

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 57

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 26 من ربيع الثاني 1448

الموافق 8 أكتوبر 2026

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

bachkarmohammed77@

العلم الثقافي

الصفحة الأولى، إلى جانب إعلان عن شقة مفروشة للبيع، فلا نعرف ماذا نشترى هل الكاتب المأجور أم الشقة في بوسيجور!

وحين يريدون فبركة سياسي، ليتسلم اللجام في ما يأتي من الأيام، رغم أننا لا نصلح مطيئة لأحد بسبب ظهورنا العجفاء، فإنك إذا كنت مصابا بلعنة التلفزيون، ستفطر وتتغذى وتتغشى على وجهه و لو كان يسد الشهية، لا بد أن يصبح زعيما في أعين الجميع، لذلك لا يفتأون وهم يسلطوه علينا من كل المنافذ، يسلطون عليه من الأضواء أسطعها حتى يحرقوه، وينتقلوا بخفة القردة لصناعة كذبة سياسية جديدة!

تعينا و طفح الكيل وناء كاهل تفكيرنا الخامل، بأكذوبة هذا الإرث الثقيل المخزون في الكتب الصفراء، حيث ننادي الفرد بصيغة الجمع ولم يبق إلا أن ننادي الأنثى بصيغة الذكر، لتعم القحولة بمنافعها الجميع، وقد نُسب في النداء على شخص بكل ما لا يتصف به من أوصاف، فنقول و كأننا نغني كامل الأوصاف يا عيني، العالم العلامة المحقق والجهبذ المحقق و الحبر

البحر الفهامة وحيد القرن والزمان، وفريد العصر والأوان الشيخ مولاي وسيدي... إلى آخر الإسم الذي نعلم أنه لن ينتهي، حتى لو سافرنا للثلث الخالي ذهابا وإيابا بطائرة سيطير معنا عقلنا، وذلك للأسف أقصى مبلغنا من التفكير!

هي أسماء

سميتموها... فنصنع

بالإشهار المتلاعب بالعقول، أنصاف آلهة أسطورية كادت بألقابها وأوصافها التي لا تزيد بطولها قامة أحد، أن تستعبد الناس و تفرض عليهم عن جهالة أو علم الولاء و الطاعة، بالله عليك يا من يناديني.. أنا لست وحيد قرنه في حديقة الحيوان، نادني باسمي فقط دون زيادة أو شيطان!

كثير هذه الأيام المحدثون ومعهم ألف مسمار في كل مضمار، حتى أصبحنا مكرهين على أن نفتح أفواهنا بكلام نطلقه على عواهنه، كيفما إتفق أو لم يتفق، نقول لفلان الشاعر الكبير ونحن على يقين أنه كبير في السن فقط ولا يشعر، أما الشعر فقد يوضع كبيرا في أصغر خلقه عمرا، ونقول لعلان المفكر العظيم وهو لا يفكر إلا في نفسه حين يبيع قسرا للطلبة الفقراء إلى الله، كتب أصدرها كي يتخذوها مراجع لبحوثهم ومواقع أيضا، ونقول لآخر يحمل شهادة الدال خلف اسمه، مربى الأجيال، بينما لم يقرأ من الكتب إلا أهوال القبور والروض العاطر في نزهة خاطر، دون أن يقدم طيلة مساره التعليمي، درسا واحدا في الحياة ينشئ جيلا قويا في نفسه، لا يعتريه كبت أو خوف من المستقبل كأنه يعيش أبدا!

تعينا من الألقاب التي نوزعها زائفة على من لا يستحق، بذات بالسهولة التي نوزع بها كؤوس الشاي، لنبتني بذلك مجتمعا يستند في انتفاخه بالهواء على فراغ، بينما الكثير من الكفاءات التي تشتغل في صمت، لا أحد يعترف بمنجزها العلمي والفكري، لا يتذكرها أحد باعترااف أو بكلمة طيبة، ولو من باب أو نافذة المجاملة، وذلك مما يحبط الهمم، ويجعل العقول تفضل العزلة على طلب القمم!

تعينا من هذه التداولية الألسنية للكذب على بعضنا البعض، فما عدنا نعرف بين المعادن البشر الحقيقي من المغشوش، واستوى المنفوخ بالمغشوش، حين يريدون أن يصنعوا كاتبا كبيرا، يعلنون ببعض الصحف عن اسمه المصحوب بالصورة في



من أعمال الفنانة المغربية كوثر بزاز

نفخ المغشوش

أفكار مزيدة ومنقحة لأخبار والأشعار

المعادن البشر الحقيقي من المغشوش، واستوى المنفوخ بالمغشوش، حين يريدون أن يصنعوا كاتبا كبيرا، يعلنون ببعض الصحف عن اسمه المصحوب بالصورة في



محمد بشكار

هشيم من الحروف

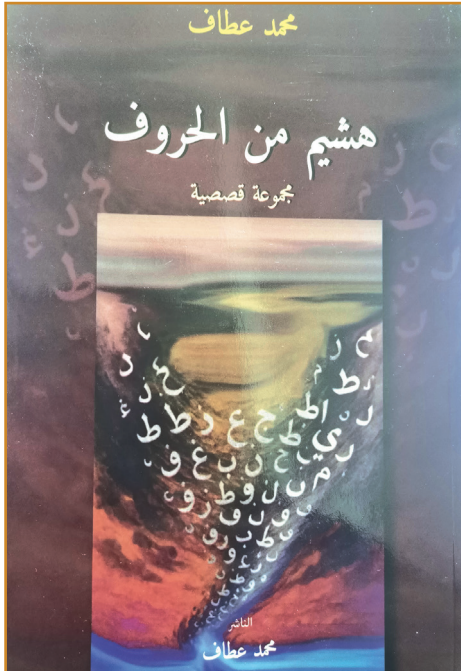


محمد عطا

محمد عطا أديب مغربي قاص وروائي، لا يني يتخذ من الضفة الأخرى.. ضفة اغترابه في هولندا حيث يقيم، حافظاً لكتابه وجودية تخلم بعالم أجمل، وها هو يرمم هذا الوجود من جديد، في أضخم قصة صدرت أخيراً عن مطبعة الكرامة بالرباط، وقد أثر أن يسميها «هشيم من الحروف»، وهو عنوان يعبر بليغاً عن التمزق الذي يتوزع الذات الكاتبة، بل إن عطا يحيل من حيث يشعر أو لا يشعر، إلى ما ذهب إليه هايدغر حين اعتبر اللغة سكناً.

لم يجنس أدبياً محمد عطا هذا العمل، بالعبرة المعهودة «مجموعة قصصية»، لأن هذه القصص الست في الكتاب، أطول من أن تنطبق عليها هذه التسمية، بل يمكن القول إن كل قصة تكاد تكون رواية مجهضة، ولكن ماذا نصنع وأعمار بعض الأعمال الأدبية، تخضع لمنطق الأقدار، هذا عمر طويل وذاك قصير، ويمكن أن نستشف هذا النفس الروائي من خلال عناوين هذه القصص وهي:

- الغرفة رقم 136
- الصفعة
- مجرد منام
- رقصات الاعتراف
- هشيم من الحروف
- هذا قدرتي فيك



نقرأ من القصة التي تحمل الأضخم عنوانها، أي «هشيم من الحروف»:

«تطرح سؤالاً. تبحث عن جواب بين الحرية والوصاية ائتلاف لحدود التآء المربوطة. المستقبل المناسب لكفك إباحة عشر سنوات من عمرك الغالي، في الإياب والغياب يؤس الزمن في حلقك يسد مخارج الحروف. لا داعي لأن تعد عموك بالعقود، فقد تشيخ بسرعة، وتجلب على نفسك مشاعر مرة، وعصية على الفهم والتقبل. اكف نفسك شر البحث عن السليبات في عالمك، هناك كذلك إيجابيات تستحق منك البحث عنها والتمتع بها، وجعلها دائماً من المتبقيات ...

كتبت لك يوماً قائلًا بالحرف :

« هل تؤمن يا عزيزي بأن الرصاص أرحم من راميهِ .. أقسم لك بالله أنني كنت ضحية قصة حب مجهولة الأحداث. استفتت منها عندما دخل رجل موشوم الذراعين، القاعة، وأخرج مسدساً أبيض اللون، وأطلق أربع رصاصات.. كنت المعنى بواحدة، والدرس الذي استخلصته، يومها، هو أن لا أولع بالبوسات الخطيرة أبداً، فقد ألفت أنفاسي بسببها ...

أسرسل قائلًا بالحرف دائماً :

« لا تتأثر إذن لأوضاعي مهما دمت، لا تحزن لي مهما كبوت، وسوف ألوكم بشدة عن أي شعور من هذا النوع. إني أكتب إليك بمنتهى الصدق، وأريد أن أظن أكتب إليك على نفس المنوال، ومن مطلق إبداعي تتوظف فيه المعاناة والمكابدات. والدموع المستحقة.. والانا التي أنت هي.. وهذه هي الحياة..

بداية الغربة كانت صعبة، كانت صدمة، كانت مشوية بالخوف من الوقوع في فخ من الضجر، وأنا لست من أولئك الذين يقبلون الضجر على أساس أنه قضية مرضية، إنما على أساس أنه قضية حياتية يسيطر فيها معنى القدر، ومصيرية يتحكم فيها ما لا يد لنا فيها. حاولت أن أكون طلائعياً فيما يخص حياتي اليومية، ونجحت وتفوقت، وهذا لا يعني أنني فكرت في أن أفرض هذا المفهوم الفلسفي الخاص كقاعدة لتحقيق النجاح الاجتماعي، دائماً، مصارحاً نفسي بأن هنا ما ينفع وهناك ما يقسو على القلب، هنا الفرح وهناك الأسى، هنا النجاح يضمه لك قيامك بالمجهود وهناك الخسران بلا سبب، ولا تبرير مقنع، هنا الفخر وهناك الندم، هنا الحب وهناك ما اجتمع الناس على كرهه ...

مجتمع آخر يترامى على حدود البصر والبصيرة. كل واحد تركك لحالك. لم تكن تتوقع هذا منهم، الإعراض عنك حين كنت تنتظر منهم أن يبدو اهتمامهم بك. لكن هذا السلوك المشين منهم في حقك حصل. أغلبهم سخرؤا منك وأعضلوا فيك نعمة الحلم. لا تستطيع أن تنسى، لا، فلماذا لا تستنفع بما يتمرر فيك على الضياع ؟! استوحشتك قرية وناس وأشياء. تمنيت لو لم تسافر، لو لم تهجر، لكن للظروف كان كلام آخر ...

أيها الشقي، لولا الكتابة التي أنقذتك من ورطة التيهان بين عواصم العالم، لكانت نهايتك الآن تمزق وشقات، ما زلت تحب العمران الذي انفتحت عليه عينك. ورميت في وجدانك ألوانه وأشكاله، تحب ناساً قوضهم البحث عن لقمات وكلمات ...

وأنت واحد من الذين يحبون العلم، ويجعلونه في أعلى المراتب، وإني لتعلمت الكثير وأخبرت قضايا إنسانية مهمة لو فصلت بين الإنسان وكرامته لما استطعت أن تشيد صرح مجتمع لا بأس به ...

لا أحد يطالبك علناً بالتخلي عن دينك وثقافتك وعاداتك، لكن عملهم ضدك في الخفاء أتى أكله وجعلك تغيير طبقاً لما يخططونه ضدك، ومن حيث لا تحترس أنت.. الذين يفعلون ذلك أقلية جاهلة، أرجوكم أن تتفهمهم مرة على مرة، بدروس في اختلاف الإيديولوجيات والثقافات..» يقع هذا الكتاب القصصي في 145 صفحة من الحجم المتوسط، لوحة الغلاف بريشة الفنان محمد حاجي.

جدل الذات والفكر والأدب



د. عبد الله بن نصر العلوي

تكريماً للأستاذ الدكتور السعيد بنفري

مهم من الذاكرة الثقافية المغربية وإبراز غنى الإنتاج الفكري الوطني وتنوعه، ومن هنا فإن الاحتفاء به لا يندرج فقط في إطار تكريم شخصي، بل يتجاوز ذلك ليشمل «تقدير» هذا المسار العلمي الذي يخدم البحث الأكاديمي ويعزز مكانته.

والى جانب اهتمامه بالبحث العلمي المرتبط بالأدب الفصيح، اضطلع الدكتور السعيد بنفري بدور بارز في إحياء التراث المغربي بمختلف تجلياته حيث أولى عناية بفنون القول الشعبي من ملحون وزجل وأمثال مغربية وعربية، فضلاً عن الشعر الحساني الذي يمثل مكوناً أساسياً من مكونات الثقافة المغربية الأصيلة، وقد سعى من خلال دراساته إلى إبراز القيمة الجمالية والتعبيرية لهذه الأجناس التراثية، وإعادة الاعتبار لها ضمن الحقل الأدبي، بوصفها تعبيراً صادقاً عن وجدان المجتمع المغربي وتاريخه الثقافي. كما انصب اهتمامه على دراسة رواد الأدب المغربي، حيث خصص عدداً من أعلامه بدراسات تحليلية، من بينهم العلامة الأستاذ عبد الله كنون، الذي يعد من أبرز رموز الفكر والأدب المغربي المعاصر، فقد أسهمت هذه الدراسات في التعريف بإنتاج هؤلاء الرواد، والكشف عن أبعاد تجربتهم الفكرية والأدبية وربطها بسياقاتها التاريخية والثقافية مما يعزز فهمنا لتطور الأدب المغربي ومكانته ضمن الأدب العربي، ومن القضايا التي حظيت بعناية خاصة في أعمال المحقق به مسألة الهوية الوطنية وتجلياتها في الإبداع الأدبي، فقد استحضّر شعر النضال الوطني بوصفه أحد أبرز التعبيرات عن الوعي الجماعي للمغاربة خلال فترات الكفاح من أجل الاستقلال، كما أبرز حضور شخصية السلطان محمد الخامس في الشعرية المغربية خاصة في شعر علاء الفاسي فتجسدت هذه الشخصية في المخيال الشعري رمزاً للوحدة الوطنية والصمود في وجه الاستعمار، وقد أسهمت هذه المقاربات في ترسيخ الوعي بأهمية الأدب في بناء الهوية وتعزيز الانتماء الوطني.

إن هذا الكتاب الذي يندرج ضمن منشورات « الجمعية المغربية للدراسات الأكاديمية العربية » يضم مجموعة من الدراسات والأبحاث والكلمات التي أنجزها باحثون وأكاديميون تناولوا فيها جوانب متعددة من إنتاج الدكتور السعيد بنفري وسعوا إلى مقارنة أعماله من زوايا مختلفة بما يعكس غنى تجربته وتنوع اهتماماته وموسوعيته، وقد حرصت الجمعية على أن تكون هذه الدراسات هي الحدث سواء من حيث الجدية العلمية والعمق التحليلي، أو من حيث إثراء النقاش العلمي حول منجز المحقق به.

وفي الختام تتقدم الجمعية المغربية للدراسات الأكاديمية، بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى المشاركين الذين ساهموا في هذا العمل الجماعي من خلال قراءاتهم ودراساتهم للإنتاج العلمي والأكاديمي للدكتور السعيد بنفري كما تعبر عن تقديرها لكل من قدم كلمات صادقة أو خاطرة معبرة، أو نصاً شعرنا راقياً، فجاءت إبداعاتهم مرآة تعكس مكانة المحقق به وسموها..».

بتنسيق من الباحث المغربي الدكتور عبد الله بن نصر العلوي، رأى الثور أخيراً، كتاب جماعي يحمل عنوان «جدل الذات والفكر والأدب»، وصدر هذا المؤلف التكريمي للباحث المغربي الدكتور السعيد بنفري، في جزئين عن منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهرز بفاس، بالتعاون مع الجمعية المغربية للدراسات الأكاديمية العربية، يكتنف هذا الكتاب بين دفتيه، مجموعة من الدراسات والأبحاث العلمية المنهجية التي شارك فيها ثلثة من ألمع الباحثين والأكاديميين، وقد خصص الجزء الأول لمحو « الأدب الفصيح » (367 صفحة)، بينما انصب الجزء الثاني على موضوع « الأدب الشعبي » (412 صفحة)، ومن التقديم الذي كتبه الأستاذ عبد الله بن نصر العلوي، نقبس هذه الإضاءة:

«اختارت الجمعية أن يكون تكريمها لسنة 2026، مخصصاً للدكتور «السعيد بنفري»، تقديراً لما قدمه من جهود علمية وأكاديمية متميزة، وما اضطلع به من أدوار بارزة في خدمة الثقافة المغربية خاصة في مجال التوثيق والبحث البيبليوغرافي والدراسات الأدبية، ويعد هذا التكريم مناسبة علمية للاحتفاء بمسار باحث كرس جهده للمعرفة

جدل الذات والفكر والأدب

في الأدب الفصيح

تكريماً للأستاذ الدكتور السعيد بنفري



كتاب جماعي

تنسيق: د. عبد الله بن نصر العلوي

وإحياء التراث المغربي، وأسهم في إثراء الخزانة المغربية بدراسات رصينة، اتسمت بالدقة والطرافة والمنهجية والحرص على استقصاء المصادر وتوثيقها.

لقد تميزت أعمال الدكتور السعيد بنفري بوعي عميق بأهمية التوثيق في الدراسات الأدبية، حيث عمل على جمع المادة العلمية رغم الصعوبات وتصنيفها، وتيسير سبل الاستفادة منها للباحثين والمهتمين كما أسهمت جهوده البيبليوغرافية في حفظ جزء



العربي بنجلون

في استبيان أجري بين العلماء والمفكرين، قُدرت نسبة واحد وخمسين في المائة، أن كافة الوظائف ستنتزع من يد الإنسان لصالح الذكاء الاصطناعي، وأن العقل الإنساني سيفقد قدراته الطبيعية والمكتسبة، وسيختل عن كل موروثاته ومنجزاته، التي راكمها خلال عصور طويلة، ولا يسعه في النهاية إلا أن يستسلم للتكنولوجيا...!

السيناريو الهجين للذكاء الاصطناعي!

ق

قبل الانفجار المذهل للذكاء الاصطناعي بحوالي ثلاثة عقود، كتب الفيلسوف (بول ويليام همفريز 1950 - 2022) بحثًا طويلًا، حلل فيه الحركة النشيطة والخفية التي تحدثها الآلة في تطورها، عنوانه ((السيناريو الهجين)) يستدل به على تنبؤاته بما ستؤول إليه البشرية، ما دامت تعتمد، كليًا أو جزئيًا، على الآلة في كافة المجالات الحيوية. ثم أرفد هذا البحث بأخر موسوم بـ((السيناريو المستقبلي)) أكد فيه أن الآلة ستستقيل بذاتها عن الإنسان الذي اخترعها، ليصبح عبدا لها، إذ ستتولى أداء كل المهام الضرورية، سواء في الأعمال الاجتماعية، أو في الأنشطة العلمية والاقتصادية والفكرية والإبداعية. مثلًا إجراء أبحاث علمية متقدمة، تدبير وتسيير الشركات والمؤسسات، صياغة البنود والأدلة القانونية، إنتاج الأشرطة السينمائية، تأليف الكتب بأنواعها، تصميم برامج عالية الدقة. كما يمكنه فتح حقائب العمّلات المشفرة (الحسابات المصرفية) فضلًا عن قدرات خارقة في ميادين أخرى لا حصر لها. فأى إنسان يستطيع توليد صورة، أو لوحة، أو شريط استطلاع، أو رواية، أو رسالة جامعية في ثوانٍ؟!.. هل يوجد إنسان يستعمل مائة لغة أو يبرمج بخمس عشرة لغة برمجة؟!.. هل يوجد أشخاص خبراء في الفيزياء وعلوم الحاسوب، والهندسة الحيوية، والقانون، وعشرات التخصصات جميعها في آن واحد؟!.. لا، طبعًا. كل ذلك دون أي إشراف أو إذن أو أمر أو إرادة بشرية... ممًا سيهمش الدور البشري، ويحط ملكانته الذهنية، بل ستصير الآلة خطرًا على حياته؛ تخط النظريات، وتشكل النماذج، وتعالج البيانات، كما يحلو لها، وبلا موافقة مستعملها... وبهذا العمل كله، ستبتكر أفاقًا شاسعة للبشرية، لا عهد لها بها،

وغير نابعة من قناعاتها الذاتية. وأتبع (همفريز) الباحثين بأبحاث أخرى، منها ((العلوم الحاسوبية وآثارها)) و((الحياة الاصطناعية)) و((العلوم الحاسوبية والمنهج العلمي)). وهذا الرأي ليس جديدًا، فقد سبقه إليه ألبرت أينشتاين بقوله: ((أخشى اليوم الذي تتفوق فيه التكنولوجيا على التفاعل البشري، حينها سيمتلك العالم جيلًا من الحمقى!!))

حقًا، إن العديد من أنظمة الذكاء الاصطناعي تخضع لضوابط، فإذا طلبت منها تصميم قتل حيوان، فسوف ترفض. لا لأنها تتحلى بأخلاقيات، بل لأنها برمجت على هذا السلوك. ولقد سبق لي أن طلبت من إحدى المنصات أن تدمج صورتين لاستعملهما في قصة للأطفال: الأولى لحفيدتي، والثانية لصخرة على شاطئ البحر. فما كان من الذكاء الاصطناعي إلا أن يعتذر لي، ويرفض دمج الصورتين، لأنه لم يتحمل أن تجلس الطفلة على صخرة عالية، قد تسقط في البحر. فهو بموقفه أكثر رحمة وشفقة مني على حفيدتي. لكن الأمر لا ينتهي عند هذا الحد، لأنه يمكن تجاوز هذه الضوابط، إذ يستطيع المستخدمون الماهرون أن يخترقوا المنصات الإلكترونية، فيجعلوها تلغي هذه الضوابط، وبالفعل، تمكنت من دمج الصورتين في منصة أخرى، لا تكثر بالضوابط الأخلاقية!

في ضوء هذه الرؤية، نرى أن الاستحواذ العلمي والمعرفي للإنسان، سينتفي، قريبًا، ليتسلمه الذكاء الاصطناعي، وستضمحل القدرات البشرية، حتى البدنية منها، ليحل مكانها. وفي الاستبيان الذي أجري بين العلماء والمفكرين والباحثين، تقدّر نسبة هذا الرأي، حاليًا، بواحد وخمسين في المائة، بحيث ستنتزع كافة الوظائف من يد الإنسان، ما عدا القضاء. والنتيجة النهائية، هي أن العقل الإنساني سيفقد قدراته الطبيعية والمكتسبة، وسيختل عن كل موروثاته ومنجزاته، التي راكمها خلال عهود طويلة، ولا يسعه في النهاية إلا أن يستسلم للتكنولوجيا، ويرفع لها الرأس البيضاء!

إن ما نطرحه من استشرافات مستقبلية، ومنها ما تحقق اليوم، لا يعتبر وهمًا، أو تصورا خاطئًا، بجانب الحقيقة الماثلة أمامنا، لأننا نرى ونسمع، كل يوم، شيئًا جديدًا، يتولد عن الذكاء الاصطناعي. وإن كانت الحياة البشرية، عرفت أنواعًا من الابتكارات والاختراعات والإنجازات العلمية عبر تاريخها، كالبوصلية والمجهر والمكبّر والعداد والحاسبة والمحرار والمطبعة الحجرية، وسواها كثير... ولو في أشكالها البسيطة، لكنها مهدت لهذا المولود المدهش، أو بتعبير أدق، خلّلت العقل، ونشّطت الذهن، ليفكر في تطويرها أكثر!

السؤال الأول في هذا الصدد: ما المقصود بـ((السيناريو الهجين))؟!.. يرى (همفريز) أن أول إشارة لخطر الذكاء الاصطناعي، لا يتجلى في الاختراعات السابقة، وإنما في (الحاسوب) الذي جعل الإنسان بكل يسر، يتنحى عن العلم والمعرفة شيئًا فشيئًا، ويهزّز هذه النظرية بنموذج حي على ذلك، باعتقاد رواد الفضاء في رحلتهم الأولى إلى القمر 1969 على جهود العلماء في إعداد الحسابات الرياضية، التي تسيّر تلك الرحلة، كيلا تقع في أخطاء، تُفشّلهم. وبالفعل نجحت، وحققت انتصارًا باهرًا، حينئذ، في عالم استكشاف الكون، وبناء مستقبل البشرية ليمتد إلى كوكب آخر. غير أن الرحلات الفضائية التي تلت الأولى، أسندت فيها كل الحسابات إلى (الحاسوب) بدل (العلماء) ومن ثم لم يعد للذهن البشري أي دور يلعبه في تلك العمليات الحسابية!

ومنذ ذلك الحين، بدأ الإنسان ينظر إلى (الحوسبة) كمنقذ له من الإرهاق الذهني، ومن إهدار الوقت، فقد أصبحت تنوب عنه في عملية التفكير من جهة، وتوفر له الحيز الزمني من جهة ثانية، وتقلص من كلفة التمويل من جهة أخرى. فمثلًا، كانت عملية (تهينة البيانات في علوم الفلك، والتنبؤ بحالة الطقس، وتركيب الأدوية...) تفرض كدًا وجهدًا ذهنيًا، وتجارب مخبرية، ووقتًا طويلًا، وكلفة مادية باهضة، فصار الحاسوب يجهزها بسرعة، وبكلفة قليلة، مما وفر هذا النظام الحاسوبي ملايين السنين التي تتطلبها أي بحث علمي!.. وهذا المثال يظهر أن الإنسان، لم يعد سيد العالم، ولا يتحكم فيه، كما كان من قبل، وأن الآلة أجدي منه نفعًا، وحضورها القوي غير خاف عدا. بل إن ما يتوفر عليه الذكاء الاصطناعي

التوليدي من إمكانيات آية، تتجاوز الإمكانيات البشرية الطبيعية. ومن هذه النقطة، يستحيل على الإنسان أن يستغني عنه، وإن كان يدرك الخطر القادم، المتمثل في محاولته التحرر من المعرفة البشرية التي زود بها، وفي نزوعه نحو الاستقلال الذاتي، حتى إنه في هذه السنة بالذات 2026 يفكر في إيجاد (عملة) خاصة يتداول بها، تنافس الدولار واليورو، وفي إيجاد لغة أخرى، لا يجيدها الإنسان، غير الإنجليزية والصينية والإسبانية والفرنسية، فهذه اللغات ستندثر... وبالتالي، سيصبح الإنسان صفرًا على اليسار، لأن ما يجتهد فيه هذا الذكاء من أبحاث وتحاليل، سيؤدي به حتمًا إلى توليد مفاهيم ومصطلحات وتراكيب جديدة، ونظريات رياضية معقدة، تتجاوز العقل الإنساني المحدود، فلا يستطيع فهمها فهمًا عميقًا أو توظيفها، مثل اللغة عند الإنسان التي تتجاوز اللغة بالنسبة للحيوان، فلو حاول أن يشرح للقرود إحدى النظريات العلمية للظواهر الطبيعية، كالنسبية العامة للجاذبية، أو الانفجار الكوني، لما استوعب القرود شيئًا من ذلك، لأنه محدود إدراكيا. كذلك الذكاء الاصطناعي الذي يعمل باليات، لن يعود العقل البشري قادرًا على استيعابها. ويؤيد هذا الرأي، عالم الحاسوب (جيفري هينتون) الحائز على جائزة نوبل بقوله إن الذكاء الاصطناعي سيقضي على البشرية في العقود الثلاثة القادمة للأسباب التي ذكرناها آنفًا!

والسؤال الثاني: إذا كان (همفريز) يرسم مستقبلًا قاتمًا وغامضًا لعلاقة الإنسان بالذكاء الاصطناعي، فلماذا نحاول الاعتماد عليه في كل شيء، بتعميمه على المؤسسات التعليمية، والإدارية، والاقتصادية، ومراكز البحث العلمي؟!.. ولماذا نغدق المال بلا حساب، ونهجر الجهد على تطوير ألياته، ونحن ندرك جيدًا أنه سيتفوق علينا، وينفقت من طوقنا، ليشكل حياة مستقلة عن حياتنا؟!.. ألا يعتبر ذلك ضربًا من العبث، وخطأ في التقدير؟!.. والجواب، هو أن الإنسان لا يستطيع أن يتخلى عن أهم الوسائل التي يمكن أن يستفيد منها، وإن كان يتعثر في تعامله معها. فقد فتح عينيه على تقنيات حديثة، أو على سبل إيجابية في حل مشاكله في الاقتصاد والطب والبيئة... كما أن هناك جانبًا آخر، هو هذا الفضول المعرفي، والاكتشاف العلمي، اللذين يوفرهما للإنسان. فمما لا شك فيه، أن الكمية الهائلة من المغارف والعلوم والثقافات والأدب، لا تلتقط بسرعة، ولا تتوفر كاملة، إلا بواسطة الذكاء الاصطناعي. وربما يكون إنسان العصر الحالي لا يقدر على قبول هذا التطور الآلي، لأن ثقافته ترتبط بالماضي، يخشى أن يعزله عن الجذور التراثية، لكن الجيل الصاعد الذي يتعايش مع الذكاء الاصطناعي، سيشعر بتوافق كبير معه، ويغدو جزءًا حاضرا في حياته، لا يستغني عنه، لأنه يشبع رغبته في العلم والإبداع. وإن كان يمارس (الآتمته) أي يشتغل آليًا، دون إرادة الإنسان، كان ينفذ مهمات تجارية أو صناعية أو طبية أو اقتصادية...!





د محمد محبوب

للمسرح.

فاستعادة الماضي تصبح وسيلة لإعادة النظر في الحاضر، وإعادة بناء الذاكرة الثقافية من منظور معاصر. ولا تعود الواقعة التاريخية محصورة في سياقها الأول، وإنما تتحول إلى مادة لطرح أسئلة السلطة والاستبداد والخضوع والصراع الاجتماعي. وهكذا يصبح التراث، داخل النص النونسي، قابلاً لإعادة التأسيس وإعادة التأويل.

وهذه النقطة أساسية لفهم العلاقة بين التناص والمسرح السياسي عند ونوس؛ فالماضي لا يحضر باعتباره ماضياً مكتفياً بذاته، بل بوصفه مرآة للحاضر. ومن ثم فإن قيمة الاستدعاء لا تقاس بمدى وفائه للمرجع، وإنما بقدرته على إعادة إنتاجه داخل سؤال تاريخي جديد.

من التناص إلى سؤال الإبداعية

إذا كان هذا هو المنطلق، فإن السؤال الذي يطرحه رمضان يبدو أكثر دقة من السؤال التقليدي حول أصالة النص: كيف أعاد سعد الله ونوس تشكيل المرجع داخل نصه؟ وهل أسهم التفاعل النصي في إنتاج رؤية مغايرة؟

وهنا ينبغي الانتباه إلى أن الإبداعية لا يمكن اختزالها في غياب المرجعيات السابقة. فليس هناك نص يولد خارج الذاكرة الثقافية، كما أن الحداثة لا تعني بالضرورة القطيعة مع كل ما سبق. وقد يكون الإبداع تحديداً في القدرة على تحويل المادة السابقة إلى مادة جديدة، وعلى تغيير وظائفها وعلاقاتها ودلالاتها. لكن رمضان يذهب، في بعض قراءاته، إلى أبعد من مجرد رصد التحويل، إذ يجعل من درجة التشابه معياراً للحكم على الإبداعية. ومن هنا تنشأ المنطقة الأكثر قابلية للنقاش في مشروعه النقدي، خصوصاً عندما ينتقل من الحديث عن التناص إلى مفاهيم ذات حمولة حكمية قوية، مثل الاتباع والاستنساخ والانتحال. وهذه المصطلحات ليست مترادفة، ولا ينبغي أن توضع جميعها في مستوى واحد.

ف«التناص» مفهوم يصف علاقة نص بنصوص أخرى داخل شبكة ثقافية واسعة، بينما «الاقتباس» قد يشير إلى شكل محدد من الاستفادة من نص سابق، أما «الاستنساخ» فيوحي بدرجة عالية من التطابق، في حين أن «الانتحال» يحمل حكماً أكثر خطورة، لأنه لا يصف العلاقة النصية فقط، بل ينطوي على حكم يتعلق بمشروعية الاستفادة من النص السابق ونسبة المادة إلى صاحبها.

ومن هنا فإن استعمال مفهوم «الانتحال» يحتاج إلى احتراز منهجي أكبر من استعمال مفهوم «التناص». فإثبات وجود علاقة نصية لا يساوي، بالضرورة، إثبات الانتحال؛ كما أن التشابه في البنية أو الموضوع أو بعض العناصر الدرامية لا يكفي وحده لإثبات التطابق أو المصادرة على الإبداعية.

«الملك هو الملك»: حين يتحول التناص إلى اختبار للإبداع

تتجلى هذه الإشكالية بوضوح في قراءة رمضان لمسرحية سعد الله ونوس «الملك هو الملك»، من خلال مقارنتها بمسرحية «الحياة المديدة للملك أوزوالد» للكاتب لوكيتش.

فبحسب القراءة التي يقدمها رمضان، لا يتعلق الأمر بمجرد تشابه عابر، وإنما بعلاقة تناسبية عميقة تشمل العنوان والبنية وبعض العناصر الدرامية، بما يجعل المسرحية النونسية، في تقديره، مثالا على حضور النص السابق بدرجة قوية. ويصبح تغيير العنوان، من قبيل «الملك الدائم» أو «الملك الذي لا يموت» أو «الحياة المديدة للملك»، جزءاً من الكشف عن طبيعة العلاقة بين النصين.

غير أن الوقوف عند التشابه لا ينبغي أن يكون نهاية التحليل. بل إن السؤال النقدي الأهم يبدأ بعد إثباته: ماذا حدث للنص السابق عندما دخل إلى المسرحية النونسية؟

التناص: من إثبات التأثير إلى إنتاج المعنى

لا يمكن مقارنة التناص باعتباره مجرد اختراق نص لنص آخر، بالمعنى الذي كان سائداً في بعض التصورات القديمة للاقتباس أو التأثير أو حتى «السراقات الأدبية». فالنص الجديد لا يستقبل النص السابق بصورة محايدة، وإنما يعيد توجيهه وتنظيمه وتأويله وفق حاجاته الجمالية والفكرية والتاريخية.³ وبذلك يصبح السؤال النقدي أكثر تركيزاً: ليس «من أين أخذ الكاتب؟»، وإنما «ماذا صنع بما أخذه؟».

إن هذا التحول من سؤال المصدر إلى سؤال الوظيفة يمثل أحد أهم مكاسب المنهج التناصي؛ لأن النص المستعار قد يحتفظ ببعض عناصره الأصلية، لكنه يفقد بالضرورة جزءاً من دلالاته الأولى بمجرد دخوله في بنية جديدة. وقد يكتسب، في المقابل، دلالات لم تكن حاضرة في سياقه الأصلي. وفي هذا الإطار يمكن استحضار التمييز الذي ارتبط بتصورات جوليا كريستيفا للتناص، حيث لا يكون النص الجديد مجرد نسخة من نص سابق، وإنما يقوم على الامتصاص والتحويل وإعادة بناء المادة السابقة داخل

جديد من العلاقات. ومن ثم فإن التناص قد يكون تأكيداً لبعض الدلالات، وقد يكون تفكيكاً لها أو إعادة توجيهها أو نفيها وإنتاج رؤية مغايرة.

وعليه، فإن حضور المرجع السابق لا يمثل في ذاته مشكلة إبداعية؛ المشكلة تبدأ عندما يتعذر تحديد المسافة التي أقامها النص الجديد بينه وبين ذلك المرجع.

التناص التراثي وإعادة بناء الذاكرة الثقافية

تتضح أهمية هذه المسألة بصورة خاصة في التعامل مع التراث في مسرح سعد الله ونوس. فتوظيف الحكاية التاريخية أو الشعبية أو المرجع التراثي لا يبدو، في ضوء هذه القراءة، مجرد وظيفة تزيينية أو زخرفية، وإنما يدخل في صميم البناء الدلالي

من رصد التناص إلى مساءلة الإبداعية



قراءة في المنهج النقدي لمصطفى رمضان من خلال كتابه «مظاهر التناص وسؤال الإبداعية في مسرح سعد الله ونوس» (1)

تكتسب دراسة د. مصطفى رمضان «مظاهر التناص وسؤال الإبداعية في مسرح سعد الله ونوس»¹ أهميتها من كونها لا تنضاف ببساطة إلى سلسلة الدراسات التي قاربت تجربة سعد الله ونوس، وإنما تقترح زاوية نظر مختلفة إلى هذه التجربة، وهي زاوية تجعل من النص المسرحي موضوعاً مركزياً للبحث، وتدفع بالقراءة من مستوى الاحتفاء بالكاتب ومشروعه الفكري والسياسي إلى مستوى مساءلة الآليات التي يتشكل بها النص لينتج دلالاته.

ولعل هذه النقطة هي التي تفتح المشروع النقدي لرمضان خصوصيته، إذ لا يتعامل مع سعد الله ونوس باعتباره اسماً مكتفياً بذاته، ولا مع نصوصه باعتباره مجرد امتداد لمواقفه الفكرية والسياسية. وإنما باعتباره بنيات نصية تتقاطع داخلها أصوات وخطابات ومرجعيات متعددة. بيد أن الناقد رمضان لا يتوقف عند طبيعة النصوص التي تحضر في كتابات ونوس. بل إنه يسأل كيفية تشكل النصوص داخل مشروعه النقدي؟

ولعل هذا السؤال يقود إلى سؤال مركزي في هذه الدراسة يتعلق بموضوع الإبداعية في كتابات ونوس سعد الله ونوس، وفي البداية لا بد من التأكيد على مسلمات أساسية تتحدد في أن حضور التناص في النص المسرحي لا يعني، بصورة آلية، دليلاً على غياب الإبداعية أو انتفاء الأصالة؛ ذلك أن وجود نصوص سابقة داخل النص اللاحق لا يجسم، في ذاته، طبيعة العلاقة بينهما، ولا يكفي لإصدار حكم على القيمة الإبداعية للعمل. فالتنصيص، في المنظور التناصي، لا تتشكل في فراغ، وإنما تنبني داخل ذاكرة ثقافية وأدبية ومسرحية مترامية، وتستفيد من أشكال التعبير السابقة، ومن التقنيات والموضوعات والحكايات والشخصيات والرموز التي سبق أن دخلت مجال التداول الثقافي.

ومن هنا فإن القيمة الحقيقية للقراءة التناصية لا تكمن في مجرد إثبات أن نصاً ما يستحضر نصاً سابقاً، وإنما في تحليل الكيفية التي يعاد بها بناء المرجع داخل النص الجديد، والكشف عن التحولات التي تطرأ على دلالاته وبنياته ووظيفته الجمالية والفكرية أثناء عملية إعادة التوظيف. فالتناص لا يعني بالضرورة النقل، كما أن التشابه لا يعني بالضرورة الاستنساخ؛ إذ تظل المسألة النقدية الأساسية مرتبطة بدرجة التحويل التي يمارسها النص الجديد على المادة المستعادة.

وهنا تحديدًا تتضح خصوصية مشروع مصطفى رمضان في كتابه «مظاهر التناص وسؤال الإبداعية في مسرح سعد الله ونوس». فبناءً على الحكم النقدي لديه لا يتوقف عند كشف العلاقات النصية، وإنما ينتقل إلى مساءلة طبيعة التعامل معها، أي إلى البحث في المسافة التي تفصل بين النص المستعاد والنص الجديد. ومن ثم يمكن القول إن منهجه يتحرك، في صورته الإجرائية، عبر ثلاث مراحل مترابطة:²

أولاً: رصد العلاقة النصية، من خلال تحديد المرجع الذي يتفاعل معه النص النونسي، سواء أكان هذا المرجع ظاهراً أم مستتراً، أدبياً أم تاريخياً، عربياً أم غريباً.

ثانياً: دراسة آليات التحويل، وذلك للوقوف على ما يطرأ على المرجع من حذف أو إضافة أو إعادة ترتيب، وما يلحقه من تغيير في السياق والدلالة والوظيفة الفنية والفكرية.

ثالثاً: مساءلة الأثر الإبداعي، أي البحث في ما إذا كان هذا التفاعل قد أدى إلى إنتاج دلالة جديدة ورؤية مغايرة، أم ظل في حدود إعادة إنتاج النموذج السابق.

بهذا المعنى لا يصبح التناص عند رمضان غاية في ذاته، وإنما يتحول إلى أداة لاختبار الإبداعية. وهذه النقطة هي التي تفتح مشروع النقد خصوصيته، لكنها في الوقت نفسه تفتح الباب أمام سؤال منهجي بالغ الأهمية: هل يكفي إثبات التشابه والتحويل للحكم على النص بأنه إبداعي أو غير إبداعي؟ وأين تنتهي مهمة الوصف التناصي لتبدأ مهمة التأويل والحكم النقدي؟

خصوصية مشروع رمضاني : من اكتشاف العلاقات إلى مساءلة شرعية الإبداع

ومن هنا يمكن تحديد خصوصية مشروع مصطفى رمضاني في أنه لا يتعامل مع التناسل بوصفه مجرد تقنية للكشف عن مصادر الكتابة الونوسية، بل يجعله مدخلاً إلى سؤال أوسع يتعلق بشرعية الإبداع نفسه.

إنه لا يسأل فقط: من أين جاء النص الونوسي؟ وإنما يسأل: ماذا فعل ونوس بما جاء منه؟

وهذا السؤال هو الذي يخرج الدراسة من مجرد «تاريخ المصادر» إلى «تاريخ التحويل». فالمادة السابقة ليست ذات أهمية في ذاتها، وإنما في المسافة التي يصنعها النص الجديد بينها وبينه.

ولذلك فإن قيمة دراسة رمضاني لا تكمن فقط في كونها تكشف مرجعيات لمسرح سعد الله ونوس، وإنما في أنها تضع مفهوم الإبداع أمام اختبار عملي: هل يمكن أن يكون الكاتب مبدعاً وهو يستند إلى نصوص وتجارب وتقنيات سابقة؟ وما الحدود التي يتحول عندها الاستلهام إلى اتباع؟ ومتى يصبح التحويل كافياً لتأسيس استقلال النص الجديد؟ هذه الأسئلة تجعل من مشروع رمضاني أكثر من دراسة في التناسل؛ إنها محاولة لإعادة تعريف العلاقة بين المرجع والإبداع، وبين الذاكرة والابتكار، وبين الاستعادة والتحويل.

نحو قراءة أكثر تركيباً لتجربة ونوس

إن سعد الله ونوس يظل، في جميع الأحوال، اسماً وازناً في تاريخ المسرح العربي الحديث، ومبدعاً مجتهداً لا تنقص من مكانته النقدية إمكانية مساءلة نصوصه. بل إن قيمة النقد تكمن تحديداً في قدرته على إخراج النصوص الكبرى من دائرة الحصانة الرمزية.

غير أن مساءلة ونوس لا ينبغي أن تتحول إلى محاكمة لإبداعه من خلال معيار واحد. فالنص المسرحي بناء مركب، ولا يمكن اختزال قيمته في مقدار ما يبتعد به عن النصوص السابقة. إن القراءة الأكثر تركيباً هي التي تجمع بين كشف المرجع، وتحليل التحويل، ودراسة السياق، وتأويل الوظيفة، ثم بناء الحكم النقدي على مجموع هذه العناصر.

ومن هنا يمكن إعادة صياغة السؤال الذي يوجه قراءة «الملك هو الملك» على النحو الآتي: ليست القضية فقط في كون المسرحية تتناص مع «الحياة المديدة للملك أوزوالد»، وإنما في معرفة كيف اشتغل هذا التناسل، وما مقدار التحويل الذي أحدثه، وما الذي خسره النص أو اكتسبه نتيجة هذا التحويل، وكيف أعاد ونوس توظيف المادة السابقة داخل مشروعه الخاص في تأسيس المسرح ومساءلة السلطة؟

بهذا السؤال تصبح المقارنة أكثر إنصافاً وأعمق نقدياً؛ لأنها لا تبرئ النص الونوسي مسبقاً باسم مكانة صاحبه، ولا تدينه مسبقاً باسم كثافة التشابه. إنها تضع النص في المسافة النقدية التي يستحقها.

خاتمة: من سلطة الكاتب إلى مسؤولية القراءة

إن أهم ما تثيره دراسة مصطفى رمضاني، في نهاية المطاف، ليس فقط سؤال التناسل في مسرح سعد الله ونوس، وإنما سؤال وظيفة النقد ذاته. فالنقد لا يكون نقداً حين يتحول إلى احتفاء، كما أنه لا يصبح أكثر نقدية لمجرد أن يصدر أحكاماً قاسية. قوته الحقيقية تكمن في قدرته على بناء المسافة بين النص والحكم عليه، وعلى الانتقال من المعاينة إلى التحليل، ومن التحليل إلى التأويل، ومن التأويل إلى الحكم المعلن.

وفي هذا السياق تبدو أطروحة رمضاني ذات قيمة خاصة؛ لأنها تجعل التناسل مدخلاً لمساءلة الإبداعية، لا مجرد وسيلة لإثبات التأثير. غير أن قوة هذه الأطروحة تزداد حين تظل الحدود واضحة بين التناسل بوصفه علاقة نصية، والتحويل بوصفه عملية إبداعية، والانتقال بوصفه حكماً يحتاج إلى إثبات مستقلاً.

ولذلك فإن السؤال النقدي الأكثر إنتاجاً ليس: هل استنسخ ونوس نصاً سابقاً أم لم يستنسخه؟ وإنما: ما درجة المسافة التي أقامها بين النص الذي استدعاه والنص الذي أنتجه؟ إنها المسافة التي يمكن أن نبحث فيها عن الإبداع.

وعلى هذا الأساس، فإن قراءة رمضاني لا ينبغي أن تفهم باعتبارها حكماً نهائياً على تجربة سعد الله ونوس، وإنما باعتبارها اقتراحاً نقدياً يضع بعض نصوصه أمام اختبار المرجع والتحويل. ومن حق هذا الاقتراح أن يناقش، كما من حق نصوص ونوس أن تعاد قراءتها من زوايا أخرى.

فالنقد الحقيقي لا يستبدل سلطة الكاتب بسلطة الناقد، وإنما يفتح المجال أمام سلطة النص وحيوية القراءة.

وهنا تكتمل الدائرة التي بدأ منها هذا البحث: من تاريخ الكاتب إلى تاريخ النص، ومن سلطة الاسم إلى سلطة القراءة، ومن إثبات المصدر إلى تحليل التحويل، ومن التناسل بوصفه علاقة بالنص السابق إلى التناسل بوصفه سؤالاً مفتوحاً حول كيفية إنتاج المعنى والإبداع.

هوامش:

- 1- مصطفى رمضاني: «مظاهر التناسل وسؤال الإبداعية في مسرح سعد الله ونوس» منشورات مكتبة السلام الجديدة. آدار البيضاء الطبعة الأولى 2026
- 2- الخطوات تم استنباطها من خلال طبيعة المقاربة المعتمدة في النص النقدي للناقد د. مصطفى رمضاني
- 3- تستعمل كريستينا مفاهيم: «تناسل التحقيق وتناسل النفي»
- 4- مصطفى رمضاني: مظاهر التناسل وسؤال الإبداعية في مسرح سعد الله ونوس « ص 166

د. مصطفى رمضاني

مظاهر التناسل وسؤال الإبداعية في مسرح سعد الله ونوس



منشورات
مكتبة السلام الجديدة

وهنا تبدو المقارنة أكثر تعقيداً؛ إذ إن الاختلاف لا يتحدد فقط في الأسماء أو العناوين أو بعض التفاصيل، وإنما يمكن أن يتصل بالخاتمة، وبالموقف من السلطة، وبالوظيفة التي تؤديها الحكاية داخل المشروع المسرحي لكل من الكاتبين.

فإذا كان النص الذي يستند إليه رمضاني ينتهي، وفق قراءته، إلى تصور قائم لاستمرار السلطة واستمرار رموزها وتأخر الخلاص، فإن ونوس يعيد توجيه المادة المستعادة بما ينسجم مع منظوره المسرحي والسياسي، ويمنح النهاية أفقاً أكثر تفاعلاً من خلال رفض التكرار والمتكررين، والتأكيد على المساواة، والتطلع إلى التخلص من رموز السلطة ودلالاتها.

وهنا تظهر المفارقة المنهجية المهمة: قد يكون النص الونوسي قريباً جداً من المرجع في بنيته العامة، لكنه مختلف عنه في الوظيفة الدلالية التي يمنحها لهذا البناء.

فهل يكفي هذا الاختلاف لتأسيس حكم بالإبداعية؟ أم أن درجة التشابه البنيوي تظل، رغم التحويل الدلالي، كافية للقول بأننا أمام اتباع قوي لنموذج سابق؟

هذه الأسئلة لا يمكن حسمها بمجرد إثبات التناسل، وإنما تحتاج إلى قراءة مركبة توازن بين عناصر الاستعادة وعناصر التحويل.

هل يحق للناقد أن ينتقل من الوصف إلى الحكم؟

هنا نصل إلى السؤال المركزي الذي تثيره أطروحة رمضاني: هل ينبغي للباحث في التناسل أن يظل في حدود الوصف، أم أن من حقه أن يتجاوز إلى التأويل وإصدار الأحكام حول الإبداعية؟ في تقديرنا، لا يوجد تعارض مبدئي بين الوصف والتأويل والحكم النقدي؛ فالدراسة النقدية لا يمكن أن تكون مجرد عملية جرد للمصادر. وإذا كان الناقد يكتفي بالقول إن نصاً ما يستحضر نصاً آخر، فإنه لا يكون قد استنفذ إمكانيات المنهج التناسلي. فالتناسل لا تكتمل دلالاته إلا بفهم الوظيفة التي يؤديها داخل النص الجديد.

لكن الانتقال من الوصف إلى الحكم يفرض شروطاً أكثر صرامة.

فالناقد يستطيع أن يقول إن نصاً ما يستعيد بنية نص سابق، أو إن هناك تطابقاً في بعض العناصر، أو إن الكاتب حافظ على ترتيب درامي معين؛ وهذه أحكام وصفية يمكن اختبارها بالمقارنة النصية.

أما القول إن النص «غير مبدع» أو إنه «استنساخ» أو «انتحال»، فهو حكم تأويلي وقيمي يحتاج إلى بناء حجاجي أوسع، لأن الإبداع ليس خاصية كمية يمكن قياسها بعدد العناصر المشتركة.

ومن هنا يمكن الدفاع عن حق رمضاني في تجاوز الوصف إلى التأويل؛ بل إن هذا التجاوز هو الذي يمنح دراسته مشروعيتها النقدية. لكن الانتقال إلى مصطلح «الانتحال» تحديداً يقتضي تدقيقاً أكبر في معيار الحكم، حتى لا تتحول كثافة التناسل إلى قرينة آلية على سقوط الإبداعية.

بين الوصف والتأويل والحكم

يمكن، في هذا السياق، التمييز بين ثلاثة مستويات في القراءة التناسلية:

- المستوى الأول: المستوى الوصفي. ويتمثل في تحديد النصوص المرجعية والكشف عن مواطن التشابه والاختلاف بينها وبين النص الجديد.

- المستوى الثاني: المستوى التأويلي. ويتمثل في تفسير أسباب الاستدعاء وتحليل التحولات التي طرأت على المادة المستعادة، والكشف عن الوظيفة التي أصبحت تؤديها داخل السياق الجديد.

- المستوى الثالث: المستوى التقييمي. وفيه ينتقل الناقد إلى مساءلة قيمة هذا التحويل: هل استطاع النص أن ينتج رؤية مغايرة؟ هل غير وظيفة المرجع؟ هل أحدث مسافة جمالية وفكرية بينه وبين النموذج؟ أم ظل قريباً منه إلى درجة تجعل الحديث عن الاتباع أقرب إلى التفسير؟

والإشكال لا يكمن إذن في انتقال رمضاني من المستوى الأول إلى الثاني والثالث، وإنما في معايير الانتقال من مستوى إلى آخر.

وهذا هو السؤال الذي يمكن أن يوجه إلى مشروعه: هل يكفي التطابق أو التشابه لإثبات الاتباع؟ وهل يكفي وجود اختلاف في النهاية أو الوظيفة لإثبات الإبداع؟ أم أن الحكم يحتاج إلى شبكة أوسع من المعايير تشمل البنية الدرامية، والشخصيات، واللغة، والسياق التاريخي، والوظيفة السياسية والجمالية، وطبيعة التحويل الذي أجراه الكاتب؟

التناسل ليس محكمة للأصالة

إن أهمية هذه المناقشة تكمن في ضرورة تحرير مفهوم التناسل من تصور يجعله أشبه بمحكمة تبحث عن «أصل» النص ثم تحكم الكاتب بناءً على مقدار ابتعاده عن ذلك الأصل. فالمنهج التناسلي، في جوهره، لا يشغل بمنطق المحاكمة، وإنما بمنطق الكشف عن شبكة العلاقات التي تجعل النص ممكناً. ولذلك فإن اختراق نص سابق للنص اللاحق لا يمثل إدانة في ذاته. كما أن غياب المرجع المباشر لا يمثل شهادة تلقائية بالأصالة.

والسؤال الأجدى هو: ما الذي صنعه النص الجديد بهذا الموروث النصي؟ إذا أعاد توجيهه، وغير سياقه، وقلب وظائفه، وأنتج من خلاله أسئلة جديدة، فإن التناسل يصبح أحد شروط الإبداع لا نقيضه. أما إذا ظل النص الجديد أسيراً للبنية الأصلية، ولم يضيف إلا تعديلات شكلية محدودة، فإن من حق الناقد أن يناقش حدود التحويل ودرجة الاستقلال النصي.

لكن حتى في هذه الحالة ينبغي أن يظل الحكم متناسباً مع الأدلة، وأن يكون الفرق واضحاً بين «ضعف التحويل» و«انعدام الإبداع»، وبين «التشابه النصي» و«الانتحال».



الحسن بنمونة

القاصون لا يروقههم البرد القارس، فيسمونه واقعية.
أما الرد والبرق فهو يمثل ما بعد الواقعية.
والفيضانات التي تجرف السافل والأنيق،
فهي النقد الهدام.
الشعراء وهم يرون القاصين باحثين عن
غصن، أو جذع شجرة، أو صخرة، يتعلقون
بها للخلاص من الموت الرمزي، يضحكون
عاليا وهم لا يدرون أن المياه تجري من تحت
أقدامهم.
وكل حي باك أو ضاحك يهوي في مزبلة
التاريخ.
فالكتابة لا يروقهها اللعب بالألفاظ.
الكتابة أسلوب. أليس كذلك؟

7 - سائق قطار والحب

سائق قطار منتصف الليل كلما مرَّ بمدينة... بصق في وجهها ولعنها سرا.
يبدو الأمر مضحكا إلى حد ما. وعلة هذا هو أنه أحب فتاة من تلك
المدينة فخدعته، ولهذا لا مناص من توزيع اللعنات على أهلها أجمعين.
هي الآن موظفة بمصلحة القطارات بباريس، تسوق قطار منتصف الليل.
القرق شاسع أيها الإخوة بين مدينة ملعونة، ومدينة مباركة.
أذنيه رئيس عمله لما لاحظ أنه يحدث
نفسه، وهو يسوق قطارا يمتلئ بأدميين
مجبزين على الرحيل قائلا:
-اسمع أيها الملعون. إن كنت
مجنونا، فلا حرج إن طلبت إلينا إعفاء
من الخدمة. ستسدي خدمة عظيمة لنا
والركاب. ما ذنبهم إن أطلقت ساقى
القطار للريح، فلا يستطيع أحد إيقافه؟
رد عليه بأدب:

-لا تخش شيئا رئيسي. فرامل القطار
معطلة، وأنا أجبر نفسي على تقديم
خدمة عظيمة للركاب، بأن أرسل ساقى
إلى الأرض بين عمودي السكة، فأوقفة
بهما كلما أشرفنا على محطة. صحيح أنني
أحيانا أخطئ الهدف، فبدل الضغط على
الأرض، التي امتلأت بالحصى (بالمنااسبة)
أوصيكم بزرع الخضر فيها، أضغط على
عمودي السكة، فيعوجان قليلا إلى اليمين
واليسار. وأنا لا أتحمّل أي مسؤولية في
هذا الشأن، لأن الحديد الذي صنعا منه هو
حديد مستورد من الصين. بعد أربع سنوات
تستطيع الفران قرضه، ولنقل عندها علينا
وعلى الركاب السلام.

8 - لا تشتم الفيلة

دخل الفيل المدينة، وبعد مشي وجري،
حل بمقهى فجلس على كرسي.
ولكن الكرسي تكسر، فوقع إلى الأرض.
لم يشعر بأي ألم، وهل يشعر الفيل بالألم؟
جاء صاحب المقهى بمكتب، ولكن وهو
يعتليه بعد مشقة، تكسر وسقط إلى الأرض
مرة ثانية. كان الفيل الذي يحب شرب
القهوة في مكان عام مستاء مما يحصل له.
ولكنه كان جادا في أن يحصل على مبتغاه.
جاء صاحب المقهى بخزانة كان يخفي فيها
عدة القهوة والصحن وبعض الأشياء، التي
تصلح لغرض ما، ساعة يبحث المرء عنها
في ساعة متأخرة من الليل، أو في الصباح
البكر. جلس على الخزانة. لم تتكسر في
الحين. جلس وصار يرشقه القهوة الساخنة،
ولكن فجأة تكسرت الخزانة فسقط على
صاحب المقهى. حلت زوجه بالمكان تولول وتطلب النجدة، كما لو كانت تغرق في بحر.
بعد لأي استطاع الرجل الانفلات من تحت الفيل، وشرع ينظف وجهه من مخلفات شعر
هذا الحيوان، وقبح بعض جراحه، ويلعن الحيوانات التي ترغب في مزاحمة الإنسان في غابته،
التي بناها بعرق الجبين.
وهو في الدار كان لا يزال ينفذ عن ثيابه المخلفات، ويحدث نفسه بكلام ناب عن
الحيوانات السمينية التي تحتاج إلى حمية غذائية.

9-أقصر قصة قصيرة جدا جدا في العالم

«نملة صغيرة جدا تقطت من بطيخة، هي رأس عامل ينام جنب دكان مغلق».

10-كلمة لكاتب في حفل بهيج

وجه الكاتب تحية لمنظمي الحفل السنوي للإبداع الوطني، بمناسبة حلول يوم العيد

1- القصص والخبز

أعترف أنا الكاتب (إن كان هذا مناسباً) بأنه يروقني أكل الخبز، وأنا
أكتب قصصا.
هذا الوباء من مخلفات زمن الطفولة. لا شيء يدخل إلى البطن من
دون خلطه بالخبز.
حتى البرتقال يؤكل بالخبز.
وكذلك التفاح.
ولا تحدثني عن البطيخ.
أجد الأمر مقلبا، وعجيبا، حتى إنني فكرت في أن أصنع من القصص
خبزا.

ولكن، هل يصح أن نأكل القصص، بعد أن ننتهي من قراءتها؟
اسألوا القراء الباحثين دوما عن القصص الغريبة.

2 -النقاد الجراحون

عندما أقرأ في وسيلة تواصلية عن نقاد، سيجمعون في قاعة
البلدية، أو في قعر النهر، لدراسة وتحليل رواية للكاتب الفلاني،
أقول في نفسي: «لا شك في أنهم أطباء جراحون؛ الأول سيقطع
بطن الرواية، والآخر سيقص الصدود الزائدة، والثالث سينظف
الجرح، والرابع سيبصق في البطن قبل رتق جرحه.. وهكذا دواليك».
والكاتب المسكين صاحب
الرواية، ينتظر خلف بوابة غرفة
الجراحة العامة، خروج الجراحين
الأشهر، كي يسألهم عن حال
روايته الصحية؛ من مثل:
هل استفاقت قصتي؟ وهل
يمكن إطعامها؟ وهل...؟

3 -معنى أن تكتب في هذا

العالم الشاسع

سألني ولدي سؤالاً بريئاً سانجا،
ولكن معناه عميق:
هل نُسأل نحن الكتاب يوم
القيامة إن كنا كتاب قصص، أو
روايات أو نقادا أو فلاسفة؟
ربما هو أراد القول:
هل تشفع لنا كتاباتنا؟
أنا تساءلت إن كان كتاب القصص
القصيرة، سينالون عقابا خفيفا
لأنهم يكتبون أقل.
ليس ثمة نية مبيتة ضد أحد.
فأنتم جميعا أيها الكتاب: كتاب
القصص الطويلة والقصيرة، إخوتي
في الدين واللغة والأدب.

4 -أمنيات أدبية

أعتزم كتابة كتب أعنونها ب:
(تعلم القصة القصيرة في خمسة
أيام)، أو (تعلم القصة القصيرة جدا
في يوم واحد)، أو (تعلم الرواية في
عشرة أيام).
وبعدها سألغي مواعيدي كلها،
للاستئناس بكتابة كتب من مثل:
(النقد في أربعة أيام)، (سرقة
الأفكار والقصص في ساعة).
هذا عمل من لا عمل له، في هذا
العالم الشاسع جدا.

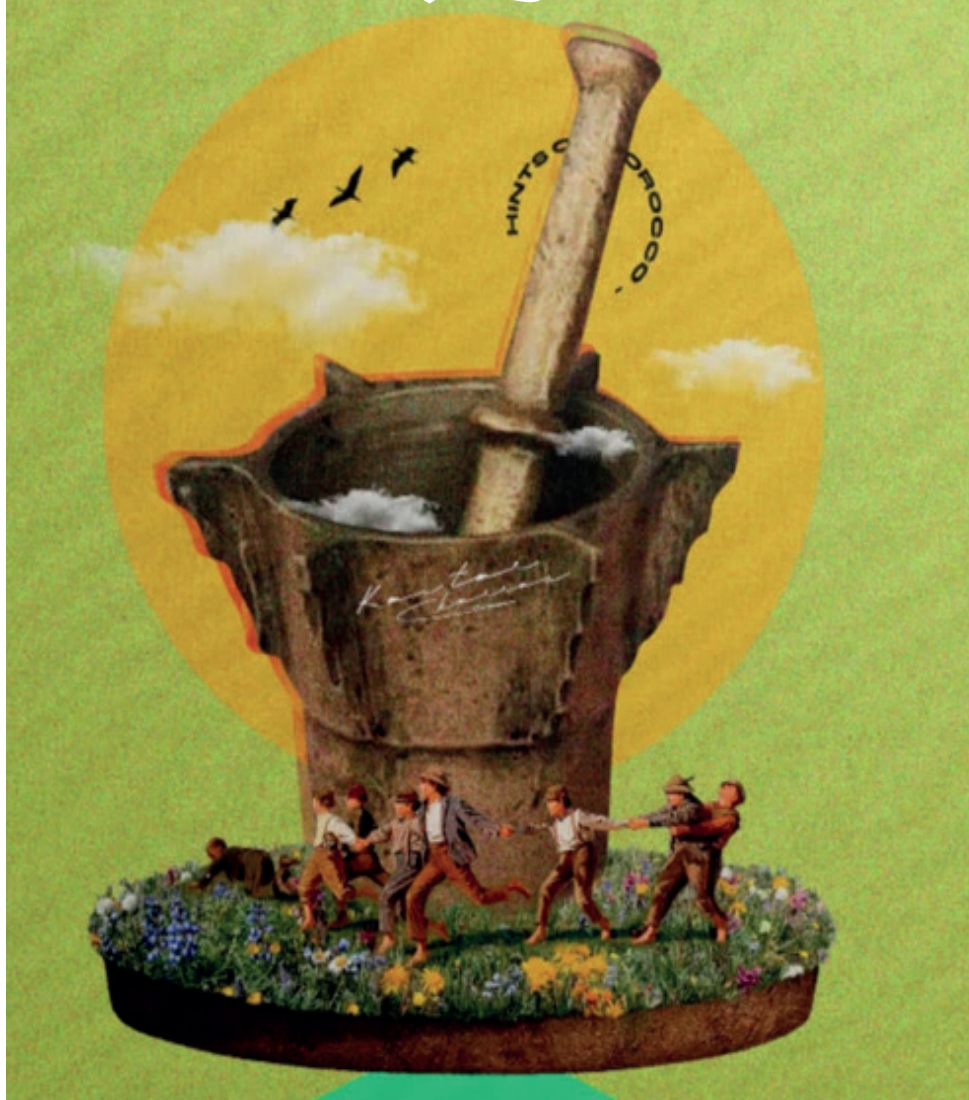
5 -في شأن طقوس الكتابة

ليست لنا نحن الكتاب
طقوس خاصة للكتابة،
على غرار ادعاءات كثير من
الكتاب الأجانب؛ من قبيل أنهم لا يكتبون إلا إذا شربوا ثلاث زجاجات من عصير
البرتقال، أو أكلوا دجاجتين، أو سرقوا بعض الكتب من مكتبات أصدقائهم...
طقوسنا بسيطة للغاية:
«نقرأ وبعد فترة نأكل، فنشبع وهذا يؤثر حتما في الذهن، الذي يشرع في العمل؛ يفكر
وينتقي الأحداث المناسبة للمواقف المناسبة بطريقة سليمة».
بالمنااسبة لا يمكن للكاتب أن ينجز أي عمل جيد، وهو جائع أو مهوور، فالكتابة تحتاج إلى
العضلات والسواطير، والسكاكين وحرية التفكير.
ولكن، ما دخل السواطير والسكاكين في الكتابة؟
يصح القول إن لها دورا في الدفاع عن النفس من الأفكار، التي ترغب في أن تصنع
منك شريرا.

6 -الكتابة أسلوب

هناك شعراء يحبون المطر.
وهناك شعراء يحبون الجداول.
وهناك شعراء يعشقون الليل والسكينة.

قصص



من أعمال الفنانة المغربية كوثر بزاز



الطاهر لكيني

عُنْقِي سَاقَ سُنْبِلَةٍ

في ذكرى يوم ميلادي الذي ليس من عاداتي الاحتفال به، والذي كلما تذكرته همستُ لنفسِي: «ما كان عليَّ أن أوجد...»

صَدْرِي سَعِيرٌ وَصَبْرِي صَبْرُهُ بَرٌّ
نَزَّ الصَّدِيدُ وَبَالَ الْقَلْبُ الْكَتُومُ دَمٌ
عَذْرَاءٌ مُدْنِفَةٌ، بِالصَّمْتِ مُعْتَصِمٌ
كَعَظْمَةٍ عَافَهَا السَّكِينُ وَالْوَضَمُ
لَمَّا تَعَتَّقَ فِي أَنْفَاسِهَا الْأَلَمَ
حَمَارِ نَاعُورَةٍ وَالْقَهْرُ مُنْتَظَمٌ
وَالصَّيْفُ أَضْحَى خَرِيفًا حَمْلُهُ سَقَمٌ
إِنْ أَنْتَظَرِي اخْتِصَارَ وَالْحِشَاءِ رَهْمٌ
حَتَّى وَإِنْ هَابَكَ الْأَبْطَالُ وَالْبُهْمُ
أَمَلْتَهُ خَاطِرَةً أَوْ خَطَهُ قَلَمٌ
مُسْتَمْسِكًا بِحَيَاةٍ عَيْشَهَا نَقَمٌ
وَالِدَاءُ ذَنْبٌ عَوَى فِي نَابِهِ الْعَبْدَمُ
أَضَحَتْ لَهَا حَطْبًا كَالْقَشِّ تَهَشُّمٌ
فَالْجُزْنُ يَلْبِسُهَا وَالْأَنْسُ مُنْعَدَمٌ
مِثْلَ الضَّبَاعِ بِظُلْفٍ بَعْدَمَا بَشَمُوا
بَاكٌ وَقَدْ ضَاعَ مَنِّي الْأَهْلُ وَالرَّحِمُ
مَشَى الْقَطَا وَجَرَّابُ الْوَقْتِ مُنْخَرَمٌ
مَالِي مَتَاعٌ وَهَذَا الْجِسْمُ مُنْخَطَمٌ
أَنَّ الْحَيَاةَ وَإِنْ طَالَتْ، فَلَا نَعَمَ
أَيُّنَ الْمَحْطَةِ، أَيُّنَ الرَّمْسِ يَبْتَسِمُ؟
كَمَا يُبَاغِتُ فَرْخًا كَسْرَتَهُمْ
فَانْخَسَفَتْ وَاسْتَبَا حَتَّ طَهْرَهَا الظَّلَمُ
أَبْطَاتُ، أَبْطَاتُ، حَتَّى مَلَنِي الْهَرَمُ.

يَا دَهْرُهَا لَوَدَّعْتَ الرُّوحَ تَنْسَجُهُمْ
جُرْحِي عَالِيَهُ جِرَاحٌ كُلَّمَا نَكُنْتُ
قَرَجِي عَصِيَّ عَلَى الْبُوحِ الْمَرِيحِ كَمَا
مَا زِلْتُ تَعْرِكُنِي حَتَّى غَدَا جَسَدِي
فَالرُّوحُ شَبَابَةٌ نَاحَتْ مُوَاجِعُهَا
حَظِّي سَرَابٌ مِنَ الدُّنْيَا وَلَسْتُ سَوَى
يَا مَنْجَلُ الْحَتْفِ عُنْقِي سَاقَ سُنْبِلَةٍ
أَنْتَ الْبَعِيدُ الْقَرِيبُ الْمَشْتَهَى عَيْشًا
مَا كُنْتُ أَخْشَاكَ لَمَّا كُنْتُ تَرْمُقُنِي
إِنْ خَلْتَنِي نَازِمًا قَدْ لَا يَدِينُ بِمَا
فَمَا أَنَا ذَلِكَ الْجَطَابُ حِينَ بَدَا
(لَمْ يَبْقَ فِي النَّضْلِ مَا يَقْوَى عَلَى بَصْلِ)
وَالْيَاسُ لِلنَّفْسِ نَارٌ كُلَّمَا اسْتَعَرْتُ
وَالذِّكْرِيَّاتُ وَإِنْ عَادَتْ مُخِيلَتِي
هُوجُ الْمَوَاجِعِ بِالْإِحْسَاسِ قَدْ لَعَبْتُ
إِنِّي عَزَفْتُ عَنِ الدُّنْيَا بِرَمْتِهَا
كُلَّ الرَّفَاقِ عَلَى حَدِّ الزَّمَانِ مَشَا
يَا مَوْتَ أَنْتَ لِكُلِّ الْخَلْقِ مَرْكَبَةٌ
هَاقِدَرَقَمْتُ عَلَى أَيْعَادِ تَذَكُّرَتِي
أَفْجَمْتُ فِي سَفَرِ شَقَاتٍ مَكَارِهِه
خُذْنِي بِفَجَرِ وَضْعِيءٍ دُونَمَا عَلِي
كَشْمَعَةٍ سَفَرَتْ وَالرَّيْحُ نَابِجَةٌ
غَلَقْتُ أَبْوَابَ حُلُمِي كُلِّهَا، فَلَقَدْ

العالمي لحقوق الكاتب، وقال كلمة طيبة في حق الكتاب الراحلين، وفي حق الكتاب الجدد، والشيوخ الذين ينتظرون نخبهم، والذين ما زالوا في بداية الطريق، والذين يصعدون درجات ويهبطون درجات، ومرتادي نوادي السلطة، والنخبة التي باعت مبادئها فخسرت قراءها، والراقصات اللواتي شمرن عن سواعدهن، تفتحن بوابة الحفل، على وقع رقصات وأغانٍ أطلسية مشبعة بالحنين.

وما الكتابة إلا كلام عن الحنين والأشواق الدفينة!

11- الأسعار لا ترحم فيلا ولا بقعة

صديقي العزيز يساري لأنه يفكر بيده اليسرى. أحيانا يصيب ولكنه يخطئ كثيرا.

لا بأس، فحتي الشيطان يخطئ.

يقول على سبيل الدعاية السياسية:

- ارتفع ثمن الحليب، ففطاح السحاب. لا بأس في أن يحدث هذا، بين الفينة والأخرى. نحن سنكتفي بشرب الماء وحده، لأنه سر الحياة.

أقول له:

- أخي العزيز. يبدو أنك لا تحب أن ترانا أقوياء وأبطالاً ينافسون السومو الياباني. الماء حاجة بيولوجية، ولكن الحليب يمنحنا الطاقة لمجابهة تحديات العصر. بدون حليب لن ترى الحبيب كما يقال.

- أخالفك الرأي (اشتعلت نار المهرطقة السياسية). أنت لا ترى أبعد من قدميك. ستندلع حروب لأجل الماء، أما الحليب فيتبخر في الهواء. تموت الأبقار والأغنام، ويبقى الماء سر الحياة خالدا.

مرت سنة فارتفع ثمن الماء.

- صديقي، يبدو أن الأمور تسير من سيء إلى أسوأ.

- ماذا حدث؟

- الماء؟

- ماذا حدث له؟ هل تبخر؟

- كلا. أصابته لوثة ارتفاع الأسعار.

- أغمى على صاحبي اليساري، لأنه لم يقبل أن تناقض الطبيعة نظريته. لا بأس في أن يحدث هذا بين الفينة والأخرى، فحتي الشيطان يغمى عليه، إن صادف آدميا يمسك بسيف. بعد أن استفاق أشار علي بضرورة أن نبحث عن مورد عيش يسير.

- نأكل الطماطم والبصل.

- والبصل والطماطم لم يسلما أيضا من لوثة ارتفاع الأسعار. فما العمل؟

- نأكل التراب والحصى؟

- كاخ كاخ كاخ، والرمل والتراب والحصى.. غلا سعرهم.

- والهواء؟

- لا تسلني عنه فقد اشتريت كيلوغرامين منه، وأنا متحسر على صدري الذي لم يعد يقوى على تحمل تبعات ضيق التنفس.

- ما العمل؟

- فلنرجل الى النوم. يبدو أنه المنفذ الوحيد للخروج من الأزمة منتصرين على الإمبريالية العالمية.

- وحتى النوم صديقي لم يسلم من لوثة ارتفاع الأسعار..

بدا يائسا من هذا العالم الكئيب.

بعد أيام جاءني فرحا بنظرية جديدة ابتدعها عقله المصاب بلوثة..

- لم تر حلا ناجعا جاءنا من التفكير باليد اليسرى، فلنجرب التفكير باليد اليمنى.

نهاية هذه القصة تكون على هذا الشكل:

يمطرنا الصديقان بالأغنية التالية:

«نفكر باليد اليسرى أو باليد اليمنى.

هما صديقان وأخوان كالعملة المعدنية.

العالم حقا كئيب، متغضن الوجه.

ترتفع الأسعار أو تنخفض فهي حتما،

تشبه الضغط الجوي المرتفع والمنخفض.

الإنسان يموت جوعاً لأجل حفنة من الضباع،

تريد أن تمخر عباب الماء والهواء والحليب لن نعمل حتى تموت الضباع جوعاً.»

12- حتى للنشل نشيد

في الأوتوبيس المتهاك الأعضاء أدى اللص تحية مهنة اللصوصية، وغنى نشيد النشل، ثم بدأ يدس يديه في جيوب الركاب واحدا واحدا.

حذره السائق مرات عدة قائلا له: «لا تلمس خافتي أبدا، فهي رزق أولادي.» فكان اللص يرد عليه بلهجة اللواتي بقوانين المهنة:

- سيدي، أنا لا أخالف قوانين المهنة. لا أخرج لحم أحد، ولا أثير فيه الرعب، كما يفعل اللصوص الأميون. ليس لي سيف طويل أو مدية.

- أشغل بيدي. أنا لص محترف يقوم بواجبه الوطني على أحسن وجه.

- أي واجب وطني أيها الأبله؟ لا تقترب من

خافتي مرة أخرى، وإلا شققت رأسك نصفين.

- يحق لي ساعتها أن أطلب مساعدة قانونية من جمعية لحقوق الإنسان.

- هل أنهيت مهمتك؟

- أجل. سامحوني أيها الإخوة الكرام. تدبرت رزق يومي. فليرحمكم الله تعالى.

ونزل اللص من الحافلة تعلوه ابتسامة الانتصار.

لم تكتمل فرحته، إذ شعر بقاطع مدية يكاد يدمي لحمه قفاه.

- من خول لك حق سب اللصوص الأميين أيها الأحق؟

سلبه ما سرق من ركاب الحافلة، ثم انطلق اللص الأمي مرددا نشيد النشل، الذي لقنه إياه أبوه سارق الحمامات.

الدار البيضاء





صدوق نورالدين

يتعلق موضوع هذا الجزء من هذه المحاولة النقدية، بقراءة السيرة الذاتية للأستاذ إبراهيم السولامي التي تشكل «الخطوة الثالثة» ضمن كتاب «خطوات في الرمال» (2005)، وهي موسومة بـ «سيرة حياة.. سيرة فكر وإبداع»، وجاءت صيغتها على نمط حوار شمل تفاصيل جامعة ترتبط بالنشأة، الوطنية، الحب والإبداع.

ما قبل القراءة

لم يدون الأستاذ إبراهيم السولامي سيرته الذاتية، وهو ما ألمح إليه الناقد رشيد بنحدو في دراسته «جمالية الاستطراد في مقالات إبراهيم السولامي» (الخطوة الثانية من الكتاب)، مثلما لم ترد أية إشارة إليها ضمن آثاره الأدبية. ويحدث أن سيكون، إلا أن إرجاء النشر يظل ثابتاً. ومن الممكن أيضاً أن يصوغ سيرته في مذكرات أو يوميات يتحقق التفكير في نشرها لاحقاً. على أن الخطوة الثالثة في كتاب «خطوات في الرمال»: «سيرة حياة سيرة فكر وإبداع» ترسم صورة دقيقة عن تفاصيل من حياة الأستاذ السولامي من حيث النشأة، الوطنية، الحب والإبداع، ولئن طبع التداخل والتقاطع هذه الإضاءات الهامة من حياته. تشكلت السيرة في صيغة حوار أعده الصحافيان جمال زايد والمختار لغزيوي، حيث امتد زمنياً ست ساعات ونشر على حلقات بجريدة «الأحداث المغربية» دون ذكر تاريخ النشر. يرد في توطئة الحوار «تقديم لأبد منه»:

«في هذه الحلقات، تجاوزنا السؤال والجواب التقليديين، وأفسحنا المجال للرجل كي يسرد، لكي يحكي، لكي يقص حياته، تاركين لكل واحد أن يجد فيها ما يثير انتباهه أو إعجابه أو فضوله، ومتمنين أن تكون البداية فقط لأنصت ضروري لمجموعة من أسماء أدبية وفكرية وثقافية مغربية، لم تعطها حظوة الانتماءات...» (ص/138)

فالسيرة التي سنقف على تحليلها، صيغت على نمط حوار. على أن الاختيار لا يدل عن كون الأستاذ إبراهيم أثر تدوين تفاصيل حياته في حوار عوض كتابتها، وهو الذي عرف بإبداعيته في الكتابة الثرية (فن المقالة)، حيث لا تعوز اللغة، ولا توظيف الذاكرة في استدعاء أحداث ووقائع باتت من الماضي، ولا التقاط المشاهد التي تقتضي التدوين. فاختيار الحوار مع اسم علم مؤسس للأدب المغربي الحديث، ولید سياق مؤداه اهتمام الجريدة

في النشأة.. الوطنية.. الحب والإبداع

الجزء الأول

بأدباء وكتاب مغاربة اختاروا الظل من ناحية، والبروز في الواجهة متى تأتت فكرة النشر في أو حول قضية أدبية.

بيد أن فكرة الحوار والنشر من حيث الصوغ - كما ورد في التوطئة - لم تخضع لتقليد السؤال والجواب، كما أشير، وإن كنت أعتقد بأن تفكير الصحافيين في بناء الحوار تأسس على البعد الزمني من النشأة إلى لحظة الحاضر (خاضر إنهاء ونشر الحوار)، علماً بأن في هذا الإنصات لم يغيب أحياناً تثبيت الأسئلة الموجهة للأستاذ إبراهيم السولامي، كمثال الفصل الذي يرد فيه الحديث عن الراحل محمد عزيز الحبابي «الحبابي يرسل «العربية إلى فاس» (ص/219).

والواقع أن تشكل السيرة الذاتية من خلال الحوار، تجسد في أكثر من كتاب لأدباء ومفكرين لم يدونوا سيرهم بطريقة مباشرة، أو يعتبرون الآثار الأدبية التي جاءوا على تأليفها سيرة أدبية حياتية دالة عن مسارهم في الكتابة والتأليف، ولئن ظلت وتظل فرادة السيرة الذاتية بخصائصها ومميزاتها أبلغ تأثيراً لما تدون بطريقة مباشرة من الذات المؤلفة لها..

على أن الإرجاء الدائم لفكرة تدوين السيرة الذاتية قد يجابه بالموت، فتضيع حقائق وتفاصيل الأجدار أن لو دونت في حينها. وهنا أشير إلى أن الناقد والمحقق الفلسطيني الراحل إحسان عباس، اختار بداية عدم تدوين سيرته بمبرر أن ليس فيها ما يستحق أن يحكي ويروي، لولا أن أخاه بكر عباس ألح عليه بضرورة كتابتها، فكانت «غربة الراعي» (الأردن/1996). وأما الأستاذ والمفكر علي أومليل فدون سيرته - إذا حق - في كتاب «مرايا الذاكرة» (بيروت/2016)، ليقاد لاحقاً إلى إجراء حوار مطول معه «علي أومليل سيرة وحوار» (الرياض/2025)، لولا أنه لم يرق إلى مكانة وقيمة الأستاذ أومليل، علماً بأنه تم من طرف كفاءات تمتلك المستوى الفكري والمعرفي: حسن طارق، محمد المعزوز وعبد السلام طويل. وكان يمكن لو اشتغل على فكرة الحوار بقراءة الآثار الفكرية والفلسفية للأستاذ أومليل، أن يتشكل الحوار في أكثر من جزء، وفي ذات الآن يعكس إضافة ثرية. إذ الملاحظ أن أغلب الأسئلة اقتبست من الكتاب السيرة. وأما القاص والروائي الراحل محمد زفزاف فاعترف بكونه لن يقدم على تدوين سيرته، ويؤثر إملأها على طرف ما، ولئن كنت ألاحظ بأن آثاره الروائية كاملة سيرة كبرى ممتدة عن حياته.

وتحق الإشارة في ختم ما قبل القراءة، إلى أن من الحوارات الجامعة التي جسدت إضافات متميزة تقرأ وتعاد قراءتها غير ما مرة، وتعد بحق سيرة ذاتية تعتمد، نجد «ليل المعنى» (حوارات في الشعر والوجود) / (بيروت/1990) الذي أجري مع الشاعر السفير صلاح سبيته من طرف جواد صيداوي. وأيضا الحوار الجامع مع هشام جعيط، «هشام



قراءة في سيرة الأستاذ إبراهيم السولامي الذاتية

جعيظ حوار في الفكر والتاريخ والسيرة» (بيروت/2024)، وحوار أسامة الزكاري مع الراحل أحمد عبد السلام البقالي «حوار السيرة والذاكرة» (2010). وأما من الحوارات المتخصصة وبالضبط عن الرواية العالمية، العربية والمغربية فنجد الحوار مع الروائي الأستاذ عبد الله العروي «من التاريخ إلى الحب» (الدار البيضاء/الطبعة الثانية (الدوحة/2013) وأجراه الأستاذ محمد برادة ومحمد الداهي، حيث تستوقفنا صورة المثقف القارئ العميق للرواية العالمية أساسا، والناقد الموضوعي المعتمد قاعدة المقارنة بين التجارب الروائية. ولا أعتقد بأن ثمة من وقف بالرأي المقارن على تجربتي «تولستوي» و«دستوفسكي» منتهيا لخلاصات أقوى وأبلغ مما عبر عنه الأستاذ العروي في هذا الحوار.

في القراءة

تنبني السيرة الذاتية/ الحوار «سيرة حياة.. سيرة فكر وإبداع» (من ص: 137 إلى: 257)، على عناوين كبرى صيغت في شبه فصول تتوزع أحيانا على عناوين صغرى يوحدتها ضمير المتكلم، الناظم الرئيس لتفاصيل الحياة - كما سلف - من النشأة إلى الراهن، من الماضي كما استعدته الذاكرة إلى الحاضر. وأعتقد بأن توزيع السيرة على هذه الصورة بالتحديد لا يعود للذات موضوعها، وإنما للتداول متمثلا في الإثارة الصحافية ولفت الاهتمام. فالتفكير في الحوار انطبع بالتوجيه مثلما أشير سابقا. توجيه الذات لصيغة كتابتها.

قاد هذا إلى التداخل والتقاطع إما بالتقديم أو التأخير أو التكرار على مستوى أي تفصيل ذاتي حياتي، ولئن وسم التكثيف والاختزال المسروقة، مثلما يحدث أن يطبع الحذف وقائع قد يفصل بصددها لاحقا على ما أعتقد. وأرى إلى كون الشفوي - وباستمرار - يعوق التنامي الزمني للنص كيف كانت أنجاسيته، بعكس المكتوب حيث يتأمل فيما صيغ بالقراءة والاستعادة، الإضافة والحذف.

إن التوزيع الذي أخضعت له السيرة، يقود التلقي لتقسيمها إلى فضاءين: الداخل والخارج. يجسد الداخل الولادة، النشأة وبدايات التكوين وتحيل عليه - أساسا - مدينة القنيطرة (مسقط الرأس)، إلى العاصمة الرباط، ولحظة بداية الوعي بالسفر إلى الأصل (هواره ثم الرباط وتطوان). ويبرز فضاء الخارج عند الحديث عن سوريا، مصر الجزائر وفرنسا، ولو شاء الأستاذ إبراهيم السولامي الهواري أن يفصل

- وهو مطلب التلقي وبغيته - لجاءت السيرة في أجزاء عوض الصفحات المشار إليها.

تحققت الولادة في القنيطرة (1938)، داخل أسرة متواضعة. لم يكن أثر الأب والأم بليغا، خاصة من حيث الدراسة، إنما برز اسم الأخ علال (في الأصل هو الخال)، بحكم تدرسه وروحه الوطنية. كان الأب الرمزي الذي عمل على توجيه مسار الذات في تكوين شخصيتها سيهديه الأستاذ كتابه «شعلة الرماد». على أن المحيط (الجوار) تشكل من نخبة وطنية متنورة أسهمت في التأثير على الذات وبناء نهضة المغرب سياسيا وثقافيا:

«أنا من أسرة متواضعة جدا، الوالد لم يكن يحسن القراءة ولا الكتابة ونفس الشيء بالنسبة للوالدة التي لم تكن تحسنها كذلك، ولكن أخي علال أسميه أخي وهو في الحقيقة خالي، كان شخصا متنورا لأنه درس في المدرسة وكان يعرف القراءة والكتابة، بالإضافة إلى أنه عضو في الحركة الوطنية.» (ص: 139-140)

جسد الكتاب من خلال شخصية الفقيه السي بوجمعة، نواة التكوين. ولم تستمر هذه المرحلة طويلا، إذ تم الانتقال لمدرسة التقدم الوطنية حيث انفتح التكوين على المادة الأدبية والعلمية من منطلق كون الهدف بناء الشخصية المثقفة والوطنية على السواء.

«لكن سرعان ما أنشئت بجانب بيتنا مدرسة التقدم التي أنشأتها الحركة الوطنية مثل بقية المدارس من نوعها كمدراس محمد الخامس بالرباط ومدرسة النهضة



بسلا. فكنا من الأوائل الذين انتقلوا من الكتاب إلى مدرسة التقدم بفضل بعض المنتمين إلى العائلة الذين يشاركون في الحركة الوطنية.» (ص/ 145) جمعت المادة الأدبية بين التعرف على بنايع الأدب العربي، والانفتاح على الأدب المغربي الحديث بالرغم - كما قال الأستاذ السولامي - من قلتها وتركيزها على التعبير المناسباتي، وهي إشارة تؤرخ لبدايات الحركة الشعرية في المغرب. بيد أن ما يلاحظ بصد التكوين هيمنة جنس الشعر على بقية الأجناس، ولذلك أثره على شخصية الشاعر السولامي الذي اعتمد المقارنة بين ما يمثل المادة الأدبية عربيا ومغربيا:

«كنا ندرس مثلا بعض المعلقات وبعض القصائد المشهورة مثل «إيوان كسرى» للبحرثي ورثاء الإبن الأوسط «لابن الرومي» و«رسالة الكتاب» لعبد الحميد الكاتب.» (ص/ 147)

«وفيما يتعلق بالأدب المغربي فقد كان قليلا شاحبا، وأغلب القصائد التي درسناها من الأدب المغربي هي تلك القصائد التي كانت تنشر في عيد العرش، وذلك لأنه كانت تقدم في عيد العرش قصائد للمباراة، وكانت هذه القصائد لبعض المشهورين من الشعراء المغاربة الكبار مثل محمد الحلو، عبد المالك البلغيثي، العثماني، وسي أحمد عبد السلام البقالي والمختار السوسي.» (ص/ 147)

وإذا كانت المادة الأدبية درست باللغة العربية، فالتعرف على الفرنسية كان ثابتا. وأما المادة العلمية فاعتمد في تدريسها على الترجمة من الفرنسية إلى العربية وبالضبط ما يرتبط بالكيمياء. وانتهت مرحلة مدرسة التقدم بحيازة الشهادة الابتدائية ومتابعة الدراسة الثانوية. وتجسد البعد الوطني في أداء القسم والمشاركة في التظاهرات المناهضة للاستعمار الفرنسي وفي المتابعات:

«مازلت أذكر في هذا الجانب الوطني أنني كنت في الأولى إعدادي عندما طلب منا في وقت من الأوقات

أن نؤدي القسم لحزب الاستقلال عن طريق السي أحمد بوفلوس الدمناتي الذي هو أحد أعضاء الحركة الوطنية في القنيطرة، بل كان قائدا من قوادها ومازال حيا حتى الآن. كما أنه من الطبيعي جدا أن تدخل علينا من حين آخر دورية من دوريات الشرطة الفرنسية التي يعززها بعض المغاربة لتفقد دفاترنا ليقارنوا بين خطوطنا والخطوط التي كتب بها منشور تم توزيعه داخل المدينة، وهذا أمر مازلت أذكر أننا كنا من حين لآخر نستقبله داخل مدرسة التقدم.» (ص/ 150)

ولعل اللافت أن التكوين الأدبي في مدرسة التقدم، سيؤول الذات للمواكبة والمسايرة على المستوى الجامعي في مصر، وبخاصة في مرحلة التتلمذ على يد الأستاذ والباحث شوقي ضيف، وهي مرحلة لم يورد السولامي تفاصيلها. وأعتقد بأنه لو أفردت في هذه السيرة - وهي سيرة فكر وإبداع - أو في القادم، فصول لكل شخصية من هذه القامات الفكرية والسياسية لاكسبت السيرة ثراء أدبيا وغنى تأريخيا دالا.

وجسدت فكرة السفر إلى الرباط من ناحية استكمال الدراسة والتعرف على الأستاذ محمد برادة، المعرفة التي ستتعمق في مصر تحديدا.

إن ما يمكن استخلاصه من الحديث عن فضاء الداخل:

1 - أن لمدينة القنيطرة بما هي مسقط الرأس، أثرها على سيرة الذات من حيث التكوين الأدبي والثقافي.

2 - أن الوسط التنويري والتدرسي في مدرسة التقدم الوطنية، أسهما في بناء الشخصية الوطنية المناهضة لأساليب الاحتلال.

3 - الوعي بقيمة وأهمية السفر في الانفتاح على المكان والتعرف على أدباء وكتاب سيمثلون طليعة الأدب المغربي الحديث.



إبراهيم أزوغ

نقل لتجربة، فقد كان واضحا منذ البداية في ميله عن شكل الكتابة الأدبية العربية التقليدية والحديثة التي كانت قبل نصوصه سواء من حيث شكلها وعوالمها أو من حيث موضوعاتها ولغاتها، فقد كان شكري رافضا منذ البداية الأدب الذي يهرب من الواقع أو يختبئ خلف لغات رمزية بلاغية. أو من أدب «بلغة إدارية» كما يقول في إحدى رسائله لبرادة (ص14) مؤكدا على أن الكاتب الحقيقي هو الذي يمتلك الجرأة على مواجهة الحقيقة مهما كانت قاسية أو صادمة ولا يختبئ مثلما يقول برادة في مقدمة كتاب الرسائل نفسه: «ورد ورماد» «وراء العبارات الأدبية التي يلجأ إليها كثير من المثقفين». إن علاقة السارد بخطابه في نصوص محمد شكري لا تخفى على أي قارئ فهو يجعل تجربته الذاتية منطلق حكيه ومداره، ولذلك تنمى المسافة القائمة بين المتكلم في النص والكاتب أو تكاد تتلاشى حدودها، ولذلك ارتبط أدب شكري بفكرة الحرية. حرية الكتابة وحرية الجسد وحرية الاعتراف بما يخفيه المجتمع خلف الأقنعة الأخلاقية والأحياء الخفية. لقد جعل من كل نصوصه محاولة أدبية لكسر الصمت على ما يعيشه الإنسان، وخاصة المغربي، من فقر وعنف وكبت واتساع مساحة الهامش بدل تقلصها.

بهذا الاختيار السري يبنى شكري رؤية للعالم حكياء، من خلال سرد التجربة بأفق جمالي والانحياز بشكل واضح إلى الإنسان البسيط والمهمش، فهو يكتب من داخل الهامش ومن معاناة الإنسان البسيط التي يعيشها هو نفسه، ولذلك شكل الجسد في كتابته عنصرا سرديا مهما ومرآة ينعكس فيها القهر الاجتماعي، والجوع والرغبة والخوف. فيتحوّل إلى جزء أساسي من رؤيته للإنسان والحياة.

تركيب: إبداع شكري بين الجدل والنقد الأدبي والقيمة الإنسانية

أثارت كتابة شكري الأدبية وخاصة «الخبز الحافي» جدلا وأسعا داخل الثقافة المغربية والعربية؛ إذ اعتبره البعض الكاتب الأكثر الجرأة في العبور بالمسكوت عنه إلى دائرة خطاب الأدب، وهناك من عدّه كاتباً «فضائحيًا» يتوسل صيغ الإثارة والصدمة أكثر مما يهتم بالبناء الفني للنص الإبداعي، غير هذا الجدل رغم كونه على طرفي النقيض تماما، يكشف طبيعة الأثر الواضح الذي تركته كتابات شكري داخل مدونة الرواية المغربية والعربية.

أجمالا، لقد كتب شكري خارج المعايير التقليدية للأدب ولذلك جاءت الكثير من نصوصه مختلفة وصادمة. فهو صحيح لم يكن منشغلا كثيرا بالهندسة الشكلية والفنية أو باللغة وكان رهانه - وذلك ما يبدو واضحا للقارئ - نصوصه - على قوة التجربة وجرأة الاعتراف، وهو ما جعل تجربته الإبداعية تعكس انطلاقا من ظل صاحبها حقيقة لا من تصورات ذهنية مجردة، وجعل منه أحد أهم وأكثر الكتاب- مغربيا وعربيا- قدرة على التعبير عن الهامش، وعن الإنسان الذي يعيش خارج الصور التي تقدمها الخطابات الرسمية للمجتمع.

سرد الإنسان المغربي بين الواقع والصدمة

لقد تميزت كتابة محمد شكري بقدرتها على نقل الواقع المغربي في أكثر صوره قسوة، إذ يكن يعينه أن يقدم صورة منسجمة غير مقلقة أو مربكة للقارئ عن المجتمع المغربي، إنما كان اشتغاله على صيغ جعل عالم النص صادما مثيرا يفضح التناقضات الاجتماعية التي صنعت وتصنع البؤس الإنساني. ويعكس هذا المجتمع الصادم والمختلف الذي رسمته رواية شكري وقصته، وهو المجتمع الأقرب إلى الواقع الحقيقي الذي يعيشه الإنسان المغربي بعنفه ويؤسسه وظواهره الشاذة، وعيه بمفهوم الأدب وتصوره له، وما ينبغي أن يقيمه من جسور بين عوالمه والحياة كما هي، لا مثلما يرغب المجتمع في رؤيتها؛ حياة الحقيقة والحقيقة والواقع الكائن، لا الممكن، ولهذا جعل شكري لغة نصه لغة بسيطة ومباشرة وقريبة من لغة الشارع، وذلك لكون تخيل هذه التجربة العنيفة نفسها يرفض أي جمالية بلاغية ولا ينسجم معها. لقد كان اختياره للكتابة بوضوح فاضح وجارح اختيارا يتأسس - فيما نعتقد - على هدف يتمثل في جعل النص رغم طابعه التخيلي الأدبي وفي العالم الذي يصوره صاحبه، وذلك مما يدخل ضمن ما أطلق عليه السهل الممتنع.

استطاع شكري من خلال هذه اللغة أن يكشف ويعري معاناة الإنسان المغربي وربما العربي، فشخصيات النص لا تبحث عن البطولة ولم تكن تهتم أو تنشغل بالظهور في صورة

لا أتعلق بماضي إلا عندما يغواني حاضري. هذه مشيئتي وسط الكلاب المبتورة الأذنان والأذان والقطط الليلية النولود.

محمد شكري:

«ورد ورماد» رسائل، ص53

دخل محمد شكري إلى عالم الكتابة الأدبية، من الأحياء والأزقة الخلفية ومن قسوة الحياة اليومية التي كانت سببا في جعل تجربته إنسانية واستثنائية، خلافا لكثير من الكتاب الذين جاءوا لكتابة الأدب من قراءتهم الواسعة للأدب الكلاسيكي أو الحديث أو من التعلم، فقد كانت كتابة شكري مرتبطة منذ بدايتها بأشكال العطب الاجتماعي من الفقر والتهميش والعنف التي عاشها ويعيشها الإنسان المغربي.

كتب شكري لأنه عاش حياة قاسية جعلته يرى العالم من زاوية مختلفة عن تلك التي كان الأدب العربي في المشرق والمغرب يقدمها في صورته الكلاسيكية والحديثة، ولذلك لم تكن الكتابة عنده من باب المتعة الفنية والترف أو من باب الهواية أو صيغة للبحث عن مجد أدبي. الكتابة عند شكري شكل من أشكال المواجهة مع الذات ومع المجتمع في الوقت نفسه.

ولا شك أن أي قراءة متخصصة أو هاوية لرواية «الخبز الحافي» تجعل القارئ يكتشف أن شكري لم يكن يسعى إلى تقديم حكاية متخيلة، بقدر ما سعى إلى الكشف عن واقع ظل مخفيا خلف اللغة المهذبة والصور النمطية للمجتمع. فالطفولة المسروقة في رواية شكري طفولة الجوع والخوف والعنف العائلي، لا طفولة اللعب والدراسة والشقاوة والبراءة، والمدينة عوض أن يتم سردها باعتبارها فضاء للحلم وتحققه، جعل منها شكري مجالا للتيه والانكسار والتشرد، ولذلك جاءت شخصياته هشة وتعيش الضياع.

إن أهمية نصوص شكري الروائية، وفي مقدمتها نصه الذي يطلق عليه «الملعون»، تتحدد في استطاعته أن يمنح صوتا لأولئك الذين ظلوا خارج الكتابة الأدبية الحديثة: المتشرد والمدمن والجائع، والعاشر، وكل التائهين الضائعين، بتحويلهم إلى شخصيات تمتلك حق الوجود والتعبير داخل الأدب بعدما فقدته في واقعها.

ومن هذا المنطلق اكتسبت تجربة شكري الإبداعية قيمتها، لأنها أعادت تعريف الإنسان المغربي بعيدا عن الصور المثالية والنمطية التي كانت تقدمها بعض الكتابات قبله. لقد كتب شكري الإنسان كما هو في ضعفه وخوفه بغير أنزه وانفعالاته وحاجته اليومية إلى البقاء.

النص الأدبي المغربي بين التجربة الذاتية والبناء الجمالي



عن الكاتب الكبير محمد شكري كاتب سيرة الهامش المغربي (1)

مثالية تتعالى عن أعطابها وأزماتها وتنتصر على انكسارها بقدر ما كان مهما أن تكشف قهرها اليومي في البحث عن الخبز والأمن والنجاة من موت يومي وشيك يهدد حياتها بالموت جوعا وقهرا، ولعله مثلما يعلم القارئ أسلوب شكري في الحياة؛ من خلال ما تعكسه حواراته المباشرة ورسائله وتصريحاته.

إن الإنسان في رواية شكري وفي أغلب أعماله الإبداعية كائن مهدد باستمرار بالموت جوعا وبالعنف والضياع، ولذلك فهو يتحرك داخل عالم فقد الكثير من معاني الحق والحرية، العدالة والأمن، ومنه تستمد نصوصه قوتها لأنها تقدم الواقع بوصفه تجربة معيشة محسوسة ومؤلمة لا بوصفه فكرة مجردة ومثالية، وبذلك نقل العوالم السفلية والأحياء الخفية التي لا يسمح لها بالظهور في خطابه الأدبي إلى العالم.

الكتابة بوصفها موقفا من العالم

تبعاً لما تقدم يمكن القول بأن الكتابة عند محمد شكري لسيت مجرد



الساقي



زهير الغالي

ففي نظر الناقد، التأويل في التقاليد الفلسفية والنقدية هو حاجة إنسانية ماسة ووجودية؛ إذ إن «العالم الإنساني لا يمكن أن يكون إلا في حدود إحالته على معنى» (ص 53). ومن هذا المنطلق، يمثل التأويل، وفق الكاتب محاولة واعية لاستعادة مناطق مجهولة داخل الذات البشرية، متجاوزا المعطيات الجاهزة والمرئية عبر النباش والحفر في التمثلات المفاهيمية

التي أودعتها فينا التجربة الإنسانية باعتبارها رموزا.

وفي الصفحة 59، يورد د. خريصي اقتباسا من كتاب تأويل اللفظ والحمل على المعنى للباحثة التونسية ونام الحيزم، تقول فيه (فالتأويل هو الخصيصة الاستعارية للغة، ذلك أن اللغة لا تحيط حقيقة الشيء في ذاته وإنما بتصورنا له، أي أن هذا النشاط الذهني يتأسس بالضرورة على طبيعة اللغة نفسها؛ فاللغة لا تعكس حقيقة الشيء في ذاته وإنما تقدم تصورا عنه، مما يمنحها خاصية «الاستعارة» وتعدد الأوجه التي ترتبط بتعدد المعاني وتنوعها.

يلتقي هذا كله عند الطرح الفلسفي المعاصر لـ «هانس جورج غادامير Hans-Georg Gadamer» الذي يرى أن اللغة ليست مجرد أداة للتعبير، بل هي شرط الوجود وعماده، والنمط الأساسي لاكتمال وجودنا في العالم وتشكيله؛ فباللغة وحدها نبني الجسور بين التأويلات ونثبت وجودنا الرمزي في الحياة.

وقد ترتب على الدرس السيميائي في العصر الحديث تحول جوهرى، حيث تم الانتقال من الاهتمام بالعلامة اللغوية إلى العلامة البصرية؛ فالخطاب البصري (سواء في مجالات الإشهار أو الإعلام أو الدعاية السياسية...) يمتلك سلطة تأثيرية وتوجيهية هائلة تتحكم في المتلقي وتحركه، مما يجعل النص البصري بنية مركبة تتداخل فيها العلامات اللغوية، والأيقونية، والتشكيلية لإنتاج الدلالة.

ولفهم آلية اشتغال هذا النسق، اعتمد صاحبنا على التصنيف الثلاثي للعلامة عند الرائد الآخر لهذا العلم، السيميائي «تشارلز ساندرز بورس»، والذي قسم العلامات بحسب علاقتها بالموضوع إلى ثلاثة عناصر: الأيقونة (Icône) التي تحيل على الموضوع برابط المشابهة (كرسم شجرة يحيل على شجرة حقيقية)، والأمرة (Indice) التي ترتبط بموضوعها عبر علاقة تجاور (الدخان كدليل على النار)، والرمز (Symbole) الذي يحيل على موضوعه عبر قانون أو عرف تواضعي مشترك كالعلامات اللسانية واللفظية (ص 150).

وأكد الكاتب أن العلامة الأيقونية لا تشغل في عزلة عن محيطها، بل تشكل نموذجها من ثلاثة عناصر محددة بدقة (الدال الأيقوني، والنوع، والمرجع) وهي وجهة نظر خاصة بـ «جماعة مو» استنادا إلى مقترحات «بورس» (159). ويعني ذلك أن إدراك العين للعلامات الأيقونية ليس مجرد عملية آلية، بل هو نشاط يستدعي دائما مرجعيات ثقافية واجتماعية (السنن الثقافية المخزنة في الذاكرة الجماعية، والتي بدونها لا يمكن فتح نافذة الصورة على العالم وتأويل دلالاتها بشكل صحيح.

صحيح، أن أغلب النقاد يجمعون على أن السيميائيات كعلم أسس من طرف «دي سوسير» و«بورس»، بيد أن د. خريصي يرى أن الاهتمام بالعلامة -أو الرمز- رافق جميع مراحل تطور الحضارة الإنسانية منذ قديم الزمان، مشيرا إلى أنه «لا يمكن حصر المحطات التي قطعها تاريخ العلامات مع رائدي النظرية السيميولوجية السيميائية، تحديدا السيميائي المنطقي (بورس)، واللساني البنيوي (سوسير). بل إننا نجد في الكثير من أحاديث وتراث وأقوال الفلاسفة واللغويين وفقهاء الأصول وعلماء الدين وأقطاب الأدب، ما يفيد بوجود الفكر العلاماتي والتصور السيميائي، بالرغم من عدم التقعيد لذلك ونعته تنظيرا سيميائيا في غابر الأزمان» (ص 192).

لقد استطاع الناقد محمد خريصي، من خلال هذا الإسهام الفكري، بيان كيف تطور هذا العلم وتحول مع علماء بارزين مثل «بورس» و«أومبرتو إيكو Umberto Eco» و«رولان بارث»... إلى أفق أوسع وأشمل؛ لتحول جعل من «السيميائيات» (وهو العلم المتخصص في دراسة العلامات والرموز) أداة قوية تساعدنا على فهم وتفكيك كل مظاهر الثقافة والحياة البشرية، بما في ذلك اللغة، والفنون، والعمارة، والإشارات البصرية، والسلوكيات اليومية.

ولتوضيح هذه الفكرة، اعتمد د. خريصي، على إسهام الفيلسوف الألماني «إرنست كاسيرر Ernst Cassirer» الذي أعاد تعريف الإنسان بوصفه «كائنا رمزيا Animal symbolique» يعيش في عالمين متداخلين، عالم حقيقي مادي وآخر رمزي مشكل من اللغة، والأسطورة، والفن، والدين. ويرى كاسيرر، حسب ما أورده المؤلف في الفصل الأول من الكتاب، أن هذا «النسق الرمزي Systeme symbolique» الذي يمتلكه الإنسان هو الذي يحدث فرقا نوعيا في طبيعة استجابته للمحيط؛ فبينما يستجيب الحيوان للمثيرات الخارجية عبر جهازين (مستقبل ومؤثر) بشكل مباشر وفوري، يمتلك الإنسان جهازا ثالثا (الجهاز الرمزي) لا وجود له عند الحيوانات الأخرى يسمى (رجع)، والذي يؤخر الاستجابة المباشرة، مما يجعل ردود فعل الإنسان أفعالا فكرية واعية.

وبما أن موضوع الكتاب هو السيميائيات، فمن الطبيعي أن يدرج صاحبنا رائدي هذا العلم، السويسري «فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure» الذي أقام ثورة علمية نقلت اللسانيات إلى مصاف العلوم

الدكتور محمد خريصي يعيد ترتيب العلامات في مؤلفه السيميائيات ودراسة المعنى

المستقلة عبر تحديد

«اللسان» كموضوع محدد وعلمي للدراسة وسط علم أعم هو «السيميولوجيا»، والأمريكي «تشارلز ساندرز بورس Charles Sanders Peirce» -سننترق إليه في موضع آخر من هذا المقال- الذي عمق فهمنا لطبيعة العلامة وتعددية التأويل. فدي سوسير، تنبأ من خلال فكرة أن اللسان بمثابة البوابة الرئيسة نحو فهم مناطق جديدة من الإنساني والاجتماعي «بميلاد علم جديد سيشتغل كنظرية عامة لحياة العلامات داخل الكيان الاجتماعي، سيسمى السيميولوجيا» (ص 45). ويتأسس هذا النسق اللساني عند دي سوسير على ثنائية «الدال» (صورة صوتية Image acoustique) و«المدلول» (مفهوم ذهني Concept)، حيث يتحقق التوافق بينهما داخل السِّنّ اللغوي المشترك، ليمتد أثر هذه الثنائية كإداة إجرائية لفهم خبايا الانساق الثقافية الأخرى.

هذه الرؤية يدعمها الكاتب ويجعلها تتكامل مع طروحات أخرى مثل فرضية «إدوارد سابير Edward Sapir» و«بينيامين وورف Benjamin Lee Whorf» التي ترى في اللغة تحيينا صوتيا للتوجه الذي يعمل على

بطريقة رمزية، وفكرة «جون بياجى Jean Peaget» حول مركزية التمثل والوظيفة الرمزية في بناء التواصل المتعدد (ص 31)، وأيضا بما شاع عند اللغويين والأصوليين وفقهاء اللغة العرب، بـ«أن الأشياء لها وجود في العيان ووجود في الأذهان ووجود في اللسان» (ص 41).

وبما أن السيميائيات هي في الأساس نظرية وممارسة للتأويل، خصص الدكتور خريصي فصلا كاملا للتأويل، عنوانه بـ«فلسفة التأويل وآليات إنتاج المعنى في النصوص»، يشرح فيه كيف تحول التأويل من مجرد أداة لتفسير الكلمات إلى حاجة إنسانية ووجودية ضرورية.



بالنسبة للقارئ، خصوصا المهتم، تقدم عتبات مؤلف «السيميائيات ودراسة المعنى: بين صوت النص وصدى الصورة» لصاحبه الدكتور محمد خريصي، مفاتيح أولية لفهم توجه الكتاب ومضمونه



الفكري.

فبتفكيك العناصر الخارجية والداخلية، أو ما يسمى «العتبات النصية»، المحيطة بالمتن، ندرك الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه الكتاب، حيث يحدد العنوان الرئيس «السيميائيات ودراسة المعنى» بوضوح جوهر النص واتسمانه إلى حقل السيميائيات (علم العلامات)، كما تحيل «دراسة المعنى»، على أن الكتاب لا يقف عند رصد العلامات فقط، بل يبحث في كيفية توليدها للمعاني واستيعابها.

بينما يكشف العنوان الفرعي «بين صوت النص وصدى الصورة» طبيعة المنهج والموضوع، إذ يقوم الكتاب على مقاربة ثنائية تجمع بين اللفظي (صوت النص) والبصري (صدى الصورة)، مما يشير إلى انفتاح الدراسة على السيميائيات السردية والبصرية معا.

صورة الغلاف، تظهر لوحة تشكيلية غنية بالألوان والخطوط والرسومات المتداخلة، تجمع بين كتابات أشبه بالمخطوطات القديمة ورسومات لحيوانات ورموز بدائية ملونة، وهي دلالة مباشرة على فلسفة السيميائيات نفسها؛ حيث تترابط العلامات اللغوية (الخطوط) مع نظيراتها الأيقونية (الصور والرموز) في حيز واحد لإنتاج دلالات متعددة وترسيخ، بلغة «رولان بارث Roland Barthes» فكرة «صدى الصورة».

هذا بالنسبة للغلاف الإمامي، أما التصوير في ظهر الكتاب، والذي ورد فيه الاستشهاد بالفيلسوفين «جون لوك John Locke» و«غوتفريد لايبنتس Gottfried Leibniz»، فيظهر للقارئ الخلفية المعرفية الرصينة التي يتميز بها الرجل؛ وقد أدرجه للإشارة إلى التاصيل الفلسفي والتاريخي لنشأة العلم الذي يعالجه الكتاب (السيميائيات)، وتحديدا إلى كيفية تشكل المفاهيم الأولى حول «العلامة» و«المعنى» في الفلسفة الحديثة.

فلوك أول من استخدم مصطلح «السيميائيات» (Semeiotike) في كتابه الشهير «مقال في الفهم البشري» (1690)، والذي قسم فيه العلوم إلى ثلاثة أقسام، جعل ثالثها «علم العلامات». بينما مهد لايبنتس للسيميائيات الحديثة التي لا تكتفي بدراسة الكلمات، بل تدرس تفاعل الأنظمة المختلفة (نصوص، صور، رموز)، وهو ما يخدم تماما العنوان الفرعي (بين صوت النص وصدى الصورة).

أما عتبة الفهرس التي تلخص مسارات متن الكتاب، فالقارئ يستشف منها تدرجا منهجيا متناسقا ينتقل من العام إلى الخاص، ومن اللغوي إلى البصري؛ إذ تركز الفصول الثلاثة الأولى على الجانب النظري، لينتقل بنا في الفصول الثلاثة الوسطى إلى التطبيق السيميائي على الخطابات البصرية والإشهارية، في حين يفتح الفصل السابع والأخير أفاقا جديدة بانتقال مسارات العلامات من اللسانيات إلى السيميائيات.

وبانتقالنا إلى متن الكتاب، نجده ينطلق من فكرة أساس، أو بالأحرى رأي، تكاد تجمع من خلاله المقاربات الفلسفية واللسانية المعاصرة على الدور المركزي والرمزي للغة واللسان في بناء الوعي البشري وتشكيل الانساق الفكرية، مخرجة اللغة من نطاقها الضيق بوصفها مجرد أداة تواصلية أو نغمية مباشرة، لتجعل منها أداة ذات أبعاد رمزية واستعارية تضع حدا فاصلا بين الكائن البشري وباقي مخلوقات الكون.

محمد خريصي
السيميائيات
ودراسة المعنى
بين صوت النص وصدى الصورة





ترجمة: إسماعيل أزيات

يتنقل بين تضاريسك
الخصبة ،
هاربا من صقيع أيام الغد
المحكوم عليها بالفناء.

ذراعاك تحضنانني ،
تنعشانني ، تنجنانني ،
تنقذانني من الماضي ، من
النسيان ،
من آمال مجهزة .

بهجة

حين يصير حضورك نورا
حين تغرقني نظرتك
في أيام غد حلوة
حين تدثر كلمتك
عالمي بالعدوبة
لا تكون الهناءة بعيدة...

معجزة

على الدرب الطويل لذاكرتي المتعبة ،
المخرقة لتلايقين السنين ،
العابرة للجراحات وللمرايا المغشاة ،
تبقى يدك على وجنتي أكثر جمالا من الحلم ، من الفردوس .
لست مناما ، حتى الأكثر عدوبة ،
أنت المعجزة التي لا آلهة لها ، المنة الماطرة في صحراء الزمن ،
الأمّل في استيلاد جديد للربيع .

ليلة العطاء

في هذه الليلة ذات المطر الناعم ،
تباغتني رغبتك المندفعة
في سباتي العميق .
جسدي الذي أرهقه الألم بالأمس ،
يختلج بين ذراعيك ،
يتلاشى في جسدي .
لم يكن حلما ، كالألحان
كانت ليلة العطاء ،
ليلة مباركة حيث وجد اللحظة
يؤلف بين جسدينا الإثنين على امتداد الأبد .

السبيل إليك

حياتي المشبعة بالأحلام والمرهقة بالخيبيات ،
المجبولة من الذاكرة والنسيان ،
من القساوة واللطافة ،
من الحب والمخاطرة ،
قد نثرت آمالا ووداعات ،
مسرّات وعبرات ،
على درب كل شيء فيه يقود إليك ،
قد درت في متاهات شتى القلب منها كان أنت ،
وكل ما في يؤول إليك .

صوفية

أذوب ، أبيض ،
كل ما في ينثال ...
يتعذركبح السيل الجامح ،
الشلال الهائج الجموح ،
الفيض العارم ،

حصىلة أيام خوال ،
هويات غير مكتملة وهشة ،
هنات وتحديات صغيرة ،
ما أنا عليه وما سأصير إليه .

مآثري

إخفاقاتي ونجاحاتي ،
قرارات لا تبلغ مراميها ،
وكل التجارب
المبهجة والمحرنة .

مآثرتي القصوى ،
ما أنا عليه ،
ما صيرتني إليه : أن أكون أنثى .

حياة غير مُرتجاة

في خلاء حياتي ،
جسدي الهزيل ، المرتعش ،
يعتش في جسدي ،
يشتم طاقتك ،
نكهة الحياة ،

موسم الوجد

OMBRES ET LUMIÈRES

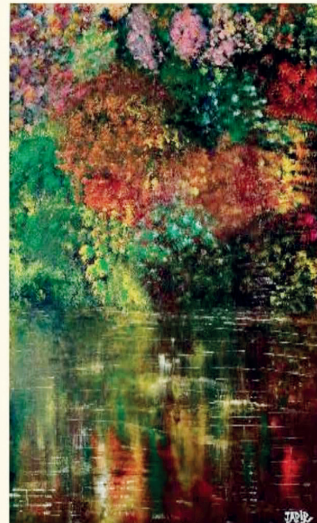
Des mots et des toiles

Poésie

Peinture

Zohra Lhioui

Mohammed Jadir



شعر: الزهرة اللهيوي

استلهم

لو أنك لم تكن أنت ،
لو أن نظرتك لم تلتق مع نظرتي ،
لو أن يدك لم تأت لتلتصق يدي ،
لو ما كانت لديك شجاعة الفرسان القدامى ،
لو لم تخرق الحجب والجدران ، تعبر بجوار الحيرة ،

لو أنك لم تحول هشاشاتي إلى مقدرات ،
لو أنك لم تمسح دموع الأيام الكالجات ،
لو أنك لم توقف الرغبة الدفينة من سباتها ،
كل شيء سيكون بلا جدوى ،
وأشعاري ، ضحلة بلا طعم .

انصهار

غدا ، زمانانا سيختلطان .
كياني سيداعى في كيائك ،
وعمرى في عمرك ،
بعيدا عن المستحيل ، عن اللايقين ،
بلا قياسات ، بلا حسابات ، بلا بندول ، بلا ذاكرة .
سنغدو الأبدية هي الهنيهة ، الذكرى هي الحاضر ،
النهاية هي البداية والبداية هي النهاية .
سنغدو أخيرا منتصرين على طغيان الزمن .

مآثرتي

أنت أولا ،
وهج نظرتك التي لا تبهت
متحدية جيروت التعود ،
معك ، العابر أزلتي ؛

ثم حريتي ،
من أجلك ، حطمت سنة المألوف
استوليت على مملكة جسدي ،
تخلّيت عن الألقعة ، عن السكوت ،
عن الانتظارات ، عن الآمال الخادعات ،
عن المرايا الخائئات ؛

وأخيرا ماضي ،



مervat El-Samir

قصص قصيرة جدا

وليمة

انطفأ الضوء في الحيّ. انفلتت الخفافيش من شقوق العتمة، وتراقص
البعوض حول المصابيح الميتة، بينما طقطقت القطط أسنانها كأنها تعد
الليل لوليمة سرية. فتسابق الجائعون إلى موائد الظلام قبل انجلاء الفجر.

صراع

تتبعني كلاب ضالة في الأزقة المعتمة.
هربت أول الأمر، ألتفتت مذعورة إلى أنفاسها اللاهثة خلفي.
وحين ضاق بي الركض، توقفت فجأة... ونبتحت.
تراجعت الكلاب مرتبكة، ثم ولت هاربة.
منذ تلك الليلة، صار النباح سلاح الوحيد.
شيئا فشيئا، لم أعد أخاف الكلاب...
بل صرت أخاف أن أنسى صوتي الحقيقي.

مجار

وجدته على الشاطئ.
فتحت صدفته ويدي ترتجفان.
لم أجد لؤلؤته...
وجدت البحر يبكي.

وسادة

كانت الأم تطلب من أطفالها أن يكتبوا أمنية ويضعوها تحت الوسادة.
نام الأطفال فرحين، مطمئنين أن "الملاك" سيأتي ليأخذها.
وفي الصباح، لم يجدوا
شيئا.
كبروا لاحقاً، وعرفوا أن
أهمهم كانت تأخذ الأمنيات معها إلى العمل.



من أعمال الفنان الفوتوغراف كريستيان إيدلر

لما تجتاحني الرغبة ،
لما يغدو كل شيء في يرغب فيك ،
معانقة وحريقا .

وأنت سيد جسدي ،
سيد تضاريسي ،
من أنفاسي ،
تدع نفسك تنقاد ، تنجرف .

ماذا عساك تفعل في مواجهة بركان عصي على الترويض
الآن تنصهر في نيرانه ،
أن تصير أنا .

يدك علي

تترأى لي ،
أرسمها ،
في غيابك ، في الانتظار ،
أشبهها ، حارة ، مداعبة ،
مجنونة ومثيرة للجنون ، نافذة الصبر ،
وقحة وجبارة .

مرارا ما تكون مرهفة ومستفزة ،
يدا مرحلة ، ملطفة ، كريهة ،

عابثة ، واثقة ،

ليست أبداً بخجولة ، بمتردة ،
تجوب متقدة حماساً كل قطعة صغيرة من جسدي الضمآن ،
ثم يحل دور فمك الجائع ،
من يجعل من كياني المستسلم مجرد لقمة ،
في محبس شهوتك الجموحة والمضطربة .

رقّة

نظرة طفلة من طرف خفي ؛
أباغتهما ذات صباح . هما الاثنان
متعانقان فوق السرير .
ثمرة شهوتهما أنا .

احتشام أم يلفها اللغز
وريثة أسلاف مجيدين ؛
بشاشة أب حالم ،
محب لمباهج الحياة .

قدرا تقاطعا
ليديما الحب ، الرقة وأمانني لا تنتهي ،
ليبرز في
الشعر وهوس الكلمات .

موسم الوجد

قهقهات ، رقصة الجسدين ،
جسدان متقدان ، منسلخان عن نفسيهما ،
العقل ؟ مسعى باطل ؛
الهوية ، الزمن ، الإرادة ، محض تخیلات .

قفزة في الفراغ ، حبل حول العنق ،
دمعة ، تنهد ثم تبسم ، فامل ،
وكل شيء يبدأ من جديد ،
مباهج مجموعة وخيبات موجعة تتعاقب ،
قدرا المحبين الذي لا يتعب ولا يكل .

الزهرة اللهيوي أستاذة التعليم العالي بجامعة مولاي إسماعيل بمكناس، متخصصة في الأدب
العام والمقارن، الباحثة المهتمة بأدب خورخي لويس بورخيس.

المصدر:

OMBRES ET LUMIÈRES, Des mots et des étoiles, Poésie : Zohra Lhioui,
.Peinture : Mohamed Jadir, Edition Marsam, 2025



د. حسن فغديش

سيزان، تحولَ الجبل إلى بنية إدراكية؛ ومع فان غوخ، أصبح الحقل والسماء والقرية امتداداً للحالة الوجدانية؛ ومع موندريان، انتقلت الطبيعة من كونها مشهداً إلى كونها نظاماً من العلاقات الخطية والإيقاعية. هكذا انتقل الفن تدريجياً من جمالية المكان إلى جمالية العلاقة. لم يعد السؤال: «كيف يبدو هذا المكان؟»، بل: «كيف تشكل علاقتي بهذا المكان؟». ومن هنا يمكن فهم واحدة من أهم تحولات الفن الحديث: انتقال اللوحة من تمثيل العالم إلى إنتاج علاقة جديدة معه.

إن المكان، بهذا المعنى، ليس جغرافياً فقط؛ إنه ذاكرة متجسدة. البيت ليس جدراناً، والمدينة ليست شوارع، والقرية ليست مجموعة من المباني، والبحر ليس كتلة من الماء. كل مكان يحمل طبقات من التجارب والطبقات والغيابات واللقاءات. ولذلك فإن العمل الفني حين يستدعي مكاناً، فإنه لا يستعيده كما هو، وإنما يعيد بناء شبكة الروابط التي جعلته ذا معنى. وهنا تبرز أهمية التمييز بين المكان والموضع. الموضع قابل للتحديد على الخريطة، أما المكان فهو الموضع بعد أن تسكنه التجربة الإنسانية. المكان يبدأ جغرافياً، لكنه لا يكتمل إلا رمزياً. ولهذا فإن الفنان لا يرسم «المدينة» بقدر ما يرسم علاقته بالمدينة؛ ولا يرسم «البيت» بقدر ما يرسم أثر البيت في الذاكرة؛ ولا يرسم «الصحراء» باعتبارها فراغاً، بل باعتبارها كثافة من الصمت والانتظار والرحيل والأسطورة. وفي هذا السياق يمكن استدعاء باشلار الذي جعل من البيت، في جماليات المكان، مجالاً للذاكرة والحميمية والحلم، كما يمكن استحضار ميرلو-بونتي الذي أعاد التفكير في الإدراك باعتباره علاقة جسدية بالعالم، أو بول ريغور الذي ربط الذاكرة بالمكان وأثار الماضي. كما أن مفهوم «الفضاء» عند ميشال دو سرتو يفتح إمكاناً مهماً للتمييز بين المكان بوصفه نظاماً ثابتاً، والفضاء بوصفه مكاناً تمارسه الحركة الإنسانية.

ومن هنا تصبح جماليات الروابط مفهوماً يسمح بإعادة النظر في تاريخ الفن نفسه. فكل تحول جمالي كبير يمكن قراءته باعتباره إعادة ترتيب لعلاقات: علاقة الفنان بالمادة، وعلاقة الجسد بالفضاء، وعلاقة العلامة بالذاكرة، وعلاقة الفرد بالجماعة، وعلاقة التراث بالحداثة. وإذا انتقلنا إلى المغرب، فإن هذه الثنائية تصبح أكثر كثافة، لأن تاريخ الفن المغربي الحديث والمعاصر تشكل، في جانب أساسي منه، داخل سؤال مزدوج: كيف يمكن بناء حداثة فنية دون قطع الصلة بالذاكرة البصرية والثقافية للمكان؟ لقد كانت تجربة أحمد الشرقاوي، والجيلالي الغربي، وفريد بلكاية، ومحمد المليحي، ومحمد شبيعة، ومحمد القاسمي وغيرهم، جزءاً من هذا المسار الذي جعل من سؤال الانتماء والتحديث وإعادة اكتشاف العلامة والتراث أحد مكونات الحداثة المغربية. ويؤكد متحف محمد السادس للفن الحديث والمعاصر أن مرحلة الخمسينيات والستينيات شهدت بروز أسماء مؤسسة للحداثة الفنية المغربية، فيما شكلت

لعل السؤال الذي يفرض نفسه هنا هو: هل يرسم الفنان المكان لأنه موجود، أم أن فعل الرسم هو الذي يمنح المكان وجوداً جديداً داخل الذاكرة؟ وهل تكمن قيمة المكان في حدوده الجغرافية، أم في شبكة الروابط الإنسانية والرمزية التي تتشكل داخله؟ إن هذه الإشكالية تتيح إعادة قراءة تاريخ الرسم والفنون البصرية خارج الثنائية التقليدية بين «الموضوع» و«الشكل»، لأن المكان لا يظهر في العمل الفني بوصفه موضوعاً فقط، بل بوصفه بنية للعلاقات، بينما تتحول العلاقات نفسها إلى فضاءات مرئية. منذ المناظر الطبيعية في الفن الغربي، لم يكن تمثيل المكان مجرد تمرين على المحاكاة. لقد كان المشهد الطبيعي في مراحل طويلة من تاريخ الفن محكوماً بتراتب أكاديمي جعل رسم الطبيعة أقل منزلة من الرسم التاريخي، قبل أن يتحول في القرن التاسع عشر إلى أحد أهم التي جرى فيها اختبار الحداثة الفنية. ويشير متحف المتروبوليتان للفنون إلى أن المنظر الطبيعي الفرنسي بين عامي 1800 و1900 انتقل من جنس فني هامشي نسبياً إلى مجال أساسي للتجريب، وأن قضايا مثل رفض الإيهام البصري، وتمجيد الموضوع المعاصر، وإبراز فعل الرسم نفسه ظهرت بقوة داخل تجربة المنظر الطبيعي. غير أن هذا التحول يكشف أمراً أكثر عمقا: لم يعد المكان شيئاً يُنظر إليه، بل أصبح شيئاً يُفكر من خلاله. مع الانطباعية، لم تعد الحديقة أو النهر أو الشارع أو الحقل مجرد مواقع للأحداث؛ صارت الضوء والوقت والحركة والذاكرة والعابرية. ومع

ليست اللوحة مكاناً مهماً، فحسب، كما أن المكان في الفن ليس مجرد خلفية صامتة تتحرك فوقها الأجساد والأشكال. فبين المكان والعمل الفني تنشأ علاقة أكثر تعقيداً؛ المكان يستدعي الذاكرة، والذاكرة تستدعي الإنسان، والإنسان يعيد إنتاج المكان في هيئة علامة أو لون أو أثر أو حركة. ومن هنا يمكن اقتراح مفهومين متلازمين لفهم جانب عميق من تاريخ الرسم والفنون البصرية: «جماليات الأمكنة» و«جماليات الروابط». الأولى تنظر إلى المكان باعتباره مادة بصرية وثقافية وذاكرة محسوسة؛ والثانية تنظر إلى العمل الفني باعتباره جهازاً لإنشاء الصلات بين الإنسان ومحيطه، وبين الذاكرة والجغرافيا، وبين الفرد والجماعة، وبين الموروث والحداثة.

جماليات الوصل وجغرافيا الصورة حين تتحول الأمكنة إلى روابط وتصبح الروابط أمكنة



والأمازيغية والعربية والأفريقية والمتوسطية، إضافة إلى التجارب الاستعمارية وما بعدها. ولذلك فإن المكان المغربي لا يمكن اختزاله في «مشهد مغربي» جاهز، لأن تعدد الأمكنة ينتج تعددًا في الذاكرة، وتعدد الذاكرة ينتج بدوره تعددًا في الصور. وقد كشفت معارض حديثة عن تاريخ الفن المغربي أن تجربة الفن الحديث لم تتشكل في مركز واحد، بل ارتبطت بمراكز حضرية متعددة، من تطوان إلى الدار البيضاء وطنجة، وأن هذه المدن لعبت أدوارًا مختلفة في تشكل التجارب الفنية منذ منتصف القرن العشرين. إن المدينة، بهذا المعنى، ليست خلفية للفن المغربي؛ إنها أحد فاعليه التاريخيين.

طنجة ليست الدار البيضاء، والدار البيضاء ليست مراكش، ومراكش ليست تطوان، والصويرة ليست فاس. ليس الاختلاف هنا اختلافًا في العمارة وحدها، وإنما اختلاف في إيقاع الذاكرة، وفي طبيعة العلاقة بين الداخل والخارج، وفي أنماط العيش، وفي الضوء، وفي الحرف، وفي حركة الأجساد، وفي طبيعة التماس مع البحر والصحراء والتجارة والهجرة. ومن ثم فإن قراءة الفن المغربي من خلال «جماليات الأمكنة» تستدعي إعادة بناء أطلس بصري للمغرب؛ بينما تستدعي قراءته من خلال «جماليات الروابط» بناء أنثروبولوجيا للصلة: كيف يرتبط الفنان بالأرض؟ كيف يتحول التراث إلى لغة؟ كيف تدخل المدينة إلى اللوحة دون أن تكون مرسومة؟ كيف يصبح الرمز رابطًا بين أجيال مختلفة؟ وكيف تتحول القاعة المتحفية إلى مكان لإعادة التفاوض حول الذاكرة؟

ولعل القيمة النظرية لهذا الاقتراح تكمن في أنه يحرر مفهوم المكان من الجغرافيا الصلبة، ويحرر مفهوم الرابط من العلاقات الاجتماعية وحدها. فالرابط يمكن أن يكون لونًا، أو خطًا، أو أثرًا، أو مادة، أو صمتًا، أو مسافة، أو ذاكرة، كما أن المكان يمكن أن يكون لوحة، أو جسدًا، أو أرشيفًا، أو متحفًا، أو شاشة.

بهذا المعنى، تصبح اللوحة مكانًا للروابط، ويصبح المكان لوحة غير مكتملة تنتظر من يقرأ آثارها. إن تاريخ الفن، إذا أعيدت قراءته من هذه الزاوية، لن يكون تاريخًا متعاقبًا للأساليب والمدارس فقط، بل تاريخًا لتحولات العلاقة بين الإنسان والعالم. من الكهف إلى المعبد، ومن الكنيسة إلى القصر، ومن المرسوم إلى الشارع، ومن المتحف إلى الفضاء الرقمي، كان الفن دائمًا يعيد تعريف المكان الذي يسكنه الإنسان، وفي الوقت نفسه يعيد تعريف الروابط التي تجعله إنسانًا داخل ذلك المكان.

لذلك ربما لا تكمن المهمة المعاصرة للفن في أن يعيد إلينا الأمكنة التي نفقدها، وإنما في أن يكشف الروابط الخفية التي تجعلنا نشعر بأن مكانًا ما هو مكاننا.

فالمكان من دون ذاكرة مجرد إحدائية، والرابط من دون مكان مجرد علاقة عابرة؛ أما الفن فإنه يمنح كليهما إمكانية الاستمرار. إنه يحول الجغرافيا إلى ذاكرة، والذاكرة إلى صورة، والصورة إلى علاقة، والعلاقة إلى مكان جديد.

ومن هنا يمكن اقتراح أن تكون «جماليات الوصل» أفقًا نقديًا لقراءة الفن المغربي والعالمي في القرن الحادي والعشرين: جماليات لا تسأل فقط أين توجد اللوحة، ولا ماذا تمثل، بل ما الذي تصل إليه، ومن الذي تصل بينهم، وأي ذاكرة تجعلها ممكنة، وأي مكان تعيد اختراعه.

فالعامل الفني الكبير لا يكتفي بأن يسكن مكانًا؛ إنه يجعلنا نكتشف أننا نحن أيضًا نسكن شبكة من الأمكنة والروابط. وفي اللحظة التي ندرك فيها ذلك، تتحول الصورة من مرآة للعالم إلى جغرافيا للذاكرة، ومنظرًا للعلاقات، ومكانًا آخر للإنسان.



المتلقي نفسه. فالحمل الفني لا يكتمل داخل حدوده المادية؛ إنه يكتمل في المسافة التي يصنعها بين العين والموضوع، بين المتلقي والعمل، وبين التجربة الفردية والذاكرة الجماعية. ولذلك فإن المتحف، والشارع، والمدينة، والقاعة، والواجهة، وحتى الفضاء الرقمي، ليست أوعية محايدة للفن، بل شركاء في إنتاج معناه. وهذا ما يجعل المكان في الفن المعاصر قابلاً لأن يصبح مكانًا عابرًا. فالصورة الرقمية تستطيع أن تنقل مكانًا إلى مكان آخر، والفيديو يستطيع أن يجعل مدينة مغربية حاضرة في فضاء عالمي، والعمل التركيبي يستطيع أن يستحضّر ذاكرة قرية داخل متحف أوروبي، بينما تسمح المنصات الرقمية بتحويل العمل الفني إلى فضاء متحرك لا يستقر في جغرافيا واحدة.

إننا، بذلك، أمام انتقال من فن المكان إلى مكان الفن. ففي المرحلة الأولى كان الفنان يذهب إلى المكان ليصنع منه صورة؛ أما اليوم فقد أصبح العمل الفني قادرًا على صناعة مكان جديد، أو على الأقل على إعادة تنظيم علاقة المتلقي بالمكان الذي يعرفه. ومن هنا لا يعود السؤال الجمالي متعلقًا بما تمثله الصورة فقط، وإنما بما تفعله الصورة في علاقتنا بالعالم.

هذه النقطة تكتسب أهمية خاصة في السياق المغربي، لأن المغرب نفسه فضاء تتقاطع فيه جغرافيات متعددة: المدينة والبادية، الأطلس والصحراء، البحر والداخل، المدينة العتيقة والمدينة الحديثة، الذاكرة الأندلسية

الستينية لحظة حاسمة في إعادة تعريف الهوية التشكيلية الوطنية.

لكن قراءة هذه التجربة من زاوية «جماليات الروابط» تسمح بتجاوز القراءة التي تختزل الفن المغربي في ثنائية الأصالة/الحداثة. فالأمر لم يكن مجرد استعادة للتراث، وإنما كان بحثًا عن كيفية تحويل التراث إلى علاقة جديدة بالحاضر.

عند أحمد الشرقاوي، مثلاً، لا تظهر العلامة بوصفها اقتباسًا فولكلوريًا من الماضي، بل بوصفها أثرًا يعاد تركيبه داخل لغة تجريدية حديثة. وقد وصفت دراسة معرضه «بين الحداثة والتجذر» تجربته باعتبارها تركيبًا بين التقليدي والحديث، وبين المادة والمضمون، وبين التجربة الثقافية المركبة والتجريد.

أما الجيلالي الغرباوي، فإن علاقته بالمكان المغربي تبدو من مسار مختلف؛ إذ تتراجع العلامة الثقافية المباشرة لصالح الحركة والمادة والإيماءة. وتؤكد المراجع الفنية أن تجربته التجريدية ركزت بقوة على فعل الفرشة ومادية اللون وحركة اليد. وهنا تتضح المفارقة الجميلة: يمكن للفنان أن يكون مرتبطًا بالمكان دون أن يرسمه، كما يمكن أن يكون بعيدًا عن المكان جغرافيًا لكنه أكثر التصاقًا به جماليًا. إن الغرباوي لا يحتاج إلى رسم الجبل أو المدينة أو الحقول كي يحمل أثر المغرب؛ يكفي أن تصبح الأرض، والضوء، والإيقاع، والحركة، والقلق الوجودي، جزءًا من بنية اللوحة. إن المكان إذن يمكن أن يتحول إلى حركة. وهذه الفكرة تساعد كذلك على قراءة تجربة محمد المليحي ومجموعة الدار البيضاء. فالمكان هنا لا يظهر فقط كموضوع، بل كفضاء اجتماعي وثقافي تتفاعل فيه العمارة والتصميم والتعليم والفن والحياة اليومية. وقد ارتبطت مدرسة الدار البيضاء، خصوصًا منذ الستينيات، بإعادة تعريف الهوية الثقافية من خلال الفنون التشكيلية، وبالبحث عن تعبيرات تستجيب للسياق الاجتماعي والفكر المعاصر مع الاستفادة من الفنون التقليدية.

إن هذا المعطى يسمح بالقول إن الحداثة المغربية لم تكن مجرد انتقال من التشخيص إلى التجريد، بل كانت أيضًا انتقالًا من المكان الممثل إلى المكان المفكر فيه. فالزليج، والنسيج، والوشم، والخط، والرمز، والهندسة، والجلد، والنحاس، ليست مجرد عناصر شكلية قابلة للاستعارة؛ إنها حوامل لذاكرة جماعية، وحين تدخل اللوحة الحديثة فإنها لا تنتقل إليها بوصفها «زخرفة»، بل باعتبارها علاقات تاريخية واجتماعية وجمالية.

ولعل تجربة بلكاية تكشف هذا الأمر بوضوح خاص، حين تصبح المادة ذاتها - الجلد، النحاس، الصباغة، الأثر - وسيطًا لاستعادة علاقة الجسد بالذاكرة. وهنا تتحول المادة من حامل للصورة إلى مكان للذاكرة..

وإذا كان الفن المغربي الحديث قد جعل من سؤال الهوية والذاكرة والتراث جزءًا من معركته الجمالية، فإن الفن المعاصر وسع هذا السؤال باتجاه المدينة والهجرة والجسد والحدود والبيئة والأرشيف والذاكرة الشخصية والجماعية. وفي هذا السياق تكتسب الصورة الفوتوغرافية والفيديو وفنون التركيب والأرشيف قيمة خاصة، لأنها لا تعود تكتفي بتمثيل المكان، وإنما تجعل المتلقي يدخل إليه ويعيد بناء علاقته به.

وتقدم تجربة ليلى علوي مثلاً دالًا على هذا التحول؛ فمشروعها Les Marocains لا يختزل الهوية في ملامح بصرية ثابتة، بل يجعل من العرض المتحف نفسه فضاءً للتفاوض حول الهوية والعلاقة بالآخر. وقد تناولت دراسة متخصصة هذه السلسلة من خلال مفهوم «الفضاء الثالث»، مبيّنة كيف يمكن للمتحف أن يتحول من مكان لعرض الصور إلى فضاء لإعادة التفكير في الذات والهوية.

وهنا تتسع دلالة «جماليات الروابط» لتشمل





محمد مستقيم

وحدة الزمان والمكان، فتتحرر الشخص من القيود الاجتماعية والسياسية وتتيح إمكانية تعدد الأصوات المنادية بالحرية رغم الشروط القاسية التي تفرضها النظم السياسية. لكن تبقى هذه المظاهر جزءاً من ممارسة الحياة اليومية التي انتقدها الفيلسوف الألماني «مارتن هيدجر» في مقارنته الأنطولوجية للقلق الذي اعتبره لحظة كاشفة في الوجود الإنساني، أو الدازاين/الإنسان هناك، بوصفه الكائن الوحيد الذي يعنى بوجوده، فهو يصاب بهذا القلق عندما يجد نفسه عارياً أمام حقيقة العدم التي يجسدها الموت.. من هذا المنظور فالقلق ليس خوفاً أو انفعالا نفسيا

نابعا من حالة نفسية محددة، بل هو بنية أصلية ملازمة للوجود، تؤسس لعملية فهم الكينونة فهما متقدما، وبالتالي تجعل هذا الكائن يعيش تجربة وجودية من خلالها يواجه فراغ العالم والمعنى الزائف الذي ينحدر من تفاصيل الحياة اليومية حيث تسود العادات والقيم الجاهزة وتنتشر السطحية وأشكال الاغتراب والتشويش فيضيع الكائن في وهم الطمأنينة. القلق إذن شعور إيجابي يوقظ الكائن من سباته العميق حينما يتيح له إمكانية فهم ذاته بوصفه كائنا متناهيًا.. يرى «مارتن هيدجر» بأن ضجيج اليومى ليس سوى قناع يخفي صمت العدم والضوء الخافت لحادثة الموت. صحيح أنه لا يمكن التخلص من اليومي أو إلغاؤه، لكن ينبغي على الدازاين أن يعيش فيه بوعي منفتح على كل الإمكانيات وعلى رأسها إمكانية تجربة النهاية التي تضع حدا لكل التجارب الجزئية.

بالعودة إلى قلق الأمكنة، واعتبارا لهذه الإضاءة الفينومينولوجية، فعندما تهجر البيوت وتغلق أبواب السجون وتصبح الشوارع مظلمة والأرصفة موحشة، وتضيق الأزقة والممرات الخلفية والغابات الكثيفة، يشحن المكان بقلق من يرتاده أو من اعتاد الإقامة فيه.. ألا يعاني الكائن في الزوايا الكابية وقاعات الانتظار ومخافر الاستنطاق ومغارات التعذيب من أشباح المكان؟.. لنأمل المقبرة كرونوثوب يشترك فيه الغياب بالحضور والامتلاء بالفراغ ويتحول المكان إلى مسرح للذاكرات الفردية والجماعية، حيث الاحتفال بالفقدان وتذكر تجربة الحدود التي تطبع بنية الوضع البشري. في فضاء المقبرة تتشابه الشواهد الضاممة مع الأوراق الناطقة باسم الطبيعة الحية.. في المقبرة لا يحتاج الزوار إلى لغة للحديث عن العبور نحو هناك.. القاطنون في سيمياء المقبرة لا يكثرثون بالزوار.. إنهم في غنى عن الحركات التي تجلب الضحك للجزء الآخر من المدينة.. وحدهم الموتى لا يكثرثون للهشاشة.. لسبب بسيط وهو أنهم خرجوا من البنية الأصلية للكينونة..

لكن هذه المشاهد لا تنفي أمكنة الفرخ وفضاءات السرور التي تؤرخ بدورها للحياة في أمكنة أخرى.. في ظل الفرخ يتحول المقهى إلى كرونوثوب حيوي تتفاعل فيه أصوات الأشخاص مع كل زاوية من زوايا المكان.. هناك تبرز الأدوار المسرحية التي تترجم أشكال القلق والتوتر من خلال حركات الرواد وطقوسهم الاعتيادية..

من الأكيد أن الأمكنة العميقة لا تنام ولا تصحو مثلما تنام الكائنات الحية، فهي تواصل السهر على احتضان العابرين في اتجاه المرايا المتعددة.. وحده العابر نحو المجهول من يجعل حركاته متشظية فوق الأرصفة المليئة بالبياضات المتقطعة.. صحيح أن الأمكنة تحتضن الأحداث المقلقة التي تتركس هشاشة الكائن وأوضاعه المأساوية.. ورغم ذلك فهي تظل دوما محايدة لا تعرف أزمات الاختناق ولا تعيش تجارب الاضطراب والارتباك التي تغرق فيها مدن العصر.. لأن هذه المظاهر هي من صنع البشر الأحياء الذين يؤرقهم قلق النهاية والتباس المصير.. أما المكان فهو المكان.. فيه تنتظم العلاقات المتشابكة بين الذات ومختلف أشكال الفضاءات الاعتيادية بالنسبة للرواد.. لكن وحده العابر نحو المجهول - مرة أخرى - من يجعلها

بالخوف والترقب والصيحات الصامتة. صحيح كذلك أن الأمكنة مرتبطة بقلق الزمن الذي يسترجعه الكائن من خلال الذاكرة وسرديات الضياع الأنطولوجي.. أليس الكائن ظاهرة زمانية تعي حدودها ومحدوديتها في كل لحظة؟ ألم يقل أبو العلاء المعري في بيته العميق: «تخطمنا الأيام حتى كأننا/زجاج ولكن لا يعاد له سبك».. ليس غريبا أن يتحول هذا الوعي بالزمن وبمساواته المهددة للكينونة إلى نسيج سردي يروي من خلاله الناس هواجسهم واضطراباتهم فتظهر الأصوات المتناوبة على الأخذ بزمام الحكى. قد يحيلنا هذا المشهد على مفهوم «الكرونوثوب» الذي أجترحه الناقد الروسي الكبير «ميخائيل باختين» من خلال محاولته النقدية الجريئة في الجمع بين الزمان والمكان لخلق فضاء موحد تتولد فيه الأحداث التي تنتج عنها الدلالات والمعاني..

هنا يتحول المكان إلى فضاء للحوار واحتضان تعدد الأصوات والخطابات وكل ما تنتجه الثقافة السائدة في المجتمع.. لكن هذا التعدد قد يؤدي إلى توترات تعكس الإحساس بالاضطراب والقلق وتعدد الاتجاهات واقتراق الطرق إلى مسارب لانهائية.. يتغير المكان بتغير النفوس البشرية.. وتتغير النفوس بتغير الأحوال وتعاقب الأهل.. على ذكر «ميخائيل باختين» الذي عاش في سنواته الأخيرة قسارا فكريا واجتماعيا بسبب موقف النظام السياسي السوفيياتي من كتاباته ومواقفه النقدية والتنويرية، فقد عانى من عزلة قاسية وفقير مدقع، لكن رغم ذلك حافظ على روحه النقدية الساخرة من خلال اهتمامه بالضحك ومظاهر الكرنفال بوصفها ظواهر ثقافية متمردة على كل أشكال السلطة القمعية، ووسائل للتحرر من القيود التي تفرضها الأنظمة الشمولية على الأفراد والجماعات. حول باختين الضحك إلى أداة نقدية لكل مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية في بلده، كما حول قلقه الأنطولوجي إلى مقاومة تتيج له خلق مساحات لممارسة التحرر حتى في أحلك الظروف والأوضاع. الكرنفال هو كرونوثوب رمزي يعيد ترتيب العالم من خلال فكرة

في قلق الأمكنة



من أعمال النحات الفرنسي برونو كاتالانو