العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 54
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 21 مارس 2024
الموافق 10 من رمضان 1445

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

من أعمال الرسام الأمريكي أندرو سكوت

الشّر في اليوم العالمي للشعر!

مع كل هذا الشَّر الذي يَرين حداداً على العالم، لا أعرف هل ما زال ثمة جَدوى من الشِّعْر، أكاد أجزم مع سيادة التِعسُّف والطغيان الماحق كل يوم للإنسان، إن الشعر فشل في لعب ذلك الدور المتعلِّق بالمشاعر الآدمية، هل حقا نعيش على هذا الكوكب مع بشر من بني جلدتنا أو عظمتنا، كيف وثمة آلة قتل تودي دون هوادة، بعشرات الآلاف من الأبرياء، أين الشِّعْر في هذا السلوك الهمجي، يُخيَّل إليَّ أنه انكفأ يُضمِّدُ في الدَّوات المريضة جراح النرجس، فنسي دوره في الأرض واهما أنه وحيٌ من السماء !

ما جدوى اليوم العالمي للشعر، إذا لم يُعد ترتيب الزمن بروزنامة خارج مدار الشر، كالتي وأدت تحت الأنقاض كل أيام ضحايا الحروب، ومع ذلك لا نملك كما في ليل طويل، إلا أن توقظنا أمهات الأفكار الراقدة بدورها في بطونِ الكتب، لنذهب مُبكِراً و لو في أرذل التخلف، إلى المدرسة من جديد كي نُعيد استظهار بأعين مُغمضة وعن ظهر قلب لا أعتقده ما زال حيّاً يُرزق في جوفناً، بعض دروس الحُرِّية التي تلقّاها مناضلو هذا البلد بمنطق الرصاص عُراة الصُّدور، حتى تحوَّل الجمرِ الذي احترقوا بعذاباته من السجون إلى المنون في أيادينا نحن جيل اليوم، زهراً يانعاً بالمكتسبات الديمقراطية و الحقوقية لبُرهة من الربيع أدركه الخريف سريعاً، لنعود إلى رجْعيتنا في التفكير بالضَّرب المُوجع حديداً لحرية الكلمة بكل مُشتقّاتها التي تعوَّدنا أن نرضعها من ثدي أمنا الوطن قبل أن يمتزج السُّم في الحليب، و كأننا لا نعرف أن نعيش كل غد إلا في كابوس أمسنا، فماذا تُجدي الشِّعْرَ أو الإعلام أو أي كتابة ننزفها حبراً من أوردة ضمائرنا، أقلامٌ مغلولةٌ إلى الأعنّاق ولا تكتبُ سطراً إلا بعد أن تمحو الذي سبقهُ خوف أن تشي الكلمةُ بالكلمة!

ما جدوى الشعر في عالم يبدع أقصر الأسطر للشر، ألم تَرَ كيف تُشيَّعُ الكلمة الحُرَّة في العالم العربي في أبشع الجنائز، وما زال القبر طويلاً في مُحاكمات الإعلاميين الأشراف وجَلد وإعدام الشعراء الذين لا ذَنْبَ اقترفوا قصيدتهُ، سوى أنهم كانوا إنسانيين بأرواح مُضاعفة أكثر من بعض الإنسان، ومع ذلك لن أنسى وأنا أعيش حاضري حُلماً في القصيدة، تاريخاً صنعهُ رجالاتٌ أفذاذ على هذه الأرض التي نتوقُ أن لا تُخطىء في دوْرتها حول نفسها كل الفصول، عسى يُدرك شعْرَنا بعضُ الربيع، سنقول مع الأمل شعْراً جميلاً، وأعلم أن بعض الأمل يستدعي أن نردِّد مع الشاعر الجاهلي «تميم بن مقبل»: لو أن الفتى حجر!

تُرى هل بقي في أنفسنا مع كل هذا القبح بعضُ الشعر الجميل، بل أنّى له أن يبقى، ألم تَرَ حين ننادي للحياة عبر سياق أو ساق في القصيدة، ينبري من يُشْهِرُ معولا ليقتفيَ في حَفْرِه الوادي، ليس الذي يسقي الحقول، إنما ذلك الوادي في لوح اجتماعي أشبه بشطرنج، يا للهول حتى الشاعر انخرط في الصراع على مربع ضيق، فماذا يفيد أن تصيب الربح في الجيب وتخسر القلب !

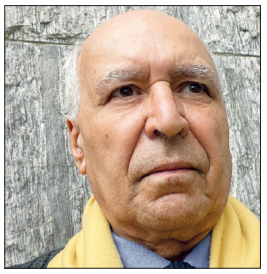
ألم أقل ما جدوى الشِّعر في عالم يسوده الشر، كيف لا وما ذلك المربع سوى مجتمع ضاق بعد أن انحصرت منابع خيراته في جيوب قِلة من الإحتكاريين، أما كان أجدر لتَجْري المياه بصفاء، أن يرشُوا ببعض البياض السواد الأعتم، و مازال الوادي الذي في رقعة الشطرنج سارياً بحَفْره في عروق الناس، يجتثُّ كل كلمة تريد هامشاً صغيراً من الحُرية كي تقول كلمتها، لكن عبثا والبيادق ما فتئت تنمو أسواراً عالية، وهاهي استفحلت في الفساد الذي يليه تقاعد مريح، وأصبحت تتصدَّرُ في تخندُقها النَّفعي الصفوف الأولى وتنفخنا جميعاً للريح!

لن أنتهي كما بدأت، فقط أحتاج إلى أن أرفع عاليا هذا النداء: فيا أيها الشعراء لقد توقّف الأنبياء عن النزول من السماء، فكونوا كلمة العدل والمساواة والجمال، عسى بالشعر يتبدَّدُ بعض الشّر!

محمد بشكار

أحدب الرباط

لأحمد المديني مسيرة في القصة القصيرة من 1971إلى 2024



صدرت للكاتب المغربي أحمد المديني مجموعة قصصية جديدة بعنوان: «أحـدَب الرباط» عن المركز الثقافي للكتاب(بيروت/ الدار البيضاء)، وهي تتويجٌ لمسيرة طويلة في مضمار هذا الفن الوعر بدأها منذ مجوعته التجريبية الـرائـدة:» العنف في الـدمـاغ» (منـشـورات أطلنط، 1071)، وتواصلت منذئذ بدون انقطاع عن دور نشر مغربية ومشرقية، بتوازٍ مع الرواية والنصوص الرحلية والشعرية، والأبحاث الجَّامعية والدراسات النقدية، متآزرة برؤية الحديث وتأصيل التجديد في سياق التجارب الأدبية العربية المتحوّلة منذ السبعينات، تجمع بين إعادة الوعي بالواقع الحي، تحضر فيها الـذات بـؤرة فاعلة وموجّهة، وابتكار أساليب وطرائق تتملك الأجناس الأدبية الحديثة وتخترق حدودها وتتميز بمركزية التجربة الخصوصية، وهذا بعض منظور أحمد المديني الذي ما فتئ يتطور ويتجدد من نصّ إلى آخر ليستقر في سردية واقعية تخييلية مبتكرة بدءًا من روايته:» ممر الصفصاف»(2014) وانتقالاً إلى روايتيه الأخيرتين:» رجال الدار البيضاء ـ مرس السلطان»(2022) والأخيرة:» درب الحاجب ـ 36» (2023) .

جاء في تقديم « أحدب الرباط»: « هذه هي المجموعة القصصية الخامسة عشرة لأحمد المديني عبر خمسة عقود ونيف، تمثل رسوخَ فن القصة القصيرة في أدب المغرب وأطوارَ تجديده وتحولاته الجمالية ومضامينه ودلالاته في القصة العربية. وإذا كان الكاتب قَد عُرف في بداياته بتجريب كاسح فإنه ما لبث أن تملّك ناصية النوع القصير الصعب، وطوّعَ أدواتهَ وسخّرها لالتقاط جزئيات اليومي ولمعات وشذرات ما يثوي فيَ النفوس ينبض بقلق الإنسان في معيشه وقلق روحه يلمُّها عنقودُ كلمات دالّة بلغة البيان، وأسلوب مصوغٌ= بصور واصفة موحية، بالتّشخيص والمجاز ملتحمين. كما في هذه القصص تحديدًا تسرد وتصف وقائعَ صغيرة في قلبها أزمات تعتمل بمشاعر ذوات بامتدادات إنسانية، في أوقات وفضاءات محددة ومتحايلة في آن. يحرص أحمد المديني في» أحدب الرباط» على سرد الحكاية بروحها وصنع بنائها مجسّدًا وهي متفاعلةٌ مع الزمن الحاضر ومتلاعبةٌ بالمعنى الهارب والعمر الغارب والجمال الخُلب. في هذه المجموعة تقرأ قصصًا تحترم ذكاء القارئ فتستدعيك لفكّ مغاليقها وإعادة خلقها لتتشكل مرات حسب منظورات، وتتبدل، شأنَ أحدب الرباط، شخصيةً وصورةً وفكرة.»

كلمة الشاعر الإيطالي جوسيبي كونتي بمناسبة اليوم العالمي للشعر

الشعرُ جوهرُ الإنساني

ترجمة عن الإيطالية: دة. سناء درغموني

منذُ أن أقرّت المنظمة العالمية للتربية والعلوم والثقافة (اليونيسكو) 21 مارس يوما عالميّا للشعر استجابةً لطلب تقدمت به تحديدًا مؤسستُنا، بيت الشعر في المغرب، والبيت يواظبُ على أن يكتب شاعر عالمي كلمةً خاصّة بهذه الإحتفالية التي ينخرط فيها شعراء وشاعرات العالم وكل محبّي الشعر في جهات الكون.

كلمةُ الشاعر هذه السنة 21 مارس 2024 من توقيع الشاعر الإيطالي الكبير جوسيبي كونتي **Giuseppe Conte**، وترجمتها مشكورةً الدكتورة سناء درغموني.

ماذا يمكنُ للشُّعراء أن يفعلوا في عالم يبدُو سائرًا نحو الكارثة، في حين تتواصل حربٌ دامية في قلب أوروبا، وبينما يتم افتراض استخدام قنابل ذرية في ظلّ هذيان التهديدات القيّامية؛ وفي قطاع غزة يستمرُّ ارتكابُ مجازر وجرائم ضدّ الإنسانية كتلك التي نشهدها كل يوم، والتي تزدادُ وحشية وتدميرًا؟

أظنّ أنه لا ينبغي للشّعراء أن يستسلموا ويرضخُوا أو يعتقدوا أنه لا فائدة من رفع أصواتهم وأناشيدهم في وجه المُعاناة والفظائع: على العكس، عليهم الغناء بصوت أعلى، والانتصار للكرامة والجمال، والرحمة والسلَّام، والتأكيد على أنّ الشر والعنف يترسّخان في المجتمع كلما تمّ تهميش الثقافة الإنسانية والشعر، وكلما تُرك المجال مفتوحا للاقتصاد وللتقنية وبالتالي للأسلحة للسيطرة المطلقة.

الشّعرُ جوهرُ الإنساني:

جوهر الأخوة بين جميع البشر،

وجوهر الأخوة بين جميع البشر والعالم الطبيعي وكوكب الأرض.

الشّعرُ طاقة اللغة، والروح، والحلم، واليوتوبيا، هو كلّ شيء مقدّس وحُر ظل بيننا.

فلنحبَّه، ولنحتفيَ به مع وصول الاعتدال الربيعي الذي لا يزال وعْدًا دائما بمزيدٍ من الضوء والازدهارات الجديدة.

ندعُو إلى وقف إطلاق النار في كلِّ مكان فيه قتل ونرفع علمَ الشعر لنقول:

هنا لا يُمكن ضربُ أي طفل، ولا إطفاء أيُّ حلم بالحياة، ولا إنكارُ كرامة أحد.

أنا أبحثُ دائمًا عن فصول ربيع جديدة، ولأنني عرفتُ اليأس فإنني أصبحتُ الآن أؤمنُ بالنشيد، وبالزهرة التي تتفتّح، وبالأمل.

أدعوكم جميعاً، أيها الإخوة الشعراء، وأصدقاء الشعر اليائسين، إلى القيام بذلك.

ملصق اليوم العالمي للشعر 21 مارس2024 للفنان الفوتوغرافي المغربي عادل أزماط.

محمد عرش

هناك تبقى حجراً لعَوْدٍ أبديٍ!

قراءة في عمل جديد لمحمد بنيس

عن دار «ورد» للطباعة والنشر والتوزيع، صدرت الطبعة الثانية 2011، من «هناك تبقى» للشاعر محمد بنيس، وهو عمل شعري يمكن نعته بـ (إعادة بناء الذات في كلمات)، كما أكد ذلك الناقد محمد لطفي اليوسفي، في كلمته المختصرة على ظهر الغلاف.

محمد بنيس، من الأسماء الشعرية المغربية المعروفة، فهو أستاذ جامعي، وناقد، ومترجم، وترجمت أعماله إلى عدة لغات.

في «هناك تبقى»، المشتمل على سبع وعشرين قصيدة، تنتهي بقصيدة «هناك تبقى» يتم إهداء القصائد إلى أصدقائه، بدأ بالترتيب التالي: (برنار نويل – محمد القاسمي – قاسم حداد – عبد الإله الصالحي – أحمد التيفاشي – محمد شكري – جاك لا كاريير – عبد الوهاب المؤدب – المهدي أخريف)، ويتنوع الإهداء حسب صاحبه: شاعراً أو فناناً أو روائياً، مما يضفي شعرية خاصة، تختلف معجماً ورؤيا، كما أن هذه القصائد تشبه أمواج البحر، فهي إما طويلة أو قصيرة، عميقة، أو بسيطة، هادئة، أو مترنحة حسب السياق الذي بناها وأوجدها.

تنسكب هذه القصائد، مثل غيمات، ثم تتوقف لتستمر من جديد، فكل شذرة تنَّهمر، ثم تقف لأخذ النفس، وهي مملوءة بالحلم والحجر مجازاً، لتهيم بصاحبها، تمشي بلين، ثم تعود لتراقب صاحبها الشاعر، ليتسلم قيادَها بيد من شعر:

معي حجرٌ
تكوَّنَ ليلةً سربٌ
من الأحجار وجهٌ
وحدهُ يمتد في أرض هي الصحراء
لي أوراق نائمة على كتفي (ص 7)

ينطلق من الحجر، ويختم به « على وجه تشظى فوق سطح كله أحجار » ص 13، مما يؤكد عودة العود الأبدي المقدس، فهو مينوك مقدس، يدنو من الآلهة، يبدأ من الحجر وتكوينه الأسطوري والرمزي، وهذا ما يتأسس عليه « هناك تبقى «، باعتبار أن العود الأدبي، بدأ من اليونان إلى نيتشه، يتأسس بإعادة المقدس، ومن الفن والشعر المُنَقّي للنفوس والمشاعر، والمُؤنّس في ارتباطه بالتاريخ والإنسان، ولهذا يحاول الشاعر خلق عالم من الإستعارات والمجاز، ذا رؤية صافية ونقية:

«أحجارٌ في المرتفع ثابتةٌ تتنفَّسُ الصمتَ
سفحٌ تتعاقب عليه الألوانُ أزرقٌ
يغطي البني أخضرٌ يتفجر ينابيعَ
رمادي ينفذ إلى الأخضر العميق
» ص 155، هكذا يتم تشكيل هذه اللوحة، من النظر، إلى المجاز، إلى الألوان، وكل لون يقود بجمالية منفلتة إلى اللون الذي يتعقبه.

هذا العود الأبدي، يرقى في رؤاه، إلى ما هو صوفي، بحسب مقام الشخص المستهدف، فحين يرثي التشكيلي محمد القاسمي، يسم النص بـ «شعرية» نكرة، لا تقبل ولا تحبذ التعريف، لكيلا تنحصر في بعد زمني محدد، بل تتسرْمَدُ، لكي (هناكَ تبقى)، حيث العود الأبدي، الذي يحلم به الشاعر، ويحلم به أصدقاؤه المعنيون، ومن أراد الدخول أن يتوضأ بصوفية النص، وشطحه، ومقاماته:

بغريزة الأعمى يواصل بحثه عن الثقب التي حتماً
يؤكدها تنامي الضوء (ص 20)

الشاعر يقتنع بهذا الحد، بل يصل إلى حد بناء العناوين من الأحجار مثل (لك الأحجار)، والذي يتم تقسيمه إلى قطع، يرتق خيوطها هذا الحجر، بل يصل الحجر إلى بناء الذات بالكلمات « الحصى يتساقط في داخلي » ص 39. إن عمل «هناك تبقى»، يتأسس وفق عود أبدي، يطمح إلى أبديته، وبنائه من أحجار الشعر، يلائم معمار النص، الذي يحلم به الشاعر شكلاً ومضموناً، وإيقاعاً، يجمع بين بحور الخليل، وبحور قصيدة النثر، حيث التوهج والتداعي، والكثافة، وشعرية السرد.

حديث عن الشعر المغربي المعاصر

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

الجزء الثاني

د. مولاي علي الخاميري
أستاذ جامعي – مراكش

سأقوم بمقارنة لنماذج من شعرها من دواوين ثلاث صدرت متباعدة زمنيا لنقف على حجم التغيرات الممكنة، وكذلك مضامين الاستمرار، وعلامات الاستفادة من كل فترات زمنها، الديوان الأول هو ديوان: (دماء الشمس) الصادر سنة 2001م وسأثبت منه قصيدة: «انتظار» :

غنت مجاهل روحك
أصغ إليها
وكن صابرا يا فتى الوجد
لا تبتئس
وتجلد قليلا ليوم المناحة
في راحتيها تسيل الشوائب
في مقلتيها تريح الكواكب
هذا النشيد إليك
وعند رفيق الذوائب
يعلو النسيج
وتزدحم الكدمات على الجرح
نبض الحشا يتلوى
كليم « 31 « .

الديوان الثاني هو ديوان» أشياء تراودها « الصادر سنة 2015م واختـرت منه قصيدته الأولى : « مقصلة «:

عناكب المساء
أسبلت خيوطها على أريكة
تقبع في زاوية المتكئ المهجور
لعلهم بادوا
ونحن في انتظارهم
نعالج الأمال والقصائد المنفعلة
يقتلنا الوقت المقيت ساعة
نقتله للحظة
ولحظة يخرج من ردائه
ويرتدي قبعة الجنون
فيفتح الشعر له بابا
ليدخل القصيدة
يمج وجه العنكبوت خيطه
فتخسف الأرض
وتختفي آرائك مع انتظارها
في المقصلة « 41 « .

الديوان الثالث هو ديوان «تصبح فرسا « الصادر سنة 2021م وأدرج منه قصيدة «تأبيد»:

عساك
عساي
عسانا
تخاصر شيئا من الفرح المتآكل
ثم نجوب شوارع عالمنا الأزلي
نسير بأفيائه كالفراشات
تحفزنا ذبذبات الصباح
أغنيات المساء
من أي كهف يحرضنا الصوت
من أين يصدر هذا الحنين
الكئيب
المعذب
أين جوانحنا الملس
أين يدانا
لمن قذفت كرتانا
كأن بنا من هوى العابثين طنين
قويا يئن
هاهنا سيظل « 51 «

نماذج ثلاثية من أزمنة إبداعية مختلفة، ومع ذلك لا يظهر فيها مفهوم المجايلة بالتعيين المعين من طرف الأستاذ بوسريف، هي قصائد متسلسلة، تدل على مشروع إبداعي واحد ومتواصل إلى يومنا، ظلت فيه الصور الشعرية متتالية ومتجددة مع تجدد الزمان، وانفتحت ألفاظه على عوالم متولدة من رحم أعصر شاعرتنا، زاخرة بالمتغيرات الواقعية والنفسية، وراحلة مع الأسماء والأفعال والحروف، ومتشابهة في الوقع الشعري الذاتي، ومتفردة في النمطية الإبداعية التي تخص شاعرتنا وعلى كافة المستويات .

لنفر ض لو قدمنا هذه القصائد الثلاث دون أن نبين للقارئ زمن صدورها، وعناوين دواوينها، هل كان - وليكن هو الأستاذ بوسريف - سيتبين سنوات ولادتها من خلال مفهوم المجايلة السابق؟ هل يستطيع الفلاحَ في ترتيبها على النسق الملاحظ في الدواوين المتقدمة؟ .

لا أظن أن أحدنا سيكون في مقدوره إحراز هذا السبق ، أو ادعاؤه لنفسه، ولهذا أعيد وأكرر بأن مفهوم المجايلة ينبغي أن يتحدد من خلال عناصر التفاعل والتأثير والتداخل والتطور وغيرها، وليس بالمنظور الزمني المحض، أو التقوقع في اتجاه فكري ، وإغلاق مجاله على السابق والمعاصر واللاحق، ففي كل ذلك حيف كبير، وتقزيم لمعنى الإبداع حين يتكلم بالمعنى المشترك والمتواصل مع دفعات الإنسان الدائرة مع دوران الوجود .

ب – الذات والمضاعفات: المقصود حسب ما فهمت هو الجمع بين الوجود الحسي والتعبير الإبداعي وفق رؤية متكاملة ، وقابلة للتغيير عما كان سائدا من قبل ، هنا يحضر مفهوم المجايلة من جديد وبنسق فيه شيء من الصحة والاتزان والقبول ، فالمطلوب من المبدع عموما هو مسايرة طرق الإبداع الحقيقية ، والتعرف عليها بملكته الإيجابية والمتفردة، لا تتخذ من ذاتها وسيلة للرفض والقبول بتعصب وهو، وإنما تجعل منها متكأ جديدا يفسح، ويضيف، ويوسع ، ويشيد بالإبداع المعتبر، الحائز على المعاني الفنية كلها، ولا بأس بمراعاة التوجهات الإبداعية القائمة على قواعد مثبتة وصالحة، وعلى رصيد مزدهر ومتطور، يملك هويته الكاملة على مستوى الجمال والفكر .

كل ما ذُكر لا يمكن أن يتم إلا بتأثير من النَّزَعات الذاتية المتيقظة ، ومن مضاعفاتها المتبلورة انطلاقا من الرؤية والتوجه ، وشروط المشروع الإبداعي المرجو ، وأريد أن أثبت بداية بوجود تطابق يجمعني بالأستاذ بوسريف في بعض تحديداته النظرية لمعنى الذات وأشكالها ، مع الاختلاف في تمثيلاته الشعرية العربية والمغربية حين اكتفى بشعراء معينين كالشاعر محمود درويش ، وحين بقي أسيرا لجيل شعراء المغرب في حقبة الثمانينيات من القرن الماضي .

ينطلق بوسريف في بناء معالم الذات الإبداعية من تصور كلي ينص على وجوب الانتباه إلى (الانشغال القلق لعدد من الشعراء بضرورة انتباه الشعر إلى ذاته أو إلى ما يتوفر عليه من إمكانيات تؤهله لأن يكون خطابا فاعلا ومؤثرا في ماجريات الأحداث والأشياء.....» 16 «) .

وبعدها ينتقل إلى شخصية الشاعر الفردية من جهة الوعي والحساسية اتجاه المواضيع المطروقة (فما ينبغي الوعي به هو أن الجانب الحساس في شخصية الشاعر هو فرديته ، أناه ، لأن الشعر بما هو فردي ملزم على الدوام بمغادرة الجماعي لإثبات الجمالية المعارضة.....فكلما كان الالتزام عميقا ذابت فيه الفردية.....» 17 «) .

وعندما يريد أن يمثل يرجع إلى مفهوم المجايلة الذي صاغه على مقاسه الخاص، ويصف جيل الثمانينيات بأنه (حقق انعطافات أساسية وراكم تجارب تميزت بإبدالات هامة ومتميزة أدت إلى انفتاح الشعر على فنون وأشكال تعبيرية، لم يكن إلى وقت قريب قد عمل على ملامستها، إضافة إلى اختراقه لموضوعات كان الاقتراب منها ما هو نوع من الخيانة لخطاب الالتزام وعلى رأسها التوجه نحو الخطاب الصوفي، وكذلك موضوعة الحب الذي هو أحد مكبوتات ذواتنا.....» 18 «

ولعله أحس بشيء من اللخبطة ما بين الاشتغال على الذات في مواجهة موجة الالتزام الطاغية في عصره ، وحصره التمثيل والاهتمام بجيل الثمانينيات فقرر أن يعود إلى الذات بوضوح أكبر ، ولكن مع ربطه بمفهوم آخر جديد هو مفهوم العالم ، أو العوالم الإبداعية المتاحة ، أي ما سماه « برجة النص

« يقول : (وتبقى أنا الشاعر هي سيدة هذه الإبدالات ، لأنها هي رجة النص الأساسية التي زلزلت ثوابته وقواعده ، وفتحت أفق الكتابة على ما هو أبعد من القصيدة ، وأرحب بكثير من شرائط وجودها ، فذاتية الشاعر- كما يقول الجواهري – هي محور عوالمه كلها....ولو لم تكن هذه الذاتية لكان هذا الشاعر المفترض مجرد ناظم ، أو عابر على الشعر والثقافة ، أو بهما معا « 19 «) .

نص فيه شيء من التوازن المتعلق بمفهوم الذات وعلاقتها بالإبداع عموما استدرك به مجموعة من هفواته السابقة ، وعلى رأسها إقامة تناظر متعارض ما بين مفهوم الذات والالتزام ، مما يعني أن الإشكالية المعالجة قد ضاق مجالها كثيرا، ولم يعد للذات حضور عفوي أو تلقائي في إثبات نفسها كعنصر أساسي في العملية الإبداعية ، وهذا ما ينبغي التفكير فيه مرة ثانية، لأن كل النماذج الشعرية تقوم على مفهوم الذات بما في ذلك اتجاه الالتزام ، فلا يمكن تحقيقه إلا من خلال الذات، ولا يمكن أن نميز بين أنماطه إذا ابتعدنا عن محورية الذات، ومحاورها المتعددة ، والأستاذ بوسريف قد استشهد بموضوع الحب ، وهو موضوع كبير، ولا يخلو منه عصر، بل لا يخلو منه شعر على طول العصور الإبداعية ، ولا سبيل للفرز ما بين أنماطه إلا بواسطة الذات وإفرازاتها الدالة عليها .

هذا هو الملمح العام لإشكالية الذات ولكن عندما نرجع إلى شعر الأستاذة مليكة سنلاحظ سريان ذلك المفهوم العام على كل أشعارها ، فذاتها الإبداعية حاضرة بقوة، وبلمسات متعددة ومتنوعة، وقد ضمنت لها الاستمرارية والتأثيرَ على جيلها ، وبقية الأجيال المتعاقبة إلى يومنا، ولو لم نجد تلك الذات بهواجسها الثابتة والمتحركة لصعُب إلحاق الإبداع بأصحابه، واستحال الفرز بين أشعارهم ، وبالتالي لسهُل الانتحال والادعاء، وبسبب الذات وتطورها تولدت مقاييس القراءة من خلال بصماتها المميزة للمبدعين فيما بينهم ، فبكثرة القراءة والمعاودة وتكرار فعل المطالعة يحصل عندنا ما يشبه الحمض الإبداعي المتفرد الخاص بكل مبدع .

وفي شعر الأستاذة العاصمي مواضيع جديدة لم يتطرق لها أحد من قبل ومن بعد، ويستحيل أن تقول فيها شعرا بدون الاتكاء والارتكاز على الذات ودواخلها المختلطة، هنا سأستشهد بمقطع من قصيدة «وجع» :

تنام المدينة في الليل
محزونة موجعة
قد يسيل نداها
على جنبات الوسائد
والليل مكتئب
ما له صاحب أو حبيب
تعذبه
ضربات المطارق
أو غربة الطير
أو هجرة النورس الفارقة
أو تعذبه
لوعة الشعراء
تصعد حارقة
من جحيم الظلام « 02» .

وأشير في نهاية الحديث عن الذات إلى عناوين بعض القصائد التي أراها تمثل نمط الذات المتجدد في مشاهده شعرية شاعرتنا، وسأكتفي بما ورد في ديوان «دماء الشمس « :

قصيدة المهماز – قصيدة الكلب الأولى والثانية – قصيدة حاسوب.....» 21 «.

ج – اختلاف المرجع : يعتبر من المصطلحات المستحدثة في مجال النقد ، دافعه الأساسي هو مواكبة النص الإبداعي ومضامينه المختلفة ولكن جريا على عادة الأستاذ بوسريف قزم مداه حين حصره في شعر الثمانينيات ، وأنا أرى العكس كان عليه أن يفسح له المجال أكثر وأكبر لمسايرة تموجات الذات ، وتعدد العوالم ، والسماح لكل عناصر الوجود بالالتقاء على أرضيته .

ولم تسلم أمثلته من ذلك الضيق لما اقتصر على مراجع حددها في المرجع التراثي، والمرجع الصوفي العربي والفارسي، والمرجع الغربي، والمرجع البصري، والتاريخي، والأسطوري، وكان موقفه متفاوتا، فالمراجع المذكورة لم يتبناها بوتيرة متساوية، أو حتى متقاربة، والسبب كما قلت هو الاكتفاء بشعراء

الثمانينيات ، يقول : (ما تزال القراءات التي تلامس أو تحاول أن تقارب تجارب جيل الثمانينيات أسيرة وعي نقدي معياري ، تحتكم في محاكمتها لشعر الثمانينيات إلى نفس الأداة ، إلى تنفس الوعي النقدي الذي قرأ ، أو حاكم به جيلي الستينيات والسبعينيات ، وكأن كل هذه الأجيال كانت تكتب نصا واحدا ، أو أنها ذات تاريخ ومرجع مشتركين ، وهذا محال « 22 «) .

والطامة الكبرى هي أن الناقد بوسريف يتحدث عن شعر الثمانينيات بصيغ التبجيل المبالغ فيها التي تخرجه عن جميع مسارات الشعر العربي والمغربي (فنحن إذن في حضرة نص يحفر مجرى مغايرا ، ويؤثث بيته بغير أثاث غيره ، نقصد القوانين ، أو البنيات المشتركة ، بنية السقوط والانتظار ، أو التأسيس والمواجهة ، أو بنية الشهادة والاستشهاد بكل ما تمثله هذه البنيات من قوانين على مستوى آليات اشتغال النص الشعري عروضيا ونحويا ودلاليا « 23 «) .

هذا لم يحدث أبدا بالكيفية المطروحة عند بوسريف حتى مع شعراء الثمانينيات ، فالكثير منهم اختفى ، أو صمت ، أو أدرك خيبته ، وقصور موهبته عن مسايرة الإيقاع المتغير باستمرار ، وأصحاب هذه الموجة النقدية المصطنعة بدوافع فكرية وسياسية وأيديولوجية لم يستمروا في مسارهم النقدي بهذه الوتيرة المتعاظمة ، وبتلك الروح المستعلية ، والأستاذ بوسريف نفسه وحسب معرفتي لم يرجع إلى الموضوع مرة أخرى ، وهو ما يدل على فداحة الأخطاء التي ارتكبت في المشوار النقدي المغربي، فبالعكس لم يدم في ساحة الشعر من الشعراء والشاعرات إلا من كان يملك موهبة ورؤية وثقافة، وفهما صحيحا لمعنى الإبداع ، وإصرارا مستمرا على القول المتجدد والمتطور، ولنا في شاعرتنا العاصمي خير مثال، فشعرها مستمر، ودواوينها متغايرة ، ولحظات إبداعها متفاوتة، على اعتبار أن الإبداع هو حياة مستقلة، أو نوع من الحياة، تستمر مع صاحبها لتسجل المستجدات والمتغيرات السابقة واللاحقة، لنأخذ ملمحا فنيا من شعر شاعرتنا، أظنه طارئا ومتجددا على منظومتها الإبداعية ، يشبه الفقرات، بمعنى مجموعة من اللوحات الشعرية تستقل عن بعضها البعض ، وتتكامل من ناحية بناء المعنى الكلي ، أو أنها تتشارك في تحقيق المعنى المراد ، سأقتصر على الفقرة الفنية الثانية من قصيدة : « على الطبيعة في برشلونة»:

شفافية
رجل يتمشى على الشاطئ
في برشلونة
تبان أبيض
تبان شفاف
آلة منتصبة
ومؤخرة مكشوفة
يتمشى على الشاطئ
في برشلونة
رجل آخر « 42 « .

فقرة خصصتها الشاعرة للحديث عن صور الرجل كما تراءت لها، ثم أتبعتها بالفقرة الثالثة المتحدثة عن النساء، هكذا يبدو المشهد الشعري المعاصر، تطور، وإصرار على التجريب المستمر، رأينا من أنواعه الكثر نوعا ولجته شاعرتنا بحكمة وتبصر وإجادة ، والباب مشرع أمام كل الشعراء والشاعرات شريطة أن يكونوا على وعي وعلم على خلاف ما نجده في الدراسات والإبداعات التي لا تكون نصوصها مستوفية للشرط الإبداعي والفكري المستفاد من التجارب الناجحة ، ولا تنبعث عن ذات مبدعة حقا ، ويتحول الإبداع لديها إلى شعارات ولافتات مؤقتة بوقت ضيق .

ومن قواعدي الراسخة في المجال أن المبدع الذي لا يكتب إلا لعصره ، أو أن إبداعه يُفرض بضغوط ملفقة ، أو تختفي بهرجته بمجرد اختفاء صاحبه ، ولا يُقرأ من طرف كل الأجيال ، ولا يؤثر في الأطياف الإبداعية والنقدية وإن اختلفت المشارب ، وتنوعت التوجهات..... فإن ذلك كله دليل على خراب الموقف ، وضعف التصور ، والوقوع في نوازع الذات السلبية التي لا تمت للإبداع بأية صلة .

الهوامش:

13 – نفسه : 15 / 52 .
14 – نفسه : 4 / 5 / 6 .
15 – نفسه : 27 / 28 / 29 .
16 – نفسه : 53 .
17 – نفسه : 56 .
18 – نفسه : 58 .
19 – نفسه : 61 .
20 – ديوان : «أشياء تراودها» : 20 – الطبعة الأولى 2015 الصادرة عن بيت الشعر بالمغرب .
21 – نفسه : 29 / 39 / 42 / 59 .
22 – المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر : 19 .
23 – نفسه : 29 .

الرجل الذي يكره المطر

ميمون حرش

١

المشي رياضة تُهدئ الرياح الهوجاء في داخلي، وتُطيب ندوبي، وتُريح بالي، من أجلها خرجتُ ذات يوم في جو مجنون، الدنيا مطر، كأن السماء هبطت للأرض بأرقامها السبعة، بكل ثقلها المائي، تمر بي سيارة فارهة، تتجاوزني، بدت لي وسط المطر مثل قشة عالقة في فوهة صاروخ عملاق ينفث نهراً، عاد السائق القهقرى، من أجلي عاد، فتح الباب ، وقال لي: «اركب» !

ركبت، وأنا أنفض الماء الذي غرقت فيه، قال وعيناه جاحظتان في مرآة السيارة:

« أنت مجنون، كيف تخرج في مثل هذا الجو الرهيب»

لم ينتظر ردي، أضاف :

« أنا أكره المطر، لأسباب عدة، أولها.. إنه يفسد تسريحة شعري...»

وقبل أن أسمع ثانيها، وثالثها، قاطعته بأدب:

« المطر بركة سيدي «

رمقني بنظرة مُخيفة (لأول مرة يلتفت لي)، داس على الفرامل بقوة، أوقف سيارته، ثم قال لي بعصبية مجنون:

«بَرّا «.

«بررتُ» دون انفعال، وبلا تعليق، فردتُ شعري للمطر، وهبته كُل كُلي ليغسلني، ثم مددتُ يديّ للتحليق.

رحتُ أحلق في هواء ممطر، سائحاً في الشارع، المطر يغسلني، (أمير الركب أنا في الطريق)، لا أحد يشاركني المسافات، ولا أسمع صوتاً سوى صوت الرعد والزخات؛ ينهمر المطر على كُلي، رأسي عار، وفروة شعري، بل جسديَ كله، مثل إسفنجة، غمرتها المياه، وراحت، انتفاخاً وسُمنة، تحاكي صولة من أمن نفسَه، وحبس نفسه فيَ البيت، شبعان ريان، البذلة الرياضية التي ألبس رغم أنها من الصوف الخالص، لم تقني برودة تسحل أوصالي، أصبر على المطر، يقرصني البرد، ويجعلني أقزل مثل قرد.

الطريق خالية، ومغسولة، وأنا المذنب، وسطها، طاهر أيضاً (على الأقل اللحظة)، المطر غسلني؛ أنظر ورائي مرات عدة، كأني ألتمس من يتعقبني أو يشاركني الطريق، لا أحد سواي، المطر رفيقي، بتُ أفهم لغته، طلا كان أو وابلا.. كلانا يصبر على الآخر، صديقان نحن، التحمل هي كلمة السر بيننا، وإن كان هو يحبني أكثر مني، يغسل أدراني كلما سقط، يهبني كنز الربيع ولا يسأل الضفتين في داخلي، ومن جهتي، بدل أن أباركه، أكون سبباً في انحباسه، بذنوبي الكثيرة، لذلك أحب المطر، كلما سقط يطهرني.

أنغمس في الماء، قدماي ثقيلتان، غارقتان في الماء حتى الركب، أرغب في أن أزيد من سرعة المشي، ولا أقدر، البرد يدعوني لذلك رغماً عني، غيري قد يعتبر هذا عذاباً، ومن يرى حالي يجزم أني أفقد أشياء كثيرة لازبة، أهمها العقل، ما دمتُ قد خرجتُ في هذا الجو المجنون، هؤلاء المختلفون عني، في مواقف كثيرة مؤلمة، تستتبع « قانون اللذة مطلوبة»، يتواجدون، كما يفعل أهل الحضرة في مواسم أعياد المولد النبوي، أنا لا أتواجد حين يغمرني المطر، قد أتحرر وجدانياً بفضله، لكني لا أجذب، حسبي المطر، حين يهمي على جسدي، أسمن من الداخل رغم نحولي.

هل يجذب المطر عني وعن الآخرين حين يسقط بغزارة؟

ما الذي يجعل رجلاً، في أنعم يرفل، يكره المطر كما الأخرق الذي ابتليتُ به اليَوم؛ لا يكره المطر سوى من فقد وعيه، مختل يكون ليس إلا.

أسترجع شريط ما حدث في السيارة، أفكر في تصرف السائق معي، لمتُ نفسي لأني ركبتُ مع غريب لا أعرفه.

اللحظة بدأت الدنيا تخف من وطأةَ المطر، سكنت السماء، مغلقة الأبوَاب كلها، وتركت لمزاريب السطوح فرصة للتثاؤب حتى تفرغ أمعاءها، مع ذلك الطرقات، غارقة في الفيضان، المطر كف عن السقوط، ولم أكف عن المشي، لم يعد يسقط شيء على رأسي، المكان ليس فيه سواي، والطريق، وبقايا المطر .

طريقي تشكو من فيضان، وأنا أنتشي لأني وسط الفيضان.

أحاول أن أنتشل رجليّ الغارقتين في الماء، ولا أقدر، أتباطأ، أنظر للسماء، أحِدها بعيدة عني، داخلي غابة سوداء، وهي زرقاء تماماً، لا أثر للطيور فوقها، أطأطئ رأسي حيث أنا مدفون وسط مقبرة من ماء، أحاول أن أعالج نفسي، أفكر في صلاتي، وفي الركوع الذي يقوي عضلات الساقين والفخذين، وحتى لا يرتفع ضغطي، ويتجلط دمي أركع نشداناً لعودة تدفق الدم إلى جسمي كله، البرد يسحقني، ورجلاي لا أحس بهما.

المكان يشكو من فراغ قاتل، قتامة وسحب تغطي الأجواء، وسواد بين عيني، يعيق الرؤية، أفرك عينيّ بيديّن مبتلتين، أسمع صوتاً هاتفاً لي من الجهة المقابلة لي، ألتفت كان هو (الرجل الذي يكره المطر)، من داخل سيارته يشير إلي، يبستم (هكذا بدا).. كيف يبتسم من لا يحب المطر؟ !

حين رمقته قريباً تجمدتُ وغاصت قدماي أكثر، عاجزاً عن فهم ماذا يريد مني، تسمرتُ في مكاني مثلما يحدث في الكوابيس حين نعجزعن تفسير حلم يتكرر كل ليلة، في مطاردة يكاد فيها من يتعقبنا أن يفتك بنا، فلا نحتاج لضوء النهار حتى ندرك أننا نحلم فقط، بل الأمر كله يحتاج إلى إدراك أعمق يستوعب كياننا كله، ونحن نحلم.

صرخ بصوت مرتفع :

« هيه، لا تزال هنا، يا لك من بطل ! «

(يا ربي ماذا يريد مني هذا المعتوه)

أضاف بصفاقة :

«أنا ايضاً مثلك، لا زلتُ باقياً.. في وقتي متسع ما دام المطر كف عن السقوط.. طيب تعال أوصلك ونكمل حديثنا»

تركته يكلم نفسه، أدرتُ له ظهري، تجاهلته تماماً، وانشغلتُ بقدميّ، لقد استطعتُ أن أحركهما أخيراً، ورحت أخبط في الماء، مواصلاً رحلتي، لم يتركني في حالي، كان يسير بمحاذاتي كأنه يرعاني، درتُ له رغماً عني، أوقف سيارته، خرج منها، كان طويلاً بشكل لافت، لم يكن هذا الطول عادياً، التقتْ عيونُنا، ولما تأكد بأني أمعن النظر فيه، وفي النفس سؤال ملح عن ماهية عقدته، سارع وخلع «البيري» التي غطت رأسه الكبير، انسدل شعرُه الذي لم تصبه قطرة واحدة من المطر على كتفيه، شعرُه يسع رأسيْن بدل واحد، راح يمسده، ويمشطه بيده الناعمة، ثم يحركه بطريقة من يؤدي دوره بإتقان في إشهار للشابوان، اعتبرني المأفون أنا المخرج..

من أعمال الفنان الأسترالي لوي جوفر

(أنا العاجز عن فهم الذي يحدث)؛رغم كل الثروة من الشعر في رأسه، اعتبرته أصلعَ من الخارج، ومعطوباً من الداخل.. شعره الأسود مثل وجهه، مثل سيارته سواد في سواد في سواد.

«لا بد من التصرف» أضمرتُ في داخلي :

الحياة، في مواقف مثل هذه، لا ينفع معها سوى الاقتحام، تذكرتُ فيلم «أبوكاليبتو» لمنتجه، ومخرجه الممثل الموهوب ميل جيبسون؛ البطل «جاكوار باو»، في الفيلم، يهرب من عصابة خطيرة تريد سفك دمه، أتعبه الجري مدة طويلة، وباعتباره ابن غابة، فيها ترعرع، توقف فجأة، وبدل مواصلة الهروب في الغابة حيث عاش، قرر أن يواجه، وفي اللحظة التي كان يدير للقوةٍ الغازية ظهره، دار لهم، فأصبح معها وجها لوجه، بدأ في استعمال أساليب لم يقرأها في كتاب، ولم يتعلمها في مدرسة، بل رضعها من أمه «الغابة»، حيث تتم المطاردة، أعانته الأخطار الطبيعية، والفخاخ التي وضعها ببراعة، تغلب بها على العصابة المكونة من ثمانية أفراد، يتقدمها المجرم الخطير «زيرو وولف»، تكتيك حمل ما تبقى من أفراد العصابة، أن يغيروا، رغماً عنهم، رأيهم، فبدل مواصلة تعقب «جاكوار باو» الذي حيرهم، باتوا يضمرون في النفس أمنية الهروب منه... هكذا قررتُ أن أصدمه، وأفعل الشيءَ ذاته، وإن كان في ظرف مغاير .. لستُ البطل «جاكوار باو»، لكنْ منه أستعير فكرة رد الفعل من أجل المواجهة للحسم في صفاقة وشذوذ من ابتليتُ به اليوم.

قلتُ له بنبرة مستفزة: «سيارتك خردة، وشعر باربي أجمل من شعرك الأشعث»

واتتني هذه الفكرة، فقط لأثيره، ولم ألحّ على هذه الفكرة سوى لأن مثلِ هذا النوع المتباهي بنفسه، وأشيائه، غالباً ما تصدمهم آراءُ الآخرين فيها، حين تأتي خلافَ ما يرون، كانت سيارته من نوع فاخر (أودي آخر طراز)، هي غالية فعلا، وفي نظره تحفة، لكن في نظري خردة ما دام يركبها أخرقُ، وفوق ذلك لا يحب المطر.

سجلتُ ملاحظتي، وركزتُ في عينيْه، بدا هلامياً، ناضلت ابتسامة، منه، وبشق النفس رسمتُ نصفَ دائرة على وجهه الدائري، وكشفت عن أسنان قلاح.. ثم نظر للسماء، وتحسس البيري التي كان يمسكها في يده اليمنى، طوال الوقت، أودعها في جيب سروال من الجينز، ضرب كفاً بكف، وحرّق الأرم، ثم انخرط في بكاء هستيري، مثل طفل.. (تعجبتُ).

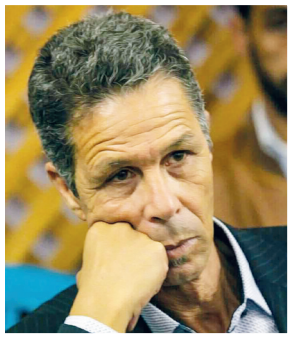
مشهد سينمائي عصي على النسيان، لم أفلح في تفسير بكائه، كأن يجهش بطريقة غريبة، صوته المسموع أثارني، رمقني بعد ذلك بسهام لحظ، لهن وخز، نظرتُه، إلى الآن، وقد مرّ على الحادث زمن، لا زلتُ أتذكرها، خليط بين العتاب، والتذمر، والعداء، صرتُ أبحث عنها في عيون من أعرف، وفي ظروف كثيرة، ولم أستبن مثلها قط، بكى ما شاء له البكاء، وأكثر، ثم قال لي وهو يفتح باب سيارته :

« حتى أنت، حتى أنت مثلهم»

ثم راح.

تخلصتُ منه، لكن إلى اليوم، وقد مر على الحادث زمن طويل، ما عدتُ قادراً على تفسير الذي حصل، وإن كان ذكرى الرجل باتت تفرض عليّ نفسها، كلما سقط المطر خاصة، وسط عائلتي، وأيامي، وستصحو ذكراه أكثر حين سمعت ولدي الصغير يقول لأخيه بعد أن عاب عليه تسريحة شعره:

«حتى أنت، حتى أنت مثلهم»



محمد عابد

الشعر

خزانة أنفاس

أفكر في عبورك
كالومضة الأولى للبرق
كالاكتشاف الأول للفزع.

تعبرين شريط الذاكرة
وأنت في الحضن
والسماء تسيل ماء

تعبرين مبللة
ببقع ماء لماعة
تضيء هذا التقادم

لماذا عبرت
بدون وسادة ؟
بدون حضن ، أقصد

متحف أحلامك
الصغيرة

وكوابيسك التي من جلسات
تعذيب
أبطالها :
ثعابين من مختلف السموم

الوسادة ،
خزانة أنفاس

لماذا عبرت
مخنوقة الخطوات ؟
وتركت الأحلام تنتظر في
طوابير من كوابيس؟

لن أزفك منسية
بسبب ثقوب في الذاكرة

أزفك
بلادا تنسى بالتقادم
وتورث للقادمين من مختلف
الأحلام
والأوهام
والأعطاب
والأفكار
والأنستغرام
وأجناس أخرى
من شبكات العنكبوت :
النسيان.

من أعمال الرسام الروسي فلاديمير كوش

حديث مع المترجم والبلاغي المغربي محمد الولي حول ترجمته لكتاب «المصنف في الحجاج»

حوار: ميلود عرنيبة

لا يجادل أحد في أهمية الترجمة عموما ، والأدبية منها خصوصا؛ فهي تشكل رافدا أساسا لتغذية الآداب المحلية وإثرائها ، وخلق جسور تواصل بينها وبين باقي الآداب ، وفتح معابر للتفاعل معها. وقد أضحت ضرورة في زمن العولمة للانفتاح على الآخر ومعرفة ما وصل إليه من تقدم وتطور ، والاطلاع على الآفاق التي بلغتها عقوله الإبداعية وتجاربه الأدبية الخصبة قصد الاستفادة منها والاستمتاع بها ، ولمعرفة طرق تفكير الأدباء الأجانب وكشف رؤاهم للعالم ، والى أين وصل الأدب والإبداع عندهم ، للتفاعل معه والسير على منواله لعلنا نبلغ ما بلغوا من تقدم ، وننهض بأدبنا كما نهضوا بآدابهم. ثم نخلق سبلا للحوار بين ثقافتنا وباقي ثقافات العالم ليستفيد بعضها من بعض ، ونحقق التعايش والسلام.

وعلى الرغم من هذه الأهمية التي تحظى بها الترجمة في حياة الشعوب الأدبية ، فإن المؤسسة الثقافية الرسمية بالمغرب لم تولها العناية الكافية بعد؛ إذ نسجل غياب مؤسسات متخصصة في الترجمة تعنى بها ، وترصد لها الإمكانات اللازمة ماديا وعلميا. وأمام هذا الوضع انبرى بعض الباحثين الغيورين إلى تولي هذه المهمّة في إطار مشاريع شخصية أساسها تطوعي بالدرجة الأولى.

وقد عرفت الساحة الأدبية المغربية لعام 3202 ميلاد كتاب ضخم هو «المصنف في الحجاج» لبيرلمان وتيتكا الذي ترجمه المترجم والبلاغي محمد الولي ، وهو ترجمة تكتسي أهمية بالغة تتمثل في كونها ملأت فراغا في مجال البلاغة الجديدة ظل شاغرا منذ عقود ، وأطلعت القارئ العربي على مصنف يُعدّ من أهم المصنفات في الحجاج والبلاغة الغربية الجديدة. ولتقريب القارئ العربي من هذا الكتاب طرحنا بعض الأسئلة على مترجمه الذي تفاعل معها بفرح ومحبة وتواضع ، فله جزيل الشكر وأوفاه وأصدقه.

ما دفعني لترجمة بيرلمان هو الوضوح أولا.. فهو يكتب بطريقة واضحة وبسيطة تغري بالقراءة

كيف خطرت ببالكم فكرة ترجمة المصنف؟

في الحقيقه فكرة ترجمة المصنف فكرة بديهية لأنني كنت في فترة معينة أشتغل بالاستعارة وما أزال أشتغل بالاستعارة، وكانت من الأمور التي شغلتني فيها هو جانبها الحجاجي أو الإقناعي أو حتى العلمي أو حتى تأثيرها في الحياة اليومية وفي الاستعارات الميتة؛ يعني أن الاستعارة لها تأثير كبير في كل مرافق الحياة الثقافية إذا صح التعبير والعلمية كذلك. فهذا الاحتكاك بالجانب الحجاجي للاستعارة هو الذي دفعني إلى التعمق أكثر فيما يتعلق بالحجاج، والحجاج، إذن، هو الخطابة والإقناع بصفة عامة والاهتمام أساسا بأرسطو وهو صاحب أول كتاب في الخطابة وفي الحجاج بفضل كتابه الخطابة ولكن أيضا بفضل كتابه الطوبيقا ولكن أيضا وهذا مهم جدا بفضل كتابه أخلاق نيكوماخ.

لماذا بيرلمان بالضبط؟

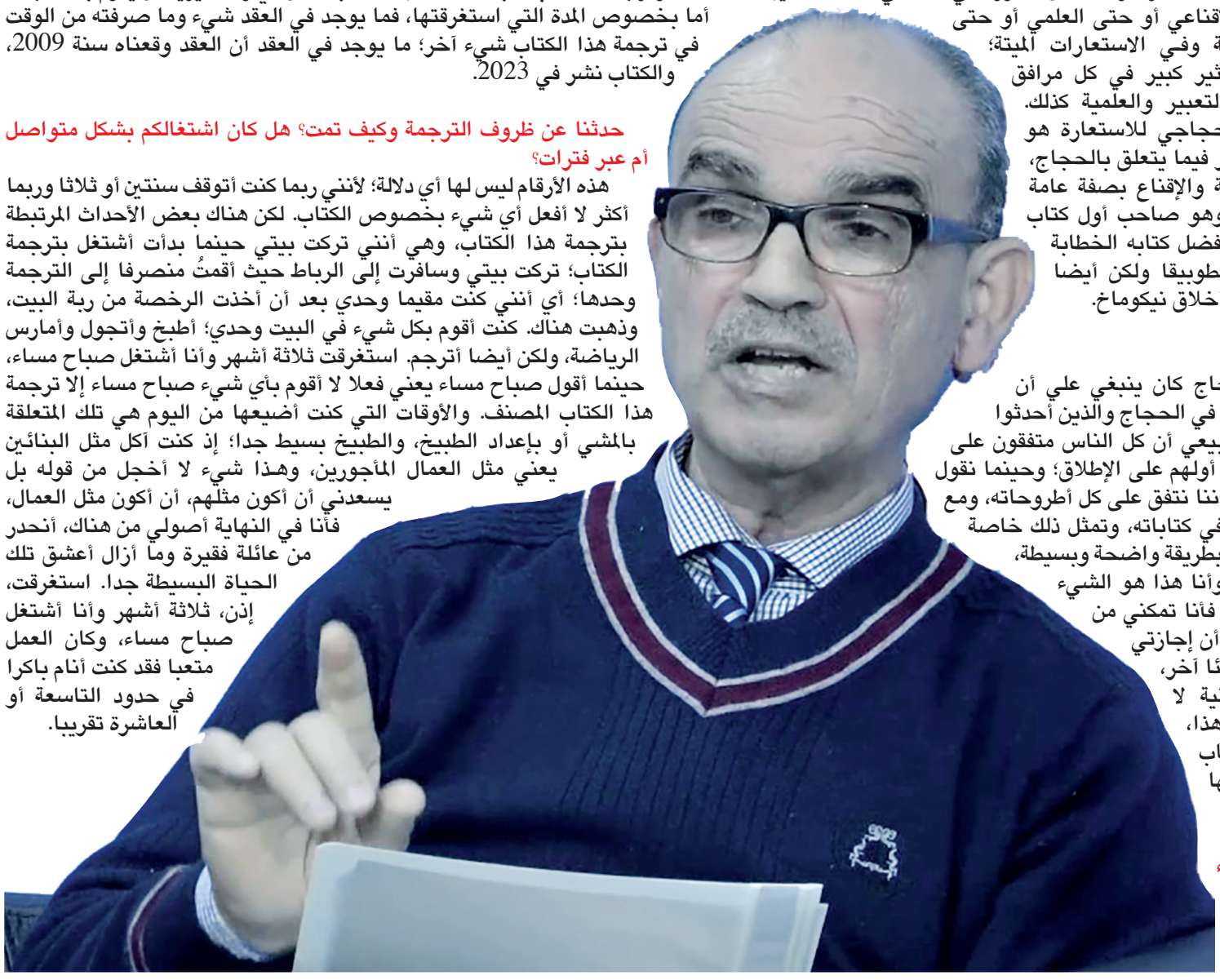
حينما بدأت أهتم بالحجاج كان ينبغي علي أن أنصرف إلى أهم الذين كتبوا في الحجاج والذين أحدثوا ثورة في الحجاج، ومن الطبيعي أن كل الناس متفقون على أن برلمان هو وسط المحدثين أولهم على الإطلاق؛ وحينما نقول أولهم على الاطلاق لا يعني أننا نتفق على كل أطروحاته، ومع ذلك فهناك أمور مهمة جدا في كتاباته، وتمثل ذلك خاصة في الوضوح أولا؛ فهو يكتب بطريقة واضحة وبسيطة، وهي طريقة مغرية للقراءة. وأنا هذا هو الشيء الذي أغراني بقراءة بيرلمان، فأنا تمكني من الفرنسية تمكن محدود؛ ذلك أن إجازتي في اللغة العربية وليست شيئا آخر، ولغتي الثانية هي الإسبانية لا الفرنسية، ولكن الإغراء هو هذا، وهذه إحدى تبعاته؛ فالكتاب يغري وكتابات بيرلمان كلها مغرية.

كيف تحول الإغراء بالقراءة إلى عزم على الترجمة؟

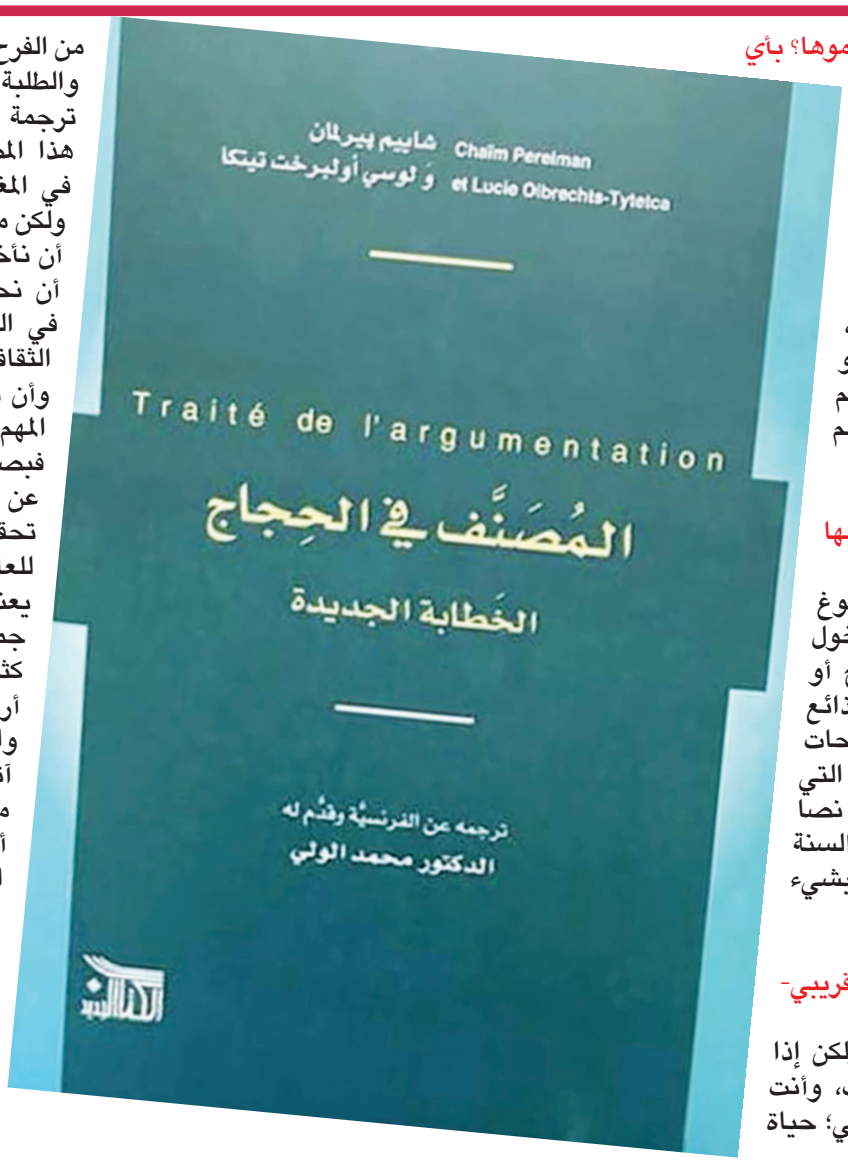
كان الاهتمام الأول ببيرلمان نتيجة الإغراء، ولكن الذي عمق هذا الاهتمام هو اللقاء بالناشر اللبناني الليبي الصديق سالم الزريقاني وهو الذي اقترح علي ترجمة هذا الكتاب وافقت وأمضينا عقدا وترجمنا الكتاب، طبعا كانت المهمة متعبة شأن أي واحد يريد أن يقوم بعمل جاد. أما بخصوص المدة التي استغرقتها، فما يوجد في العقد شيء وما صرفته من الوقت في ترجمة هذا الكتاب شيء آخر؛ ما يوجد في العقد أن العقد وقعناه سنة 2009، والكتاب نشر في 2023.

حدثنا عن ظروف الترجمة وكيف تمت؟ هل كان اشتغالكم بشكل متواصل أم عبر فترات؟

هذه الأرقام ليس لها أي دلالة؛ لأنني ربما كنت أتوقف سنتين أو ثلاثا وربما أكثر لا أفعل أي شيء بخصوص الكتاب. لكن هناك بعض الأحداث المرتبطة بترجمة هذا الكتاب، وهي أنني تركت بيتي حينما بدأت أشتغل بترجمة الكتاب؛ تركت بيتي وسافرت إلى الرباط حيث أقمتُ منصرفا إلى الترجمة وحدها؛ أي أنني كنت مقيما وحدي بعد أن أخذت الرخصة من ربة البيت، وذهبت هناك. كنت أقوم بكل شيء في البيت وحدي؛ أطبخ وأتجول وأمارس الرياضة، ولكن أيضا أترجم. استغرقت ثلاثة أشهر وأنا أشتغل صباح مساء، حينما أقول صباح مساء يعني فعلا لا أقوم بأي شيء صباح مساء إلا ترجمة هذا الكتاب المصنف. والأوقات التي كنت أضيعها من اليوم هي تلك المتعلقة بالمشي أو بإعداد الطبيخ، والطبيخ بسيط جدا؛ إذ كنت آكل مثل البنائين يعني مثل العمال المأجورين، وهذا شيء لا أخجل من قوله بل يسعدني أن أكون مثلهم، أن أكون مثل العمال، فأنا في النهاية أصولي من هناك، أنحدر من عائلة فقيرة وما أزال أعشق تلك الحياة البسيطة جدا. استغرقت، إذن، ثلاثة أشهر وأنا أشتغل صباح مساء، وكان العمل متعبا فقد كنت أنام باكرا في حدود التاسعة أو العاشرة تقريبا.



عندنا مترجمون كبار ومقتدرون في الحقيقة، ولكن المؤسسة الثقافية لا تنصفهم لست أدري لماذا؟



كيف باشرتم الترجمة؟ ما النسخ التي اعتمدتموها؟ بأي لغة؟

أمضيت ثلاثة أشهر مسيجا بكتبي التي أحتاجها في الترجمة، كانت عدة ترجمات إسبانية تحت يدي، ولكن أيضا ترجمات لغات أخرى لا أتقنها مثل الإنجليزية والبرتغالية والإيطالية، فقد أصادف جملة فأعود إلى هذه الترجمات، ثم أستشير المتمكنين من هذه اللغات. أما الفرنسية والإسبانية فأنا كنت أتكلف بهما، وكنت أستعين بالمعاجم التي توجد في بيتي أو التي أقتنصها من الشبكة. وحينما أقول معاجم اللغة الطبيعية أقصد المعاجم المختصة، والمعاجم العربية.

ما التحديات أو الأهداف التي كنت تضعها نصب عينيك وأنت منكب على ترجمة المصنف؟

في هذا العمل كنت أحاول ما أمكن أن أصوغ ترجمة مفهومة، وكنت أتفادى قدر الإمكان الدخول في خصومات المصطلح؛ اختيار هذا المصطلح أو ذلك، فأنا أميل إلى المصطلح العادي المنتشر الذائع حتى وإن لم يكن دقيقا كل الدقة؛ لأن حتى المصطلحات التي نبتكرها جديدة لا تكون أقل غموضا من تلك التي تعوضها. على أي ها أنا ذا أحاول أن أصوغ نصا مفهوما بسيطا للقارئ، وللطالب الجامعي؛ السنة الثانية أو الثالثة في الكلية أو الإجازة، يمكنه بشيء من حسن النية أن يقرأ وأن يفهم ما أكتب.

إذا طلبت منكم تحديد حيز زمن -ولو بشكل تقريبي- لفترة الترجمة؟

يصعب أن نقدر توقيتا محددا للترجمة، ولكن إذا شئنا أن نقدر بطريقة غفل أقول ثلاث سنوات، وأنت تعرف بأننا لا نترجم فقط؛ يعني أنا عندي حياتي؛ حياة في البيت وحياتي الشخصية وحياة مع أبنائي وأحفادي، وعندي أسفاري، واستقبال العائلة؛ يعني أنا لست باحثا وكفى، أنا إنسان أيضا؛ إنسان مغربي وأقوم بكل الواجبات التي يقوم بها الإنسان المغربي العادي التقليدي البسيط؛ يمكن، إذن، أن نقدر ثلاث سنوات قضيتها في ترجمتها هذا الكتاب ثلاث سنوات، هكذا بالعمل شيئا فشيئا بشكل متقطع؛ فأنا أقوم بالترجمة وأبتعد عن الكتاب، ثم أعود إليه، وحينما أعود إليه أحاول أن أجدد نظارتي للنظر مرة أخرى في الكتاب وربما إعادة النظر في بعض المصطلحات وبعض العبارات وبعض الاستشارات...

ماذا عن واقع الترجمة بالمغرب؟

أعتقد أنني سعيد جدّا أن أكون وسط المترجمين المغاربة، وأنت تعرف بأننا في المغرب عندنا مترجمون كبار ومقتدرون في الحقيقة، ولكن المؤسسة الثقافية لا تنصفهم لست أدري لماذا؟ عندنا مترجمون كبار في المغرب: عندنا مثلا: حسن الطالب، ومحمد الخطابي بأكادير، وعبد الجليل الأزدي بمراكش، عندنا بنكراد بالرباط، عبد المجيد جحفة بالبيضاء، حمامة وهذا -مع الأسف- لا يُتحدث عنه كثيرا، هناك عبد الكبير الشرقاوي، هناك مترجمون كبار. عندنا محمد معتصم أيضا وعموما هناك مترجمون كثر لا يمكن أن آتي على ذكر القائمة كاملة. وأنا يشرفني – حتى وإن لم أكن في المقدمة- أن أحمل هذا الهم.

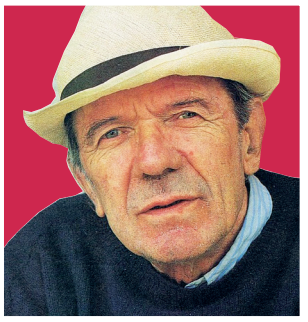
ماذا تتوقعون بخصوص الإضافات التي سيأتي بها الكتاب إلى المكتبة العربية؟

ما هو المتوقع بالنسبة لهذا الكتاب؟ الآن يبدو لي أن الناس يستقبلون الكتاب بكثير من الفرح والابتهاج، فكل الناس: الباحثين والأساتذة والطلبة يعرفون أهمية بيرلمان، ويعرفون أهمية ترجمة المصنف إلى العربية، وكل همي أن يكون هذا المصنف مناسبة لفتح النقاش حول الحجاج في المغرب أو في غير المغرب، وحول المصطلح، ولكن ما يهمني أكثر في المغرب وفي العالم العربي أن نأخذ الأمر مأخذ الجد، هذا هو الأساس، ليس أن نحقق إنجازات مهمة، ولكن أن تكون نيتنا في الكفاح، أعني الكفاح الفكري حتى لا أقول الثقافي، يجب أن تكون النوايا صادقة ومخلصة، وأن يكون الجهد مبذولا بشكل متصل. هذا هو المهم، أما أن تكون هذه الترجمة دقيقة وصحيحة، فبصراحة هذا الأمر ثانوي. ولكن أنا أتحدث عن احتراف الجهد والعناء والسعي دائما إلى تحقيق الأفضل بالنسبة لهذا البلد وبالنسبة للعالم العربي ككل. الآن تمّ استقبال الكتاب يعني استقبال من الناحية الأخلاقية، شيء جميل، هناك تشجيع مهم جدا وهذا يفيدني كثيرا، مثل هذه التشجيعات يقوّي قلبي. ولكن أريد أن يكون الكتاب موضوعا للنقد والمراجعة والتحقيق أو ما يشبه هذا، خاصة وأننا نحن آتون من شعبة اللغة العربية وآدابها ونترجم من الفرنسية أو من الإسبانية إلى العربية. أتمنى أن تتدخل كل التخصصات الأخرى: الفلاسفة والإخوة في المنطق ينبغي أن يتدخلوا في الموضوع، أصحاب العلوم السياسية، علماء القانون أو أساتذة القانون؛ فبيرلمان قبل كل شيء هو رجل قانون، ولكن أيضا أن يتدخل المترجمون وعلماء اللغة في الأمر وأن يبدوا رأيهم في هذا العمل الذي ننجزه. وأنا بكل بساطة أستفيد من النقد وأعني الاستفادة المعرفية، وأحيانا النقد المؤلم. ولكن الاستفادة العاطفية تشجعني على الاستمرار، كل الاستقبال العاطفي والحفاوة إذا شئت أيضا تشجع المرء على الاستمرار.

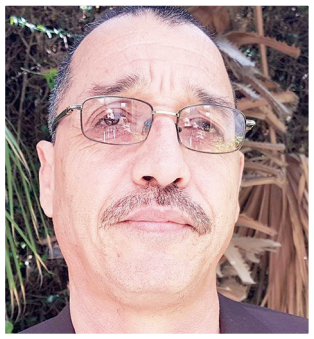
نعرف بأن المترجم هو قارئ في المقام الأول، وأنت تقرأ الكتاب وتترجمه، هل سجلت بخصوصه بعض الملاحظات والانتقادات؟

أعتقد أن الحجاج أصبح اليوم «موضة» إذا جاز التعبير، وأتمنى أن يواجه مشروع بيرلمان كله بالنقد، يعني أن ينظر إليه بعين نقدية؛ فهو على أهمية الكتاب عنده أخطاؤه، وأخطاء خطيرة، ينبغي أن يسجلها خريج شعبة اللغة العربية وآدابها، وأن يقول بأنها أخطاء خطيرة، فأنا أعرف ما أقول. منها ذلك التغاضي الجارح عن التراث العربي، فما أنجزه العرب فيما يتعلق بالحجاج مهم جدا، فتجاهله الفارابي ما رأيك في هذا؟ تجاهل الفارابي فضيحة، تجاهل ابن رشد فضيحة. ولكن ليس التجاهل فقط، علما أن هذه النصوص مترجمة إلى الفرنسية والإنجليزية والألمانية، هذا ليس تجاهلا فقط، ولكن هذا صادر عن شيء آخر في الجهل بالعربية، لا نحاكم الرجل لأنه لا يقرأ بالعربية، ولكن تجاهله عيب خاصة حينما يسعى إلى إقامة نظريات كلية، فالقول بأن النظرية كلية وأنت تنطلق فقط من التراث الغربي، يمكن أن أقول لك إن هذا شيئا مخجلا، خاصة وأنه يعتبر أن العقل هو سليل الثقافة الغربية وحدها كما الديمقراطية هي سليلة العادات والتقاليد الغربية، وهذا شيء مخجل، لا سيما وأن يصدر عن فيلسوف ومفكر في وزن بيرلمان، وهناك أشياء أخرى منها احتقاره للآداب وللشعر عامة، وهو يزعم أنه ينتقد الوضعية وما يزال وضعيا، لأن تبخيسه للمحسنات البلاغية والشعرية والأدبية يدل على أنه مايزال وضعيا رغم مجاهرته بأنه يعادي الوضعية وهذا شيء لا أوافقه عليه، ففلسفته العملية فيها هذا الجانب المؤذي يعني الإعلان بأنه يعادي الوضعية ولكنه في العمق معها.

المأساوي



بقلم : جيل دولوز



ترجمة : محمد بقوح

من أكبر المشاريع العامة التي اهتم بها نيتشه، تتعلق بالتوصيف الآتي: ترجمة مفاهيم المعاني والقيم إلى اللغة الفلسفية. بديهي أن تكون الفلسفة الحديثة قد عاشت ولا تزال تعيش من فلسفة نيتشه. لكن، ربما، ليس كما تمنى هذا الأخير، لسوء الحظ. لهذا، لم يحدث أبدا أن أخفى نيتشه نفسه أن فلسفة المعاني والقيم، يجب أن تكون بالضرورة فلسفة نقدية. وانطلاقا من هذا المعطى، فكانط لم يمارس النقد الحقيقي في فلسفته، لأنه لم يعرف كيف يطرح المشكل الفلسفي بلغة القيم، كما هي مطروحة وبحركية نشيطة في النص الفلسفي النيتشوي. علما، أن نظرية القيم قد تجلت في الفلسفة الحديثة، ارتباطا بمجموعة من المبادئ والمقدمات، كما عبرت عنها بالخصوص أبجدية علم الظواهر الذي منح، بجهازه المفاهيمي، طفرة نوعية حديثة إلى الفلسفة، بفضل تأثره الواضح والعميق بفكر نيتشه.

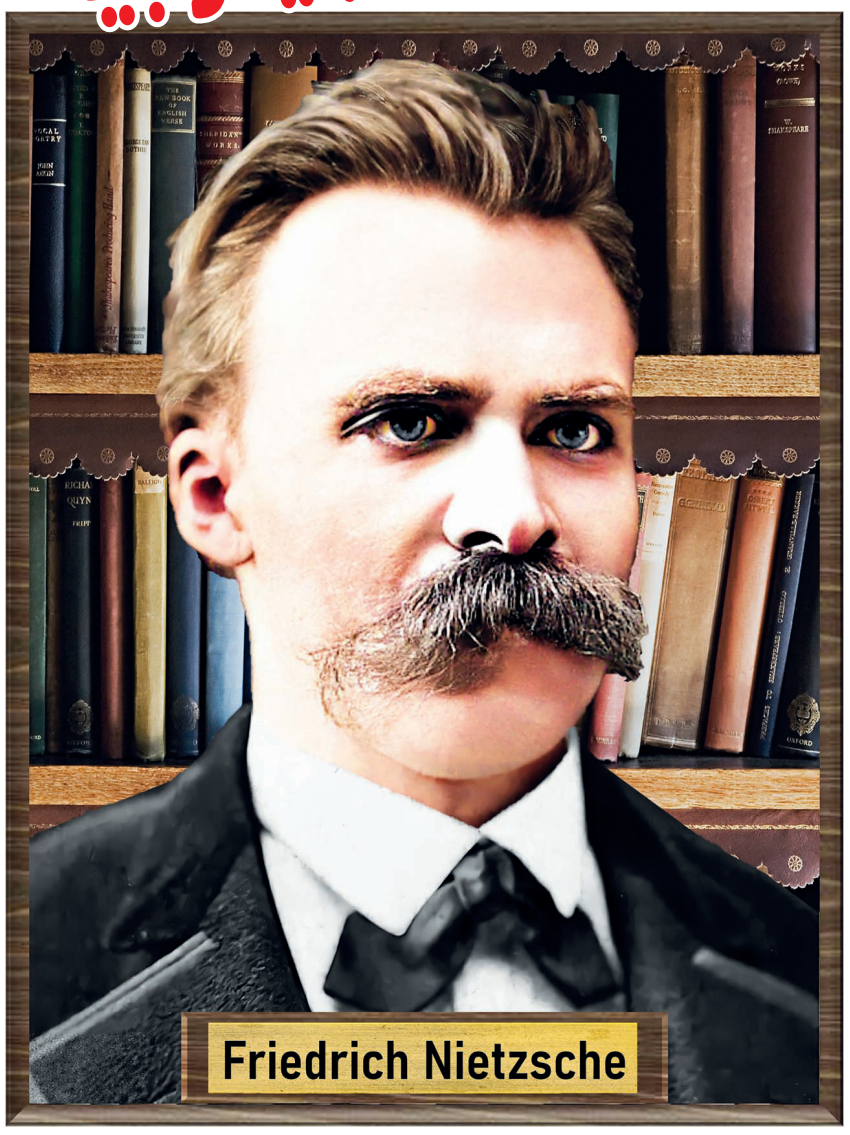
عندما يتعلق الأمر بفلسفة نيتشه، في المقابل، يجب أن ننطلق من الطرح الآتي: إن فلسفة القيم بالطريقة التي مارسها نيتشه، هي التحقق الفعلي والواقعي للنقد، أي ممارسة الفلسفة بضربة المطرقة. لهذا، ففكرة القيمة هنا تعني انقلابا نقديا. من جهة، تبدو القيم أو تشتغل كالمبادئ. يعني، أن التقييم يفترض القيم، انطلاقا من علاقتها الحميمية بالظواهر. لكن، من جهة أخرى، وبطريقة أكثر عمقا، فإن القيم هي ما يفترض التقييم، أي، «وجهات نظر التقدير» التي من خلالها تتجلى القيم نفسها. إن المشكل النقدي هو: قيمة القيم، والتقييم الذي يعكس قيمه، في إطار إبراز مدى إبداعيتها. هكذا، يعرف التقييم إذن، باعتباره العنصر الحاسم ضمن القيم المناسبة للعنصر النقدي والإبداعي على حد سواء.

إن التقييمات المرتبطة بعناصرها ليست قيما، بل طرائق للكينونة، ونماذج وجودية للذين يحكمون ويقيمون، اعتمادا بالأساس على مبادئ القيم في علاقتها بالذين يصدرون الأحكام. هذا ما يفسر ارتباط حياتنا دوما بالعقائد والمشاعر والأفكار التي نستحق، وتتناسب مع نمط كينونتنا أو أسلوب عيشنا. ثمة أشياء لا نستطيع قولها، والاحساس بها، أو مجرد التفكير فيها. هي بمثابة القيم التي لا يمكننا التسليم بها إلا بوجود شرط التقييم والحياة في أدنى مستوياتها.

هكذا نخلص إلى ما يلي: ثمة حياة في الأعلى وأخرى في الأدنى. لا تمثل القمة والقاعدة قيما معينة، بل تمثل العنصر الحاسم الذي عن طريقه تستخلص قيمة القيم ذاتها.

إن الفلسفة النقدية بمثابة حركتين متلازمتين: حركة تنطلق من الأشياء في اتجاه قيمها التي تحدد معناها. وحركة مضادة، تنطلق من القيم في اتجاه أشيائها التي تحدد قيمتها. هنا تتضح ازدواجية الصراع عند نيتشه. من ناحية، ضد الذين يفرضون القيم على الأشياء، بل يمارسون نقدها باسم القيم المستبعدة واقعيا عن فلسفتهم. هؤلاء يسميهم نيتشه «عمال الفلسفة»، مثل كانط وشوبنهاور. ومن ناحية أخرى، ضد العلماء والفلاسفة النفعيين الذين ينتقدون القيم في علاقتها بغايات أو موضوعات معينة.

مفهوم الجينيالوجيا



يبدو أن الفلسفة من خلال واقع الحركتين المضادتين معا، تعيش في مأزق، ويتجاذبها وضع مختلف وبعيد عن هويتها كفلسفة، وجدت لذاتها ولغيرها. إن نيتشه هنا يعيد تشكيل مفهوم جديد لعلم الجينيالوجيا. لهذا، فالفيلسوف رجل جينيالوجي بامتياز، وليس قاضي المحكمة بطريقة كانط، أو ميكانيكيا بطريقة الفيلسوف النفعي. الفيلسوف هو هسيودوس. وفي إطار نسف المبادئ الشمولية الكانطية، وكذلك مبادئ التكرار عند النفعيين، يطرح نيتشه بديله الفلسفي: الاحساس بالاختلاف، أو الحفاظ على المسافة كعنصر أساسي حاسم.

هكذا، ووفق هذا المنظور الفوقي المفارق للإحساس بالفرق والاختلاف، يتم تحريف الحق في إبداع القيم أو تحديدها، بغض النظر عن طبيعتها النفعية.

تعني الجينيالوجيا قيمة الأصل وأصل القيم في نفس الوقت. تجد الجينيالوجيا نفسها في مواجهة مع الطابع المطلق للقيم، وكذلك مع الطابع النسبي للنفعيين. لهذا، تعرف الجينيالوجيا بكونها العنصر الحاسم للقيم، حيث تشتغل قيمها انطلاقا من ذاتها.

إن الجينيالوجيا تعني إذن الأصل ومولد الأشياء. ولكن تعني أيضا الفرق أو المسافة في أصلها الجينيالوجي، المرتبط بالنبل والوضاعة، بالنبل والدناءة. النبل والانحطاط في أصل الأمور. نحن هنا طبعا بصدد النبيل والخسيس، الأعلى والأسفل، الوضع الذي يعني الشروط المناسبة لتأسيس ما هو جينيالوجي أو نقدي. هكذا نفهم أن النقد لا يكفيه تحقيق معناه الجينيالوجي الإيجابي، المتعلق بنقد القيم، ولكن أيضا في حاجة ضرورية إلى أن يشكل العنصر الأساسي والإيجابي للإبداع. لهذا، وبهذا المعنى، يعتبر النقد دائما، بالنسبة لنيتشه فعلا وليس رد فعل.

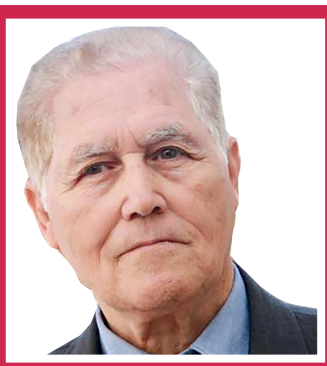
إن نيتشه يقابل، في ممارسته الفلسفية، بين النشاط النقدي ونزعة الانتقام، بل ونزعة الحقد أو الاستياء. فإذا كان زرادشت، في علاقته بالقرد والمهرج والشيطان، طيلة مسار الكتاب، من أوله إلى آخره، متبوعا بهم، غير أن القرد يرمز إلى الانتقام بالنسبة لزرادشت، والاستياء يبتعد عن النقد ابتعادا. إنه الشعور بالإغراءات الرهيبة التي تجعل زرادشت يصطدم مع قرده. من هنا، فالنقد ليس رد فعل عن الاحساس بالاستياء، ولكنه التعبير الإيجابي لنمط الوجود الإيجابي، أي المواجهة وليس الانتقام، العدوانية الطبيعية بطريقة الكينونة. يعني الوجود، الحقد الإلهي الذي بدونه لا يمكننا أن نتصور الكمال. إنها طريقة وجود الفيلسوف باعتباره يشتغل في سياق العنصر الحاسم، لأنه العمل الفلسفي المحتمل أن يكون بصورة النقد والابداع، يعني كمطرقة.

هكذا، يتحدث نيتشه عن خصومه المفكرين، ويتوقع تحقيق الكثير من الأشياء، بخصوص هذا التصور للجينيالوجيا، كتنظيم جديد للعلوم، وتدبير مختلف مماثل للفلسفة الجديدة، من أجل تحديد صحيح لقيم المستقبل.

المصدر:

الباب الأول من كتاب نيتشه والفلسفة- NIETZSCHE ET LA PHILOSOPHIE « ، للمفكر جيل دولوز وعنوان النص : المأساوي- LE TRAGIQUE.

الحداثة والفن



بقلم : عبد الله العروي

ترجمة : محمد خصيف

دعونا نتأمل الظاهرة الغريبة التي تتمثل في ازدهار مدرسة مغربية للرسم الصباغي، والتي أتاح معرض عام أقيم في مدينة غرونوبل (ماي 1985) للجمهور الفرنسي أن يكتشفها.

قيل إن الظاهرة لم تدرس بما فيه الكافية.

ربما، ولكن النقطة التي أجدها ناقصة بالأحرى هي وجهة نظر المؤرخ.

مهنة المؤرخ تلزمه استخدام الفن كوثيقة. لكن هذا النوع من الوثائق نادر في المجتمعات العربية الإسلامية، ويأسف جميع المؤرخين المغاربة لعدم قدرتهم، على غرار زملائهم الأوروبيين أو الآسيويين، على رؤية كيفية لباس أسلافهم، وتزيّنهم، وتسريحات شعرهم. كما يمكن للجميع ملاحظة أن معظم الرسامين المغاربة يميلون إلى الفن التجريدي. أضع نفسي مكان المؤرخ المستقبلي وأقول لنفسي أنه قد يندم أيضًا على الانتقال من الزخرفة العربية إلى الفن غير التصويري. يمكن للرسامين الرد وبحق: انظروا إلى التصوير الفوتوغرافي والسينما والتلفزيون، لا يمكننا أن نكون أكثر وفاءً للواقع من هذه التقنيات الجديدة.

ولد الرسامون المغاربة في عالم يموج بالفعل بلوحات غريبة، بعضها جيد الصنع، وبعضها الآخر مجرد خيال. ننظر الآن إلى هذه الإنتاجات ونرى فيها سحرًا معينًا لأن المغرب الحالي لا تربطه إلا علاقات بعيدة بمغرب الأمس. لم يكن الرسام المغربي في الخمسينيات، الذي عاش في جو مختلف، يحب البهرجة. وماذا عن الفن الساذج؟ بالتأكيد، كان موجودًا وازدهر، ولكن كان عليك أن تكون ساذجًا. الفرق بين الرسام الاستعماري والرسام المغربي الساذج هو الحرفة التي، بمجرد اكتسابها، تغير الرؤية وتُدين الدهشة المصطنعة. تعلم العديد من رساميا تقنية عصره، وليس تقنية القرن التاسع عشر، وهي تقنية كانت، كما قال جان بول سارتر، ميتافيزيقا في نفس الوقت. أي ميتافيزيقا؟ ميتافيزيقا الحداثة بالتحديد. لقد قلنا سابقًا إن هذه الحداثة تعبر عن نفسها أولاً في الفن. لقد كتب الكثير عن أزمة الرواية (موت البطل، واختفاء الطبيعة، وتشتت الموضوع، وتفكك الزمن، إلخ). واجه الرسامون نفس الصعوبات قبل خمسين عامًا. ومع ذلك، ما يجب التأكيد عليه في هذا السياق هو توافر الرسام المغربي. قد يتحدث الناقد الأجنبي، الذي لاحظ ميله إلى الرمزية والتعبيرية والتجريد، عن اللقاءات والتأثيرات، بينما يخاطر بحجب الاستعداد.

لا ترسم من الطبيعة؛ اللوحة تُولد في الذهن، وليس أمام العين، إلخ. هذه رسالة يميل الرسام المغربي إلى سماعها والتأمل فيها، فهو لا يحب الطبيعة التي يصورها الفن الاستعماري، ويعيش في عالم يذكره كل شيء فيه، من التنظيم الحضري إلى هندسة المساجد، ومن زخرفة الجدران إلى تذهيب المخطوطات، بأن الفن، كونه حيلة في البداية، يعتبر جهدا متضافرا للتحرر من الجسد واستعادة الروح. نؤكد له أن موضوع اللوحة ليس في الخارج، وأن كل ضربة فرشاة تُقرّب أو تُبعد عما هو مطلوب بناؤه أكثر من كونه مطلوبًا العثور عليه، وأن اللوحة ليست سوى مسودة لِلوحة أخرى، تلك الموجودة في خيال الفنان، وهي دائمًا غير مكتملة.

هذه الأطروحة قريبة جدًا، من حيث المظهر، من الشعر العربي حيث لكلمة «معنى» دلالة محددة للغاية، أي أن الشعر العربي يهتم أكثر بالتعبير عن الأفكار والمفاهيم من مجرد وصف الواقع. الحقيقة أن الكلمات محدودة، وكذلك فرص التعبير، بينما الأفكار لا حصر لها من حيث المبدأ. يضطر الشاعر إلى إعادة صياغة ما قاله أسلافه مرارًا وتكرارًا، لكن من خلال تجربة العديد من التركيبات، يمكنه أن يأمل يومًا ما في الوصول إلى فكرة لم ينجح أحد قبله في الكشف عنها وحبسها في الكلمات. هذه الفكرة، التي تُفقد المستمع لفترة وجيزة إحساسه بالواقع (الطرب)، ستبقى في ذاكرة التاريخ.

مثل أي صيد، يجب ممارسة صيد الأفكار باستمرار، يجب على الرسام أيضًا أن يكون دائمًا في طور التجريب دون أن يكون متأكدًا أبدًا أو راضيًا عن النتيجة. العمل الفني مفتوح دائمًا...

من أعمال التشكيلي المغربي قرقوري خالد محمد

لنُلخّص. الفن، كما قلنا، هو في حد ذاته حداثة؛ أمام كلاهما، الموقف واحد. فماذا يعتقد المؤرخ الاجتماعي؟ وماذا يقول الفيلسوف اللاهوتي؟ سيندم الأول، لنفسه ولخلفائه، على موت الموضوع في الرسم، كما في الرواية، كما في الشعر. هل لديه حنين سري للواقعية الاستعمارية؟ لا، لأنها بطريقتها كانت أشد فقرا؛ ومن خلال التحيز المناهض للإنسانية والتاريخية، فقد عرضت لأعيننا مغربًا جيولوجيًا غريبًا جدًا عن اهتمامات البشر. يدرك المؤرخ، الذي أصبح ناقدًا فنيًا من أجل تذوق اللوحة المعاصرة، أنها نتيجة مزيج من المؤثرات الداخلية والخارجية.

يجد الثاني في هذا الاتجاه ما يبهجه أحيانًا. فهناك بعض الفنانين الذين يشجعونه على سلوكه، من خلال تعليقاتهم أكثر من ممارساتهم، مدعين التزامهم باللاتصوير وإعادة إحياء الزخرفة والخط العربي. ويلمّحون، تبعًا لكبار الأساتذة، إلى أن ما وراء اللوحة هو بالتأكيد الغيب الذي يفضحه الله لعباده المختارين. ولكن دعنا نترك المتصوفة يتحدثون إلى المتصوفة.

ما يصعب على الفيلسوف اللاهوتي تفسيره هو سبب ظهور هذا الشكل الفني وسيطرته على العديد من العقول. بينما يدرك المؤرخ، على الرغم من أسفه لعدم انعكاسه لمسار الحداثة، أنه علامتها التي لا لبس فيها.

المرجع:

Abdallah Laroui - *Islam et modernité,* Éditions de la Découverte, Paris. Collection Armillaire », 1986 »

قطع الديكور وبناء الدلالة في مسرحية «بورتري»

كريم بلاد

تمهيد تقني لا بد منه

في إطار البرنامج الثقافي الرمضاني ليالي رمضان 1445هـ، الذي أطلقته جماعة أكادير، قدمت فرقة «بصمات الفن للمسرح» بالمركب الثقافي الحاج الحبيب بأنزا مسرحيتها بورتري، في عرضها الأول1، وذلك يوم الجمعة 15 مارس 2024، ابتداء من الساعة العاشرة والنصف ليلا. المسرحية التي ألفها وأخرجها الفنان إبراهيم رويبعة، وشخّص أدوارها كل من الفنانة رشيدة بصمات والفنان إبراهيم غليل والفنان إبراهيم فراج. أشرف عليها تقنيا الفنانون عبد الواحد إمزيلن، وعبد الغني الفيلالي، وخالد أوماستي، ورضا اروبيعة.

1- قطع الديكور وخلق التوتر الصامت

يبدأ التوتر في الفرجة المسرحية «بورتري» منذ الإطلالة على الديكور الذي شغل حيزا كبيرا من الركح، وهو عبارة عن أربع كتل من الأعمدة الأسطوانية، وأربع طاولات، وكرسيين من أعمدة كذلك. شغلت الأعمدة الأسطوانية ثلاث فضاءات، يتعلق الأمر بخلفية الركح التي وقفت فيها الأعمدة في شكل قضبان، وفي الجانب الأيسر منها، وفيه تم ترتيبها بشكل يوحي إلى اعتبارها حواجز نوافذ أو أبواب، وفي علية الركح علقت خمس منها، وبقيت متدلية، إلى جانب تشكيل سقف مرفوع من أخرى، في شكل أجنحة طائرة، تغطي هذه الأجنحة الطاولات مباشرة، بينما تقبع طاولة للجلوس خلف القضبان الممتدة عموديا.

توزعت على الخشبة بشكل غير متكافئ، خلق إرباك الرؤية لدى المتفرج، الذي يحس بنوع من الاعوجاج (التّوق في العصي)، في جلسته غير المستقيمة، نتيجة لشغل قطع الديكور وسط الركح وجانبه الأيسر وعمقه وعليته، وشغور جانبه الأيمن، لكنه شغور فنيّ مدبر؛ بحيث شهد صراعا دراميا بين الكاتب والفنانة المشهورة، واعتبر فضاء للتذكر، تذكر طفولة الكاتب الصحفي، وتذكر علاقته بالفنانة من خلال حبه لها بفضل الصور التي كانت تنشر لها في بعض المجلات المعروفة في الساحة الفنية.

وبالرغم من توزيع الديكور بهذه الطريقة، فقد ترك مساحات الحركة على الركح، وهي عبارة عن ثلاثة ممرات أفقية، أمام الطاولات، وخلفها أمام القضبان العمودية وخلف الطاولة الأخيرة. وكلها ممرات شهدت حركية التمثيل، وشغلت بالحركة.

ومما يمعن في خلق «اللانسجام الفني» حدة العصي التي تشكل منه الديكور، والتي تحيل على العنف والتسلط، كما على القهر والطغيان، ومحاربة الحرية والفن، ومحاولة النيل من الفنانين، بتسليط الرقابة على أعمالهم، ومنعهم من الذيوع، أو تشويه صورهم، والنيل منهم بالتشهير غير المعتبر.

ولعل هذا التأويل أن يتعزز بمجموعة من المقومات الفنية التي أسهمت في خلق التوتر والحفاظ عليه مدة جريان الفرجة المسرحية، منها على سبيل المثال لا الحصر:

المؤثرات الموسيقية التي استهلت بها الفرجة، وهي عبارة عن أصوات رياح وقطرات ماء في جوف مظلم، يوحي بالخوف والتوجس من الآتي؛

المؤثرات الصوتية التي عبرت الفرجة بين الفينة والأخرى، وهي عبارة عن أصوات هطول المطر بشدة، وأصوات السيول التي تحدثها عند سقوطها، وما يرافق ذلك من قصف البرق وهزيم الرعد وغيرها مما شحن الفرجة بالتوتر وعدم الراحة لدى المؤدين من جهة ولدى المتفرجين من جهة أخرى، وكأن المخرج بذلك يحمل هؤلاء على مقاسمة الفنانة والكاتب الصحفي توترهما الحكائي؛

رنين الهاتف المتكرر الذي خلق توترا حقيقيا لدى الشخصية، وانتقل بفنية إلى الشخصيات الأخرى، ثم إلى المتلقي بعد ذلك؛

ملفوظات الشخصية الأولى التي ظهرت من خلف القضبان تحت إنارة مركزة، خاصة عندما قالت: «كثرة الخوف.. إوا رد البال، باغي تخرج خصك ترد البال، الناس مراقبينك، خصك ترد البال، وأنت بلا متشعر تايسكنك الخوف وكاتّيه وأنت عند راسك واش راد البال»2. وهو الملفوظ الذي تعزز بدوره بملفوظ آخر مشابه، لشخصية الكاتب من لدن سائق الطاكسي، الذي حذره عند استقلاله إلى حي السيدة، فقال: «قالياً رد البال، هاذ السيكتور ساكنين فيه غير صحاب اللعاقة والفنانين الكبار».

2- العصا عنصرا من الديكور علامة صوتية دالة

وإذا أردنا استجلاء البعد الفني للعصي التي بني منها الديكور خاصة الأعمدة والقضبان والأجنحة، نجد أن العصا في التراث العربي3 لها مدلولات عديدة فيكنى بها عن أكل اللحم، فيقال العصا آكلة اللحم.

وعلى المستوى الصوتي والدلالي، فلا تبتعد كلمة «عصا» التي وظفت في الديكور من دون خطاب المسرحية عن كلمة «عصابة» التي تحضر أيضا في الخطاب تلميحا دون تصريح، وكأن الاتساق بينهما من قبيل المصادفة لا غير، لكن ألا يوجه رهان النص أفق ورؤيا الكاتب والمخرج المسرحي؟ بمعنى ألم يخلق حضور العصي في ديكور المسرحية تناغما حقيقا مع حضور العصابة في حياة الفنانة، العصابة التي قضت مضجعها ليلا ونهارا، ولم تدعها تعيش حياتها الفنية ولا الطبيعية كما يعيش بقية الناس. صحيح أن العصي بقيت ثابتة في الديكور، لم تتغير، لم تحمل من مكان إلى آخر، ولم تستعمل، وكأنها بذلك تستجيب للرغبة الدفينة للفنانة، ومعها الكاتب في العزم على المضي في عيش الحياة وكتابتها من دون الالتفات إلى العصابة / العصي. يقول الكاتب الصحفي: «أنت أأستاذة شي حاجة كبيرة بزاف في البلاد، سي نورمال الناس يفتاخروا بيك».

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، فيقال الباهل للمتردد بلا عمل، وللراعي بلا عصا، كما يقال للمرأة من دون زوج4. ونلحظ هنا أن العصا إذا لم ترافق الراعي، اشتركت مع المرأة التي لا يرافقها زوج في الاصطلاح نفسه «باهل» هكذا على صيغة «فاعل». نقول ذلك، إمعانا في هذا التناغم الذي خلقته العصا في الديكور مع مختلف مكونات الفرجة المسرحية، حتى على مستوى علاقة الفنانة كامرأة بالرجل، بحيث ظلت عزباء بلا رجل.

يضاف إلى ذلك أن الناقة «الباهل» عند العرب هي المتروكة من دون رقيب، وهذا مما يناقض وضعية شخصية الفنانة في المسرحية، الفنانة التي لم تترك لحريتها، وإنما مورست عليها رقابة عبر الهاتف من قبل مجهولين.

العصابة التي أحكمت القبض على الفنانة من بعيد، وعبر رنين الهاتف فقط، كأنها تشبك أصابعها عليها، على حياتها، وحريتها الشخصية،

وعلاقتها بالكاتب الصحفي، وبالخادم فراج، وتحكم مسكها بيدها مضمومة، ولا غرابة أيضا أن تسمى العصا بهذا الاسم «لأن اليد والأصابع تجمع عليها، مأخوذ من قول العرب عصوتُ القومَ أعصوهم إذا جمعتهم على خير أو شر»5.

وسأمعن أكثر في تأمل التشاكل الصوتي للعصا مع حياة الفنانة ووضعها المتوتر في مسرحية «بورتري»؛ بحيث يقال أيضا إن العصا من العصيّة، والمقصود عندهم أن الشيء الجليل يبدأ صغيرا، ثم يكبر شيئا فشيئا حتى يصبح جليلا وعظيما، وهو الأمر نفسه الذي ينطبق على شخصية الفنانة التي بدأت من الصفر، من طفلة ملقاة في الشارع إلى فنانة كبيرة مراقبة في سرها وعلنها، تعيش تحت رحمة العصا حتى على مستوى ديكور العرض المسرحي.

كما أن العصا كانت تطلق على فرس قبيلة من العرب، حتى ضرب بها المثل فقيل «ركبَ العصا قصيرٌ»6، وهنا أطرح السؤال: أليس مراقَبو الفنانة من يريد أن يركب عليها من أجل تحقيق مآرب لا تعلمها هي؟ من الزعماء والسياسيين والمثقفين من يبحث عن ظهر فنان أو فنانة ليركب عليه، ويسعى إلى الظهور من ورائه. وهذا هو حال الفنانة التي نحن بصدد «حكايتها / بورتريها» في هذا العرض المسرحي.

ودوننا بقية المشتقات من العصا، ومنها العصيان والاستعصاء والعاصي والعصاة...

هل كان في حسبان واضع الديكور اعتمادا على العصا كل هذا التدلال؟

الخاتمة

لا ينجح العرض المسرحي باعتباره فرجة ما لم تتحقق فيه جملة من الشروط، أبرزها:

أن يكون عملا جماعيا قائما على اللعب الجماعي والمشاركة المتناغمة والتكافل الفني المثمر؛

أن يصدر عن رؤية في التأليف والإخراج فيها تناغم وتشاكل على مستوى الحمولة الفكرية والإيديولوجية، وعلى مستوى الرهانات التي يصبو العرض إلى تحقيقها؛

أن يتقمص الممثلون الأدوار المنوطة بهم تقمصا يدمجهم في عمق الشخصيات، متشربين أبعادها النفسية وخلجاتها وأحاسيسها ومشاعرها؛

أن ينسجم كل ذلك مع الديكور المختار فضاءً للعب وعرض الفرجة التي تقوم على المباشرة والتفاعل والارتجالية؛

أن يخلق العرض المسرحي وشائج وروابط مع كافة الأعمال المسرحية التي سبق للفرقة أن اشتغلت عليها، بما يؤسس لمشروع فرجوي جاد، له مبتدأ وليس له منتهى، ما دامت الفرجة مفتوحة ومشرعة على أفقها الاستشرافي غير المتناهي.

وكل الشروط التي سطرناها في هذه الخاتمة، اجتمعت في عرض «بورتري».

أكادير يوم 17 مارس 2024م.

هوامش:

1 - شهدت العرض الأول لمسرحية «بورتري» لفرقة بصمات الفن يوم الجمعة 15 مارس 2024م. الساعة العاشرة والنصف ليلا بمركب الحاج الحبيب بأنزا.

2-جميع ملفوظات الحوار أخذناها من العرض المسرحي مباشرة.

3 -يقال «فلان صلب العصا» إذا كان صلبا على نفسه، و»لين العصا» إذا كان لين الجانب لا يضرب بها أحدا. ينظر: لسان العرب، مادة عصا، دار المعارف بدون تاريخ، مصر، ص. 2979.

4-المرجع نفسه، ص. 374.

5-المرجع نفسه، ص. 2980.

6-نفسه، 2982.

إصدارات

الأنساق الرمزية للعبور والاغتراب في الشعرية العربية الراهنة

عبد الكبير الميناوي

مشروع كتاب جديد لمحمد آيت لعميم

يأتي كتاب «الأنساق الرمزية للعبور والاغتراب في الشعرية العربية الراهنة»، الذي صدر، أخيرا، عن دار «أكورا» بطنجة، بدعم من وزارة الشباب الثقافة والتواصل (قطاع الثقافة)، منسجما مع انشغالات الناقد والباحث المغربي محمد آيت لعميم، التي ترجمها في أبحاثه المنجزة على مستوى الجامعة المغربية، أو في كتاباته المنشورة في كتب ومجلات وجرائد مغربية وعربية، تناول فيها التحولات التي عرفها الشعر العربي منذ نشأته إلى اليوم، راصدا التطورات والإبدالات، التي شملت الشكل والمحتوى.

ضمن هذه الصيرورة، كان طبيعيا أن يتوقف آيت لعميم عند التحولات الجذرية التي ستعرفها القصيدة العربية، والتي أفضت إلى تجاور وتجاوز مجموعة من الأشكال، بينها «قصيدة النثر».

لا ينشغل آيت لعميم كثيرا، في دراسته، بالسجالات بين المعارضين والمساندين لهذا الإبدال الشعري، مشيرا، في مقدمته، إلى أن «تحول الشعر نحو النثر، مستفيدا من طاقاته وإمكانياته، هو محاولة جديدة لإسباغ نوع من المصالحة بين الأنواع الأدبية».

يتوقف آيت لعميم عند مبررات «اختيار شكل جديد بغية تجريب نمط آخر من القول الشعري حاول الانعتاق من ثقل الإكراهات التي كانت تكبل مغامرة الكتابة، وأيضا الابتعاد عن الطرق المألوفة التي اعتراها التكرار والاجترار على مستوى البناء المعماري للقصيدة وعلى مستوى الصورة الشعرية بكل مكوناتها»، بعد أن «أصبح الشاعر المعاصر يميل إلى التخفف من أعباء النمطية والقول المطروق، رافعا تحديا جديدا للمغامرة الشعرية، تسعى إلى الإمساك بتموجات الروح، وبناء تصورات جديدة حول الذات والعالم والأشياء»؛ مع تشديده على أن «ما يميز قصيدة النثر عن باقي الأجناس القريبة منها هو تلك الكثافة وذلك الإيجاز واللاغرضية».

يتناول آيت لعميم في دراسته تجربة شعراء ينتمون إلى هذه التجربة الشعرية الجديدة، اهتدى فيها بنصوص من حساسيات مختلفة، محاولا بذلك «إبراز التنوع داخل الوحدة، ووحدة الموضوع داخل كثرة النصوص لأجيال متباعدة في الزمن والجغرافيا، والوقوف على بصمة كل شاعر على حدة، من خلال هواجسه الخاصة، وهمومه الذاتية ووجهات نظره حول الوجود والعالم من حوله».

ينطلق آيت لعميم من النصوص الإبداعية، مشددا على أن «خيار الارتهان إلى النصوص الشعرية، يدخل في إطار الإنصات إلى التجارب في فرادتها، بغية الإمساك بالخيوط الناظمة لكل تجربة على حدة، في أفق بناء موضوعة شعرية بصمت هذه التجارب، تتعلق بموضوعة «العبور والاغتراب».

وقد عمل آيت لعميم في دراسته على «تشريح» نصوص الشعراء المعنيين ببحثه، وتتبع «تجليات» موضوعة «العبور» و»الاغتراب» عبر «الصورة الشعرية» والترميزات اللغوية والمعجمية»، و»استخلاص الشبكة الدلالية وبناء معناها ووظائفها في النصوص».

في علاقة بـ»العبور» و»الاغتراب»، يشدد آيت لعميم على أنه قد بدا له من خلال مصاحبة هذه التجارب الشعرية، أن سؤال العبور الاغتراب «كان سؤالا مهيمنا في تجربة قصيدة النثر العربية»، من منطلق أن هذا العبور «ارتبط بشعراء عرفوا حقيقة هجرة الأوطان لأسباب مختلفة، وعاشوا في المنافي، وفي أرض الاغتراب»، مع تشديده على أنه «حتى الذين لم يعبروا الجغرافيا، عرفوا عبورا آخر باتجاه الأعماق ودواخل ذواتهم، وعاشوا قلقا وجوديا وغربة داخل الذات». وبهذا المعنى، يضيف آيت لعميم، «يتحول العبور إلى رمزية كبرى سواء كان عبورا للأمكنة، أم عبورا ومجازا باتجاه الأغوار والمياه العمقية للذات»، في وقت كانت فيه مخرجات هذا العبور هو «الإحساس القوي بوطأة الاغتراب».

تتوزع الدراسة بين مقدمة وخاتمة، وفصلين، تناول في مباحث الأول عناوين «سركون بولص: الوصول إلى مدينة أين؟ أو العبور إلى اللامكان»، و»سيف الرحبي: رأس المسافر يلوح وسط الإعصار»، و»أمجد ناصر: العابر يصل إلى مدينة الغرباء». وفي مباحث الثاني عناوين «نجوم الغانم: عبور الليل في عزلة الكائن»، و»محمود عبد الغني: الإقامة في الباطن واكتشاف متاهاته»، و»طه عدنان: الاغتراب ودفء الإقامة في العالم الافتراضي».

يؤكد آيت لعميم في خاتمة دراسته انتصاره للمعاينة النصية، وإنصاته إلى ما حجبته نصوص الشعراء والشواعر، لاعتقاده أن «النصوص هي التي توجه أفق البحث بعيدا عن الوصفات الجاهزة التي لا تبرح مكانها ولا تقدم جديدا يدهش القارئ لهذه النصوص». قبل أن يستعرض خلاصاته من حيث الشكل والمضمون للتجارب التي قام بتحليلها.

الرؤية الإصلاحية

أو حين تتحول الكاميرا إلى قلم

الجزء الأول

حسن الأمراني

ل

ليست فنّ الرواية سردا للحدث. إنه فنّ سرد الحدث.

نستطيع أن نميز، تطبيقيا، بين هذين الجانبين، إن نحن نظرنا إلى التاريخ من جهة، والرواية التاريخية من جهة أخرى.

تروي لنا كتب التاريخ معركة (عين جالوت) بالتفصيل، ما قبلها وما بعدها، وأسبابها ونتائجها. وتكاد الروايات تتشابه بين المؤرخين. ولكننا عندما نتناول رواية باكثير (وا إسلاماه)، يتبين لنا الفرق بين التاريخ وبين الفن الروائي. فقد استند الكاتب على أحداث تاريخية، إلا أنه ساقها سوقا فنيا، وصاغها بما يناسب العمل الروائي، وأضاف بعض التفاصيل وبعض الشخصيات، ولكن دون أن يغادر روح النص. إنه كاتب ذو رؤية إسلامية، وقد سخر الفن والتاريخ لما يخدم هذه الرؤية. وكان من التوفيق أن اختارت السينما تحويل هذا العمل الروائي إلى فيلم، وهو من أكثر الأفلام العربية خلودا وانتشارا. ولولا الرؤية الفنية المتميزة لما كان لهذه الرواية هذا الذيوع.

ولمزيد بيان خضوع الرواية التاريخية لرؤية الكاتب ومذهبه، يمكننا أن ننظر إلى تاريخ الملكة زنوبيا، ملكة تدمر، ثم ننظر إلى قصتها بمنظار روائيين اثنين، أحدهما عربي، والآخر غربي. فأما الأول فهو محمد فريد أبو حديد، في روايته (زنوبيا ملكة تدمر). وأما الرواية الثانية فهي: (أنا، زنوبيا، ملكة تدمر).

Moi Zénobie Reine للكاتب **Bernard Simiot de Pamyre**.

لقد اعتمد كل واحد منهما على حدث تاريخي، إلا أن كل واحد منهما قدم التاريخ برؤيته الفنية الخاصة، هذا برؤية شرقية، وذاك برؤية غربية.

أما حين ننتقل من فنّ التاريخ إلى فنّ الرواية، والرواية المبتدعة بالذات، سواء أكانت اجتماعية أم فلسفية، فإن مجال القول التخييلي يتسع، وتتسع من وراء ذلك خصوصية الكاتب.

وعندما ننظر إلى رواية (عمر الغريب)، للأستاذة سلمى أمانة الله، نجد أنفسنا أمام نص روائي يغرينا بأن نصنفه للوهلة الأولى ضمن الرواية البوليسية، حيث ينفتح المشهد الأول على قتيل ينزف دما، وحوله لجنة التحقيق الجنائي. وهي بداية قد تذكر ببعض الروايات البوليسية، إلا أنها تتميز عنها منذ المنطلق، لا في سرد الحدث فقط، بل في فن السرد أيضا. فالقتيل، هنا، لم يغيبه الموت، ليفسح المجال للأحياء يتصرفون فيه كما يشاءون، بل هو ميّت جسدا، وروحه شاهدة تراقب كل ما يجري، تصف لنا كل شيء. وأول ما تصفه حاله هو وقد انتقل من لحظة الحياة إلى لحظة الموت.

ومن وجوه الفن السردي، الأسلوب المدهش الذي يهيمن على الرواية منذ الفقرة الأولى، حيث يتأمل القتيل نفسه، وبحيرة الدم التي تحيط به، ومن هنا تحمله الذكرى ليروي لنا بشكل عجائبي تفاصيل حياته منذ وعى وجوده، صبيا غريبا، تربيه امرأة من الهامش، ساخطة على الحياة وعلى عمر وعلى نفسها أيضا.

والغريب أن عمر الغريب لم ينسه مشهد الدم والمحققين تفصيل مشاهد النعمة التي كانت تحيط به قبيل قتله.

وقد فرضت علينا هذه البداية المدهشة التساؤل عن المنهج الذي يمكن أن نستعين به لقراءة النص. ولا شك أن المراد ليس هو أن نقنع بإصابة لذة القراءة بأيسر سبيل فحسب، ثم لا يعنينا بعد ذلك أن نتساءل عن القيم التي تسوقها الرواية، بل المراد هو أن لذة النصّ لا تكتمل إلا بالحفر بحثا عن الكنز الذي سعى الكاتب إلى أن يخبئه في ما وراء السطور.

ولعل رواية (عمر الغريب) من تلك النصوص التي تفرض علينا الاستعانة بأكثر من منهج، ونحن نقترب نقديا منها، وما ذلك إلا أن هذه الرواية، بتشابك أحداثها وشخوصها من جهة، وطرق عرضها وأساليبها من جهة أخرى، تنقلنا من فضاء إلى فضاء. فأحيانا تجد نفسك مع عالم عجائبي، عندما يصف رجلٌ طعينٌ حاله بصورة عجائبية، وأحيانا تحملنا على الاستعانة بالمنهج النفسي، ولاسيما حين يتأمل عمر الغريب نفسه وهو يتذكر ماضيه المتشعب بأحداثه، ونظرة المجتمع إليه وهو «الغريب» في أصله. وأحيانا تنقلنا الرواية على متن بساط شفاف إلى ضفاف الواقعية النقدية، حين تشرّح لنا سلبيات واقعنا المغربي الذي نعيشه بجرأة تسقط معها كل النصوص الأدبية التي تستر جبنها عن ملامسة الواقع وراء شعارات التجريب والتحديث وما إلى ذلك.

إنّ الغاية هي أن ننظر إلى هذا النص المتفرد نظرة أدبية، إذ الرواية أدب، والأدب طبيعته الجمال وسيلةً وغايةً، أي إنّ المراد منه هو سحر البيان، «إن من البيان لسحرا»، كما في الحديث الشريف. فبالبيان يحقق الأديب رسالته التي تجعل المرء ينظر إلى الشيء الواحد نظرة استحسان أو استهجان، بحسب التخييل، كما يقرر حازم القرطاجني.

ولكن ما لنا ولهذا الحديث؟ أليست وظيفة النقد هي تقريب النص وجمالياته إلى القارئ، ومساعدته على فهم رسالته؟

بلى، ومنذ البدء قلنا إن رواية (عمر الغريب) تفرض علينا أكثر من منهج.

وعلى غير المنتظر أو المتوقع أو المخطط له، نجد أنفسنا مستعينين بخلاصة ما قاله الناقد طودوروف الذي انتهى، بعد مراس طويل، وبعدما صار له شيعةٌ في العالم كله، إلى نقد تجربته النقدية التي جعلت (الأدب في خطر)1، إن هو فقد نسيم الحرية. لقد كان هذا الناقد العالم مولعا بالأدب، ومحبّا للنقد. ولكنه كان، تحت نظام الحكم الشمولي في مرحلته الأولى، يعيش في بيئة لا تسمح له بممارسة النقد على الأدب، لأن الأدب بطبعه مشاكس، فاختار أن يجعل من اللسانيات موضوع نقده، لأنها علم محايد، ولا يمثل أي خطورة.

وعندما انتقل من بلغاريا إلى فرنسا تابع اللعبة نفسها في الدراسة: اختيار ما لا رقابة عليه. (عناصر الأعمال الأدبية المتخلصة من الإيديولوجيا: الأسلوب، التركيب، الأشكال السردية، باختصار، التقنية الأدبية).

ولكن كان لابدّ له من مكاشفة الذات في نهاية الأمر، فقد اعترف

بأن هذا المنهج جعل (الأدب في خطر)، عندما قال: (الأدب لا ينشأ في الفراغ، بل في حضن مجموع من الخطابات الحية التي شاركها في خصائص عديدة، فليس من المصادفة أن تكون حدوده قد تغيرت على مجرى التاريخ).

ومن قَبْل لم يكن يُعنى برسالة الأدب، أو ـ على الأصَحّ ـ لم يكن يملك الشجاعة التي تعينه على ذلك، إلا أنه انتهى إلى الإقرار بإفلاس الاعتقاد بعدم جدوى النظر إلى رسالة الأدب عندما قال عن الأدب: (ما أبعده عن أن يكون مجرد متعة، وتلهية محجوزة للأشخاص المتعلمين، إنه يتيح لكل واحد أن يستجيب لقدره في الوجود إنسانا)2. كما أقر بخطأ آخر ضلل التلاميذ والطلبة، فقال: (في المدرسة، لا نتعلم عن ماذا تتحدث الأعمال الأدبية، وإنما عن ماذا يتحدث النقاد).

إذن، تكمن الخطورة على الأدب في وسائل التحليل الأدبي التي تحولت إلى غايات، عوض أن تكون وسائل تساعد على فهم الأعمال الأدبية التي هي خلاصة التجارب الإنسانية. من هنا ننتهي إلى أن ما كان مهيمنا في فترة من الفترات، ولمدة طويلة، هو تاريخ الأدب، بدلا من الأدب: البيئة، الوسط السياسي والاجتماعي والاقتصادي، الخ.. ثم انتقل الأمر من الإفراط إلى التفريط. أبعدت كل تلك العوامل، وحل محلها فكرة: «النص، ولا شيء غير النص»، الأدب نص لغوي مغلق، مكتف بذاته. وكلا الطرفين خطر. لابد من التوازن بينهما. (ما جدوى دراسة الأدب إذا لم يكن سوى إيضاح للوسائل اللازمة لتحليله؟)

لقد قرر دعاة مذهب «الفن للفن» أن (كل فن يحدد لنفسه غاية غير الجمال المحض هو فن قبيح)، ونحن في مذهبنا الإسلامي نجعل الجمال ينصرف إلى المضمون كما ينصرف إلى الشكل، ولعل شرف جمال المضمون هو أسمى من شرف جمال الشكل، إنْ تحوّل الشكل إلى «زخرف»، أي إن الحق والجمال وجهان لعملة واحدة. وهذا هو ما انتهى إليه طودوروف، لـمّا استشهد بقولة لزعيم الكلاسيكية الغربية، بوالو، لما قال: (لا شيء أجمل من الحق، والحق وحده معشوق). وزاد ذلك الأمر بيانا بقوله هو، ونعم ما قال: (الجميل متناغم متناسب، والمتناغم المتناسب حق. وما هو جميل وحقّ معا، هو بالنتيجة ممتع وجيد). وقد دعم رأيه بما قاله من قبل الشاعر كيتس (الجمال حقيقة، الحقيقة جمال).

والحقيقة هنا لا ينبغي أن تناقض الواقع. وهي يمكن أن تضفي على الواقع جمالا شعريا. وبهذا يمكننا فهم موقف الرسول صلى الله عليه وسلم، الذي ينبغي أن يظل مرجعنا البياني الأول، لأنه أوتي جوامع الكلم. فقد سمع قول قيس بن الخطيم:

أجالدهم يوم الحديقة حاسرا كأنّ يدي بالسيف مخراق لاعب

وهي صورة تذكر بصور الملاحم الكبرى. فقال عليه السلام، يسأل قومه الأنصار: أكان كما قال؟ فيجيبه أنصاري من الخزرج، يشهد للشاعر الأوسي: والله يا رسول الله، لقد خرج إلينا في سابع عرسه فقاتلنا كما قال.

لقد التقط قيس بن الخطيم لحظة من لحظات بطولته، فقدمها بتلك الصورة التشبيهية الرائعة.

ولقد قرر طودوروف، بعمق، ما نرمي إليه من هذا التمهيد، لما قال: (كل «المناهج» جيدة، بشرط أن تظل وسيلة بدل أن تتحول إلى غاية في حدّ ذاتها). فالمناهج ليست متنافسة، بل هي متكاملة. ونحن نستعين بما يساعدنا على مساعدة القارئ لفهم النص من جهة، ولاتخاذ الموقف المناسب من الفن والحياة من جهة أخرى.

لقد وجدت هذا التمهيد النظري ضروريا، لأن رواية (عمر الغريب)، بعناصرها الجمالية المتنوعة،

وقيمها الفنية والشعورية، وبموقفها النقدي لسلبيات مجتمعاتنا نقدا جماليا وجريئا، تفرض علينا أن نستعدّ لكي نتوكأ بلا حرج على أي منهج يسعف في تحقيق الغاية.

ولا تثريب علينا إن نحن أخذنا بتلابيب الدهشة، أو أخذت هي بتلابيبنا، ونحن ننتقل من حال إلى حال، ومن مقام إلى مقام. ومنبع هذه الدهشة ليس المشاهد العجائبية في الرواية فحسب، مثل أن يتحول القتيل إلى شاهد ومشاهد لفرقة التحقيق وهي تحوم حول جسده، بل بالبيان الذي يكشف لنا قناع المعنى، بتعبير الجاحظ.

وليأذن القارئ بأن نشركه معنا في هذا المدخل المدهش:

« بإطارها الخشبيِّ الدَّاكن المثبَّت بالزَّاوية التَّي تفصلُ مدخل المنزل عن بابه؛ تَعكسُني المرآة الكبيرة جسداً غارقاً في بركة دم خاثر، زجاجها الصَّقيل يُحاصر كلَّ التَّفاصيل المَاثلةَ أمَامه بدقة مُتناهية، كَفي اليُمنى الـمُنْبَطحة فوق ورقة بيضاء عليها خربشاتُ قلم رصاص أسود. القلم الأسود نفسُه مُلقىً على الأرضيَّة الرُّخاميَّة بجانب يدي الأُخرى الممدودة نحو الأسفل في استجداء مُبهم، رأسي المائل إلى الخلف يسنده جدارُ الغرفة المَدهون بطلاء العنبرة القمحيِّ، جسدي مُكوَّم كَكيس مُتهالك أفْرغ للتَّوِّ من حمله.

روحي المُـتنصِّلة منِّي تَجوب في ذهول أنحاء البيت، تحوم حول الجُثَّة التَّي صَرَّتها، بارتباك عصفور تخلَّص من حبسته الطَّويلة داخل القفص تصَرخ بعلوِّ صوتها، تُحرِّك بعنف الجسدَ المُـستسلمَ في سكون مُرعب، كأنَّه لم يَعُدْ مَعنيًّا بشيء آخَر غير موته».

ولنا أن نقرأ هذه اللمحة أيضا: « موتٌ يُراقب موتَه، وحواسٌّ تجاوزت قُدراتها الطَّبيعيَّة بسنوات ضوئيَّة. اخْترقَتْ حدود المسموح والـمُـمْكن لتَسطُوَ على كلِّ المفاهيم السَّابقة المُـتحكِّمة في مكانة الزَّمان باعتباره صيرورة حتميَّة لا يمكن التَّدخُّل بأيِّ شكل من الأشكال لإيقاف اندلاقه من جوف الوقت».

بهذا البيَانَ السلِس، والمتوتّر في الوقت ذاته، تسوقنا الكاتبة هوناً من فصل إلى فصل، ومن مشهد إلى مشهد.

وسيختار عمر، الشاهد والمشهود، أن يترك روحه تتحرّر، لتتجول بنا في ماضيه، منذ كان «نسيا منسيا» في أعين الناس، إلى أن صار ذا شأن في المجتمع، وهو يقدّم نفسه بانتمائه الطبقي، ووضعه الاجتماعي، باللمح والإشـارة، بدلا من الوصف التقريري، مع الاعتماد على تجسيد كل ما يحيط به من الأشياء الجامدة التي يبعث فيها الوصف الحياة. ولنا أن نستحضر مثلا قوله: « الأطباقَ المتناثرة على المائدة الكبيرة وسط الصَّالون، كؤوس شبهُ فارغة وأخرى نصف مُمتلئة، بقايا شراب مُعتّق بزجاجات فاخرة تطفو بحاملات ثلج أذابَه الحرُّ، جُثثُ السَّجائر المتفاوتة الأحجام، المَعقوفة الرَّأس، مُحترقتُه، تملأ منفضات الكريستال الصَّغيرة الموزَّعة هنا وهناك فوق الطَّاولات الصَّغيرة ذات الأسطح الرُّخاميَّة المستديرة، وقوائم النُّحاس المنقوشة على شكل أغصان مُورقة».

وكما يحدث للنائم الـذي يجثم عليه كابوس فيصرخ دون أن يسمعه من حوله، كذلك يحدث لعمر الذي يتأمل موته:» واصلتُ صُراخي بحدَّة أكبر، في تحدٍّ لهذا الصَّدى الجاثم على صدر الأبواب الموصدة والجدران الصَّمَّاء، مُختنقاً بصمته الثَّقيل، رافضاً الإنصياع لصوت هذا الصُّراخ الـمُـطوَّق بالعدم، تأكَّدتُ بعد هُنيهة، بعد أن خارت قُوايَ تماماً، أنْ لا أحد يسمعني، ولاَ حتَّى أنا الميِّت».

وتترك الكاتبة «البطل»، الذي تتنكر له البطولة، ليقدم لنا نفسه قائلا: «معكم الدُّكتور عمر الغريب؛ طبيبٌ مُختصٌّ في «أمغاض» النِّساء والتَّوليد، حاصل على الدُّكتوغاه مِن كليَّةَ الطِّبِّ بجامعة الحسَن الثَّاني بالدَّار البيضاء.

مطلّقٌ وأبٌ لطفل لا أعرفه، يغتبط اسمُه بي وتربطني به حكايات طويلة، قضايا شائكة بالمحاكم وحوالات بنكيَّة غير مُنتظمة. ألتغ، أنطق الرَّاء غيناً وأُعاني من تبوّل لا إغاديٍّ، أقصد: لا إراديٍّ».

إن هذه اللثغة التي تصيب الكلمات تغني عن بعض التفاصيل في تصوير شخصية عمر الغريب، وفي انتمائه الاجتماعي أيضا. لكن الدكتور عمر لا ينسى أنه قادم من خيمة الفقر: « فهمتُ مُبكراً أنَّ الفقرَ هو الخيمة الكبيرة التَّي تتَّسع لكل بؤس ولكل البؤساء، هو قلب الشَّقاء العامر الذي لا يقفل بابَه في وجه أحد، شرطه الوحيد أن تنتَمي إليه، لشساعة ظُلمه واستبداد قهره، لفداحة تَخلُّفه وجهالته، لعمُق خنوعه وجُبنهَ واستسلامه. الفقر هذا الرَّحبَ كالوباء، القاتم كَالأمراض المُستعصية، أُقسم لو كان رجلاً لخصيتُه لأقضي نهائيًّا على فحولَة طالما أرهقت كاهلي». والكاتبة هنا تستحضر، كما في مواطن أخرى من الرواية، أقوالا مأثورة تجري على ألسنة الناس، ومنها: (لو تمثّل لي الفقر رجلا لقتلته)، أو بلفظ (لو كان الفقر رجلا لقتلته). لكن التحوير الذي أصاب هذا القول (وهو منسوب خطأ إلى الإمام علي كرم الله وجهه، وليس له، ومنشأ الخبر معاصر)، قد جاءت به لينسجم مع شخصية عمر الذي اعتدي عليه في صباه.

هوامش:

1 - عنوان كتاب له، صدر عن دار توبقال

2 -هو القول نفسه الذي قال به في القرن التاسع عشر شيخ المستشرقين سلفستر دو ساسي، في مقال له عنوانه: (في جدوى دراسة الشعر العربي)
De l'Utilité de l'étude de la poésie arabe .

محمد صولة
أو سندباد الحروف

محمد الشايب

صديقي محمد، بيننا لقاءاتٌ نابضةٌ، وصفحاتٌ غفيرةٌ، وهموم ثابتةٌ، وأحلامٌ تغني على أغصان الأمل.. بيننا وصل غزيرٌ، وأزمنةٌ مديدةٌ، وأماكنُ تنامُ، وتصحَو علىَ خرير الخجل. بيننا أشجارٌ واقفةٌ تشهد على الصعود والنزول، وضفافٌ مترامية الأطـــراف تعانقُ المطرَ، وترقص على إيقاعات الرياح..

بيننا يـاَ صديقي ذكريات، ومسافاتٌ محروثةٌ بمحاريثَ من قـرٍّ وحـرٍّ، من جـفـاف وريٍّ، من فـرحٍ وحـــزنٍ، من يـأسٍ وأملٍ..بيننا كـلـمـاتٌ تُشـرق وتـغـرُبُ، وصفحاتٌ تمتلئ تـارة، وتـفـرَغ تـارة، بيننا هَـوسٌ بـالـحـرف، وجـنـونٌ، وتـضـاريـسُ رحـيـل يشقُّ الفيافيَ، ويكسرُ الـبـوصـلاتِ، ويُتلف الخرائط..

صـديـقـي مـحـمـد، أيها الساكنُ في منطقة التقدير العالية، أيها العازف على أوتـار الطيبة الـنـادرة، أيها المسافر على خرير المودة الصافية، أيها الواقفُ على منبر الصدق، أيها البستانيُّ الأنيقُ الذي يرعى البهاء، وينشر الجمال، ولا يتعب من العطاء دون مَنٍّ، ولا رياءٍ، ولا بهرجة، ولا ضجيج..

محمَّد أيها السندباد، أسفارُك كثيرة، لا تنتهي، تلبس قوس قـزح، وتمضي في المسافات البعيدة، وتجود بالظلال الـوارفـة، والمـيـاه الـعـذبـة، والعناقيدِ اللذيذة، وتُهدِي الرَاكبَ فسحات عصيةً، ورحلات أنيقةً، ومقاما هادئا بيِّن ضفافٍ يكسوهَا السؤال، ويحرسُها العمق..

منذ عرفتُك وأنت على الدرب نفسه تسير، لم تُغيرْك الأيامُ، ولم يُبدِّلْكَ العطاءَ، ولم تؤثر عليك ولا فيك المساراتُ الطويلة، ولا الشهاداتُ الشاهقة، ولا الـنـجـاحـاتُ المـتـوالـيـة، ولا الإنجازاتُ المترامية..

ظللت عـلـى درب الـصـدق تسير.. ترسم بـألـوان الرشاقة حقولَ التواضع، وتنسج مناظرَ خلابةً من الطيبة، وترفعُ لوحات تسطع بنكران الذات..

لم تتأخر عَلى موعد، ولم تتردْ في الردِّ عـلـى طـلـب، ولـم تغبْ عن مناسبة، ولـــم تـتـعـبـك نتوءات الحضور، ولـم يـجـف، قـط، مـاءُ عطائك، ولا غـربـتْ شَـمـسُ ابتساماتك..

صديقي العزيز محمد، لستُ أدري متى وأين جمعنا أولُ لقاء؟! لكن المؤكدَ أننا التقينا في ساعة غزيرة بالمودة، مكثفة بالصفاء، مرصعةً بالتقدِير، ناصعة بالاحترامِ، وبمكانٍ خصيبٍ مخضرٍ، تحيط بِه مياهٌ تجري رقةً ورشاقةً. فتوالت اللقاءاتُ، وامتدت الظلالُ الوارفةُ، وامتلأت الأنهارُ الصافية، وتعاقبتْ فصول الألفة النظيفة، فظللتَ وديعا هادئا متسامحا.. جمعتنا خيمةُ اتحاد كتاب المغرب في فرع القنيطرة، أو في المؤتَمرات الناجحة والفاشلة، وجمعتنَا مناسباتُ الإبداَع الكثيرَة.. وأشهد أني كما رأتك أولَ مرة مازلتُ أراك.. في الربيع والخريف، ظللتَ واحدا، في الذهاب والإياب أخلصت للصفاء، في حالات المدِّ كما في حالات الجزر، تمسكتَ بطيبتك، وسقيتَ الحضورَ زُلالاً حتى فاضت الكؤوس.. في الرَخاء كما في الغلاء، في الأخذ كما في العطاء.. ظلتْ نارُ قِراك متوقدةً..

صديقي محمد، يـا مـن جعلتَ الـدمَ يشتعلُ، والذاكرةَ تلْهَثُ، ولعبتَ مع العمق، ومازلتَ تلعبُ، ومجَّدتَ المسرحَ والسينما، وجُبتَ تضاريسَ الهواء المرِّ، وكسرتَ البوصلاتِ في صحراء جانوسَ، وتعقبتَ تغريدَ الملائكة.. يا من علَمتَ ونجحتَ، وبحثتَ وتفوقتَ، وأبدعتَ وأمتعتَ، وقرأتَ وفهمتَ، ونقدتَ وأغنيتَ، وكبُرتَ وتواضعتَ، وانتصرتَ وعفوتَ، يا من خلّدتَ المدنَ، وسجلتَ الأحداث، ونقشتَ الأسماء..

صديقي محمد، يا سندبادَ الحروف، أسفارُك كثيرةٌ، ورحلاتُك متنوعةٌ، وبحارُك عميقةٌ ومختلفةٌ، وسفنك مُطاوعةٌ، وزادُك وفيرٌ،وغنائمُك وازنةٌ.. لكنك تذهب وتعود صامَتا، تغدو وتروح زاهدا.. فطوبَى لك، وهنيئا لنا بك، وهنيئا لك هذا الحضور الذي يرسم لوحات تختلط فيها الألوانُ، ويمتزجُ، على أديمها، العنفوانُ بالزهدِ،

هنيئا هنيئا صديقي العزيز، وتقبلْ مني هذه الكلمات المتواضعة التي لن تفيك حقك كاملا.

قـدمـت هـذه الـشـهـادة بـمـنـاسـبـة الاحـتـفـاء بالكاتب محمد صولة مـن طـرف جمعية أفق للثقافة والإبداع بـمـديـنـة سـيـدي سـلـيـمـان يـوم 24 فبراير 2024.