العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 54

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 14 مارس 2024

الموافق 3 من رمضان 1445

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

مُذكِّرات

لم أكد أضع الكلمة الأولى في افتتاحية هذا العدد ، حتى اسْتعدتُ يدي أشدَّ بياضا من الورقة البيضاء ، لا لشيء إلا لأنَّ خاطراً لسعني وأوحى لي أن أتركهم يأخذون حصَّتهم من كتابة الافتتاحية ، إنَّهم/ هن الرائدات والرواد الذين سبقونا إلى هذا الطريق بينما كنا لا نزال في أول الطريق ، رائدات ورواد الإعلام الثقافي الذين زادهم الاشتغال بالأدب وزنا يُقاس بميزان الذهب ، أولئك الذين أفنوا حياتهم في الكتابة ، لا يجب أن يكون الجزاء نظير ما أسْدوه للثقافة المغربية التشطيب والإلغاء ، بل الأجدر أن نسْتحضر بين حين وآخر ذكراهم ونُرسِّخها بقوة الفعل ،ليس فقط بالاقتصار على رفع الأكف بالضراعات والدعاء ، ولكن بإعادة نشر أعمالهم التي قد لا نجد اليوم ، مثيلا لأسلوب كتابتها البليغ وقوتها في إبداء الرأي ، عسى أنْ لا نُقلق راحتهم الأبدية ، ويقبلوا العودة للعيش بيننا للحظات بعد أن ذاقوا نعمة الخلود في دار البقاء !

محمد بشكار

bachkar_mohamed@yahoo.fr

كتبتها: فاطمة المرنيسي

كلمات على أجنحة الحلم

1

الكتابة واحدة من أقدم أشكال الصلاة. الكتابة هو الإيمان بأن التواصل ممكن.

2

على المرأة أن تفكر خلال ساعات في صمت كما لو كانت تلعب الشطرنج، إذا شاءت أن تكون سعيدة، عليها أن تضبط خطوتها المقبلة وأن تحدد منذ البداية من يملك سلطة عليها، إن هذه المعلومة أساسية بعدها عليها أن تخلط الأوراق والأدوار وذلك أمر مهم. إن الحياة لعبة اعتبريها كذلك، واضحكي منها .

3

الفراغات التي بين أصابعك موجودة، لأنه هناك شخص آخر يمكن أن يملأها .

4

المرأة السعيدة هي التي تستطيع ممارسة حقوقها، بما في ذلك حق التجول والابتكار ومواجهة الآخرين وتحديهم دون خوف من ردود فعلهم تجاهها، وقد تكون مدينة في جزء من سعادتها لرجل يحب قوة زوجته ويفخر بمواهبها .

5

كل منا يحمل في داخله كنوزًا مخفية، والفرق يكمن في أن البعض ينجح في استغلالها على عكس الآخرين، والذين لا يتمكنون من اكتشاف مواهبهم الغالية يعانون الشقاء في حياتهم ويكونون مكتئبين .

6

يجب تعلم الصراخ والتظاهر، تماما كما تعلمنا المشي والكلام.

7

الطبيعة أفضل صديق للمرأة. تقول ياسمينة: إذا واجهتي مشاكل، يمكنك السباحة، التمدد في حقل، أو النظر إلى النجوم، هكذا تشفي امرأة مخاوفها.

8

النضج هو حينما تبدأ في الإحساس بحركة الزمن كعناق حسي.

9

التشاؤم هو رفاهية الأقوياء.

10

الكرامة هي أن يكون لديك حلم، حلم قوي، يمنحك رؤية، عالم يكون لديك فيه مكان، حيث كل ما عليك المساهمة فيه يحدث فرقا.

11

هناك ستين لفظا لقول كلمة أحبك مُحصاة من قبل ابن القيم في كتاب روضة المحبين.

12

بما أن جهلنا بالماضي يستعمل كسلاح ضدنا لنرد على ذلك ونقرأ الماضي!

13

الرجل المجرّب برَجُلين.

14

كم نحتاج إلى المعتزلة الجدد.

15

الزمان هو جرح العرب، إنهم يرتاحون إلى الماضي.

16

وجود الكيد أي إرادة النساء في عرقله سلطه الرجل.

17

أريد أن تكونا متحررتين وسعيدتين، أريدكما مضيئتين كالقمر، أود أن تكون حياتكما سلسلة من الأفراح الهنيئة. مئة في المئة من السعادة، لا أكثر ولا أقل .

18

لم تكن شخصيات شهرزاد في ألف ليلة وليلة تهتم بإلقاء الخطب أو الكتابة حول إمكانية تحررهن، بل كن يتقدمن إلى الأمام ويهربن ويعشن خطرًا دائمًا ويواجهن حيرة العواطف ويتمكن دائمًا من النجاة. لم يكن يحاولن إقناع المجتمع بتحريرهن، بل كن يحررن أنفسهن.

19

أروع ما قد يكون أن تشعر بالشوق، و لكن الأجمل أن يشعر بك من تشتاق إليه.

20

على الإنسان ألا يتخلى أبدًا عن الأمسيات الرومانسية في السطح على ضوء القمر، وأن يدفع بمن يحب إلى نسيان الضغوط الاجتماعية ولو لمجرد ليلة واحدة، وأن يستلقي ويضحك وينظر إلى القمر ويده تحضن يد من يحبه .

21

السعادة يا ابنتي هي أن نعيش مع الآخرين ونحس بوجودنا كأفراد وأننا لسنا معهم لمجرد إسعادهم. السعادة هي التوازن بين ما نعطي وما نأخذ، والسعادة هي أن يحس الإنسان نفسه مرتاحا وخفيفا ومبدعًا وراضيا ومحبا ومحبوبا .

22

إن مشاريع المرأة تنعكس على طريقتها في اللباس، إذا كنت تودين أن تكوني عصرية عبري عن ذلك من خلال ما ترتدَينه، وإلا ستجدين نفسك محاصرة وراء الأسوار .

23

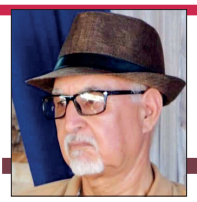
قررت بأنه إذا كان علي خوض الصراع ذات يوم من أجل تحرر المرأة، لن أتخلى بالتأكيد عن مباهج الحياة، كما تلاحظ عمتي: لماذا نثور ونغير العالم إذا لم نستطع الحصول على ما ينقصنا؟ وما ينقصنا أكثر في حياتنا كنساء هو الحب والرغبة والحنان، فبم تفيد الثورة إذا كان العالم سيظل صحراء قاحلة من العواطف؟ .

24

الحقيقة هي الشيء الوحيد الذي لا يصدقه الناس.

25

يمشي الكثيرون على شواطئ حياتنا، ولكن القليل من يترك الأثر.



محمد الهجابي

حراس ابن خلدون

اختار الأديب المغربي محمد الهجابي، أن يسمي روايته الجديدة «حراس ابن خلدون»، وقد صدرت أخيرا عن دار القلم بالرباط شهر فبراير 2024 في 350 صفحة من الحجم المتوسط.

تشغل رواية «حراس ابن خلدون»، مساحة زمنية افتراضية تبتدئ من أواخر الستينات من القرن العشرين إلى غاية مستهل التسعينيات منه. عقدان من الزمن طبعا جيلا من المناضلين تواترت أفواجه على السكن بدار بحي الأطلس بمدينة فاس، أطلق عليها اسم «دار ابن خلدون»؛ وهو الاسم الذي سارت به ألسنة مناضلين ارتبطوا بمنظمة «23 مارس» اليسارية المغربية، ولا سيما ممن درس بجامعة محمد بن عبد الله بفاس.

وبالواقع، فمن النادر أن تلفي دارا بفاس، أمَّها مناضلون، طلبة بخاصة، اجتمع فيها ما اجتمع في هذه الدار. ثم غادروها وهو يبطنون من آثارها غير القليل مما بصم بقوة على مساراتهم النضالية والإنسانية. ولأن هذه الدار بهذا الاستثناء الضارب، فقد توسل بها الكاتب محمد الهجابي لجعلها بؤرة هذا العمل السردي، وعبرها، أي الدار إياها، تابع مسارات لساكنيها بالوطن وخارجه في فرنسا وبلجيكا والجزائر.. من جهة، وبواسطتها تعاطي مع جملة أفكار حركت مناضلي هذا التنظيم، إناثا وذكورا، و«ميزتهم» عن مناضلي باقي التنظيمات اليسارية ومناضلي القوى الوطنية والديمقراطية، ضمن مرحلة طويلة شهدها المغرب المعاصر عنوانها الرئيس صراع حاد في أغلب أطواره بين إرادتين شرعيتين: إرادة نظام ملكي وإرادة حركة وطنية ديمقراطية من أجل إقرار نظام متوازن يتجه نحو طي صفحة «الحكم الأوليغارشي والثيوقراطي الفردي» وبما يفسح المجال لتطور «الفكرة الديمقراطية» وتغلغلها في الدولة والمجتمع على حد سواء. هذا المد والجزر بين هاتين الإرادتين الشرعيتين حكَما العقدين الزمنيين اللذين أطرا «الزمن السردي الافتراضي» للرواية.

وإذن، فقد سعى هذا العمل السردي التخييلي إلى عرض مسارات أفواج من مناضلي حركة 23 مارس، التي مرت بمرحلة العمل السري وشبه السري بالمغرب منذ أوائل سنة 1970، ثم باشرت مرحلة الشرعية القانونية في سنة 1983، عقب صدور «عفو ملكي» على السياسيين المنفيين خارج الوطن بداية الثمانينات، ضمن وضع سياسي فرضته القضية الوطنية واحتدام الأزمة الداخلية. وكان ولا بد أن ينقل هذا «الزمن السردي» غير قليل من الظلال التي أرخاها العقدان بانغلاقه وعنفه تارة، وهو الغالب، وبانفراجه ومرونته تارة أخرى، على حيوات «حراس ابن خلدون» شأنهم في ذلك شأن باقي فصائل الصف الوطني الديمقراطي.

إن رواية «حراس ابن خلدون»، بهذا المعنى تنتمي إلى النمط الاستبدالي في البلاغة، وبالتحديد إلى قسم «انزياحات التعويض» (من مجاز مرسل وكناية واستعارة) إذا جاز هذا التوصيف.. وبخاصة في ما يهم «ذكر الجزء وإرادة الكل».

تجدر الإشارة إلى أن لمحمد الهجابي مؤلفات أخرى هي:

زمان كأهله (رواية)، 2004 - بوح القصبة (رواية)، 2004 - موت الفوات (رواية)، 2005 - كأنّما غفوت (قصص)، 2007 - إناث الدار (رواية)، 2011 • قليل أو كثير أو لا شيء (قصص)، 2013 - بيضة العقر (رواية)، 2015 - نُواس (قصص)، 2015 - زنبركات (قصائد نثرية)، -2016 لك ولهم (قصائد نثرية)، -2016 لغوٌ سائرٌ بيْننا (قصص)، 2021 - المالغيقراط (رواية)، 2023..

رحيل رفيقة حياة الناقد الدكتور حسن المودن

فُجع أخونا الناقد الأدبي المعروف الدكتور حسن المودن، في رحيل رفيقة حياته السيدة الفاضلة زهرة إد بن علي، التي باغتتها المنية يوم الجمعة ثامن مارس 2024، وذلك بعد معاناة لسنوات مع المرض، وبهذه المناسبة الأليمة نتقدم بأحر التعازي وصادق المواساة إلى صديق الملحق الناقد حسن المودن، وكذلك إلى ابنته شيماء (مهندسة دولة بفرنسا) وابنه محمد وهو أيضا مهندس دولة بالمغرب، داعين العلي القدير أن يلهمهم جميل الصبر والسلوان، ويتغمد الفقيدة بواسع الرحمات والغفران.

إنا لله وإنا إليه راجعون.

جمال أزراغيد

كأني ذاهب إلى حرب

ضمن المنشورات الجديدة لـ»بيت الشعر في المغرب»التي حظيت بالدعم برسم سنة 2023 ضمن برنامج دعم النشر والكتاب الذي ترعاه وزارة الشباب والثقافة والتواصل (قطاع الثقافة)، صدر للشاعر المغربي جمال أزراغيد سليل مدينة الناظور ديوان بعنوان : «كأني ذاهب إلى حرب»، الذي يقع في 96 صفحة من الحجم المتوسط، ويتضمن ست عشرة قصيدة متعددة التيمات والمناخات الشعرية التي سبق للشاعر أن نشرمعظمها بالملحق الثقافي لجريدة العلم وجريدة «القدس العربي» ، وهي على الشكل الموالي: مرايا يلفها سكون الكون، حين يتجرعني صوت الكون، ارتباك في فلوات الروح، صور بلكنة المجاز، نجوم تغزل وحدتي، زمن يتغبش خلف الباب، لا شيء لي، خيوط سُلت من نار، نتوءات على خاصرة الشروق، قصائد طارئة، حياة في خصلة شعر، موسيقى الوجود، وشوشات عند باب القلق، جلجلة السكون، شارع يخنقه الفراغ، حناجر تتفقد روحها.

يأتي هذا الديوان، الذي وضع صورة غلافه الفنان الفوتوغرافي عادل أزماط ، خامسا في الريبيرتوار الشعري للشاعر، بعد دواوينه الأربعة التالية: « أسماء بحجم الرؤى»(1998)، «غنج المجاز» (2011)،»حوريات بقدَم الكون» (2018)، «سمائي خفيفة... أيها البياض» (2023).

وقد جاء ظهر غلاف الديوان مطرزا بمقطع شعري مقتطف من نص»حين يتجرعني صوت الكون»:

ليس مهمتي أن أعمّر بيت الزوجية
أو أكتشف شعيرات ذقني ،
كل صباح ،في المرآة
كل ما أتمناه
أن أعد أنفاسي التائهة
بين أشجار الغابة
حتى أستعيد بهاء القصيدة إلى مملكتي.

ولتقديم هذه المنشورات أقام «بيت الشعر في المغرب» حفلا شعريا وفنيا يوم الأربعاء 6 مارس 2024 بالمقهى الثقافي التابع لسينما النهضة بالرباط. استهلت فقرته الأولى بكلمة ألقاها الباحث خالد بلقاسم الكاتب العام لمؤسسة «بيت الشعر في المغرب» وتقديم العدد 43 من مجلة «البيت» والكتابين الجماعيين:» محمود درويش قصيدة لا تنتهي» و» الشعر والتاريخ». أما الفقرة الثانية التي أدارها الباحث حسن مخافي،عضو الهيئة التنفيذية للمؤسسة، فقد خصصت لتقديم الدواوين الشعرية العشرة متعددة التجارب والحساسيات والتعريف بأصحابها.

ومما ميز هذا اللقاء التواشج بين القراءات الشعرية والمقاطع الموسيقية بطريقة جمالية، والحضور الكبير والمميز الموزع ما بين نقاد وأدباء ومثقفين ومهتمين بالكتابة الشعرية وتفكيرها.

نعيمة أمهري
باحثة في سلك الدكتوراه بكلية آداب عين الشق (جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء)

أكَد الوكس

في المدينة والاغتراب الطبقي

إذا حاولنا البحث عن عبارة جامعة تلخص هاجس الروائي والرواية، فإننا سنجد ضالتنا فيما صاغه ألبيريس في كتابه «تاريخ الرواية الحديثة» عندما اعتبرها «مرض الإنسان؛ هذا الإنسان الذي لا يكفيه ضميره، بل ينبغي أن نقدم له إغراء انتهاك ضمائر أخرى»، وبهذا الهاجس، تطل علينا رواية «أكَدالوكس» للكاتب المغربي يوسف توفيق، وهي تنبش في حياة الآخرين بحثا عن قصص، ليس القصص التي تستحق أن تروى لأنها تتضمن بين طياتها ما هو استثنائي، بل القصص التي تستحق أن تروى لأنها ترتبط بفئة بعينها، وهم ساكنة حي أكَدال؛ حيث يشكل تمزيق «الستارة» وتعرية بعض التفاصيل المرتبطة بعينة من سكان هذا الحي، مبررا لإعتبار أن الأحداث، التي تعج بها الرواية، تستحق أن تروى. لقد حسمت الرواية مع القارئ، منذ البداية، مفهوم البطولة الذي لم يعد مرتبطا بتلك التمثلات الكلاسيكية التي تربطها بالفعل الخارق، أو بالمفاهيم الحديثة التي تعتبرها كامنة في الدفاع عن القيم النبيلة في عالم منحط، فقرار البطل السكن « بحي أكَدال مضحيا بأكثر من نصف الأجرة الشهرية» هو في حد ذاته مغامرة تنقل الحياة - حسب السارد- من دائرة العادي والمبتذل إلى دائرة الاستثنائي الذي يستحق أن يُروى. وعلى المستوى الشكلي، يكشف لنا استعمال ضمير المتكلم الذي تضطلع من خلاله الشخصية بمهمة السرد، عن هاجس الإيهام بالواقعية الذي يسير فيه الروائي والمروي له في خطين متوازيين من الفضول، ويَفتَحُ هذا البرنامج السردي/المغامرة أمام احتمالي النجاح أو الفشل، ويوطن القارئ أمام سؤال جوهري، هو سؤال الجدوى؟ وهو السؤال الذي لا يمكن أن نجد الجواب الشافي عنه إلا بربط هذا الفضول بهاجس أساسي ومركزي، هو هاجس الكتابة. وإضافة إلى هذا المعطى الشكلي المتمثل في استعمال ضمير المتكلم، الذي يرتبط بمقصدية جمالية، فإن هناك عنصرا مُعطى يحقق مسألة الإيهام بالواقعية وهو عنصر الطول، حيث يعتبر تودوروف في سياق حديثه عن سر هنري جيمس في «شعرية النثر»، « أن المرء عند قراءة عمل قصير ليس لديه الوقت لكي ينسى أن هذا من ينتمي إلى الأدب وليس إلى الحياة»؛ أي أن الطول يعتبر عنصرا أساسيا من عناصر التخييل التي تنبني عليها الرواية.

ومن باب ضمير المتكلم، تتسرب للرواية سمة «التجريب» التي تتلخص في كون السارد لا يروي لنا «قصة محكمة البناء»، بل يروي بحثه عن قصص سكان عمارة يقطنها بحي أكَدال وما يجاورها من فضاءات، وهي نفس الغاية التي يعكسها نص أحمد المديني «ممر الصفصاف» الذي تدور أحداثه هو الآخر بمدينة الرباط، وبنفس تجريبي أيضا، ينقل لنا المديني بحثه عن الحكاية في هرولته الصباحية التي يجوب من خلالها هوامش المدينة قادما من المركز، عكس «أكَدالوكس» التي ينتقل من خلالها البطل من الهامش نحو المركز، حيث يعكس هذا القرار لحظة «الاغتراب الطبقي» الذي يعتبر حضوره محفزا لفعل البحث وضامنا لتلك العين المتفحصة والتصويرية الباحثة عن منغلقات هذه الحياة المخملية وكشف تفاصيلها وحقيقتها وزيفها، وكما يحدثنا عبد الله العروي: فإنه «عندما يغيب الشيء في الواقع يتضخم في الذهن»، وهو ما نرى انعكاسه في محطة أساسية من محطات الرواية، التي سيخبو فيها فضول ولهفة البطل لحياة الأكَداليين، ليلتفت إلى «الروبيو» حارس العمارة، الذي يعتبر مستودعا لأسرار وقصص سكانها ومن يجاورها؛ « ليس لدي استعداد لأن أسمع حكايات الفاسية والمهندس...أريد أن أسمع حكايتك أنت»، وهي اللحظة التي تعتبر تمهيدا للانتقال من لحظة الدهشة والانفعال إلى لحظة الفعل، من خلال اقتحام البطل لعوالم الأكَداليين المخملية من باب «الفاسية»، وهو الجانب الذي سيكون محفزا للرغبة في إحداث تغييرات جذرية على نمط حياته وأسلوب عيشه، لينتهي به المطاف بلحظة شك تتنصل من هاجس المغامرة والفضول الذي ركبه، وتعانق العقلانية التي تصدر عن الموقع الطبقي الذي ينتمي إليه.

إن المدينة باعتبارها فضاء للأحداث، وعنصرا أساسيا من عناصر المعمارية الروائية، حيث تعتبر، على المستوى النظري، السبب الأساسي لبزوغ الفن الروائي. وهي، إذ تعتبر حاضنة لتجربة البطل، فإنها تعكس، على حد تعبير العروي، رغبته في « تسلق السلم الاجتماعي بمجرد المصادفة أو لقاء عرضي على أحد شوارع المدينة الكبرى»، فالرواية من خلال الفضاء المديني تستبطن عنصر المفاجأة الضامن للتشويق، من خلال التقاء المصائر والقصص، وهي ليست معادلا موضوعيا في العمل الروائي، بل تشكل ترميزا يحاول من خلاله البطل القبض على المعنى. ومن هنا، يبرز الفضاء المديني في رواية «أكَدالوكس» كلحظة تعي أن هوية النسق وإمكانية وصفه ينبغي أن تأتي من المركز(أكدال)، المركز الذي يستبطن تناقضات عديدة بين ما يريد سكان المركز إظهاره للناس وبين ما يحدث في الكواليس.

رغم أن العالم الروائي في «أكَدالوكس» يفصح عن نفسه باعتباره ترميزا لحياة نفسية مضطربة، وهي الحيلة الفنية التي أغنت السارد عن جمع خيوط قصته التي امتدت وتشعبت، إلا أن هذا لا ينبغي أن يذهل بنا عن فك شيفرات القصة، التي تريد أن تقول شيئا عن الحياة والناس والمدينة، وأن حيلتها في رد كل الأحداث إلى تلك الحياة الذهنية المضطربة التي يعيشها أحد موظفي السجن الذي تعرض لصدمات متتالية، لا يمكن أن تمر دون أن تجعلنا نتأمل ما يحدث للروائي نفسه وهو يبدع عوالم سردية متنوعة لا تحدث سوى في ذهنه، ولعل هذه الإفادة «الميتاروائية» غير المباشرة، تجعلنا نفتح قوسا لتأمل الحالة الإبداعية على ضوء الحالة المرضية.

حديث عن الشعر المغربي المعاصر

قراءة على قراءة .. معايير موضوعية وإضافية لقراءة شعر الشاعرة مليكة العاصمي

د. مولاي علي الخاميري
أستاذ جامعي – مراكش

الجزء الأول

قبل البدء

قراءة شعر الأستاذة مليكة العاصمي هي قراءة مفتوحة ومُغرية بالنسبة للقراء والباحثين لدى كل الأجيال بمختلف أطيافهم ومشاربهم وتوجهاتهم الفكرية ، وهذا يعد بيانا أوليا على قَبول ذلك الشعر والترحيب به ، واستيفائه للأسس الفكرية والجمالية التي تؤهله ، وتساعده على الحياة والبقاء ، وتزيد من مساحة انتشاره واتساعه يوما بعد يوم .

وحتى لا أكرر ما قاله الدارسون في معالجاتهم ، ومعظمها في نظري يتسم بالذاتية الانطباعية، والرؤية المباشرة سأتجه في بحثي هذا اتجاها جديدا وبأدوات ترصد آراء إضافية وعلمية، لم تأخذ حقها الضروري بعدُ في النقاش العلمي الحر بسبب هيمنة ضيق الأفق ، وقصور الفهم، وتَحَكم التعصب الأيديولوجي، المنتمي لحقبة السبعينيات والثمانينيات، وللأسف لا زلنا نعاني من ويلاته إلى الآن، والكلام هنا يُقصَد به مسار نهج القراءة على القراءة، ويتمثل بالنسبة لشعر شاعرتنا في مضمون مقدمة الأستاذ عبد الكريم غلاب رحمه الله لديوان (دماء الشمس) كما يَعني ذلك التفكيك الذي تناول نماذج من معايير القراءة والنقد الكلية التي سادت وسيطرت على المنحى المعرفي النقدي المغربي إبان حمأة التجاذب الأيديولوجي المنتشر آنذاك ، والمثال الأبرز هنا هو كتاب الناقد المغربي صلاح بوسريف : (المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر) .

إذاً هي قراءة فوق أو على قراءة تجمعني مع الناقدين المذكورين ، وتقودنا جميعا إلى إعادة طرح نماذج من إشكاليات القراءة والنقد لشعرنا المغربي المعاصر انطلاقا من شعر الشاعرة مليكة العاصمي .

1 – قراءة الأستاذ غلاب

ملاحظة أولية أريد أن أشير إليها وهي أن الشاعرة مليكة العاصمي لم تثبت مقدمة لدواوينها المتتالية سوى ما انفرد به الأستاذ غلاب ، ولم تكرره بحسب علمي ، وما أملك من شعرها : ديوان (أشياء تراودها) وديوان (تصبح فرسا) .

تتنوع قراءة الأستاذ عبد الكريم غلاب، وتتكئ على رؤيته للشعر ، وللإبداع بصفة عامة ، وتساير المعطيات الفكرية والفنية التي تضمنها شعر شاعرتنا ، ويمكن أن نتتبع معالم القراءة المذكورة وفق فهم خاص وجامع للشتات على شكل متكامل ومحدد في عناوين مختصرة على النحو التالي :

أ - مليكة العاصمي شاعرة بحكم قواعد الشعر العربي :أشار الأستاذ عبد الكريم غلاب إلى ميزة تأصيل شعر الأستاذة مليكة العاصمي بطريقتين مختلفتين ومتكاملتين في الوقت ذاته : طريقة عامة حين وصفها بأنها شاعرة بالطبع لا بالصنعة (تمثل نموذج الشاعرات المتفوقات اللائي يؤكدن استمرارية التعبير عن أحاسيس إنسانية ، أبيح لنفسي أن أزعم أننا لا نكاد نجدها رائعة متوهجة كما نجدها في شعر المرأة «1»).

الطريقة الثانية استحضر فيها قاعدة مهمة من قواعد الشعر العربي ، وقل أن يُلتفت إليها في معايير القراءة عند النقاد المعاصرين ، وتتمثل في ضرورة القول في بعض الأغراض الشعرية ، ولاسيما الغزل منها ، انتباه جيد من الأستاذ غلاب على اعتبار أن المبدع يبقى في البدء والنهاية إنسانا ، تجري عليه نواميس الحياة ، ويجب أن يسخر إبداعه للكشف والبوح عن المشترك بين الناس ليتحقق المفهوم الإنساني العام ، وليقترب النموذج من بعضه البعض ، وللحفاظ على نسمات الإنسان الأصيلة ، يقول غلاب عن المنشأ العام لهذه الخاصية : (عند الفنانين العرب إذا لم يتغزل الشاعر والشاعرة حينما لا تتمرد على تقاليد المجتمع الوقور لن يكون شاعرا أو شاعرة « 2 ») .

ويقول وكأنه يؤكد على مستنده النقدي : (ومن ثمة كان العرب وهم يتميزون بالشعر لا ينحرفون لشعر المدح والهجو إلا بعد أن يمروا من عَبقَر الغزل لأن عاطفة إنسانية كانت تتملكهم في بدايتها ، وسموها وحنينها وصفاء مَحتِدِها « 3 ») .

أظن أن ما قاله الأستاذ غلاب يحتوي على كثير من الصواب ، فالطبع والإحساس بنسمات الغزل ينبئان عن الفطرة العامة ، وهذه لا غبار عليها ، كما يدلان على مفهوم الفطرة الخاص وهو ما يتفرد به المبدعون الحقيقيون ، ويميز إبداعهم من ناحيتين متجاورتين : الناحية الأولى هي نجاحهم في استخدام فطرهم استخداما إيجابيا ، والناحية الثانية هي الكشف عن ميولاتهم الإبداعية الصحيحة حين يثبتون تلك الفيوضات الإبداعية برؤية واضحة وصافية ومميزة .

ب - مليكة العاصمي شاعرة بطبيعتها الأنثوية : مُعلم مُهم في سيرة شاعرتنا ، ويكاد يكون هو المهيمن على أشعارها ، وهو المتحكم في مسارها ، ويخيل لي أن شاعرتنا لا تقول الشعر إلا عندما تكون في محراب الأنا ، وتتخلص من كل المشترك بين الناس ، وربما يشكل متنفسا واسعا ، حافظ على توازن الشاعرة وقد مرت من مراحل المعاناة واليأس القاتل المتعاظم أمامها ، ولولا إنها كانت تهرع إلى الشعر ، أو يباغتها ، ويدفعها دفعا إلى حياضه لما كانت على ما هي عليه من الإبداع الشعري .

ما قلته عبر عنه الأستاذ غلاب بتأمل في حقيقة المرأة الوجودية ، وكأنها لم تخلق إلا لتهدئة الحياة والتعريف بمباهجها المتنوعة ، يقول : (مرة أخرى يحق للمرأة أن تدين أنانية الإنسان حينما حاصرها حتى لا تبوح ، حتى لا تضوع من أردانها إشراقات الجمال والحب ، حتى لا تغازل ضياء القمر ، ونور الشمس ، وإشراقة النجوم ، حتى لا تغوص في أعماق الإنسان ، هي وحدها القادرة على أن تحسها وتعزفها على وتر الكلمة الشعرية الحميلة « 4 « .

هذا مدخل عام يصح في حق كل امرأة مبدعة ولكن هناك تفاوت فيما بين المبدعات تبعا لعوامل ثقافية أخرى وهي ما أشار إليها غلاب حين استطاع أن يرسم حدودا ، ويحدد مجالات التقاء الشعر بطبيعة الأنثى كما تجلى المشهد في شخصية شاعرتنا ، يقول : (مليكة العاصمي تحدت الزمان والمكان وحصار الإنسان وقالت الشعر : شعرا لا يتصف بالخطابة وقعقعة الطبول ، وصراخ المأزومين ، شعرا يحتفل بهمس الشفاه ، ووشوشة الفراشة ، وسقسقة العندليب :

عذاب هواها
وأنس مودتها ورضاها « 5 «) .

عجيب أمر الأستاذ غلاب هنا لما جمع بين لفظ « المرأة « ولفظ « الشعر – شعر « بالتعريف والتنكير وكأنه غلبته الفكرة ، ورأى في شعر شاعرتنا من البذخ ما لا يمكن حصره ، او مسايرته بنظرة القارئ الخبير ، وبلفتة الناقد المتواري من وراء قواعده فأفسح بتعبيره السابق للقراء المقبلين ، وترك لهم فضاءات مستقبلية ، ومنحهم فرصة للتفكير في المسألة من جديد ، ما دمنا نعالج معطى إنسانيا لا يجتمع إلا في ذات الأنثى الشاعرة ، وكما وقع للأستاذ سيقع لكل الدارسين ، فشعر المرأة ، وإبداعها إذا كان متكامل الأركان هو إبداع خاص بخصائصه المستوحاة من طبيعة المرأة ، وأقتطف هنا فقرة من الكلمة المضيئة لهذا الإصدار الثاني ، كتبتها وأنا أتمثل ما تمثله الأستاذ غلاب قبلي ، قلت : وأنا من المومنين بقدرة المرأة على العطاء والإبداع بحكم مجموعة من العوامل ، تستقر في دواخلها ، وتنفرد بها مقارنة بالرجل ، فعاطفتها الأقوى ، ونظرتها الفنية أوسع ، وقدرتها على المزج والتشكيل والاختراع ، وإنتاج الجديد انطلاقا من أحاسيسها ليس لها شبيه ، وبسبب ذلك ظل حضورها قليلا ولكنه عظيم من جهة الكم والكيف ، فقلتها ليست نتيجة انحباس في العمل ، أو خمول في الفطرة ، أو تأخر عن الرجل الصاخب دوما ، وإنما الأمر يتعلق بحالة وجودية مُتفردة في كل شيء ، وكل شيء لا تأتيه إلا بمراعاة حقيقة الخلق والإبداع ، وسُمُو الوظيفة الملقاة على عاتقها ، وشروط القول والإنشاء .

ج - مليكة العاصمي شاعرة الحياة : إذا لم تعبر المرأة المبدعة عن الحياة ومفاهيمها المختلفة فمن يعبر عنها إذن ؟ فالحياة تعني الرؤية ، وتعني الموقف واختيار ما يتناسب مع طبيعة الأنثى ، وطبيعة المبدعة ، وعندما تقرأ إبداع النساء فاحرص على أن تبحث فيه عن الحياة ودروبها ، فالمرأة لا تنسى بسهولة ، وتتأثر بعمق لا يزول وإن تغيرت الحياة ، ولهذا فهي سريعة البكاء في أوقات الفرح والحزن ، وشديدة الارتباط بالجو العائلي ، وعندما يمر الحدث بعاطفتها يستقر على النحو الذي رأته، وهي أكثر الناس حلما وإقبالا على الحياة ، يقول غلاب وهو يعلق على إحدى قصائد شاعرتنا ومطلعها :

يحتل الليل
بجثته المترامية الأطراف

طلوع الباشق
كل بقاع الأرض
تضيق به.....

الليل ؟ أي ليل يا ترى يجرح مشاعر الشاعرة، ويقُضُّ مضجَعها، الناس فيه نيام ، وهي الساهرة ، لا ترصد مفاتنه كما يفعل بعض الشعراء ، لا تحصي أنفاسه كما يفعل بعض العاشقين ، لا تستضيء بنجومه كما يستضيء التائهون في صحراء الرومانسية ، ولكنها ترصد جراحاته الدامية ، وتحتفل لتوديعه توديعا جنائزيا مع ضياء الشمس « 6 » .

زاويا الرؤية لمفاهيم الحياة عند شاعرتنا تتغير تغيرا واضحا تبعا للمنعرجات التي صنعتـها له في شعرها ، فالحياة ليل ، أو الليل هو الدال الموضوعي لجانب من الحياة ، وكذلك الأمر بالنسبة للألوان والكلمات المرسومة بعناية خاصة ، يقول غلاب : (شعر مليكة العاصمي صور تنبض بالحياة ، تحفل بالرسم والكلمات ألوانا متموجة ، أنغاما هامسة ، وشوشات حافلة بالأسرار ، يعيها الذوق قبل الأذن والعين ، تحسبها غزلا ، تخرج من نطاق الغزل إلى عالم الصور الحياتية الإنسانية « 7 ») .

والأستاذ غلاب لم يقف عند حد ما قال بل وسع من دائرة استقصائه عن معاني الحياة في شعر الأستاذة مليكة العاصمي ، وبما يوحي بمكامن التفرد لدى شاعرتنا ضمن المقارنة العربية بصفة عامة ، يقول بعد أن ساق مجموعة من الأبيات، هذا مطلعها :

عذب هواها
يؤذن في بلج الفجر حي على
صبوتي وحنيني.....

(أقرأتَ لشاعرة عربية كلمات نابضة بالحركة والحياة تؤصل الشعور بيقظة إحساس عميق بالعذاب والجرح يقطر ندى وحنينا « 8 ») .

ما استرعى انتباهي في كلام الأستاذ غلاب لحد الآن أنه عميق ومتجاوب مع نبضات شاعرتنا وهي تنزف شعرا عبر قصائد ديوان : « دماء الشمس « فماذا كان سيقول لو امتد به العمر إلى زمننا ، واطلع على ما كتبته الشاعرة بعده ؟ .

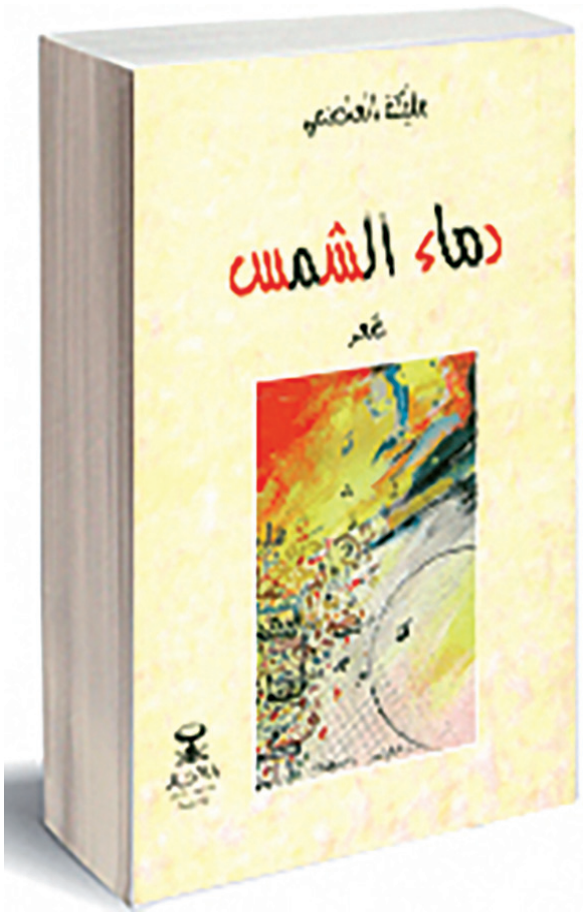
لا شك أنه كان سيفطن إلى المزيد من المزايا ، ويكون له تأثير على عتبات كثيرة ، قديمة ومستحدثة ، وحسبه أنه أدرك ما أدرك وقته ، وفهمه بلمسته المستكشفة والفاحصة لـتـجـلـيات أساسية في إبداع شاعرتنا .

د – مليكة العاصمي شاعرة العوالم المختلفة : في ختام مـقـدمته وصف الأستاذ غـلاب شعـر شاعرتنا بقوله : (الشاعرة مليكة العاصمي تحفر كلماتها بإزميل من حرير على جدران عوالمها ، وما أكثر هذه العوالم التي تسرق منها عشقها للشعر الجميل ، يعبر عن مباهج الحياة ومباذلها ، عـن الحب والكراهية ، عن الملائكة والثعابين ، عن الصبوة والغيظ ، عن الربيع والشتاء، عن الـذئـاب والكلاب الضالة.... مليكة ليست شاعرة الرومانسية الطافحة بالآهات....إنها شاعرة الحياة « 9 ») .

إنه مقياس جديد ومتولد عما قلناه عن ارتباط شعر شاعرتنا بمفهوم الحياة، وجمعه ما بين المنحى الكلي والخاص ، وهذا هو الفرق المميز بين مفهوم العوالم ومفهوم الحياة ، فبعض المبدعين يقفون عند حـدود الحياة في شموليتها ، ولا يستطيعون التمييز بين وقائعها ، ولا عزل لحظاتها عزلا إبداعيا ، ومثل هؤلاء لا يمكن أن تجد عندهم مفهوم العوالم كما فصله الأستاذ غلاب ، وكما أشرت إليه في كلمتي المضيئة ، وفي مكانين منفصلين منها ، المكان الأول عندما قلت : في الإبداع تتلاشى جميع الفوارق ، والمبدع الحقيقي هو من يقول ها أنذا ، ويكتب للإنسان ، ويقوم بتذويب الفوارق الشكلية والعقدية ، والبيولوجية المتحكمة بغطرسة سلبية في بعض العقول لتتجلى لنا حكمة التاريخ وأجوبته الجمالية ، ومُتعُهُ الفكرية ، ويصبح الكون ابنا شرعيا ، تتشارك المرأة والرجل في طرح ماهياته وتشكيلاته المتنوعة بشكل إيجابي ومؤثر، وإذ ذاك تتلاشى كل الفوارق ، ويحس كل عنصر بيد العنصر الآخر القريبة منه ، وبأن الكون هو مجال الجميع ، وبأن التميز يستفاد من الفعل والإنجاز ، ومن القدرة على توفير المتعة الجمالية والفوائد الفكرية لكل إنسان شغوف بهما .

شاعرتنا حازت كل هذا المجد ، وترافعت عـن قضايا الأنـثـى والـرجل، وساقت من خلالها المزايا والسلبيات ، وظلت وفية لمسارها ، تضيف وتشرح وتبدع ، وتَحُدُّ حدود المنطق الحياتي المُلتقط من تجربة الذات، وتكتسب كل يوم جمهورا من القراء ، يتجدد مع كل جيل يطور المشوار، ويعترف بالمنجز ، ويطمع في المزيد ما دامت قيم الفن والإبـداع تتدفق، وتعلن عن الميلاد والإضافة المعتبرة في الهيكل العام للشعر .

والمكان الثاني عندما تحدثت عن خاصية استمرار الأستاذة مليكة العاصمي في قول الشعر على مدى العمر لحد الآن ، قلت : هي مثال بارز وملحوظ بين كواكب الشعر ، ونجمة مضيئة في سماء الإبداع عموما ، فقد ظلت على مدى سنوات العمر تقول الشعر ولكن بنخوة وانسجام مع طبيعة الأنثى ، ودوافع المكان والزمان ، اتخذت منه مجرابا للنضال والمناجاة ، وصار صوتها يتغلف بدفء وهي تُنشد وكأن ملائكة الرحمان تملأ الفضاء أزيزا في وقت السحرَ ، تتعانق فيه كل الحواس ، وتتداخل فيه كل مكونات المرأة وفطرتِها المتفردة .



2 – قراءة شعر الأستاذة مليكة العاصمي بنماذج من المعايير المستحدثة في النقد المغربي المعاصر

اطلعت على نماذج من المقالات والدراسات التي أنجزت لحد الآن على شعر الأستاذة مليكة العاصمي ، وتوصلت بعدها إلى استنـتـاج أساسي ، يتمثل في خلو معظم الدراسات المنجزة من بُعد القراءة على ضوء آراء نقاد الشعـر المغربي حصرا ، وقد أشرت سلفا إلى طغيان حضور الذات والانطباع الذاتي الضيق مما حرم القراء من زوايا كثيرة وإضافية نستطيع أن نستلهم منها معاييرها القرائية من أجل تنويع طرق البحث ، وإغنـاء فحوى الدراسات المتوالية على ضوء ما تضمنته بعض المقدمات التي وضعها النقاد كما فعلنا فيما سبق مع الأستاذ عبد الكريم غلاب ، أو على ضوء ما كتبوه في أبحاثهم وكتبهم ، وتـذكـرت هنا كتاب الأستاذ صلاح بوسريف : « المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر « وكنت قد قرأته في نهاية التسعينيات من القرن الماضي ، ودونت على طرَره مجموعة من التـقـيـيـدات التي أزعجتني ، ولم أسُلم بها ، لأنها تحتاج إلى بيان مستفيض في حالة الإبداع الشعري المغـربي بصفة عامة ، ورأيت أن أحول منـاسبة الحديث عن شعر الأستاذة العاصمي إلى فرصة لمراجعة الأستاذ بوسريف في نماذج من مواقفه النـقـدية الكبرى ، إما تـوافـقـا ، أو اختـلافا ، ولعلني سأختصر كلامي ، وأقف به عنـد حـدود الـعـناوين الأربعة التالية :

– مفهوم المجايلة .
– مفهوم الذات والمضاعفات .
– مفهوم المرجع .
– مفهوم النص .

أ – مفهوم المجايلة: يستشعر الأستاذ بوسريف بمعضلات مفهوم المجايلة منذ البداية، ويقـر بوجود اعتراضات واسعة على المفهوم ، ويطمئن الرافضين بأنه لن يستخدمه لغاية الإبعاد والإلغاء، ولا لتفضيل جيل على حساب جيل آخر، أو (لاستلاب ممتلكات جيل ومنحها لجيل آخر سابق أو تال عليه، هذه كلها محض أوهام ، لا تعنينا هنا ، ولا تعوق عملَنا « 10») ومقابل هذا الموقف يبشر القارئ بضرورة الإذعان لسلطة مفهوم المجايلة: (إننا نؤكد هنا على ضرورة وجود هـذا المفهوم ، وعلى قابليته للاشتغال داخل مفهوم المعاصرة.....» 11») .

وبعد ذلك ينطلق في التعريف المراد للمفهوم المذكور قائلا : (إن مفهوم الجيل كما نحدده ، وكما نراه، وندافع عنه هو مفهوم به تتعين حدود بدايات كل جيل من الأجيال، وتعيين هذه البدايات في نظرنا أمر ضروري وملح ، لأن في هذا التعيين الزمني تتعين المفاهيم والرؤى ، وأدوات العمل لدى كل جيل على حدة، كما تتعين إبدالات كل جيل وممكنات أسئلته في سياق المشهد الشعري المعاصر في المغرب بدءا من مطلع الستينيات إلى وقتنا الراهن ، وهو تصنيف يقينا من إسقاط أسئلة جيل ورؤاه، وذائقته الشعرية أيضا ، حيث تستعمل كمعايير للقراءة على حساسية جيل آخر، له زمنه وقلقه وجنونه الذي ليس هو بالضرورة حساسية وقلق وجنون جيل آخر سابق ، أو تال عليه ، وهـذا مطب بعض القراءات الغافلة « 12 «) .

تعمدت إثبات النص كاملا كما دبجه صاحبه ليتبين للقارئ مقدار الخلط الذي وقع فيه الكاتب، وعمق التعقيدات التي أصبح عليه مفهوم المجايلة، فقد انتقلنا من مرحلة الشرح والاحتراز والإصرار على الاستعمال إلى مرحلة التبسيط والسقوط، فالاعتبار الزمني وحده لا يمكن الاعتماد عليه في تحديد مفهوم الجيل في الإبداع عموما، ويمكن أن نذهب بعيدا ونجزم بخراب المفهوم الزمني حتى عند من يهتم بالزمن كالمؤرخين مثلا ، ومعه نشعر بأن الأستاذ بوسريف قد فصل موقفه على مقاسات ذاتية صرفة، إن لم أقل على نظرة فكرية قلقة، هي متذبذبة وخاسرة بكل المعاني .

ثم ما هو مفهوم الجيل الواحد المتجانس داخل الإبداع الشعري ، ألم تتولد كل حركات التحديث والمغايرة من رحم الفترات الإبداعية المتقدمة ؟ ألم تتداخل فيما بينها ، ألم يستمر القديم في الوجود إلى جانب الجديد، ألم تقع رِدة، بل ردات عن الحديث إلى السابق عليه ؟ .

إن الإبداع لا يستقر على حال، وربما مسألة المجايلة هي التي تنعشه بتجددها وتفاعلها، واستمرارها حية وجامعة لكل أطياف الإبـداع، ولـم أعثر لحد الآن على زمن واحد متجانس في كل شيء بداعي مفهوم المجايلة الضيق، أو جيل واحد كان على هدي إبداعي قار وثابت ليس في المغرب فقط وإنما عند كل الأمم الأخرى .

وعندما نمثل بشعر الأستاذة مليكة العاصمي نتساءل إلى أي حقبة ، أو جيل يمكن أن تُحسَب عليه ، ولا زالت تبدع وتقول الشعر إلى يومنا هذا ، وأرى سمة إضافية أخرى في شعـر شاعرتنا يمكن أن تغني مفهوم المجايلة على الوجه الصحيح المبتغى ، فاستمرارها شاعرة في وسطنا يدل على أنها استفادت من كل الأجيال التي تعاقبت على مائدة الشعر ، وأنها حاولت أن تساير النَزَعَات والإيقاعات المتجددة ، مع بقائها مومنة بمبادئها وتقاليدها الشعرية المعتمدة .

الهوامش:

1 – مقدمة ديوان « دماء الشمس « : 3 – طبعة 1422 هـ / 2001م .
2 – نفسه : 9 / 10 .
3 – نفسه : 10 .
4 – نفسه : 4 .
5 – نفسه : 4 .
6 – نفسه : 5 / 6 .
7 – نسه : 8 .
8 – نفسه : 12 .
9 – نفسه : 12 .
10 – المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر : 15 – الطبعة الأولى 1998 الصادرة عن دار الثقافة بالدار البيضاء .
11 – نفسه : 15 .
12 – نفسه : 15 / 16 .

العاشق الأسود

نعيمة السي أعراب

س

سيدتي الجميلة، أخيراً، تحقق حلمي ودخلتُ غرفتك! كم ترقبتُ واحترقتُ شوقاً في انتظار هذه اللحظة حتى حسبتُها لن تأتيَ! لكنها أتت، وها أنا أقف قربك مُخدَّر الحواس، أُمَلي العين برَؤياك، من أخمص قدميك الحافيتين إلى أعلَى رأسك المتوج بشعر كستنائي طويل.

وأنت تجربين فساتينكَ أمام المرآة لانتقاء ثوب مناسب للسهرة، ربَّما لم تنتبه عيناك كيف اشتعل الوميض في عينيَّ وازداد توقداً إلى أن صارت مُقلتاي جمرتين متوهجتين، تحولت معهما نظراتي، التي كانت تداعب جسدك المشوق بكل وداعة، إلى نيران مستعرة تود التهامه. ولا أظن قلبك فطن بقلبي الذي كان ينخلع من مكانه كلما خلعتِ فستاناً لاستبداله بآخر، وكاد يتوقف نبضُه حين استقر اختيارك على فستان أسود طويل، والتفتِ إليَّ بحدقتين فاحصتين قبل أن تنحنيَ مادة يدك نحوي، أنا الغارق في الوجد، جلدي الأسود البراق ملتهبٌ صبابة وكعباي العاليان مرتعشان لوعة.

تلقفتني بين يديك كما يتلقف المنقذ من بين الموج غريقاً، وبرفق أدخلت قدميك في جوفي، ثم انتصبت واقفة، وخطوت بضع خطوات أمام المرآة لتري الشكل النهائي. تماماً كما فعلت منذ أسبوع، يوم جئت إلى محل بيعَ الأحذية النسائية، واخترتني من بين الكل، إذ سمعتُك تهمسين:

«أريدك أنت، وحدك ستفي بالغرض!».

خالجني شعور غريب عند ملامسة قدميك الطريتين الدافئتين وبشرتهما الناعمَة العطرة، بينما أصابعهما الرقيقة دغدغت ضلوعي جاعلة الدم يتدافع من جديد في شراييني، ويسقي طبقات جلدي التي دبَّت فيها الحياة وانتعشت مسامُّها، فغمرتني قشعريرة لذيذة خلتُ معها أن شعيرات دقيقة نمت ثانية على سطح جلدي.

من قال إن البشر وحدهم يبحثون عن أحذية تناسب أقدامهم؟! الأحذية بدورها تبحث عن أقدام تناسبها؛ وأنا وجدتُ ما يناسبني!

رغم المشاعر الجياشة التي اكتنفتني مساء اليوم، تماسكتُ نفسي لأحافظ على رباطة جأشي، وأقاوم رغبتي الملحة في ضمِّك بقوة كما فعلتُ أول أمس، عندما أخرجَتني من الدولاب قُربَ المدخل، حيث كنتُ قد قضيتُ خمسة أيام رفقة أحذيتك الأخرى، أسترقُ النظر من بين الشقوق متابعاً بشغف تحركاتك، وأنت تتجولين في أرجاء المنزل بخطوات رَشيقة. من لهفتي واشتياقي، ما إن وجدتني أحتوي قدميك الناعمتين حتى جعلتُ جلدي ينكمشَ ويلتصق بهما، ضاغطاً بكل جهدي ومتلذذاً بشعور مثير لم أعهَدهُ، بلغ بي إلى حدِّ الرعشة القصوى. ولم أفق من نشوتي إلا وأنت تصرخين من الألم محاولة التخلص منّي!

في الغرَفة، لم أكرر فعلتي تلك. لستُ أحمق لأنسى التجربة المَريرة التي عشتُها بعدما وضعتني في كيس بلاستيكي أسود، وحملتَني إلى الإسكافي الذي كاد يزهق روحي حين أقحم القالب الحديدي في جوفي، وشرع يزيد من حجمه ليُمَدد جلدي حتى أوشك أن يمزق أوصالي!

هذه المرة، تصرفتُ بتعقل ولم أخذلك، بل حنوتُ على قدميك برفق واحتضنتُهما بلطف مقاوماً مشاعرَيَ ورغباتي الجامحة. فكان جزائي أن أخذتني معك إلى السهرة، هَناك حيث اقتربت منك عدة أحذية رجالية لامعة، أصحابها يرمونَك بنظَرات الإعجاب أكثر من باقي النساء الحاضرات، لكن لا أحد منهم كان محظوظاً مثلي! أنا الوحيد الذي حظيتُ بمنظر ساقيك المرمريتين، بينما كنتُ أمارس لعبة جديدة تمنحني المتعة وتقيني من غضبك في الوقت نفسه: أضغط على قدميك مراقباً الانقباض على ملامحك، فأخفف من ضغطي حتى تنفرج أساريرك؛ ثم أعيد الكَرة بالضغط ثانية، وأنا ألثُم أصابعك وباطن قدميك؛ أتراجع بعدها حالما ألمح الاحتقان علَى وجهك، وأرخي قبضتي مرة أخرى... هكذا دواليك في احتكاك لذيذ مع قدميك بلغ بي النشوة تدريجيًا!

أمضيتُ الوقت سعيداً منتشياً وسط المدعوين، إلى أن اصطدم بي حذاء رجالي أحمر، دنا منك صاحبُه يحييك ويتودد إليك، في حين لكَزني هو قائلاً:

«مساء النور أيها الجميل!».

لم أستلطفهُ رغم أناقة شكله، إذ لم يرُقني جلده الطافح بروائح السَجائر والكحول التي لم يفلح دهن التلميع في طمسها، كما لم يفلح في إخفاء التجاعيد الظاهرة على سطحه. وإذ رآني نافراً منه، أضاف بنبرة وقحة:

«ما بك صديقي؟ أنظر كم تبدو صاحبتك مسرورة رفقة صاحبي... هيَّا، استرخ ودعنا نمرح قليلاً!».

أغاظني تصريحه. وددتُ لو أسدد له رفسةً لتأديبه لولا وعدي لك بحسن التصرف، فكتمتُ غيظي وحاولتُ تجاهله. إنما ما أشعل النيران في قلبي وأخرجني عن صوابي، هو لما سمعتك تضحكين من علياتك، وأنت تتبادَلين الحديث الهامس مع صاحبه. حينها جنَّ جنوني، فأطبقتُ على قدميك ضاغطاً عليهما بأقصى قوتي. وقبلاتي الحانية لأصابعك وباطن قدميك تحولت إلى لدغاتَ جعلت وجهكَ يمتقع، وأجبرَتك على المغادرة وأنتَ تتأففين، تاركة صَاحب الحذاء الأحمَر في حيرة من أمره.

الآن، بعد عودتنا من الحفل، تجلسين على طرف السرير مُمسكةً بقدميك المتورمتين. تضعين مرهَماً للتخفيف من آثار الكدمات عليهما. وبين الفينة والأخرى، ترفعين رأسك وترشقينني بنظرات نارية، فأحترقَ وجلا، كعباي المرتجفان عاجزان عن حمل جسدي الذي ازداد سواده بريقا مع العرق البارد المتصبب من مسام جلدي. أنحشر في الزاوية حيث قذفت بي غاضبة منذ قليل، متسائلا عن نَوع القصاص الذي ستنزلين بي بعدما أفسدتُ عليك سهرتك... اللعنة على ذلك الحذاءَ الأحمرَ، كل هذا بسببه!

أنا أقبل منك أقسى العقوبات، بل وأعتى أشكال الإذلال، سيدتي!

أنا الذي اقتنيتني من أرقى المحلات وأعرق الماركَات، صُنعتُ من أجود أنواع الجلود وأفخرهَا، أقف بين يديك مستجديا مستعطفا!

ما رأيك سيدتي، يمكنك نزع كعبيَّ واستعمالي كخُف بئيس؟!

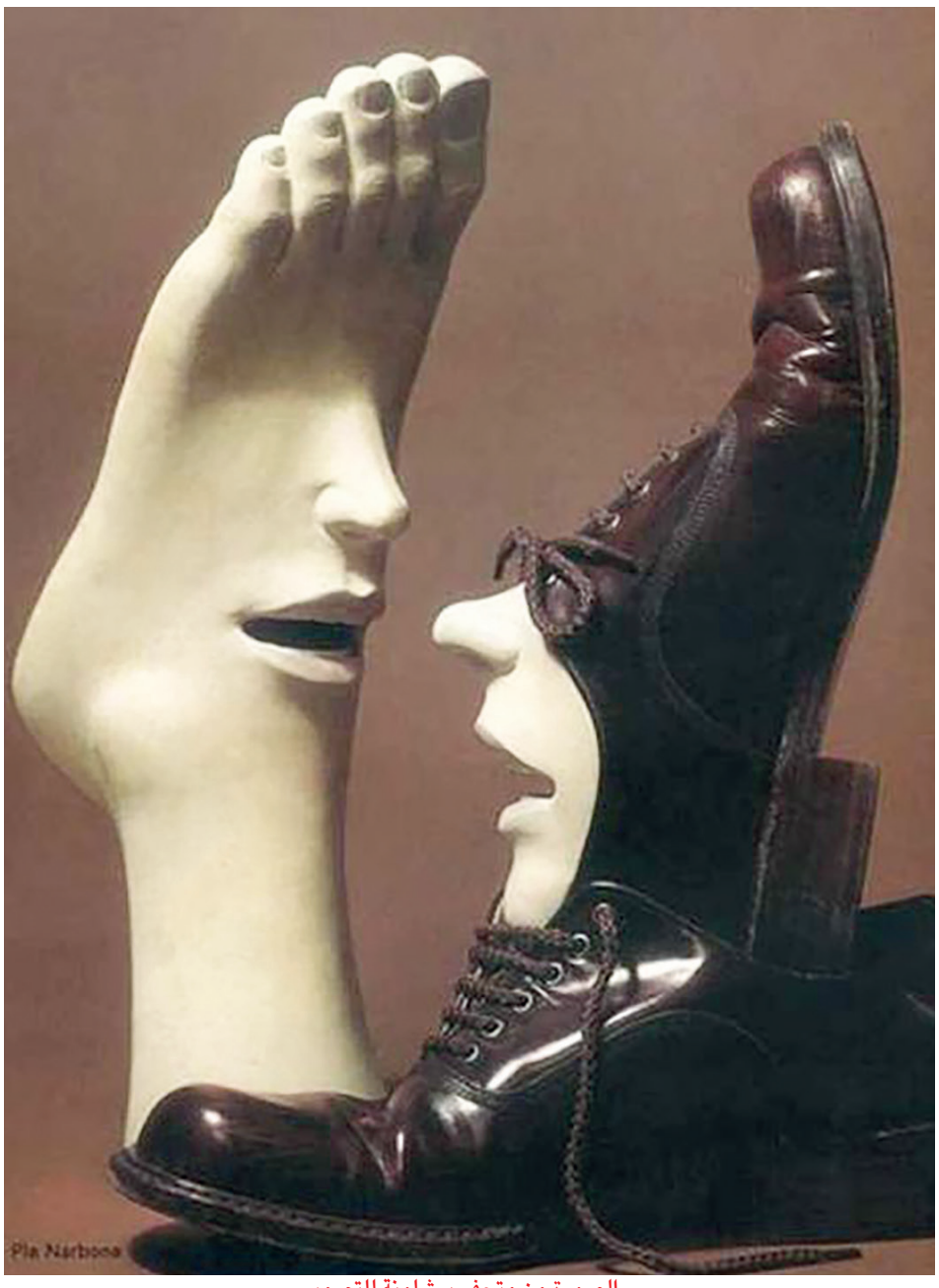
لكن من فضلك، لا تبعديني عنك، ولا تحرميني مَن ملامسة قدميكِ الحبيبتين!

وبينما أنا غارق في توسُّلاتي، ها أنت تنهضين، وبعصبية، تفتحين الدرجَ لتُخرجي كيساً بلاستيكيًا أسود... يا الله، إذن هو الإسكافي وآلة التعذيب الرهيبة!

لكنك عكس كل توقعاتي، تفتحين النافذة بعد وضعي في الكيس، وتُلوِّحين بي في الفراغ من الطابق السادس، وأنت تصرخين:

«لم أعد أريدك!».

ينتفخ الكيس بالهواء، ويطير عالياً باسطاً مقْبضيه ممثل جناحين يخفقان. ألتحم به ونصير جسداً واحداً. ولا يأتي الصباح حتى نكون قد تحولنا إلى طائر أسود، نحلق في سماء المدينة، وكلما لمحنا حذاءً رجاليًا أحمر، ذرقنا على صاحبه!



الصورة من متحف برشلونة للتصميم

هايكو

أسعد البازي

يا لَهُ من عَام جَديد !
حَتَّى رَجُلُ الثَّلج
يَبتَسِمُ فِي بِطاقَةِ التَّهنِئَة

***

لَيلَةُ رَأسِ السَّنَة
عَلى رُؤوسِ المَارَّة
تَتَسَابَقُ نُدَفُ الثَّلج

***

عَامٌ يُحتَضَر
وَآخرُ يَنتَظِر
قَرعَ أجرَاسِ المِيلاَد

***

عَلى سَطحِ البَحر
يَتلألأُ وَجهُ القَمَر
وَعَلى سَطحِ البِركَةِ أيضاً

***

لاَ شَيْءَ فِي يَدي
فقطّ
أصَابِعي

***

لَمَّا صرتُ طفلاً
أصبَحتُ رُبَّانَها
طَائِرَةٌ مِن وَرق

***

للمَطرِ وللشَّمسِ أيضاً
وَحَتَّى للرِّيح
تُدِيرُ ظهرَهَا المِظلاَّتُ

***

عَلَى وَشَكِ الهُروبِ
من ثُقبِ إبرة
يَتردَّدُ السَّجينُ

***

مَنزِلٌ مَهجُور
العَصَافِيرُ أكثرُ إقبالاً
على النَّوافِذ

***

صَافِرَةُ القِطار
في المَحطة
يَتحرَّكُ الوَدَاعُ

«الرقص» في كاليغرافيا صينية

حيوانات بشرية... عُنجُهيَّة الماءِ المهين

قراءة عقدية وأنثروبولوجية في سيكولوجية اليهود

الجزء الرابع والأخير

د. محمد سمكان

4.7 - الصهيونية حركة وحشية وبربرية

كشف «طوفانُ الأقصى» وقبلَه تهجيرُ الفلسطينيّين أثناء «النّكبة» وما تلاه من مذابحَ فظيعة في حقّ هذا الشعب الأعزل من «دير ياسين» و«صبرا وشاتيلا» إلى اليوم القناعَ عن «وَحشية» المستعمر الصهيوني الغربي؛ هذه الوحشية التي لم يكن الأنثروبولوجيون يعتقدون أنها ستسمر في مجتمعاتنا الحديثة؛ إذ كانوا يرون أنها خاصة بمجتمعات بدائية.

فقد قدّم الأمريكي لويس مورغان (1818 Lewis Henry Morgan-1881) نظرية «تطوّر الثقافات الإنسانية» من حيث انتقالها من حالة «الوحشيّة» (التي قسّمها إلى مرحلة دنيا وأخرى متوسّطة وثالثة عليا) إلى حالة أرقى نسبيًا أطلقَ عليها لفظ «البربريّة» والتي رأى أنها تطورتْ، أيضا، خلال ثلاث مراحل مشابهة للشكل الأول للحياة الإنسانية؛ أي: (الوحشيّة)، أمّا عن المرحلة الثالثة والأخيرة فهي مرحلة الحضارة.» (قصة الأنثروبولوجيا، ص 136)، ولكنّ الصهيونية بعيدة كل البعد عن «التحضّر» المزعوم؛ فمعيار التحضّر، اليوم، يُقاس بمدى احترام حقوق الإنسان، وكل تقدّم صناعيٍّ وتكنولوجيٍّ لا يَحترم الإنسان ولا حقوق الإنسان هو تقهقرٌ وانحدارٌ للحضارة المادية، ومنها الحضارة الغربية وصنيعتُها إسرائيل؛ لأنه مُسخّرٌ لتدمير الحياة وتهشيم الكرامة، ورفاهيّة القلّة على حساب الكثرة...

4.8 - البربرية والبدائية

من الجدير بالذّكر أنّ الإغريق استخدموا كلمة «متبربرة» Barbarism عند الإشارة إلى الشعوب التي لا تتحدث اللغة الإغريقية، ولا تتبع النمط الإغريقيّ للحياة، وهي لا تعني بالضرورة المعنى الشائعَ الاستخدام وهي الوحشيّة أو البربريّة.» (قصة الأنثروبولوجيا، صَ 75)، وقسْ على ذلك ما تُنعت به الشعوبُ غير الأوروبية من «صفات أدنوية» تنحطّ عن «مرتبة الإنسانية والبشرية» ليتّخذ الغربُ الاستعماريّ ذلك ذريعة لبسط قوته العسكَرية وهيمنته الاقتصاديّة على الشعوب الناميّة والمجتمعات التقليديّة، ما دامَ يعتبر أنّ كل مجتمع محافظ لا يتّبع الطريقة الغربية في التفكير ولا يَسلك طريقة الحياة نفسها وأسلوبَ العيش نفسه يُعتبر مجتمعًا بربريًا لا يستحقّ الحياة، وإنما يُمرَّغُ أنفُه في تراب «السُّخرة» خدمة للأسياد في الغرب، وهو ما تسعى إليه الصهيونية العالمية من تسخير غير اليهود لخدمة اليهود، وهي لا تخفي ذلك بل تُجاهر به وتُفاخرُ.

كما لا تخفي وَصْمَها للمجتمعات غير الغربية وخاصّةً مجتمعاتنا نحن المحافظة على ثوابتها بأنّها «مجتمعاتٌ بدائية»، وقد ظهر ذلك جَليًا في تصريح غالانت ونتنياهو وغيرهما من السّاسة الصهاينة الذين يمتهنون إنسانيّة الإنسان باسم الدّين والعقيدة اليهودية، وهم في الحقيقة إنما يُواربُون ويُراوغون ويَمكرون من أجل أهداف سياسيّة، ويُخاتلون من أجل مَصالحَ ذاتيّة لعلّ أبرزَها الإفلاتُ من المحاكمة بإطالة أمد الحرب على أهلنا في غزة والتّفاخر بكلفة عدد الضحايا اليومي المرتفع بفلسطين.

إنّ توظيفَ مثل هذه النّعوت من قِبَل بعض المُتطرّفين والعُنصريّين الصهاينة في حقّ الشعوب غيرَ الأوروبّية اختيارٌ شاردٌ عن الحقيقة حتّى من وجهة نظر علميّة أوروبية؛ فقد ذهب الأنثروبولوجيُّ البريطاني إيفانز برِّيتشارد Évans (1902 -1973 Prichard) إلى أنّ كلمة «بدائيّ» هي في حقيقة الأمر اختيارٌ غير مُوفّق لوصف المجتمعات المنعزلة غير الأوروبيّة والواقعة تحت طائلة الإستعمار الغربي.» (قصة الأنثروبولوجيا، ص 171) مما يؤشر بأنّه استعمالٌ عنصريٌّ للحطّ من كرامة الشعوب المستعمَرة وتثبيت هذا الاعتقاد من خلال صناعة مثقّفين مُزيَّفي الوعي، أو إقناع بعض المنسلخين عن هُوِيّاتهم، أو شراءِ ذِمَم البعض الثالث للتّرويج بأنّ الخلاصَ إنّما يكونُ في تبنّي الحضارة الأوروبية والقيم الغربية، وهو ما تعمل على إشاعته بعض الإيديولوجيات المناصرة للصهيونية أو المتحالفة معها.

ويستخدم الأنثروبولوجيّون مصطلح «المجتمعات البدائية» لينعتوا به المجتمعات الصّغيرة سواء من ناحية عدد السّكان، أو المساحة، أو تَشعّب العلاقات الاجتماعيّة، وتتّصف المجتمعاتُ البدائيةُ عادةً ببسَاطة الفنون، والأدوات، والنّظم الاقتصاديّة، وقلّة التّخصص في الوَظائفَ الاجتماعيّة إذا قورنتَ بالمجتمعاتَ الأوروبية، إلى جانب ذلك يُضيف بعضُ الأنثروبولوجيّين بعض المقاييس والمعايير الأخرى مثل عدم وجود تراث مكتوب، وبالتالي عدم وجود أيّ فنّ متقدّم أو علم لاهوتيّ (ديني) منهجيّ منظم.» (قصة الأنثروبولوجيا، ص 171).

4.9 - الصهيونية والعنصرية

تتغذّى الصهيونية العالمية على «العنصرية» وتوظفها سلاحا سيكولوجيا واستراتيجيًا لبثّ الكراهيّة ضد الآخر، ونفث سمومها تُجاه الشعوب العربية والإسلامية، ولا عجبَ إنْ صنّفنا هذا السلاحَ ضمن «أسلحة الدّمار الشامل»؛ لأنه يؤثّر بشكل مباشر في تنشئة أجيال من اليهود داخل إسرائيل وخارجَها ممن يُزرَع في مُعتقدهم ومخيالهم أنّ أرض فلسطينَ أرضُهم، وأنّها كانت أرضا خلاءً قبل استعمارهم لها واستيطانهم فيها، ويعتقدون، أيضا، أنّ الإنسان الفلسطينيّ لا يستحقّ الحياة.

وهذه «التربيّة على العنصرية» هي الوَقود الذي كانت تستثمره «النازية والفاشية» وتوظفه ضد العناصر الساميّة، التي يُصرّ الغربُ على أنّ اليهود وحدَهم هم أبناءُ سام بن نوح، ولا يُقرُّون للعرب بأنّه جدُّهم الأكبر أيضا.

وقد حاولتْ بعضُ كتابات الأنثروبولوجيا خلال الثّلاثينات والأربعينات، تناوُلَ العنصرية ونقدَها، وذلك في مواجهة محاولات أدولف هتلر A .Hitler 1945 -1889)) بتزكية العنصر الألمانيّ عن غيره من العناصر الأخرى، واعتبار السّلالة الآرية أرقى جنس بشري، ونتيجة لهذا الفكر العنصريّ منح هتلر لنفسه ومؤسساته الأمنية والقمعية إبادة غير الآريّين، وهو ما تفعله الصهيونية الآن في فلسطين مُتّبعة الإيديولوجيا نفسها، والنّهج الحربيّ نفسَه.

4.10 - تنشئةُ أبناءِ اليهود المتصهينين على كره العرب والمسلمين

يُبرز فيديو تمَّ تداولُه مؤخّرا على مواقع التواصل الاجتماعي مدى كراهية أبناء اليهود المتطرفين لنا نحن العربَ والمسلمين، حيث أظهر «هؤلاء الصّغار» الذين من المفروض أن تكون مُخيّلتُهم في هذه المرحلة العمريّة خالية من أيّ إيديولوجيا مُعادية للإنسان والإنسانية، أظهروا عداءَهم المقيت لأبناء العرب ويقصدون أبناء الفلسطينيين، وتمنّى كل واحد منهم قتلَ طفل عربيّ دون أيّ سبب مقبول، اللهم ما زُرِع في كيانه من بُغض العرب والمسلمين.

ولعلّ هذه التربيةَ على الكراهية والحقد مرتبطةٌ ارتباطا مباشرا بطبيعة المواد المدرسية والدينية التي تُلقّن في البيوت والمدارس والمجتمع من قبل الآباء والمعلّمين ووسائل الإعلام...، هاته التربية التي يدعوها أبرام كاردينر (1891 A.Kardner-1981) بـــ«المنظمات أو النظم الأولية» التي ترتبط بتربية الأطفال في سنواتهم الأولى والتي تختلف من ثقافة إلى أخرى. ويفترض كاردينر أنه نتيجة لاشتراك مجموعة من الناس في نوع معيّن من النّشأة والتربية خلال مرحلة طفولتهم تسودُ سماتٌ شخصية مشتركة بينهم عندما يكبرون، وترتبط هذه الصفات بالتشكيل النهائي للثقافة السائدة بين هؤلاء الأفراد.

ومع أنّ النّمط أو التشكيل الثقافيَّ السائدَ لا يمكن أن يزيد أو يُقلل من وجود الفوارق الفردية في نطاق الثقافة الواحدة؛ إلا أنّ العلاقة بين الأنماط الثقافية والشخصية الفردية والتأثيرات المتبادلة بينهما أمرٌ لا يجب إهماله في حالة دراسة الثقافات الإنسانية.» (قصة الأنثروبولوجيا، ص 182)

فالمجتمع الذي يزرع الحقد والكراهية والعنصرية في نفوس الناشئة لن يجنيَ إلا سفكَ الدّماء البريئة، و«النرجسيّة»، و«التّغوّل»، وحرمان الآخر من حقّه، وهو ما يُشرْعِنُ حق الدفاع عن النّفس والأرض والتاريخ لدى الإنسان الفلسطينيّ، وتستمرّ بالتالي دوامةُ هذا الصراع المسلّح في غياب القابلية للحوار أو التناظر الذي يُفضي إلى حلّ بالسّبل السّلميّة، ويزيد من طول أمد هذه الحرب، ومعاناة الشعب الفلسطينيّ، وتفاقم هذه الهوّة الحَضارية «غَيبُوبة» المجتمع الدولي الجادّ في طلب الحوار وإنهاء هذا الصّراع المرير.

4.11 - المثاقفة (أو الاحتكاك الثقافي) والصهيونية العالمية noitartluccA

قبل مناقشة هذا الإشكال لابُدّ من تعريف «التثاقف»، و«لعلّ من أفضل تعريفات عملية التثاقف هو ما قدمه هرسكوفيتز ميلفن (1895 -1963 M.Herskovits) بالاشتراك مع زميلَيْه رالف لينتون وروبرت ردفيلد (1897 -1958 R.Redfield) ويتضمن هذا التعريف أنّ التثاقف يشمل التّغيّرَ الثقافيَّ في تلك الظواهر التي تنشأ حين تدخل جماعاتٌ من الأفراد الذين ينتمون إلى ثقافتينَ مختلفتين في اتّصال مباشر مستمرّ معهما، مما يترتب عليه حدوث تغيّرات في الأنماط الثقافية الأصلية السائدة في إحدى هاتين الجماعتين أو فيهما معا.» (قصة الأنثروبولوجيا، ص 198-199)

فالمثاقفة، إذا، في نظرنا: «عملية تبادل ثقافيّ مُسالم ومُتسامح مع الآخر يحترم خصوصيّاته ومشاعرَه وافتخارَه بثقافته»، وفي غياب القَبول والاعتراف بالمثاقفة فلن يكونَ هناك تقبّل للذّات ولا للآخر، ولن تكونَ قنواتُ حوار يمكّن من التفاهم وتذليل العقبات، وهو ما يُميّز اليوم الصهيونيّة العالميّة التي تصمّ أذنَها عنَ القَبول والاعتراف بثقافة الآخر، وهذا دَيْدَن الاستعمار في كل زمان؛ إذ يُهمِّش الثقافة الأصليّة المحليّة، ويعتبرها ثقافة مُنحطة، ويقدّس، بالمقابل، الثقافة الغربية وهو ما فعله الاستعمار الغربي عندما تسلّط على ثقافة شعوبٍ يعتبرها «بدائيّة».

وقد أصبحت هذه الظاهرةُ محلَّ دراسة الإثنولوجيا (وهي فرع من الأنثروبولوجيا) إذ «ركز الإثنولوجيون على ظاهرة الاستعمار، والنتائج المترتبة على التقاء الثقافة الأوروبية بالثقافات البدائية، وبمعنى آخر فإنّ دراسات الاتصال الثقافيِّ قد ركزتْ على نوع واحد معيّن من عملية التّغيّر، وهو على حدّ تعبير رادكليف براون: «تغيّر الحياة الاجتماعية بفعل تأثر، أو سيطرة الغزاة الفاتحين الأوروبيين وخاصة في القارة الإفريقية.» (قصة الأنثروبولوجيا، ص 198).

4.21 - ما الذي يؤثر في المثاقفة؟

لاشكّ أن المثاقفة باعتبارها ظاهرة إنسانية كونية تخضعُ لمجموعة من التأثيرات من أبرزها: «ظروف الاتصال، وطبيعة ومواقف السّيادة والتبعيّة، تختلف، أيضا، النتائج والعمليات المصاحبة التي قد تأخذ مظاهرَ أو أشكالا متعددة من التّوافق بين سمات الثّقافة الأصليّة، والأخرى الدّخيلة، أو الرّفض التّامّ لبعض أو كل الثقافة الأوروبية ومُناهضتها بشتّى الطّرق.» (قصة الأنثروبولوجيا، ص 199).

وبعبارة أخرى فظروف الاتصال التي كانت بين المستعمر الصهيونيّ والشعب الفلسطينيّ كانت ولا تزال ظروفا مبنيّة على الاضطهاد والقهر والقتل والسلب...، كما أن السيادة هي للشعب الفلسطيني على أرضه وتاريخه بينما تحاول الصهيونية العالمية سلب هذا الحق من أصحابه وجعلهم أتباعا لها، وإن أخفقت في ذلك فالبديل هو «الاجتثاث من الأرض» (النكبة) و«الإبادة الجماعية» (بعد طوفان الأقصى) كما فعلتْ في الماضي القريب وتفعل الآن في غزة والضفة، وقد أكّدت الأحداث الجارية الآن بعد «طوفان الأقصى» أنّ الثقافة الغربية خاصة المبنيّ منها على العنصرية والاحتواء لثقافتنا هي ثقافة مرفوضة؛ لأن المعنى الصحيح للثقافة هو تقبل الآخر والإيمان بحقّه في الوجود مع ما يستلزم ذلك من احترام متبادل يفرضه المُشترك الإنسانيّ.

ولعلّ ما يُوافق ما ندّعي هو شهادةُ بعض الباحثين الغربيين المُنصفين؛ فقد لاحظت مارغريت ميد Margaret Mead (1901-1978)، وهي تدرس العلاقة بين البيض والهنود الحمر أنّ المستعمرين البيض لم يهدفوا إلى الأخذ والعطاء بين الثقافتين، وإنما أرادوا للهنود الحمر أن يندمجوا في ثقافتهم كلية. ورغم ذلك لم يسمح البيض للهنود الحمر بالاشتراك في أنشطتهم أو أن يتعاملوا معهم على قدم المساواة.» (قصة الأنثروبولوجيا، ص 200) وهو عين ما تفعله الصهيونية العالمية في فلسطين من سلخ هوية الإنسان الفلسطيني وهوية الشجر والحجر (هوية المكان) وتسعى الآن لسلخ هوية الزمن بتقاسم الأمكنة المقدسة العربية والإسلامية، ثم بعد الاطمئنان لذلك تستأثر بها لنفسها وتُقصي الآخرَ (العربي والمسلم والمسيحي والدرزي وغيرهم...)

إنّ الحل في رأي الأنثروبولوجي الفرنسي جريوك (صاحب مواقف مناهضة للاستعمار الغربي والفكر العنصري القائم على الاستعلاء الجنسي والثقافي) هو: «التعايش بين الثقافات السائدة مع تمكين المجتمعات الأصيلة من الحفاظ على أصالتها، وعلى شخصيتها الحية والتي يجب ألا تموت، عكس ما افترض الإمبرياليون.» (قصة الأنثروبولوجيا، ص 201)، وعكس ما تسعى إليه «الصهيونية العالمية» من اقتلاع الإنسان الفلسطيني من أرضه، وطمس تاريخ المنطقة، وقتل الذاكرة، وتزييف الوعي التاريخي... بعيدا عن كل تقبّل للآخر؛ بل مواجهته بالعنف والقتل والتشريد وهو صاحب الأرض والتاريخ، وهو ما لن يزيد المقاومة الفلسطينية إلا تمسّكا بالحق الفلسطينيّ خاصة بعد «الوعي العالمي» بعدالة هذه القضية والذي عبّرت عنه شعوبُ الأرض غربا وشرقا. فما موقف القرآن الكريم من إنسانية الإنسان؟

بعض مظاهر تكريم الإنسان: «آدمية» الآدميين

نتطرق في هذه النافذة باختصار وإلماع إلى موقف الكتاب العزيز من إنسانية الإنسان، وذلك بعد أنْ تعرفنا على بعض مظاهر «الصهيونية العالمية» التي نلخّصها في العنصرية والعُنْجُهيّة والتسلط والقهر بدعوى التعالي العرقي والاصطفاء الديني اللذين يخدمان الأهداف السياسية والاقتصادية للحركة الصهيونية على المدى البعيد. وهذه بعض مظاهر الموقف القرآني من الإنسان:

تكريم القرآن للإنسان في مظهره الإنساني الآدمي بغضّ النظر عن دينه، أو عرقه، أو جنسه:

يقصّ علينا الكتاب العزيز قصة خلق آدم أبي الإنسانية، والذي ينتمي إلى صُلبه كل آدميٍّ مرَّ وسيمرُّ من على وجه هذه البسيطة؛ «فكلكم من آدمَ وآدمُ من تراب» كما قرّر ذلك نبيُّنا صلى الله عليه وسلم، وهو النّداء الإنسانيّ الذي اعتمده الكتاب العزيز الذي لا يزال قائما فينا يدعونا بنداء: ﴿يَا بَنِي آدَمَ قَدْ أَنْزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُوَارِي سَوْءَاتِكُمْ وَرِيشًا وَلِبَاسُ التَّقْوَىٰ﴾ الآية [الأعراف، من الآية 25]، في إشارة إلى ما يُميّز الإنسانَ عن الحيوان من ضرورة السّتْر وضرورة التّزيّي بزيّ الإيمان.

وفي نداء: ﴿يَا بَنِي آدَمَ لَا يَفْتِنَنَّكُمُ الشَّيْطَانُ كَمَا أَخْرَجَ أَبَوَيْكُم مِّنَ الْجَنَّةِ﴾ الآية [الأعراف، من الآية 26]، وهو نهي وتنبيه لنا نحن الآدميين حتى لا نقع في شَرَك الشيطان، وتحذير لنا من السقوط في النار، وفي نداء: ﴿يَا بَنِي آدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ﴾ الآية [الأعراف، من الآية 29]، وهذه دعوة للتّجمّل والتّبجّل لمن يقصد دور العبادة منا نحن الآدميين.

5.2 - الإنسان رُوحٌ من الله

يقول سبحانه: ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِّن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ﴾[الحجر،-28 29]، يقولُ ابن عاشور: «والبَشَر: مرادفُ الإنسان؛ أي: إنّي خالق إنسانا. وقد فهم الملائكة الحقيقة بما ألقى الله فيهم من العلم، أو أنّ الله وصف لهم حقيقة الإنسان بالمعنى الذي عبَّر عنه القرآنُ بالعبارة الجامعة لذلك المعنى. وإنما ذكرَ للملائكة المادّة التي منها خُلق البشرُ ليعلموا أنّ شرف الموجودات بمزاياها لا بمادة تركيبها(...). وإسناد النفخ وإضافة الرّوح إلى ضمير اسم الجلالة تنويهٌ بهذا المخلوق. وفيه إيماءٌ إلى أنّ حقائق العناصر عند الله تعالى لا تتفاضل إلّا بتفاضل آثارها وأعمالها، وأنّ كراهة الذات أو الرائحة إلى حالة يكرّهُها بعضُ الناس أو كلُّهم إنّما هو تابعٌ لما يلائم الإدراكَ الحسّيَّ أو يُنافرُه تبعًا لطباع الأمزجة أو لإلف العادة ولا يُؤبَهُ في علم الله تعالى. وهذا هوَ ضابط وصفَ القذارة والنزاهة عند البشر. ألا ترى أن المنيّ يُستقذَر في الحسّ البشريّ على أنّ منه تكوين نوعه، ومنه تخلقت أفاضل البشر.»(التحرير والتنوير، 14/43-44)؛ فكيف، إذا، لشريحة من الآدميّين الذين حالُ خَلقهم كما وصف الكتاب العزيز أن يدَّعيَ التعالي على باقي الخَلق بدعوى واهية، لا تقوم لا على أساس ديني صحيح، ولا نظر علميّ سليم؟؟

5.3 - سجودُ الملائكة لآدمَ

يقول سبحانه: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ السَّاجِدِينَ﴾[الأعراف،10] يعلق ابنُ عاشور على هذه الآية بقوله: «والطينُ: الترابُ المختلط بالماء، والماءُ عنصرٌ آخرُ تتوقّف عليه الحياةُ الحيوانيّة مع النّار والتّراب، وظاهر القرآن في آيات هذه القصة كلها أن شرف النّار على التّراب مقرّر، وأنّ إبليس أوخذ بعصيان أمْر الله عصْيانًا باتًا، والله تعالى لما أمرَ الملائكةَ بالسُّجود لآدَم قدّ علم استحقاق آدمَ ذلك بما أوْدَعَ الله فيه من القوّة التي قد تَبلغ به إلى مبلغ الملائكة في الزّكاء والتقديس، فأما إبليس فغَرّه زكاءُ عنصُرهِ وذلك ليس كافيا في التفضيل وحده، ما لم يكن كيانُه مَنَ ذلك العنصر مُهَيَّئا إيّاه لبلوغ الكمالات، لأنّ العبرة بكيفية التركيب واعتبار خصائص المادة المركب منها بعد التركيب، بحسب مقصد الخالق عند التركيب، ولا عبرة بحالة المادة المجردة.» (التحرير والتنوير، 42/8).

ودعوى إبليس من زكاء مادّة خلقه مقارنة إلى مادة خَلْق آدمَ وبنيه هي عينُ الدعوى التي تبنّتْها «الصهيونية العالمية»، حَذْوَ القذّة بالقذّة؛ فقد أعماه اغترارُه بمادّة خلقه عن الاستجابة للآمر له بالسّجود وهو الحق سبحانه، وأرْدَاهُ كِبْره وَهَوَى به في حُفَر التّعالي والاستكبار.

5.4 - تصويرُ الإنسان في أحسن خَلْق

يقول سبحانه: ﴿وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ﴾[غافر، من الآية 64]، يقول ابن عاشور: «أي: خلقكم في أحسنْ صورة، ثمّ أمدّكم بأحسن رزْق، فجمعَ لكم بين الإيجاد والإمْداد (...) فجعل ما به مَدَدَ الحَياة وهو الرزق من أحسن الطّيّبات على خلاف رزق بقية أنواع الحيوان.» (التحرير والتنوير، 24/191)، ولا شكّ أنّ جميع بني الإنسان يشتركون في هذه الخلْقة الحسنة التي كرّم بها الخالق جميع الناس، ولم يُقْصُرْها عن بعض دون بعض.

5.5- التّكريم الخَلْقيّ: العينان واللّسان والشّفتان (دلائل العقل والإبانة)

يقول سبحانه: ﴿أَلَمْ نَجْعَل لَّهُ عَيْنَيْنِ وَلِسَانًا وَشَفَتَيْنِ وَهَدَيْنَاهُ النَّجْدَيْنِ﴾[البلد، 8-10]، يقول ابن عاشور: «والاقتصار على العينين؛ لأنهما أنفعُ المشاعر، ولأنّ المعلّل إنكارُ ظنه إنْ لم يَرَه أحدٌ. وذكرَ الشّفتين مع اللسان؛ لأنّ الإبانةَ تَحصُل بهما معًا، فلا ينطقُ اللّسانُ بدون الشّفتيْن، ولا تنطقُ الشفتانِ بدون اللّسان... وأعقبَ ما به اكتسابُ العلم وما به الإبانة عن المعلوماتِ بما يُرشد الفكر إلى النّظر والبحث، وذلك قوله: ﴿وَهَدَيْنَاهُ النَّجْدَيْنِ﴾. فاستكمل الكلامُ أصول التّعلم والتعليم؛ فإنّ الإنسانَ خُلقَ مُحبّا للمعرفة مُحبّا للتّعريف؛ فبمَشاعر الإدراك يكتسبُ المُشاهدات وهي أصول المعلومات اليقينية، وبالنطق يفيد ما يُعلّمُه لغَيره، وبالهدي إلى الخير والشرّ يُميّز بين معلوماته ويُمَحّصُها.» (التحرير والتنوير، 30/354)

5.6- تحمُّلُ الإنسان أمانةَ الاستخلاف في الأرض

يقول المولى عز وجلّ: ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً﴾[البقرة، من الآية 29]، يقول ابن عاشور: «عُطفتَ الواوُ قصةَ خلق أوّل البشر على قصّة خلق السّماوات والأرض انتقالا بهم في الاستدلال على أنّ الله واحدٌ، وعلى بُطلان شِرْكهم وتخلّصا من ذكر خَلق السماوات والأرض إلى خلق النّوعَ الذي هو سُلطانُ الأرضَ والمتصرّف في أحوالها، ليجمعَ بين تعدُّد الأدلة ومُختلف حَوادث تكوين العوالم وأصلها ليَعْلَمَ المسلمون ما عَلّمه أهل الكتاب مَن العلمَ الذي كانوا يُباهُون به العربَ، وهو مَا في سِفْر التّكوين من التّوراة.»(التحرير والتنوير، 1/395)

5.7- تكريم القرآن الكريم بني آدمَ عامة

يقول ربُّنا الكريم: ﴿وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَىٰ كَثِيرٍ مِّمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلًا﴾[الإسراء،70]، يقول ابن عاشور: «فأما منّة التّكريم فهي مَزيّة خُصّ بها الله بني آدم من بين سائر المخلوقات الأرضية. والتّكريمُ: جعله كريمًا؛ أي: نفيسًا غير مبذول ولا دليل في صورته، ولا في حركة مشيته وفي بَشَرته؛ فإنّ جَميعَ الحَيوان لا يَعرف النظافة ولا اللّباس، ولا تَرْفيهَ المضجع والمأكل، ولا حُسْنَ كيفيّة تناول الطعام والشراب، ولا الاستعدادَ لما ينفعُه، ودَفعَ ما يَضرُّه، ولا شعورَه بما في ذاته وعقله من المحاسن؛ فيستزيدَ منها والقبائحَ فيسترَها ويدفعَها، بَلْهَ الخلوّ عن المعارف والصّنائع وعن قبول التّطوّر في أساليب حياته وحضارته.» (التحرير والتنوير، 15/165)

على سبيل الختْم

نرسو في خاتمة هذا المقال عندَ بعض النّتائج التي استخلصناها؛ وهكذا فقد حاولنا رصْدَ بعض ملامح قضية العنصرية التي تمثّل ركيزة إيديولوجية من ركائز «الصهيونية العالمية»، وتتخذ صبغة إثنية وعرقية وعقديّة واجتماعية وسياسيّة، الهدف منها الترويجُ لتفوّق عنصر بشريٍّ على آخرَ بدعوى التفوّق العرقيّ المستمد من «تفضيل إلهي» تزعمُه الصهيونية، وتسنده بنصوص «تلموذيّة» أو من «التوراة المحرّفة» لدعم أكذوبة «الدّم الأزرق» Blue Blood.

هذا الطرح الذي لا يخدم في الحقيقة إلا أهدافا سياسيّة مُخطّطا لها منذ القرن التاسع عشر، وتُثار بين الحين والحين خدمةً لطبقة سياسيّة واقتصادية صهيونيّة متحالفة مع قوى غربية مُساندة تتخفى وراء الشعور بـــ»الإحساس بالذنب» كما هو حالُ ألمانيا اليوم في محاولة من الدولة هناك «لتطهير العواطف» catharsis من هذا الذّنب الذي يؤرّق ضميرَهم كما يزعمون على غرار ما حدث في «الثّقافة الإغريقيّة» وخاصة، «مأساة أوديب» لسوفوكليس، والتخلّص من «الإحساس بالخطيئة» تجاه شعب يهوديٍّ عانى من ويلات (الإبادة الجماعية) خاصة في الفترة الحديثة على يد القوى النازية والفاشية، وبذلك يسمحُ «الغربُ المتصَهْيِنُ» لنفسه بالدّفاع عن «شعب الله المختار» ودعم حقّه في الحياة وفي الدولة على «أرض الميعاد»، ويسمحون بالمقابل لأنفسهم بتقتيل شعب أعزل إلا من إيمانه بقضيته ويدعمون حرب الإبادة في غزة وفي فلسطين كلها، وهذا من أقبح المواقف التي تشهدها الإنسانيّة التي تتبجّح بحقوق الإنسان صباحَ مساءَ، ويتّخذُ الغربُ هذا الشّعارَ ذريعةً لمحاسبة ما يُسمّيه «الأنظمة المَارقة» عن السّياسات الغربيّة، أو يتّخذونه ذريعةً للضغط على بعض الأنظمة بالعالم الثالث حتى تبتزّ مواقفَ مُساندةً لها، وتمتصّ خيراتها، أو تستعمرها...

ولَعلّ من يعتقدُ بأنّ تركيبةَ الشخصية العربية والإسلامية تركيبةٌ عاطفية بالدّرجة الأولى مع تشبُّعها بقيَم التّسامح يكون قد حاز الصّدق، لتصديق القرآن الكريم له، وذلك في قوله تعالى: ﴿هَاأَنتُمْ هَٰؤُلَاءِ تُحِبُّونَهُمْ وَلَا يُحِبُّونَكُمْ وَتُؤْمِنُونَ بِالْكِتَابِ كُلِّهِ وَإِذَا لَقُوكُمْ قَالُوا آمَنَّا وَإِذَا خَلَوْا عَضُّوا عَلَيْكُمُ الْأَنَامِلَ مِنَ الْغَيْظِ قُلْ مُوتُوا بِغَيْظِكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ﴾[آل عمران،119]، يقولُ ابن عاشور: «استئنافٌ ابتدائيّ، قصد منه المقابلة بين خُلق الفريقيْن؛ فالمؤمنون يُحبّون أهلَ الكتاب، وأهل الكتاب يُبغضونهم، وكل إناء بما فيه يَرْشَحُ، والشّأنُ أنّ المحبّةَ تَجْلبُ المحبّة إلا إذا اختلفت المقاصدُ والأخلاق. (...).

وليس في هذا التّعجيب شيءٌ من التّغليظ، ولكنّه مُجرّدُ إيقاظ، ولذلك عقّبَه بقوله: ﴿وَتُؤْمِنُونَ بِالْكِتَابِ كُلِّهِ﴾، فإنه كالعُذْر للمؤمنين في استبْطانهم أهلَ الكتاب بعد إيمان المؤمنين؛ لأنّ المؤمنين لمّا آمنوا بجميع رُسُل الله وكُتبهم، كانوا ينسُبون أهل الكتاب إلى هُدًى ذهبَ زمانُه، وأدخلوا فيه التّحريف بخلاف أهل الكتاب إذ يرمُقون المسلمين بعين الازدراء والضّلالة واتّباعَ ما ليسَ بحق. وهذان النّظران منا ومنهم، هما أصلُ تسامُحَ المسلمين مع قوْتهم، وتَصَلّبُ أهل الكتابَيْن مع ضُعفهم.»(التحرير والتنوير، 4/65-66)

وفي البدء والختام كلُّنا فلسطينيون.

جماليات عالية الرقي بين البساطة والتعقيد

في معرض التشكيليين سلمى لعتيكَي وضياء أحميمو ببركان

محمد العتروس

معرضان في معرض واحد، رؤيتان تتوازيان، تتقاطعان، ثم تلتقيان لتفترقا من أجل إحداث الفرق.. والفرق هو إنتاج المزيد من الجمال والمحبة والألفة والدهشة والمتعة والإمتاع.. ومن أجل إنتاج المعنى.

المعرض يجمع بين فنانين ارتأيا أن يحققا من خلاله وفيه، مقاربة النوع، كونه معرضا بصيغة المؤنث والمذكر، ويحققا حضور الجيل الجديد، كونه معرضا لشابين مبدعين، ويحققا رؤيتين جماليتين تتكاملان من حيث التقنية والجماليات الفنية، وهو ما تؤشر عليه بوضوح لوحاتهما الثلاث المشتركة.

سلمى لعتيكَي: جماليات اللانهائي والمطلق

تعتمد سلمى لعتيكَي في بناء لوحتها على التكرار والتوازي من أجل تثبيت الفكرة ورؤيتها العامة للكون والعالم والحياة والإنسان.

رؤية تمتح من المعيش لتصب فيه، وتستند على خلفيات فلسفية وصوفية عميقة ومتجذرة، ويتضح ذلك، أيضا، من خلال البناء والهدم وإعادة البناء من جديد في دائرة مغلقة، منغلقة على نفسها، مفتوحة على الأكوان الأخرى، والتي توازي، في رمزية، الطريق.. الطريق الذي لا يعرف له بداية، ولا ترى له نهاية.

طريق أبدي التكوين والجوهر.

أزلي المآل.

وسرمدي البداية.

لوحات سلمى، في جملة واحدة، هي لوحات منفتحة على المطلق الديني الصوفي، والمطلق الإنساني الكوني.

سلمى لعتيكَي وضياء أحميمو

انطلاقا من ابن عربي ومرورا بالتبريزي ووصولا إلى جلال الدين الرومي.

رؤية تحيل على المطلق الذي يتحول باستمرار من خلال انبناء السابق على اللاحق، وانبناء اللاحق على السابق. رؤية تنشد الاكتمال في عالم غير مكتمل.

اللانهائي مكون أساس في لوحات الفنانة جماليا ودلاليا، يتضح ذلك انطلاقا من تركيزها على الطريق، الذي لن يكون سوى معادل موضوعي للنهر المتجدد واللامحدود، وعلى الدائرة، التي لا نهاية لها ولم تكن لها بداية.

ضياء أحميمو: جماليات البساطة والتعقيد

الوصف الأقرب الذي يمكن أن نسبغه على الفنان التشكيلي ضياء أحميمو، هو أنه فنان جماليات البساطة والتعقيد، وجماليات الوجوه في تعددها واختلافها وتجلياتها الإنسانية الكبرى. هذا الفنان لا يعتمد الكثير من الألوان، يكفيه لونان أو ثلاثة: أبيض وأسود وأصفر، لينشئ عالما فسيحا من الأحاسيس، رحبا لتلقي المعاني.

تكفيه (لطشة) أو (لطشتان)، ثم ملامح وجه غائر، وعينان عميقتان تشع منهما مشاعر غريبة: خوف أو فرح موؤود، أو دهشة أو حيرة مما رأت، أو انبهار مما هو آت. يكفيه لوح خشبي قديم انتشله من مطرح، أو جمجمة حيوان جاء بها من ضفاف نهر، أو لقيا كارتون حصل عليها من مكان ما في أرجاء المدينة، ليحولها كلها بالجمال والدهشة والحياة.

إلى حوامل لوحات تنضح يصعب تفسير تلك (اللطشات)، أو الكاليغرافيا، أو الألوان، أو المعاني التي تحملها في عمقها اللوحات.

يصعب تفسير حضور حمار أو خروف في لوح لا ملامح له، دون أي إطار، مكتف بحزواف بدائية طبيعية، قد تحيل إلى الطبيعة الإنسانية الخامة، أو إلى ثقافة واعية بآليات اشتغالها، وتقنيات تحققاتها الفنية والنفسية، وعمق رؤيتها للإنسان والحياة والعالم والكون.

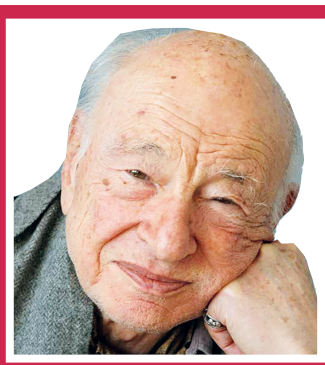
يكفي أن يطالعنا عنوان قاعة عرضه **LITHIUM** لندرك الورطة التي أوقعنا أنفسنا فيها ونحن ننغمس بذواتنا في تلقي هذه اللوحات الفخاخ. فهل علينا أن نأخذ جرعات من هذا الدواء/اللوحات لنعالج أنفسنا من الهوس الاكتئابي؟ أم أننا سنقبل على مخاطرة، غير محمودة العواقب، تدفعنا إلى الانتحار؟ ومن المقصود به، نحن أم الفنان أم المجتمع؟

ختاما، إن لوحات هذين الفنانين رؤى تحمل جماليات عالية الرقي للبساطة والتعقيد، وجماليات عالية العمق للوجوه الإنسانية في تعددها وتجلياتها الكبرى، كما أنها تحتفي بطريقتها الخاصة جدا باللانهائي والمطلق.

إن هذا المعرض، بصيغة المثنى، هو معرض للجمال والدهشة والمتعة والعمق. لأنه تشكيل باللون والشكل والحس وتشكيل فيهم لعالم برمته.

نص الورقة التي قدمت بها معرضا تشكيليا للفنانين سلمى لعتيكَي وضياء أحميمو، والذي يحتضنه فضاء الشرق بمدينة بركان إلى غاية 24 مارس 2024.

دوستيوفسكي والنزعة الإنسانية الروسية



بقلم: ادغار موران

ترجمة: يوسف اسحيردة

بَدأتُ بقراءة الكُتَّاب الروس الكبار منذ سنوات دراستي الثانوية. اسْتَنَرْتُ بقراءة رواية «القيامة» لتولستوي و«الآباء والبنون» لتورغينيف، دون نسيان مسرحية «السهوب» ورواية «العم فانيا» لتشيخوف. في العقود الأخيرة، تأثرت بقراءة ألكسندر سولجنيتسين، خاصة رواياته الثلاث: «جناح السرطان»، «الدائرة الأولى»، «بيت ماتريونا». نفس التأثر صاحبني عند قراءة رواية «الحياة والقدر» لغروسمان.

غير أن الكاتب الذي يظل، بالنسبة لي، الأكثر كَشْفًا وراهنية وحميمية، هو دوستيوفسكي.

قَرَأتُ أولا «الجريمة والعقاب»، ثم «الممسوسون» و«الاخوة كرامازوف»، وهذه القراءات الوامضة طبعتني إلى الأبد؛ ديميتري وايفان وأليوشا كرامزوف وموشكين وستافروغين وكل أبطال «الممسوسون» لم يُفارقوني أبدا. فمن دوستيوفسكي جاءتني يقظتي الفلسفية الأولى، إحساسي الفلسفي الأول. لقد غرس دوستيوفسكي بداخلي هذه الفكرة الأولى والأولية - بالنسبة لي - بضرورة التعاطف مع المعاناة. لم يسبق لأحد أن عَبَّرَ مثله، ودفعة واحدة، عن حس المعاناة والمأساة والسخرية والهذيان، هذه الصفات الملاصقة للإنسان.

لا شك في أنّي ما كنت لأقترح فكرة الإنسان العاقل-المخبول كمفهوم مفتاحي في كتابي «البراديغم المفقود»، لو لم يستقر في ذهني منذ الطفولة الشعور بتلازم الجنون والعقل في الكائن البشري، ولو لم يتم بَعث هذا الشعور بداخلي باستمرار من طرف الكُتَّاب الروس وبخاصة ذكرى دوستيوفسكي. وبالمناسبة، فقد عشت خلال مرحلتي الستالينية التجربة الدوستيوفسكية للمس. لقد ساعدتني في فهم أن المس يمكن أن يكون من طرف أساطير وأفكار وأيديولوجيات، كما يُمكن أن يكون من طرف كائنات حقيقية، مخابيل.

النزعة الإنسانية الروسية التي تشهد عليها كل هذه الأعمال الكبرى، تختلف عن النزعة الإنسانية الفرنسية. دوستيوفسكي يملك إحساسا عميقا بالمعاناة الإنسانية والمأساة الإنسانية والإهانة والتعاسة. تشيخوف وتولستوي وخوركي وسولجنيتسين يتوفرون أيضا، من جهتهم، على حس التعاطف والمعاناة الإنسانية. النزعة الإنسانية الفرنسية أكثر ميلا إلى العقلانية والتجريد: فهي تُعلن أن كل الناس سواسية وإخوة، كما أنها من أجل تحرير العمال وضد استغلال الانسان من طرف الانسان...لكن هذا يظل ضمن نطاق الأفكار.

في الحالة الفرنسية، يُمكن أن نُحب البروليتاري والمُضْطَهَد، لكن من حيث أنه يُجسد الثائر، أو نبوءة البروليتاريا. الرأسمالية التي كانت تستغله مكروهة، لكن جوهر المعاناة والإهانة يظل غائبا. كُتَّاب مثل اميل زولا فعلوا ذلك. إلا أن حس التعاطف العميق، والشفقة المؤلمة، أمور لا نجدها عنده. ورغم ذلك، فلن أختار بين النزعتين. في تضادهما يكمن تكاملي، وبالتالي أهميتهما.

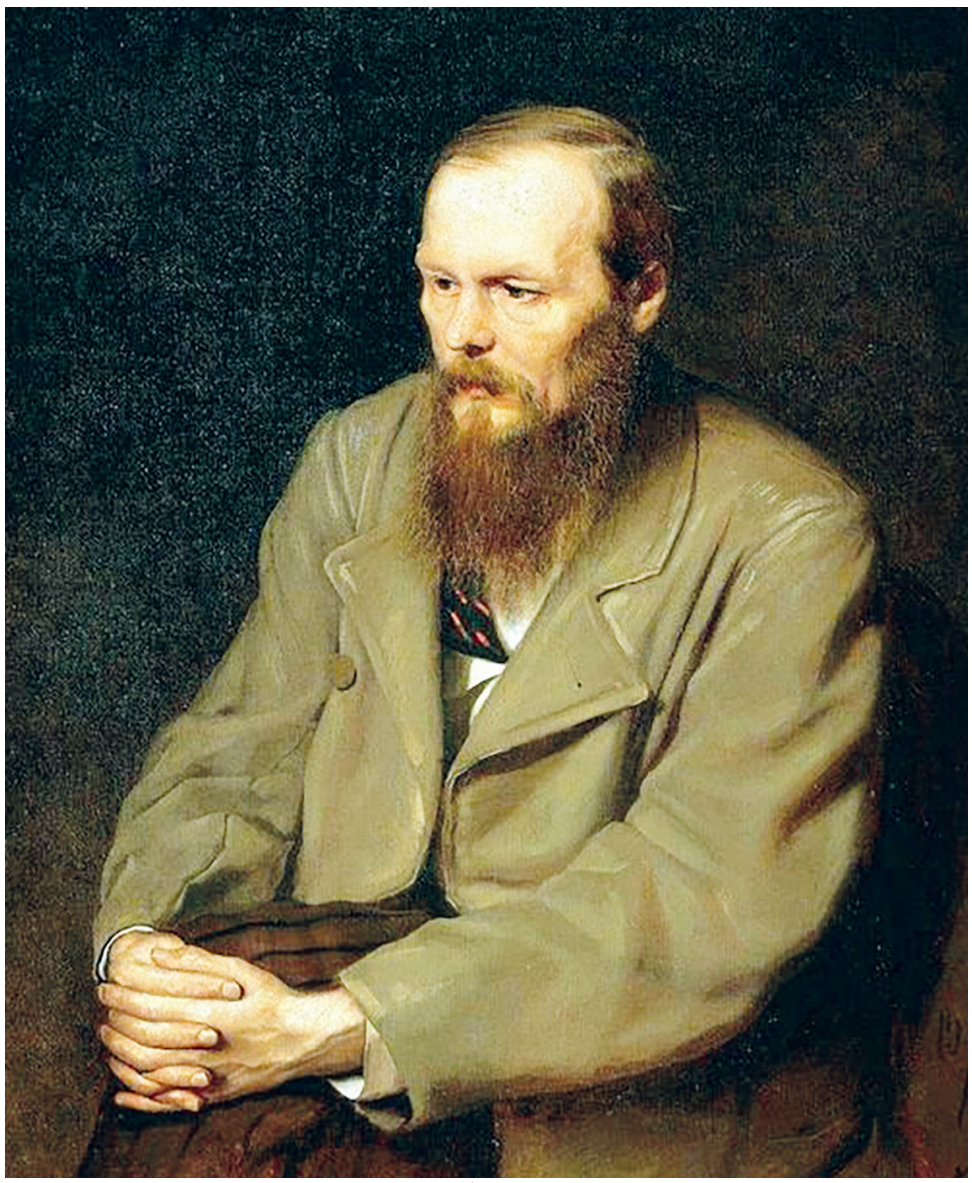
هناك دروس فلسفية رائعة في النزعة الإنسانية الروسية التي يمثل دوستيوفسكي تجسيدها المكثف. فعنده حيث وَجَدْتُ، في نهاية المطاف، أكثر حدة وأكثر ألما وأكثر عنفا من أي مكان آخر (بما في ذلك بقية الكُتَّاب الروس): عذابات الأرواح الممزقة، التقلبات العميقة للهوية، لحظات حقيقة الحب، سر الكائنات والحياة الذي لا يُمكن سبر غوره. يكشف دوستيوفسكي عن فضيلة المحونين والملعونين، عن الإمكانية المفتوحة دائما للتكفير عن الذنب والخلاص.

إن دوستيوفسكي يملك حسًّا عميقا بالتناقض والتعقيد والتعدديات الإنسانية، التي سَيُوضحها بروست منَ جهته. ما هو جدير بالملاحظة، هو أن الكُتَّاب الكبار يبدون أقدر إفصاحا عن هذا الحس من الفلاسفة. وهكذا فإن «الإخوة كرامازوف» أبطال يُنجزون الاحتمالات المتضادة والمتناقضة لكل كائن. لقد أمكنني أن أتعرف فيهم على نفسي بالكامل، وأتحاكى معهم جميعا وأجدهم بداخلي. شخصيات مثل ستافروجين تتمتع بغموض لا يُصدق ومُلغِّز. شخصيات نسائية أيضا، مثل بولينا في «المقامر». فهي ترمي في وجه ألكسي بالخمسين ألف روبل التي ربحها من أجلها وسلمها إياها للتو. ألكسي يعتقد أن بولينا تكرهه. لاحقا، ستقول له شخصية أخرى، أستيلي: « ما أتعسك، لقد كانت تحبك».

بالنسبة لي، ليس هناك اثنان من دوستيوفسكي، متعاقبان، الثوري القديم الذي أصبح تقليدانيا، والاستغرابي السابق الذي أصبح سْلاَفيا مهووسا. بل هناك دوستيوفسكي واحد ومزدوج، أبقى بداخله على معركة (طاحنة، يائسة، ناخرة..) بين التضاديات المتعددة للإيمان والتمرد والشك والعدمية. إنه من نفس طينة كل العقول الأوربية الكبيرة التي ما فتئت تعيش في أعماق أعماقها تضادا مُؤَسِّسًا، وتناقضا يتعذر اختزاله؛ وحتى عندما يبدو أنه اختار جهة ضد أخرى، فإن هذه الأخيرة تظل تشتغل، تحتيا، لكن بنشاط، داخل الجهة الأولى. يشهد على ذلك ما نلاحظه من شك باسكالي ناخر في أمثولة «المفتش الكبير» لايفان كرامازوف.

يبقى أن دوستيوفسكي، بالنسبة لي، لا يُمكن فصله عن باسكال وعن المعركة - المؤلمة والخَلاَّقة – التي تدور رحاها بين الإيمان والشك، الأمل واليأس.

كان دوستيوفسكي يعتزم نشر تتمة لـ «الاخوة كرمازوف». فيها، أليوشا، الشخصية الوحيدة الناجية في الرواية، ستغرق في الرذيلة...وهكذا، فحيثما يُوجد الخلاص يُوجد الضياع، وحيثما يُوجد الضياع يأتي الخلاص. إنها حركة استثنائية. التطلع إلى الخلاص، الأمل، يتمتعان بكثافة غير مسبوقة لكنهما لا يستطيعان أبدا القضاء على الشك.



دوستيوفسكي

المصدر:

Edgard Morin, Mes philosophes, Fayard/Pluriel, 2013, Pages 107, 108,109 et 110

المحتمل التاريخي

في رواية «الملك يموت مرتين» لأحمد الويزي

عبد الرحمن التمارة

إنّ رواية «الملك يموت مرتين»1، للروائي والمترجم المغربي أحمد الويزي، تقترن بوجود سردي أسّه فاعلية محتمل التاريخ المغربي الحديث؛ خاصة زمن الاستعمار الفرنسي، وما سبقه من أحداث مهّدت لتحققه فعلياً. لهذا، يتبدّى ممكنُ التاريخ، في الرواية، منفتحاً على تراجيديا الإنسان والسلطان، فيصير وجودهما، في نسق علائقي مترابط، بانياً لوجود مجتمعي يقول بالأزمة والمأساة. مأساة السلطان، في فرديته، لا تغفل الشعب في مجموعه، وانهزامه لا ينفي انتصاراً تترجمه المعرفة والإدراك. من هنا، فإنّ الرواية تحتفي بسقوط الأقنعة؛ قناع سلطوي تبدّى مرآة كاشفة «حقيقة» وجود سلطة، مدعومة بحاشية رثة ومتعفّنة، تبرّرُ انتهاءً مأساوياً لأزمة مركّبة (التخلّي عن العرش) اجتماعياً وسياسياً، وقناع مجتمع فقد الإحساس بالوطن وصار معنياً بوجود جغرافي تؤطّره القوة وليس القانون والحق، وقناع كولونيالي يكمّم أفواه الصحافة الفاضحة لخروقات المستعمر المؤلمة، ويدفعُ بها، حين تزيغ عن دَعْم التسلّط، لهلاك محقق عبْرَ موت بطئ، وانتقام مدمّر لبقايا الإنسانية في الكائن البشري الشاهد على سلطة المستعمر المستبد.

ترتبطَ المرجعية النّصية لرواية «الملك يموت مرتين»، إذاً، بتاريخ المغرب الحديث، سياسيا واجتماعيا، المفتوح على حكايات متنوّعة؛ حكاية ملك (السلطان مولاي عبد الحفيظ) واجه الأسر والنفي والمنع من تدبير أمور الدولة (المملكة)، وحكاية شعب عانى من قهر سلط متنوعة حكمت وجوده الكولونيالي وما بعده، وحكاية صحفي فرنسي لامع (روبير هاس) مَثلث جزءاً من سيرة مهنية وثقافية شكلها السّفر والاكتشاف ومصاحبة شخصيات سياسة مغربية نوعية (يعدّ السلطان مولاي حفيظ أهمها) زمن الشباب، قبل أن ينتهي سجيناً في زنزانة موحشة بسجن بئيس ورهيب (لاسانتي La Santé) خلال زمن الشيخوخة (رجل ستيني). كلّها حكايات تبيّن الإنتاجية المعرفية لحكي «الفعل الإنساني» المتعدّد والمتنوّع؛ بوصفها إنتاجية قابلة للتحقق عبر «تمثيل الفعل» الذي يعني «في الدّرجة الأولى الفهم القبلي لما هو الفعل الإنساني في دلالياته، ونسقه الرمزي، وزمانياته»2.

يعيش الإنسان في زمن، فتستحضره الرواية بغاية الكشف والإضاءة. لهذا، تظهر ثمة مسافة فاصلة بين «حقيقة» الرواية، و«حقيقة» التاريخ. لهذا، فأهمية رواية «الملك يموت مرتين»، في تقديري، كامنةٌ في جعل الآخر يكشف عن مجتمع مأزوم بفعل سياسة بلده الاستعمارية. إنّ أحداث الرواية تقدّم سيرة كائن أجنبي مخذول بسياسة قادة وطنه، فتكشّف له الواقع المأساوي للمجتمع المغربي قبيْل الاستعمار الفرنسي وأثناءه. إنّه واقع قد تراءى مؤطراً بالمؤامرات والدسائس، فانتهى بسيطرة فرنسا على البلاد والعباد، والانخراط الفعلي في النّهب والتدمير. لذلك، أسهم الأخر الأجنبي، عبر سياسة القناع، في فضح العمق البئيس «للأنا الجماعية» (فرنسا)، كاشفاً أفقها الكولونيالي، وحِسّها العقابي لكلّ معارض لها، وإنْ كان من أبنائها.

اقترنت أحداث الرواية، إذاً، بسياسة الكشف والفضح أولاً، واتّصلت بتراجيديا الشعب وسلطانه ثانياً. إنها تراجيديا أفضت لقلب معادلة الدفاع الرمزي؛ لأنّ الآخر الأجنبي تولى ذلك، مراهنا على فضح الحسّ الاستعماري لبلده كتابة، خاصة حين صار يعاني عزلة قاتلة في سجن قاهر: «هذه صيغتي الخاصّة، مثلما عشت وقائعها بين فرنسا، والجزائر، وتونس، وتحديداً المغرب الذي سأركز عليه، لأحكي للنائي والداني بشكل خاص، شذرات من سيرة تعرّفي إلى السلطان مولاي عبد الحفيظ بن الحسن العلوي، الذي وقع تجريمي بالدفاع عن حقه في الالتحاق بأهله، وملاحقتي بعد السؤال عن حيثيات موته الأعزل، بعيداً عن بلده وذويه» (ص 40).

أفضى الدفاع عن حق الإنسان في حياة الكرامة الإنسانية، بفعل موقعه النوعي في سلّم الترتيب الاجتماعي متجلّياً في السلطان. لهذا، في زمنية بناء الصحفي لخطاب الحق يكون المصير مأساوياً، وتسقط أقنعة السلطة الكولونيالية. لذلك، يتراءى فهمها المؤطر بفكرة استعمارية تشتغل ذريعة للاحتلال، كون مضمرها قائم على النهب والتدمير، وليس تفعيل «الفتوحات» الكولونيالية لأجل: «تحرير الشعوب من أسر الإمبراطوريات المتعفنة، في أفق منحها الفرصة التاريخية اللازمة، لدخول مرحلة التقدم والحداثة» (ص 45).

شكل القهر الكولونيالي منطلقاً للوعي بالمضمر في خطاب سلطة الاستعمار. كأن الوجود الفعل في فضاء مغربي مثقل بتخريب المستعمر فتح عين وعقل روبير هوس، في بعثته الصحفية ورحلته الثقافية للمغرب. كأن أحداث الرواية تكشف أن منطق المعاينة والحضور يقوض التصورات المغلوطة القائمة على الغياب والتمثّل. لذلك، مثّل الوجود الفعلي للصحفي الفرنسي بالمغرب فرصة لكشف «حقيقة» الجغرافيا والثقافة والإنسان في الفضاء المغربي، وبناء الأفكار بناء على منطق التعديل والاعتراف: «لقد كانت رحلتي إلى المملكة الشريفة مناسبة لترتيب أركان بيتي من الداخل، ولحظة حاسمة علمتني كيف أنزع عن عينَي بعض الغشاوة، وأقترب شيئاً فشيئاً من دائرة الصور والوقائع في أجلى تجلياتها، لأن ذلك السفر لم يكن حركة انتقال بين مدن وبوادي تتميّز عمّا ألفته، بتضاريسها وهندسة عمرانها وثقافة ناسها المختلفة وكفى؛ وإنما هي فرصة سنحت لي بالاقتراب من انشغال الناس أيضاً، وما طبع مسار حياتهم الوعر من أحلام وأوهام» (ص -90 91).

تحققت تجربة الاكتشاف عبر السفر الثقافي في مهمة صحفية، فتراءى التاريخ من منظور الآخر المشابه للمستعمر الإمبريالي. بهذا المعنى، فإنّ الرواية تبيّن، بعمق دالّ، كيف يجب على الإنسان المغربي، زمن الاستعمار، أنْ يعيش، وليس معاينته كيف يعيش. لذلك، فإنّ رحلة الصحفي الفرنسي كشفت بشاعة التدمير الكولونيالي، بفعل القتل والتدمير والترويع الكارثي للسكان؛ فتكون المواجهة مع المناضلين المغاربة على أسّ التخريب المنهج، جراء «سُعار القصف» (ص 111) المفضي لتدمير العمران، وقتل الإنسان، وتحطيم شروط عيشه بكرامة.

تتبدّى أحداث الرواية، إذاً، فاضحة لروح الإمبريالية الكامنة في الإقرار بأن الآخر (فرنسا) هو القادر على تحديد مستقبل الشعوب الأخرى المستعمَرة، مثل المغرب، عَبْر تحكّم جيّد في الأبعاد المختلفة لرؤيته وتقديمه، بناء على قراءة جيّدة لحاضره، وفهم نوعي لماضيه. لذلك، فإنّ الفكر الامبريالي الكولونيالي يميل كثيراً إلى «خلق صور» للشعوب المستعمَرة، وإذا لم ينسق معها بعض «الخارجين عن الإجماع» فإنّ مصيرهم يكون كارثياً ومأسويا. لهذا، لم تتوان السلطات الفرنسة بالزج بالصحفي روبير هاس في سجن لاباستي الرهيب، وتدميره نفسياً بأبشع النعوت: «مجرد خائن .. يبيع بلده .. قلم مأجور» (ص 137).

تقدم الرواية الصحفي الفرنسي بوصفه نموذجاً لذات واعية بحدود دعم الدول كي تتقدم،

وادعاء دعمها ظاهراً، ثم تخريبها في العمق. وكأن سجن صحفي فرنسي دافع عن شرعية السلطان في حكم وطنه، ضد سلطة بلده فرنسا، يعدّ إقراراً بمجافاة منطق أيّ شرعية تخوّل للبلدان المستعمَرة الدفاع عن ذاتها. من هنا، فإنّ سجن الصحفي المعاين للوضع المغربي، المسكون بالكارثة والمأهول بالخراب بفعل التدمير الإمبريالي الفرنسي، بوصفه صحفياً معارضاً، بنسبة معينة، لسياسة بلده في المغرب، قد كشف «حقيقة» الرؤية الامبريالية القائمة على مركزية الرأي الخاص، واحتقار التفسيرات السياسية والفكرية التي يدلي بها «خصوم» الداخل والخارج. هكذا، تظهر فلسفة الاستعمار الإمبريالي قائمة على استبعاد الإنسان الوطني المناضل والمثقف، وتعويضه بمن يعبّر عنها (الصحفي روبير هاس)، وإنّ وجّه النقد لسياسة بلده الاستعمارية. إنّ فلسفة إبعاد المناضل المغربي المثقف كامنة في احتمال تاريخي مفاده أن القوة الإمبريالية تتجه، غالباً، لتغييب القوى المدافعة عن حق الوطنيين في مواجهة الأعداء الدخلاء، في إطار برمجة واضحة للتغييب، ومفكر فيها برؤية استعمارية، وتأكيد «صمت» الإنسان الخاضع بالإكراه، وليس الصامت بالرغبة.

يتعمق الوعي بأهمية الاحتمال في بناء أحداث الرواية، بوصفه تاريخاً مبنياً على الإلتفات للمخفي والمحتجب الذي يؤسس هويته النوعية والخاصة؛ على اعتبار «الفنّ ليس جوقة تتعقّبُ التاريخ في مسيره. إنّه موجود ليخلق تاريخه الخاص»3. هكذا، فرغم أن مسرح أحداث الرواية مقترنة بفضاء المغرب، مع تناوب سردي بسجن رهيب بفرنسا، لكن المغاربة غائبون، أو بالأحرى، مغيّبون، ومنْ حضر يثير الدهشة والاستغراب، ويبدو قاسياً عنيفاً، أغلبهم من الجمهور والعامة، أو الفئات النافذة؛ مثل اليهود والحاشية السلطانية. من هنا، يتبيّن أنّ الصوت سلطة. لهذا، لم يُعط الفرنسي الامبريالي الاستعماري الصوت للإنسان «الأصلي»، بل منحها له الفرنسَي الصحافي المثقف. لكن المثير في صوت وكلمة المغربي، في سيرورة أحداث الرواية، بينته إنساناً مندرجاً في بنية صراع مع أبناء وطنه (تأمين طرق العبور ومسالكه) ومندمجاً فيها، أو على صلة بنخبة اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية نافذة، أو بتميّز عرقي، مثل اليهود (ص 217).

يتراءى المحتمل التاريخي في مشهدية الحوار بين الصحافي والسلطان الراغب إيصال أفكاره للخصوم السياسيين عبر قناة الصحافة (من ص 268 إلى ص 274. ومن ص 293 إلى ص 297). ثمة إشارة مضمرة في ذلك الحوار تبيّن إحساس الإمبريالي بقوة طرحه السياسي، فيبلورها عبر أصواته العسكرية أو الصحفية أو الثقافية، وإن كان طرحاً يفتقر لدليل عقلاني وبرهان منطقي، وأن قادته أكبر من «حوار» سلطان محمي وليس سلطاناً منفياً. لذلك، فأحداث الرواية تبيّن بأن كل نسق استعماري إمبريالي يقرّ بطريقة تدبير البلد المحتل، على نحو لا يخلو من أفعال بهلوانية ونوايا كولونيالية، لأنه بلد مؤطرّ بالتخلف، والصراع الداخلي بين القبائل المختلفة، مما يترتب عنه، بالضرورة، الاتجاه لقبول الاستعمار وتبرير الاحتلال.

تعّبر رواية «الملك يموت مرّتين»، وفق بناء سردي نوعي، عن واقع الخراب الذي تستهدف نشره كل قوة استعمارية إمبريالية في بلد تحتله. لذلك، ظلّ تخييل المحتمل التاريخي مؤطراً بكشف المخفي في تاريخ المغرب المعاصر، جرّاء تفعيل المتخيل الروائي بمنظور ثقافي فكري جديد يعيد بناءه بكشف المحتجب والمهمش والمنسي في التاريخ. لذلك، ليس غريباً أن تتراءى الكثير من «الحقائق» في الحوار المشهدي بين الصحفي الفرنسي وسلطان المغرب (مولاي عبد الحفيظ). هكذا، يظهر السلطان عارفاً بقضايا عميقة تهمّ المستعمر، وهادفاً من مقابلته مع الصحفي روبير هاس إلى فضح التضليل. لهذا، فرمزية ذلك المشهد للحواري بيّن متابعة السلطان لما يروج في محيطه ووطنه، وتدبيره لإشكالية الصراع الداخلي. إن الأساس في الحوارات مع السلطان مثلها الحفر في لحظة تاريخية ظلت إشكالية في تاريخ المغرب: لماذا تخلّى مولاي حفيظ على العرش؟ وهل ذلك يسّر استعمار المغرب؟

يجيب السلطان، بتلقائية هادفة كشف «الحقيقة»، فقال: «أنا على علم تام بما يروّج ضدي من بهتان. ولكن ليعلم الناس بأني ما تخليت عن عرش أسلافي لبعض الوقت، إلا لأني كنت مجبراً على ذلك. أنا لا أستطيع القبول برقابة أجنبية تحدّ من إرادتي، وتُخضع أفعالي وتصرفاتي لوازعها الرادع .. لا، من غير الممكن أن يقع ذلك بالنسبة إليّ. فأنا لست الشخص الذي ينبغي له أن يلعب دور سلطان الحماية» (ص 295). السلطان يفكك الخطاب الكولونيالي، ويبرر فعله ويمنطقه. هناك خطاب استعماري، وهناك خطاب سلطاني مضاد له. في سياق الصراع بين الخطابين عمدت قوى الاستعمار إلى تقويض الأصوات الكاشفة للحقيقة؛ فبقي التاريخ المبني في الرواية منشدّاً للمحتمل بأكثر من وشيجة، وراصداً استراتيجية الصراع القائمة على لجوء سلطة أيّ احتلال لإسكات الأصوات المعارضة لهيمنتها وجبروتها بالنفي والقهر والإذلال والتجريد من السلطة والسجن. كأن أحداث الرواية تشتغل ضمن استراتيجية تنويرية قوامها تفكيك تاريخ ضحايا الاستعمار؛ سواء كانوا حكاما وسلاطين، أم أناس وطنيين بسطاء، أم فئات مثقفة تكشف المضمر في تاريخ القوة.

هوامش:

-1 أحمد الويزي، الملك يموت مرتين، رواية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط1، 2019. وأرقام الصفحات داخل المقال التي لا تحيل على الهامش هي صفحات الرواية.

-2 بول ريكور، الزمن والسرد: الحبكة والسرد التاريخي، ج1، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2006، ص 113.

-3 ميلان كونديرا، الستارة، ترجمة: معن عاقل، ورد للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2006، ص: 26.

قصة قصيرة

رسالة إلى صابرينا

عبد اللطيف بن امونة

انتظرنا حلول المساء أنا ورشيد، وبقينا جامدين لوقت طويل خلف المدرسة الابتدائية، فجأة لمحنا طيفا قادما في وسط الظلام، كان الجسد ضخما وثقيلا في مشيته، يلبس جلابية عريضة وينتعل حذاءً عسكريا، ومن خلال صوت غنائه عرفت أنه مبارك.

تراجعنا إلى الخلف قليلا إلى أن اختفى تماما عن ناظرنا، همست لرشيد بالتحرك والمبادرة ثم بدأنا نخطو في الزقاق الصغير المحادي لبيت حارس الحديقة.

وقفنا غير بعيد عن المنزل، أخرج رشيد الرسالة ويده ترتعش والعرق يتصبب من جبينه، أشرت إليه أن يسرع أكثر، لكنه بدا عاجزا، أخذت منه الرسالة وطلبت منه أن يراقب الطريق.

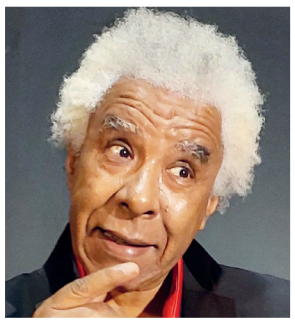
قصدت النافذة ورميت بالرسالة، وبدأنا بالهرولة إلى الزقاق الآخر وواصلنا المشي بسرعة أكثر إلى أن وجدنا انفسنا تحت الأضواء الخافتة للشارع، مررنا بحانوت العطار يجلس خلف الاكياس رفقة زوجته البدينة، ثم لمحت عمر بائع أشرطة الأغاني وهو يمسك بيد سيدة في مدخل المحل.

كانت السيدة طويلة شيئا ما ورائعة القوام والجمال تحاول التنصل من يديه ثم أشارت بيدها إلى أسطوانة شعبية. في تلك كان عمر يذيع بسخاء أغنية شرقية ..تتحدث عن البعد والانتظار، كانت بلحن عذب وكلمات شاعرية، لكني لم أتذكر منها شيئا على الإطلاق، ما تبقى في ذاكرتي هو إمساك عمر بيد السيدة الجميلة وإصراره على أن تقترب منه أكثر.

اقترب رشيد من بيتهم كان أبوه يقف متجهما رفقة الإسكافي الأنيق نور الدين ويده العملاقة على دراجته الهوائية . لم أعرف ما الذي دار بينهما في تلك اللحظة، كان همي قي المقام الأول أن أعود بدوري إلى بيتنا ونسيان القصة برمتها، وأن أتصنع مشهد البراءة واللامبالاة وأنا أصعد أدراج البيت بخطوات حذرة وبطيئة..

الأدب والسينما.. أية علاقة؟

أو حين تتحول الكاميرا إلى قلم



عزيز الحاكم

ما الفائدة من السينما إذا جاءت بعد الأدب؟

جان لوك غودار

هذا السؤال الذي سبق للمخرج الفرنسي السويسري الراحل جان لوك غودار (2022/1930) أن طرحه بمكر لا يحسد عليه يضعنا في صلب الإشكالية التي تلف علاقة الأدب بالسينما وتخلق نوعا من التوتر بين المجالين. فمن المعلوم أن السينما، بعد الحرب العالمية الثانية، قد فرضت نفسها كشكل فني مكتمل ضد الأدب، من خلال الاستناد إليه ومعارضته في نفس الآن . وكان هذا الالتصاق نتيجة جهد نقدي ونظري يهدف أولا وقبل كل شيء إلى الترويج لسينما تسمى الآن كلاسيكية قائمة على الدفاع عن سينما المؤلف التي ظلت فكرتها ذاتها قيد التطوير في ذلك الوقت، ويكفي أن يتصفح المرء مجلات الخمسينيات ليرى أن السينما ظلت ترتقي أدبيا مقارنة بالأدب نفسه . وقد أكد أندريه س. لابارث قبل عدة سنوات على تحفظ السينما المستمر تجاه الأدب، دفاعا عن «الخصوصية السينمائية»، متسائلا : « كيف لا نرى في هذه الفكرة الاعتراف بعقدة النقص في وجود فن نشعر بالحاجة إلى تبريره كفن مستقل في مواجهة الفنون الأخرى ؟» **(2)**

ولذلك استمر بعض السينمائيين الكبار المعترف بهم من طرف الموجة الجديدة في فرنسا ، مثلا، في اقتباس أعمال روائية (روبرت بروسون ، جان رونوار) ، وسار المخرجون الشباب على خطاهم (كلود شابرول ، جان لوي غودار ، جاك ريفيت ، إريك رومر ، فرنسوا تروفو) ، بينما طالب بعض السينمائيين المستقلين ، مثل آلان رينيه ، الروائيين أنفسهم بتحويل أعمالهم إلى السينما (مارغريت دوراس في فيلم « هيروشيما حبيبتي» **(1959)** أو آلان روب غرييه في فيلم « السنة الماضية في مارينباد « **(1961)** ، وكانت النتيجة مفرحة إلى حد كبير أظهرت مفعول التكامل بين الأدب والسينما.

الكتابة بالكاميرا

يرى أندريه بازان في مقاربته للعلاقة بين الأدب والسينما، وبما لا يخلو من أريحية، أن للسينما مهمة محددة تتمثل في الكشف عن «الغموض الأنطولوجي للواقع» **(3)** ذلك أن المهم بالنسبة له، في السينما، هو الأنطولوجيا وليست اللغة في حد ذاتها ، لكون السينما تقول ما لا تقوله الفنون الأخرى ، فهو يعتبر أن السينما قادرة على إيجاد شكل تصبح فيه لغة صارمة بحيث تتيسر كتابة الفكر مباشرة على الشاشة وحينها تتحول الكاميرا إلى قلم .

وفي الوقت الذي كانت فيه سيميولوجيا الأدب تسعى جاهدة إلى فرض مناهجها التحليلية على السينما ساهمت المنظورات الزمنية الجديدة بقوة في نزع الطابع الحرفي عن السينما وفكر السينما. ومنذ بداية الثلاثينيات صار فرنان ليجيه يحلم بتقديم زمن مفكك، غير درامي، منفصل عن الحبكة والقصة، بحيث تخيل أن الحياة اليومية للناس العاديين يمكن تصويرها لمدة أربع وعشرين ساعة وخلص إلى أن الكشف عن هذه الحقيقة على الشاشة سيتعذر تحمله .ويمكن اعتبار مسار جان لوك غودار استثنائيا بلا شك ونابعا من افتتان ملتبس إلى حد ما بالأدب ، ويمكننا في هذا الصدد أن نعيد إلى الأذهان توصيفه المرح لرواية مورافيا التي استوحى منها فيلمه « الاحتقار» والتي تكشف بوضوح عن رغبته في الانزياح عن النموذج، أو الطريقة المريحة للغاية التي عالج بها الحبكة في فيلمه « أن يعيش المرء حياته» المستوحى من رواية « نانا» لإميل زولا . لكن، ابتداءا من ستينيات وسبعينيات القرن العشرين فصاعدا شرع صانعو الأفلام بمشارب ورؤى مختلفة في ضبط النص والصورة وأصبحت الصورة تعرض نفسها علنا و دون عائق على المشاهد.

من هذا المنظور أصبحت مسألة الاقتباس السينمائي للنصوص الأدبية تقع في صميم هذا التطور وطرحت مشكلة استقلال السينما عن ممارسات أخرى مثل كتابة السيناريو أو على نطاق أوسع الأدب (الذي يتم استيقاء الموضوعات منه) لذلك تم في وقت لاحق تخلي السينما عن ارتياد مجال الأدب بدعوى تنقية الأجناس وتحفظها على الأدب، دفاعا عن «الخصوصية السينمائية». ومنذ اللحظة التي أصبحت فيها السينما مطمئنة إلى خصوصية حقيقية وطمأنت نفسها على حدود مملكتها ، هدأت علاقاتها بالأدب بشكل طبيعي ، بحيث فتحت ممارسة الاقتباس طرقا جديدة بالتأكيد على الجوانب الجمالية المحروسة بشاعرية السرد.

لكن ما الذي يقدمه الأدب ، والرواية على وجه التخصيص، للسينما ؟ وكيف تحاول السينما الاستفادة من الرواية من دون أن تفقد خصوصيتها وطابعها البصري؟ وما هي حدود الأخذ والعطاء بين المجالين ؟

الخصوصية المطلوبة

يتمثل اقتباس الأعمال الروائية في إعادة توزيع الأدوار والوظائف إلى حد كبير وفي تجديد استخدام النص في السينما من خلال نزع الطابع الواقعي عنه وإغنائه برمزية خاصة حتى لا يكون الفيلم مجرد استنساخ حرفي للرواية، بحكم أن الأدب، الذي تم نزع القدسية عنه ، لم يعد موضوعا للإجلال والتبجيل وأصبح مادة حية مرنة وقابلة للتحويل. وكان جان لوك غودار أول من تجرأ على خلط الشعارات الإعلانية والأغاني والاقتباسات والعناوين المرفقة والحوارات ومقتطفات من المحادثات الخاصة والتشويشات الصوتية في أفلامه، وأول من راهن على قدرة الأدب على أن يحقق وجوده بشكل مستقل وأن يتخذ طابعا مرئيا على الشاشة من خلال العمل على فصل العناصر الجاهزة والمجمعة مسبقا للغة اللفظية والكتابة والتمثيل السينمائي من أجل جعل الأشياء ترى وتسمع بشكل مغاير، مع ضبط العلاقة بين الصوت والصورة على نحو متداخل ، ودمج البعد الحركي الذي يتضمنه تعريف الصورة اللفظية المطبقة على الأدب ، والتي من شأنها أن تشير بالتالي إلى رؤية الحركة التي يُحتمل أن تحدث على شاشة خيالية ، والمؤالفة بين الكلمات والأشياء والصور، التي قد لا تكون لها علاقة ببعضها البعض أساسا.

ذلك أن استقلالية السينما تتطلب استغلال إمكانيات محددة (خاصة في ما يتعلق بعنصر الزمن) وتعبئة مواد جديدة وتقنيات تجميع جديدة تقوم على خلع السرد الكرونولوجي ، وهذه الاستقلالية هي التي تبرر العودة إلى الأدب، وتحقق التقارب المثمر بين الأجناس الإبداعية في حدود متعددة ووفقا لطرائق متجددة . يقول جان لوك غودار في هذا الصدد: « رواية مورافيا من النوع الذي يقرأ في محطة القطار ، فهي رواية مبتذلة وجميلة ، مليئة بالمشاعر الكلاسيكية والقديمة ، على الرغم من حداثة المواقف. لكننا بهذا النوع من الروايات غالبا ما نصنع أفلاما جميلة»**(4)**

وهذا ما يعالجه إبراهيم العريس في كتابه «من الرواية إلى الشاشة، تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع» **(5)** حيث يرصد أساليب التعامل السينمائي مع هذا الفن الأدبي بمختلف أنواعه سواء أكان تاريخيا أو بوليسيا أو من أدب الخيال العلمي، فهو يذهب إلى أن الفن السينمائي أصبح يبدو وكأنه مجرد ترجمة لتاريخ الأدب المكتوب ، والدليل على ذلك في رأيه يكمن في أن النصوص التي أبدعها الإنسان في تاريخه منذ فجر البشرية صارت أفلاما ، مشيرا إلى أن الأدب غذى الفن السينمائي إلى درجة ندر معها أن تجد اليوم عملا أدبيا لم يؤفلم ، من دون أن يعني ذلك أن الأفلمة كانت دائما موفقة، مؤكدا على أن «أفلمة كل نص أدبي تعتبر بشكل أو بآخر خيانة لهذا النص لأنه نقل من فن لآخر يختلف عنه لغة ومضمونا وأسلوبا وجمهورا. ويبين أن النصوص الأدبية الكبيرة عصية على الاقتباس من النص المكتوب إلى الفيلم المصور، وحتى حين يجازف مبدع باقتباسها لا ينتج أعمالا سينمائية كبيرة إلا إذا كانت خيانة النص أكبر».

من أعمال التشكيلي والموسيقي البلجيكي بن هاين

ويدرج العريس في كتابه هذا لائحة بأسماء أشهر الكتاب الكلاسيكيين العالميين الذين اقتبست أعمالهم إلى السينما، ويأتي ويليام شكسبير في مقدمتهم ، يليه الكتاب المقدس ثم فيكتور هوغو وإميل زولا وإرنست همنغواي وألكسندرتوما ودوستوفسكي. ثم ينتقل للحديث عن سينما الأدب البوليسي فيرى أنه « باستثناء بعض أفلام ألفريد هتشكوك وفريتس لانغ وغيرهما من كبار مخرجي الأفلام البوليسية والتشويقية في سينما هوليوود يمكن القول إن العدد الأكبر من أفلام هذا النوع كان مقتبسا من روايات سبق نشرها ، كما أن أدب الجاسوسية كان الأدب الأقرب إلى السينما دائما ومن النادر أن نجد رواية من هذا النوع لم تحول إلى فيلم أو أكثر على مدى قرن ونيف كما أنه من النادر أن نجد فيلم تجسس سينمائيا غير مأخوذ من رواية أو قصة نشرت قبل ظهوره ، ويرجع ذلك إلى مجموعة من الأسباب تتمثل في أن أدب الجاسوسية يتمتع بقدر من التشويق وبأبعاد بصرية ومواضيع سياسية وصراعية وملامح غموض تجعله صالحا كي يحول إلى عمل بصري».

الرواية مشتل سينمائي خصيب

رغم أن السينما قد اشتغلت على أعمال أدبية كثيرة كالمسرح والقصة والشعر إلا أن الرواية تأتي في مقدمة الانواع الأدبية التي استثمرتها السينما كنص تقوم عليه المعالجة الدرامية (السيناريو) .وتعد رواية « ذهب مع الريح « للكاتبة مرغريت ميتشل والصادرة في العام 1939 من أقدم الأعمال الأدبية التي تحولت إلي فيلم في العام 1940 على يد المخرج فيكتور فليمينغ وحصد ثمانية جوائز منها أوسكار أحسن فيلم ، كما استثمرت السينما السوفياتية على سبيل المثال، رواية «الجريمة والعقاب» لدوستويفسكي واستثمرتها السينما المصرية باسم «سونيا والمجنون» وشتّان بين المعالجتين ، كما استثمرت السينما الامريكية رواية «الحرب والسلام» لتولستوي في فيلم بنفس العنوان، واعتبر حينها من الافلام الطويلة إذ يستغرق عرضه نحو

ساعتين، غير أن السينما السوفياتية اعتمدت الرواية ذاتها لإنتاج فيلم من أربعة اجزاء كل منها مدته أربع ساعات ! ويمكننا أن نذكر في نفس السياق فيلم « ثورة العبيد» أو «سبارتاكوس» (1960) الذي اقتبسه وأخرجه ستانلي كوبريك عن رواية هوارد فاست التي أرخت لثورة العبيد ضد الامبراطورية الرومانية. ، و»عطيل» الذي اقتبسه أورسون ويلز عن مسرحية شكسبير وشارك به في مهرجان « كان « سنة 1952 باسم المغرب لأنه صور مشاهده الأخيرة في مدينة الصويرة بعد قبرص وإيطاليا ونال عنه السعفة الذهبية ، و» المحاكمة « الذي أخرجه نفس المخرج سنة 1962 عن رواية فرانتس كافكا ، وفيلم « العراب» المقتبس من رواية تحمل ذات الاسم للكاتب ماريو بوزو، وكانت الرواية قد صدرت عام 1969 وتحولت إلى فيلم سنة 1972 على يد المخرج فرنسيس فورد كوبولا الذي أعاد كتابة الرواية، وقد حاز الفيلم على 3 جوائز أوسكار من أصل 9 ترشيحات، كما استطاع المخرج البريطاني أنتوني منغيلا أن يحول رواية « المريض الإنجليزي» للكاتب السيرلانكي مايكل أونداتجي التي صدرت سنة 1992 وفازت بجائزة البوكر إلى تحفة سينمائية باذخة عام 1996 ثم فازت بالأوسكار في نفس السنة ، أما فيلم « الحب في زمن الكوليرا « (2007) المأخوذ عن رواية الأديب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيث التي تحمل الاسم نفسه، فقد أمضى المنتج ستايندروف ثلاث سنوات في محاولة إقناع ماركيث بالسماح له بتحويل روايته هذه إلى فيلم، مصرا على أنه لن يستسلم حتى ينال حقوق تحويل الرواية إلى فيلم. وبذا تكون « الحب في زمن الكوليرا « أول رواية لغارسيا ماركيث من إنتاج أحد استوديوهات هوليوود باللغة الإنجليزية، ومن إخراج مخرج غير لاتيني أو إيطالي هو مايك نويل . والجدير بالذكر أن الفيلم لم ينل إعجاب النقاد، حيث وصفته مجلة تايم الأمريكية بأنه منافس جدي على لقب أسوأ فيلم مقتبس من رواية على الإطلاق .

وبما أن العمل الروائي يتم نقله هنا عبر وسيط آخر (السينما) فكاتب السيناريو له الحرية في تناول الرواية وأحداثها، وكذا المساحة المخصصة لشخوصها وفق رؤيته الدرامية والبصرية، دون الإخلال بالأفكار الأساسية للعمل الأدبي، فنحن لا نستطيع مقارنة الرواية بالفيلم مقارنة تطابقية ، لاعتبارات تتعلق ببنية كل منهما على حدة ، فإذا كانت الرواية عادة ما تلجأ إلى الإغراق في التفاصيل للإحاطة بالأحداث وتقديم صورة وافية عن الشخصيات واتباع مساراتها بنوع من التدقيق والتمادي في الوصف والسرد والحكي واعتماد اللغة كمقوم أساسي في بناء المتن الروائي ، فإن الفيلم يركز بالأساس على الإيجاز والتكثيف والتلميح واعتماد عناصر التسويف

والتشويق والتأجيل والمواربة والانتقالات الفجائية للإمساك بانتباه المتفرج وإشراكه في تأويل المشاهد البصرية والربط بينها بما لا يخلو من نباهة وتيقظ حتى لا تفوته فرصة الاستمتاع واستخلاص العبرة في حينها، وفق ما تمليه ضوابط التلقي اللحظي ، ذلك أن المشاهد في السينما لا يهمه ، حسب الناقد السينمائي الفرنسي كريستيان ميتز « ما سبق أن كان بل ما هو موجود هنا والآن « **(6)** خلافا للرواية التي تحكي عادة عما جرى في الماضي .

وإذا كان المخرج السويدي إنغمار برغمان يشدد على ضرورة استقلال السينما عن الأدب وتجنب صنع الافلام انطلاقا من الكتب فقد غامر آخرون بالتوجه نحو أعمال روائية بدت وكأنها لا تصلح للسينما ووسائلها لما فيها من أفكار وبنية فنية أو توغل في أعماق نفسية متداخلة، كرواية «غرام سوان» المعقدة لمارسيل بروست التي أخرجها الألماني فولكر شلوندروف سنة 1984 عن سيناريو من توقيع جان كلود كاريير، بعد اقتباسه رواية» طبل الصفيح « (1979) لغونتر غراس ، مثلما فعل المخرج البنغالي ساتياجيت راي سنة 1984 مع عمل أدبي آخر فيه تأمل فلسفي حول الثورات وحول الحب وهو قصة «البيت والعالم» لشاعر الهند طاغور التي يعتبرها د. رفيق الصبان تنتمي الى التحليل النفسي والاجتماعي أكثر مما تحتوي من أحداث ومواقف درامية انفعالية.

هذا التباين، بل التناقض، في المواقف من الأدب ينطوي على اتفاق عميق، هو الثقة بقدرة السينما كفن على التعبيرعن أدق القضايا والأحاسيس النفسية، فما الدعوة الى تجنب اقتباس الافلام من الكتب إلا ثقة مطلقة بلغة السينما الخاصة وقدرتها على ان تصنع أدبها الخاص وجمالياتها الخاصة، وما اقتحام الأعمال الروائية الصعبة أو غير التقليدية إلا الوجه الآخر للثقة بقدرة السينما، بلغتها وبجمالياتها، على تجسيد ما احتشد بين السطور في الأعمال الروائية التي توفر قيمة مضافة للفيلم السينمائي حين يتم استثمارها بشكل توافقي يسمح بتحويلها من كلمات مكتوبة على الورق إلى صور حية على الشاشة.

وضمن هذا التصور يعتبر الفيلم السينمائي قراءة جديدة للعمل، فما يمكن التعبير عنه أدبيًا بالكتابة ليس بالضرورة أن يكون كما هو حين تحويله إلى فيلم، فالرواية يكتبها شخص واحد يجند كل أدواته ومهاراته وخبراته في إنجازها، بينما الأمر مختلف تمامًا في السينما إذ أن هناك فريقا متكاملا أنجز العمل بمعدات وآليات يتحول فيها العمل الادبي من مجال الإبداع إلى مجال التصنيع .

ومـــن

جانب آخر فإن الاجتهاد في تعامل الإخراج مع النص الأدبي، تبعا للمدرسة الفنية والفكرية للمخرج أو مذهبه الفني، هو الذي يحدد ماذا تأخذ السينما من النص الأدبي المختار وماذا تدع، فليست السينما مجرد نقل لأحداث الرواية أو تصوير لها وإنما هي فن قائم بذاته ولذا فإن السيناريو ، والسيناريست في المقام الأول وبعده المخرج ، هو الذي يقرر ما يأخذ وما لا يأخذ من فن الأدب وفقا لتوجهات المخرج. وانطلاقا من هذه القاعدة يمكن أن نفهم اختيار المخرج البرازيلي دوس سانتوس الذي كان من نجوم السينما الجديدة في الستينيات من القرن المنصرم لمذكرات الثوري اليساري جرازيلاتو رالوس عن فترة سجنه متنقلا بين سجون البرازيل خلال الحرب العالمية الثانية وفيما بعدها ليخرجها فيلما بعنوان «مذكرات السجن» ويشارك به في مهرجان (كان) 1984 .

ومن الأسباب التي تدفع إلى اختيار قصص قصيرة، لا روايات ، من قبل بعض المخرجين لنقلها إلى السينما، كون القصة القصيرة أقرب ما تكون إلى بنية الفيلم السينمائي ،كما يقول هتشكوك ، لما تنطوي عليه فنيا من كثافة في الفكر أو البناء أو فيهما معا، ولنتذكر هنا قصة» النداهة» ليوسف السباعي بما فيها من كثافة ودقة موضوع والتي حولها حسين كمال في العام 1975 إلى فيلم يحمل نفس العنوان .

ومن خصائص السينما أنها تستطيع أن تبني مشاهدها بكفاءة أكبر وتخلف تأثيرا أعمق مما تحققه الرواية في العديد من الصفحات، فضلا عما يضيفه التمثيل المتقن من عمق للمشهد وقدرة على التأثير واستثارة الخيال، وبفضل ذلك تكون السينما قادرة من خلال التمثيل والأداء المتقن على أن تنقل الشخصيات الروائية إلى أبعد مدى بالتفاعل مع المكونات المشهدية - الصورية والصوتية، وهذه البلاغة الساحرة التي ترتكز عليها السينما هي التي تستنهض فضول المتفرج وتغريه بالمتابعة. فهي تحمله إلى عالم الخيال وارتباطها بالواقع ليس ارتباطا انعكاسيا بل هو ارتباط إرادي من اختيار السينمائي، وهذا يعبر عنه المخرج إريك رومر في مطلع فيلمه « ليلتي في منزل مود» **(7)** بقوله : « لن أقول كل شيء في هذه القصة، وعلاوة على ذلك فليست هناك قصة بل سلسلة من الأحداث العادية جدا ومن الصدف والمصادفات ، مثل تلك التي قد تحدث في الحياة والتي ليس لها أي معنى غير المعنى الذي أردت أن أضفيه عليها « .

روايات عربية على الشاشة

من أولى الروايات العربية التي تم اقتباسها سينمائيا رواية « في بيتنا رجل « لإحسان عبد القدوس وأخرجها هنري بركات سنة 1961 ، ورواية « اللص والكلاب» لنجيب محفوظ التي أخرجها كمال الشيخ (1962) في واحد من أهم أفلامه ، ورواية « الليلة الأخيرة « ليوسف السباعي» التي نقلها إلى السينما المخرج كمال الشيخ سنة 1963 . بعد ذلك توالت الاقتباسات وأخرج توفيق صالح فيلم المخدوعون « (1972) عن رواية « رجال في الشمس» لغسان كنفاني ، واشتغل المخرج السوري نبيل المالح (1973) على رواية « بقايا صور» لحنا مينه ، وفي العام 1987 تحولت ثلاثية نجيب محفوظ « قصر الشوق - بين القصرين - السكرية « إلى مسلسل تلفزيوني من إخراج يوسف مرزوق سنة 1987 ، ثم رواية «باب الشمس» للكاتب اللبناني الياس خوري التي أخرجها المخرج المصري يسري نصرالله عام 2004...

ويعد إحسان عبد القدوس من أكثر الروائيين العرب الذين تم اقتباس أعمالهم فقد ألف 49 رواية تم تحويلها إلى أفلام، و5 روايات تحولت إلى مسرحيات، و9 أصبحت مسلسلات إذاعية، و10 تحولت إلى مسلسلات تلفزيونية. يليه نجيب محفوظ ثم يوسف السباعي وحنا مينه ويوسف إدريس وغسان كنفاني ..

ويجمع المتتبعون للمشهد السينمائي في المغرب ،و منهم الناقد السينمائي محمد شويكة، (8) على أن العلاقة بين الأدب والسينما قد ظلت «مطبوعة بالفتور وعدم الفهم»، مشددا على أن التراكم الكمي المحدود للسينما المغربية « قلل من حظوظ النجاح في تحويل الرواية إلى فيلم» ، وهذا ما « لم يشجع، بالشكل المطلوب، باقي المخرجين على مزيد من التفاعل مع السرد المغربي» ، و يرى شويكة أن «هناك إرهاصات مهمة جدا لعقد علاقة إيجابية بين الرواية والسينما في المغرب» .

ومع أن بعض المخرجين يجدون صعوبة كبرى في التخلص من « نرجسيتهم» على حد تعبير المخرج الجيلالي فرحاتي إلا أنه هو شخصيا يفضل الانطلاق من روح الرواية وتحويلها الى مادة سينمائية، ليست بالضرورة مطابقة للنص المكتوب، على غرار تجربته مع الروائي البشير الدامون في "سرير الأسرار"، حيث استلهم الشخصيات والفضاءات، وأضاف اليها وحذف منها لأن الموقف السينمائي يختلف عن الموقف الأدبي . مثلما حصل مع مسرحية "حلاق درب الفقراء" ليوسف فاضل التي وجدت طريقها الى السينما على يد المخرج الراحل محمد الركاب (1982) ، وإدريس المريني الذي اشتغل على قصة "بامو" لأحمد زيادي (1983) ، ومع "صلاة الغائب" لحميد بناني (1991) المأخوذة عن رواية للطاهر بنجلون، و"الغرفة السوداء" لحسن بنجلون (2003) المقتبسة عن سيرة سجنية لجواد مديدش، و "جارات أبي موسى" لمحمد عبد الرحمن التازي عن رواية أحمد التوفيق (2004)، و"جناح الهوى" (2011) لعبد الحي العراقي عن رواية "قطع مختارة" لمحمد ندالي ، وفيلم « ياخيل الله» (2012) للمخرج نبيل عيوش عن رواية «نجوم سيدي مومن» للماحي بينبين ، و» سرير الأسرار» (2013) الذي اقتبسه الجيلالي فرحاتي عن رواية البشير الدامون ، و « في انتظار بولنوار" (2014) لحميد الزوغي المأخوذ عن رواية لعثمان أشقرا ...

وكلها أعمال تؤكد كما يقول محمد شويكة أنه «إذا التقى خيال الروائي مع خيال كاتب سيناريو موهوب وخيال مخرج موهوب يمكن أن يعطينا عملا جيدا «، مرجعا سبب «الفتور» الذي يطبع علاقة السينما بالأدب في المغرب إلى «طبيعة تكوين السينمائيين المغاربة «، كما ينتقد القائلين بأنه ليست في المغرب روايات يمكن تحويلها إلى أفلام، ملاحظا أن هؤلاء المخرجين « يبحثون عن السطرية، وعن الشخوص الجاهزة، وعن البنية السردية التقليدية الواضحة، وعن الديكورات والعوالم المتاحة على مستوى الإنتاج» ، مبرزا أنه « ليس كل المخرجين المغاربة يمكن أن يقتبسوا أعمالا سينمائية» ، منتقدا «اغتراب» عدد من المخرجين عن العالم الذي يخرجونه، مشددا على أنه «ليس كل مخرج سينمائي مؤهلا لكي يقتحم عوالم الرواية «.

وفي انتظار أن تصفو أجواء سوء التفاهم الحاصل بين الأدباء والسينمائيين وتنفتح عيون المخرجين المغاربة على ما تختزنه البيبليوغرافيا المغربية من ذخائر روائية وقصصية ومسرحية مؤهلة بحكم طابعها البصري لأن تشكل المادة الخام والأساس المتين لكتابة سيناريوهات متقنة تفتح شهية المخرجين والمنتجين لإنجاز أعمال سينمائية تساهم في الدفع بالسينما المغرب إلى الأمام وتفتح لها آفاق العالمية بكل مصداقية واستحقاق .

الهوامش :

/1 Cahiers du Cinéma, N◉31 Janvier 1954

/2 André S. Labarthe, Essai sur le Jeune Cinéma Français, Paris, Le Terrain Vague, 1960, p. 32.

/3 Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra stylo » L'Écran français. N◉ 144 Mars 1948

/4 Jean-Luc Godard, « Le Mépris », Cahiers du Cinéma, N° 146, août 1963.

/5 إبراهيم العريس « من الرواية إلى الشاشة، تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع « منشورات وزارة الثقافة السورية 2010.

/6 Christian Metz, « À propos de l'impression de réalité au cinéma », Essais sur la signification au cinéma, t. 1, Paris, Éditions Klincksieck, 1968.

/7 Éric Rohmer, 1969 » Ma nuit chez Maud

/8 حوار مع الناقد السينمائي محمد شويكة، صحيفة الشرق الأوسط ، يونيه 2015 .

عودة «الحياة» للحياة

أسامة الزكاري

ما معنى العودة للاشتغال على ذاكرة جريدة «الحياة» التي حملت لواء التنوير بمغرب الاستعمار الإسباني بالشمال؟ وما معنى العودة لقراءة تفاصيل مواد هذه الجريدة التي جعل منها الزعيم عبد الخالق الطريس صوت الحركة الوطنية التحررية في مواجهة مخططات الغزو والتدجين الكولونياليين؟ وما علاقة مبادرة تعميم مواد جريدة «الحياة» بجهود توفير المظان البيبليوغرافية الضرورية لإعادة قراءة ذاكرة العمل الوطني بالشمال من أصولها المادية المباشرة؟ ألا يُشكل ذلك خطوة مركزية في جهود تصحيح الكثير من الوقائع الافتراضية التي أساءت لذاكرة الحركة الوطنية عندما اختزلت مبادراتها في نقاط مركزية من جغرافية المغرب، وعلى رأسها فاس وسلا والدار البيضاء؟ وقبل كل ذلك، هل يمكن قراءة سيرة الأستاذ عبد الخالق الطريس بدون العودة لرصد معالم وجه الطريس الإعلامي قبل السياسي والمربي والجمعوي، الطريس صاحب المشاريع الإعلامية الكبرى التي سبقت زمانها في مضامينها وفي رؤاها وفي آليات اشتغالها وفي أفاقها الإنسانية والتحررية الواسعة؟

أسئلة مركزية، تفرض نفسها بإلحاح على هامش مبادرة مؤسسة عبد الخالق الطريس للتربية والثقافة والعلوم، بإصدار كتاب «جريدة الحياة في كتاب»، سنة **2023**، في ما مجموعه **454** من الصفحات ذات الحجم العريض، تحت إشراف الأستاذ محمد طارق حيون، وبتصدير للأستاذة كنزة عبد الخالق الطريس، وبتقديم للأستاذ رضوان احدادو. وتشكل هذه المبادرة عملا تأسيسيا غير مسبوق يتوخى تحقيق مجموعة من الأهداف العلمية النبيلة المرتبطة بجهود صيانة الذاكرة الوطنية بالشمال. لقد قيل الشيء الكثير عن خصائص عطاء الحركة الوطنية بالشمال، وعرفت الساحة الجامعية إنجاز العديد من الأطاريح والرسائل الأكاديمية، وتعززت الساحة العلمية بسلسلة من الإصدارات الرفيعة والقوية بأسلحتها التنقيبية وبأدواتها النقدية، فكانت النتيجة تعزيز التراكم بأعمال مرجعية لا يمكن تجاوزها في أي محاولة لاستنطاق خبايا الموضوع، مثلما هو الحال مع أعمال محمد ابن عزوز حكيم، وعبد المجيد بن جلون، وعبد العزيز السعود، وامحمد بنعبود،... ومع ذلك، ظل الموضوع يمارس غوايته على باحثي المغرب المعاصر وعلى نخب منطقة الشمال بوجه خاص. فسيرة الطريس تظل كتابا مفتوحا، قابلا لقراءات متجددة، ومنفتحا على كل جهود التحيين والاستثمار العلمي الخلاق والمنتج. ولعل هذا ما أدركته مؤسسة عبد الخالق الطريس للتربية والثقافة والعلوم، من موقعها كإطار مدني متخصص في البحث في تفاصيل تاريخ النضال الوطني بالشمال من أجل الحرية والاستقلال والكرامة. تقول الأستاذ كنزة الطريس -بهذا الخصوص- في كلمتها التصديرية: «يسعدنا في مؤسسة عبد الخالق الطريس للتربية والثقافة والعلوم أن نصدر جميع الأعداد التي صدرت عن جريدة «الحياة» في كتاب، حتى تطلع الناشئة على اهتمامات وانشغالات ومشاعر ومواقف النخبة المثقفة المغربية من مختلف الأحداث التي عاشها المغاربة خلال فترة الحماية، وحتى نستهل ونفتح المجال أمام الأكاديميين والباحثين والمهتمين والدارسين والطلبة، لكي يطلعوا على الوقائع والأحداث والأعمال والمنجزات التي خلفها الراحل بمعية رجال الحركة الوطنية المغربية...».

وبهذا الأفق، استطاعت مؤسسة عبد الخالق الطريس للتربية والثقافة والعلوم إعادة الحياة لذخائر جريدة «الحياة» المتراوحة بين العدد الأول الصادر في مارس من سنة **1934** والعدد رقم **77** الصادر سنة **1935**. لا يتعلق الأمر بمواد إعلامية تقنية، ولا بمواكبات آنية محايدة، بقدر ما أنها استحضار لسيرة مؤسسها الأستاذ الطريس الذي تولى رئاستها من عددها رقم **1** إلى عددها رقم **31**، قبل أن يُكمل الشيخ التهامي الوزاني مسار الإشراف على الجريدة إلى **29** غشت، تاريخ صدور آخر أعددها.

وفي هذا المسار الحافل بالعطاء، استطاعت «الحياة» التحول إلى لسان حال الحركة الوطنية بالشمال، باستقطابها لنخب المنطقة ومثقفيها ووطنييها. وقد عانت في سبيل ذلك الكثير من أوجه التضييق والحصار، الأمر الذي كان يجد في وجهه عزيمة صلبة اسمها عبد الخالق الطريس، الرئيس والموجه، الكاتب والمثقف، المناضل والإنسان. ويلخص الأستاذ رضوان احدادو معالم هذا المسار في كلمته التقديمية والتركيبية بشكل دقيق، عندما قال: «لقد فتحت (الحياة) صفحة جديدة مغايرة في الجهاد الوطني، لم يكن ذلك ليرضي خصوم الوطن والوطنية، مما سيعرضها للكثير من المضايقات والمتابعات والغرامات. فبتاريخ **16** ماي **1934** والجريدة لازالت عند خطواتها الأولى صدر قرار من رئيس جيش الاحتلال الفرنسي بمنعها من دخول ما كان يعرف بالمنطقة السلطانية، منطقة الحماية الفرنسية، وكان هذا هو المنع الأول. ومن المضايقات التي تعرضت لها كثرة الغرامات المسلطة عليها... وبالتالي تم سحب رخصة الصدور من الجريدة... وكان رد الطريس تقديم استقالته من مديرية الأحباس احتجاجا على توقيف الجريدة ومصادرة أمتعتها. وبذلك طويت صفحة أخرى من صفحات المقاومة، ليفتح الوطنيون صفحات جهاد جديدة وعلى أكثر من جهة وواجهة...» (ص ص.**9-10**).

يحتوي كتاب «جريدة الحياة في كتاب» على مواد متنوعة، جمعت بين نصوص كل أعداد جريدة «الحياة»، إلى جانب مواد تركيبية للأستاذ محمد طارق حيون سعت إلى توضيح الإطار الزمني والظروف العامة لصدور جريدة «الحياة»، في إطار المشروع الإصلاحي للأستاذ عبد الخالق الطريس وفي سياق تطور نشاط الطباعة والنشر بشمال المغرب. كما قدم القسم التقديمي للكتاب تعريفا شاملا بجريدة «الحياة» وبمقالات الأستاذ الطريس على صفحاتها، وبأبرز الأسماء التي تعاقبت على الكتابة فيها.

أما القسم المركزي في الكتاب، فقد تضمن أعداد جريدة «الحياة»، مرتبة ترتيبا كرونولوجيا، وبإخراج تقني محترم، ساهم في تيسير الاطلاع والتصفح بالنسبة للباحثين وللمهتمين. تُقدم مبادرة عودة الروح لجريدة «الحياة» قيما أكاديمية رفيعة نجملها على الشكال التالي:

- تقديم قراءة يومية لتفاصيل واقع منتصف ثلاثينيات القرن الماضي في مجمل أصقاع منطقة الشمال.
- تتبع دوري لأحداث المنطقة السلطانية ومنطقة طنجة الدولية من زاوية الرصد السياسي المتفاعل مع الأحداث والفاعل فيها.
- إبراز سير الرواد من خلال إسهاماتهم المباشرة في مختلف مجالات الفعل والعطاء. لا يقتصر الأمر على وطنيي تطوان من أمثال الطريس والوزاني وداود وبنونة...، ولكن -كذلك- على سير الفاعلين في الأقاصي المنسية من المنطقة الخليفية لشمال المغرب.
- تجاوز مستوى التتبع اليومي للتطورات السياسية، إلى الإنصات لنبض المجتمع من خلال قضاياه وأسئلته وانشغالاته.
- حمل لواء التنوير ببث قيم الكرامة وحقوق الإنسان والحرية.
- التأصيل الشرعي لقضايا الدولة والمجتمع، من خلال المضامين الدينية المستلهمة في معارك البناء الوطني.
- ربط أداء الحركة الوطنية بامتداداتها القومية الواسعة، مثلما هو الحال مع العلاقة مع الأمير شكيب أرسلان، أو بأشكال التضامن المبدئي والمطلق مع الشعب الفلسطيني ومع قضيته العادلة.
- الانفتاح على المحيط الدولي قصد توسيع آفاق الفعل أمام الحركة الوطنية المغربية التحريرية، وربط الجسور مع تيارات الحرية والنضال ضد الاستعمار بين صفوف «أحرار أوربا» وعلى صعيد العالم.
- التتبع اليومي لتفاصيل حياة الناس في مختلف تمظهراتها الدينية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية.

لكل ذلك، أمكن القول إن الأمر يتعلق -في نهاية المطاف- بسجل حركة تحريرية «عالمة»، رسمت خطا فريدا خارج يوطوبيات الزعامة والأصل والريادة. هي حركة راشدة جعلت من تطوان قلب العطاء ونبع التميز وأفق الانطلاق. وعلى أساس ذلك، تبدو قراءة «كتاب الحياة» ضرورية لإعادة الاعتبار لسير جيل التأسيس، من موقع الفعل المباشر في الميدان، وليس من موقع السباق المحموم على أدوار السبق والريادة. لقد كان الأستاذ الطريس دقيقا وهو يتحدث عن الظلم الذي تعرضت له الحركة الوطنية بالشمال، عندما أصرت قوى المركز على إضفاء عليها طابع التبعية لهذا المركز. وإصدار «كتاب الحياة» يشكل مدخلا لإعادة تصحيح معالم هذا الانحراف، عبر إعادة قراءة المضامين، وتشريح سياقاتها، وتفكيك أبعادها، في إطار رؤى نسقية متحررة من ضغط كوابح السياسة، ومنفتحة على النفس العلمي وأدواته الإجرائية المعروفة في الكتابة التاريخية النزيهة.

كتابات في تاريخ منطقة الشمال