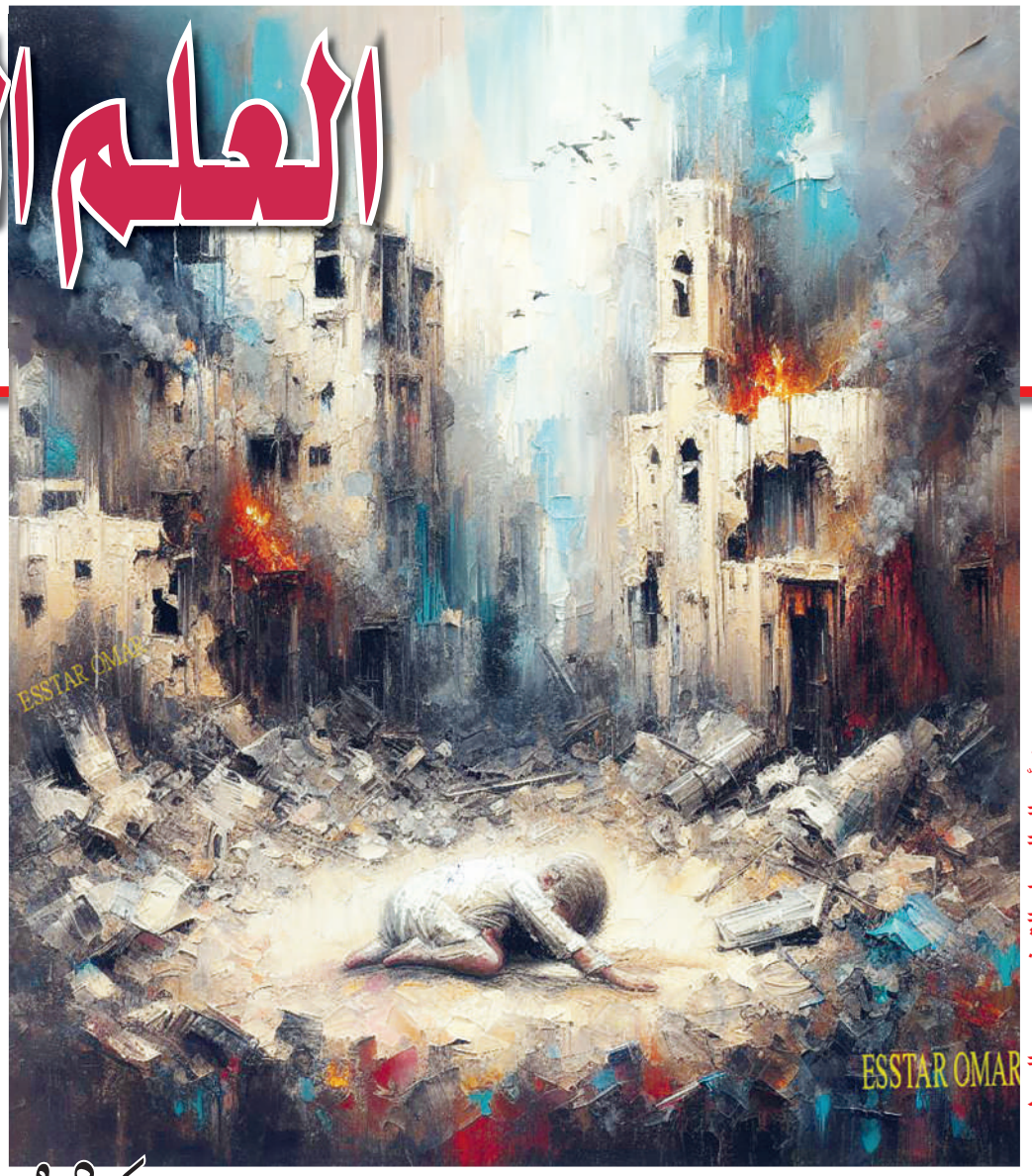
العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 54
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 15 فبراير 2024
الموافق 5 من شعبان 1445

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



من أعمال الرسام التونسي عمر السطر

نَكْتُبُ كأنّنا نَكْذِبُ !

ما أشبه ما نَكْتبهُ اليوم بما دبّجْناه بحُرقة في الأمْس القريب أو البعيد، لا شيء يتغيّر ويسْتبدل هذا اليأس العارم ولو ببارقة أمل، فكأننا والمأساة تتكرّر كل دقيقة نصُبّ الماء في الرمل، نحن نكتبُ وشعوب العالم تموج أفواجا إلى الشارع تشْجُبُ، وذلك لا يزيد إسرائيل إلا إيصادا لكل المنافذ تحت وابل النيران، اللهم منفذٌ واحد ذلك الذي تخرج من حلقومه الروح إلى بارئها، أما مِنْ قوة في العالم توقِفُ هذا الحيوان !

وما زلتُ كلَّما فتحتُ الصَّفحة بيضاء في هاتفي، أهُمُّ بالكتابة عن فلسطين، أرْتعش وينْتابني ذات الشعور الحانق باللاجدوى، وأنّي إذا كتبتُ سأكذبُ على نفسي وعلى فلسطين التي لم تعُد بحاجة لكتاباتنا غير المُجْدية قراراً، أو ليس ما يُستَلبُ بالقوة لا يُسْتَردُّ إلا بالقوة، ولا أعْجب إلا ممّن سيوفهم في أغمادها كيف لا تنتعظ، بينما تُغتصب في كل امرأة في غزّة، أخواتهم وزوجاتهم وأمهاتهم وخالاتهم وعمّاتهم، أو تُوأد في كل طفل هناك جائع أو جريح أو غيّبته الأنقاض، بناتهم وأبناؤهم ولو كانوا بمنأى عن الجحيم، فيا للعار ما أمْسَيْنا وما طلع النهار !

إذا كتبتُ عن فلسطين لن أُصدِّقَني في كل ما سأكتبُ فكيف سيُصدِّقني غيري، حاولت فَتْح الصفحة بيدي المشلولة من جديد وبَصَمْتُ أول حرف فشعرت أن كل الأحرف التي ستحمل بصماتي دليلٌ دامغ على خذلاني وضعفي، وأنَّ ما سأكتبه ولو أكْمَلتُ بالكلمات سطرا لن ينفع فلسطين و يعيد من أرضها المغتصبة شبرا، كما لن يضر إسرائيل و لكنه سيضرني كثيرا لما يتضح أنني العربي الأخير الذي لم يعد يملك من قواه الواهنة غير الكتابة عكازا، يا إلهي دُلّوني ما أكتب الجميع يكتبون عن فلسطين وهم لا يكذبون إلا عند كل قصف، علما أنها محتلة دائما منذ وعَينا وهي في عمر نكبتها السبعين تجاوزتْ أعمارَنا لمن طال بنكبته في العمر الزمن!

يا للعار يجب أن أكتب شيئا، ربما أصلّي أفْضَل، هل يُفيد الدعاء لصالح فلسطين ولطالح إسرائيل بعد أن أصبحنا غير صالحين، ويعجبك المرء بعد أن ينتهي من الصلاة يرفع رأسه شامخا في خروجه من المسجد وكأنه قد ضمَن الجنة، يُهرول مستبشر الأسارير بعد أن أرسل بالدُّعاء إلى تل أبيب كل الصواريخ التي يختزنها في ترسانة إيمانه الضعيف، بينما في كل سلوكه اليومي لا يدخل إلا منَ الباب الذي يسع الجميع، وهو باب أضعف الإيمان الذي أصبح مشْجبا قصيرا تُعلق عليه كل الشعوب الإسلامية ضعفها التاريخي، لا تَسْتهنْ بفوائد أضعف الإيمان، فبواسطته نندِّد نصرخ نغضب نُقلب على العالم كل طاولات المفاوضات التي لم تفض لشيء مُهدِّدين بالويل والثبور، بأضعف الإيمان نُصْدر البلاغات من أكبر منظماتنا السياسية والدينية والثقافية، رَاغين مُزبدين رافضين جرائم الحرب التي تُلطخ بدمائها إسرائيل أيادي الإنسانية جمعاء، يا لخطابنا الأجوف من قعر أنفسنا السحيق، بأضعف الإيمان الذي مَوضعُه القلب نحمل السلاح ونخوض أشد الحروب فتكا، لا أعرف مع الهزائم المتوالية هل على إسرائيل أو ضد أنفسنا ننتصر!

ماذا أصنع، حاولتُ أن أغلق الصفحة البيضاء، ولكن يدي سبقتني إليها لتكتب ما أحدِّثُ به نفسي الآن ولا يعنني أحدا سواي، علما أن فلسطين ترامت بأطرافها على امتداد العالم، وأصبحت تعني الجميع، فهل حقاً أكتب عن أرض المقدس أم أنني واهمٌ وهو الوَهْمُ الذي ما زلنا نعيشه منذ سبعين سنة في الشعارات التي لا تجدي شعرا، أنا لا أكتب عن فلسطين سطرا بل هي التي تكتبَ كل يوم وثيقة جبننا بالشهداء الذين يتساقطون قبرا قبرا ونتفرجُ يا إلهي نتفرج وثمة من بصَره ضعيف يمدُّ يدَه للنظارة ليتفرج بأعينٍ أقوى فبصره اليوم حديد !..

أنا لا أكتب عن فلسطين يكفي الديوان الملحمي الذي دبَّجه شعراء الأرض المحتلة منذ ابراهيم طوقان إلى درويش وزدْ عليهم ادوارد سعيد فكرا، أكره وضعية الكتابة التي تجعلني أنحني بحُنوٍّ ورقةٍ على الورقة وأحني معها ظهري لعدوي يثخنه طعْنا، ومن بين أصابعي وأنا أكتب للتاريخ يسلبُ العَدو المستقبل أمام أنظارنا فكأننا نُبصر أعمى، كان بودي بدَل أن أشهر قلما أبعث لإسرائيل صاروخا، ولكن في بلدي لا يعطون للأفراد ترخيصا بالأسلحة الثقيلة ولو دفاعا عن دمنا الرخيص!

لا أصدِّقُ أنّي أكتبُ عن فلسطين، اعتبروني مجنونا اذا قلتُ إن ما تقرأونه الآن أحدِّث به نفسي فقط، بل ما عُدْتُ أصدِّق حتى نفسي لكثرة ما كتَبتْ وكذَبتْ عَليَّ، ولا أصدِّق أيضا كل النُّواح الذي تكتبونه في فيسبوك أو غيره من وسائل الانفصال الاجتماعي، ففلسطين صارتْ للجميع مجرَّد لحظة للبكاء، كلما اسْتجدَّت على أرضها المذبحةً، راجتْ تجارة القنوات التلفزيونية بأضخم العناوين، لَا تكذبوا علينا وعلى أنفسكم وأنتم تكتبون عن فلسطين، ففي كل فاجعة تحضرون باكين مُعزِّين آكلين العشاء الأخير للميت، وفي باقي الأيام حيث فلسطين تستمر في عيش باقي موتها إلى حياتكم تنصرفون، وذلك تجاوز أضعف الإيمان إلى أفظع خذلان !

محمد بشكار

جديد الشاعر الدكتور أحمد الطريبق أحمد

للمكان عبر الأوطان عبقرية وسلطان

حوار في فضاء الأمكنة، أبعادها الحضارية والثقافية

البنت ليست فقط سر أبيها بل شعره أيضاً، ذلك ما اختلج في خاطري، حين رأيت السيدة غدير الطريبق تدلف إلى مكتبي بالجريدة، وهي تعانق بحُنو باقة من كتب والدها الشاعر الكبير أحمد الطريبق أحمد رحمه الله، بينها مؤلف جديد سهرت غدير على يُكمل مجراه في الحياة رغم غياب كاتبه الشاعر.

الكتاب الأنيق الذي يحمل عنوان «للمكان عبر الأوطان عبقرية وسلطان: حوار في فضاء الأمكنة، أبعادها الحضارية والثقافية «، رأى النور عن منشورات سليكي أخوين بطنجة في سنة 2024، ويقع في 123 صفحة من الحجم المتوسط، وقد شاد الكاتب عمارته على العناوين التالية:

-حيُّ المصلى..الصورة اللألاءة
-..تلك هي مراكش
-الصورة وانعكاس المرايا
-من طنجة إلى أغمات
-عن حفريات التواصل الثقافي فاس..من يوم شوقي (نونبر 1932) إلى أيام الشابي (أكتوبر 1994).
-من وحي لبنان الشاعر وعلى المدى شمس الخروج.. على هامش دورة الأخطل الصغير في بيروت.
-«عراق فيالقلب» قراءة لكشف المحجوب
-تلويحات غنوصية بريشة الشيخ الجيلاني الحلاج
-في الطريق إلى القصر الصغير، مشهد من حضارة البادية بشمال المغرب
-على إيقاع «كسر الضلوع» كانت المغادرة القسرية لمهرجان شفشاون الشاعرة
-من تداعيات مصيف وادي لاو.. بحر وسماء يطويان جبال الريف
-الدعوة إلى حماية البيئة الثقافية والعلمية
-عن العاصمة الثقافية تبدأ من القلب...ويكرسها احترام الكتاب
-لو كنت في طنجيس في رأس السنة !؟
-طنجة..والترجمة، ومعلمة الملوك الثلاثة...حاشية تاريخية لها موقعها من الإعراب العلمي.
-الملحق 1
-الملحق 2

هذا المؤلف كما غيره من الأعمال التي خلّفها الشاعر والباحث أحمد الطريبق في تراكم هائل، هو الأثر الذي يتجاوز الأمكنة والأزمنة، أثر الشاعر الذي لا يزول، ربما لذلك قال الكاتب في إضاءته التقديمية إن ميزان التقويم « لا يتصرف فيه إلا أولو الألباب ممن امتلكوا ناصية السير على قارعة الحياة..وصولا إلى شاطئ الكتابة وما بينهما من مسافة الاحتراق والاختراق، ما بين النقطة والفاصلة، بمقياس الكوارث والحروب، فليس هذا من قبيل الرسم التجريدي، بل هو ألصق بالاستعارة في علم البلاغة الحضارية».

ولأن صاحب معراج العشق متذوق عميق للحياة في جوهرها وليس قشورها، تجده يضيف:» عذوبة الكتابة هي من عذاب التجربة ومرارة إكسيرها ولن يذوقها من اختصر عمره في تحصيل «المنفعة الزائلة»، أو القفز على الفهوم والرسوم..

وبلغة العصر القفز على الأسلاك الشائكة..برسم الفوز والظفر بالهارب من زبد الليل والنهار..

يختل ميزان القيم، حالما تغيب «البذور الضاوي»، من سماء الواقع المتحرك، وحالما تندك أعمدة الحكمة، فتصبح وكأنها إرم ذات العماد...»

معلوم أن الشاعر والكاتب المغربي الدكتور أحمد الطريبق أحمد اليدري، ولد عام 1945 في حي المصلى بمدينة طنجة، وتوفي يوم الأحد 15 يناير 2023، ويُعد من رواد الشعر المغربي المعاصر، بالإضافة إلى كتاباته في النقد الأدبي وفي تاريخ الأدب المغربي.

نشأ الطريبق في بيئة ثقافية صوفية، انعكست على نصوصه الشعرية، فاعتبر أحد رواد الشعر المغربي المعاصر ذي المنحى الصوفي. كما أن أبحاثه الأكاديمية تمحورت على اختبار جدلية الأدب والتصوف في مغرب القرن السابع عشر، وهو ما برّزه واحدا من أعمدة المدرسة المغربية في التأريخ للأدب المغربي.

وقد فاز بجائزة المغرب للكتاب (صنف الدراسات الأدبية والفنية) برسم 2008 عن كتابه «الخطاب الصوفي في الأدب المغربي، في عهد السلطان مولاي إسماعيل».

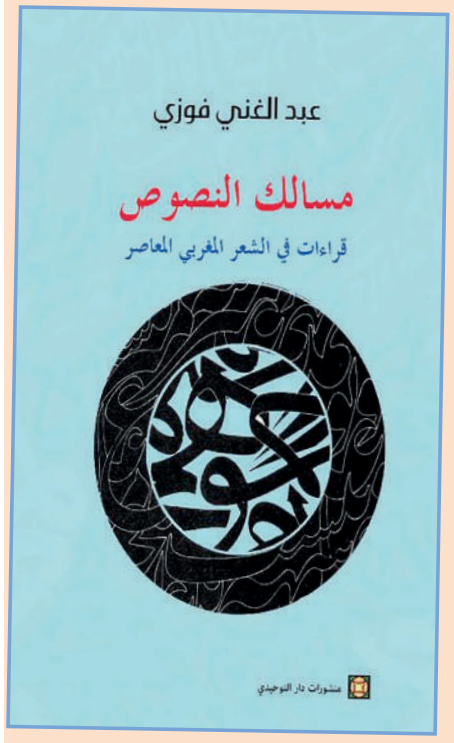
من مؤلفاته:

أزهار الحب والوطن... تموت واقفة، الأعمال الشعرية الكاملة، تجليات المكان في الشعر العربي الحديث والمعاصر، الحبات الستون: من الصورة إلى الوجود، حومة المصلى: لوح مسطور بحبر الزبيب وعبق الصلصال، الخطاب الصوفي في الأدب المغربي على عهد السلطان إسماعيل، خطاب وحوار: مواقف واستبصار، رحلة الإمتاع والمؤانسة من طنجة إلى ماليزيا وسنغافورة، سنابل ... من سبائك العرفان، طنجة الصورة الشاعرة، في ظلال محمد صلى الله عليه وسلم: تكوثرت الرؤى والمفردات، القدس بحثا عن معالم الصورة: الكتابة الصوفية في أدب التستاوتي، كراسات يغشاها صمت زلاغ وبوح باب المحروق، مخاض حياة: على الجليد وتحت الرماد، من عدوة طنجة العاليا... إلى بحر الصين، هكذا كلمني البحر، ومن أسمائها الحسنى: طنجة لعَالِيَا.

عبد الغني فوزي

كتاب المسالك الشعرية

جديد الشاعر والناقد المغربي عبد الغني فوزي، كتاب نقدي يحمل عنوان» مسالك النصوص: قراءات في الشعر المغربي المعاصر»، وقد صدر عن منشورات دار التوحيدي بالرباط ، بدعم من وزارة الثقافة المغربية، على مدار مئتين وستين



صفحة ومن خلال مُفتتح، يؤطر الناقد ممارسته النقدية المتمثلة في تحديد المادة (دواوين شعرية مغربية معاصرة) وآليات الاشتغال، انتصارا لسؤال الشعر، إضافة إلى شق نظري، يلامس فيه الباحث جوانب مختلفة من العملية الشعرية بشكل عام. فتحضر هذه المقالات كخلفية وأدوات عمل. فضلا عن فصل إجرائي تداول تجارب وحساسيات شعرية مختلفة من الشعر المغربي المعاصر من حيث اللغة والتخييل والدلالة، وصولا للرؤى، تحديدا لما هو مشترك ومختلف .

الويكفيلدية

أنيس الرّافعي

في هذا البلد الاختفاءُ مستحيل.

ريكاردو بيجليا

(الطريق إلى إيدا ،ص 257)

ظهرت الصيغة الأولى للحكاية، العام 1835، بين سطور قصة قصيرة لناثانيال هاوثورن، حينما غادرَ (ليلا) السيّد ويكفيلد، العاملِ المثابر والمواطن المثاليّ، مسكنه الشخصيّ على نحو مفاجئ، حاملاً حقيبةً صغيرة بها ملابس قليلة، بدعوى سفر طارئ إلى البادية اقتضاه الشغل، مُنبئاً أنّه سيرجعُ منه سريعا بعد يومين بالضبط. غير أنّه بدلاً من هذا استقرَّ في شقّة قريبة من بيته، تقعُ بنفس الحيّ، مواصلاً على نحو مستغرب التلصّص من وراء نافذة على تصرّفات وأخلاق زوجته الوحيدة العاقر، قبل أن يُقرّرَ العودة إلى كنف رفيقته الوفيّة بعد انقضاء عشر سنوات بالتّمام والكمال، دون أن يقدّمَ لها أيّ تفسير معقول على اختفائه(*) الغامض طوال هذه المدّة الطويلة، واختيارهِ العيش بوصفه لا أحد، كظلٍ قابلٍ للانمحاء في أيّة لحظة.

أمّا الصيغة الثانيّة من ذات الحكاية، المحلّقة دون توقّف فوق البساط السحريّ للزمن المثخن بثقوب الاحتمالات المعدِّلة للمصائر الآدميّة المعطوبة، فتطلّ برأسها سنة 2007، من خلال فصول رواية لإدواردو بيرتي، لمّا اكتشفت السيّدة ويكفيلد أنّ زوجها، مبلبل الروح أثناءَ الأسابيع الأخيرة، قد حمل (ليلا) حقيبة كبيرة الحجم ممتلئة بالملابس، زاعما السفر لمدّة ثلاثة أيام، لا غير، من أجل زيارة قريب مجهول يحتضر في مدينة بعيدة، بينما هو في واقع الأمر سيقطن في بناية مقابلة بنفس الحيّ، كي ينشغل باختلاس النّظر من هناك، بشكل مواظب، صنْوَ من يودُّ قياس تأثير غيابه القسريّ المباغت على نَفسيّة أفراد عائلته الصغيرة ووجودهم. وبالطبع، انتظرت الزوجة بفارغ الصبر وقصارى التفهّم أوبته الوشيكة إلى ولديه الصغيرين، إلاّ أنّهُ سوف يستغرق عقدين من الزمن قبل أن يحسم أمره بالرجوع ذات صباح، مثلما لو أنّ لا شيء حدث على الإطلاق، حاملا بين يديه مجلدا ضخما يضمّ جميع يومياّته خلال فترة انفصاله عن كينونته السابقة.

ستسطعُ الصيغة الثالثة للحكاية، أثناء العام 2016، عبر الرؤية الإخراجيّة لروبن سويكورد، ضمن حبكة سيناريو سينمائيّ سيعرف فيه الأولاد الشبّان الثلاثة للسيّد ويكفيلد أنّ والدهم الكهل الأرمل، المسافر منذ أربعة أيام، بذريعة إجراء بعض الفحوصات الطبيّة المستعجلة في العاصمة، حتّى من دون أن يحمل معه أيّة حقيبة ملابس، يختبئُ في الحقيقة وسط خردوات عُليّة مرآب البيت، وينشغل طوال اليوم خفية عبر كوّة صغيرة بتتبّع أدقّ تفاصيل حيواتهم، ولا يتحرّك من موضعه سوى (ليلا) للتزوّد بالطعام . يترقبُ الأولاد العقلاء نزولهُ بشكل اختياريّ من العُليّة كي يستأنف حياته الطبيعيّة بصحبتهم، سوى أنّه اختار أن يمضيّ ثلاثين عاما منكسفا في خزانة الظلام، وهم تظاهروا على نحو متعمّد بأنّهم لم يستدلّوا عليه أو يهتدوا إلى خبيئتة، إلى أن قضى، ذات نهار كئيب الطقس، نحْبَهُ هناك في الأعلى .

وأخيرا، نصلُ إلى الصيغة الرابعة للحكاية، تلك التي رأت النّور خلال سنة 2023، بين تضاعيف «قاموس الإختفاءات الطوعيّة» لصاحبه أنيس الرّافعي (**)، حيث يعمد السيد ويكفيلد، مستعينا بخدمات مبتكر تنكّرات متسلسل، إلى التبدّد (ليلا) لبضعة سنين، ومحو هويّته السابقة، عن طريق زراعة وجه آخر بمظهر مغاير مموّه وأوراق تعريف ملفّقة، ثمّ يفتعلُ مرّة ثانيّة التعرّف على زوجته المحطّمة المنكوبة، بسبب الهروب الجبّان لزوجها السابق عن أولاده الأربعة، مثلما أخبرته إبّان لقاءاتهما الأولى . يقع في غرامها مجدّدا، ثمّ يرتبطان بعد حصولها على الطلاق عن طريق المحكمة. يأتي إلى مسكنه السابق، حاملا حقيبة صغيرة فارغة تقريبا، كي يصبح القائد الجديد لهاته الأسرة الشقيّة المثقلة بالمشاكل النفسيّة والماديّة والذكريات الموجعة. فكان كلّما جلس إلى مائدة الطعام بصحبة أولاده سابقا، ربائبه اليوم، تطلّع مليّا إلى صورته القديمة المغبّرة المعلّقة في زاوية قصيّة من الصالون، ثمّ ابتسم في خاطره ابتسامة غامضة.

لعلّهُ أدركَ أخيرا، بأنّه صار منغرزاً إلى الأبد في ركح مسرحيّة هزليّة مملّة متكرّرة ، تؤدّى أدوارها في كلّ مرّة بممثلين مختلفين غير محترفين، أو لعلّه عرف، على وجه اليقين، بأنّه من الصعوبة بمكان، السفر وحيدا وبتذكرة ذهاب فحسب إلى تلك الجزيرة التي لا تقبل امتداد الجسور نحوها، والمسمّاة ؛ «عزلة مستحيلة» ..الجزيرة المجازيّة المقابلة التي ما من أحد يراها...

من أعمال الفنان البلجيكي رينيه ماغريت

إحالات:

(*) إحالة أولى : تنهض هاته القصة على رمز «الاختفاء»، المنتمي إلى «النظام الليليّ» المقابل «للنظام النهاري»، حسب المسارات الأنثروبولوجيّة للمتخيّل ذي الطابع المتّسم بالعمق والسكينة والصمت و الحميمية والأسراريّة، كما أدرجها وقسّمها الباحث والفيلسوف الفرنسيّ جيلبير دوران ضمن الحركات الثلاث المركزيّة المهيمنة: العموديّة والهضميّة والايقاعيّة. أنظر: مصطفى النحّال، طيف سليمان: الموروث السرديّ العربيّ في ضوء مقاربات المتخيّل، صص 17،31. النظام الليلي ذاته، الذي يعدّ المجال الحيويّ لأيّ شامان، والزمن المختار لزياراته المتكرّرة لمهاوي العالم الآخر، فهو يعرف الطريق جيّدا إليه، إذا ما شاء الارتحال إلى هنالك من أجل البحث عن روح مختفيّة أو تائهة أو مختطفة، بغرض إرجاعها إلى العالم الأرضيّ، و إعادتها إلى موضعها الأصليّ في جسد المريض.

(**) إحالة ثانية: المقصود أنيس الرّافعي، مؤلّف الأعمال المعروفة في ذات المجال، من قبيل: "الاختفاء للمبتدئين "، و"الاختفاء الميسّر للفاشلين والرديئين والفضوليّين "، و" أختفي كي أكون أنا "، و"كيف تختفي في خمسة أيام من دون معلّم "، و"الوكالة الوطنيّة للمساعدة على الاختفاء الذاتيّ"، و" فنون صناعة الاختفاءات في عالم يرفض اختلاق الهويات»، و» الاختباء في حيوات أخرى مزدوجة غير حياتك البئيسة «، و» الاختفاء في حيّ الحياة البطيئة «، و» الشامانيّة و تقنيات الاختفاء » ...

قراءة في راهن النقد الروائي بالمغرب

د. عبد العالي بوطيب

لا أحد يستطيع اليوم إنكار التطور الإيجابي الكبير الذي عرفه النقد الروائي المغربي على امتداد العقود الأربعة الأخيرة، بفعل تضافر عوامل عديدة، مختلفة ومتكاملة، بعضها ذاتي وأغلبها موضوعي.

وإذا كانت العوامل الأولى محدودة ومعروفة بحكم تمحورها الكلي حول المؤهلات الفكرية والمعرفية الخاصة بالنقاد ، والجهود المثمرة التي يبذلونها في هذا المجال. فإن العوامل الثانية تبقى على موضوعيتها ملتبسة وغامضة، بفعل تعددها وتنوع مصادرها. وإجمالا يمكن تصنيفها لمستويين مختلفين ومتكاملين:

- المستوى الوطني الداخلي المتمثل في المتغيرات النوعية التي طبعت مشهدنا الثقافي في المرحلة الأخيرة، وما صاحبها من آثار إيجابية هامة في تفعيل الحركة الثقافية الوطنية عامة والدفع بها إلى الأمام. من ذلك مثلا:

- إنشاء الجامعة المغربية وتوسيع رقعتها ، عموديا ، إجازة و ماستر و دكتوراه. و أفقيا، على مستوى الجهات و الأقاليم و العمالات.

-إعطاء عناية خاصة بمقررات هذه المؤسسات الجامعية للدروس التنظيرية و التطبيقية المرتبطة بهذا الجنس الأدبي تحديدا.

- تأسيس العديد من الجمعيات الثقافية (الوطنية، الجهوية ، و الإقليمية).

- ارتفاع أعداد المتعلمين و اتساع رقعة انتشارهم على كافة مناطق المملكة ، بما فيها النائية.

- ارتفاع أعداد البعثات الثقافية المغربية للخارج (أوروبا بشطريها ، الشرقية و الغربية، على وجه الخصوص).

- اتساع نشاط حركة الترجمة من معظم اللغات الغربية عموما، و الفرنسية تحديدا ، للعربية.

- اتساع مجالات النشر(ملاحق ، مجلات، وكتب).

- بالإضافة طبعا للاستقرار السياسي الداخلي.

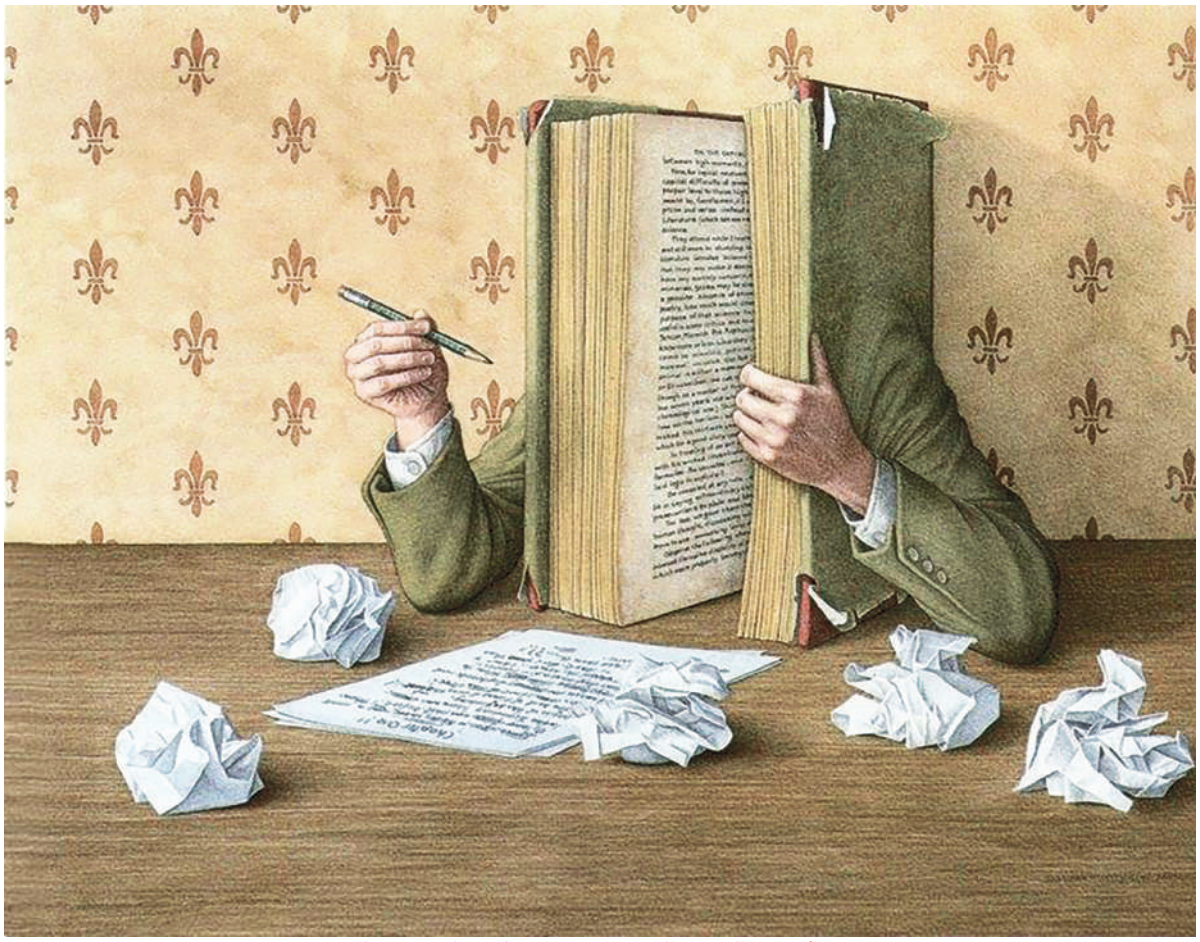
عوامل تبقى على أهميتها قاصرة ما لم تؤطر بشروط ثقافية إيجابية مساعدة على المستوى الدولي الخارجي، تعد بمثابة العمق المعرفي الاستراتيجي الحاضن للمعطيات الوطنية الداخلية السابقة، والمساهم في إخصابها. وهو ما تحقق في ظل التطورات الهامة التي شهدتها الساحة الثقافية العالمية في نفس المرحلة، والمتمثلة أساسا في:

- انهيار الايديولوجيات، وتأثيره الإيجابي الكبير في تخليص الثقافة والنقد الأدبي عامة، والروائي تحديدا، من مخالب التصورات الدوغمائية السابقة .

- التطور الهائل في مجال الدراسة اللغوية، ودوره الهام في تزويد الممارسة النقدية بالوسائل النظرية و المنهجية الضرورية لفهم النصوص الأدبية وفك بعض أسرارها وألغازها.

وقد ساهم ذلك كله في تمكين الحركة النقدية المغربية عامة، و الروائية منها على وجه التحديد، من طي سلبيات المراحل السابقة، وتجاوز عثراتها. وما المؤشرات الإيجابية القوية العديدة التي يحفل بها مشهدنا النقدي الروائي الوطني حاليا سوى أدلة ملموسة دامغة على ما نقول. من ذلك مثلا ما نلاحظه على المستوى الكمي من ارتفاع ملحوظ في رقم الدراسات ، الجامعية وغير الجامعية، المنجزة في هذا المجال. ناهيك عما يطبع أغلبها من نضج نقدي كبير، نظريا وتطبيقيا، أدى لخفوت حدة الشعارات الإيديولوجية وسلطويتها العمياء السابقة، وتعويضها بصيغة وصفية موضوعية، تهتم أساسا بالجوانب الشكلية والدلالية للنصوص المدروسة، بدل الاقتصار على قضاياها الفكرية، والسياسية فقط ، كما كان الأمر سابقا . مما أعاد التوازن المفقود لخطابنا النقدي الروائي، بين ما هو فكري وما هو فني، بين (سوسيولوجية المضمون) و (سوسيولوجية الشكل)، على حد تعبير الأستاذ عبد الله العروي (*). مما أهله للعب دوره الحقيقي في مقاربة النصوص الأدبية، المغربية والعربية، في ذاتها، و لذاتها، بعيدا عن كل الحسابات ، الضيقة منها والواسعة، فردية كانت أو جماعية. وبذلك : (شق الطرح النقدي سبيله للتخلص من إسار ملاحقة نوايا الكاتب- التي كثيرا ما افترض أنها سيئة- والبحث عنها في ثنايا تاريخه الشخصي وانتمائه الطبقي بالأساس.... ومحاولة الوصول إلى مواقف الكاتب كما تتكشف من خلال هذه الكتابة) (1).

وقد كان لذلك أثره المحمود في إعادة الثقة و الدفء المفقودين في علاقة النقاد بالأدباء، خصوصا بعد الخراب الكبير الذي لحقها في عهود ما سمي بـ (الإرهاب النقدي) (*). وما الإجماع التلقائي الملحوظ في تصريحات أغلب المثقفين بخصوص إيجابية التحول الأخير الذي عرفه مشهدنا النقدي عامة ، و الروائي خاصة، سوى دليل قاطع على صحة ذلك . يقول المرحوم الأستاذ عبد الكريم غلاب معلقا على طبيعة هذا التطورالإيجابي، مقارنة بما كانت عليه الأمور سابقا: (إن الحركة النقدية بالمغرب قد مرت بمرحلة التقبل، بما يعني أن كل ما يكتب في الخارج أو في الداخل يؤخذ على أنه مسلمات، وأن هناك وصفة عامة تؤخذ من كتاب صدر في فرنسا أو في أنجلترا أو في أمريكا، وتطبق على الإبداع المغربي وكأنها وحي يوحى، وهذا شيء طبيعي، فالقارىء عند ما يبدأ في القراءة يكون في مرحلة تقبل، وهي بمثابة وعاء يوضع فيه كل شيء، ويتم تفريغه وإسقاطه على نصوص مختلفة دون تمثل أو تمييز من طرف النقاد. أما الآن فالحركة النقدية بالمغرب تمر بمرحلة النضج ،ذلك أن النقاد أخذوا يتمثلون ما يقرأون و يستوعبونه... ويبذلون في ذلك مجهودا ذاتيا، ولم يعودوا يترجمون فقط، أو يكتفون بالنقل، في حين كانت عملية النقل والإسقاط هي التي تتحكم في إصدار الأحكام، وخلافا لذلك يبدوا الآن أن الأمور بدأت تستقيم، وينبغي الاعتراف بأخطاء الماضي) (2).



من أعمال الفنان البريطاني جوناثان ولستينهولم

الأكثر من هذا أن البعض ذهب لما هو أبعد من ذلك، فبوأ المغرب (إمارة النقد العربي) بالنظر لما حققه من سبق ملموس على باقي الدول العربية الأخرى في هذا المجال، بعد ما كان، إلى الأمس القريب، يكتفي باستهلاك ما ينتجه المشارقة. يقول أحدهم في هذا السياق: (في منتصف الستينات كانت تروج في الوسط المغربي مقولة مؤداها، أن مصر تكتب، ولبنان يطبع، والمغرب يقرأ. وبالطبع لا ننسى ونحن نستعيد هذه المقولة الدالة استعادة المقولة المشهورة والمأثورة التي فاه بها الصاحب بن عباد ذات يوم حين اقتبل كتاب – العقد الفريد- لابن عبد ربه: - هذه بضاعتنا ردت إلينا-. والآن ..

يبدو وكأن الآية قد انقلبت وأضحت على الشكل التالي: المغرب يكتب، ولبنان يطبع، والعالم العربي، أو بعض منه على الأقل، يقرأ ويكتشف ويصيخ السمع) (3).

حقيقة لا علاقة لها بتاتا بأية نزعة شوفينية ضيقة لدى المثقفين المغاربة، كما قد يتصور البعض للوهلة الأولى، ما دام المشارقة أنفسهم، أو بعضهم على الأقل، يقرون بهذا التفوق أيضا. فهذا الدكتور جابر عصفور رحمه الله في كتابه الأخير- زمن الرواية- يصف التحول في مركزية النقد العربي من المشرق للمغرب ب (طفرة النقد المغربي) (4).

غير أن هذه الأقوال جميعها، على موضوعيتها ووجاهتها، ينبغي ، مع ذلك، ألا تحجب عنا بعض (الظواهر المرضية) التي ما زالت تنخر كيان ممارستنا النقدية، وتخدش صورتها في مشهدنا الثقافي العربي. من ذلك مثلا:

1/ ما يلاحظ أحيانا من ابتسار في التعامل مع المناهج النقدية: فإذا كان موضوع المناهج قد شغل حيزا كبيرا من اهتمام الباحثين، لما له من دور هام على صعيد تجديد وضبط رؤيتنا للأشياء. فإن قدرا كبيرا من المشاكل التي يتخبط فيها خطابنا النقدي المغربي تعود ، في اعتقاد العديدين ، للسهولة التي يتم بها التعامل معها أحيانا من قبل البعض. وما يترتب عن ذلك من ملابسات تنعكس آثارها السلبية على طبيعة هذه الدراسات ونتائجها على حد سواء. إذ غالبا ما نرى بعض النقاد يعتبرون المنهج مجرد أداة إجرائية مساعدة على ضبط خطوات دراسة النصوص الأدبية فقط، مما يبقي الخلفية الإبستمولوجية المؤطرة لها خارج تصوراتهم الضيقة لطبيعة الممارسة النقدية و تشعباتها. وكأن مسألة اختيار منهج من المناهج مسألة في غاية البساطة واليسر، بحيث لا تتعدى حدود تفضيل خطوات إجرائية على أخرى. وبذلك تستوي إبستمولوجيا كل المناهج على اختلاف توجهاتها ومنطلقاتها، (الشكلية ، السوسيولوجية، النفسية، و السيميائية ...إلخ). ناسين أو متناسين أن كل: (منهج إلا ويحمل في أحشائه حتما خلفية فكرية تختصر نفسها ورؤيتها وتحليلها من خلال المصطلح النقدي، والمنهج الذي يلائمه ويستعمل في إطاره، ويتبادل الخدمة معه) (5).

2/ الاقتناع المطلق بقيمة بعض المناهج على حساب أخرى: بناء على ما سبق، يتضح بأن المنهج ، أي منهج، إنما هو أداة يتوسل بها الناقد لتحقيق الأهداف المعرفية المحددة سلفا للدراسة المزمع إنجازها. لذلك فإن قيمته الحقيقية لا تقاس إلا بما يختزنه من طاقة إجرائية ، شأنه في ذلك شأن باقي الأدوات و الوسائل الأخرى، بعيدا عن أي اعتبار آخر ، كيفما كان نوعه ومصدره، إن نحن أردنا فعلا تطوير خطابنا النقدي المغربي عامة ، و الروائي منه على وجه التحديد، وتحريره من بعض الظواهر المرضية التي ما زالت تعيق تقدمه. وهو ما لا يمكن تلمسه إلا من خلال التطبيق، والتطبيق وحده. وفيما عدا ذلك تبقى كل المناهج صالحة بالقوة، وعلى قدم المساواة ، مهما اختلفت منطلقاتها المعرفية وخلفياتها التاريخية، ما لم تثبت التجربة و الممارسة عكس ذلك. لهذا فإن الإيمان المطلق والمسبق بصلاحية منهج من المناهج وتفوقه القبلي على باقي المناهج الأخرى أمر غير مقبول و لا معقول، يدخل في باب التشيع الأعمى المنافي لأبسط قواعد الممارسة النقدية الرصينة: (لأن المناهج ، مهما تكن، يأتي عليها يوم ، بعد أن تعطي كل ثمارها، فتفقد خصوبتها، وتصبح عاجزة عن أن تفيدنا بشيء، أو أن تعرفنا بجديد، ولذا فإن أنجع ما يكون حديثنا عن المناهج ليس في ضبط قواعده وتحديدها أدق تحديد، ولا عندما يقوم وحده كصرح نسقي أو معياري، لكن عندما يكون خصبا هنا والآن) (6). بمعنى أن الحكم على كفاية منهج من المناهج ليس وقفا على تماسكه النظري

وحده،
بقدر ما هو مرتبط أساسا بقدرته الإجرائية أيضا، مما لا يمكن تلمسه إلا من خلال التطبيق، وفي ارتباط تام بموضوع و نص محدد، فإذا ما أسعفنا على تحقيق الأهداف المتوخاة من الدراسة اعتبر ذلك مؤشرا إيجابيا لصالحه، وإلا أقصي واستبدل بمنهج آخر. علما بأن نجاح منهج معين في دراسة ما لا ينبغي، بأي حال من الأحوال، أن يتخذ ذريعة لإطلاق صلاحيته و توسيعها لتشمل كل الموضوعات و النصوص الأخرى على اختلاف أنواعها وأهدافها. إذ لا وجود: (للمنهج الذي يمكن أن يقال عنه إنه الصالح و الدائم، أو الأصلح و الأدوم بإطلاق) (7)، كما قد يظن البعض، ما دامت كفاية المنهج تبقى: (قضية نسبية)(8) ترتبط ارتباطا عضويا بطبيعة المنهج في علاقته بخصوصية الموضوع و النص المدروسين. و لعل هذا ما يفسر في تقديري العبارة المأثورة التي كان يرددها مرارا الدكتور محمد برادة في رده على مبررات انتقاله المنهجي قائلا : (الراس الي ما يدور كدية)(+).

3/ إخضاع الموضوع للمنهج لا العكس: من المسائل النقدية التي أصبحت في حكم البديهيات ، تحديد الموضوع للمنهج ، لا العكس ، بحيث لا يمكن مثلا تطبيق منهج بنيوي على دراسة ذات أبعاد سوسيولوجية أو سيكولوجية، لما في ذلك من تنافر فاضح بين الوسيلة المنهجية و الغاية المعرفية المسخرة لها. وهذا ما دفع العديد من الباحثين للتأكيد على ضرورة مراعاة خصوصية الموضوع، من حيث هو غاية وهدف، في عملية اختيار المنهج المناسب، بما يحقق الانسجام الضروري المطلوب بين الموضوع / الغاية و المنهج/ الوسيلة: (فطبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج) (9) كما قيل، خصوصا إذا علمنا: (أن النص كائن لغوي مجازي يتوفر على مرونة سيمانتيكية تجعله، حسب تعبير جان بيير ريشار، مفتوحا لكل الرياح ،وقابلا للاختراق من جميع الاتجاهات، أي تجعله قابلا لأكثر من قراءة)(10). وهو ما يستوجب بالتالي التعامل مع المنهج بنوع من المرونة التي تتطلبها خصوصية الموضوع. وبذلك نحافظ للبحث على هدفه، و للموضوع على طبيعته وتميزه. واضعين المنهج، من حيث هو أداة، في المكانة الحقيقية التي ينبغي أن يوضع فيها، دون زيادة أو نقصان، بدل الاحتفاء المفرط به ،على حساب طبيعة الموضوع و خصوصيته ، كما تفعل بعض الدراسات النقدية المتهافتة.

4/ المراهنة الكلية على المنهج وحده في نجاح الدراسة النقدية: إذا كان المنهج، كما أسلفنا الذكر، أداة يتوسل بها الباحث لإنجاح دراسته، فإن جزءا من مسؤولية نجاح هذه الأخيرة يتجاوز بالتأكيد حدود كفاية المنهج الإجرائية، ليرتبط في بعض جوانبه بمؤهلات الناقد الخاصة، وقدرته الشخصية على حسن استغلال المنهج في بلوغ أهدافه ومراميه: (فبما أن المناهج ، في التحليل النهائي، هي أدوات وأدلة عمل، وبما أنها لا تفتح بالضرورة كل الأبواب، أبواب النص، بحيث يبقى ثمة هامش أساسي لجهد و اجتهاد الناقد . و – بياض- منهجي إبداعي لا يمكن لأحد سواه أن يملأه ويكتبه. إن الناقد هنا مدعو، بعبارة أخرى، إلى أن – يبدع- المنهج، ويعيد خلقه)(11). لا أن يكتفي باستهلاكه فقط، وهو ما يفسر ، في تقديري الشخصي، سر نجاح منهج في دراسة ، وإخفاقه في أخرى، رغم ما قد يكون بين الموضوعين أحيانا من تقارب كبيريبلغ حد التماهي.

لهذه الأسباب كلها نعتقد أنه رغم التقدم الكبير الذي حققه النقد الروائي المغربي في هذا المجال، فإن الطريق أمامه مازال طويلا ،لتجاوز بعض الهفوات و تصحيحها، . و هو ما يتطلب بذل المزيد من الجهد . وهي مسؤولية نتقاسمها جميعا، كل من موقعه، صونا للمكتسبات السابقة، وترسيخا لممارسة نقدية واعية وموضوعية تتناسب ورهانات المرحلة التاريخية الجديدة التي يمر بها المغرب مع مطلع الألفية الثالثة. وما ذلك على نقادنا ومثقفينا بعزيز.

الهوامش والإحالات:

*/ عبد الله العروي: الايديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة : محمد عيتاني، دار الحقيقة للطباعة و النشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1970، الصفحة: 269/268.

1/ فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك، الطبعة الأولى: 1989، الصفحة:121.

*/ عبد الكريم غلاب: الرواية حياة متكاملة، وهي تجتاز بالمغرب أزمة نمو. مجلة آفاق، عدد:4/3، سنة:1984، الصفحة:107.

2/ عبد الكريم غلاب: حوار في الكتابة والتغيير و الهوية، مجلة آفاق، عدد:2، سنة: 1991، الصفحة:159.

3/ نجيب العوفي: ظواهر نصية، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1992، الصفحة:133.

4/ جابر عصفور: زمن الرواية، منشورات المدى للثقافة و النشر، الطبعة الأولى، 1999، الصفحة:281.

5/ الشرقاوي عزيز: وضعنا النقدي، وضعنا الثقافي، مجلة الثقافة الجديدة، العدد: 11/10، السنة الثالثة: 1978، الصفحة:62.

6/ طاهر وعزيز: مقدمة كتاب المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية. تأليف جماعي، منشورات توبقال، الطبعة الأولى، 1986.

7/ عباس الجراري: خطاب المنهج، منشورات السفير، الطبعة الأولى، 1990، الصفحة: 73.

+) سأعود لهذه المقولة الشعبية لاحقا في دراسة مستقلة إنشاء الله تعالى.

8/ عباس الجراري: مرجع مذكور، 1990، الصفحة:73.

9/ نجيب العوفي: مرجع مذكور، 1992، الصفحة:71.

10/ نجيب العوفي: مرجع مذكور، 1992، الصفحة:9.

11/ نجيب العوفي: مرجع مذكور، 1992، الصفحة:9.

ياكوش

حسن الأمراني

(1)

أقبلَ العامُ ولا غيثَ إذا استصرختِ السُّحْبَ حصاةُ
وكأنّ الأرضَ ميراثَ المحبّينَ فلاةُ
يا لقومي ، بعَثُوا الأصنام من مرقدها
فهنا ودٌّ ولاتُ
وهنا ترقُص ، نشوى فوق أجداث المساكين ، مناةُ
أترى الأحرارَ ماتوا؟
والرياحُ العاتياتُ
أصبحت تخنق أنفاس الرياحين ،
إذا الريحانُ شاقته الصلاةُ؟
أيّ إعصارٍ يعمّ الكونَ؟
قد ضاقتْ بسلمانَ الحيَلْ
وأبو ذرٍّ تلاشى صوتُه بين السُّبُلْ
فالعذارى في جذلْ
عظّمتْ شأن هُبـلْ
وكبير القوم نادى في الميادينِ:
اكتشفنا الكنز ، قد آن لنا أن نحتفلْ

(2)

أيْـنَها الفهْـريّـةُ ، الصوّامةُ القوّامةُ ،
الْتُوقِدُ نـارَ البأس في ذات الرّجُـلْ؟
أينها «فاطمةُ انسومرْ» ،
وفي قبضتها إرثُ ابن ياسينَ كشلال الشّعَلْ؟
كيف أضحى طارقٌ في «رقصة الأطلس» مأسوراً ،
وفي كفّيه أوزار الحديدْ؟
والجنودْ
يذبحون النّخْـوةَ الشّمّـاءَ
في أعْـراقِ نفـزاويّـةٍ حتى الوريدْ
ويقيمون ، وقد سبّحَتِ الأنجمُ ،
تمثالا لياكوش على رأس الجبلْ
ويُغنّون لأعراس إلهٍ
صاغه من أبنوس الخلد ،
في ما زعموا ، فأسُ الجدودْ
بعدما خطوا العقودْ
باسمه ، وانتشروا في الأرض داعين إلى كسر القيودْ
ما القيودْ؟
صيحةُ التكبير؟
مسّ ترابٍ في السّجودْ؟

من أعمال النحات المغربي عزيز علوان

لا تراعوا ،
نغمة التوحيد ، إذ يعزفها النايُ ،
تهاوى من صداها كلّ جبّار عنيدْ

(3)

ـ يا أمير الريف ، حدّثْنا وأنت الألمعيّ
من يظنّ الظنّ لـمّاحاً ،
ويدْني شرَرَ الحقِّ وإن لم يرَ أو لم يسمعِ
ما الذي ترويه من ذكرى ظهيرٍ همجيّ
كتبته يدّ أفّاكٍ كفورْ؟
ـ كلّ ما يمليه كفرٌ فهو كفرٌ ،
لا يغرّنكمُ ما زخرفتْ كفّ الدّعيّ
وعلى النّاس ، من الغيب ، أطلّ «القمريّ»
وهو يملي عنْ هرقلٍ صبوةَ العاشقِ:
يا طنجةُ ، أسوارُكِ من يحمي سناها اليوم؟

أقطابُك غابوا
وعيون النّاس غطّاها حجابُ
لا «الغُماريّ» هنا يحجز عن حوضكِ ما يحملهُ السيلُ ،
ولا كنّونُ يتلو في الجماهير «النبوغ المغربيّ»

(4)

من ترى يتلو على النّاس من السبع المثاني
ليجيء الريف والأطلس والصحراء صفّاً ،
أين «ما العينين» صدّاح الأغاني:
لم تزل بيعتنا خضراءَ في نبض الزمانِ
أيْـنَـهُ «حمّو الزّيَاني»
يملأ الأطلس بالذّكرِ ، وأبياتِ المعاني
ـ لا تقاتلهم وحيداً يا أبي
ـ «لستُ طمّاعاً ، وليس الله غدّاراً»
ففيم الخوفُ ممّا يدُ «ليوطي» قدّ أعدّتْ للطّعانِ؟
وإذا ما قتلوني ، فارفعُوا بعديَ صوتَ المغربِ
«إن نعِشْ عشنا كراما
أو نمتْ متنا كراما»
دمّروا آثارَ «ياكوشَ» وما يُعلي عبيدُ السّامريّ
وانشروا بعدي تعاليم النبيّ.

حسن الأمراني، وجدة في 3رجب 1445 ـ 2024/1/15

عليَّ يعودُ الضمير

ناصر العلوي

« خَفف الوَطْءَ » عَنِّي يَا أنا
وَتعَمَّدْ
أنْ تَراني كَما أراكَ
كريماً تمردْ ،
سَرِّبْ صَوتكَ للبياضِ
وَبُثهُ عَلى موجةِ التأويلِ
كيْ يَتجدَّدْ ،
حددْ مدارَ الحيرةِ
عبِّدْ سبيلَ الصَّرخةِ
وَاذهبْ قَريباً
لعلَّ الصَّدى يَتردَّدْ ،
وَثِّقْ حُضورَكَ في التِّيهِ
وَاحْذرْ بَلاغةَ التشبيهِ
تَعودْ
عَلى جُرحكَ العارِي
عَلى حُلمكَ الصاحِي
تَفردْ
برأيكَ المَخذولِ
بِظلكَ المَكسورِ
تَجردْ
من قَرينكَ
لاَ بأْسَ
فَالواحِدُ قَدْ يَتعَدَّدْ..

نحت للفنانة الهولندية إلين بلاسي

د. محمد سمكان

حيوانات بشرية... عُنْجُهيَّة الماءِ المهين

قراءة عقدية وأنثروبولوجية في سيكولوجية اليهود

الجزء الأول

مدوّنة الاِشتغال

«لقد أمرتُ بمحاصرة قطاع غزّة بشكل كامل، لن يكون هناك كهرباء، ولا طعام، ولا محروقات، سيتمّ قطعُ كل شيء. نحن نحارب «حيوانات بشرية»، ونتصرّف وفقا لذلك.» (يوآف غالانت)

كان هذا تصريحُ يوآف غالانت وزير الحرب الصهيوني يوم الاثنين 9 أكتوبر 2023 بعد «طوفان الأقصى» يوم 7 من الشهر نفسه، وهو الخطاب الذي سيشكّل مدونة اشتغالنا في هذا العمل التضامني مع أهلنا في فلسطين السليبة، ولكن قبل مباشرة تحليل هذا الموضوع ارتأيتُ، أولا، أن أضع القارئَ الكريم في سياق العنوان؛ فالعنوان كما يبدو يتحدث عن تلك العبارات المشينة التي نعت بها وزير الحرب الصهيوني الشعبَ الفلسطينيَّ، وأما «العُنْجُهِيَّة» فتعني في القواميس العربية الكبْر والتّعظّم والعُتُوّ والجَفاء، ولعلّ هَذه المعاني المرادفة للعُنجُهيَّة تحيل إلى تكبّر «الماء المهين»، وَقد قصد به القرآن الكريم الإنسانَ؛ أيّ إنسان مهما كَبُر شأنه أو صَغُر، والمعنى المستفاد، إذا، من دلالة العنوان هو مناقشة هذا «التّعظم الأنَويُّ» الذي يتملك نفسية الصهاينة حتّى يروا في ذواتهم «جنْسًا مُتعاليا» على باقي البشر جمَيعا مسلمين ومسيحيّين وغيرهم من البوذيّين واللادينيّين...

ثمَّ إن تسليط الإعلام الضوءَ على تاريخ 7 أكتوبر 2023 بالذات ليس بريئًا، فكأنّهم يريدون إيهام العالمين ممن لا دراية لهم بالتفاصيل التاريخية لهذه القضية، أو مَن ثمَّ توجيهُهم توجيها يوافق الرواية الصهيونية، بأن إسرائيل كانت دولة آمنة مطمئنّة حتى زعزع استقرارَها «طوفانُ الأقصى»، فسعت بعد ذلك إلى إظهار الفلسطيني في ثوب المعتدي، وإظهار الإسرائيليّ في مَسوح الرّاهب المسالم المعتكف في صومعته والمعتدى عليه، وفي صورة الحَمَل الوَديع، ومن ثَمَّ بدأت آلة الإعلام الصهيونية والغربية المتحالفة معها بتضخيم Amplification هذا التاريخ بالضبط والترويج له بالطريقة نفسها التي رُوِّجَ بها لتاريخ هجمات 11 شتنبر 2011، (يوظّف Philipe bretone مصطلح تضخيم Amplification ضمن كتابه: L'argumentation dans la communication للدلالة على تضخيم حدث ما حتى لا يهتم المتلقّون إلا به، ويُولونَه أهمية عُظمى وأولويّة قصوى على حساب غيره من الأحداث التي هيَ، في الواقع، أهمُّ منه) وإعادة إنتاج الخطاب نفسه الذي سارت به رُكبانُ الإعلام الغربيّ آنئذ، وهو شعار: «مَن ليس معنا فهو ضدُّنا» واتُّخذَ ذريعةً لاستعمار دول عربية وإسلامية، وفرض إملاءات جائرة علينا، عربًا ومسلمينَ، بلغتَ إلى حدّ التدخل في أدق التفاصيل التي تُهِمُّ ثقافتَنا، ومنها الزيادة تارة والحذف أخرى في المناهج الدراسية لبعض الدول التي كانت تعتبر «أكثر محافظة»، ممَّا أرْبَك كثيرا من دول الوطن العربي، لكنّه لم يُرْبك الشعوب العربية التي تحفظ عن ظهر قلب وتستضمر في وعيها تاريخ الكفاح الفلسطيني منذ نكبة 1948 إلى اليوم.

تلموذ اليهود

يلاحظ القارئ الكريم أنّ غالانت لم يستعمل نعت «حيوانات» هكذا مُجرّدًا من أيّ صفة أو نعت، وإنما استعمل عبارة «حيوانات بشرية» إذ نسب الحيوانية إلى البشر والبشرية إلى الحيوان؛ لأنّه في المعتقد التلموذيّ الذي يرى الكثيرون أنه يكرّس ازدراء البشر من غير اليهود نتلو مجموعة من النصوص، منها: «كل ما سوى اليهود نطفة حصان قذرة»، «لا يستحق الحياةَ الأبديّةَ إلا اليهودُ أمّا باقي الخلقَ فهم نَجَسٌ»؛ «اليهودي أفضل من الكلب، والكلبُ أفضل من غير اليهودي فإذا أردت أن تسقيَ أحدهما فاسْقِ الكلبَ ولا تَسْقِ غيرَ اليهوديِّ»؛ «يجيز التلموذ أن تزنيَ بغير اليهودية؛ لأنّها غيرُ يهودية، وبالتالي لا ينطبق عليها «القانون البشري» الذي يحترِم الذوات البشرية» (نحيل في اقتباس هذه النصوص على الأكاديمي الكويتي جاسم الجزار في برنامج «فوق السلطة» الحلقة: 367)

فلذلك قرَنَ وجَمَع غالانت بين «حيوانات» وبين «بشرية»؛ لأنه يعتقد، بحسب ثقافته الدينية العنصرية، ونزعة الإحساس بالتعالي أنّ مقام الكلب (وبالتّالي كل حيوان) يقع بين مقام اليهودي (يتموقع في الأعلى) وبين مقام باقي الناس الذين يتَموْقعون في الأسفل. فصفة «حيوانات بشرية» تجمع بين مقامين أدْنويّيْن مقارنة بمقام اليهوديّ: «مقام الحيوان» و«مقام البشرَ» بحسب معتقد غالانت، وهو موقف اليمين الصهيوني المتطرف وكثير من اليمينيين المسيحيين في الغرب، وخاصة، في مراكز القرار العالمي وفي مقدمتهم البيت الأبيض والكونغرس الأمريكيَّين.

وبالتالي، في تقديري وفي ضوء هذا المعطى العنصري، أنه لو استعمل غالانت نعت «حيوانات» هكذا مجردا لهاجَمَتْه «جمعيات الدفاع عن حقوق الحيوان» في الغرب والشرق، ولَفتحَتْ عليه نيرانها وحرّضت عليه أبواقها، ولطالبته بالاعتذار... والغريب أنّ هذه السُّبّة والنّقيصة «قذف» بها شعب عربي مسلم في غالبيته مع قلة مسيحية، مما يعني أنّ هذا الوصف ينسحب على كل من استغرقهم خطاب غالانت من عرب ومسلمين ومسيحيين... ولا خطابَ تَمَلْمَلَ في المواجهة للرّدّ على خطاب الكراهية الذي تَفَوَّهَ به هذا «اليمينيّ المتطرّف».

ولكي نفهم بوضوح «سيكولوجية اليهود» ارتأينا الاعتماد على مصدرين؛ الأول هو النص القرآني لأنّ المتكلم به هو الحق سبحانه وهو الأعلم بخبايا نفوس خَليقته؛ لأنّه فاطرها، مستنيرين بتفسير شيَخ المفسرين المعاصرين وهو الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور صاحب تفسير «التحرير والتنوير»؛ وأمّا المصدر الثاني فهو منظور علم الأنثروبولوجيا. والنص القرآني وحده يُغنينا، ولكنا نعلم أنّ هناك من القراء من يحبّ الاطلاع على رأي العلوم الإنسانية في تحليل هذه النفسيات المريضة.

كما أنّنا سنشفع مقالَنا هذا بنصوص من «الميثاق العالمي لحقوق الإنسان»، وسندعمه بنصوص قرآنية تُجلي تكريمَ الإنسان كلَ الإنسان. فماذا يخبرنا النصّ القرآني عن هذه السيكولوجية المعقّدة؟ وكيف تنظر هذه النفسيّات إلى العرب والمسلمين خاصة؟ والبشر من غير اليهود عامة؟ وما مواقف الأنثروبولوجيين من النفسيات الغربية عموما في علاقتها بما تدعوه «»الشعوب الأقل تحضّرا»؟

بعض مظاهر سيكولوجية اليهود في الكتاب العزيز

إطلاق صفة الأُمّيّة (صفة قَدْحيّة) ويقصدون بها العربَ: يقول تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي بَعَثَ فِي الْأُمِّيِّينَ رَسُولًا مِّنْهُمْ يَتْلُوا عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَإِن كَانُوا مِن قَبْلُ لَفِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ﴾ [الجمعة،2] يقول ابن عاشور: «وصفة «العزيز» اقتضت أنْ يُلحقَ الأمّيّين من عباده بمراتب أهل العلم ويُخرجَهم من ذلة الضلال، فينالوا عزّة العلم وشرَفَه، وصفة «الحكيم» اقتضت أن يعلمهم الحكمة والشريعة (...). والمراد بـ»الأمّيّين»: العربَ؛ لأنّ وصف الأمّيّة غالبٌ على الأمة العربية يومئذ. ووصف الرسول بـ»منهم»؛ أي: لم يكن غريبا عنهم (...). وهذه منّة موجّهة للعرب ليشكروا نعمة الله على لطفه بهم، فإنّ كون رسول القوم منهم نعمة زائدة على نعمة الإرشاد والهدي، وهذا استجابة لدعوة إبراهيم إذ قال: ﴿رَبَّنَا وَابْعَثْ فِيهِمْ رَسُولًا مِّنْهُمْ﴾ فتذكيرهم بهذه النعمة استنزال لطائر نفوسهم وعنادهم.» (التحرير والتنوير، 208/28)،

فوصف العرب بالأمّيّين ووصفُ النّبي المبعوث منهم وفيهم والناس أجمعين بالأمّية هو نكاية باليهود وطعنٌ على أخلاقهم السّيّئة، وأحوالهم الذّميمة التي تدّعي الترفعَ عن الناس، والاعتقاد أنْ رسالات الله لا تكون إلا في اليهود وليس لغيرهم نصيبٌ منها؛ فبعثة النبيّ المصطفى من العرب جوابٌ شاف لهم بأنّ كِبْرَهم وبطرَهم لا أساس له ولا اعتبار في ميزان الحق سبحانه، وأنّ «الأفضلية الأمَميَّة» قد انتقلت منهم إلى العرب بختم الرسالات بنبيٍّ منا، وبتنزيلِ آخر الكتب السماوية باللسانِ العربيّ المبين.

ويؤكّد هذا ابن عاشور بقوله: «... ويعلّمهم الحكمة التي علّمتْها الرّسل السابقون أمَمَهم، وفي كل هذه الأوصاف تحدٍّ بمعجزة الأمّيّة في هذا الرسول صلى الله عليه وسلم؛ أي: هو مع كونه أمّيّا قد أتى أمّتَه بجميع الفوائد التي أتى بها الرسلُ غيرِ الأمّيّين أمَمَهم ولم ينقص عنهم شيئا، فتمحّضت الأمّيّة للكون معجزة حصل من صاحبها أفضلُ مما حصل من الرّسل الكاتبين مثل موسى.» (التحرير والتنوير، 209/28)

أكل حقوق «الأمّيّين»: نَبسُطُ في هذه الأسطر بعضًا من آيات الكتاب العزيز التي تفضح شخصيةَ اليهود وتُجلي نفسياتهم، وتطلعنا على بعض من أمراضهم النفسية محاولين استثمار ما بات يُعرف بـ»التفسير النفسي للقرآن الكريم»، ومن هذه الآيات قوله تعالى: ﴿وَمِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مَنْ إِنْ تَأْمَنْهُ بِقِنْطَارٍ يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ وَمِنْهُمْ مَنْ إِنْ تَأْمَنْهُ بِدِينَارٍ لَا يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ إِلَّا مَا دُمْتَ عَلَيْهِ قَائِمًا ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا لَيْسَ عَلَيْنَا فِي الْأُمِّيِّينَ سَبِيلٌ وَيَقُولُونَ عَلَى اللَّهِ الْكَذِبَ وَهُمْ يَعْلَمُونَ﴾ [آل عمران،74] يقول ابن عاشور: «ومعنى (ليس علينا في الأمّيّين سبيل) ليس علينا في أكل حقوقهم حرجٌ ولا إثمٌ (...). وقصدَهم بذلك أن يُحَقروا المسلمين، ويتطاولوا بما أوتوهُ من معرفة القراءة والكتابة من قبلهم، أو أرادوا (الأُمِّيِّين) بمعرفة التَّوراة؛ أي: الجاهلين [بها]: كنايةً عن كونهم ليسوا من أتباع دين موسى عليه السلام. وأيًا كان، فقد أنبأ هذا عن خُلُق عجيب فيهم، وهو استخفافهم بحُقوق المُخالفين لهم في الدِّين، واستباحة ظلمهم مع اعتقادهم أنّ الجاهل، أو الأمّيَّ جديرٌ بأن يُدحَض حقه.» (التحرير والتنوير، 3/288)؛

فبدعوى «الأمية» سواء بجهل القراءة والكتابة أو بجهل العلم بكتابهم يُبيح اليهود لأنفسهم استحلال الحرام، وأكل الرِّبَا وأموال الناس بالباطل، ولا يتعاملون بهذا «المنطق المُختَل» مع بعضهم البعض، وإنما يوجّهونه تجاه غيرهم من الأعراق والديانات الأخرى مما يُنبئ عن عُلُوٍّ وكِبْر منهم.

3.2- ادّعاء اليهود «المختارية» و»الاصطفائيّة» من دون باقي العالمين: يقول الحق سبحانه: ﴿وَقَالَتِ الْيَهُودُ وَالنَّصَارَى نَحْنُ أَبْنَاءُ اللَّهِ وَأَحِبَّاؤُهُ قُلْ فَلِمَ يُعَذِّبُكُمْ بِذُنُوبِكُمْ بَلْ أَنْتُمْ بَشَرٌ مِمَّنْ خَلَقَ﴾[المائدة، من الآية 20]، يقول ابن عاشور: «مقال آخر مشترك بينهم [أي: النصارى] وبين اليهود يدل على غباوتهم في الكفر؛ إذ يقولون ما لا يَليق بعظمَة الله تعالى، ثم هو مُناقض لمقالاتهم الأخرى (...). وقد وقع في التوراة والإنجيلَ التعبيرُ بأبناء الله؛ ففي سفر التثنية أوّل الفصل الرّابع عشر قول موسى: «أنتم أولادٌ للربّ أبيكم». وأما الأناجيل فهي مملوءة بوصف الله تعالى بأبي المسيح، وبأبي المومنين به، وتسمية المومنين أبناءَ الله في «متى» في الإصحاح الثالث: «وصوتٌ من السماء قائلا هذا هو ابني الحبيب الذي سُررت...»، وفي الإصحاح الخامس: «طوبى لصانعي السّلام؛ لأنهم أبناءُ الله يُدعون...» وفي الإصحاح السادس «وأبوكم السماوي يقوتها»، وفي الإصحاح العاشر: «لأنْ لستم أنتم المتكلّمين؛ بل روح أبيكم الذي يتكلّم فيكم.»

وكلّها جائيَة على ضرب من التّشبيه فتوهَّمَها دُهَمَاؤُهم حقيقة فاعتقدوا ظاهرها (...). وقد علّم الله رسوله أن يُبطل قولهم بنقضيْن: أوّلهما من الشريعة، وهو قوله: ﴿قُلْ فَلِمَ يُعَذِّبُكُمْ بِذُنُوبِكُمْ﴾؛ يعني أنهم قائلون بأن نصيبا من العذاب ينالهم بذنوبهم، فلو كانوا أبناءَ الله وأحبّاءَه لَمَا عذّبهم بذنوبهم، وشأنُ المحبّ أن لا يعذّب حبيبَه، وشأنُ الأب أن لا يُعذّب أبناءَه.» (التحرير والتنوير، 6/156)

فادِّعاءُ البُنوّة غُلُوٌّ منهم في حقّ الله سبحانه، وهو يُشبه غُلوَّهُم حين نسبوا نبيَّهم عُزَيْرًا إلى الله ونسبوا المسيحَ بنَ مريمَ إلى الله، وهذا تضليل منهم للأمَم من غيرهم، وتعبير عن ما يُداخل نفوسَهم من حبّ الظهور، والتّباهي بالباطل، والتّوْهيم على العالمين، وإلباس الباطل لباسَ الحق. وهي صفة راسخة فيهم لا تتآكل بتعاقب الزمن ولا تبلى حتى بمُغايرة المكان.

4.2- ادّعاء اليهود أنّ الاستقامة والهدايةَ خالصة لهم من دون الناس: يقول سبحانه: ﴿وَقَالُوا كُونُوا هُودًا أَوْ نَصَارَى تَهْتَدُوا قُلْ بَلْ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفًا وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ﴾[البقرة،134]، يقول ابن عاشور: «بعدَ أن ذمَّهم بالعُدول عن تلقّي الإسلام، الذي شمل خصال الحَنيفيّة، بيّن كيفيّة إعراضهم ومقدارَ غرورهم بأنهم حصروا الهُدَى في اليهوديّة والنّصرانيّة؛ أي: كلّ فريق منهم حَصَرَ الهدى في دينه.»(التحرير والتنوير، 1/736)

ولعل هذا مما يُؤجّج عداوَتهم لدين التوحيد وحربهم على الموحّدين في أطراف العالم اليوم وغدا كما بالأمس، ويسعون حثيثاً للتحالف مع أيّ جهة تحارب الدّين الحنيف في السر والعلن. ووَاهمٌ من يعتقد أنّ عداوتهم للعرب والمسلمين يمكن أن يداروها بكلام معسول أو «مواقف محسوبة» هنا وهناك؛ لأنّ نظرتهم إلينا نظرةٌ مبنيةٌ على «الاعتقاد الجازم» بأننا على ضلال وباطل، وهم أهل حق وتوفيق، وهم كما يتمتعون في الحياة الدنيا بأنواع الأطايب سيتمتعون بها كذلك في الأخرى وحدهم لا يشاركهم فيها غيرهم؛ لأنهم أبناءُ الله وأحباؤه!! زعموا.

5.2- قلوب اليهود خَربَة بأمراض الحسد والبُغض: يقول الحق سبحانه: ﴿وَدَّ كَثِيرٌ مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ لَوْ يَرُدُّونَكُمْ مِنْ بَعْدِ إِيمَانِكُمْ كُفَّارًا حَسَدًا مِنْ عِنْدِ أَنْفُسِهِمْ مِنْ بَعْدِ مَا تَبَيَّنَ لَهُمُ الْحَقُّ فَاعْفُوا وَاصْفَحُوا حَتَّى يَأْتِيَ اللَّهُ بِأَمْرِهِ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ [البقرة،108]، يقول ابن عاشور: «تَمَنّيهم أن لا يُنْزَل دينٌ إلى المسلمين يستلزم تمنّيهم أن يَتْبَعَ المشركون دينَ اليهود أو النصارى حتّى يَعُمَّ ذلك الدّينُ جَمِيعَ بلاد العرب؛ فلمّا جاءَ الإسلامُ شرُقَتْ لذلك صدورُهم جميعا؛ فأمّا علماؤهم وأحبارُهم فخَابُوا وعلموا أنّ ما صار إليه المسلمون خيرٌ ممّا كانوا عليه من الإشراك؛ لأنهم صاروا إلى توحيد الله والإيمان بأنبيائه ورسله وكتبه، وفي ذلك إيمانٌ بموسى وعيسى وإن لم يتّبعوا دينَنا، فهم لا يودُّون رجوعَ المسلمين إلى الشرك القديم؛ لأنّ في مودّة ذلك تمنّي الكفر وهو رضًى به.

وأمّا عامّة اليهود وجَهَلَتُهُم فقد بلغ بهم الحسدُ والغيظ إلى مودّة أن يرجعَ المسلمون إلى الشرك ولا يَبْقَوْا على هذه الحالة الحسنة الموافقة لدين موسى في مُعْظَمه نكايةً بالمسلمين وبالنّبيّ صلى الله عليه وسلم.»(التحرير والتنوير، 1/669-670)

فاليهود بُهتُوا عندما بُعِثَ خاتمُ النّبيّين من العرب الذين كانوا يَدْعونهم «الأمّيّين»، وقد كانوا قَبْل بعْثةِ النّبيّ صلى الله عليه وسلم يستفتحون على الناس، ويُبَشّرونهم بقرب خروج آخر الرسل؛ ولكنهم لم يكونوا يتوقّعون أن يخرجَ هذا النّبيّ من بَين ظَهْرَاني العرب، ولذلك لما أيقنوا أنه عربيّ أمّيّ، وأنه هو المبشّرُ به من الأنبياء من قبله انقلبَ استفتاحُهم على الناس كُفرًا وجُحودًا وحسدًا وبغْضاءَ لهذا النّبيّ ولِعِرْقه ولأتباعه إلى يوم الدّين.

6.2- خلق الكِبْر والاستعلاء وأثرُه على السلوكات اليهودية الفردية والمجتمعية: نتعلّم من قصة آدم وإبليس التي قصّها الكتاب العزيز في أكثر من موضع أن معصيّة إبليس سببُها ادّعاؤه «أفضليّة جنسه» لأفضليةِ «مادة التركيب»؛ أي: أفضلية النّار التي خُلق منها الجانّ عموما على الطين الذي خُلق منه آدمُ وبَنوه، كما حكى عنه كتابُ الله تعالى: ﴿قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ﴾[الأعراف،11].

فالكِبْرُ سببُ ادّعاء «الأفضليّة» وعصيان الأمر الإلهيّ، وهو الأمرُ نفسُه فيما يخصّ سيكولوجية اليهود حيث نُواجه نفسيةً مهزوزةً ومعلولةً يزدحمُ فيها التّكبّر والعَجْرَفة والإحساسُ بالعلوّ على الأمم الأخرى، ولعلّ مَرَدَّ ذلك إلى قراءتهم بعضَ معاني الوحي في التوراة والقرآن قراءةً تنبئ عن سوءِ فهم لهذه المعاني، ورغبة في إطلاق مفهومها ومعانيها على الرّغم من انحصارها في الزّمان والمكان واتّخاذها ذرائعَ للتّعالي على الأمم، وإلْحَاحًا جامحا منهم في ادّعاء الاستئثار بـ»الأفضلية» التي يُسمّيها القرآن الكريم بـ»الخيريّة» التي جَرَّدَها من بني إسرائيل عامة وجعلها في أتباع الديانة المحمدية كما نصّ على ذلك قولُه تعالى: ﴿كُنْتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَتُومِنُونَ بِاللَّهِ﴾[آل عمران، من الآية 110]، وأردفها بقوله: ﴿وَلَوْ آمَنَ أَهْلُ الْكِتَابِ لَكَانَ خَيْرًا لَهُمْ مِنْهُمُ الْمُومِنُونَ وَأَكْثَرُهُمُ الْفَاسِقُونَ﴾ [آل عمران، من الآية 110] مما يعني أنّ أهل الكتاب لم يومنوا بخاتم النّبيّين فنُزعت منهم الخيريّة، ومُنحت لأتباع خاتم النّبيّين، وأنهم لو آمنوا بهذا النّبيّ الأمّيّ الذي بَشّرَت به كتبُهم وأنبياؤهم لكانوا من الدّاخلين في حكم «الخيريّة» مثلهم مثل أتباعه صلى الله عليه وسلم. ومن هنا نتساءل: هل مَنْبَعُ ادّعاء، زورًا وبهتانًا، الأفضليّة والخيريّة وتزكية النّفس وتضخّم الأنا هو الكِبْر؟

يجيبُنا الطّبري صاحبُ التفسير: «أنّ المانع كان له من السجود، والدّاعيَ له إلى خلافه [مخالفته] أمرَ ربِّه في ذلك: أنّه أشدُّ أيْدًا، وأقوى منه قوّةً، وأفضلُ فضلا لفضل الجنس الذي منه خُلق، وهو النّار، على الذي خُلِق منه آدمُ، وهو الطين. فجَهَل عدوُ الله وجهَ الحق، وأخطأ سبيلَ الصّواب؛ إذ كان معلوما أنّ من جَوْهَر النّار الخفةَ والطّيْش والاضطرابَ والارتفاعَ عُلُوًا، والذي في جوهرها من ذلك هو الذي حمل الخَبيثَ، بعد الشّقاء الذي سبَق له من الله في الكتاب السّابق، على الاستكبار عن السّجود لآدم، والاستخفاف بأمرِ ربّه، فأوْرَثه العَطَبَ والهلاكَ.(...)، ولذلك كان الحسنُ وابنُ سيرين يقولان: «أوّلُ من قاسَ إبليسُ» يعنيان بذلك «القياسَ الخطأ»، وهو الذي ذَكَرْنا من خَطَأ قَوْله، وبُعْده عن إصابة الحقّ في الفضل الذي خَصّ الله به آدمَ على سائر خَلْقه.» (الطبري: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تفسير سورة الأعراف).

فالحسدُ والكِبْر خُلُقٌ إبليسيٌّ وثوبٌ شيطانيٌّ تَزَيّتْ به يهودُ، وهو سبب استكبارهم وادّعائهم «الأفضليّة» و«الخيرية» على باقي الخَلْق، وأنّ الناسَ جميعَهم من غير اليهود خُلقوا لخدمة اليهود؛ بل إنّ السّماوات والأرض خُلقتا من أجل اليهود، كما يَزْعُم تَلْمُوذُهم. وعطفا عليه نطرح السّؤال: لماذا يستحلّ اليهودُ حقوق غير اليهود؟

يُجيبُنا ابن عاشور بقوله: «والظاهر أنّ الذي جرّأهُم على هذا هُوَ سُوءُ فهمهم في التّوراة، فإنّ التّوراة ذكرت أحكامًا فرّقتْ فيها بين الإسرائيليِّ وغيره في الحقوق، غير أنّ ذلك فيما يرجع إلى المؤاساة والمخالطة بين الأمّة، فقد جاء في سفر التّثنية الإصحاح الخامس عشر: «في آخر سبع سنين تعمل إبْرَاءً يُبرِئُ كلُّ صاحب دَيْن يَدَهُ ممّا أقْرَضَ صَاحبَه. الأجنبيَّ تُطالبُ، وأمّا ما كان لك عِنْد أخيك فتبرئة.» وجاءَ في الإصحاح 23 منه: «لا تُقرض أخاك بربًا فضةً أو ربًا طعامٍ، وللأجنبيِّ تُقرض بربًا.»

ولكنْ شتّان بينَ الحقوق وبين المؤاساة فإنّ تحريم الرّبَا إنّما كان لقصد المؤاساة، والمؤاساة غير مفروضة مع أهل غير الملة الواحدة. وعن ابن الكلبيّ قالت اليهود: الأموالُ كلها كانت لنا، فما في أيدي العرب منها فهُوَ لنا؛ وإنّهم ظَلَمُونا وغَصَبُونا، فلا إثْمَ علينا في أخذ أموالنا منهُم.» (التحرير والتنوير، 3/288)

الشِّعْرُ وَاسْتِعَادَةُ الوُجُودِ

في شعريةِ محمد بنطلحة

عبد المالك مساعيد

وَكانَ غيرُنا
في ساحلٍ كلّه ذهَبٌ
يجرّ الماءَ مِنْ ذَيْلِه

محمد بنطلحة

وجه العمى في صيغة أولى متعذّرُ المحو، إنّهُ مؤهّل للاستضافة فقط. ينهض المنجزُ الشعريّ للشاعر المغربيّ محمّد بنطلحة، على محاولة هدم منطقة كبرى مِنْ مناطق الوجودِ الإنسانيّ وإعادة تأسيسِها، المنطقة التي كانت وما تزال، تُسوّغُ تلك «الأعذارَ اللانهائيّة» للإقامة على الأرض، والتي يعدُّ العدَمُ صَانِعَهَا بلغة الشاعر.

إنّ السّعيَ المستمرّ إلى موقع، سيفقد الدّالّ فيه مُترسَّبَهُ الرّمزيّ التّاريخيّ، لا يتحقق إلّا بالمرور عبر جسْر تمّت رقمنتُهُ سالفا، بصيغ لم نشارك فيها. هذه القراءةُ هي ما يُعطي للكتابة مهمّة التّجاوُز، إلّا أنه تجاوُزٌ يحتمل في سياق قراءة مُنجَز بنطلحة، دلالة العودة الموسومة بالاستحالة.

استحالة تتأتّى من الإعاقة التي يقومُ عليْهَا الإرثُ الرّمزيُّ، أحيانًا، وقد ينهض عمل الشّعْر على ترسيخِهَا في شكل «لازمات حبْلى» تدعو الكتابة باستمرار إلى الحفر بَحْثًا عن جِنْسِهَا، في عملٍ مُضاعَف، ومبدَّد بين اللازمة ومحمولِهَا.

مِنْ هذا المنطلق بالضّبْط، يُمْكنُ فهمُ الشِّعْر، بوصفه تفكيكًا يتغيَّا البناءَ بصيغ يَجهل الشّاعرُ نهاياتها، لأنّهُ يَجهل بَدَايَتَهَا. صيغ تتركّزُ في مَدْلول الأفعى الشهيرة لـ:ستيفان مالارمي، الأفعى التي لا تتنقل إلا عبر محايثة وَتوَارٍ، لا يعنيان التقدّم وَلا التراجُع، كمَا أنّ لا أمامَ وَلا ورَاءَ لها، وحدها تعْرف عَنْ قرب جسدَهَا الذي لا يبدأ وَلا ينتهي. الأفعى/النّصُّ: الإلماعة التي أشار الشاعرُ نفسُهُ إليها، في إحدى مداخلاته قبل أشهر بـ(مهرجان طنجا الشّعريّ بمصر2017م)، هيَ الصّيغةُ الأساسيّةُ التي ميّزتْ كُلّ خلق شعريّ استطاعَ استيعابَ الأشكال والأساطير المؤسِّسَة لكل شعريّةٍ تبحث عن صفائهَا عبر تاريخ مِنَ الإبدالاتِ:

لا بأسَ
الينبُوعُ مُستقبَلُ الماءِ
والمصبُّ ماضيه .

هكذا إذنَ، يَتحدّدُ استيعابُ الزّمن كمعطًى بان للكتابَة؛ الينبُوعُ هدفٌ لا مُنْطَلَق، وهُوَ وعدٌ يلتقي فيه الخطابُ الشعريُّ بخطابات معرفيّة أخْرَى أبرزُها: السوسيولوجيا، السّيكولوجيا، الأنثرويولوجيا.

تشكّل النّصوص الأولى، نصوص ما قبلَ الإصدار الشعريّ (بعكس الماء، فضاءات مستقبليّة، الدار البيضاء2000م)، صرحًا أساسيًا في تلقي شعريّة بنطلحة، ذلك أنّها ساءلت ذاكرةَ الشّعر العربيّ القديم، عبر ممارسة تحتفظ لنفسها بمسافة ضروريّة مِنْ داخل الذّاكرَة نفسها، الأمرُ الّذي يسمَحُ للقارئ باعتبار ممارسة الشّاعر ذاتها، نصًا موازيًا للكتابة. يحملُ نصُّ «رؤوسُ أقلام»، الذي صُدّرت به المجموعةُ الشّعريّة (سدوم، الصادرة سنة 1992م، عن دار توبقال للنّشر)، سُؤاليْ اللّغة والإيقاع، وَهُوَ إذْ يُقيمُ فيهما، يَفترض زَمنًا شعريًا، ليسَ هُوَ زمنَ الصّنع، بلْ زمنٌ تلك المغامرة الممكنة، وحَصيلةُ اللّقاء بين الإشارة والنّيّة كما يُلمحُ الناقدُ الفرنسيُّ رولان بارث، في غمار بحثه عَن درجة صفْر للكتابَة (الدّرجة الصّفر للكتابة، تـ: محمّدُ برادَة، الشركة المغربيّة للناشرين المتحدين،1981)، يَرِدُ في نصّ «رؤوسُ أقلام»:

ألم يرَ الجمهُورُ أنّ طبيعةَ الدّيكور
تستدعي اختصارَ العرْض في نوْيٍ ومدخنة

ما تبقى يُؤسّسه الشّعراءُ إذن، وإلماعةُ الشّاعر الألمانيّ هولدرلين تلك، تؤسّسُ لعمل الشّعر الذي يقومُ على اللاتضييع، وهُوَ ما يجعل عمل الشاعر مُزدوجًا، ازدواجًا يجمعُ بين الإحاطة والاقتصاد؛ اختصارُ العَرْض بلغة بنطلحة، لا يرفعُ عن الكتابة مسؤوليّة الخرق والاختراق، وإلّا استسلمت لأشكال نهائيّة:

باحتمالِ حدوثِ إعصارٍ بلاغيٍّ
أمُدُّ لهُ لساني مرّتيْن ،
فيحتمي بقواعد الملهاة والشّعر القديم.

يُمْكن للذّاتِ أن تبنيَ مركزيّة إذن، إلّا أنّ تبديدَهَا بإحلالها مواقعَ متجدّدة، عبْرَ تاريخانيّة خاصّة بها، يبرزُ كضرورة لحيويّتها واستمرارِهَا، في ذلك تلتقيَ شعريّةُ بنطلحة، بشعريّاتٍ إنسانيّة كُبْرَى، لم تخضعْ لزَمنها تمامًا، ولا لمحليّتها تمامًا، إذْ أنَّ النسق الإيديولوجيَّ يعني نهايةَ المعنى، وهوَ ما تنبّهت إليه شعريّةٌ بنطلحة مُنْذُ وقت مُبكر، فسَعَتْ إلى مُقاومته منذُ المجمُوعة الشّعريّة (غيمَةٌ أو حجرٌ، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب، بغداد 1990م). إنّ هذا التّنبّه المبكّر، الّذي يحضرُ عبر دلالة التّجاوُز، التي كانَ يُنادي بهَا الشاعرَ الألماني ماريا رايْنه ريلكه، هُوَ ما سوّغَ للكتابَة موقعًا عبرَ تاريخيٍّ، أساسُهُ الاشتغالُ بالوجودِ والمعْرفة كسُؤاليْنِ شعْريّيْن.

أكْثرَ مِنَ الكائِن وأكثَر من الذّات، لا وحْدَةَ إلّا بالآخَر يقُولُ موريس بلانشو، إلا أنّه يُعقّبُ: نُعمِلُ قدرَ المستطاع على إثباتِ وإتمام العالم بكونه وحدةَ كُلّ شيء، وَسوفَ نُكرِّرُ دائمًا، (أسئلة الكتابة، تـ: عبد السلام بنعبد العالي ونعيمة بنعبد العالي، دار توبقال، 2004م). ترتفعُ المجموعتان الشّعريّتان (قليلا أكثر و أخسرُ السّماء وأربحُ الأرض، الصّادرتين على التّوالي سَنتي 2007م، و 2014م، عن دار الثقافة/الدار البيضاء، وعن مؤسّسة نادي الكتاب بالمغرب/ فاس) بمتلقّيهما، إلى مستويَيْن أساسيَيْن للقراءَة أحدهما عموديٌّ، والآخَرُ أفقيٌّ، يحتل ضمنهمَا سُؤالا الوجود وَالمعرفة مِنْ جهة، والكتابة من جهة أخرى، مَوْقعًا القراءة والتفكيك، حيثُ احتفاظًا بوضوح، بذلك الازدواج البانيّ لكل شعريّة عبر تاريخيّة، لمْ يُعفها الارتهانُ للمُستقبل، مِنَ الانشغال بسُؤال شعريّتها المحَليّ. في ضَوْء ذلك، يُمْكنُ أن نُقرأ محمّد بنطلحَة، ضِمْنَ كوكبة مِنَ الشّعراء العرب المعاصرين، راهَنَتْ على قصيدة النّثر، بما تُضمرهُ مِنْ وعد شعْريّ ومستقبليّ مَثَل: أدونيس/ سركون بولص/ وديع سعادة/ قاسم حدّاد...

لعلّ سُؤالَ التّرجمَة الّذي يرتكنُ إلى منطقة وُسطَى بينَ الثّقافات، هاجسٌ كبيرٌ في شعريّة محمّد بنطلحة، ويَتبدَّى للقارئ بالخصوص، في آخر عَمليْن أشرنا إليهما سابقا. إنّ هاجسَ نقل المعنى، المشوب سلفًا بخيبة لاستحالته، التي قد تشيرُ بالتّأكيد، إلى استحالة الشّعْر بيْنَ لُغَتيْن، هوَ مَا يدفعُ بكتابة بنطلحة، إلى إدماج عدّة لغات ضِمْنَهَا، الإدماجُ الذي قد يذهبُ إلى أقاصي أسطوريّة عتيقة (Eldórado)، ليُنْزلها إلى درك الأساطير اليوميّة، فيما قدْ يرتفعُ بلُغَة الاستهلاك اليوميّ، آخذًا إيّاها صوبَ منطقة واعدة بالمعنى. نقرأ في نَصّ (Photoshop):

مَنْ النّافذة: هذه مُجرّدُ أسماء
وَحينَ أقلبُ جفنيَ:
....
هكذا طبْقَ الأصْل.

.. أو هكذا، تَستعادُ لعنةُ بابلَ مِنْ داخل كُلّ جُرْح لا يعْثُرُ على الضماد في لُغته الأصْل، فالأصل صامتٌ، وَتنهضُ أيّ محاولة للوصول إليْه، على هاجس الاحتفاظ بنسَقه الرّمزيّ، الّذي يُشيرُ إلى هَوَس مُعلّق بنَظافة القاتل/الشاعر. يَرِدُ في نَصّ «بقوّة الأشْياء»:

بابلُ
حين
...
لَمْ نَعبأْ ، لا أنا وَلا أنْت بأيّ رُوزْنَامَة.

إنّ القتْلَ كفعل رمزيّ ضروريٌّ، وهوَ يَدْخُل إلى نَصّ بنطلحة تحتَ مَدلول النّسيان الفعّال، بمَا هُوَ حماية للنّصّ من التّكرار الذي يسكُنُ ذاكرَةَ الشعْر بقوّة، مِنْ هُنَا، تكمُنُ قيمَةُ النصّ الجديد، في إسناده العَمَلَ إلى الأشياءِ عارية، والعمل على تعريتِهَا باستمرار، في غمرَةَ السّرْد الذي يتردّدُ بصَيغ لانهائيّة، تجعلُ الكتابَةَ مُختَبَرًا مسعاهُ تعريةُ الحُدود بينَ المقولات الأجناسيّة المغلقَة، مَسْعًى لا يعني الاستخفافَ بالنظريّة بقدْر ما يعني، إنصاتًا للأشْياء مِنْ داخل اختلاف لا يرْتهنُ إلى الجاهز والنّاجز.

يردُ في نهايَة نصّ «في غمرَةِ السّرْد» الآتي:
أفي غمرَةِ السّرْد
أمْ في خطى الماءِ
يا أيها الماءُ. كُنْ. وَارْحَني.

إضاءَةُ الأصْل، ميثولوجيا، يبقَى الماءُ محتفظا برَمزيّته داخلَهَا. الماءُ إذنْ، عُنصرٌ أساسٌ في بناء شعريّة بنطلحَة، في امتدادها الزّمنيّ، واعتبارًا أيضا، بالتجاوُز الذي حقّقتْهُ في علاقتَهَا بماضيها النّصّيّ. الماءُ في كتابة سَفر التّكوين وفي الإشارة القرآنية الأساسيّة، فاصلةٌ تحبلُ بوعودها في شعريّة تحتفظُ للغياب بوَهجه الدائم إذْ لا تَخوُنُ الحُضُورَ: «أخسرُ السّماءَ وَأربَحُ الأرْضَ»، بهَذا المعنى، الّذي يَردُ في زَمَن المضارع، يَتواصَلُ ألمُ الكتابَة، بوَصْفها بَيْنيّة، وَجْهُهَا تُجاهَ العَدَم، وَمِنْهُ مُنْطَلقُها.

أين هم الكتّاب الكلاسيكيون المغاربة؟

ادريس الشرايبي

ترجمة: إسماعيل أزيات

بقلم: داود اليزيد

كلّ أدب يتحدّد بأعماله الكلاسيكية. لفظة «كلاسيكية» هي هنا مأخوذة بمعنى «الأفضل». الأعمال الكلاسيكية هي إذن كلّ تلك التي تغني الإرث الأدبي لبلد ما وينظر إليها المختصّون باعتبارها مؤلّفات لا يمكن الاستغناء عنها. لكي يزدهر أدب ما، يلزم أن تكون كلاسيكياته، وفي كلّ الأزمنة، رائجة ومقروءة. حتى التاريخ الأدبي هو تحديدا هذا المجال الذي يفهرس الكلاسيكيات عبر العصور مشيرا إلى صلتها بالأدب المحلي و/أو العالمي.

في فرنسا، على سبيل المثال، تستفيد الكلاسيكيات من انتشار واسع ومتنوّع. رابليه واحد من الكلاسيكيين الأوائل مذكور في الكتب المدرسية (إنها إحدى دلالات لفظة «كلاسيكية» : الكتاب الذي يستحقّ أن يُدرّس في الفصل الدراسي) ويتمّ تقديمه في أشكال مختلفة: النص التام الكامل، النص المختصر أو في نصوص مختارة. يسري الشأن نفسه على كل الذين يجري الاعتراف بهم ككلاسيكيين: موليير، بلزاك، زولا، هوغو، كامو إلخ. هذه الهالة التي تتمتع بها الأعمال الكلاسيكية تجبر المواطن على الاعتراف بها. صحيح أنه لا يتمّ التعرّف عليها إلا سماعا غير أنها مرحلة ضرورية ستقود، عند الاقتضاء، إلى قراءة فعلية مؤكدة.

مغربيا، وإذا تمّ الاقتصار على الأدب المكتوب بالفرنسية، فإنّ نشر أعمال المؤلفين المغاربة هو من الفقر الذي لا يوصف. من بين كتّابنا الكلاسيكيين يمكن ذكر عبد القادر الشط، أحمد الصفريوي، إدريس الشرايبي، عبد الكبير الخطيبي، عبد الفتاح كيليطو، محمد خير الدين، عبد اللطيف اللعبي من بين آخرين. لكن هل يتمّ التعامل معهم ككلاسيكيين؟ في كتاب يحمل عنوان «لماذا قراءة الأعمال الكلاسيكية»، يقترح إيطالو كالفينو أربعة عشر تعريفا.

في التعريف الثاني يوضّح: «تدعى كلاسيكية الكتب التي تمثل ثروة لمن قرأها وأحبّها؛ لكنّ هذه الثروة ليست بأقلّ لمن احتفظ لنفسه ببهجة قراءتها لأول مرّة في الظروف الأكثر مواءمة بقصد تذوّقها». يمكن للمرء في المغرب أن يحتفظ، طول حياته، ببهجة قراءة كتاب كلاسيكي لأوّل مرّة ليست لأنّ «الظروف الموائمة» التي تحدّث عنها كالفينو ماثلة للعيان. كيف نقرأ **Amour Bilingue** للخطيبي اليوم؟ أين هي هذه الرواية المغربية الأولى المكتوبة بالفرنسية، رواية عبد القادر الشط **Mosaïques ternies**؟ لا نسخة منها متاحة. بعض عناوين كيليطو وخير الدين لا أثر لها بتاتا.

أنجز سليم الجاي عملا مهمّا من خلال إعداد معجم تعريفي بالكتّاب المغاربة. يعتبر فيه محمد لفتح من بين الكتّاب الرّائعين الجديرين بالقراءة. غير أنّ قراءة هذا المؤلّف المدهش لم تعد ممكنة إلاّ مؤخرا. كلّ كتبه نفدت وتمّت إعادة نشر بعضها ضمن منشورات **La Croisée des chemins**. مع ذلك تبقى **Demoiselles de Numidie** من أفضل رواياته، نظلّ ننتظر إعادة نشرها.

عبد الفتاح كيليطو

محمد خير الدين

في عام 2021 اقترحت لجنة التبريز في الأدب الفرنسي **La Mémoire tatouée** للخطيبي في مادة «الأدب الفرنكفوني». الطبعة الموصى بها هي طبعة **Denoël** التي نفدت منذ عدّة أعوام. طبعة **10/18** التي تشتمل على ملحق لرولان بارط هي بمثابة حجر الفلاسفة. وحدها طبعة عكاظ هي المتاحة لكنّها ممتلئة أخطاء. عاما بعد ذلك، عوّضت لجنة التبريز الخطيبي (الذي كان يلزم التجديد لعمله) بلفتح واقترحت **Au bonheur des limbes** التي تمّت إعادة نشرها قبل «ملتقى الطرق».

أمر مخجل ! كتب أفضل كتّابنا تحف لا يمكن الوصول إليها. عدا الجامعيين القدامى، وحدهم بعض تجّار الكتب يحصلون على هذه الأعمال ويبيعونها بأثمان مضاعفة. حسب أقوالهم، فهم قد حصلوا عليها بفضل مواطنين فرنسيين غادروا البلد. عار مضاعف !

أفضل كتّابنا هم، وطنيا، مجهولون وغير معروفين. ليس ثمّة أيّ مجهود لتيسير قراءة مؤلفاتهم. بمجرّد ما تنفد الطبعة الأولى (غالبا طبعة فرنسية) لا تتهيّأ في المغرب طبعة ثانية. الأسوأ أنّ هذه الوضعية لا تمسّ فقط الأعمال القديمة نسبيا كأعمال الخطيبي، بل تخصّ أعمالا جديدة كبحث ملفت لفؤاد العروي معنون بـ **Le Drame linguistique marocain** تمّ نشره عام **2011** ضمن منشورات **Zellige**. وحتى على موقع أمازون «غير متوفر» بحرف أسود ثخين. متى نرى إعادة إصداره مغربيا؟ لا بادرة.

هذا الافتقار له عواقب وخيمة على تطوّر أدبنا. كيف تشجيع الأبحاث الجامعية حول هذه الأعمال التي لا وجود لها؟ كيف لهذا الأدب أن يتقدّم دون خطاب نقدي حاذق وغير منقطع يمكن أن يسبر أسرار هذه المؤلّفات الكبرى؟

في المغرب، لا ينغمس مثقفونا في لغة كتّابنا الكلاسيكيين. الاقتباس له مفاعيل لا تضاهى. نعرف عن ظهر قلب وبحكم قوّة الأشياء عبارات لموليير، لهوغو، أبياتا شعرية لرونسار ولبودلير. جان دورميسون اختار كعنوانين لكتابين له بيتين من الشعر للوي أراغون

C'est une chose étrange à la fin que le monde ,

Un jour je m'en irai sans en avoir tout dit.

أمّا بالنسبة لنا نحن المغاربة، لا أثر لأيّة جملة، ليس لأحد علم بأيّ بيت شعري.

فيما يخصّ المدرسة، يعتبر أحمد الصفريوي ومحمد خير الدين جزءا من البرنامج الدراسي في المرحلة الثانوية. بالنسبة لهذا الأخير، أراهن أنّ العارفين (بعضهم أكّد لي ذلك) يعتقدون أنّ رواية **Il était une fois un vieux couple heureux** ليست بعمل روائي مهمّ للكاتب. من خلال تجربتي وتجربة أصدقائي، نادرون هم الأساتذة الذين يتناولون هذه الرواية داخل الفصل الدراسي، إلى حدّ أنّ اسم خير الدين هو، بصورة أو بأخرى، مجهول من قبل الشبّان المغاربة. **La Boîte à merveilles** لأحمد الصفريوي هو العمل الوحيد المعروف من قبل الجمهور. ومع ذلك، يجد التلاميذ (وبعض أصدقائي الأساتذة) أنّ الكتاب صعب وأحيانا ممل. لماذا لا يتمّ القيام بإصدارات مختصرة ومبسّطة؟ لماذا لا يتمّ اقتراح، ومنذ الابتدائي أو الإعدادي، مقتطفات من كتّابنا الأكثر جدارة؟ مرّة أخرى، لا جهود تبذل من قبل المسؤولين.

لنستمعْ، كي أنهي، لهذا التعريف الآخر من تعاريف كالفينو : «الكلاسيكيات هي كتب تمارس تأثيرا مميّزا ليس فقط بفرض نفسها كأعمال تتعذّر على النسيان، وإنما بتخفّيها بين طيّات الذاكرة من خلال تمثل وامتصاص اللاوعي الجمعي أو الفردي لها». لمن له آذان صاغية أقول سلاما.

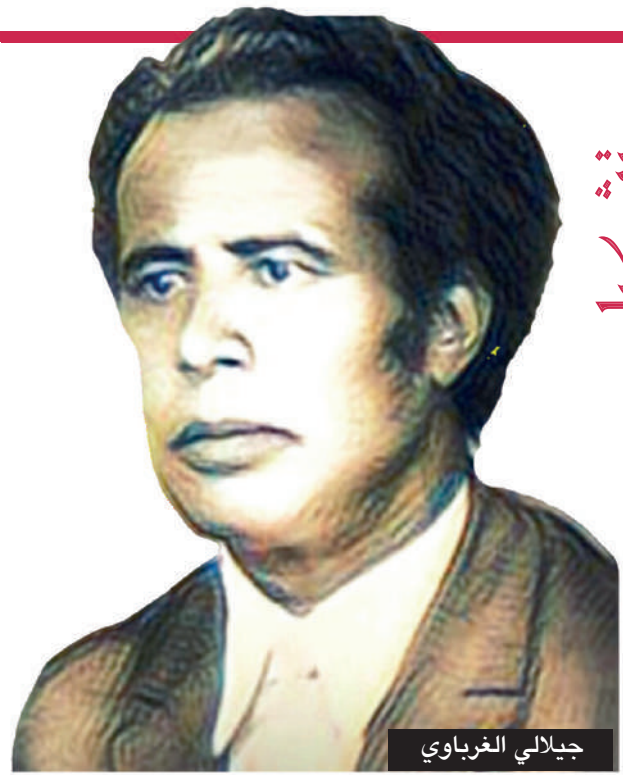
المصدر:
L'Opinion, 3 Août 2022

عبد الكبير الخطيبي

قراءة في أنابيش الذاكرة الفنية

أطلال من الأزمان البائدة

محمد خصيف



جيلالي الغرباوي

هل كان الفنانون المعاصرون للجيلالي الغرباوي غير متوافقين مع المعايير الجمالية وغير مسايرين للأساليب الفنية السائدة في زمنهم، أي خلال العقود الأولى من منتصف القرن العشرين؟ لنترك محمد شبعة، أحد أقطاب الحداثة الفنية المغربية وأحد منتقدي الغرباوي يجيب: « حاولنا الاستفادة من المعطيات الديناميكية للفن المعاصر، وأقصد على الخصوص الإبداعات التي كانت تخضع آنذاك إلى المباشرة والحركية في الرسم، ما يسمى بـ **Action painting**1 مثلاً في أمريكا، أو **La peinture gestuelle** في أوروبا.»2

ويجب التأكيد هنا على أن شبعة لا يقصد الفن المعاصر بمفهومه الما بعد حداثي، وإنما بمفهوم التزامن. ففنانو الحداثة المغربية لم يعيروا اهتماما لتيارات الفن المعاصر التي ظهرت في زمنهم مثل الفن المفاهيمي **Art conceptuel** وفنون التنصيب **Installations** وفنون الأداء **Performance** وغيرها، باستثناء محمد المليحي الذي استفاد من تجارب الأمريكان التقليليين **Minimalist** بحكم إقامته في أمريكا خلال الفترة 1962 - **1964**. وطبيعي أن تكون حالهم كذلك لأن حداثتهم انبنت على اشتغالات تحوم حول الماضي بصبه في قوالب أسلوبية متجاوزة، حداثة تعيش حاضرها من خلال منظار لا يكشف سوى عن أطلال من الأزمان البائدة، حداثة حاولت تأسيس هيكل شرعيتها انطلاقا من إعادة الاعتبار للموروث الثقافي والجمالي المحلي، بإبرازه، مستوحية ذاتها، من سجلات الحرف والرموز والأوشام، هادفة إلى تمهية كينونتها وإثبات الاختلاف مع وعن الآخر. ومن تم تكون الخطوة إلى الوراء، نحو الماضي، مسارا معاكسا للذي قطعته الحداثة الفنية الغربية التي «حاولت إيجاد هوية ثقافية وحضارية شاملة (عالمية) الملامح، متجاوزة بذلك حدود هويتها الثقافية والحضارية والجمالية الضيقة المستمدة من تاريخها، متخلصة من عقدة (الهوية)، ومن التعصب لها، وصولا إلى تعريف شامل للفن والإبداع والإنسان، بين الاعتراف بالمنجز الجمالي للآخر المختلف والمتخلف».3

في الوقت الذي بدأ فيه الغرباوي ممارسة الفن التجريدي عام 1952 واقفا على أبواب مدرسة باريس المعاصرة، محاولا أن يُقلب صفحة لم يجرؤ أحد آنذاك، إطلاقا على تبصُّرها؛ نجد صفحة تغيب عنها المحاكاة بشتى صورها وانتماءاتها، وتتنكبُ المشاركة في لعبة المظهر **semblance** التي تحولت لدى فناني جيله إلى تشابه **ressemblance**، سُجِّل على الفئتين الأسلوبيتين (الفطرية والتشخيصية)، المعاصرتين للغرباوي، أن كلتيهما تحاول تجسيم وتشخيص، بطريقة أو بأخرى الحقيقة المرئية، مع العلم أن تلك الحقيقة لم تكن سوى وهم. فالرسام الفطري رغم أصالة تعبيره وعفويته وصدقه كان يحاول دائما إحالة ذاته على «معلمه»، وتحضرني هنا مقارنة عمل محمد بن علال بعمل مشغلة جاك أزيما. فمن أول نظرة سيثير انتباهنا التماهي الصارخ: عَين المِلوَنة الباهتة ونفس الشخوص ذات المورفولوجيا المُمَدَّدة. لا يَمكن الادعاء بأن ذلك كان مصادفة لأن التشابه والتشاكل يوحيان بحقيقة المظهر. فالرسام يتظاهر بـ **fait semblant de** تقمصه شخصية معلمه، ولو أنه لم يفلح أبدا في ذلك لفقدانه المهارة والحرفية والثقافة البصرية اللازمة لأي اختلاف وتجاوز. وكذلك حال الرسام التشخيصي الذي لم يفلح أبدا في تجاوز مرحلة الدراسة والتكوين حتى يتحقق لديه التباين والتفاوت. فالرسام في كلا المثالين يبقى أفضل من أعاد حقيقة الواقع وليس واقع الأفكار. بتمسكه بالظاهر، حصَّل أقرب الشبه. ويبقى السؤال قائما: أمام لعبة الشبه التي تعيد التشابه، أين يجب أن نضع مظهر التخيلات التجريدية والمفاهيمية حيث تحضر بقوة عدمية احتمالية الشبه؟ «فالرهان الجديد يكمن في الفجوة بين التشابه **ressemblance** والمظهر **semblance** والاختلاف **dissemblance**، ومن ناحية أخرى، يقدم هذا الاختلاف مظهرًا جديدًا: تقزح وإشعاع الضوء4». وأظن أن ذلك هو مبتغى الغرباوي منذ أول حركة يد تخلف وراءها تخطيطا تجريديا: « منح اللوحة حركة وإحساسًا إيقاعيًا، والأهم من ذلك، بالنسبة لي، العثور على الضوء. هذا الضوء الذي نجده باردا ومجردا لدى الرسامين الهولنديين كما هو الحال عند فيرمير دو ديلفت **Vermeer de Delft**، حاولت أن أجعله دافئًا ومرئيًا. إن البحث عن الضوء ضروري بالنسبة لي. الضوء لا يخدع أبدا. يغسل أعيننا. لوحة مضيئة تنيرنا. الرسم بدون ضوء أو لوحة فكرية يتسببان في تشويه رؤيتنا وعلاقتنا بالعالم.5» قول في غاية الأهمية، ثقافة وذكاء وفطنة، لايصل إلى البوح بمثله إلا مجذوب، مسه شيطان الإبداع **Demon de créativité**.

Rouault. L'apprenti ouvrier. 1925. Oil on paper

Farid Belkahia Autoportrait. 1954

ROUAULT-Marius-II-1949

والمناسبة تستدعي نقل المزيد من أقوال الغرباوي من أجل الفائدة والتوضيح: «كان عملي الشخصي دائمًا محاولة للتجاوز (...) خلال بينالي باريس عام 1959 6 (...) رأيت بوضوح أن رسوماتنا لا تزال أقرب إلى الأرض من لوحات البلدان الأخرى.» لم يُبذل أي جهد لنشر هذا الفن. مديرية الفنون الجميلة بالمغرب في أيد متخاذلة. وغالبًا ما يتم اختزال التعريف بأنفسنا في الخارج من خلال مرورنا بالبعثات الخارجية»7.

ماذا كانت أساليب زملائه الفنانين العالمين؟

حاول الناقد مليم العروسي الربط بين الغرباوي وبلكاهية في سنواتهما الأولى واعتبارهما باكورتي الحداثة الفنية المغربية. إذ «كانت الثورة الأولى على يد الفنان الجيلالي الغرباوي سنة 1952م والثورة الثانية كانت على يد الفنان فريد بلكاهية سنة بعد ذلك أي سنة 1953م. وتتعلق العملية الأولى بتحول الجيلالي الغرباوي من التعبير التشخيصي إلى التعبير التجريدي (...) أما العملية الثانية فهي إنجاز فريد بلكاهية لبورتريه شخصي **Autoportrait**.8» إذا اعتبرنا انتقال الغرباوي من الأسلوب التشخيصي إلى الأسلوب التجريدي ثورة جمالية تحققت على مستوى الإبداع الفني، فتحت الباب على مصراعيه لمجموعة تعد نفسها من الراديكاليين، وما هي في الحقيقة إلا مجموعة من المحافظين، تماهى تشكيلها مع ما كان يروج له الآخر، المبدع الأول خارج حدود التاريخ والجغرافيا. بينما الغرباوي كان راديكاليا في فنه إلى أقصى حد حينما أزاح إيديولوجية الخطاب واكتفى بالسعي وراء الضوء. موضوعه هو الضوء، والذي يسمى في الرسم اللون. فهل كان لونه يعبر عن الضوء حقيقة؟ تلك إشكالية أخرى تتطلب قراءة تأويلية عميقة، بعيدة عن كل إيديولوجيا، لا تزيد الفن سوى غموضا وتَبَجاً. فسوط النقد عندما يسيطر على الفن كالمرأة الهوجاء، غالبا ما يُسلط هواجس صاحبه على الأعمال الفنية. فتجده يرى ما قرَّ في نفسه وأضحى بديهيا عنده حتى أنه لا تصدق عيناه ما تراه. والحال كذلك، لن يتهاجس المتحاوران أبدا. إن الموهبة النقدية تكمن في رؤية ما يمكن رؤيته وأفضل شيء هو تسليط الضوء على الأعمال من خلال توافقات الفنان، إن وجدت، ومتى وجدت، وأكيد أنها موجودة، وليس من خلال اللمعان الذهني والفكري وحده. فمن الضرورة استحضار مادية وجودية، لاستيعاب العمل وفهمه، بدلا من مثالية مفاهيمية.

تمنح لوحة الغرباوي الرسم استقلاليته الكاملة. إنها تُثكل الموضوع وتحزن على فقدانه لتصبح نَفسها موضوعًا للرسم. الغرباوي يرسم اللون، يرسم قوة اللون. يمنح اللون حركة تنيره. من الواضح أن هذه اللحظة الجمالية تشير إلى نهاية اقتران المظهر/التشابه لصالح نموذج مظهر/اختلاف جديد. لولا العناوين الواسمة للوحات، فمن العبث البحث عن عناصر تربط المنجز بطبيعة الطبيعة أو بالطبائع البشرية. تعتبر لوحاته حقاً رائدة ذات أصول مُوَرِّثة، وليست «طليعة بدون تقدم»، بتراء، مثل ما سيُرى في الزمن اللاحق.

أما صورة بلكاهية الذاتية تبقى سجينة تمثيل يخضع لفقه الشبه والتشابه. وتبقى المعالجة التقنية ثانوية لأنها تحترم التمثيل في المقام الأول، رغم أنها تحيل بسهولة على منبعها الأصلي، فتأثيرات الرسام/الحفار الفرنسي جورج روولت **Georges Rouault(1871-1958)** واضحة بجلاء. «أتيحت له الفرصة لرؤية نسخ من أعمال روولت وتحت هذا التأثير رسم لوحة قماشية تدين بالكثير للرسام الديني» كما علق على ذلك المؤرخ سانت إنيان9. التشابه دائمًا ما يكون تشابهًا حتى لو تسترت المعالجة التقنية بتقلبات جمالية. غالبًا عندما يخضع المرء لتأثير معين، يحاول دائما تمريرمؤثراته في صمت أو إنكارها والتنكر لها حتى يتمكن بسهولة أكبر من رفع بافطة الأصالة أو الاختراع. كوجيتو من هذا الصنف هو: «أنا أنهب فأنا موجود».

الحفاظ على مادية اللوحة كما هي مع الموضوع، والتركيب، والرسم، والخطوط، وبهجة الألوان، والحدود **les cernes**، يولد المتعة، ويثير عشق البورجوازي. ويبقى المنجز لوحة صالون ليس إلا. والحقيقة أن منجز من كانوا قبل الغرباوي، أو الذين تعاقبوا بعده، لم يزغ عن هذه القاعدة. ففضل البورجوازية المغربية كبير وكبير جدا على

الفن التشكيلي الحديث ببلادنا. ولنا عودة إلى هذا الموضوع.

اعتبارا لما هي حالة اللوحة في المغرب، لا يمكن أن يُعد رسم أتوبورتريه قفزة ثورية في الفن. ولم يشهد تاريخ الفن الأوروبي أبدا صورة فنان شخصية خلقت ثورة جمالية، اللهم إذا كانت ثورة إيديولوجية جسدتها صور ستالين أو ماوتسي تونغ، و»طبّلت» لها بروباغاندا الأنظمة الشمولية و»غيّطيت». كما أنه من المستبعد اعتبار الرسم على علبة أعواد الكبريت10 حنينا إلى الماضي أو توقا إلى التقاليد الشعبية. بلكاهية حين اختار كارطون الوقيد كخلفية رسم لم يكن واعيا بدوامة الأصالة والمعاصرة. كان يرسم فقط. و»أقام معرضه الأول في نهاية نوفمبر 1953 في (فندق) المأمونية. أظهر هذا المعرض، كما هو الحال مع (عمر) مشماشا، فنانا شابًا لا يعرف جيدًا بعد الاتجاه الذي يجب اتباعه». (سانت إينيان)

هل سنجعله على قدم المساواة مع أندي وارول الذي اتخذ علبة بريو خلفية لطلائه، واعتبر آرتر دانتو الحادث بمثابة إعلان عن ميلاد فلسفة فن جديدة؟! كان اتخاذ علبة الوقيد صدفة لسبب غياب مادة خام أخرى كالقماش مثلا. والصدفة تلعب دورا كبيرا في العملية الإبداعية. قد نطرح السؤال نفسه على بيكاسو حين رسم باللونين الأزرق والوردي فقط، هل كان اعتبر ذلك بمثابة ثورة جمالية، أم الثورة تحققت مع فترة التكعيبية حين عمل الإسباني على خلق أبعاد فضائية جديدة قطع بها الصلة مع البعد النهضوي؟

مراجع:

-1 في عام 1952، اقترح الناقد هارولد روزنبرغ مصطلح **Action Painting** لأول مرة في مقال بعنوان «رسامو الحركة الأمريكية». في مرحلة ما، بدأ الرسامون الأمريكيون [...] ينظرون إلى اللوحة القماشية على أنها مساحة للاشتغال، بدلاً من مساحة لإعادة إنتاج أو إعادة إنشاء أو تحليل أو «التعبير» عن شيء حقيقي أو خيالي. ما كان يجب نقله على القماش لم يكن صورة، بل حقيقة وفعل **action**. وبالتالي، فإن هذه الطريقة الجديدة في تخيل الرسم لها بعد مادي بحت يكون فيه جسد الفنان عنصرًا رئيسيًا في الإبداع. جاكسون بولوك هو أحد قادة هذه الحركة. اختار أن يعبر عن نفسه على لوحات كبيرة الحجم، ضرورية لتقنيته المسماة «تقطير» **Dripping**. أصبحت لوحة الحركة مرادفة للرسم الإيمائي لفنانين آخرين منهم ويليم دي كونينج وفرانز كلاين. غالبًا ما استخدم رسامو الإيماءات فرشا كبيرة لرسم ضربات كبيرة على القماش، وكان عمل هذه الإيماءة، الذي يتضمن تحريك ليس فقط اليد ولكن في كثير من الأحيان الذراع بأكملها.

مراجع:

2 - محمد شبعة. مرحلتان من التشكيل المغربي. مجلة الكرمل، عدد 1982/16، ص. 217

3- إياد كنعان، إشكالية «الحداثة» الفن التشكيلي في الوطن العربي، جريدة الدستور، 30 نونبر 2012

4- Michel Onfray- Les anartistes, Ed. Albin Michel, Paris 2022, p. 12

5 - Souffle op. cit., p. 54

6 - شارك في بينالي باريس 1959: بلكاهية، بن علال، كريم بناني، مولاي أحمد الإدريسي، الجيلالي الغرباوي، محمد المليحي.

7 - Ibid.

8 -موليم العروسي - الفن الشكيلي في المملكة المغربية : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم . إدارة الثقافة، تونس 2015. صص. 84-83

9- Bernard Saint-Aignan. La Renaissance de l'art musulman au Maroc, Fedala pour Publicités et éditions en français et arabe, 1954 Fedala pour Publicités et éditions en français et arabe, 1954

10- Moulim El Aroussi. Farid Belkahia un artiste du terroir, Zamane novembre 2020,

تشكيل

كائنات من حديد ونار

رشيد برهون

لأبتدئ بالقول إن الأفكار التي سأعبر عنها في هذه الفسحة الفنية هي مجرد انطباعات متلق، وليست أحكاما أو خلاصة دراسة نقدية أكاديمية، لها مقامها الخاص بتوقيع مختصين، لست أحدهم.

هي انطباعات حول منحوتات الفنان محمد غزولة الحائز على الجائزة الوطنية الأولى لفن النحت برسم سنة 2022. لفظة النحت نفسُها في العربية مغرية بالتوقف عندها قليلا في هذا السياق، فمن معانيها الخلق والاستحداث والإبداع. غزولة بهذا المعنى نحات مبدع خلاق، في اشتغاله على مادة الحديد كيا وتلحيما وصقلا وتشذيبا حتى تتحول من صورتها الخام إلى أعمال فنية. هو أولا اشتغال على مادة توحي في الذهن بالصلابة والغلظة والفظاظة وغيرها من إيحاءات قد تلخصها عبارة النار والحديد خاصة في ارتباطها بطريقة حكم أو معاملة. من هذه المادة المشحونة بدلالات حافة أغلبها مرتبط بالشدة، تتخلق كائنات غزولة بخصائص ليس أقلها الرقة والرهافة والانسيابية. النار ليست غائبة أيضا، لنرافق غولة في معمله، بنظارته الواقية وبلوزته المضمخة بالبقع، وقفازة اليد، وهو منكب على معالجة مادة الحديد كي تستوي كائنا، قد نقول هو نتيجة ترويض الصلابة، ولكن العملية أقرب ما تكون إلى الملاعبة التي تجمع بين العنف والرقة، الشدة والحدب، القوة واللين. أليست كلها صفات تحيل على فعل الحب القاسي العنيف، الشديد الرقيق. قلت لنرافق غزولة، لتطلعنا أولا شرارات النار. نار داخلية تحرك اليد والجسد الناحت، هي النار العنصر الباشلاري الخلاق، وهي أيضا النار المادية.

إننا في معمل تنمحي فيه الحدود بين الفنان النحات والصانع التقليدي. أحسب أن فن النحت يقودنا إلى مساءلة العلاقة بين هذين المجالين.

تتخلق كائنات غزولة وتستوي في أوضاع متباينة، عايناها خاصة في المعرض المنظم في هذه القاعة البهية.

نتذكر بيت البحتري هنا ونحن نتأمل منحوتات غزولة، ونحن نستشعر حركتها رغم جمودها الظاهر، بل ونسمع تصاعد نغمات من تلك الآلات الموسيقية التي يحملها كل فرد من أفراد المجموعة الموسيقية التي أبدعها غزولة، في نوع من الفن المرآوي، الفن داخل الفن:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا
من الحسن حتى كاد أن يتكلما

سأتوقف عند إيحاءات فعل كاد: هو فعل الانطلاق، انطلاق حركة. توثب وتوفز وكلها أفعال تصور منحوتات غزولة الاتي تشرع في...تهم ب... تنطلق في... وفي الامتداد المنفتح على الآتي، على الآخر أيضا، ينطلق فعل منفتح قادم واعد تنجزه كائنات غزولة وقد غادرت قاعدتها لتحرك المخيلة.

سأختم بانطباع أيضا. بعد أن غادرت قاعة المكي مغارة» التي احتضنت معرضا لمحمد غزولة ويوسف الحداد، انتابتني فكرة غريبة من وحي عالم غزولة وكائناته. لا شك أنه بعد حلول الظلام والسكون، ستتصاعد في فضاء القاعة نوتات ونغمات المنحوتات العازفة، مثل منحوتات ذلك المتحف بأحد الأفلام الشهيرة، لأنها من فرط الحياة وفيضها لا يمكن أن تصمت، فلها قوة الحضور والإيحاء والخلق، أليس هذا ديدن الفن البهي الجميل؟

مسرح الإدانة والاحتجاج

الجزء الثالث

د. عبد الرحمن بن إبراهيم

عبثية الحرب وعجائبية الوباء وكاريكاتورية الواقع في النص المسرحي «حشرة القلاس» للكاتب المغربي كريم الفحل الشرقاوي

يتحدد مفهوم العجائبي في كونه خطابا يتصادم فيه مستويان اثنان:

مستوى أول: الشكل الدرامي الغرائبي يكون صادمًا من حيث الأنساق السمعية والبصرية. وتبعًا لذلك، فالمَشاهد يكون المشاهد في وضع المنزلة بين المنزلتين: منزلة الواقع الذي يَتموقع فيه وينطلق منه، ومنزلة ما فوق الواقع، الذي يتلقاه في إطار حبكة غامضة وبلا معالم تذكر.

مستوى ثان: يحصل انسجام وتناغم تامان مع متخيل المتلقي لأنه يدغدغ عوالم التهيئات والتصورات القابعة في أعماق الشعور، بحيث يتم تأويلها في إطار المستويين العقلاني واللاعقلاني، الموضوعي والذاتي؛ مما يوقع القارئَ للنص والمشاهدَ للعرض في حالة تعارض وتضاد حادين. إن العجائبية تعيد للمرء حس الدهشة الذي يكتشف به الطفل الحقائق لأول مرة.

يتجلى العجائبي من حيث الشخصيات في أنها تنتمي إلى عالمين: حقيقي وخارق. وتنتاب حالة التردد المتلقي في إيجاد قاسم بين تفسيرين لهما؛ إلا أنه مُلزَم بقراءة الأحداث المفتعلة في إطار العالم الحقيقي. بهذا المعنى فخصوصية الخطاب العجائبي تتمثل على مستويين: النص والتلقي

على مستوى النص: أولا في تجاوز حدود الواقع واختراق المألوف المعتاد، وفي وجود دائم للإيهام. ثانيا في اعتماد الوصف المثير والمبالغ فيه.

ب - على مستوى الشخصية: يجد المتلقي نفسه في وضعية التماهي مع شخصية أو أكثر على مستوى التلقي بصرف النظر عن موقفه، وذلك في سبيل الإمساك بخيط رفيع يعينه على تضييق الهوة بين المنطقي ونقيضه. <<أوّلا لابد أن يحمل النصّ القارئَ على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أحياء ، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق- طبيعي للأحداث المروية. ثم، قد يكون هذا التردد محسوسًا بالتساوي من طرف شخصية؛ على ذلك يكون دورِ القارئ مُفَوَّضًا إلى شخصية وفي نفس الوقت يوجد التردد مُمَثلا، حيث يصير واحدة من موضوعات الأثر؛ ويتوحد القارئ مع الشخصية، في حالة قراءة ساذجة. وأخيرًا ينبغي أن يختار القارئ موقفا معيّنًا تجاه النص.>>(38)

ب جـ - العجائبي في المسرح

يمكن اعتبار المسرح العجائبي من أبرز الفرجات الدرامية الرمزية التجريبية المعبرة عن المفارقات والتناقضات التي تعج بها الوقائع المعاشة؛ على اعتبار أن الخطاب المسرحي الفنتازي عبارة ملتقى لتناصات واستنساخات نصية عديدة بغاية إثراء النص وإغنائه دلاليا. إنه تعبير عن المرئي المألوف ومجسد للامرئي المخيف والمسكوت عنه. وهو ما يوقع المتلقي في حيرة من أمره حين يسعى إلى امتلاك فكرة منطقية عن عالم عجائبي تنعدم فيه السببية. حينها يدخل في حمأة تأويل يخضع فيها اللامألوف لمنطق العقل والعقلانية. تنتابه حالة التردد حيال الشخصيات العجائبية وما يصدر عنها من أفعال وأقوال. فحالما يعتقد أنه اهتدى إلى تفسير للحدث سرعان ما يتبين له أن الأمر يتعلق بمحض إدراك عابر للحواس. وأن الأمر من جهة أولى، يتعلق فعلا بالجمع بين نقيضيْن لا يجتمعان: العادي والخارق، بين الحقيقة والوهم، المرئي واللامرئي، بين الشيء وضده عن قصد للتعبير عن غرابة الواقع، واختلال موازين العقل والمنطق. ومن جهة ثانية، اعتماد التحويل والتشويه والتقبيح لتقديم صور ووقائع ممسوخة يختلط فيها الحسي الملموس بالوهمي اللامألوف ولا يخضع لمنطق الأشياء.

<<إن الخارق ليس خاصًا بالمسرح، ولكنه يجد على خشبة المسرح مجالا للبحث، بسبب وجود دائم لإنتاج الوهم illusion والإنكار. ولا يقتصر البديل على إنتاج الخيال والحقيقة فقط، بل على تعارض الطبيعي والخارق للطبيعة: «يجب أن يجبر النصّ القارئَ على التردد بين تفسير طبيعي، وتفسير خارق للطبيعي، للأحداث المستحضرة.>>(39)

العجائبي Fantastique تَمَثَّلَ أول ما تَمَثَّلَ في المذهب السريالي. ورائد الدراما السريالية هو «غيوم أبو لينير» Guillaume Apollinaire (1880- 1918)، وهو أول من أطلق هذا الاسم الذي ينهض على تحدي العقل والعقلانية، وعلى الجمع بين الشيء وضده في أسلوب متضاد، وعلى استكشاف التخيلات الشخصية الواعية وغير الواعية، وعلى إطلاق الخيال الجامح للعقل الباطن اللاواعي من أجل فسح المجال لإنشاء الصور المعبرة. في المجال المسرحي <<رفض المسرح التقليدي، وعارض القواعد المتوارثة في هذا الفن. فهو يرى أن الكاتب المسرحي له مطلق الحرية فيما يكتب، لأنه مبدع المسرحية والمتصرف فيها.>> (40)

ب د- العجائبي في «حشرة القلاس»

في هذا النص يتمركز العجائبي على مستويين: الشخصية والحدث

أ- الشخصية: إن شعورها بالضياع، وفقدانها الأمل ورغبتها في الانتحار، جعلها في حالة توتر وتردد دائمين. وهي حالة تلقي بظلالها على القارئ للنص/ المشاهد للعرض الذي يسعى جاهدا إلى فهم مشاهد غير مألوفة انطلاقًا من موقعه في عالم المألوف. وهذا التلاقي اللامنطقي بين الخارق والعادي يجد المتلقي نفسه مُخيرًا بين تعجيبي Fantastique وتغريبي Etrange. تعجيب إذا تعلق الأمر بشخصية فانتازية، خارقة، لكنها خَيِّرَة، وفاعلة للخير وداعية إليه ومحفزة عليه. قاهرة الشر ومطاردة الشريرين، مثلما هو الأمر – مثلا - بالنسبة لـ «السوبرمان» الذي يرمز للكائن المقدام، الشجاع النبيل، المنتشي بمغامراته الثاقبة، والمتمتع بقدراته الغير العادية، وسعيه الدؤوب إلى الارتقاء إلى مصافي المجد. وهي حالات لا نجد لها نظيرًا في «حشرة القلاس».

أما التغريبي، فهو خارق ولامألوف، لكن بنزعة سلبية تخلف شعورًا بالاستهجان والاستنكار، لما يثيره من إحساس بالوجوم والنفور، ولما يبثه من ردود فعل استنكارية لدى المتلقي، كأن تتحول الشخصية التغريبية إلى شيطان، أو تُمْسَخ قردًا، أو تصير بفعل ساحر مخلوقًا مخيفا، أو حيوانًا كريهًا، أو كائنًا غير مستساغ. وتكاد تكون كل الشخصيات المسرحية في «حشرة القلاس» مخلوقات تغريبية مستهجنة، سواءٌ في شكلها أو فيما يبدر عنها.

وكمثال للتغريبية، نورد ثلاثة أمثلة:

الحالة الأولى: <<تظهر على الشاشة الكبيرة المثبتة في خلفية الركح أعداد لا تحصى من الأفواه البشعة تثرثر بشراهة في الهواتف.>>(41)

الحالة الثانية: <<وفجأة يقتحم الشخص الممسوح الوجه الفضاء الركحي ويفتح مظلة صغيرة ملونة وينخرط في رقصة تعبيرية شاعرية، فتظهر على الشاشة آلاف الآذان وهي تتساقط حول الأفواه الثرثارة كأوراق الخريف الجافة. وفي نهاية المطاف يستقر الشخص الممسوح الوجه منتصبا في الجهة اليسرى تحت بؤرة ضوئية مستظلا بمظلته الملونة. قبل أن يرفع يده بهدوء ويكتب كلمات في الفراغ ثم يمسح ما كتبه بأكمامه. تتعالى رنات الهواتف الثابتة. يرتفع تدريجيا صخبها مثل صافرات الإنذار.>>(42)

ب- الحدث: في حالة التعجيبي، فإن الحدث يترك أثرًا مستحسنًا ومقبولا. فقد يجد المتلقي نفسه حائرا إزاء حدث أو حدثين أو أكثر، وقد لا يجد رابطًا سببيا بين المشاهد، وقد لا تجد تفسيرًا منطقيا لتطور الحدث؛ ولكن إذا تراوح بين التحبيب والتنفير، فإن المتلقي في هذه الحالة سيجد نفسه أمام غموض الأحداث وغرابتها، وسيبذل جهدًا ذهنيًا لإيجاد تفسيرًا منطقيا لمشاهد غير منطقية، في محاولة منه لتخليصها مما هو تغريبي، وتحريرها من التصوير الكاريكاتوري، والتشويه المسخي.

الحالة الثالثة: <<المنتحر الأنيق: لقد فكرت في الانتحار بهذا (يخرج مسدسا من المحفظة الجلدية ويستعرضه بأناقة ثم يضعه في قلب فمه)، ثم غيرت رأيي وقررت الانتحار بهذه (يخرج من المحفظة أنشوطة ويلفها بأناقة حول عنقه)، ثم راجعت عن فكرة الشنق وقررت الانتحار بهذا (يخرج من المحفظة أنبوبا للحبوب المنومة ويبتلعها في جرعة واحدة ثم يبصقها في وجه الشاشة)، ثم غيرت رأيي وقررت الانتحار بهذا (يخرج من المحفظة منشارا كهربائيا صغيرا يشغله فيرتفع أزيزه) أكيد أن هذا سيكون أكثر استعراضية وفنتازية وفرجوية... (وفجأة يخرج الرجل الأصلع من المحفظة جرذا صغيرا أبيض اللون. ليفصل رأسه سريعا بالمنشار الكهربائي فيتلطخ وجه الشاشة بدمائه قبل أن يشرع في لعق الشاشة بلسانه وهو يرسل قهقهات صاخبة. تختفي الشاشة وتعود الإضاءة كما كانت في السابق)(43)

لقد بدت كل شخصية في «حشرة القلاس» تغريبية على طريقتها. خمسة عوالم خارقة متناقضة ومتصارعة. وكان عالم الرجل الممسوح الوجه الأكثر تغريبية. شخصية مجهولة الهوية، صامتة، لا اسم، لا ملامح، لا صلة ما تربطه بأية شخصية، تصدر عنه أفعال غير مفهومة، ومفاجئة، وخارجة عن سياق الأحداث، كما هو الحال هذين الموقفين:

<<يدخل وهو يدفع أمامه تمثالًا من التين الشوكي على عجلات صغيرة.>>(44)

<<يترنح جسد الرجل الممسوح، ثم ينخرط في مراقصة التمثال الشوكي، قبل أن يلتحم مع نجمة الإغراء في رقصة شاعرية سرعان ما تتحول إلى رقصة أدائية قاسية.>>(45)

كما أنه يكرر نفسه في أكثر من حالة:

<<الشخص الممسوح: (يرفع بتثاقل ويكتب بأصبعه في الفراغ ثم يمسح ما كتب بأكمامه).(46)

<<الشخص الممسوح: (يرفع بتثاقل ويكتب بأصبعه في الفراغ ثم يمسح ما كتب بأكمامه).(47)

<<الشخص الممسوح: (يرفع بتثاقل ويكتب بأصبعه في الفراغ ثم يمسح ما كتب بأكمامه).(48)

وسوف تنخرط هذه الشخصية الغرائبية في سلوك أكثر غرائبية في الحدث الأخير من المسرحية. ففي الوقت الذي فجرت جرثومة حشرة القلاس أنبوبتها، وخرجت من المختبر في شكل وحش كاسر أشبه بدبابة زاحفة مخلفة وراءها الخراب والدمار. في هذا الوقت بالذات، أقدمت هذه الشخصية النكرة على فعل كله غرابة <<الشخص الممسوح الوجه والملامح ينخرط في رقصته الشاعرية.>>(49)

جـ - القالب الثالث: العبث

لا يمكن الحديث عن مسرح العبث من دون استحضار المسرح الطليعي في المقام الأول. فقد كان الأقدر من بين الطلائع المسرحية الغربية التي سعت إلى إحداث ثورة فكرية وجمالية في المفاهيم والتصورات السائدة، والممارسات الفنية المتداولة. كانت الانطلاقة الرسمية للطليعة المسرحية سنة 1896 مع «ألفريد جاري» (Alfred Jarry 1873 – 1907) بمسرحيته الرائدة «أوبو ملكًا» التي <<كانت حملة شعواء على التقاليد الاجتماعية الراسخة، والقواعد الفنية المعروفة، أدت إلى ميلاد مسرحيات أخرى مبتكرة، تأثرت بالحركتين الدادية والسريالية معا.>>(50) منها «المسرح الحر» ورائده الممثل والمخرج والناقد «أندريه أنطوان» (André Antoine) 1858- 1947)، و»مسرح الأوفر» ومؤسسه «لونيي-بو» (Lugné Poe 1869- 1940) وهو كذلك ممثل ومخرج ومدير مسرح، رائد المسرح الرمزي الذي دشنه عام 1893.

من المؤكد أن تجربة «ألفريد جاري» تعد بمثابة الشرارة الأولى للعبث الذي آذن بانبثاق مسرح جديد تجريبي، مَثّل ثورة في الشكل والجوهر. فقد أعلن تمرده عن الأصول الدرامية التقليدية، وتجاوزه للقواعد المسرحية الكلاسيكية المؤسَّسة على المحاكاة. فعلى مستوى الشكل الدرامي، سعى إلى تدمير البنية الدرامية بالمفهوم الأرسطي الذي تعتبر روح وحياة التراجيديا، حيث الحدث فيها لا بد أن يكون نتيجة للسابق عليه، ومُمهِّدًا للاحق عليه. وهذه العلاقة السببية هي التي تحصر الفعل المسرحي في المكونات الثلاثة (بداية وعقدة ونهاية) في إطار الوحدات الثلاث (الحدث والزمان والمكان).

يتأسس مفهوم العبث على رؤية فلسفية مؤداها <<أن منطق الأشياء قد تلاشى ليحل محله منطق العبث، وأن الحديث نفسه وهو جامع الصلات بين الناس قد تراكم في لغو عابث، فاقد الدلالة، ضائع الأثر، عديم الجدوى. وبذلك تكون كارثة ضياع الإنسان كارثة واقعية، لا بمعنى الضياع الوجودي المادي، بل بمعنى فقدان الإنسان لكل مقومات النظم والمعتقدات والأعراف والتقاليد، لأن كل هذه الأشياء لم يعد لها قسمات مميزة، فهي إذا وجدت يومًا، فلم تكن موجودة إلا في أذهان نخبة من البشر أرادت لهذه الأشياء أن توجد.>>(51)

يتحدد مفهوم العبث في كونه <<يبعث الشعور كأنه غير معقول، ويفتقر كليا إلى المعنى أو إلى علاقة منطقية مع ما تبقى من النص أو الركح. في الفلسفة الوجودية، العبث هو ما لا يمكن تفسيره بالعقل، ولا يعترف للإنسان بأي تعليل فلسفي أو سياسي لعمله. يجب تمييز عناصر العبثية في المسرح عن مسرح العبث المعاصر. >>(52) وانحصرت تيماته في القضايا المستوحاة من الإحساس العام بضياع إنسانية الكائن البشري المتمثلة في الشعور بالعزلة، والعجز عن التواصل باعتبار اللغة أداة تواصل عقيمة، وعدم وجود قضية معينة، والتكيف مع من حوله، وفي الرغبة في التمرد على ما هو قائم، والتشكيك في القيم السائدة. وهذه الأفكار الجديدة على مستوى الكتابة المسرحية اقتضت أشكالا فنية بديلة تمثلت في بناء درامي غير متصاعد، وفي القسوة والعنف في المواقف، وفي غرابة الأحداث، وفي شخصيات مبهمة بلا ملامح محددة. إننا بإزاء مفهوم ثوري في المعمار المسرحي يجسد التعبير عن عبثية الأقدار، وغرائبية الوجود، وافتقاد المنطق، وكاريكاتورية الواقع. هذه الأنفاس العبثية حاضرة بشكل أو بآخر في «حشرة القلاس»، مما يسمح بقراءتها من زاوية نظر عبثية. غير أن ما هو أكثر عبثية فيها هو نهايتها التي كانت مرعبة وفظيعة.

ضحايا حرب عبثية غير معلنة، يحاربون عدوًّا شبحًا أشعل مواجهة وجودية بلا بداية ولا نهاية. <<لقد انطلق الزحف نحو الجحيم أيها الرفاق..>> (53) إنه الزحف نحو جحيم القتل والإبادة والعدم. فـ «الجميع ضد الجميع»(54) لتكون النهاية المنتظرة جائحة وبائية محملة برؤوس جرثومية تهدد بالعدم.

لا نكاد نعثر على مدى كل الغارات على حوار تواصلي بين الجد وحفيده المجندين، أو بين المساعد الاجتماعي وزوجته أو ابنته. ولا أثر لحدث أو أحداث متصاعدة، ولا أثر لموقف أو مواقف منطقية، أو لشخصية نامية في منحًى معين. إنها المأساة في أجلى تمظهراتها: <<لا حل لما لا يمكن احتماله، وما لا يمكن احتماله هو وحده المسرح الحقيقي (المأساوي).>>(55)

مأساوية شخصيات «حشرة القلاس» تتمثل في جحيم بين الجحيمين: جحيم الحرب، وجحيم الوباء. تصرفات مدفوعة بسلوكيات يلفها الغموض، تجد تفسيرها في انفلات الغرائز والرغبات المكبوتة التي تعكس انكسارها السيكولوجي وتحللها الأخلاقي؛ وهو ما انتهى بها إلى فقدانها للمعنى والجدوى، نسوق في هذا الصدد مثالين للجد المجند، ولنجمة الإغراء

الجد المجند:

<<الجد المجند (يلكز عالمة الحشرات بعنف) شوت.. دعيني أفكر (يفكر وهو يمشي جيئة وذهابا) جاسوسة + خيمة + حشرة القلاس (يلطم صفحة جبهته) أكيد أنها شفرة من الشفرات السرية لاستخبارات العدو (هاتف يرن بمكتب المساعد الاجتماعي فيسرع ليلتقط السماعة) ألو.. من؟ جنودنا في الحرب الجديدة؟؟ مرحبا يا رفاق السلاح (ينصت) ماذا؟ انتحر زميلك أمامك بسلاحه وتفكر أنت أيضا في اللحاق به؟ اسمع.. لا تكثر من الكلام وأخبر قادتك فورا بأن حشرة القلاس حاملة لرؤوس جرثومية (ينصت) ماذا؟ المسدس مصوب إلى رأسك وأنت مستعد الضغط على الزناد؟ وهل هناك جندي في الحرب لا يضغط على الزناد (يصرخ في السماعة) اضغط على الزناد.. أكرر اضغط على الزناد (يبعد السماعة عن أذنه باستغراب) عجبا.. لقد صرخ صرخة غريبة.. أظنه تعرض لهجوم مفاجئ من طرف حشرة مفخخة (يعود للباحثة وهو يلكزها ببندقيته) أنت السبب أيتها الجاسوسة البدينة.. أنت السبب.>>(56)

ب- نجمة الإغراء: <<نجمة الإغراء: (مخاطبة هاتفها اللاسلكي الوردي) اختنق رنينك.. لم تعد تنقل لي دردشاتهم الصباحية.. ثرثراتهم النهارية.. همساتهم المسائية.. هسيسهم الليلي.. كنت يا صديقي تشاركني بوحي الدافئ السخي.. وتقتسم معي أسراري الصغيرة المتسلسلة من ثقوب سماعتك لتستوطن سراديب ذاكرتي المهتمة (...) لقد كنت يا رفيق الأيام الخوالي شاهدًا على شلال مكالماتهم اليومية الناعمة التي تلفظها ألسنتهم المدلاة كأفعى مندسة تحت لحافي.. تحت جلدي المتنمل (...) لقد كانت ألسنتهم اللزجة تدمن لعق أحذيتي الفاخرة.. لتسعف بها صحفهم اليومية ومجلاتهم الأسبوعية وقنواتهم المتناسلة كالجراد (...) لقد كنت يا صديقي القديم ترن.. وترن.. وترن بلا كلل ولا ملل ولا سأم.. وها أنت اليوم أبكم.. أصم.. كأحجار المعابد القديمة.. ومتيبس تيبس أوراق لخريف الجافة. لقد لفظوك يا صديقي الوحيد كقماشة بالية.. كقمامة متعفنة. كجثة متحللة.. لهذا تراني لا أكف عن رتق أكفان الغمام وأنا أللمك مع بقاياي.. شظاياي.. قصاصات مساءاتي السائلة.. قبل أن أشرع في تزيين حزني الأثير.. حزني الذي ينتعل كعبًا عاليًا ويمشي الهوينى على حافة الخسوف.. حيث اللا أنا.. واللا أنت.. واللا عالم. فقط. حفنة من الغمام أستوطنها وتستوطنني بعد أن انسحبت مني ملامحي.. وانسحبت مقاسمي.. وانسحبت أساريري... (تنزع قناعها الفضي الأنيق فتظهر تشوهات وجهها) أنا المنسحبة دوما وأبدا.. نحو الغروب.. نحو الأفول.. نحو الغياب...>>(57)

بالنسبة للجد المجند فهو يجتر حربا ما تزال قائمة في مخيلته، ويتوهم جائحة جرثومية قبل أن تبدأ. ودعوته إلى الضغط على الزناد ليس سوى تعبير عن الشعور بالانهزامية، وعن الوضعية الانتحارية التي دفعته إلى الاعتقاد <<بأن الحياة لا تستحق أن تعاش. إنه يرى غيره يقتلون أنفسهم بشكل غير معهود في سبيل الأفكار أو الأوهام التي تهبهم سببا للحياة (وما يسمى سببا للحياة هو في نفس الوقت سبب وجيه للموت).>>(58) أما نجمة الإغراء، المرأة الشقراء، ذات القوام الرشيق، والقناع الذهبي، والمزينة بفستان السهرة الأسود. فقد انتهى بها الأمر إلى مجرد بقايا وشظايا، فقدت كينونتها وأناها وماهيتها. وقد رثّتْ نفسها من خلال المونولوج الذي اتخذ شكل حوار لها مع الهاتف.

إننا بصدد شخوص في حالة انتحار اختياري، وموت مؤجل. إنهم في حالة ضجر وسأم من دون أن يعلموا سببا لذلك. وجدوا أنفسهم في أتون حرب عبثية غير مفهومة، ومهددون بجائحة جرثومية لا قبل لهم بها. إنهم في مواجهة قوة أو قوى ضاربة تهيمن وتقرر ولا يمكن إدراكها. وحيال هذه العدمية الفكرية، يُطرح السؤال: أين هي الحقيقة.؟

يعتقد «صاموئيل بيكت» (Samuel Beckett 1906- 1989) <<إن الفكر لا يستطيع أن يكشف لنا عن شيء حين نصل بالتحليل إلى منتهاه. فالحقيقة السرمدية تظل أبدا أكبر من أن يحيط بها العقل الإنساني، وبالتالي فإنه لا وجود للحقيقة في الواقع. وهذا اليأس وانعدام الحيلة في عالم غريب يستعصي على الفهم هما اللذان يدفعان إلى النزعة التشاؤمية بما تتميز به من وحشية وضراوة في أعلى صورهما .>>(59)

في هذه المسرحية، نحن بصدد «اللاحدث» و»اللاشخصية»؛ حيث يجد المتلقي نفسه في وضعية «قارئ ملاحظ» (إذا تعلق الأمر بالنص) «متفرج ملاحظ» (في العرض) في مسرح ما بعد الدراما تتحدد فيه العلاقات حصريا بين الشخصيات في إطار علاقات سببية تقصي بالنتيجة إمكانية إثارة الفضول ومحفزات التساؤل. <<إنه مسرح لا يرتكز على مبدأ «الحدث» و «الحكاية» fable، وإنما يقدم «موقفا» أو حالة. كما أن الفضاء يعد عنصرا فاعلا لا محايدًا. ومن ثمّ، فإن السينوغرافيا تكتسي أهمية مادام النص لم يعد الدعامة الأساسية للإنجاز المسرحي.>>(60) إن الحدث/الأحداث وقعت خارج المسرحية (الحرب من قبل)، وستقع لاحقًا (الحرب الجرثومية). فنحن إذن بصدد مسرحية تندرج في إطار ما يصطلح بـ «ما بعد الدراما» <<الذي يجعل الحدود بين الواقع والمتخيل – كما يقول هانس – ليمان Hans-Thies Lemann «أكثر ضبابية وغير واضحة لأن معالجة الواقع في الإنجاز المسرحي تخضع لتأمل الفنان الذاتي الذي لا يسعى إلى تحويل حقيقة خارجية عنه، بقدر ما يعمل على توصيلها عبر عمله الجمالي: أي عبر تحويل ذاتي (auto transformation 61)>>«

إن في تضخيم الحدث سعيًا لتجاوز حدود الواقع بما يتناسب مع مفهوم العبث القائم على إفراغ الحدث من معناه، والدفع به إلى خارج المألوف. والغاية هي إضفاء الطابع المأساوي من جهة، وتأكيد البعد الإنساني من جهة ثانية. وإذا كان المفهوم الأرسطي والنيوكلاسيكي يجعل التراجيديا، الجنس الأدبي الأرقي مقترنا دومًا بالآلهة وأنصافها، وبشخصيات تنتمي إلى علية القوم، وينحصر الحدث الأساس في تحدي قوة خارقة متمثلة في القدر، وتنتهي بالضرورة بتقبل البطل لمصيره المحتوم الموت؛ فإنه في مسرح العبث يتحول إلى كوميديا فظة يصير فيها الكائن البشري مخلوقا أنانيا، متوحشا، أسير غرائزه، ومجردًا من إنسانيته. وهو عند «آلان روب غرييي»- Alain Robbe Grillet <<مجرد مجرم لا فائدة من وجوده، فإعدامه كفيل بأن يحقق الحياة العادلة الهادئة.>>(62)

هوامش:

38 - نفسه، ص54
39 - Patrice Pavis Dictionnaire du théâtre, P 156
40 - دكتور حمادة إبراهيم، المسرح المعاصر من المعارضة إلى الإبداع، دار الفكر العربي-القاهرة، بدون طبعة وتاريخ الإصدار ص 67
41 - كريم الفحل الشرقاوي، حشرة القلاس، الغارة الأولى، مرجع مذكور، ص11
42 - نفسه، الغارة الأولى، ص11
43 - كريم الفحل الشرقاوي، حشرة القلاس، الغارة الثانية، مرجع مذكور، ص21
44 - نفسه، الغارة الثالثة، ص27
45 - نفسه، الغارة الثالثة، ص28
46 - نفسه، الغارة الخامسة، ص42
47 - نفسه، الغارة الخامسة، ص43
48 - نفسه، الغارة الخامسة، ص43
49 - نفسه، الغارة الأخيرة، ص52
50 - دكتور حمادة إبراهيم، المسرح المعاصر من المعارضة إلى الإبداع، مرجع مذكور، ص47
51 - معالم الدراما في العصر الحديث، يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، بدون طبعة أو تاريخ الإصدار، ص269
52 - Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, P 21
53 - كريم الفحل الشرقاوي، الغارة الأولى، حشرة القلاس، مرجع مذكور، ص14
54 - الإشارة إلى مسرحية «الجميع ضد الجميع» للكاتب المسرحي آرثر آداموف
55 - جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة الدكتور عبد المنعم إسماعيل، مكتبة مدبولي – القاهرة، 1979، بدون طبعة، ص96
56 - كريم الفحل الشرقاوي، الغارة الرابعة، حشرة القلاس، مرجع مذكور، ص37
57 - كريم الفحل الشرقاوي، حشرة القلاس، الغارة الثالثة، مرجع مذكور، ص28
58 - ألبير كامو، العبث، ترجمة سالم نصّار، دار الاتحاد – بيروت، بدون رقم الطبعة أو سنة الإصدار، ص16
59 - جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، مرجع مذكور، ص74
60 - حسن المنيعي، حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة – طنجة، سلسلة رقم 26، ط1 2014-، ص43 44
61 - نفسه، ص41، 42
62 - حسن المنيعي، شعرية الدراما المعاصرة، (إعداد وترجمة)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة-طنجة، سلسلة رقم 47، ط1 2017-، ص61

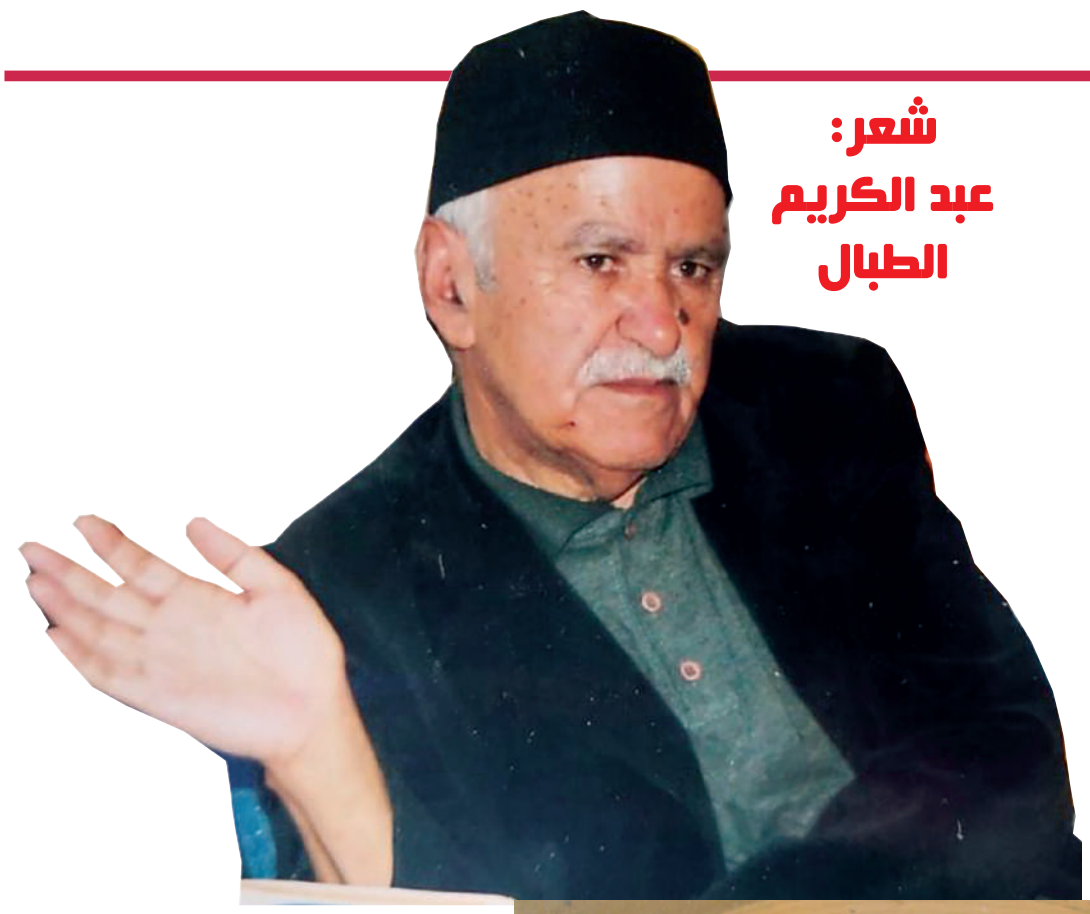
سيرة ناقصة

هل أعرفكم بهويته
وبتاريخ غفوته
إنه
ليس من نطفة البحر
أو من هديل الجرارْ
أو من شرار الصباحْ
أو غقيق المساءْ
إنه
ربما يتشكل
من كل هذا البياضْ
وهذا الجنون الجميل
كان طفلا غريباً
له وجه زنبقة
ويدا موجتينْ
وضحكة عصقورةٍ
في الجبالْ
وقلب فراشةْ
إنه
هنا في ضفاف اللآلئْ
سأبحث عنه هنا
داخل الكفِّ
بين سجوف الظلام
المخيم فوق البياضْ
هو الكأس داهقةٌ
في حان دالية
مسيجة باللهيبْ
فيا أنتَ
إما الظهور الخفي العميقْ
أوِ المحو لكْ

من ذاكرة البحرْ

قال لي :
كانتْ فاختةٌ
تسكن قربي
كانت إذا ظمئتْ
تشرب من ثبجي
حتى تثمل
كانتْ تحلم
في غفوتها
بعد الشرابْ
أن تهبطَ
حتى القرارْ
فتقطف من شجرات
الرمالِ
لآلئ شتَّى
ثم تصعد
والخاتم في الأصبعِ
والعقدُ في الجيدْ
والقَرط في الأذنينْ
والتاج على الرأسْ
وظلتْ
تحلم في غفوتها
بعد الشراب المكررْ
حتى نزلتْ عاصفةٌ
عرفانيةٌ
قَربها
عرفتْ ما في سرها
هي من أوحتْ لها
أن تنسى البحر
الذي لا تقوَى على
الغوص فيهْ
وأوحتْ لها
أن لا تنسى الضفاف

شعر: عبد الكريم الطبال



من أعمال الفنان التشكيلي المغربي أنس البوعناني

ثلاثيات

1

جلسةٌ
أمام الحبرْ
تشبه جَلسة أمام البَحر

2

الكائن
الذي له ثلاثة رؤوسْ
كيف يفكر؟

3

الأطفال في غزةْ
ملائكة
في الجحيم

حجاب النور

موسيقى
أسمعها
دون رنّاتْ
سرّاً
لا أدري
هل تغني أم ترثي
تضحك أم تبكي؟
أراها
تراني
أصغي إليها
أتموّج
في روح صداها
كأني صداها
ليتني
أشهد العازفَ
أشهد معه الموسيقى
وحتى صداها
وحتى صداي