العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 57
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 2 من محرم 1448
الموافق 18 يونيو 2026

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط
bachkarmohammed77@gmail.com

بريشة التشكيلي المغربي سعيد لحسيني

يعترف أنّه كسولٌ بمرتبة الشرف !

امتقع وجهُ التلميذ وهو ينظُر للنتيجة في الورقة، وصار في شُحوبه يُشبه لونها الأصفر وهو يقرأ: يُكرِّرْ.

لم يُصدِّق أن نتيجة حبِّه العظيم ستكون سقوطاً وقد تتحوَّل إذا تكررتْ هذه الـ: يُكرِّر أكثر من سنةٍ إلى طردٍ من جنة مدرسته الحِلوة إلى آخر النشيد...

انتقل بعينيه يتلصَّص على نتائج أقرانه التلاميذ والتلميذات عسى يجد في إحداها علامة (يُكرِّر) تُعزِّيه وتجعل همَّه مع الآخرين سواء، فالمصيبة إذا عمَّتْ هانتْ، ولكنه لم يكن يقرأ إلا: ينتقلْ !

شَعر كما لو كان ضحية مؤامرة اشترك في نصْب مكيدتها كل من حوله، ألَمْ يكونوا يلعبون كما يلعب، ويتخلَّفون في بعضِ الأيام عن الحضور إلى المدرسة إما مرضاً أو كسلاً كما يتخلَّف، ألَمْ يكونوا يَمُدُّون لمسطرة المعلم الحديدية أياديهم الصغيرة تُبرِّحُها ضرباً مثلما كان يمدُّها ومعها أحيانا أرجلهم تحميلا؟

فلماذا هم: ينتقلون وهو: يُكرِّر؟

كره التلميذ نفسه وكل من حوله، كره المدير والمعلمين والحارس العام و المُقتصد وبدَا ميلود البوَّاب، شعر أن أقرانه قد ضحكوا عليه هو الذي كان يظن نفسه أذكى، كان يجاريهم في لعبهم ولو حلقوا في السماء بطويَّة سليمة، لم يكن يُضمر خُبث المجتهدين الذين يجمعون بين اللهو وكرْدِ أو حفظ الدروس سراً، شعَر أنَّ الجميع اقترف في حقِّه خيانة عظمى، ولم يحافظوا على العهد الذي لا يفديه بدمه إلا كسولٌ شريفٌ مثله، وأدرك أن الجميع بكلمة (ينتقل) قد كبروا وهو بـ (يُكرِّر) قد صغُر أو على الأقل بقي مُعمِّرا في نفس السنة، لحُسن الحظ أن هيئته الطفولية ستُساعده على التَّمويه، تماماً كما يصنع الحبَّار حين يُحْدِق به الخطر في أعماق البحر، ولن يبدو مُسِنّاً وسط التلاميذ الجُدد، أولئك الذين انتقلوا إلى قسمه ناجحين، بينما هو بقي برأسه الصغير الأشبه بالمنجرة، راسباً كالطين في قعرِ البحيرة !

بأيِّ عين سينظُر لوالديه اللذين يكدحان من أجله صغيراً، مُقابل أنْ يكدح لأجلهما حين يشيخان، يشيِّعانه وهو ماضٍ كل صباح إلى المدرسة كما لمثواه الأخير، يحمل على ظهره شكّارة الأدوات، بنفس مطمئنة مؤمنة باجتهاده الذي لا يريان منه إلا القشورَ، يقلِّبُ أمامهما دفاتره مُدَّعياً أنه يراجع الدروس، بينما في الحقيقة لا يراجع في سريرته إلا كلمات سيقولها لمعشوقته ابنة الجيران حين تأتيه الشجاعة، فكَّر في تزوير ورقة النتائج بأن يمحو (يُكرِّر) و يكتب فوقها (ينتقل)، كاد يمُدُّ يده لممحاةٍ تساعده في استبدال سيِّئته بنقطة حسنة، ولكنه استبق الجريمة بالتفكير في عواقبها الوخيمة، فخبرُ سقوطه الذريع سيصبح بوقاً يجلجل بالتشفي من أبناء الجيران، وسيصل حتما لمسامع والديه، ثم إنه سيحتاج لمُقرَّرات مدرسية تناسب القسم الذي سيدَّعي زوراً أنه انتقل إليه، ما عليه إلا أن يُهيِّءَ ظهره لعصا لن تترك موضعا في جسمه إلا زرَّقته، و لأيام طويلة من سُموم التوبيخ التي ستقطر في أذنيه وتزيد قلبه و جسمه سقما، وقعٍ كل ما توقَّع وأكل العصا حتى شبعتْ العصا وتألمتْ فانكسرتْ على ظهره، ولكن والديه ما شبعا من الانهيال ولا روى ظمأ غليلهما، دموعي المتناثرة كالنافورة التي وسط مدينتنا، ولا أشفقا لأنيني وأنا أصيح بكل ما أوتيتُ من حناجر: عتقوا الروح!

تعقَّدَ التلميذ وانطوى على قوقعة نفسه كحلزون صام دهراً، ومازال والداه يضُخَّان في ضميره الذي مات من فرط أنانيته، عبارات التوبيخ والمقارنات التي تجعله مُحتقرا بين أقرانه الناجحين، يضُخَّان في نفسه بعض الكبرياء، ولكنهما كمن ينفخ في قِربة مثقوبة، لتذهب كل أنفاسهما في شحْذ همَّته سُدى، كان لا يُعير لكل عبارات التوبيخ و التقريع أذناً، موثراً عذاب الحب في قبر قلبه الصغير، هناك حيث يدفنُ نفسه بجوار ابنة الجيران، وحيث لا توجد خارج هذا القبر من دونها حياة، وقد عرف الجميع مصدر عناد التلميذ المتمسك بهذا الحب الخطير، وذلك ما برز جليّاً حين مرَّ أبوه بالموسى على شَعْر رأسه الصغير جزّاً، من خلال صلعة ناتئة وأشد صلابة من حجارة التيمُّم الصماء، و بينما آلة التعذيب الأبوية تُفقده أعز وأخف ما يحمل رأسه من خصلات، يُلوِّيها ويُلمِّعُها بالجيل لأجل أعين بَنت الجيران، كان في ذات التعذيب يقول لنفسه ممعنا في العِناد:

لأجْلِها لا أُكرِّرُ فقط سنةٍ دراسية، بل أكرّر كل سنوات عمري!

محمد بشكار

عزيز العرباوي

الرواية العربية المعاصرة: حدود الإبداع والتخييل

عن دائرة الشارقة للثقافة، رأى النور أخيرا، كتاب جديد للناقد والكاتب المغربي عزيز العرباوي تحت عنوان «الرواية العربية المعاصرة: حدود الإبداع والتخييل»، وفيه تمت دراسة العديد من الروايات العربية الجديدة والمتميزة على المستوى العربي إضافة إلى مقدمة ومدخل نظري وخاتمة. حيث قام الناقد بتحليل النصوص الروائية التالية: «السندباد الأعمى» لبثينة عيسى؛ «المحارب القديم» لتوفيق باميدا؛ «زاوية حادة» لفاطمة المزروعي؛ «أنجيرونا» لليلى مهيدرة، «يوميات روز» لريم الكمالي؛ «المنسيون بين ماءين» لليلى المطوع؛ «التانكي» لعالية ممدوح؛ «نقل فؤادك» لحسن داوود؛ «عش الشيطان» لسنية زايد؛ «ظلال المرايا» لعبدالغني عارف؛ «ادراج تائهة» لبوشعيب عطران؛ «عبور ملتهب» لمراد الخطيبي؛ «عام واحد من العزلة» لايمان اليوسف.

جاء في مقدمة الكتاب أن الوقوف عند المنجز الروائي لدى الكتاب العرب المعاصرين، وما ينتجونه من نصوص روائية مبدعة ومتميزة على مستوى الخطاب واللغة والأسلوب، يحيلنا إلى التنوع والتعدد في القضايا المطروحة وفي أشكال الكتابة الروائية التي أبدعوا فيها. ولعل هذا ملمحًا جيدًا وظاهرًا في الإبداع الروائي العربي عمومًا، فالقارئ لهذا المنتج يقف عند هذا التنوع ويعمل جاهدًا على الوصول إلى أكبر عدد من الإنتاجات التي تصدر سنويًا، من أجل الاطلاع عليها وقراءتها ومحاولة فهم قضاياها المطروحة وما تحمله من مضامين وأفكار ومعارف تسبر عمق المجتمع العربي المحلي والقومي وعمق المشاعر الإنسانية جمعاء.

إن الكتابة السردية، والروائية على الخصوص، بكل تنويعاتها ومفاتيحها وحمولاتها الثقافية والفنية، هي بمثابة مجال مفتوح للتعبير الوجودي عن الفعل وردّ الفعل، من خلال استحضار التخييل والانخراط في الحياة الإبداعية كخيار ثقافي يذهب الروائي العربي فيه بعيدًا؛ كل هذا يرتبط لديه بامتزاج المشاعر الشخصية والكشف عنها بطريقة أو بأخرى، سواء كانت عن رضًى أم عن عدم رضى بالواقع الاجتماعي الذي يعيشه يوميًا. فالرواية كفن لغوي أدبي مثله مثل سائر الخطابات الحكائية الأخرى، هو بنية لغوية سردية دالة، باعتبارها تشكل مجالا خصبًا تتعدد فيه الأمكنة والفضاءات وتتشكل والأزمنة وتتفاعل فيه الشخصيات بكل أنماطها والأحداث والحوارات.

محمد العزوزي

شظايا رغبة

أو البحث عن طيف افتتان رياض

يعود الروائي والشاعر المغربي محمد العزوزي، بعد سلسلة من الإصدارات توزعت بين أكثر من جنس أدبي الرواية والشعر والشذرة، إلى أرض الرواية ليصدر رواية جديدة تحت عنوان «شظايا رغبة أو البحث عن طيف افتتان رياض» .

وجاءت الرواية التي تم طبعها بوراقة ومطبعة بلال بفاس في 172 صفحة من الحجم المتوسط وزين غلافها الذي صممته الكاتبة والصحفية فاطمة الزهراء المرابط بلوحة من إبداع الفنانة التشكيلية ياسمين شاوي .

وتمثل الرواية الكتاب العاشر في ريبرتوار الكاتب المكون من رواية تحت عنوان « كتامة أو حكاية سفر من أجل لوحة حشيش « ومجموعتين قصصيتين وثلاثة دواويين شعرية وثلاثة كتب أخرى تجمع بين المقالات والشذرة .

وتحكي رواية « شظايا رغبة أو البحث عن طيف افتتان رياض» حكاية ثلاثة أصدقاء حالم الواهم والطاهر بن راوي وعبد القادر بن ماضي جمعتهم الصداقة والطفولة قبل أن تفرقهم الإديولوجيا والخيانة والحسابات الانتهازية الضيقة .

تبدأ الرواية مع الحالة النفسية لحالم الواهم الذي يستفيق فجأة من تخدير اليومي والروتيني الذي كان يعيش داخل إيقاعه طيلة سنوات عديدة ليجد نفسه وحده في وحدة هائلة تثقل على أنفاسه فتتهيأ له في نفسه مجموعة من التهيؤات تجعله يتخيل شخوصا وأشباحا لا يعرفها إلا هو .

وهو ما نجده في شخصية «افتتان رياض» التي لا يعرفها إلا حالم الواهم الذي دار في خياله شبحها فجعله يطارد كل النساء بحثا عنها إلى أن يلقى حتفه بعد أن سقط من سطح مستشفى الأمراض النفسية بعد أن جن وفقط توازنه وهو يطارد شبحها الذي لا أحد استطاع فك لغزه من تكون هذه الافتتان رياض .

تتوزع صفحات الرواية على سبعة فصول وتغوص بعمق في شخصيتي حالم الواهم والطاهر بن راوي اللتين تجسدان نقيضين متضادين وعنونت كالتالي :

تمأهيات، وبحث عن زمن مضى، وعودة للتاريخ، وبحث عن ماضي، وسفريات، وعشقيات، وأضغات أفكار، ورؤى من شرفة الخروج .

نقرأ على الغلاف الأخير:

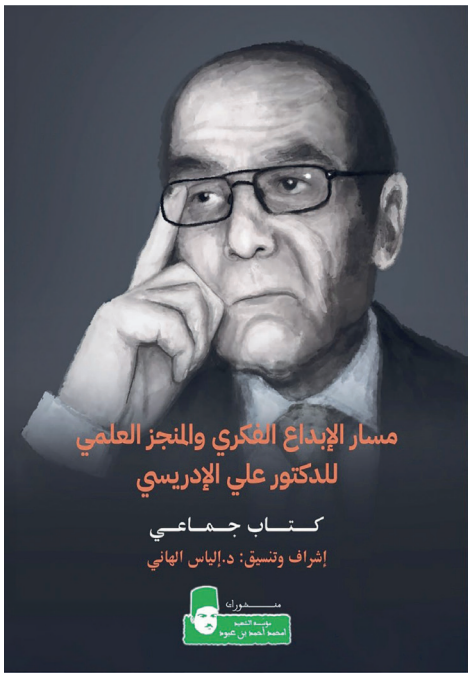
« لكن الماضي سرعان ما لاح في الأفق كضيف ثقيل الظل خارجا من زوايا الذاكرة المعتمة، حاول أن يمحو شريطه الذي تتسارع فيه الصور كلمح البصر، لم يستطع هناك رفاق وذكريات لا يمكن أن يمحوهم بجرة نسيان، الماضي تتبقى جذوره في الحياة مهما حاولت قطعها، من دونه لن يبقى رأسه شامخا ينظر بثبات للآتي، ودونه لن يواجه عواصف الحاضر وتقلباته، تباعا الرفاق يمرون برأسه وهو يقلب كتاب الذكريات، الشقي الطاهر بن راوي أو هكذا كان يسميه، الصديق القريب من القلب، عبد القادر بن ماضي الصديق الذي كان ضده على طول الخط، افتتان رياض الحب الذي عصف بالقلب والعقل، وتبخر فجأة كأنه لم يكن يوما، من أن سيبدأ بترتيب مشاهد الذكريات، كلما تتداعى برأسه نحو التلاشي، لا يعرف كيف سيرتب أولها من أخرها فقط بعض من مشاعر الحنين تجره إلى التعلق بذلك الماضي الذي أوغل بالبعيد، ولا يعرف كيف يستعيد بعضا من تفاصيله التي تبدو ممعنة في الهروب للنسيان، وهاربة من أرض الذاكرة إلى غير رجعة».

إشراف وتنسيق : د. إلياس الهاني

مسار الإبداع الفكري والمنجز العلمي للدكتور علي الإدريسي

كتاب جديد تستعد لإصداره مؤسسة الشهيد امحمد بن عبود بمدينة تطوان، ويأتي هذا المؤلف في إطار الاهتمام المتنامي بتوثيق التجارب الفكرية المغربية والاحتفاء بالمسارات العلمية الرصينة، أما عنوان هذا الكتاب العلمي فهو «مسار الإبداع الفكري والمنجز العلمي للدكتور علي الإدريسي»، وهو عمل جماعي من تنسيق الدكتور إلياس الهاني يسعى إلى قراءة تجربة علمية متميزة للدكتور علي الإدريسي، واستجلاء أبعادها الفكرية والمعرفية، في سياق الاهتمام بتأريخ الفكر المغربي المعاصر وإبراز أعلامه وإسهاماتهم العلمية.

ويأتي هذا الإصدار في لحظة علمية وثقافية متميزة، حيث يشهد الحقل الفكري المغربي اهتماما متزايدا بتوثيق المسارات العلمية للأكاديميين والباحثين الذين أسهموا في بناء المعرفة وتعزيز التفكير النقدي، وهو ما يجعل هذا العمل إضافة نوعية إلى المكتبة الفكرية المغربية، بالنظر إلى ما يتضمنه من دراسات وأبحاث علمية تسعى إلى مقاربة المشروع الفكري للدكتور علي الإدريسي من زوايا متعددة، تجمع بين التحليل المعرفي، والقراءة النقدية، والتتبع التاريخي لمساره العلمي.



ويضم هذا الكتاب مجموعة من الدراسات الأكاديمية التي أنجزها عدد من الباحثين والأكاديميين، حيث تناولت مختلف جوانب الإبداع الفكري للدكتور علي الإدريسي، بدءا من اهتماماته المعرفية، مرورا بإسهاماته في الفكر الإسلامي المعاصر، ووصولا إلى جهوده في بناء رؤية علمية تجمع بين الأصالة والتجديد، كما يسلط العمل الضوء على الأثر العلمي الذي تركه في الحقل الأكاديمي، سواء من خلال مؤلفاته، أو أبحاثه العلمية، أو مساهماته في الندوات والمؤتمرات الفكرية.

ويهدف هذا الإصدار إلى توثيق تجربة علمية متميزة، لم تقتصر على الإنتاج الفكري فحسب، بل امتدت إلى الإسهام في تكوين أجيال من الباحثين والطلبة، وتعزيز مسارات التفكير النقدي في الدراسات الفكرية المعاصرة، كما يسعى الكتاب إلى إبراز ملامح المشروع الفكري للدكتور علي الإدريسي، الذي اتسم بعمق التحليل، والانفتاح المعرفي، والاهتمام بقضايا النهضة والتجديد، وهي قضايا أصبحت اليوم أكثر إلحاحا في ظل التحولات الفكرية والمعرفية التي يشهدها العالم المعاصر.

ويمثل هذا العمل العلمي الجماعي كذلك لحظة وفاء علمية لمسار أكاديمي متميز، حيث يجمع بين التوثيق والتحليل، ويؤسس لمرحلة جديدة من الاهتمام بالدراسات التي تعنى بتاريخ الفكر المغربي المعاصر، وتعمل على إبراز النماذج العلمية التي أسهمت في بناء الوعي الفكري وتعزيز مسارات الإبداع المعرفي.

عبد اللطيف الوراري

استدامة الأثر

ما يقوله الأدب ويفاوضنا عليه

عن منشورات عالم الكتب الحديث (الأردن- إربد 2026)، صدر للكاتب المغربي عبد اللطيف الوراري، كتاب نقدي- حواري تحت عنوان « استدامة الأثر: ما يقوله الأدب ويُفاوضنا عليه». وفي هذا الكتاب بأجزائه الخمسة المتركبة والمتدافعة التي يُفْضي بعضها إلى بعض، جعل المؤلف مدار حديثه في الأدب وقضاياه وإشكالاته وخصائصه، منظورًا إليها من زوايا ومنظورات متعددة، لكنّها تغتني بالحواريّة التي تنتسجها في الذهاب- الإياب بين النظرية الممارسة، بين السجال والتأويل.

وهذه الأجزاء الخمسة، هي:

-الجزء الأول: نُزْهاتٌ في فجاج المُخيِّلة (مقاربات وتأملات نصّية)،

-الجزء الثاني: في نظرية الأدب وتجريب الأشكال (قراءات ومطالعات)؛

-الجزء الثالث: ذهبوا أدراج التأويل (قول على قول)؛

-الجزء الرابع: أسئلة الأدب.. أسئلة الثقافة (حوارات)؛

-الجزء الخامس: كلماتهم التي تَزْهر مثل نَدَباتٍ على جسد العالم (بورتريهات وشهادات).

وقد صدّر الكتاب بمقدمة مستفيضة بسط فيها علاقته بالأدب وتصوره له ولما يعنيه بـ»استدامة الأثر» الذي يتركه في قرّائه، وما يُفاوض عليه بطريقته الخاصة والنوعيّة في سيرورة القراءة والتأويل. ومما جاء فيها: « لقد قرّ في نفسي أنّ الأدب ليس مُجرّد نص يُقرأ ثم يُنْسى، بل يتحول مع الوقت إلى أثر حقيقي، نفسي ومعرفي وقيمي وأخلاقي وجمالي؛ وهذا الأثر ينمو معنا، وذلك حين يُغيّر طريقة شعورنا وتفكيرنا، أو رؤيتنا لذواتنا وللأشياء والعالم، ويُدرّب ذائقتنا في عناق دائم بين الذاكرة والخيال. مثلما يوقظ فينا الشعور وحسّ التعاطف، ويجعلنا نرى الآخر بشكل أكثر إنسانية، بقدر ما نحن نتخفّف من نرجسيّتنا وغرورنا.

فمثل هذا الأدب يمنح معرفة من نوع خاص لا تجدها إلّا فيه؛ أي لا يقدم معلومات مباشرة، بل هو يُجسّد فهمًا مختلفًا للحياة، وتأويلًا مُغايرًا للتجربة الإنسانية على نحو ما يفتح أمام الإنسان قارئ الأدب أفقًا جديدًا مُتجدّدًا، فيما هو يطرح عليه في كلّ مرةٍ أسئلة جديدة تقطع مع العادة والسائد. بل وجدنا بعض الأعمال والنصوص الأدبية تتجاوز الفرد لتؤثر في المجتمع وفي حركته داخل التاريخ ضمن تحوّلاته الفكرية، بعد أن تكون قد ساهمت بدورها في نقاش ما داخل الفضاء العام، وغيّرتْ على نحو ما وعيَ النّاس من هذه القضية أو تلك.

لهذا، فإنّ استدامة هذا الأثر لا تتمُّ بشكل تلقائي، بل تحتاج إلى شروط خاصة تلازم أدبيّة العمل وفرادته وحساسيّته الجمالية وإصغاءه للجمعيّ، ومن أبرزها: عمق النص وانفتاحه على قراءات متعددة، وقابليّته لإعادة التأويل مع تغيّر ذائقة القارئ وزمنه، وارتباطه بالتجربة الكيانية للإنسان إذ كلما اقترب الأدب من أسئلة الإنسان الكبرى (الحب، الموت، الهوية، المعنى، المنفى...) كان أكثر قابلية للبقاء وللقراءة الدائمة. هكذا يتحول إلى أثر ممتدّ في الزمن، وفي البناء الثقافي حين يُدرَّس، ويُناقش، ويُقتبس، ويُعاد إنتاجه بصيغ وتجارب فنية متعددة (سينما، مسرح، تشكيل...).

بهذا الاعتبار وذاك، يُفاوضنا الأدب على ما يقوله، ونتفاوض معه بحسب قدرتنا وتجربتنا في القراءة والتأويل.

لنضرب مثالًا في الأمر من رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح. في هذه الرواية، لا نملك "حقيقة" واحدة عن مصطفى سعيد قياسًا إلى ما يرويه عن نفسه أو يُروى عنه ويُعاد بناؤه. يبدأ التفاوض: هل نصدّق مصطفى سعيد؟ أم نشك فيه؟ أم نعتبره "صانع أسطورة عن نفسه"، أم «ضحية استعمار»، داخل ثنائية شرق/ غرب وما تستتبعه من صراع هوياتي وقيمي ولغوي؟ ونحن بوصفنا قرّاءً: هل نتعاطف معه أم ندين ما يقوم به؟ فإذن، قراءة النص هي في الصميم تجربة تُبنى وتتشكل من تلقاء نفسها حتّى في لحظات الصمت والفراغ، وليست أدوات يقينية متصلبة ومسبقة. ومن خلالها، يكون مثل هذا التفاوض في مستويات وأبعاد متعددة يتداخل فيها الموضوعي بالذاتي والشخصي، والأخلاقي بالجمالي.

لكنْ يبقى السؤال هو: ماذا يُعلّمنا الأدب ويُلهمنا إياه؟

فالأدب لا «يقول» شيئًا واحدًا، بل يفاوضنا على ما يقوله بطريقته الخاصة، وهو ما يعني أن نخوض في شبكة من الاحتمالات، فيجعل القارئ مِنّا شريكًا في إنتاج المعنى ضمن سيرورة تلقّيه. بصيغة أخرى أدقّ: الأدب لا يفاوضنا فقط، بل يضعنا داخل التفاوض نفسه».

عزالدين المتين

ساحة السيدة المرأة

عن دار كونيغدهوسن و نيومان، صدرت للروائي المغربي المقيم في برلين، عز الدين المتين، رواية جديد باللغة الألمانية تحت عنوان «ساحة السيدة المرأة»، وهو عنوان يشكل بارووديا للإسم الذي تحمله إحدى الساحات في برلين، «ساحة السيد الرجل»، وكان قبل ذلك قد أصدر رواية باللغة الفرنسية موسومة بـ «بلا وجه».

تحكي الرواية قصة نزهة، شابة مغربية تهوى الفلسفة، والقراءة، ومولعة بالكتابة قبل كل شيء. تعيش مع جدتها بساحة السراغنة، أحد الأحياء بدرب السلطان بالدار البيضاء. من خلال الإنترنيت تتعرف على سلمان، شاب كويتي يقيم في ألمانيا، يتزوج الشابان في المغرب، ويستقران في ألمانيا. يُنجبان ثلاثة أطفال بعد فترة وجيزة. وتعيش الأسرة حياة هادئة و مزدهرة.

إلا أن ولع الأم الشابة بالفلسفة وبشكل خاص ما بعد الحداثة لم يفارقاها البتة. إذ عقب رحلة إلى برلين، ترفض العودة إلى حياتها السابقة

ا لبا ل ا لخا لية

بعد أن سحرتها العاصمة الألمانية، وتجد نفسها أخيرا في هذا المكان الذي طالما حلمت به، واعتبرته ملاذا من كل رقابة شاملة (Anti-panoptique). في نهاية المطاف، تتمكن من إيجاد الشجاعة لتكون على طبيعتها، أي لتكون هي ذاتها، بعيدا عن جميع الأعراف والتقاليد.

وإذ تقتنع بأن على الإنسان الحديث أن يعيد النظر في وجوده، لاسيما حاجياته وأسلوب عيشه، تلجأ هذه الأم الشابة إلى فلسفة العصور القديمة الكلبية، حيث تجد في ممارسات ديوجين الكلبية (الساخرة) الحل لتصحيح البشر. غير أن تمزقها بين الزهد واللذة، يجعلها تنطلق في رحلة البحث عن استقلال راديكالي. تعيش بدون مأوى قار، مكتفية بالحد الأدنى. من هنا تتحول إلى ديوجين جديد، على النمط الأنثوي، من دون أن تبرح برلين، وتعرض حياتها كحقل تجارب لنوع من النشاط الفلسفي، باتخاذها الفقر اختيارا، وبتخليها عن الممتلكات المادية لتحقيق أقصى حد من الحرية والاستقلال.

تتعرف على جيرد وتمنحه اسم هوند (كلب)، ثم تبني حياة جديدة وفقا لشروطها الخاصة. وبرغم كل تناقضاتها، تظل نزهة صادقة مع نفسها، رغم ألمها (كثيرا ما تفكر في أطفالها...) لكنها مع ذلك راضية إلى أن ينقلب حالها رأسا على عقب.

تقع الرواية في 206 صفحة من الحجم الصغير.

إصدارات

التحولات الكونية وتجدد الخطاب الشعري: من الحداثة إلى القصيدة الجديدة

الجزء الثاني

نورالدين الزويتني

مبارك وساط

تعرفنا في المحور الأول لهذه الدراسة على القيمة المهيمنة الإبستيمولوجية في أدب الحداثة وشعرها على الخصوص. لكن براين ماكهيل يرى أنّ المشروع الحداثي، على الرغم من ثرائه النظري وابتكاره الجمالي، لم يعد قادراً على احتكار المشهد الأدبي مع النصف الثاني القرن العشرين. فالتجارب السردية والشعرية الجديدة التي ظهرت في تلك المرحلة لم تكتفِ بتطوير أدوات الحداثة أو تعديلها، بل قامت بما يشبه قطيعة إبداعية معها، لتؤسس خطاباً أدبياً جديداً يقوم على أولويات مغايرة تماماً. هذا التحوّل لا يصفه ماكهيل بوصفه تطوراً تدريجياً داخل الحداثة، بل بوصفه انتقالاً من منظومة معرفية إلى أخرى، ومن رؤية معينة للعالم إلى رؤية مختلفة.

في هذا السياق، يطرح ماكهيل كما أسلفت مهيمنة جديدة يرى أنها تحلّ محلّ المهيمنة الإبستيمولوجية، وهي التي سماها المهيمنة الأنطولوجية الوجودية. فإذا كان همّ الحداثة الأول كما قلنا هو مساءلة المعرفة وحدودها، فإن أدب ما بعد الحداثة ينشغل بمساءلة العالم ذاته، أي الانتقال من سؤال كيفية معرفة وإدراك العالم إلى طرح سؤال وجود العالم ذاته. وهذه المهيمنة الأنطولوجية تتجسد في مجموعة من السمات التي تعيد تشكيل علاقة الأدب بالواقع، من أبرزها:

-1 تعدد العوالم الممكنة: لم يعد النص يقدّم عالماً واحداً متماسكاً سواء كعالم قائم أو كعالم بديل، بل عوالم متوازية أو متقاطعة تتعايش داخل العمل الأدبي وتتنافس على شرعية الوجود. هذا التعدد يعكس رؤية ما بعد حداثية ترى الواقع نفسه بناءً احتماليّاً لا يقينيا.

-2 تفكك الحدود بين الحقيقي والمتخيل: في الأدب الجديد. فلا يعود الخيال مجرد مستوى منفصل عن الواقع، بل يصبح جزءاً من بنيته. الواقع نفسه يُعاد تشكيله عبر اللغة والتخييل، بحيث يفقد القارئ القدرة على التمييز القاطع بين ما هو واقعي وما هو مُتخيَّل.

-3 اللعب على مستوى اللغة والتمثل: تتخلى النصوص عن مركزية العالم الواقعي لصالح بنى واعية بذاتها، تكشف عن آلياتها وتفكك وهم المرجعية. هذا اللعب لا يهدف إلى التسلية فحسب، بل إلى التشكيك في فكرة الواقع الموضوعي، وإبراز أن كل واقع هو في النهاية بناء لغوي. هو في النهاية حكاية أو سردية.

-4 تفكك الذات: بينما كانت الحداثة تنظر إلى الذات بوصفها مركزاً معرفياً مأزوماً، فإن الأدب الجديد ينظر إليها بوصفها كياناً وجودياً هشّاً، يتوزع عبر عوالم متعددة، ولا يمتلك جوهراً ثابتاً. الذات هنا لم تعد مشكلة معرفية، بل مشكلة وجودية.

من خلال هذه السمات، يوضح ماكهيل أن الانتقال من الحداثة إلى ما بعدها هو انتقال من أزمة المعرفة إلى أزمة الوجود. فالحداثة كانت تبحث عن معنى العالم داخل ذات أو «أنا» تُعَرِّف نفسها كـ«أنا» عارفة أو ساعية إلى المعرفة، أما الأدب الجديد فيذهب أبعد من ذلك، ليسائل وجود العالم ذاته، ويضع كل أشكال اليقين والمعرفة ذاتها موضع شك. وهكذا يصبح الأدب فضاءً لإعادة تخيّل الوجود، لا مجرد وسيلة لإدراكه وفهمه.

هذه السمات المذكورة أعلاه من تعدد العوالم الممكنة، وتفكك الحدود بين الحقيقي والمتخيل، والتشكيك في فكرة الواقع الموضوعي، وتشظي الذات إلى ذوات متعددة، كلها تعلن غياب مركز ثابت أو سردية شاملة قادرة على احتواء التجربة الإنسانية كأفق كان يؤطر التجربة الحداثية. فالعالم لم يعد يُرى ككل واحد متماسك، بل كشبكة من احتمالات وسرديات متجاورة، والواقع لم يعد حقيقة صلبة بل بناءً لغويًا وثقافيًا قابلًا لإعادة التشكيل. أما الذات، فلم تعد وحدة متجانسة بل فسيفساء من هويات متغيرة تتقاطع وتتنافر. هذه التحولات مجتمعة تضرب في العمق فكرة السرديات الكبرى التي كانت تزعم تفسير العالم والإنسان تفسيرًا كليًا، وتعلن انهيارها لصالح التعدد، التشظي، واللايقين كسمات أساسية للعصر.

أبرز شعراء هذه الموجة أو المهيمنة الجديدة هو الشاعر الأمريكي جون أشبيري John Ashbery، ويظهر ذلك جليا بشكل واضح في كتابه الشعري «صورة ذاتية في مرآة محدبة» Self-portrait in a convex mirror المنشور في ثمانينات القرن العشرين، خصوصا في قصيدته الرائعة والطويلة التي تحمل نفس العنوان والتي تدور حول لوحة الفنان الإيطالي بارميجيانينو التي تحمل أيضا نفس الاسم. فعندما جلس الفنان بارميجيانينو ليرسم نفسه، لم يضع قبالته مرآة عادية ليشاهد صورته من خلالها كما كانت العادة. بل اختار مرآة محدبة. وأكثر من ذلك، لم يرسم صورته على لوحة مسطحة من القماش، بل اختار قطعة محدبة ومستديرة أي كرة من الخشب. القصيدة تتخذ من حدود التمثل أي تمثل الواقع representation موضوعا لها كما نستشف من العنوان نفسه. الشاعر أيضا يضع مسألة الأصل والواقع والذات أو باختصار الوجود موضع تساؤل في القصيدة. كما يؤكد الشاعر أن اللغة، مثل المرآة المحدبة، تعكس الأشياء، لكنها أيضا تحول وتشوه، بمعنى أن الكلمات لا تلتقط أي جوهر يذكر، بل تلتقط انطباعات منكسرة فقط، تاركة لنا شظايا بدلاً من الحقائق. هي قصيدة طويلة في حوالي 20 صفحة متمثلة على آخرها. لكنني سأود فقط بعض المقاطع القصيرة:

بناءً على ذلك، طلب الرسام من صانع الخشب أن يصنع كرة خشبية،
ثم قسمها إلى نصفين وجعلها بحجم المرآة. بعد

جون أشبيري

ذلك ،
انكب بمهارة فائقة على نسخ ما رآه في الزجاج ، ولا سيما انعكاس صورته ، ليصبح البورتريه
انعكاساً ثانياً له . المرآة لم تفعل سوى أن تعكس ما أمامها ،
وكان ذلك كافياً : صورة مصقولة ،محفوظة ،مسقطة بزاوية كاملة.
الضوء والوقت يلتصقان بالوجه ليبقياه حياً ، في موجة متكررة من الحضور:

(...)
الروح تثبت نفسها ،
لكن إلى أي مدى يمكنها أن تسبح عبر العينين
وتعود بأمان إلى مأواها؟ بما أن سطح المرآة محدب ،
فإن المسافة تتسع بشكل ملحوظ ، بما يكفي لتكشف أن الروح أسيرة.
مأساة هذا الأسر مؤلمة ، تثير دموعاً ساخنة:
الروح ليست روحاً بالمعنى الكامل ، هي بلا سِرٍّ ، صغيرة ،
تناسب فراغا تاما ،
النغمة قائمة ، لكن الكلمات غائبة. الكلمات ليست سوى تخمين speculation ،
(من كلمة speculum اللاتينية والتي تعني المرآة) :
فهي تبحث عن معنى الموسيقى ولا تجده.
ما نراه ليس سوى أوضاع حلم ، حركات خفية
تهز الوجه
لتظهره تحت سماء المساء ، دون ادعاء
زائف بالأصالة.
(...)
لكن العيون تعلن أن كل شيء سطح.
السطح هو ما يوجد ،
ولا يمكن أن يوجد غيره. 7

نفس الرؤية والأدوات والأساليب نجدها لدى شعراء أمريكيين مثل تشارلز بيرنشتاين ولين هيجينيان، سوزان هاو، وجون كيج، وروبرت دنكان، وإشمايل ريد، وغيرهم.

من البلاد العربية يمكن أن نذكر شاعرين أساسيين يمثلان هذه المهيمنة الوجودية، وهما سركون بولص وصلاح فائق من العراق. سأتوقف قليلا عند إحدى أهم السمات التي تتميز بها قصيدة سركون بولص على العموم. تكمن هذه السمة في تعددية الأمكنة، عشرات الأمكنة ماضيا وحاضراً، واحتفاله بهذه الأمكنة بل وأسطرتها بصورة تبدو معها بمثابة عوالم حُلمية متوازية أو متقاطعة تتعايش داخل العمل الأدبي وتتنافس على شرعية الوجود، يمكن أن نذكر قصائد مثل شتاء في باريس، زفاف في تبة كركوك، نشيد إلى مدينة مستعادة، أمام منحوتة بالتحف البريطاني، تلميذة من بيركيلي، أغنية للشتاء في فندق بالحي اللاتيني، مطربة الملهى في مدينة أنكونا، بار النورس في سان فرانسيسكو، إقامة في اليونان، طنجة، رؤيا في فندق النصر بآزمور، وغيرها من القصائد الكثيرة التي هي عبارة عن سرديات صغيرة مختلفة جدا عن عادة ربط المدن بالسرديات الكبرى، الأوطان الكبرى، الرؤى الإديولوجية الكبرى كما نراه مثلا عند أدونيس أو محمود درويش أو غيرهما من شعراء الحداثة. هناك دائما وأنت تقرأ قصائد سركون بولص هذا الإحساس وأنت تنتقل من قصيدة إلى قصيدة بأنك إنما تنتقل بين عوالم سردية حلمية متوازية. نقرأ على سبيل المثال هذا المقطع من قصيدة «بار النورس في سان فراسيسكو «:

بعزيمة مغامر
يلبس شكل المناسبات أو عصاة يفرشون خرائط بالية على الكراسي
كتابع مستريب / يسري مع الريح في أعقاب رسول
يتبعها باتجاه الطقس المدلهم القريب ،
من البحر ، من البحر وهياجه الليلي الذي
لا يواسي ، نحو بارساحلي
تسلل من بابه رقعة ضوء
كقضيب من النار تكتوي به بدلة الضباب
حيث تنتظر أشكال نساء في عهدة الدخان.

سركون بولص

وتعددية الأماكن هذه تحيلنا إلى ثيمة أخرى يمكن تسميتها ثيمة اللامكانية التي توحي للقارئ بالتشكيك في المكان الموضوعي ذاته، حيث بدل الركون إلى مكان معين نرى في قصائد بولص احتفالا بالهجرة والتشرد والمنفى أو التيه على الطريق، كما يتجلى ذلك في قصائد كثيرة مثل إرشادات في الطريق. وبقيت على هذه الطريق. والذاهب الى المكان. وبوضوح جلي في مجموعته «الوصول إلى مدينة أين». كما أن مساءلة وجود الذات والواقع والنظر إليهما كبناء لغوي يتخلل العديد من قصائده كما نرى ذلك بشكل صريح وجلي في قصيدته القصة ستروى.

من المغرب يمكن أن نتوقف عند تجربة هامة تجسد هذا البراديغم الجديد في الكتابة، إنها تجربة الشاعر مبارك وساط الذي يمكن القول أن قصيدته تشكل فضاءً شعريًا يتأسس على الفنتازي والغرائبي بوصفهما مدخلًا إلى تخييل يزعزع الحدود بين الواقعي والمتخيل، ويعيد صياغة العلاقة بين الذات والعالم. فقصيدته لا تكتفي باستدعاء صور سريالية أو دفع اللغة إلى أقاصي الخيال، بل تنخرط في تفكيك مفهوم الواقع نفسه الذي يغدو بناءً لغويًا هشًا قابلًا للانزياح والتأويل، ومن ثمة تصبح الحدود بين الحقيقة والخيال ملتبسة إلى درجة تجعل القارئ في مواجهة نص يضع الواقع ذاته موضع مساءلة إذ يُظهره هشا وقابلاً لإعادة التشكيل عبر اللغة والصورة الشعرية. فحين يتجاور اليومي مع الأسطوري، والعادي مع العجائبي، كما هو الحال في قصائد وساط يتولد فضاء شعري يربك التصورات التقليدية والحداثية على السواء ويكشف أن الواقع ليس سوى بناء رمزي يمكن إعادة صياغته باستمرار. هذه الاستراتيجية هي ما يجعل قصيدة هذا الشاعر مثله مثل جون أشبيري وسركون بولس فضاءً مفتوحا للدهشة.
من قصيدته مقادير مجهولة نقرأ:

مع الفجر جاء من مغاور بالشاطى ،
حسان مشاكسات
وبأنغام النايات
شرعن في تهييج أشجار
الشارع الكبير
في الصباح توزع في جنبات المدينة
أطفال من مرجان
ليحرسوا بارات يؤمها عميان
وخيولهم
بعد الظهيرة كان من بيننا من أغفى
في سينما ميالش
فيما كانت سارة مايلز
في دورابنة رايان
تتلقى الشتائم / مذعورة
بعيد الغروب ظهرت أشباح دراجاتنا القديمة.»8

ومن قصيدته «طقس رائق»:
فيما كان الثلج بأصابع ناعمة يغلق جفون السناجب في الغابة القريبة كانوا على شاشة التلفاز يتبارون في سباق الألف متر. كان ذلك خلال مساء بديع: ثلج خفيف وفراشات صغيرة تنداح من بين نهدي العشيقة مارية التي ستخرج لتشك المحاقن في خصر كل سهل مريض.
وتباريت مع أكبر عداء في الغابة، ركضنا باتجاه البحر، ومررنا بمسنين يعتلون أشجارا، فكان رأسي هو السباق إلى الشيخوخة9.

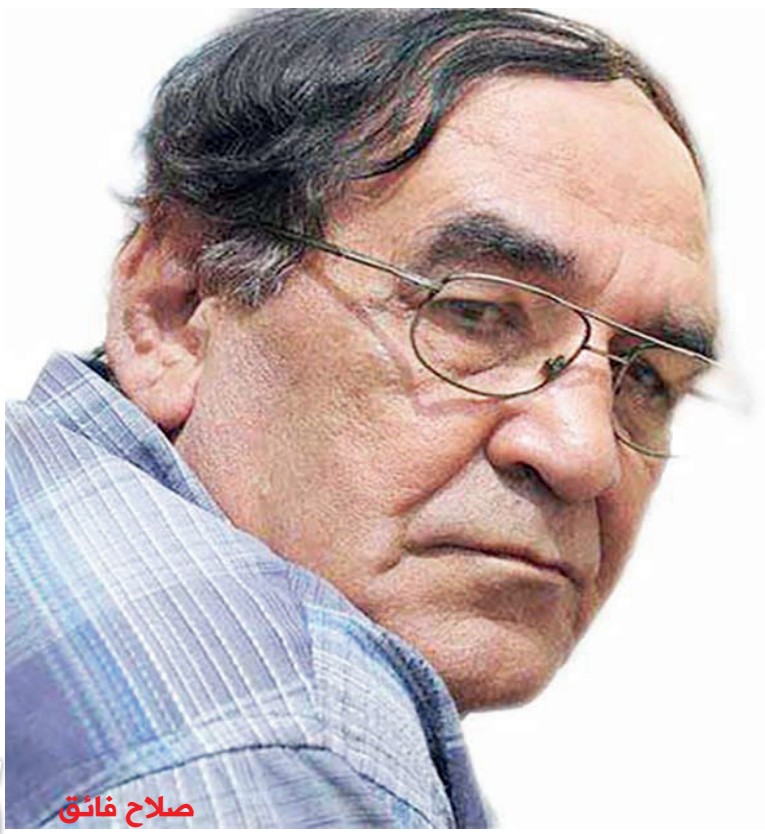
ملحوظ: هذا النص مداخلة شاركت بها في ندوة «الشعر وأسئلة الراهن» على هامش مهرجان كازابلانكا الدولي للشعر، ماي 2026)

هوامش:

John Ashbery, Self-Portrait in a Convex 7-Mirror, https://www.keble.ox.ac.uk/wp-content/uploads/John-Ashbery-Self-Portrait-in-a-Convex-Mirror.pdf

8 -مبارك وساط، رجل يبتسم للعصافير، (بيروت، بغداد: منشورات الجمل 2011) ص 19

-9 نفس المصدر، ص 56


صلاح فائق

صدى...

نجيب الخالدي

في ولِج الغرفة، يستلقي على المرتبة، تتشكل على شفتيه ابتسامة بيضاء تنصهر فيما يراه من الزرقة والصفاء. عيناه الواسعتان لا تغادران النافذة المشرعة على السماء والضياء والنجوم، هي وجهته الثابتة الآن، لم يعد يراها مغلقة، فكم كانت صغيرة وموصدة...! حرمت الغرفةَ من اتساع المرأى، وغمْر السكون.

يصغي إليه برويّة، يرتشف سمعُه عزفَه العجيبَ المدهش، يعم كل الأرجاء، لا تقاطعه رفرفة فراشة، أو طلعة نَفَس، أو ظلال صوت تفسد قدسية هذا الحضور الخالص... كم مركبا ركب، ومغارة عبر، وفيافي قطع، توقا إلى هذه الرحلة، هذه المسافةِ الآمنة من الحياة، بعد جهد التّوَصّل والانقطاع الشاق.

يرتوي من هذه الكأس المترعة به، ومن عمقه الممتدّ فيها، بعد زخم العمى وطوفان الاغتراب، بعد قرار الرحيل الصعب لشقّ لذة المجهول، وتفجير الصرخة الصاخبة من جوف الألم... ومنذ

تلك الاشراقة الخاطفة لم يعد يروي عنه، ماذا حدث...؟ وأين...!؟ وكيف...!؟

لم يعد يشعر بكل ذلك...

- لا يشاركنا...!
- انقطع حضوره!
- غدا جحيما

يحتوي الزمنَ بفيض ما يرى والنبضُ يملأه... فيشرق الوصال بعد غياب، ويشمخ الصمت في العلياء يصدح بالجمال والسلام والوهج، كل مكان يرحل فيه، يرحل في حقيقة جديدة، في معنى جليّ من المعاني المعلّقة في القرار السحيق، فيعظّم نور الانجلاء، والانفتاح الأكبر على النافذة.

- كيف امتلكَ هذه الشجاعة!؟
- جرأة وقحة...!
- خيانة...!

فيداهم بابَ الغرفة اندفاع هائج، ثم طرْق مدوّي بالأكفّ، بالأقدام، بالحجارة، وأشياء...

- لَن ينجو منا...
- الباب...! يستحيل تَخَطّيه
- لنملأ المكان صخبا، وفوضى السكون المهيب يتغلغل في تجاويفه، غدا يسكنه، يترنّم في غَوْره، يَنتَشُدُ فيه الأقصى...

يهيم بالبياض، في أسطره الأسئلة الخفيّة، نقية الحيرة، صافية القلق، بليغة الإشارة، تمخر العباب من جديد، تبدّد بقايا الضباب، تكشف الأسرار، تبوح بالأشياء...

- كفّوا عن...
- اصمتوا
- أتسمعون هذا...!؟
- لكن...

لا ينجرف مع الرياح...

لا يردّ عليها، لا يُرَدّد...

يُدرك ما يملك، به يكسَب، ويجود، وبه يوجد...

عمل للمصمم الغرافيتي يوهان برانجيون

خلف المرآة

بوشعيب عطران

فتحت عيني مرغما على ضوء شاحب يرمش بضعف في غرفتي، وصوت هامس يتردد في فضائها. قمت فزعا من سريري أتتبع مصدره..

باغتتني رجفة عندما أدركت أنه من مرآة علقتها أمس في البهو.

وقفت أمامها دائخا مسحورا، كلما اقتربت منها ازداد لمعان الضوء، بحذر لمستها، انفتحت بغتة فجذبتني إليها.

شعرت بخفة وأنا أرتفع عاليا بداخلها كأن الجاذبية تخلت عني. اختفى الصوت، انتشر صمت مريب جثم على المكان، كنت حينها أحلق في فضائها مشدوها وراء

من أعمال الفنان السوريالي إيتالي بوركوفسكي

سحابة رمادية، نطفو معا في الهواء، كلما حاذيتها انفلتت وتضخمت ككرة ثلج مكتسبة ألوانا بالتدريج.

أغوتني لعبتها، عقدت العزم على لمسها، أخيرا تحقق ذلك، فتفتت صورا وأحداثا عشتها في الماضي، موزعة بالترتيب حسب سنوات عمري.

قفزت جذلا فوق خرابآتها حتى انمحت تماما، عندها بدا الضوء المرتجف يتضاءل شيئا فشيئا إلى أن ساد ظلام دامس، فقدت توازني تدحرجت مرغما إلى الأسفل، لأسقط بين أيد كثيرة.

لم أشعر بنفسي إلا وأنا مقيد اليدين إلى الخلف، ووجوه كثيرة تحيط بي لا أتبين ملامحها، قادوني إلى مكان لم تبصره عيني قط، هناك تركوني أمام هالة من النور وانصرفوا مسرعين.

نظرت متوسلا، أردت الكلام، ضاع مني صوتي فانكمشت في مكاني. توقف نظري على هالة النور، لأحدق مندهشا في سواد صغير يتحرك فوقها دون توقف.. لا أدري كم مر من الوقت وأنا على هذا الحال، حتى أيقظني صوت عميق يأتي من غياهب المجهول:

- أنت سجين المرآة وأنا صاحبتها، فأنت محجوز بداخلي كالآخرين. انتابني الهلع. تردد كلامها بداخلي ضاجا:

- كل إنسان يبحث عن مرآته على وجه الأرض، من أجل أن يتوحد معها وأن يجد نفسه فيها.. وهذا ما كان معي.. لكن وجودي معكوس بداخلها.. لذا آثرت أن أسجن كل من نظر فيها، بعد أن يتخلص من ذاكرة ماضيه فيقيم بيننا كالأموات.

أحسست بالخوف غير مصدق لما يجري، تركت نفسي في بحر اللاشعور والخدر، فانتصبت أمامها.. بدهشة فك وثاقي، لمحت الضوء الشاحب المدوخ يبتعد عني، يتشكل فاتنة حسناء، تقدمت أكثر نازعا كل مخاوفي، مددت يدي تراجعت القهقرى، اندفعت بقوة.. كنت أتحسس شيئا باردا لا حياة فيه، حاولت أن أزيحه بضربات من طريقي، سرعان ما تحول إلى عشرات القطع .. قطع صغيرة أكثر من كونها جسدا.

شوارع سبتة

المعتمد الخراز

في شَوارِعِ سَبْتَةَ
أَسْمَعُ خَطْوَ المطَرْ
وَأَرَى غُصْنَ شَمْس
يَمُدُّ أَصَابِعَهُ مِنْ سَحَابْ

في شَوارِعِ سَبْتَةَ
أَفْتَحُ ذَاكِرَةَ العَابِرِينْ
أَقْتَفِي أَثَرَ العَاشِقَينَ
إِلَى النُّورْ
فَأَرَى سُفُناً
كُتُباً
وَحَمَامْ

* * *

هِيَ سَبْتَةُ ،
سَيِّدَةٌ تَرْتَقِي أُفْقَهَا
مُنْتَهَى نُورِهَا ،
وَأَنَا فِي عَمَى الوَقْت
أَفْتَحُ نَافِذَةَ المُتَوَسِّطِ ،
هَذَا المَدَى
كَسَّرَتْ هَدْأَتَهْ
قَبْلَ أَلْف وَأَلْف سَنَهْ
سُفُنُ العَابِرِينَ القُدَامَى
وَعَادَتْ بِأَشْلَاءِ حُلْمْ .

* * *

هِيَ سَبْتَةُ ،
بَابُ الزُّقَاقِ
لِبَيْتِ الكَلَامِ
وَحِبْرُ المَجَازِ
عَلَى زَوْرَقٍ
مِنْ بَيَاضِ القَصِيدْ

* * *

مِنْ هُنَا مَرَّ طَارِقْ ،
بَيْنَ عَيْنَيْه
لَألأَ بَحْرٌ عَاشِقْ

مِنْ هُنَا مَرَّ عَيَّاضْ ،
رَتَّبَ الحَرْفَ
فَوْقَ بَيَاضِ الرِّيَاضْ

مِنْ هُنَا مَرَّ مَالِكْ ،
مَاسِكاً فِتْنَةَ الشِّعْرِ
فِي جُبَّةِ نَاسِكْ

مِنْ هُنَا مَرَّ طَيْفُ مُحَمَّدْ ،
فِي رِحَابِ رُبَى سَبْتَتِهْ
أَنْشَدَ لِلْمَغَانِي بَيَاناً مُعَمَّدْ

مِنْ هُنَا مَرَّ أَحْمَدْ ،
يَمْتَطِي صَهْوَةَ الضَّيْم
مَرْثِيَّةً لِزَمَانٍ خَالِدْ

مِنْ هُنَا مَرَّ أَخْرِيفْ ،
بَاحِثاً عَنْ سَمَائِه
فِي حَظِّ سَيِّدَةِ الخَرِيفْ
.....

* * *

سَبْتَتِي ،
فِي مَنَازِلِ حُلْمِي
رَأَيْتُكِ امْرَأَةً
يَرْتَقِي العَاشِقُونَ إِلَى خُلْوَتِكْ
يَحْتَمِي الشِّعْرَاءُ بِوَحْدَتِكْ
فَيَسِيحُ مُوَشَّحُ خَمْرِكِ
فِي الأَبْيَضِ المُتَوَسِّطِي ،
مَسْكَنٌ لِلُغَاتٍ هُوَ مَأْوَكِ
حِينَ صَوْتُ المَآذِنِ
يَحْضُنُ دَقَّ النَّوَاقِيسِ
فِي كُلِّ آنِ

* * *

سَبْتَتِي
أَنْتِ وَرْدَةُ شَوْقِي
وَنَارُ عِنَاقِي
وَأَنْتِ ضِيَاءُ الزُّجَاجِ
وَشَوْكُ السِّيَاجِ
تَجَلَّتْ عَلَى مَوْجِكِ
صُحُفُ الشَّرْقِ
وَهْيَ تُعَانِقُ تَرْنِيمَةَ الغَرْبِ

* * *

سَبْتَتِي ،
حِينَ سَمَّيْتُكِ
وَرْدَةَ المُتَوَسِّطِ
لَاحَ هَدِيلُ الحَمَامِ
عَلَى طَوْقِكِ الأَبْيَضِ
فَـ«سَلَامٌ عَلَى سَبْتَةَ المَغْرِبِ»

(*) تستدعي القصيدة شخصيات مغربية ارتبطت بسبتة تاريخيا وثقافيا وشعريا، هي: طارق بن زياد، والقاضي عياض، ومالك بن المرحل، ومحمد الحلوي، وأحمد المجاطي، ومحسن أخريف.

في رواية «إيميزار: حكاية معدن يسلب الحياة»(1) لحميد مجدي

جدل القوّة والمعرفة

عبد الرحمن التمارة

1

تستدعي علاقة الأدب بالسوسيولوجيا التفكير في مقولات مترابطة: أوّلاً، مركزية الإنسان في الخطابات المتنوّعة، فإذا كانت السوسيولوجيا تولي عناية كبرى للوجود والفعل الإنساني في الكينونة الفردية والانتماء الجماعي، فإنّ ذلك هو ما يشكّل أسّ كلّ كتابة أدبيّة وفنيّة. بهذا المعنى، فالترابط القويّ بين الأدب والسوسيولوجيا يتراءى محقّقاً في منطلقهما المركزي متجلياً في الحياة الإنسانية. ثانيا، التجسير الخلاّق؛ لأن العلاقة بين الأدب والسوسيولوجيا ترسّخ حوارا دائما بين الحقول المعرفية المختلفة، دون فقدان عناصر تميّز كلّ مجال في التعبير والبناء، وفي المنطلقات النظرية الموجهة للأديب وللباحث السوسيولوجي. ثالثا، الهويّة المنهجية؛ وأقصد بها تأطير العلاقة بين الأدب والسوسيولوجيا ضمن سياق إبستيمولوجي يحفظ لكل مجال معرفي تميّز تعالقه مع مجال آخر. لذا، أمكن الحديث عن مقترحات نقدية كاشفة علاقة الأدب بالمجتمع من زوايا الموضوع والرؤية والخلفية المعرفية والمنهجية؛ شأن تنظيرات جورج لوكاتش وميخائيل باختين ولوسيان غولدمان وبيير زيما .. إلخ. لذلك، أعتقد، جازما، أنّ الأدب شديد الاتصال بالوجود والواقع والحياة الاجتماعية بوشائج عديدة، وإنْ كان الأديب لا «ينسخ» الواقع، ولا يمكنه ذلك، بل يكشف رؤيته وتصوّره وتمثّله له في عمل أدبي بمحددات بنائية وضوابط نوعية. كأن الأدب والسوسيولوجيا توحدّهما «سياسة التفسير»، بما يلائم معرفيا ومنهجيا كلّ واحد منهما.

تظهر علاقة الأدب بالسوسيولوجيا من جهة انجذابها له؛ فيصير الأدب أداة استدلال على «صحة» التصوّر المنهجي، ويبدو التعبير الأدبي «حجة» في سياق إقناعي. هنا، أستحضر، انطلاقاً من تجربة قرائية، باحثين بارزين في مجال السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا: دافيد لو بروطون وميشيل مافيزولي. هل لأنّ الأدب يمتلك تميّزا نوعيا في كشف المجتمع الإنساني، ألم يقل عبد الله العروي: «إذا كتبت الرواية فيمكن لك، بكيفية من الكيفيات، أن توظف جميع المعلومات، وحينئذ تكون لديك، بالضرورة، نظرة موسوعيّة ليس، فقط، عن المجتمع الذي تنتمي إليه بل ربّما عن التّاريخ والإنسانية جمعاء»2؟.

2.

يمكن فهم أحداث رواية «إيميزار»3، للروائي المغربي حميد مجدي، ضمن سياق اجتماعي فكري كاشف تجاذبات بين قوة شركة مناجم، معزّزة بقوة أجهزة الدولة المختلفة، وقوة النّضال ضدّ عناصر الشرخ التي تحدثها القوّة الأولى. إنّ جدل القوّة والمعرفة ارتبط برغبة كتابة تاريخ منسي للمكان تمثله قرية تسليت قرب ورزازات بالجنوب الشرقي المغربي، عبْرَ فعل نضالي دالّ (التّنظيم النّقابي). كأنّ الرواية تشخّص، عَبْر عوالمها السردية المتخيّلة، وجوداً إنسانياً مغيّباً في التاريخ الرّسمي، وتكشف دور الأصوات المقموعة في نقش أفكرا وقيّم وتواريخ مضادة للسرديات التاريخية المتداولة.

ترتبط أحداث رواية «إيميزار» بقوّة الفعل النقابي في مواجهة عماء المؤسسات (منجم إيميزار) وظلمها، بما يلازمها من رسوخ على مبدأ الدفاع عن الحقّ في حياة كريمة. هكذا، انفتحت الرواية على مقطع سردي، بنفس إخباري، يكشف أوضاعا وأطرافا ووقائع وإطارات ومؤسسات: «الإضراب الذي دعت لخوضه في السابع عشر من الشهر، نقابة عمال منجم إيميزار بورزازات، لمدّة أربع وعشرين ساعة قابلة للتّمديد، أربك الحسابات وكسر روتين العمل المألوف. وعلى إثره اجتمع المكتب التنفيذي للشركة القابضة مداجيم مالكة المنجم، وقرر عدم السماح به مهما تطلّب الأمر» (ص 5).

تظهر العلاقة بين العمال ومسؤولي الشركة، بناءً على المقطع السّردي، مبنية على تجاذب الفعل والكبح؛ الأوّل مؤطّر بخطاب يروم تأمين الكرامة في الشغل، والثاني موجّه بهدف المنع. لهذا، فإنّ قوة العمّال المنجميين كامنة في التقرير والتنفيذ، أملاً في التحرّر من ثقل سلطة شركة مهيمنة ومسيطرة. كأنّ الفعل النقابي يرى الحقيقة في الجماعة الفاعلة ووعيها العمّالي النضالي القاضي بتجاوز ثقل التسلّط، بينما الشركة المنجمية تحمل وعياً اسغلاليا انتهاكياً في كلّ الأزمنة: «مداجيم هي في الأصل شركة فرنسية، تأسست لأجل استخراج وتصدير وتسويق معادن، المنغنيز والكوبالت والنيكل التي تم اكتشافها بكثرة في قرية تسليت قرب ورزازات من قبل الجيل الأول من الجيولوجيين الأجانب، بمساعدة عميل الاستعمار التهامي الكلاوي، الذي يوفر لهم الحماية اللازمة، ضد ضربات المقاومة النشطة في جنوب المغرب المغرب .. كان ذلك منذ العشرينيات من القرن الماضي .. بعد عهد الحماية تحوّلت مداجيم إلى أهم شركة قابضة بالمغرب، في ملكية عائلة العروي، التي تنشط في مجال الإنتاج المعدني والصناعات الهيدرومعدنية، وكانت لها علاقة وطيدة مع الجيش الفرنسي. وخلال الشهرين الماضيين فقط، أبرمت صفقة تجارية يتمّ بموجبها تزويد معمل ألماني لصناعة السيارات الفاخرة، وآخر فرنسي لصناعة الطائرات الحربية النفاثة، لمدة ثلاثين سنة المقبلة» (ص 9). تتحدّد الشركة، إذا، بقوّة استنزافها في كل الأزمنة. لا بناء في الأفق، الاستغلال أسّ مركزي في نشاط الشركة. لهذا، فإن العمال يواجهون امحاءً رمزيا، فيتبدّى وجودها النّصي مرتبطا بالمعاناة المركبة: «العمال المنجميون يقطنون مع عائلتهم بقرية تسليت، على بعد ميل، أسفل التلة التي تحتضن الوسط الرئيسي للمنجم. تضم عشر دواوير عجاف، أصبحت كذلك، بسبب الاستنزاف المفرط للمياه، وطرح الشركة للنفايات السامة .. كانت تسليت قبل المنجم لا يضاهيها مكان، جميلة ونابضة بالحياة .. إقامة المنجم في هذا المكان بدّل معالم الحياة والأشياء كلّها.» (ص10). بهذا المعنى، تقترب الرواية منكشف تحوّل ارتكاسي للحياة والكينونة، وصار التحقّق الوجودي للكائنات الآدمية مقترنا بالمأساة الفعليّة والعدم المحتمل. إنه الوضع الذي فرض، لزوما، تكتلا في إطار نقابي يضمن الدفاع عن الحقوق المشروعة للعمال المنجميين. لهذا، فتمركز متخيّل الرواية على الفعل النقابي، بعمقه النبيل، يؤكد أن الرؤية النضالية مقترنة بترميز الصراع بين الذات (القائد النقابي أدرار أمزيان) والمؤسّسة (شركة مداجيم)؛ صراع يتراءى مُحقّقاً في نموذج وجودي بحمولة ميتافيزيقية تجعل أحدهما، بناء على الرؤية والموقع، يمثّل الخير والكرامة النور والحياة بينما الآخر يجسّد الشرّ والبؤس والظلام والموت.

حولت رواية «إيميزار» وجود وفضاءً وعلاقة بين عمال وشركة مناجم إلى مقولات معرفية؛ حيث العمال يترجمون فكرا نضاليا، وفق شروط وعي سياقي، بعدما تجذرت المعاناة وصارت المأساة ثابتةً وراسخة. بينما الشركة تكشف فكراً استغلالياً، فتراءت كأنها مؤسسة غرائبية تسيّرها قوى وطنية بروح وفكر كولونيالي فوّقي: «الجميع يعرف أن الشركة فوق القانون، وعامل الإقليم متواطئ معها، ويخدم مصالحه فقط. المسؤولون عن البيئة متورطون هم أيضاً في الفساد والرشوة» (ص35). يظهر أن بشاعة الاستغلال نابعة من امتلاك قوّة الرّدع، ودعمها بقوّة أجهزة السلطة وأعوانها. لكن الإيمان

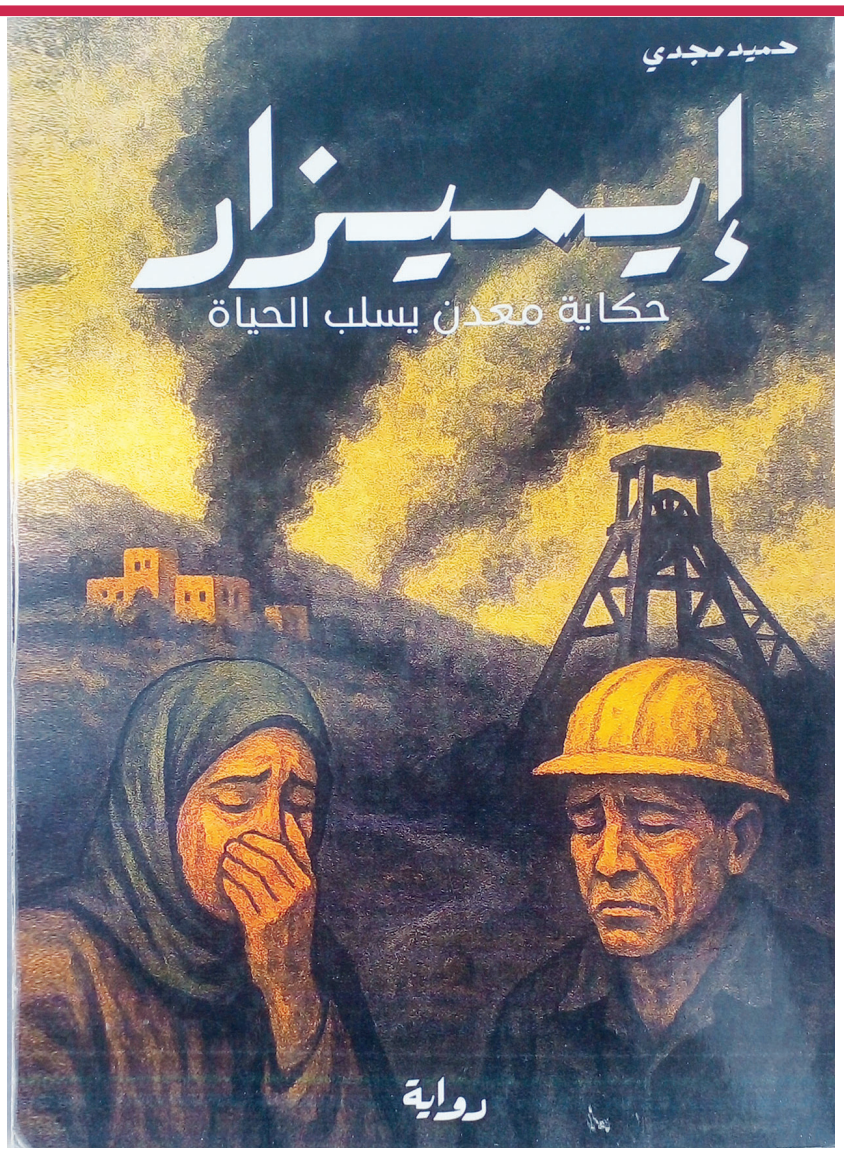
بعدالة القضية يدفع للمواجهة، عَبْر إطارات هيكلة، إيماناً بأن الإنسان العامل مرتبط بقيّم نبيلة عليا وجب حمايتها والحفاظ عليها. لهذا، فالمناضل الحقّ يثور على الظلم، ويصارع محارباً المأساة، وإنْ تعرض لاضطهاد وتعنيف وتصفية غير مبرّرين: «أخذ الكلام عنهم أيت حما عبد الله الذي يعدّ نائباً لأدرار في المكتب النقابي، وقال وهو يستشيط غضباً:

-إخواني .. كما تلاحظون فإنّ الشركة قد هاج سُعارُها، وهي تستغل أجهزة الدولة للاعتداء علينا. اعتقلوا اليوم أمام أعيننا رفيقنا أدرار، لأنه لم يخضع لمساوماتهم ودافع عن مصالح العمال وساكنة القرية بنزاهة .. لن نتركه بين أيديهم، سوف نواصل مسيرته مهما حدث. وكما تعلمون، أيضاً، قُتِل عامل منجمي قرب مُعْتَصَمِنا» (ص 80).

تظهر هنا الشركة وحشاً كاسراً، والعمال يدبرون قوة نوعية لمواجهته، والقائد النقابي بطالا إشكاليا يحارب التوحّش والهيمنة. صمد النقابي المحنّك والذكيّ، بروح الجبل (أدرار) الراسخ في الأرض، كاشفا عبث المسؤولين في شركة استعمارية استغلالية. تعرض للاعتقال وتلفيق التّهم والتّهكّم ومحاولة القتل والاختطاف والتعذيب القاسي، لكنّه قاوم وبقي مؤمناً بأهمية مواجهة الكذب والتسلّط والطغيان والاستغلال والتدمير، لدرجة تجعل رئيس الشركة المنجمية يصرّح: «-عجيب أمرك يا أدرار. حتى وأنت في قبضتنا، وعلى هذه الحال الشّقية التي توجد فيها، وبهذا الضعف، تسعى للفهم .. عرفت أنك تعشق الكتب وحب المعرفة، غير أنّي لم أخلك إلى هذه الدرجة. ولا زلت تتلفظ بكلمات، تعرف انها تزيد من خنقي عليك، وكرهي الشديد لك، ولما تمثله في الواقع. ولكن، أعترف لك مع ذلك، أني أحترمك بشكل لا أفهمه» (ص 253).

إنّ قوة المعرفة والإيمان بسطلة التأطير النقابي الجاد والمسؤول تسعف الذات في الاطمئنان لفعلها، ومواجهة خصومها بما يصيّرها أحد أنصارها الرمزيين (أحترمك بشكل لا أفهمه)، وإنْ نظروا إليها بوصفهم أعدائهم الموضوعيين. إنّ الثبات على الموقف النضالي البنّاء يمحو الفوارق بين كل «عامل» و«رئيسه»؛ ضمن سياق نابذ للقلق والضياع، وجاذب للطمأنينة والراحة الفكرية والنفسية. لهذا تنتهي الرواية بمنظور رمزي أسّه الترسيخ القيمي، كما تكشف لحظتين: الأولى، تبرز فهما نوعياً، بعد فترة تعذيب بشع للقائد النقابي أدرار، لبعض القيم الإنسانية النبيلة، وفي مقدمتها الحرّية: «الحرية ليست شيئاً آخر غير قناعة وقرار تتخذه بإرادتك .. إنها إحساس عميق بالرضا عن النفس. الحرية أن تصمد وتواجه قدرك بكل شرف. الحرية أن تواجه مخاوفك. الحرية ألاّ تظلم ولا تقبل الظّلم ولا تعيش فقط لنفسك. الحرية ألا تركع لرجاءٍ مهما كان ما يمنحك إياه» (ص 262). الثانية، تحمل المسؤولية الأخلاقية في نقل تجربة النضال إلى فضاء آخر، بعدما تبيّن وجود مؤامرة من المركز النقابي: «مكث أدرار بورزازات لمدة عشرين يوما. ولأن حياة عائلته مهددة، ووجوده أصبح يزعج الرفاق والأصدقاء الذين تعبوا من مواصلة الصراع مع الشركة دون غطاء سياسي أو نقابي، وضاقوا ذرعاً بالمشاكل التي تتسبب فيها علاقته المتوترة دائماً مع الدولة، فقد نقل أسرته رفقة صهره إلى مسقط رأس هذا الأخير بدمنات» (ص 290).

لم تبق الرواية مقترنة برصد مسار صراع بين عمال منجميين وشركة، بل انفتحت على التفكير في قضايا قيمية معرفية تخصّ الذات والهويّة والوجود والكينونة والسلطة والتّبعيّة والاستغلال. بهذا المعنى، فإنّ الرواية ارتبطت بـ«الفعل النقابي» الجاد والمسؤول؛ بمنظور «مضاد» لفكر التواطؤ والارتشاء. بهذا المعنى فرواية «إيميزار» باعتبارها «رواية منجمية»4 كاشفة مأساة عمل منجم. إنها رواية



أنتهى بطلها إلى الرحيل، بعدما تعذر عليه مواجهة كلّ الخصوم. لكن عمقها الرمزي يفضي لترجمة جملة من الأفكار الدالة المقترنة بالفعل النقابي الجاد. كأنّ متخيّل الرواية يكشف، أولا، أن النقابي الجّاد لا يتعامل مع قضايا العمال بلسان (لغة) الإطراء، ولا يبقى حبيس ألقاب فخمة يوجّهها تمركز على الذات، وتحكمها رَغبَةِ الدخول إلى فضاءات «الترفيه» على عادة القادة والحكام والفئات الثرية. وثانيا، إن الفعل النقابي يمثل ترويضاً للموقف على الثبات، وتفكير مسؤول لمواجهة المتاهات، وإقامة دائمة في منطقة تجاوز الإكراهات وحلّ المشاكل. كأنّ كلّ نقابي حر جدير بهذه الصفة والهويّة، وفق عمق الرواية ومضمرها الرمزي، لا يقايضُ، ولا يخاف، ولا يستسلم، ولا ينهزم، على الأقل أخلاقيا وقيميا، ولا يخلف وعداً، ولا يُبتز. وثالثا، إن المناضل النقابي الجاد يواجه مؤامرات الكلام والفعل، ويُجابهُ دسائس الخصوم والأعداء، ويقف ضد اندفاع الرفاق والأصدقاء، ويتوقع غدر الأقرباء والفرقاء. بمعنى، إنه كائن يناضل ويصارع، ويظل صامداً لا ينكث وعُودَه. يناور بذكاء متّقد، على أهبة، دائماً، للفعل المؤطر بنظرة استراتيجية، دون إخلال بأدبيات الحوار، وبفهمٍ شروط السياقات عبْرَ تكتيك مرحلي يكشف تدريباً على الاستماع المهذّب، دون انسياب مع الدّبر الخشن الدّال على سوء تدبير وإدراك. ورابعاً، ما أمكن لِنَصْرٍ في معركة نضالية أن يتحقّق عبر ثقافة الانبطاح، بل متوَجبات النّصر تقتضي قدراً من المعرفة والقيّم الفكرية والأخلاقية النبيلة. من هنا، فالمناضل الحقّ قد يواجه، في وجوده وحواراته التفاوضية حول مطالبٍ مشروعة، كمائن مُحكمة من الغدر، لكنّه، احتراماً لأخلاقيات الحوار، يتجرّع شرارة نار عاصفة بهدوئه وثباته وصموده كي لا يخذل الإطار، بوصفه مُعبِّراً عن جماعة، ويُسْهمُ في انكسارات يتعذر جبرها.

تتبدى أحداث رواية «إيميزار» لحميد مجدي مقترنة بحكايتين: حكاية نضال جماعي بقيادة مناضل فذ أدرار، وحكاية شركة تدير منجماً بعقلية استعمارية أسّها استغلال واستنزاف ممنهج. بهذا المعنى، فمتخيّل الرواية ينبني على جدل المعرفة والقوّة؛ لأنّ كلّ مناضلٍ مثقفٍ وصادق لا محالة ينتصر قيمياً وأخلاقيا، وإنْ خسر المعارك وعانى من اضطهاد ذاتـه؛ بل إنّـه بصدقه النضالي يؤسّس لوعي التمرّد المفضي للتحرّر، لأنّ «منْ يتمرّدْ يتحرّرْ، ومَنْ يتحرّرْ يؤسّسُ لزمن جديد»5. آمن حميد مجدي، وفق متخيّل الرواية، بفكرة الكمال النقابي والنضالي، عَبْر رؤية لا تخلو من روح نيتشوية وأفق طوباوي، التي تبيّن أن تطوّر المجتمعات رهين بمواجهة قواه الناهبة غير الوطنية، والمجرّدة من أيّ نزعة إنسانية أو أخلاقية. لهذا، فالمناضل النقابي أدرار، ربما الذي لم يعد له وجود في الواقع الفعلي، يكشف إنساناً بإرادة قوية وصلبة، برسالة رسولية واجـه كـلّ الإكراهات والإغراءات والخروقات والانتهاكات. بهذا المعنى، فالرواية تبني نضالاً ممكناً؛ لأنّ المناضل الذي فاته أن يغيّر واقعاً قادرٌ أنْ يرسمَ صورة مثالية أسّها النزاهة والمسؤولية والجدّيّة. ذلك يفكك نسق السلطة ويدمّره، ويفضح بنيتها القمعية، وإنْ دفع ثمن معارضتها اعتقالات تعسفية وتهمٍ مفبركةٍ، وتعذيب مدمّر للذات جسدياً ونفسياً. لهذا، فرحيل المناضل أدرار في نهاية الرواية، عن قريته يؤشر رمزيا على الانتشار الميتافيزيقي للسلطة في التنظيم (النقابة) والفضاء (القرية)، وعلى تعديل في موقع المواجهة لا التخلي عنها؛ خاصة بعد شيطنة المناضل النقابي، وتصويره عدواً تجب محاربته. ذاك ما واجهه المناضل النقابي، وعمل على تدميره واختراقه بوعي ملؤه الرفض والتحدّي؛ على اعتبار «أن الوعي عموماً هو رفض. والحال، ما الرفض إنْ لم مقاومة ما هو كائن»6.

هوامش:

-1 قدمت هذه الدراسة في محور مخصص لقراءة وتوقيع رواية «إيميزار: حكاية معدن يسلب الحياة» للأستاذ حميد مجدي، ضمن محاور ندوة وطنية حول «الأدب والسوسيولوجيا: التجسير والرهانات وآفاق البحث البيني»، يوم السبت 25 أبريل 2026، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن زهر، أكادير.

-2 محمد الداهي، عبد الله العروي: من التاريخ إلى الحب، حوار، منشورات الفنك، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص27.

-3 حميد مجدي، إيميزار: حكاية معدن يسلب الحياة، رواية، تينيل أنفو، قلعة السراغنة، ط1، 2025. وأرقام الصفحات داخل المقال التي لا تحيل على الهامش هي صفحات الرواية.

-4 أمكن استحضار نماذج منها في التجارب الروائية، على سبيل التمثيل: رواية «جيرمنال» إميل زولا، ترتبط بعمال المناجم بفرنسا في النصف الثاني من القرن 19، ورواية «الجبال لا تسقط» للأديبة المغربية سعدية سلايلي أحداثها مستوحاة من نضال عمال جبل عوام بخنيفرة. كما يمكننا أن نفكر في كتاب كاشف استغلال العمال لأغراض إمبريالية: «نحن نأكل المناجم والمناجم تأكلنا» جون ناش، بناءً على أشار إليه إدوارد سعيد في كتابه: تأملات حول المنفى 2، ترجمة: محمد عصفور، دار الآداب، بيروت، ط1، 2020، ص 222.

-5 فيصل دراج، رواية التقدم واغتراب المستقبل: تحولات الرؤية في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 2010، ص 77.

-6 جاك دريدا، أن تفكّر: أن تقول لا، ترجمة: جلال بدلة، دار الساقي، بيروت، ط1، 2023، ص 32.

يونس لطفي

وجوه مستحوذة في متاهة يونس الخراز التعبيرية

بعد مشاهدتي للوحات/بورتريهات.. وجوه الفنان يونس الخراز انتابتني أحاسيس متناقضة، واستبدت بيّ الحيرة، إذ ليس من السهل الإفلات من قبضتها المغناطيسية، من المستحيل المرور أمامها في حالة لامبالاة عفوية أو متعمدة، فهي تتمتع بقوة تعبيرية هائلة، مستحوذة، إن لم نقل متسلطة.

وجوه مستفزة، تمارس غوايتها على المشاهد، تحرضه على نسج حوار معها، أو تتوسل إليه لمحو التشويش عنها لتستعيد «نضارتها»، أو تتميم ما ظل غير مكتمل فيها لتكسب كامل هويتها.

وجوه تنبعث منها طاقة ضخمة تلغي المسافة بين الفنان والمشاهد، وتورطه، من حيث لا يدري، في الإبداع وتعتبره شريكا مباشرا فيه.

تكرس هذه الصباغة «مبدأ وحدة العمل الفني»، وحدة بين الفنان والمشاهد، هو مبدأ» ينبع من الطبيعة الميتافيزيقية للفن.»

كنت متشوقا لمعرفة النشاط الروحي الذي كان يغمره، والحماسة التي كانت تحفزه وهو يبدع مخلوقاته الفنية.

ومهما بدا الأمر عبثيا، كنت أتوقع وجود نفوس تلك الشخصيات المستحضرة بولادات عسيرة ومستعصية خلف تلك الوجوه.

وكنت أحيانا أتسلى بوضع بعض الإضافات لتلك الوجوه الملغزة في محاولة يائسة مني لفك طلاسمها. إنها فعلا متاهة وجوه أو أقنعة لا حد لها. لم «ينج» منها حتى دارس صباغة يونس الخراز، عنينا، الناقد الجمالي جمال بوسحابة، الذي كشف أنها تفسر مأساة الفنان بقدر ما توضح ميتافيزيقاه حيث يقول:

«لكن ما سيكشف لنا أخيرا مأساة يونس الخراز هي البورتريهات الشخصية والبورتريهات الخيالية بالألوان المائية. إذ الطريقة التي تنظر بها إلينا تلك الشخصيات ذات الهيئات غير المتناسبة قليلاً، والمستحوذ على ملامحها القلق والدهشة والخوف مما يرونه. تجعلنا غير مرتاحين، ولا أحد يماري في كونها نفس النظرات التي يلقيها يونس الخراز على العالم الخارجي، هذا الشاب الذي تلقى تربية حسنة، الهادئ جدًا، وصافي الذهن للغاية على ما يبدو. ما هي تلك الميتافيزيقا التي تثيره والتي سنراها لاحقا تتجسد بطريقة أكثر عنفا؟ (ص 54)».

كما مارست تلك الوجوه النسائية المجهولة غوايتها على الناقد الجمالي البلجيكي «جان بيير فان تيغهم» حيث دفعته إلى تخيّل أو افتعال حوار بينها:

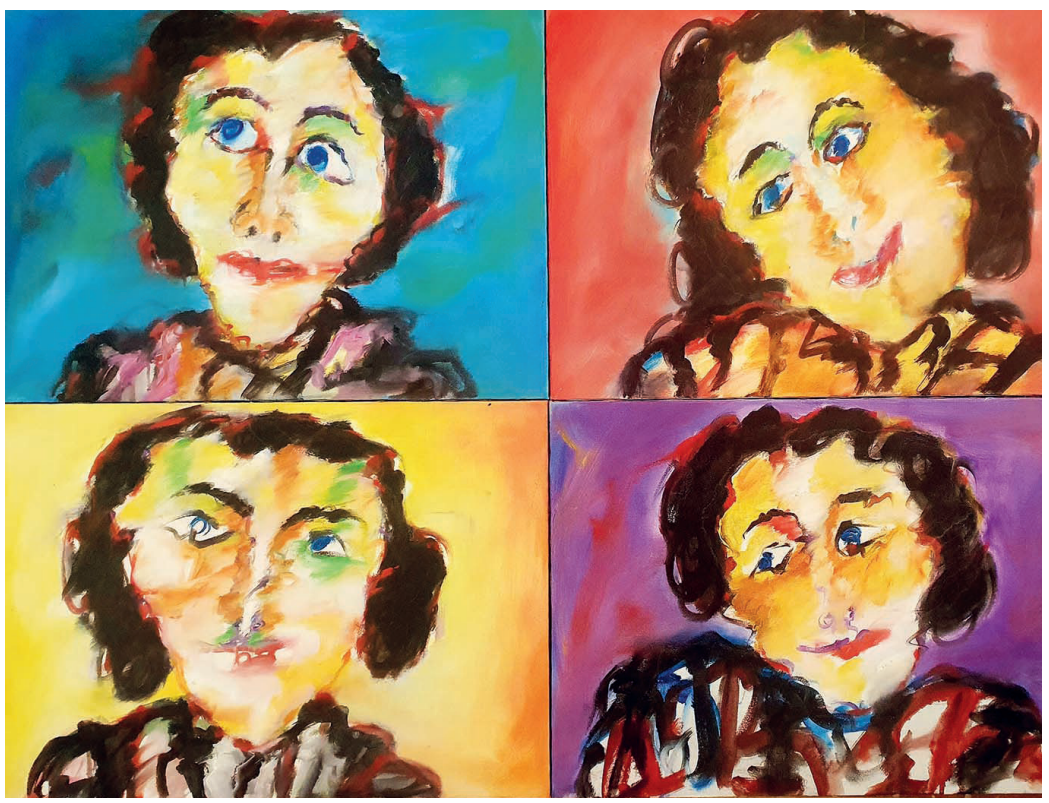
«الشفاه غليظة، مخضبة بالدم، لا وجود لعبارات كي تجعلها تهتز. ويتدفق الصمت بهدوء ويمتزج بالألوان التي تحيط بالوجه، لكنه ثقيل المعنى في ظل هذا المنع للغة. الذقن ينحدر تحت تأثيردوخة ضاغطة. وينتهي عند نقطة حادة في مثلث الوجه، وهو تقريبا واق ضد التطفل. في الأعلى، يضاء الأنف بلون، أو يتلبس فيه، وهو أبيض تقريبًا، يتفتت إلى ظلال متدرجة. في وجوده الجسدي والكثيف، يثقل الشعر على الجمجمة وعلى الصدغين، وهو بني وأسود، متحرك بتأثير اللمعان. تسم العيون بحدة حيوية الوجه. يمنحهم الرسام بريقا بدون بؤبؤ يلوي القماش. لكن الألعاب قد صنعت منذ زمن طويل. لقد غادروا أعماقهم. إنهم يخاطبون الآخرين. ويتساءلون: هل هناك أسباب؟ هل أنت مقتنع؟ تماما؟ هل هذا ما حصل ؟ هل يجب أن نشك في ذلك؟ هل كان الأمر كذلك؟ و بعد ؟ لا أستطيع تحمل أن يُنظر إليّ بعد الآن. من الأمام أو من الجانب، في دوامة، من الخلف. أصبح التنفس لاهثا، ويتسارع في جمل همسية. أنا لا أتحرك بعد الآن. أنا خائف. لقد وقعت في حالة من السكون الذي لا رجعة فيه» (ص 96)

لقد ثبتنا هذه الشواهد على طولها لتأكيد ما سبق أن قلناه بأن وجوه الفنان يونس الخراز لا تترك المرء محايدا أو لا مباليا، لا بد وأن تحرضه على قول شيء ما. وقد سبق للمهندس المعماري عبد الواحد منتصر، صاحب المدينة السعيدة، أن نبه إلى هذا المعطى حيث يقول في التقديم الذي خص به الكتاب الشعري للمهدي أخريف المعنون بـ «ربيع الفتيات..مع وجوه يونس الخراز»:

«وعندي أن كتابة يونس التشكيلية لا تفتأ تحاورنا وتسألنا عبر نظرات وعيون. ملامح ووجود. تعابير مرئية وأخرى لغزية. مشحونة بتلاوين نجمية صباغية. كلها شعر. تسحرنا وتدعونا إلى أن نسائل أنفسنا ودواخلنا» (ص 8)

يعد الشاعر المهدي أخريف من الدارسين الكبار للمنجز الفني للفنان يونس الخراز، فقد تتبع مساره الإبداعي منذ بداياته الأولى. وهو مسار غني بالأعمال الإبداعية، لكن ما استأثر باهتمامه أكثر هي فكرة الوجوه حيث يقول في مقدمة كاطالوغ « يونس الخراز "أقنعة ومرايا»: «أعرف جيدا أن الوجه الواحد المتعدد أضحى الشغل التشكيلي الشاغل ليونس منذ أكثر من عقد من الزمن».

وقد أطلق على تلك الوجوه اسم الوجوه اليونسقليسية، الذي نحته من كلمتي يونس وأنباذوقلس، فيلسوف وشاعر إغريقي. لا بد لهذا القران من مبرر يدعمه، فهو حتما لم يأت من فراغ. لم ينحته شاعرنا عبثًا، بل لا بد من وجود قواسم مشتركة تبيح مثل هذا الدمج. لكن شاعرنا لم يعمل على تفصيله، بل طرحه جزافا، وكأنه يحرضنا على البحث والتقصي لاستشفاف كنهه. أخريف وصف أيضا هذه الوجوه بـ:» مشوشة، مشوهة. لا ترى ولا تومئ إلى شيء. وجوه غائبة. وجوه يومئذ حاضرة في معرض» حشر» تشكيلي بالألوان الغامقة»، وقد ألهمته عدة قصائد تم جمعها في كتاب بعنوان: «ربيع الفتيات، مع «وجوه» يونس الخراز». علاوة على ذلك، خاض حوارا مثمرا مع الفنان الخراز، وأصدر كتابا في هذا الصدد بعنوان: «يونس الخراز، نزوات في الرسم والحياة». يحتل يونس الخراز موقعاً استثنائياً في المشهد التشكيلي المغربي. أصالته لا تُستعار، وبصمته لا تُحاكى. نهل من مشارب فنية متعددة، غير أنه ظل عصياً على الانصهار الكامل في أي منها. فداخله الفني ينبض بذاتية صارمة لا تعترف إلا بإملاءات الحس ومقتضيات الموهبة ونداء الفطرة.



المراجع :

Jamal boushaba, édition de- la revue maure,Younes el kharraz l'enfant d'assilah parcours d'un artiste peintre

دار توبقال للنشر، ربيع الفتيان . ،المهدي أخريف -

الرواية بوصفها وثيقة إنسانية

قراءة تفكيكية في كتاب أحمد بن شريف

«سرديات أنثروبولوجيا الرواية»

عبد العزيز حيون

كتاب «سرديات أنثروبولوجيا الرواية» للباحث المغربي أحمد بن شريف ، اجتهاد أدبي متميز يوازن بين الإطار النظري (الأنثروبولوجيا) والاشتغال التطبيقي (الرواية) ، وهو إبداع يبرز الحاجة الماسة إلى مقاربات تلامس تخصصات تتجاوز الانغلاق الهيكلي للنص لتنفتح على أبعاده الإنسانية والثقافية والاجتماعية العميقة ، التي قليلا ما تسلط الكتابات النقدية الضوء عليها .

ومن منظوري الشخصي يأتي كتاب «سرديات أنثروبولوجيا الرواية» ، الصادر عن دار النشر «سليكي أخوين» في بداية سنة 2026 الجارية ، كحلقة وصل معرفية رصينة ، تسعى إلى استنطاق المتخيّل الروائي من منظور «أنثروبولوجي» لا يكتفي برصد الجماليات الفنية والتجربة الفكرية والحسية المؤثرة ، بل يغوص بذكاء ونباهة الأدباء المتمرسين في تمثلات الإنسان ، وهويته ، وطقوسه ، وتحولاته السوسيو-ثقافية داخل المتن السردي.

ينطلق الكاتب أحمد بن شريف، ابن الريف الشامخ والطنجاوي والتطواني الهوى ، في هذا المؤلف من أطروحة مركزية مفادها أن الرواية ليست مجرد حكاية متخيلة، إلى أنها «وثيقة أنثروبولوجية» بامتياز، تعيد صياغة الوجود الإنساني وتؤرخ للمسكوت عنه وغير المسكوت عنه في الرواية .

وهذا العمل الأدبي، الذي صاغه الدكتور بن شريف في قالب لغوي جذاب مع استخدام تقنيات بلاغية وتشويقية تجعل النص أكثر متميزا ، يضعنا أمام تساؤلات جوهرية: كيف يسهم البعد الأنثروبولوجي في تشكيل جماليات السرد؟ ،وإلى أي حد استطاع النقد المغربي بشكل خاص والعربي بشكل عام تطويع المفاهيم الأنثروبولوجية لفك شفرات النصوص الروائية؟...

وما يُميز كتاب الباحث المُتمرس، انطلاقا من هذه الأسئلة الجوهرية، هو الذكاء في الربط بين جسور حقول معرفية ليست بالسهلة ولا هي في متناول الجميع، والدمج بين «علم الإنسان» (Anthropology) وبين «علم السرد» (Narratology) ليضع الرواية عامة كمرآة ثقافية تخلخل قضايا المجتمع ،مُركزا على فكرة أن الشخصية الروائية عنده «كائن ثقافي» يحمل في طياته طقوس وعادات ومعتقدات وأفكار مجتمعه.

وفي هذا السياق ولتنزيل أفكاره بوضوح، اشتغل الباحث على متون روائية لإثبات فاعلية المقاربة الأنثروبولوجية في كشف «البنيات الذهنية»(Mental Structures) للمجتمعات التي تشير الى المقولات والأطر الفكرية و النفسية والثقافية التي تنظم وعي كاتب الرواية أو الجماعة الاجتماعية و»البنيات التفكيرية» لمؤلفي الروايات التي تحيلنا على مجموعة التصورات و الرؤى والقيم (الفلسفية، الاجتماعية، والسياسية..) التي تشكل «رؤية الجماعة» أو «رؤية الشخص»داخل النص الأدبي.

والمُطلع على هذا الكتاب التحليلي الشيق يكتشف الخصوصية المغربية لمؤلف أحد بن شريف ، الذي غالبا ما يربط تحليلاته بخصوصية الهوية الثقافية في المغرب والتحولات التي طرأت عليها دون أن ننسى سبره لأغوار تصورات مفكرين عالميين مرجعيين من أمثال جان بول سارتر وغاستون باشلار وجيلبير دوران ورولان بارت .

وكتاب الدكتور بن شريف التحليلي ، الإضافة النوعية للمكتبة النقدية العربية المعاصرة، لم ينجح فقط ، وباقتدار، في جعل الأنثروبولوجيا أداة طيعة لخدمة الأدب وإنما تتبع بخبرته، التي تجلت في إبداعه للمجموعة القصصية «الفئران المكعبة» و»شموس طنجة» و»أوراق الجنوب» و»قلاع طريس» والمجموعة الشعرية «صهيل الريف» والدراسة النقدية «المتخيل في الرواية المغربية» ، الروابط العميقة والوشائج الخفية بين الفن الروائي وعلوم الإنسان المتمثلة في الأنثروبولوجيا.

وينطلق أحمد بن شريف من فرضية مفادها أن الرواية لا يمكن حصرها في كونها «تخييل» أدبي، بل هي «وثيقة أنثروبولوجية» تعيد صياغة الوجود الإنساني ،و من تم لا يكتفي بالتحليل البنيوي للنصوص، وإنما يغوص في الأمور التي لا ينتبه إليها أفراد المجتمع ثقافيا واجتماعيا.

وروعة الكتاب التحليلي في أنه تجاوز المنهج الوصفي بأسلوب علمي لرصد وتحليل ظواهر الرواية للوصول إلى تفسيرات عميقة ولينتقل بسلاسة من وصف التقنيات السردية إلى تحليل «الإنسان» داخل السرد ،مُركزا على ثنائية الأنا والآخر و كيفية تَمَثل الرواية للهوية، والعادات، والطقوس، والتمثلات المجتمعية الأخرى بشكل عام.

ويرى بن شريف أن الرواية تعمل كمرآة عاكسة ليس فقط للتحولات الاجتماعية أو المجتمعية بل و للتحولات الثقافية ، ومن تم يحلل السرد بوصفه ممارسة تهدف إلى فهم الطقوس والتقاليد ، وكيف تتحول الطقوس الاجتماعية من واقع مادي إلى بنية سردية وبوصفه المخيال الشعبي باستحضار الأساطير والقصص داخل النص الروائي الحديث ليس للزينة، وإنما كأداة لفهم «اللاوعي الجَمْعي»(Collective Unconscious) وفق مفهوم علم النفس التحليلي الذي تبناه العالم السويسري كارل غوستاف يونغ .

ويمكن تقسيم المقاربة النقدية التي اعتمدها الدكتور بن شريف إلى ثلاثة مستويات

أساسية ،المستوى السوسيو-ثقافي ،والمستوى الميثولوجي Mythological الذي رصد حضور الأسطورة داخل «الزمن الروائي» وكيفية إعادة تدوير الرموز البدائية (Proto-writing) التي تعتبر التمهيد لتطور الكتابة الحقيقية ،و المستوى اللغوي الذي يتعامل مع اللغة ليس كأداة لنقل الأحداث فحسب وإنما ككيان فني وإبداعي يساهم في تشكيل الدلالة وبناء العالم الروائي ، دون الحديث عن تحليل «اللغة الواصفة» (Metalanguage) في الرواية، وكيف تعبر عن الهوية والطبقة أو الطبقات الاجتماعية ،ومستوى نقد المفاهيم Critique of Concepts و تفكيك وإعادة تقييم المصطلحات والمفاهيم الأساسية والانتقال من «الحكاية» إلى «الظاهرة».

وأبرز ما يميز طرْح الدكتور أحمد بن شريف ،وفق منظوري الخاص كصحافي وليس كناقد أدبي ، هو قدرته الفائقة على تحليل كيف تتحول «الحكاية» البسيطة إلى «ظاهرة» تستحق الدراسة العلمية ،و هو لا يرى الشخصية الروائية ككائن ورقي نقرأ عنه ثم نهجره أو ننساه الى لقاء آخر أدبي قد لا يتجدد ، بل ك»كائن ثقافي» يحمل جينات بيئته ويجمع بين الوراثة البيولوجية والتنشئة الاجتماعية و»المؤثرات» الثقافية .

وتبين لي وأنا أقرأ الكتاب بجهد بليغ أن الرواية في منظور أنثروبولوجيا السرد ، كما يفسرها الدكتور بن شريف ، هي الحفر في طبقات الذاكرة، واستعادة للأصوات المهمشة التي طمسها التاريخ الرسمي ،كما تتناوله منهجية التاريخ الشفوي (Oral History Methodologies).

ومن منظوري الخاص ، وأنا لا أدعي المعرفة الجيدة في مجال الأنثروبولوجيا ، فقد فتح الباحث بن شريف آفاق جديدة للنقد العربي تتجاوز «الصيحات « البنيوية والتفكيكية التقليدية الى الغوص في العمق المعرفي والربط بين مفاهيم المفكر البلجيكي (كلود ليفي ستروس) ،صاحب أطروحة الأنثروبولوجيا البنيوية التي تفترض وجود بنيات عقلية وعميقة غير واعية تَحْكم الثقافات البشرية وتتجاوز الاختلافات الظاهرية ، والمُنظر الأدبي الروسي (ميخائيل باختين) الذي ترتكز نظرتيه على أن الرواية جنسا أدبيا «مفتوحا» يعكس التفاعل بين لغات وثقافات مختلفة مُتمردة على الأحادية ، وبين النصوص الروائية العربية بذكاء .

ويَكْمن هذا الذكاء لدى الدكتور أحمد بن شريف في كيفية دَمْج عنصري الفلسفة والخيال من حيث المنهج ، فهو يستخدم «المنهج الأنثروبولوجي» ليفكك الرموز الفلسفية الكامنة في النصوص الروائية، معتبرا أن الأسطورة هي أصل الحكاية والفلسفة هي جوهر السؤال ،فيما الرواية هي المصب الذي يجمعهما ،ومن هنا الرؤية عند بن شريف قد تكون صهر الخيال الإنساني لإنتاج معنى جديد للوجود يتجاوز ملامسة التفسيرات الجاهزة إلى خَلق دلالات شخصية وعميقة للحياة.

وإن كان الدكتور بن شريف لم يشر صراحة وبشكل مباشر الى بنية الزمن والتمثل الأسطوري ،فهو قد وَظفَ «زمن الرواية « لإعطاء عُمق أنثروبولوجي للنص ،و الزمن هنا ينفصل عن الواقعي ليصبح زمنا رمزيا أحيانا ، حيث تلتقي الحكاية بالواقع، ويُصبح التاريخ كتجلٍ لقوى أعمق تُسَيّر الوعي الشعبي أو المجتمعي العام .

كما أن بنية الزمن عند أحمد بن شريف في «سرديات أنثروبولوجيا الرواية» تخطت التقنية السردية، الى «أداة حفر (أركيولوجيا)» في الذاكرة المغربية مستفيدة من الدراسات الفلسفية المشتغلة على مواضيع من صميم المتخيل في صيغته العامة.

فالرواية المغربية، من هذا المنظور، لا تحكي قصة في الزمن، بل تحكي «قصة الزمن نفسه» ،كيف يتشكل؟، وكيف يتحول من وعي قبلي جمعي إلى وعي فردي حداثي ؟،و كل واحد ينظر إليه من زاويته ووفق حمولته الثقافية وخلفياته الاجتماعية ولربما خلفياته السياسية والفكرية والإيديولوجية والقناعات الذاتية التي قد لا تتغير وقد تتغير مع مرور الزمن الافتراضي.

وكتاب «سرديات أنثروبولوجيا الرواية» لأحمد بن شريف هو دعوة لإعادة قراءة الأدب بعيون «عالم الإنسان» ،إنه محاولة جادة لكسر الجمود النقدي، والتأكيد على أن الرواية هي ،بطبيعة الحال ليس الأمر عند الكل ، السجل الحقيقي للتاريخ الذي لم يكتب منه الكثير ، وهي الأداة الأرقى لفهم تعقيدات النفس البشرية في سياقها الحضاري والمجتمعي في كل تمظهراته و ديناميات والتغيرات متعددة الأبعاد داخل البنية الاجتماعية والثقافية.

ونخلص في كتاب «سرديات أنثروبولوجيا الرواية» الى أن الباحث بن شريف لا ينصح بالوقوف عند حدود القراءة الميكانيكية للنصوص، وينجح في إقناع القارئ بتحويل النقد الأدبي إلى مختبر إنساني يفكك من خلاله الروابط الخفية بين المتخيل السردي والواقع السوسيوثقافي.

و استطاع المؤلف أن يُثبت بأن الرواية ليست حكاية عابرة من حيث الزمن والمكان والأبطال ، بل هي وثيقة أنثروبولوجية حية تختزل تمثلات الإنسان لذاته وللعالم ،و يفتح كذلك أفقا جديدا أمام النقد العربي الحديث ،أفقا يتجاوز الإنغلاق البنيوي ليُعانق رحابة العلوم الإنسانية، مما يجعل من الكتاب مرجعا لا غنى عنه لفهم كيفية تحول «القيم الثقافية» إلى «بنى سردية تؤرخ للوعي البشري « .

وفي نهاية هذا التحليل، نَخْلص إلى أن مشروع أحمد بن شريف في هذا الكتاب يمثل دعوة صريحة لإعادة قراءة الرواية بعيون «أنثروبولوجية» تبحث في المنسي والمضمر وتمزج بين دقة المنهج وعمق التحليل، كاشفا عن قدرة الرواية على استيعاب الرموز والطقوس والتمثلات الجماعية.

قراءة في كتاب «الشاشة والورق: ميديولوجيا الصورة والنص زمن الإنتقال الرقمي» لعبدالصمد الكباص

د. محمد الشنكيطي

يوجد الشيء ، لكي ينتهي في صورة.*
سوزان سونتاغ

صدر عن منشورات دار إفريقيا الشرق (2023) كتاب تحت عنوان «الشاشة والورق: ميديولوجيا الصورة والنص في الصحافة زمن الإنتقال الرقمي» للباحث المغربي الدكتورعبد الصمد الكباص.

انطلق الباحث في أطروحته من سؤال الحامل le support المعتمَد في تمرير المعلومة ، ودوره في التأثير على الرسالة مضمونا وشكلا ، بحكم تفاعلهما ماديا. تصور نجد أصوله في العبارة الشهيرة لماك لوهان: «الوسيط هو الرسالة». فإذا كانت الإنسانية قد أنتجت وفرة من الرسائل عبر تاريخيتها سواء كانت ذات طبيعة خطية أو بصرية ، فإنّ طبيعة المادة التي يتشكل منها الحامل وقيمتها التسويقية ، اختلفت من مرحلة لأخرى (البرونز والذهب والجلد والشجر والصخر والخشب والورق والشاشة ....) (ص 69 و121). ويبقى حدث الإنتقال من الحامل الورقي ، في منظور الكاتب ، كما هو شأن الصحف والمجلات والكتب ، إلى الحامل الإلكتروني ممثلا في الشاشة ، حدثا ساهم في تأسيس نماذج إدراكية مغايرة اختصرها الباحث في الإنتقال من مقام القارئ – الفاهم إلى مقام المشاهد – المندهش.

حدث اعتَبره الباحث في الميديولوجيا ر.دوبري ، مرتبطا بسلسلة تحولات عرفتها المجتمعات الإنسانية ، اختصرها في تعاقب ثلاث محطات تاريخية أساسية ، تمثلت في اللوغوسفير (الكلام) والغرافوسفير (الكتابة المطبوعة) والفيديوسفير (الشاشة) والأنفوسفير (الغلاف المعلوماتي) قياسا على الغلاف الحيوي (البيوسفير). انتقال تمّ في «غفلة بصرية منا» على حد تعبير ريجيس دوبري. (ص 120).

وإذا كان الباحث قد قدَّم عبر الصفحات الأولى ، تصورا مفصّلا ، لما هو مُقدم عليه ، في دراسته الأكاديمية هاته ، ونخص بالذكر الموضوع الرئيس لبحثه ، والمتعلق بمقاربة حدث الإنتقال من النص الورقي ، إلى الصورة داخل الشاشة الإلكترونية ، وتبعات ذلك على مستوى البناءات المعرفية الإدراكية والقيمية والإيديولوجية ، فإنه عمل في باقي فصول كتابه ، على تخصيص الصورة بأهمية كبيرة. وقد سلك في ذلك سبيل مناقشتها على ضوء مفاهيم من قبيل : النص والشاشة والزمن – السرعة ، والمرجع والصوت والكلمة والمرآة والأيقون والنظرة والإطار والسلطة والغياب إلخ...؛ وحتى يضعنا الباحث داخل مفهوم الصورة معتبرا إياه مفهوما مركبا يحتاج إلى وقفة تأمل ، فقد عرج بنا صوب مقاربات فلسفية لموضوع الصورة.

سؤال الصورة في الفكر الفلسفي الغربي

ليست الصورة، من منظور الباحث، بالأمر البسيط، الذي قد نكتفي بتعريفه على النحو الذي نجده عند جيل دولوز، مثلا، لمّا اختصر، تعريف الصورة في سهله الممتنع الآتي: «الصورة هي كل ما يظهر» (ص 67). الشيء الذي دفع الباحث، في منظورنا، إلى أشكلة المفهوم، كشرط ضروري لإقامة تعريف عميق حوله، عبر إدراجه داخل مقاربة تداخلا فيها المنظور الفلسفي بنظيره الميديواوجي.

أفلاطون والصورة: ارتبط مفهوم الصورة عند أفلاطون، كما هو معروف، بنسقه الفلسفي العام، القائم على أطروحة مؤداها أن عالم الواقع ليس سوى صورة زائفة ومُضلّلة، وبالتالي رديئة عن عالم الحقيقة . الشيء الذي جعله يقف موقف الرافض لها . وهو رفض للفن ومبدأ المُحَاثلة mimesis جملة وتفصيلا (ص 49) .

جيل دولوز والصورة: اعتبر دولوز الإختلاف القائم بين الصورة والواقع اختلافا محمودا، بل جوهريا يقدم إضافات. فأن نكرر، يقول دولوز، «يعني أن نتصرف بالنسبة لشيء وحيد، لا شبيه أو معادل له» (ص 48). نقول إنّ التطابق إبادة والإختلاف ولادة (العبارة منّا) . وهو نفس التصور الذي نجده لدى السميوطيقي الإيطالي أ- إيكو الذي رفض فكرة التشابه بين الصورة ومرجعها، معتبرا التشابه حصيلة إدراك إنساني اصطلح عليه بـ «الأيْقَنَة البدائية iconicite primaire » كتصور يجعلنا نُسَلم أن الشيء المدرَك، عبر الصورة - الأيقون، متشابه مع شيء ما في الواقع . إن البناء وفق ج. دولوز سواء كان موضوعه الصورة أو الكلمة، فهو قائم على التصدع والفجوات ، فهناك «كلام يحوم حول الصور، وصور تتشكل من شقوق الخطاب» (ص 117) .

ج.ب. سارتر والصورة: اعتبر سارتر الحديث عن الصورة حديثا تؤطره مرجعية ميتافزيقية.

إذ بمجرد ما نثير موضوع الصورة، في نظر هذا الفيلسوف، فإننا نكون في إطار وهم وجود أصل فيما وراء الهنا والان، حيث الصورة نسخة له.

ريجيس دوبري والصورة: انتقد ر. ديبري فعل الإستعانة بحقل اللسانيات من أجل فهم الصورة، فرولان بارت من منظوره تعامل تعاملا بلاغيا وأدبيا مع الصورة (خطاب الصورة). مشيرا إلى أن هذا الأمر لم يعمل إلا على تبيان النجاعة المنهجية والمفاهيمية لهذا الحقل المعرفي، بدل أن يدفع بنا نحو فهم أعمق للصورة. موقف ر. بارت وصفته جماعة (مو) بـ «الإمبريالية اللسانية». كما اعتبر ر. دوبري تصور ش. س. بيرس للعلامة تصورا مردودا في علاقته بالصورة. فهذه الأخيرة هي وفقه جامعة لتصنيفات بيرس الثالثانية وحاوية لها. وبهذا فالصورة هي في نفس الحين علامة - رمز من حيث خضوعها للتواضعات الثقافية والاجتماعية أي الصورة كقيمة اجتماعية، وهي علامة - أيقون من حيث أنها مدعاة للمتعة، وهي علامة - إشارة من حيث أنها فاتنة .

الصورة والنص

أصبح لهذين المكونيْن السيميائييْن مع ظهور الحامل الإلكتروني، وضعا اعتباريا مغايرا. فالإنتقال من الورق إلى الشاشة، وفق الكاتب، صاحبه ارتفاع في إيقاع السرعة و مهّد لإقتصاد في الجهد والزمن . فإذا كانت الشاشة قد زوّدت الصورة بالحركة والصوت معا، فإن النص هو بدوره أصبح محكوما ببرامتر السرعة والإقتصاد في زمن التلقي . فكلما كان النص طويلا كلما أبعدنا عن الإحساس بالفورية، ومفعول المباشر . هكذا وقع تحول في سلوك القارئ ووضعه الإعتباري، منتقلا من كائن فاهم مع النص المكتوب، إلى رائي مندهش مع الشاشة الإلكترونية . لتصبح الصدقية والحقيقة مقترنتيْن بما يريه إيانا الوسيط، وفق المعادلة التالية: المرئي = الواقع = الحقيقة. وبهذا إذا «كانت الصورة حاجبة للحقيقة» من منظور أفلاطوني، فإن العكس هو الصحيح بالنسبة للكتابة الإعلامية، التي يمكن اعتبارها

«لا أفلاطونية» على حد تعبير الباحث (ص 83) . إنّ مجتمع الإستهلاك يقول ر. ديبري هو مجتمع يقرن الحقيقة والوجود وإمكانية البيع بالظهور: السلعة. (ص 84). إننا، يقول الباحث، أمام تراجع واضح ومخيف للنص المكتوب، حيث استعاض الإعلام الإلكتروني بشريط الفيديو الذي أصبح خبرا في ذاته (ص 93 وما بعد).

لقد تراجع حضور النص في الصحافة الإلكترونية، أو أصبح يعيش في ظل عملية إصطلح عليها المؤلف بـ « التغليف المرئي» (ص 162) لتتحول عملية الإخبار الصحافي إلى فرجة مطلقة .

الصورة والزمن

يعمل الإعلام على تمجيد الزمن الحاضر، وفق صيغة هيغلية - نسبة للفيلسوف هيغل- تعتبر الوعيَ ملازما للزمن الحاضر، فليس هناك من موضوع للوعي إلا حاضرا. تصور دافع عنه م. فوكو تحت إسم «أنطولوجيا الحاضر» في معرض قراءته لنص إيمانويل كانط الشهير (ما الانـوار؟) (ص 89 - 90). فللإعلام قدرة على تحويل ماض قريب إلى ماض حاضر. إنها نرجسية حاضر حيث المستقبل حاضرا، لن يدوم طويلا . فالإنتقال من الورق إلى الشاشة هو انتقال من قوة الحكاية إلى قوة الظهور، فالعين ترى الصور والأذن تسمع الحكايات، وبهذا فالأذن تسرد الحدث بعد اختفائه وغيابه (ص 110). الكلمة تأجيل وإرجاء، وتفاوت بين الدال والمدلول (ص 103). كما أن هذا الإنتقال من الصورة المنقوشة إلى الصورة السائلة والمسطحة والمرتحلة، وفق الباحث، وكما هو شأن الصورة في الشاشة، قد رفع من قيمة السرعة كموضوع لعلم قائم الذات، على نحو ما يجده المؤلف ع. الكباص عند الباحث بول فيريليو من خلال مفهوم الدرومولوجيا dromologie. فقد أصبحت الأهمية مقترنة بالأسرع، حتى بالنسبة للنص الورقي نفسه، الذي أصبح الأساسي فيه، مقترنا بالأسرع إلى عين القارئ، من غيره (ص 130) . لذا كان من الضروري إلغاء جميع العوائق التي تقف أمام بلوغ السرعة أبعد مداها، من قبيل الكلمات والأساليب... ليصبح جوهر المعلومة مقترنا بالسرعة، ويعتبر مفهوم النص المتشعب hypertexte نصا يقترن، أولا وأخيرا، بواقعة السرعة (ص 122 - 124).

الصورة والمرجع

ساد فيما سبق أن ما من كيان سيميائي لفظا كان أم صورة، إلا ويرتبط بمرجع ما، هذا الأخير كشيء يحتل حيزا فيزيائيا في الواقع . هذا التصور، حسب الكاتب، أصبح متجاوَزا مع اجتهادات كل من ر. بارت ور. دوبري في الموضوع . حيث لم تعد الصورة إنعكاسا لواقع ما بل أصبحت هي الواقع نفسه : «الميديا هي العالم» (ص 142) . فإذا كانت اللغة غير قادرة، وفق بارت، على المصادقة على صحة فحواها، وهنا مكمن شقائها، فإن فحوى الصورة لا يمكن أن يكون موضوع شك أو ارتياب، وإذا كان من الممكن، كذلك، الحكم على جملة بالصحة أو الخطأ، فإن الأمر لا ينسحب على الصورة. فقد أصبح الناس يبحثون عن أثر الصورة في الواقع بدل العكس (ص 137 وص 172) .

الصورة والصوت

يلعب الصوت دورا مهما في خلق انفعالات لدى متلقيه. فهو قادر على إنتاج دلالة خاصة غير قابلة للضبط. إنه قوة تعبيرية، نلحظها في الصراخ والبكاء والأنين إلخ ... تتّوَسع مجال النظر وتبني صورا في ذهن المتلقي. (ص 165)، ويعتبر ر. دبري الصوت مالكا لقوة تسمح له بأن يجر الصورة حيث يريد. إذ الصوت، من منظوره، مرتبط بالتأثير، في حين إن الصورة ترتبط بالفكرة (ص 165) .

الصورة والمرآة

غالبا ما يتم اعتبار المرآة، هذا الإختراع الهائل والمهول في تاريخ البشرية، (الرأي لنا) انعكاسا لصورتنا عليها. والواقع أن ليس في المرآة صورة، بحكم أن شرط الإستقلالية غير متوفر (الكاتب مستلهما غادامير)؛ إذ بمجرد ما نحتجب من أمامها تختفي صورتنا. على خلاف الأمر بالنسبة للصورة الفعلية التي نتداولها في غياب تام لموضوعها. (ص 31) .

الصورة والأيقون

ليس كل ما هو مرئي هو بالضرورة أيقوني . فقد ميزت جماعة (مو) حسب المؤلف بين التشكيلي والأيقوني، معتبرة هذا الأخير مرئيا وموضوع نظرة (regard) وخاليا من البعد الأيقوني . بمعنى أوضح إذا كان كل ما هو أيقوني مرئيا، فإن العكس ليس صحيحا، كما هو حال اللوحات التشكيلية. فهناك فرق بين أن أقول: «هذا أزرق» في حال الأيقون وبين أن أقول: «هذا يمثل الأزرق» في حال التعبير التشكيلي (ص 55 - 56) .

الصورة والنظرة

إذا كانت العين عضوا فيزيولوجيا ضروريا لتحقق الرؤية، فإن الصورة، وفق المؤلف هي حصيلة نظرة. هذه الأخيرة باعتبارها تركيبة ثقافية شاملة، وخاصية إنسانية. " «والنظرة توضيب يضع الإدراك في المادة» على حد تعبير الباحث مستلهما فيرتوف (ص 66) .

الصورة والإطار

كانت الصور الواردة على الخشب والصخر والجلد والبرونز والشجر إلخ...غيرَ مؤطرة بإطار يرسم الحدود بينها وبين الخارج، على خلاف الأمر، ابتداء من العصر الحديث، الذي عرف اهتماما كبيرا بهذا المكون. والحديث عن الإطـار وخارجه يقتضي تمييزه، من منظور الباحث، عن مفهومي الحقل والحقل المضاد، حيث الأول مرئي والآخر يقع خارج الرؤية. فالأول هو على حد تعبير ج. دولوز مشاهَد والثاني مشاهِد (ص 66)، حيث الصورة قائمة على جدلية المرئي واللامرئي (ص 186) أما مفهوم الإطار الذي عالجه الباحث فهو الإطار المادي، الذي نُسَيِّج بواسطته الصورة. الإطار هو وفق الباحث، وليد الحضارة التقنوية الغربية، والهندسة ومقتضيات التعليب. كما أن هناك من يرى في الإطار أحد مخلفات النظام العمراني للمدينة المُسوَّرة. (ص 188- 189). الإطار يجعلنا نميز بين خارجه (محيط الصورة في الطبيعة) وخارج المجال (ما لم تلتقطه الصورة) ص 187.

الصورة والسلطة

إضافة إلى السلطة البرهانية التي تمتلكها الصورة، على نحو ما مرَّ في السطور السابقة، فإن الصورة تجسيد لسلطة امتلاك شيء ما . ومحاصرته في زمكانية معيَّنة. (ص 136)، بل إن سلطة الامتلاك وشغفها يبلغ بالصورة، حسب المؤلف، درجة تتحدى خلالها قانون الجاذبية، كصورة ثابتة لمِظلي بين السماء والأرض (المثال لنا)، حيث نرى أشياء لا نراها في الواقع، عبر تركيز الصورة على لحظة زمنية بعينها، اقتُنصتْ داخل جدلية السابق واللاحق . (ص -138 139) .

الصورة والغياب

إذا كانت اللغة قادرة على قول النفي: «لا شجرة هنا» مثلا، فإن الصورة عاجزة على قول ذلك. إن الغياب يقول ر. ديبري يُقال ولا يُظهَر(ص 141) .

خلاصة

يُعتبر هذا المؤلَّفُ، إضافة مهمة للمكتبة العربية والمغربية على حد سواء، فيما يتعلق بمجال مقاربة الصورة بين الحامل الورقي والحامل الإلكتروني (الشاشة تحديدا). فقد بيَّن الباحث كيف أن عملية الإنتقال هذه، لم تكن مجرد انتقال تقني بريء ومحايد، بل كانت له انعكاسات على مجال المعرفة والإدراك الإنسانييْن الحالييْن، وعلى أنساق القيم وعلى الوضع الإعتباري للمتلقي- الإنسان، وعلى فهمنا للعالم ومكوناته .

---

*-القولة مقتطفة من الكتاب ص 169

مَظاهرُ الشِّعْرية في السِّينما المَغربيَّة

شِعْرِيةُ المَكانِ في فيلْمِ «صَيف في بَاريس» لنُورِالدِّين مْحَقّق

عبد الجبار العلمي

شاهدت منذ مدة بعض أفلام الشاعر الروائي نور الدين محقق ، أذكر منها: «العودة إلى الدار البيضاء» . « كاتب في باريس» ، وكتبتُ عنهما ، كما اطلعتُ على ثلاثة أفلام أخرى كلُّها عن مدينة «باريس»: «هنا باريس» . «نهاية أسبوع في باريس» . « صيف في باريس». ومن اللافت لانتباه مُشاهد هذه الأفلام السينمائية أنَّ تيمة المدينة الغربية وبالتحديد مدينة «باريس» ، حاضرة ومهيمنة ، لكن يتم التركيز فيها على «باريس» الحضارة: الثقافة . المتاحف . المعالم الحضارية المختلفة مثل «برج إيفيل» و المكتبات.. إنَّ المكان يحتل حيزاً بارزاً في أعمال المؤلف الأدبية والسينمائية ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر رواية «بريد الدار البيضاء» . رواية «إنها باريس ياحبيبتي» . رواية «شَمْس المتوسط» . «رباعية باريس» السينمائية المنوَّه إليها أعلاه. أما بخصوص الأعمال السينمائية التجريبية القصيرة جداً ، فنلاحظ أن ثمة حضوراً بارزاً للمؤلف في كل هذه الأعمال ، ما يحيلنا إلى بعض أعمال المخرج الإسباني (PEDRO ALMODOVAR) في الأفلام الطويلة ، خاصة في فيلمه الأخير «أَعْيادُ الْميلاد المُرَّة» (Amarga Navida) الذي شارك به في مَهرجان «كان» السينمائي هذه السنة (2026) ، حيث استخدم فيه تقنية التخييل الذاتي (AUTOFICCION) ، ومزج فيه بين الذات والخيال ، فأحد الشخصيات الرئيسة في الفيلم مخرج سينمائي يعاني نضوب معين الإبداع في أيام أعياد رأس السنة. وأفلام الأديب نور الدين محقق القصيرة جداً يسجل كل منها طرفاً من سيرته الذاتية المتعلقة بأسفاره خارج المغرب أو داخله ، مُتَسَربلةً بالتَّخييلِ والأدوات الفنية والبلاغية التي تجعلُ من أعماله «تخييلاً ذاتياً» ، وليس أجزاءً من سيرة ذاتية تمثل أسفارَ المؤلف ورحلاته.

قراءة فيلم «صيفٌ في باريس»

حين شاهدتُ هذا الفيلم السينمائي الجميل مشاهدة أوَّلية، بدا لي أنَّ مقطع الفيلم الذي يُصور فيه المؤلف متحفَ الصُّور واللوحات على جدرانه ينقصه الكثير من الوضوح، والحال أن المشاهد يرغب أن يشاركه المصور في رؤية هاته اللوحات، ويستمتعَ معه بفن الرسم الرفيع والاطلاع على اللوحات العالمية لكبار الرسامين ومشاهيرهم. وقد أرجعتُ الأمر إلى عدم رغبة المخرج في التقاط صور اللوحات بشكل واضح قصدَ الإيهام السينمائي، لذلكَ كانت الكاميرا تَمُرُّ بسرعة عليها، فلا يتمكن المشاهد من رؤيتها. وسألت صاحب الفيلم الكاتب السينمائي نور الدين محقق عن جلية الأمر، ففسَّر لي ذلك بأن الأمر يتعلق بلعبة من التشويش الفني القصدي، أجل إرباك رؤية المتلقي. ما يسمى بظلال الصور، وكأنَّ البطل في حلم، وليس في الحقيقة. والغرض الفني هو دفع المتلقي إلى محاولة تبين ما يرى. هي لعبة تجريبية مارستها بالخصوص السينما الجديدة الفرنسية من أجل جعل الفنِّ ليس للإدراك الواضح البسيط. ويرى نور الدين محقق أن هذه اللعبة الفنية نجدها في الفن التشكيلي عند السورياليين لا سيما عند «بابلو بيكايسو» و«سالفادور دالي». وهذا الفيلم القصير جداً ينتمي إلى نوع الأفلام التجريبية. وكل تجريب فني يقتضي نوعاً من المغامرة الفنية القائمة على فعل الغموض المُوحي. والحقيقة أن «بيكاسو» مارس في لوحاته الباذخة، «التكعيبية» (وهو المذهب الفني الذي ابتكره)، مثل لوحته الشهيرة «جيرنيكا». أما زميلُه «سلفادور دالي»، فقد مارس في لوحاته «السوريالية». وقد زرتُ متحفه (متحف دالي وغالا) بمدينة برشلونة. أبهرتني لوحاته السوريالية، وخاصة اللوحات الكثيرة التي رسم فيها زوجته الروسية «غالا» التي كان يعشقها إلى درجة أنه كان يتمنى أن يموت قبلها. أما استخدام الغموض المُوحي، فلا خلاف على أهميته في الأدب والفن على حدٍّ سواء، فهو الذي يبعث الشِّعرية في العمل الفني، وينأى به عن الوقوع في حضيض المباشرة والنثرية. والحقيقة أنني أدركتُ أنَّ ثمة قصدية في عدم الوضوح في تصوير مشهد اللوحات داخل المعرض، وأنَّ للتعتيم وظيفتَه الفنية في الفيلم. إنها وسيلة لإشراك المتلقي في العملية الإبداعية، ودفعه إلى أن يكون فاعلاً لا منفعلاً سلبياً. ويتميز الفيلم التجريبي القصير جداً أو ما يسمى باسم Microfilm أو Nanometraje بكونه لا يُعنى أساساً بالحكاية أو «الحدوتة» حسب مصطلح إخواننا المصريين. إنه أكثر تحرراً من القواعد التقليدية في الفيلم الكلاسيكي، فهو يعتمد على: الصورة والإيقاع والرمز والصوت واللون بدل السرد، ويقومُ على «تقنيات بصرية» من أهمها: القطع السريع والتشويش البصري وتكرار بعض اللقطات والتلاعب بالأضواء. وسنرى أن المؤلف يستخدم هذه التقنيات في بعض مشاهد ولقطات «صيف في باريس» موضوع هذه القراءة، عندما نكون بصدد دراسة وتحليل تلك المَشاهد واللقطات أثناء قراءة الفيلم.

مشاهد الفيلم الرئيسة

يمكن أن نقسم الفيلم إلى المشاهد الرئيسة التالية:

1 ـ مشهد القطار المتجه إلى باريس. القطار يسير بسرعة فائقة، يبدو من خلال بعض الملامح الخارجية أنه داخل التراب الفرنسي، بل على وشك الوصول إلى المحطة. يمكن أن نقسم هذا المشهد إلى جزأين:

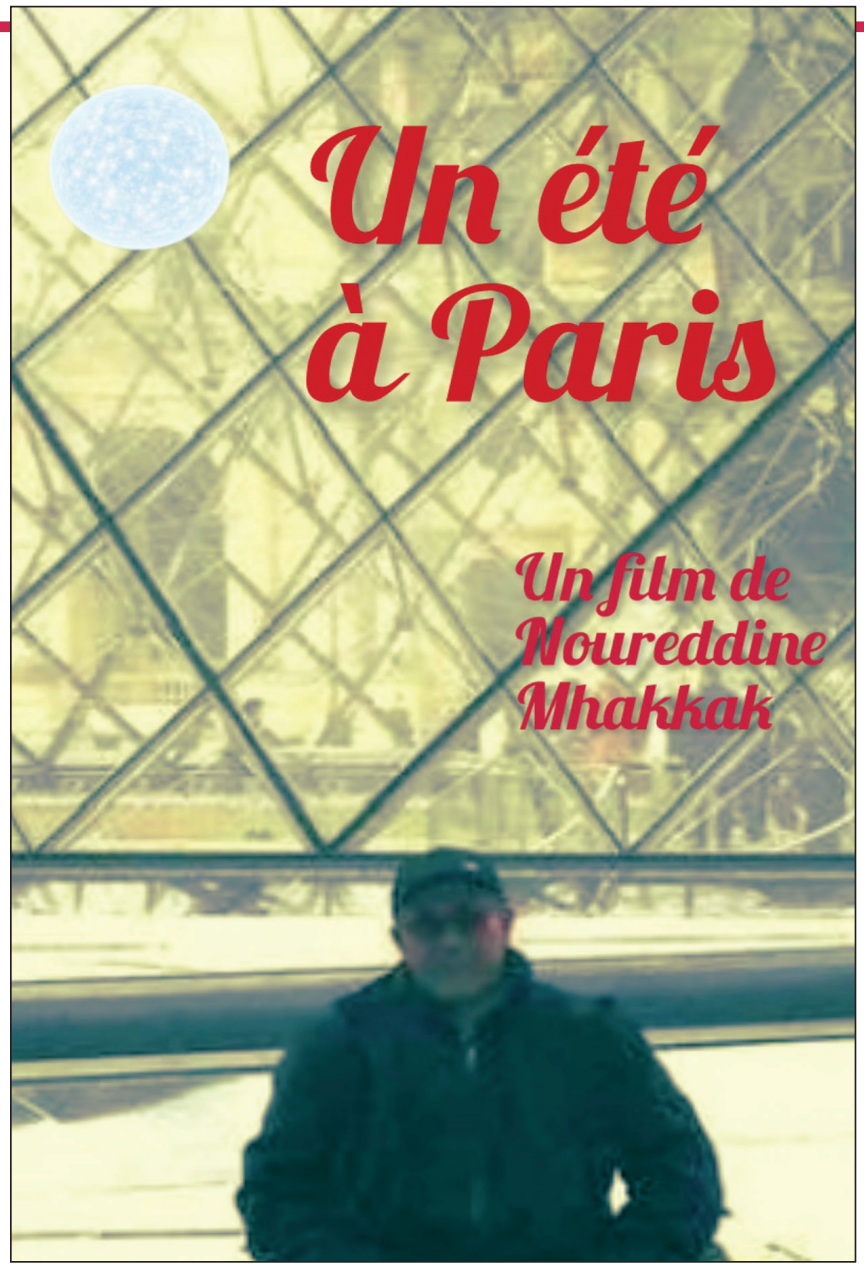
أ ـ في الجزء الأول لا يبدو من العالم الخارجي غير قطعةِ أرض مغشوشبة خضراء وملامح كنيسة لا يكاد يلمحها المُشاهد من خلال عيني الراكب الذي بجانب النافذة الذي لا تظهره لنا الكاميرا التي تلتقط بإيقاع سريع ملامح العالم الخارجي: أشجار متفرقة هنا وهناك غير واضحة للرائي داخل آلة تسرع سرعة فائقة جداً.

ب ـ في الجزء الثاني من مشهد القطار نلاحظ أن الكاميرا ترصد ما يلي:

ـ معالم الخارج التي طفقتْ تبدو لنا بشيء من الوضوح، وذلك عند دخول القطار إلى ضاحية مدينة باريس، حيث تبدو لنا العمارات المتلاصقة التي تشي باقتراب القطار من المدينة، وهنا فقط يبدو جانب من لباس الشخصية التي نرى من زاوية نظرها ما وراء النافذة من المناظر التي تمر بسرعة شديدة خارج القطار.

ـ السكك الحديدية المنتشرة المتشابكة كأذرع أخطبوط ضخم تتمدد ذات اليمين وذات اليسار تتداخل فيما بينها في عناق حار كعناق الأحباب أو المسافرين عند لقاء من ينتظرهم. وهذه اللقطة السريعة أيضاً لقضبان حديد السكة توحي إلينا أن القطار على وشك الوصول إلى المحطة. على طول الرحلة، لا نسمعُ إلا موسيقى سريعة متناغمة مع سرعة القطار لا تتغير. وحين يوشك القطار على الوصول إلى المحطة يسمع المشاهد صوتا نسائياً ناطقاً باللغة الفرنسية لا يكاد يبين، بسبب الهدير الذي تحدثه السرعة واحتكاك الحديد بالحديد أسفل القطار، ربما يُعلن للمسافرين عن قرب انتهاء الرحلة والوصول إلى مدينة الأنوار.

2 ـ المشهد الثاني: يبدو لنا فجأة باستخدام القطع السريع الشخصية الرئيسة في الفيلم أو المؤلف ـ الشخصية، يمشي بخطى حثيثة، وقد التقطته الكاميرا في «لقطة متوسطة»، بحيث لا يبدو إلا نصف جسده الأعلى، وتظهر ملامح وجهه غير واضحة كل الوضوح. يلبس نظارة طبية ضيقة الإطار، وقد يعود عدم الوضوح الكامل للوجه إلى التظليل الذي ينتج عن القبعة الزرقاء الداكنة المستديرة التي تحمي رأسه من شمس باريس الحارة. أليس زمنُ الفيلم هو فصل الصيف. صيف باريس الحار الذي لا يكاد يلطفه نهر السين بمياهه الجارية؟ أليس المؤلف ـ الشخصية في رحلة صيف إلى باريس؟ تبدو لنا عُدة سَفره من خلال حامل المزود العريض الذي يبدو لنا نازلاً من أعلى كَتفه اليسرى. نتابعه يسيرُ على الرصيف الأيسر من شارع عريض. أما الجانب الآخر المواجه للكاميرا من الشارع، فتبدو بناياته واضحة المعالم بفضل ضوء الشمس في عز النهار، بعض جدرانها مطلية باللون الرمادي، وبعضها الآخر باللون الأصفر الباهت. وليس ثمة إلا عدد قليل من المارة ربما تحاشياً من لظى الشمس في نهار باريس الصيفي الحار وفي نصف النهار حيث تكون أشعة الشمس تخرق الرؤوس. لذلك ينتقل المؤلف ـ الشخصية، سريعاً عبر قطع سريع مفاجئ لنجد أنفسنا وسط المشهد الثالث الذي لجأ إليه الشخصية ليستنشق هواء «السين» بحثاً عن نسمة باردة منعِشَة.



3 ـ في هذا المشهد نرافق المؤلف ـ الشخصية في جولته على ضفاف نهر السين لينتعش بالبرودة التي يمكنُ أن تصل إلى من يقترب من مياهه، وليستمتعَ برؤية العَبَّارات التي تمر أمامه. يراها من تحت قبعته الدائرية التي تلتقطها الكاميرا لقطة كبيرة دِلالة على حاجته إلى الظل باعتباره عاملاً مساعداً على إتمام نزهته على الضفاف. والملاحظ أن الكاميرا هنا تكرر تصوير مشهد نهر السين والفضاءات المحيطة به، والآليات التي تطفحُ فوقه، ثلاث مرات متتابعة دون أن تتوقف الموسيقى أو الكاميرا إلا بعض الثواني، ثم تستأنف تصوير نفس العناصر: الممرات المحاذية لنهر «السين» التي يمر بها بعض الراجلين ـ المراكب السياحية التي تُقِلُّ المتنزهين فوق مُوَيجات «السين» الهادئة الحنون في رحلات ترفيهية لا تكف عن عبوره ذهاباً وإياباً. نشاهد أيضاً مركباً كبيراً يمارس فيه راكبوه رياضة بحرية. لهذا التكرار دِلالته، فمؤلف الفيلم أعاد تصويره عدة مرات لإعجابه بهذا الفضاء الذي يغمر النفسَ ارتياحاً وانشراحاً وسعادة. ورغم أن الكاميرا تمر مرور الكرام لدى تصوير جزئياته، إلا أن التكرار الذي يستخدمه المؤلف العارف بالتقنيات البصرية في تصوير الفيلم التجريبي القصير جداً، يجعله خادماً لأحاسيسه وانفعاله بالجمال الذي تتسربل بها الأشياء والكائنات ومظاهر الطبيعة التي خلقها الله والتي صنعتها عبقرية الإنسان. إن التكرار يسمح للمشاهد بأن يرى عناصر الفضاء التي تؤثثه بحذق ومهارة ونظام: النهرُ المترع بالحيوية حيث المراكب السياحية لا تنقطع عن المرور. مُوَيْجاتهُ الوديعة التي تستريح لرؤيتها الأعين الظامئة إلى الغضارة والخصوبة واليُنوعَة والارتواء ـ الطريق المحاذية للنهر ـ الأشجار المتقاربة التي تُلْقي بظلالها على الطريق الذي يستظل المارون به في نزهتهم على ضفتيه ـ الأشجار والنباتات الكثيفة الخضراء المُطِلة على النهر كأنها تحاول أن تعب من مائه ما يروي عطشها في هذا الصيف الحار. القنطرة الحديدية ذات الهندسة البديعة وسط النهر التي تصل بين الضفتين والمباني السكنية التي يفصل بينها السين. إنه فضاء مفتوح تنشرح له النفس، وتنعمُ فيه بنسائم الحرية، فلا يكلُّ المرء من النظر إليه والعيش بين أحضانه. نلاحظ في هذا المشهد أن مصور الفيلم، يستخدمُ مرتين اللقطة الكبيرة جدا في تصويره قبعة المَؤلف وجبهته، لكن بشكل سريع جدا لينقلنا مباشرة عبر قطع سريع إلى مشهد متحف اللوحات الفنية.

4 ـ في المشهد الرابع، الذي نجد أنفسنا داخله عن طريق «المونطاج» الذي ذكرنا، يتعلق الأمر بمتحف اللوفر الشهير عالميا، حتى وإن لم يكنْ ثمَّة إشارة إلى مكان عرض اللوحات إلا أن بعض تلك اللوحات تشي بالمكان لشهرتها بوجودها فيه، ولكن لا يمكنُ أنْ يراها إلا مُشاهدُ الفيلم القويُّ الانتباه إلى جزئيات الفيلم. فهذا المشهد كبعض مشاهد الفيلم الأخرى غير واضح الملامح، فالكاميرا تمر بسرعة داخل بعض أركان المتحف، فاللوحات تصعب رؤيتها بالنظر إلى التصوير السريع جداً وحتى بعض ملامح بعض الزوار لا تبين، أما المؤلف، فتلتقِط له الكاميرا لقطة كبيرة جداً تركز على القُبَّعة الزرقاء المستديرة وعلى جبهته وعينيه خلفَ نظارته الطبية ذات الإطار الضيق. ومن يعرف مميزات الفيلم التجريبي القصير جداً، سيدرك أن ثمة قصدية في هذا النوع من التصوير، وهو التشويش البصري المُربك للرؤية. إن الأمرَ يتعلقُ كما تمَّ التنويهُ إلى ذلك في بداية هذه القراءة. بتقنية فنية تدفع المتلقي إلى بذل الجهد لتبين ما يرى حتى يُدفعَ إلى المشاركة في العملية الإبداعية. والجدير بالذكر أن المخرجَ الإسباني لويس بونويل (LUIS BUNUEL) كانَ أول من فتح الباب أمام السينما التجريبية من خلال أفلام ذات طابع سوريالي ، وكذلك مواطنه الرسام السوريالي سلفادور دالي الذي كان له تأثير قويٌ في الأجيال اللاحقة من صناع الأفلام الطلائعية.

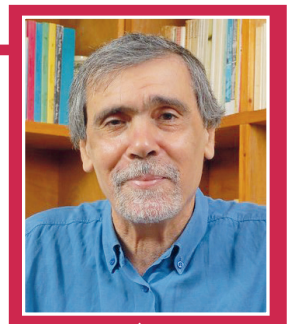
5 ـ في هذا المشهد يستخدم مؤلفُ الفيلم أو المؤلف ـ الشخصية «القَطْع السَّريع» أيضاً، فنصادفه وقد وضع مزوده على كتفه، وهو خارج من مكان إقامته، نشاهد نهر السين أزرق اللون والسماء زرقاء والأضواء أخذت تتلألأ في سماء باريس. الزمن مساء، والمؤلف الشخصية خرج لارتياد المكتبات. يصل إلى إحداها، ونشاهده يمارس هوايته أو عشقه الدائم وهو النبش في الكتب والبحث عن جديدها. في هذا المشهد نلاحظ ثمة تلاعباً بالأضواء، وهذا يدخل في إطار التقنيات البصرية التي يوظفها الفيلم التجريبي القصير جداً. إنها ـ ربما ـ تعبير المؤلف ـ الشخصية عن الفرحة والابتهاج بوجوده في فضاء باريس مدينة الأنوار والثقافة وكبار المفكرين والنقاد والمبدعين الذين أناروا العالم بأفكارهم وإبداعهم ومواقفهم الجليلة في الدفاع عن القيم الإنسانية النبيلة والنضال من أجل حقوق المقهورين في العالم. والكاتب الآن قريب منهم ومن أرواحهم . نذكر منهم هنا فولتير وفيكتور هيجو وجان بول سارتر وغيرهم من أحبائه الكتاب والمبدعين.

6 ـ في المشهد السادس والأخير يبدو لنا المؤلف يحث الخطى وعلى كتفه مزوده الذي لا يحمل غيره، وفي الخلفية، تبدو لنا بوابة في بناية كبيرة لعلها كانت مقر إقامته، وعلى وجهه ملامح حزن خفيف، وهو في طريقه المعتاد المليء بالأضواء إلى وسط المدينة ليرتاد إحدى المكتبات، يبدو أنها زيارة وداع، وأنه بصدد العودة، وعبر «قطع سريع» يفاجئنا بلقطة النهاية، تكتبها طائرة محلقة في المرحلة النهائية من طيرانها.

على سبيل الختام

بقي أن نقول في الأخير إنَّ الكاتبَ الروائيَّ الشاعرَ السينمائيَّ المغربي نور الدين محقق، قدَّم لنا صيفاً باريسَياً بكل ملامحه المناخية والطبيعية والسياحية والثقافية والحضارية في زمن قصير جداً، مستفيداً من شكل الفيلم التجريبي القصير جداً الذي يعتمد على الاقتصاد الشديد والتجريب الجمالي. إنه لم يقدم لنا حكاية عن رحلته الصيفية إلى باريس. بل قدم لنا مجموعة من القصائد البصَرية المُفعمة بالجمال والشاعرية.

من غير أمّ ولا أب



بقلم: عبد الفتاح كيليطو

ترجمة إسماعيل أزيات

«حي بن يقظان» هو من العناوين العربية القليلة التي لقيت إقبالا من لدن المنتمين إلى لغات أخرى، «ألف ليلة»، «رسالة الغفران» لأبي العلاء، «طوق الحمامة» لابن حزم، رحلة ابن بطوطة... ما دفعني إلى هذه الملاحظة أن للنّسب والانتماء أهمية كبرى في كتاب ابن طفيل، مع ما يترتّب عن ذلك من شكّ وارتياب، ومن أثر وتأثير. قد يذهب التفكير بهذه المناسبة إلى روبنسون كروزو الذي، للتّذكير، أبصر ذات يوم في شاطئ جزيرته الخالية من البشر أثر قدم على الرمل، فانزعج أيّما انزعاج لأنّه رأى فيه تهديدا لحياته. أشرتُ في «التخلي عن الأدب» إلى هذا الرسم على الرمل، رأيت فيه استعارة لأثر ابن طفيل في رواية دانييل دو فو، ليس بالضبط في مضمون الرواية، بل في طريقة قراءتنا لها. ذلك أنّنا حين نحيل على «روبنسون» فإننا نضع أنفسنا في بيئة ثقافية صارت فيها الرواية تفرض نفسها بين الأنواع الأدبية السائدة، لِنقل ابتداء من القرن الثامن عشر في أوروبا. في هذا الصّدد وصف Léon Gauthier «حي بن يقظان» بأنّه رواية فلسفية، في العنوان الذي اختاره لترجمته الفرنسية1. حصل بهذا الوصف ربط «حي بن يقظان» بالأدب الأوروبي. قد يقال بقدر من التسرّع إنّ هذا كان من حظه، لأنّه بانتسابه إلى الأدب الأوروبي، ازداد غنى وثراء.

قراءة «حي بن يقظان»2 شيّقة، لكنّها تقتضي معرفة معمّقة بالنصوص الفلسفية والصوفية التي كانت رائجة في زمن ابن طفيل، وعلى الخصوص تلك التي وصفها وتحدّث عنها في مقدّمته، أعمال الفارابي وابن سينا والغزالي وابن باجة. كما أنّ صعوبات جمّة تصادف القارئ، من بينها تعريف حي بن يقظان الذي يظهر بهُوية مزدوجة. ففي حديثه عن نشأة حي، يشير ابن طفيل إلى «الذين زعموا أنّه تولد من الأرض»، في جزيرة من الهند «يتولّد بها الإنسان من غير أمّ ولا أب». هكذا تمّ ربط نشأة حي بنشأة آدم، فكأنّه آدم جديد، تكوّن وبرز إلى الوجود من طينة متخمّرة، من غير أمّ ولا أب (لنلاحظ أسبقيّة الأمّ). لا يكتفي ابن طفيل بهذه الرواية فيورد بعدها أخرى مفادها أنّ حيّا ابن أميرة تزوّجت سرّا بقريب لها، ثمّ إنّها حملت منه ووضعت طفلا، فلمّا خافت أن يفتضح أمرها وضعته في صندوق وقذفت به في البحر، فحمله المدّ إلى جزيرة موحشة مقفرة، وفيها ستتولى ظبية كانت قد فقدت ولدها إرضاعَه والرفقَ به والعناية بتربيته. إنّها قصّة رضيع متخلى عنه، ينشأ في كنف ظبية وحمايتها إلى أن تموت، فيكون عليه حينئذ أن يتدبّر أمره بنفسه. ومع مرور الوقت سيفلح بدون وسيط، بدون لغة، بعقله فحسب، في إنجاز عمل بطولي، ألا وهو الإحاطة بمختلف العلوم، فيزيائية وميتافيزيقية.

لماذا أصرّ ابن طفيل على تقديم الرواية الأولى التي تبدو بعيدة الاحتمال؟ ما سرّ إيراده تولد حي مِن الأرض؟ قال مخاطبا القارئ الضمني: «هذا القول يحتاج إلى بيان أكثر من هذا، لا يليق بما نحن بسبيله، وإنّما نبّهناك عليه، لأنّه من الأمور التي تشهد بصحّة ما ذكر من تجويز تولّد الإنسان بتلك البقعة من غير أمّ ولا أب. فمنهم من بتّ الحكم وجزم القضيّة بأنّ حي بن يقظان من جملة من تكوّن في تلك البقعة من غير أمّ ولا أب، ومنهم من أنكر ذلك وروى من أمره خبرا نقصّه عليك الخ». فمنهم ومنهم... قدم ابن طفيل روايتين مختلفتين لميلاد حي، لم يحسم القضيّة، ربّما تعمّد التّذبذب بين الافتراضين، تعمّد الغموض واللبس لغرض ما. غير أنّه استدرك وأضاف: «ثمّ استوى ما وصفه هؤلاء]»الذين زعموا أنّه تولد من الأرض»[بعد هذا الموضع وما وصفته الطائفة الأولى [قصّة الطفل الذي تخلت عنه أمّه[في معنى التربية، فقالوا جميعا، إنّ الظبية التي تكفّلت به (...)».

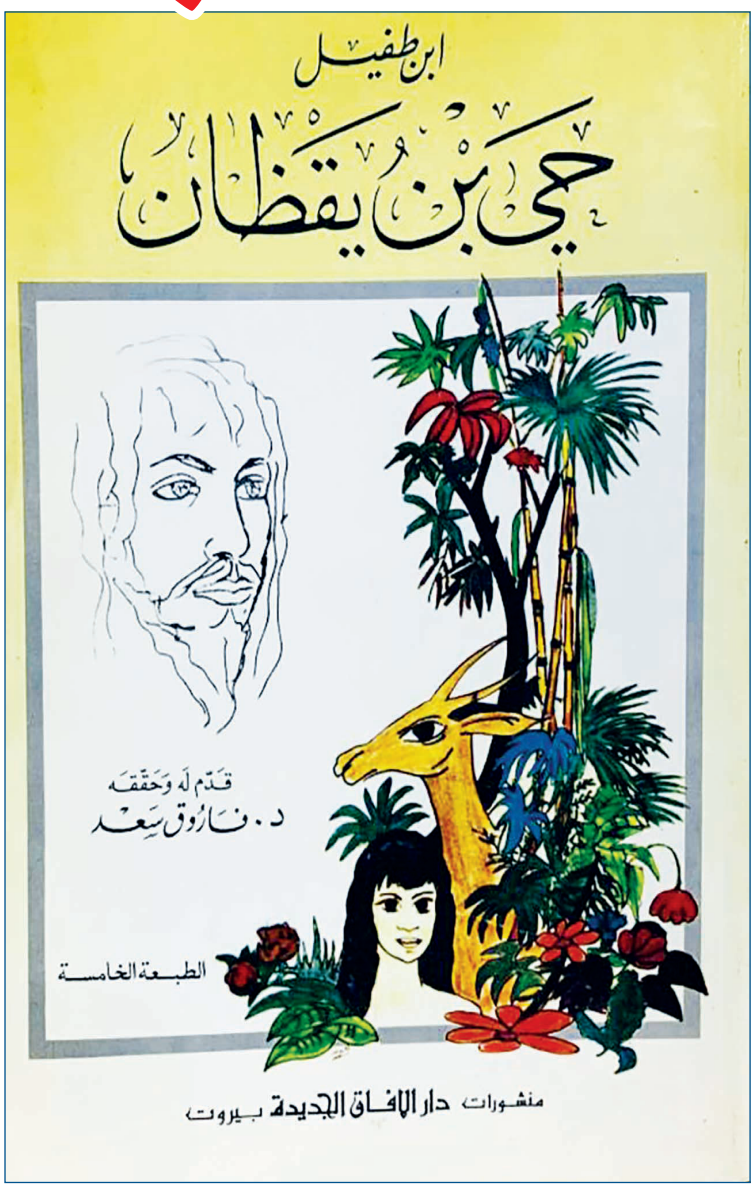
الأصل غير ثابت والانتماء غير قار. لا ندري أيّ رواية يفضّل ابن طفيل، والخلاصة أنّ حيّا لم ينشأ في كنف أسرة إنسية، بل عاش وحيدا في الجزيرة بين الحيوانات، وأدرك بالتّجربة والتّفكير سائر المعارف. غير أنّه لن يعرف أبدا قصّته، لن يعلم سرّ ولادته وحقيقة أصله واسمه. ليس له بالتّأكيد ماض وذكرى، سواء كان تولّد من الأرض أو كان رضيعا مهجورا. إنّها قصّة تجسّد، ضمن أمور أخرى، ما يسمّيه فرويد «الرواية العائلية»، وهي تتلخص في كون الطفل الصغير، بصفة لاشعورية، يتخيّل أنّ والديه ليسا والديه الحقيقيين، يتخيّل على سبيل المثال أنّ أمه كانت لها علاقة مع شخص كبير الشّأن، وأنّه أتى إلى الوجود نتيجة لهذه العلاقة. يحسب أنّه مشكوك في نسبه، إمّا طفل مهجور متخلى عنه، أو غير شرعي.

وكما لاحظ أوطو رانْك، تلميذ فرويد، في كتابه «أسطورة ميلاد البطل»3، فإنّ البطل، كما تصفه الأساطير، يكون طفلا متخلى عنه، والأمثلة متعدّدة، مثلا أوديب والنبي موسى. بل يمكن افتراض الأمر نفسه فيما يتعلّق بالرواية كجنس أدبي. تُلمِّح رواية «دَيْرُبارما» لستندال إلى كون بطلها ابنا غير شرعي. وفي «أوهام ضائعة» لبلزاك، يقوم لوسيان شاردُون Chardon بتغيير اسمه إلى اسم أرستقراطي، لوسيان دُو روبمبري de Rubempré4.

هل يشكل «حي بن يقظان» رواية، بالمعنى الحديث؟ سؤال كان غائبا تماما عن ذهن مؤلفه، ما عدا إذا فهمنا كلمة رواية بالمعنى القديم، أي نقل ما قيل، في هذه الحالة نقل ما ورد عن حي من أخبار. نلاحظ بهذا الصّدد أنّ ابن طفيل يقدّم نفسه كناقل لما نطق به غيرُه، ولا أدلّ على ذلك من كثرة ورود عبارة «قالوا» في كتابه، كما أنّه يبدأ كلامه، بعد المقدّمة، بعبارة «ذكر سلفنا الصّالح». تُرى من يقصد بهذا الكلام؟ مباشرة بعد ذلك يشير إلى المسعودي، صاحب «مُروج الذهب». لكنّه في بداية المقدّمة وفي نهايتها يذكر ابن سينا. يقول في بدايتها مُتوجها إلى قارئ مفترض: «سألتَ أيّها الأخ الكريم، الصفيُّ الحميم]... [أن أبثّ إليك ما أمكنني بثّه من أسرار الحكمة المشرقية التي ذكرها الشيخ الرئيس أبو علي بن سينا». ويؤكد في نهايتها: «فأنا واصف لك قصّة حي بن يقظان وأسال وسلامان الذين سمّاهم الشيخ أبو علي». ابن طفيل يعتمد على ابن سينا، لكنّه في نهاية كتابة يقول شيئا مخالفا: «هذا ما كان من نبإ حي بن يقظان [...]، وقد اشتمل على حظّ من الكلام لا يوجد في كتاب ولا يسمع في معتاد خطاب». فمن جهة يعلن إنه مدين لابن سينا، ومن جهة أخرى يقول إنّ كلامه جديد أصيل لم يُسبَق إليه.

كتاب بدون عائلة، بدون ارتباط بكتب أخرى، كتاب فريد من نوعه. ربما ما كان ينبغي أن يُكتب، كما أن حي بن يقظان ما كان ينبغي أن يُولد، فهو متطفل على الوجود، لم يكن مرغوبا فيه. مؤلف ابن طفيل متطفل على الكتابة، ذلك ما يشير إليه في الخاتمة؟ «هذا ما كان من نبإ حي بن يقظان (...)، وقد خالفنا فيه طريق السّلف الصّالح في الضّنانة به والشُّح عليه». يُتابع: «وأنا أسأل إخواني الواقفين على هذا الكلام، أن يقبلوا عُذري فيما تساهلتُ في تبيينه وتسامحت في تثبيته». بعبارة أخرى، يعتذر عن تأليفه للكتاب، فكأنّه أفشى سرّا كان يتعيّن أن يظلّ مكتوما، أو سرّا لا ينبغي أن يذاع ويشاع على نطاق واسع، فلا ينبغي أن يَعلم به إلا أهل الثقة. وهذا يعود بنا إلى أمّ حي، فعندما خافت أن ينكشف سِرّها قرّرت التخلّي عن رضيعها، ف «خرجَت به في أوّل الليل في جملة من خدمها وثقاتها إلى ساحل البحر». ما كان ينبغي أن يُولد حي، وما كان ينبغي أن يؤلِّف ابنُ طفيل كتابه.

هكذا نلاحظ أنّ «حي بن يقظان» مبنيّ على التّناقض الشّامل، فحي مزدوج الميلاد، تولّد من الأرض، وولد من أمّ وأب. ثمّ إنّ كتاب ابن طفيل يستند إلى فلسفة ابن سينا وهو في الآن فريد من نوعه. وأخيرا ابن طفيل ألّفه وما كان ينبغي أن يذيعه. ربّما هذا التردّد المترامي الأطراف يعتبر من بين العناصر التي تشكل فرادة وقوّة مؤلف ابن طفيل.



هوامش:

1 Léon Gauthier, Hayy ben Yaqdhân, roman philosophique d?Ibn Thofaïl, Beyrouth, Imprimerie catholique, 1936 ; traduction revue par Séverine Auffret et Ghassan Ferzli, Le Philosophe autodidacte, Éditions Mille et une nuits, 1999.

2 قدم له وحققه فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1980.

3 ترجم إلى الفرنسية بعنوان Le Mythe de la naissance du héros, Paris, Payot, 1983.

4 نجد أمثلة أيضا في الادب المغربي، من بينها رواية أمينة عاشور، Mâle entendu، حيث تقوم البطلة، مليكة، بالتنكر لاسمها فتقدّم نفسها على أنّها فرنسواز، وفي السياق السّردي لهذا العمل إحالة إلى رواية هيكتور مالو، «فتى بلا عائلة». عن الرواية العائلية، انظر Marthe Robert, Roman des origines et origines du roman, Paris, Tel Gallimard, 1983.

(نص المداخلة التي تقدّم بها الأديب عبد الفتاح كيليطو في اليوم الدراسي « ابن طفيل: إنسانية بلا حدود»، الذي نظمه كرسي « الآداب والفنون المقارنة» التابع للإسيسكو بجامعة ابن طفيل يوم 20 مايو 2026.)