العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 55
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 8 من ربيع الأول 1446
الموافق 12 من شتنبر 2024

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

من أعمال المصور الرقمي الفنزويلي دانييل سيرفا

دخول ثقافي وسياسي على إيقاع المآسي !

يتجاوز الدُّخول السِّياسي حتى لا أقول الثقافي، كل الأظرفة بما فيها ظَرْفا الزمان وَالمكان، وأوْسع الأظْرفة بأفواهها المفتوحة، تلك التي ينْعَقد برلمانها الآن في كل بيت، لمناقشة ميزانيَة الدُّخول المدرسي بصفْر درهم، ومن أين للأُسَر المغربية الفَقيرة في سوادها الأعْتَم، القُوّة لمواجهة أبسط مُتطلّبات العيش الكريم، صحيح أنّ الأزمة عالمية، ولكن في الدول التي تضع قيمة الإنسان فوق كل اعتبار، لا تني تجد الحُلول الاقتصادية السّريعة حتى لا يختل التوازن بين الأجور وغلاء الأسعار، أمّا عندنا فأغلب الأطياف السياسية أو النقابية، رفعت اليد مُتنصِّلة من واجبها أو ضميرها في الدفاع عن حقوق المواطن، ألم ترَ كيف هضم الجشع مُكْتسبات الشّعب في الدّعْم الاجتماعي المعقول، عندنا عليك أنْ تكون ظريفاً مع الأظرفة حين ينقلب الصيف خريفاً، أن تتوفر على حَدْس الخِرْفان، لِتطْفو مع السُّيول كالتي انفجرت في طاطا بطوفان، عندنا عليك أنْ تغمض عينا على أشياء وتفتحها على أخرى لترى أوضح، أنْ تخْرس وتقفز كالقرد على أكثر من حبْل دون أنْ تدُقّ الجرس !

نعودُ للقلم ملاذنا الأوّل والأخير، مُسْتعيرين ما أسْقطتْهُ الرِّياحُ من أوْراق الشّجر، لنكْتبَ فصلاً أو موسما ثقافيا جديداً، فَنحن لا نمْلك إلا أنْ نُحاكي الخريف في نبْرته الذّابلة، لا نمْلك إلا فكرة تولدُ من وجودٍ أو عَدمٍ دون رحِمٍ أو قابلة، لا نمْلكُ إلا هذا الخريف.. خريفنا الطّويل والموجع، ذاك الذي امتدَّ قرونا تنوء رؤوسنا بأغصانها كالأيائل، ألم ترَ كيف فقدْنا كل الفصول ومعها الأثر والمرْجِع !

نعود إلى الكلمة في طقس باتَ يفْقدُ براءته كلما لاح قوْس قزح في الأفقَ، مُوقنين أنَّ أقلامنا اتخذت هيئة تُشبه فُوَهات البنادق، فلا نُصوِّبُها إلا إلى بعضنا البعض عسانا نُفرغ شُحْنة اليأس والإحباط، يا للفريسة حين تصبح في ذات الطّلقة هي الصيّاد، لذلك ربما قال بودلير في مواجهة مثل هذا المرض البشري الخطير: «أنا الجرح والسكين، أنا الضّحية والجلّاد، أنا عدوّ نفسي»، وكأنّنا نصنع عوض النّجاح فشلا جماعياً، ولا عجب، فنحن في قوم يؤيِّدون مَقولات مسْمومة من قبيل البلوى إذا عمّتْ هانتْ، يؤيِّدون الأنين ويستلذّون بعذابات الآخرين حتّى في الطرب!

أمّا الأدب، فما عاد يُنبِتُ إلا الجَزَر البُرتقالي والمُعدّل وراثياً الأخضر والأصفر، وذلك بعد أن عجَّ الحقل على امتداد مسافات طويلة أو قصيرة، بجوائز مشْبُوهة تُسيل لُعاب الأرانب!

أمّا الفلسفة فقد أُطْفئتْ عنوةً مصابيحها في حُجُرات الدَّرس، لا يُريدون جيلا يحْمل في العقل شعلة موقوتة تُسمّى التفكير، يعيش فقط كالبهيمة، وأقصى خياله لا يتجاوز علّافة تصل بمقدار بين العُنق والبطْن، والأدْهى أنَ بعض فَلاسفتنا قد انكفأوا ببلاهة العقل المُفلس، في نُخْبوية فجّة ومريضة بتضخُّم الذات على فراغ، فَانخرطوا في مفاهيم مُسْتوردة لا يفْهمُها أحد، فَهُم في وادٍ يلعبون مع باقي الأولاد، والمجتَمع بصرخته المُجلْجلة، في وادٍ آخر تتخبّطه الهمومَ دون بوصَلة، يا لبُؤس هؤلاء الفلاسفة، فقد بلغوا في الخُنوع لأفْكار جاهزة على المقاس، درجة جعلتهم يَقْبَلون عن طِيب أو جيْب خاطر، الاصْطفاف في طَوابير أمام مؤسّسة تُعيد الـ «تَّكْوين»، حقا ثمة مَنْ يحْمل القلب، رابط الجأش في مواقف تخصُّ البشرية مثل سُور منيع، وثمّة من يَحْمله القَالب ولا يستطيع أنْ يرْبط حتّى الجَحْش، لِيغْدو مُجرّد صنم ناطقٍ باسم القطيع !

نعُود إلى أقلامنا.. فهل تعود إلَيْنا وتُسْعف بكلمة صادقة، أم أنّ هذه الأقلام المُقتلَعَة مَن جذور، سَتوثر العودة إلى مكانها الأصلي في الأشْجار مع باقي الأغصان، على الأقل حَقُّ التّعبير هناك في عالم الوحيش مَكْفول بقوة الطّبيعة، لا أحد يستطيع مَنْع غُصْن شحَذَتْهُ عوادي المناخ، مِنْ أنْ يُصبح سهْما يُصيبُ الطغيان في مَقْتل !

محمد بشكار

أنا غزة ابنة فلسطين

أنطولوجيا شعرية

إعداد وترجمة: محمد حلمي الريشة

تفضّلت أخيرا «دار جبرا للنشر والتوزيع» في عمّان- الأردن، بإطلاق كتاب جديد بعنوان: «أنا غزة ابنة فلسطين- أنطولوجيا شعرية من أجل غزة»، وهو من إعداد وترجمة القصائد التي كتبت بالإنجليزية، الشاعر والباحث والمترجم الفلسطيني محمد حلمي الريشة، حيث كانت فكرة هذا الكتاب فكرته، وقد وقع الكتاب في (272) صفحة، بمساهمة (57) شاعرًا وشاعرة، ولقد جاء في إعلان دار النشر عن هذا الكتاب: يقينا أن غزة الصابرة التي تتعرض لحرب إبادة بشعة تحت نظر العالم الظالم العاجز، تحتاج ما هو أكثر من القصائد، لكن الأدب كان وسيبقى صورة من صور الدفاع عن الحياة والحق والعدالة والإنسانية، والكلمة كانت وستبقى إحدى وسائل الإنسان في التغيير، وإحدى وسائل القيام بدوره الوطني والقومي والإنساني ثقافيًا. هذا الكتاب هو أنطولوجيا شعرية من أجل غزة جمعت قصائد كتبها (57) شاعرًا وشاعرة في هذا الموضوع، كل من موقعه وأسلوبه الشعري، وهم: إبراهيم نصر الله، أحمد العجمي، أحمد النظامي، إدريس علوش، أكرم صالح الحسين، أمال زكريا، أمل حسن، براء جبر، جواد المومني، حميد الشامي، حورية عمران، رقية كنعان، رو فريمان، ريتا عودة، ريكي لورينتيس، ستيوارت ماكفارلين، سلام صادق، سهى سلوم، صلاح أيوب، الطيب امرابطي، عاطف محمد عبد المجيد، عبد الأحد بودريقة، عبد الله المتقي، عذاب الركابي، العربي بنجلون، علاء حمد، علي أحمد العلي، علي رياض، غازي الذيبة، فتح الله بوعزة، فتحي عبد السميع، فهمي الصالح، قاسم شاتي، كيسي جارمن، لطفي خلف، ماثيو جيروم فان هويزن، ماجد مطرود، محمد بَشكار، محمد بوحوش، محمد حلمي الريشة، المصطفى المحبوب، المصطفى حناني، ملاك الريماوي، منى العاصي، ميرا مطر، ناصر فرغلي، نامق سلطان، نايب ميدا، نضال برقان، نفيسة أفرين ميغا، نور الدين ضرار، هادي دانيال، هاني عبد الله حواشين، هلال شربا، همام صادق عثمان، وائل إبراهيم هليّل، يونس علي الحمداني، وهم من دول متعددة: فلسطين، الأردن، العراق، سوريا، المغرب، تونس، الجزائر، مصر، البحرين، اليمن، سريلانكا، أمريكا، بريطانيا، ماليزيا، الهند، بنغلادش؛ حيث اجتمعوا في هذا الكتاب ليقولوا بصوت واحد: أنا غزة ابنة فلسطين.

الترجمة والآخر

عزيز العرباوي

رأى النور أخيرا مؤلف جديد للكاتب والناقد المغربي عزيز العرباوي يحمل عنوان «الترجمة والآخر»، وقد صدر هذا الكتاب عن مركز الدراسات والنشر بدائرة الثقافة بالشارقة بالإمارات العربية المتحدة، بعد أن راكم العديد من المؤلفات النقدية والفكرية والإبداعية، وتعدت العشرة الكتب في الأدب والفكر والتراث العربي. الكتاب الجديد يهتم بموضوع الترجمة بشكل مختلف وأهميتها في الانفتاح على الآخر وخلق نوع من التفاعل الثقافي بين الشعوب المختلفة؛ فاختيار موضوع الترجمة لم يكن اختيارًا عاديًا، بل جاء نتيجة كونها قضية أساسية في معالجة الصراعات أو على الأقل محاولة فهم مختلف أوجه الصراع السياسي والثقافي والديني بين الشعوب والمجتمعات.

ومن هنا، -يؤكد المؤلف- «فإننا سندرس في هذا الكتاب العديد من القضايا المتعلقة بالترجمة وإسهاماتها المتنوعة في تكريس الحوار مع الآخر في كونه شريكًا لنا في العالم ومنافسًا حقيقيًا لنا في بناء عالم مسالم وقيم إنسانية تساهم في تكريس السلم الإنساني وتطوير القيم من أجل الحفاظ على الأمن العالمي، حيث نتطرق في الفصل الأول إلى موضوع الترجمة وتطور اللغة العربية من خلال الحديث عن مساهمة الغرب في ترجمة القرآن الكريم، والترجمة وتطور العربية، والترجمة وتعلم اللغات الأخرى، والحضارة العربية الإسلامية وتأثيرها في الثقافة العربية، ونختم الفصل الأول بموضوع الترجمة في عصر النهضة الذي عرف تطورًا ملحوظًا ساهم في تقريب الفكر الغربي وعلوم الغرب إلى القارئ العربي الذي كان تواقًا إلى كل جديد في الضفة الأخرى المتقدمة. بينما نعالج في الفصل الثاني موضوعًا مهمًا يتعلق بعلاقة الترجمة بالتعريب، فنتناول المواضيع التالية: عن التعريب والترجمة، التعريب العلمي، التعريب والتغريب، الترجمة والفلسفة، وترجمة النصوص الأدبية. وفي النهاية نعالج في الفصل الثالث موضوع الترجمة والحوار مع الآخر من خلال المواضيع التالية: الاختلاف الثقافي والحضاري، المستوى الحضاري للترجمة، الترجمة والانفتاح على الآخر، الترجمة في ظل علاقة الذات بالآخر، الذات في مرآة الآخر، والترجمة والمثاقفة. لنختم كتابنا هذا بخلاصات متعددة تأتي كأفكار عامة من داخل البحث نفسه».

في البحث عن تذويت جديد

محمد ازويتة

ميشيل فوكو - محمد عابد الجابري

جديد الباحث المغربي وأستاذ الفلسفة والفكر محمد ازويتة،كتاب صدر أخيرا ضمن سلسلة كتبه حول مشروع مشيل فوكو الفلسفي بعنوان « في البحث عن تذويت جديد: ميشيل فوكو – محمد عابد الجابري ». يقع الكتاب في 228 صفحة، من القطع المتوسط، يسعى المؤلف من خلال ما جاء على ظهر الغلاف، استنادا إلى أفق معرفي ومنهجي محدد ورؤية نقدية موسعة لمشروعي فوكو والجابري، إلى فتح نوافذ معرفية موضوعها البحث في سؤال الذات الأخلاقية العربية، كما تشكلت من خلال الموروثات التي كونت العقل الأخلاقي العربي.

ولأن سؤال الذات ارتبط بسؤالين مهمين في الفكر الفلسفي الغربي المعاصر؛ ما الذي يحدث في هذا الحاضر الذي هو حاضرنا؟ وما الذي يمكن للفلسفة

أن تقوله بشأن هذا الحاضر؟ فإن تناوله من خلال ثقافتين غربية وعربية، سيكون مفيدا. لأجل ذلك راهنتُ -يقول ازويتة- في هذه النافذة على فتح أفق للتأمل والبحث بين الفكر الفلسفي الغربي المعاصر ممثلا في ميشيل فوكو، وما طرحه الفكر الفلسفي العربي المعاصر ممثلا في محمد عابد الجابري.

ويؤكد الباحث على أن الممارسة النقدية في المشروعين «لا تقوم على إعلان انحصار الذات الأخلاقية هنا وهناك، وإنما تبحث أيضا في المرجعيات الثقافية التاريخية التي شكلتها، في الحدود التي كبلتها، ثم في الآفاق الايتيك سياسية الممكنة لخلق وبناء ذات مغايرة تكون فاعلة، حرة ومسؤولة».

يتوزع كتاب ازويتة الجديد إلى أربعة أقسام، تستهلها مقدمة ومدخل خصصه المؤلف لسؤال الذات عند فوكو، يقارب في القسمين الأول والثاني ولادة الذاتين الأخلاقية والسياسية في الغرب، بينما يخصص القسم الثالث للتذويت الجديد للذات، وينهي أقسام الكتاب بمقاربة موسعة لبحث الجابري عن تذويت أخلاقي عربي، ويختم ازويتة الكتاب بتركيب لخلاصات واستنتاجات وملاحظات.

عبد القادر العلمي

غزّة

«مِنَ المَاءِ إلَى المَاءِ»
أصْحَابُ الصَّولَةِ المَزْعُومَةِ
القَابِضُونَ عَلَى أزْرَارِ
شَاشَاتِنَا المَنْظُورَةِ
وأحْبَالِ الأصْوَاتِ المَأْسُورَة
أجْسَادٌ ضَخْمَةٌ
تَرْفُلُ فِي حُلَلِ الطَّوَاوِيس
والرُّؤُوسُ المُنَمَّقَةُ
في حَالَةِ تَنْكِيس
البَيْعُ والشِّرَاءُ
والزَّيْفُ والرِّيَاءُ
والغَيُّ والهُرَاءُ
في مَأْدُبَةٍ
يَرأَسُهَا إبْلِيس
كُلُّهُم زاغوا
عَنْ مَحَجَّةِ التَّحْرِيرِ
والنَّخْوَةِ
إلَّا غَزَّةَ
إلَّا غَزَّةَ
الأبْطَالُ والنَّاسُ فِيهَا
وإنْ تَعَرَّتْ صُدُورُهُمْ
وانْهَدَمَتْ بُيُوتُهُم
لا تُرْهِبُهُمْ
فَوْهَاتَ النَّارِ المَفْتُوحَةِ
مِنْ كُلِّ اتِّجَاه
يَرْفُضُونَ كُلَّ صَفْقَةٍ
زَائِفَةٍ
وَكُلَّ مَسَاحِيقِ
التَّدْلِيسْ
والهِمَمُ عَالِيَةٌ بَاسِقَةٌ
لا تَقْبَلُ الانْحِنَاءَ
ولا تُطْفِئُ شُعْلَتَهَا
رِيحُ الغَرْبِ العَاتِيَةِ
ولا هُرَاءُ الخُطَبِ المَحْبُوكَةِ
ولا مَعَاوِلُ التَّيْئِيسْ
غَزَّةُ العِزَّةِ
رَمْزُ الشَّهَامَةِ والإبَاءِ
تَجْعَلُ المَوْتَ الزُّؤَامَ
مِفْتَاحَ العَصْفِ بالأغْلَالِ
والزَّحْفِ الثَّائِرِ
على كُلِّ مَجْمَعٍ لِلَّغْوِ
ومُنْحَدَرَاتِ التَّبْخِيس
غَزَّةُ العِزَّةِ
رَمْزُ الثَّوْرَةِ والعِصْيَان
تَصْفَعُ سَطْوَةَ العَسْفِ والطُّغْيَان
تَفْضَحُ زُمْرَةَ الذُّلِّ والخِذْلَان
غَزَّةُ العِزَّةِ
عُنْوَانُ العُرُوبَةِ النَّاصِعَة
لا تَقْبَلُ التَّدْنِيس.

هذه هي الصورة الفائزة هذه السنة بجائزة أفضل صورة في مسابقة الصور الصحفية العالمية (World Press Photo 2024)، وهي الصورة التي تحمل عنوان «امرأة فلسطينية تحتضن جثة ابنة أختها»، للمصور الصحفي الفلسطيني محمد سالم، وقد التقطها لصالح وكالة رويترز. وتوصف الصورة بأنها «لحظة قوية وحزينة تلخص المعنى الأوسع لما يحدث في قطاع غزة».

د. حسن الأمراني

من الروايات ما تقرأه في محطة القطار، أو في المطار، بانتظار رحلة لا تملك تحديد موعدها. تقرأ تزجية للفراغ، وتقصيرا لزمن الانتظار.

ومن الروايات ما يحملك حملا على التأمل، واستحضار زادك المعرفي، وفتح مداركك لاستقبال المجهول، لتزداد علما.

ورواية (طوق الفقد)، للدكتورة سعاد الناصر، هي من هذا النوع، فهي تُحكم طوقها على القارئ لينفض عنه الكسل، وليجد نفسه في الجدّ، حاق الجدّ.

طوق الذاكرة والنسيان

دراسة لرواية «طوق الفقد» للدكتورة سعاد الناصر

الجزء الأول

من أراد أن يزور القاهرة أول مرة، قد يستعين بدليل سياحي، أو بكتاب دوّن صاحبه فيه رحلته إلى مدينة المعز. إلا أن هذا الزائر لن يعرف القاهرة على حقيقتها إن لم يكن قرأ نجيب محفوظ، مثلا، أو غيره من الروائيين الكبار في مصر. فقد سجل هذا الروائي العبقري روح القاهرة، قديما وحديثا، في أعماله الروائية. فأنت تستطيع، من خلال رواياته، أن تعرف خان الخليلي، والسيدة زينب، وقلعة صلاح الدين، والأهرام، أو أن ترى الناس وهم في (ثرثرة فوق النيل)، أو في زيارة إلى (القاهرة الجديدة)، إلخ..

وكذلك هو الشأن مع سعاد الناصر في رواية (طوق الفقد)، فأنت يمكنك الرحلة إلى تطوان، أو تطاون، كما ينطقها أهلها، وتطوف - من خلال رواية «طوق الفقد»- في أزقتها، وساحاتها، من باب العقلة، إلى الفدان، وغرغيز، وطوريطا، وكيتان، وبوجداد، وبو عنان، والمحنش... ثم تغوص إلى خصوصيات المدينة، وعاداتها، في الأعراس وفي المآتم، مثل (يوم الظهور)، و(يوم النبيتة أو يوم الحناء). و(يوم البوجة)، و(العرطة =الدعوة، وهي تحريف لكلمة العرضة). وهكذا...

من خصائص الروايات العالمية أنها تعكس الصورة المحلية، بالإضافة إلى أبعادها الرسالية الإنسانية، والمحلية كانت دائما طريقا إلى الكونية.

وفي رواية «طوق الفقد»، من مظاهر المحلية شيء كثير، من ذلك ما يرد في وصف اللهجة التطوانية: « بصوت رقيق عذب، تزيده لهجتك التطاونية رقة وجمالا».

غير أن الأمر لا يقف عند هذه المظاهر والظواهر التي تمثل قسما من شخصية المدينة، بل نحن نتعرف قسماً مهمّاً من تاريخ تطّاون، قديما وحديثا. ولا سيما ما تعلق منه بالمقاومة، والمقاومة النسائية بخاصة. فمن خلال الرواية نعلم قسما من تاريخ (السيدة الحرة) بنت أمير شفشاون علي بن راشد، وجهادها ضد المستعمر الإسباني. لقد زُفّت (السيدة الحرة) للقائد المنظري حاكم تطوان في حياة والدها علي بن راشد حوالي سنة 1510 م، ومع تاريخها ستعرف جزءا من تاريخ المقاومة المغربية ضد الاستعمار الإسباني. ثم مع أحداث أخرى، ننتقل من ذلك التاريخ البعيد إلى مرحلة المقاومة في سبيل استقلال المغرب، وما تلا الاستقلال مباشرة من سنوات رهيبة، مع «دار بريشة»، وضحاياها. ومن صور المقاومة مقاومة فاطمة عزايز الشاونية المعروفة بفاما، التي تذكرنا بالمجاهدة فاطمة نسومر في الجزائر. وغير ذلك من صور المقاومة. ولذلك فأنت تستطيع أن تخصّ موضوع «المقاومة» في الرواية بوقفة خاصة، وهي تذكرك برواية المقاومة «النسائية» مع خناثة بنونة، ونبيلة عزوزي، وسكينة المرابط، وغيرهنّ.

ومن سمات الأسلوب عند سعاد الناصر أنها لا تسرد تاريخ المقاومة سردا جافا شبيها بعمل المؤرخ، بل هي تسوقه سوقا فنيا، حين تطبعه بالذاتية، ذاتية الكاتبة، أو ذاتية السارد سواء بسواء. ومثال ذلك:

(حين أسترجع ظروف اختفاء أبي، ثم اكتشاف اعتقاله، يقشعرّ جسدي، فلن أنسى ما حييت معالم الوجوم والحزن التي خيمت على لبيت... إلا أننا لم نعرف مكانه إلى أن أطلق سراحه بعد أكثر من ثلاثة أشهر، ذقنا فيها الأمرين، وخرج أبي بعده منهك القوى... عرفت بعد سنين أنه اعتقل في دار بريشة، المكونة من قبو مظلم، وطابق أرضي، وطابقين علويين، وهي موجودة بأعلى ربوة بحي المحنش في تطوان، بجانب المعمل القديم للسكر، وأنه ذاق ما ذاق غيره من المعتقلين من صنوف العذاب والمساومة).

إن مجرد ذكر هذا الاسم، دار بريشة، يجعل جلد المرء يقشعر، إن كان على علم بتلك الحقبة المظلمة من تاريخ المغرب. ففي تلك الدار صفّيت حسابات بين بعض أجنحة الذي شاركوا في المقاومة ودافعوا عن استقلال المغرب، وقد قتل في تلك الدار كثير من رجال المقاومة، ثم طوي الكتاب، ولم يحاسب أحد.

على أن لكل كاتبة خصوصيتها، بل لكل رواية خصوصيتها. وإذا كانت المقاومة موضوعا مشتركا بين عدد من الروايات النسائية، إلا أن لرواية (طوق الفقد) خصوصية، تميزها حتى عن الأعمال القصصية الأخرى لسعاد الناصر.

وأهمّ ما تتميز به هذه الرواية هي أنها (رواية الذاكرة والنسيان)، وهذا جعلها منفتحة

على أفقين واسعين، وهما: أفق البناء الروائي من جهة، وأفق المعرفة الواسعة بقضية النسان والذاكرة من جهة أخرى.

فأما أفق البناء الروائي، فلأن الرواية تتطلب من القارئ جهدا في التركيز، حيث يبدو هذا البناء على شكل هرمي مرة، وعلى شكل هرم مقلوب مرة ثانية، وفي مرة ثالثة يبدو وكأن الرواية تستدير على نفسها.

وتفتتح الكاتبة الرواية بعتبة دالة، متمثلة في بيت أبي العتاهية الشهير:

وتحسب أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر

وقد وقع اختيار هذه العتبة بعناية فائقة، بحيث من الصعب أن نجد قولا جامعا ومعبرا عن روح هذه الرواية مثل هذا القول. فكل شخصية من شخصياتها، سواء أكانت الجدة، أم البنت أمينة، أم الحفيدة شيماء، أم الأب، أم الزوج عبد الغفار، هي «عالم أكبر»، نتابع سيرته، ونتعاطف معه، وإن كان مناقضا لشخصية أخرى من الرواية، وذلك بسبب المهارة في الحكي، بحيث لا تتعصب الكاتبة لشخصية ما من شخصياتها. حتى «الغفار» الذي نكون قد وقفنا منه موقف النفور لعدوانيته، وانتهازيته، وظلمه زوجته، ننتهي إلى الإشفاق عليه، حين نجد زوجته في نهاية المطاف تغفر له، وتشفق على المصير الذي آل إليه.

ولكن الذي نريد أن نقف عليه، مما هو خاص بهذه الرواية، هو هذا الحشد المعرفي الهائل الذي توكأت عليه الكاتبة، وهي تبني هذا المعمار الروائي لبنة لبنة. وإذا كان العمل الروائي، في أصله يعتمد على التخييل، وهي الصفة المشتركة بينه وبين الشعر، فإن الكاتبة تتوكأ على عدد من الأقوال والحكم لشخصيات حقيقية، ممتدة في الزمن مما قبل المسيح، إلى القرن العشرين، وتنتمي هذه الشخصيات إلى الفكر، والأدب، والسياسة، والفن، والحرب، ولا ترد هذه الشخصيات متسلسلة تسلسلا زمنيا، بل هي تستدعي الشخصية من زمانها وتستحضرها حين تحسّ بالحاجة إليها. والذي يروعنا ويدهشنا هو أن الأقوال، أو الأحداث، المستعارة من هذه الشخصيات إنما تقوم بوظيفة مشتركة، وهي خدمة الموضوع الواحد: الذاكرة والنسيان.

ولنا أن نتصور الجهد المضني الذي بذلته الكاتبة، من أجل أن تكوّن معمارا متجانس الأجزاء، ومتناسق الألوان، من هذه الشخصيات المتباينة، والفترات التاريخية المتباعدة. فما الذي يقرب مثلا بين شخصية حقيقية، وجدت في التاريخ قديما مثل إمبراطور الفرس «ميتريداتس الفرثي» (أي الفارسي)، الملقب بالملك الأكبر، وبين شخصية «سيمونيدس»، أو «جلال الدين الرومي»، أو «بارباروس»، أو «السلطان أحمد الوطاسي»، وبين شخصيات حديثة قريبة منا، أو عاشت بيننا، مثل «المهاتما غاندي»، أو «بورخيس»، أو «أمينة اللوه»؟ وشخصيات أخرى، خيالية، ابتكرتها عبقرية أدبية أو فنية ما، مثل شخصية «فونيس».. وإن لم يكن القارئ ممن يميلون إلى تزجية الفراغ، فعليه أن يقبل التحدي الذي أعلنته الكاتبة، وأن يبحث عن هذه الشخصيات في بطون الكتب، كتب التاريخ، والفلسفة، والأدب، والفن. فإن لم يفعل يفتْه خير كثير. وكيف له من دون هذا الجهد أن يعرف ملك الفرس، ذاك الذي استطاع أن ينادي كل جندي من جيوشه باسمه؟ أو أن يعرف شيئا عن «ميتريداتس الفرثي» الذي كان يقيم العدالة في امبراطوريته باثنتين وعشرين لغة، كما تقول الأسطورة؟ وأنى له أن يعلم بأن «سيمونيدس» عاش ما بين (556 - 468 ق.م)، وأنه كان أحد أقدم الشعراء الغنائيين في اليونان، وكان منافسا للشاعر الغنائي الخالد «بندار»؟ ذلك الشاعر الذي عندما أراد الاستشراق أن يثني على الشاعر الجاهلي «ربيعة بن مكدّم»، شبهه بالشاعر «بندار»، ولكن في خيمة عربية.

وفي ميدان الرواية، لا تقتصر الكاتبة على الاستعانة بالأرجنتيني «خوخي بورخيس: 1899 ـ 1960»، صاحب (الارتقاء إلى المعتصم)، بل إنها تستحضر الإنجليزية «فيرجينيا وولف: 1882 ـ 1942»، صاحبة «غرفة تخصّ المرء وحده»، وتوقظها من مرقدها، وهي تنقل قولها: «لا حدث يحدث بالفعل إذا لم يدوّن».

وما أثار انتباه الكاتبة كتاب: «يوميات الحداد، لرولات بارت». وهي لا تكتفي بذكر الكتاب، بل هي تروي لنا العلاقة الحميمة التي كانت بين الكاتب وبين كتابه هذا، حيث كان يكتب فقراته أحيانا بالحبر، وأحيانا بقلم الرصاص (على بطاقات كان يعدّها بنفسه من أوراق ذات مقاس موحّد، يقطعها إلى أربعة أجزاء إلخ...)

وعن أوسكار وايلد نقرأ: « كلمة لأوسكار وايلد: (الأغبياء أسعد أهل الأرض طرا، لأن في وسعهم أن يجلسوا في اطمئنان ويحملقوا كالبلهاء من أماكنهم في موكب الحياة الحافل). الكاتبة قارئة جيدة قراءة موسوعية، من الشرق والغرب».

وهناك كتّاب آخرون تشير إليهم أم سلمى، وتستلهمهم، وتستحضرهم، وليس من غرضنا الاستقصاء.

ومن بين أعلام مغاربة، كاستشهادها بقصيدة للشاعر الفاسي ابن زاكور، وقد تغنى بتطوان، في أبيات أنشدها عام 1709، حيث يرد بيتان من هذه القصيدة، وهما:

تطوان ما أدراك ما تطوان سالت بها الأنهار والخلجان
قل إن لحاك مكابرٌ في حبّها هي جـنّة فردوسها الكيتانُ

ومن المغاربة الذين تستحضرهم الرحالة الصّفّار، الذي استفادت منه مرتين، مرة عندما علت رحلته موضوعا لرسالتها في الماجستير، ومرة استحضرته في روايتها، ليعينها على الواقعية في وصف مدينة تطوان، والأحداث المتعلقة بها، وفي المقارنة بين الحضارتين الإسلامية والغربية. لأن الشيخ محمد الصفار كان كاتبا «للسفير عبد القادر أشعاش الذي عينه السلطان عبد الرحمن بن هشام في مهمة ديبلوماسية إلى فرسنا سنة 1945».

هذا الكمّ الهائل من الاستشهادات على التذكر والنسيان، من شأنه أن يحفز القارئ على مزيد من البحث والاستقصاء من جهة، وعلى إدراك تلك الحقيقة التي تنظر إلى العمل الروائي على أنه عمل يعمّق من مداركنا ومعارفنا، وهو أبعد من أن يكون لهوا أو تزجية فراغ.

ثم إن هناك أمرا متصلا بهذا، وهو أن هذه الظاهرة، ظاهرة حشد المعارف للعمل الروائي، مكنت الكاتبة من أن تجعل عملها يملأ عيبة المتلقي حكمة، منها الحكمة المقتبسة من معين أولئك الحكماء السابقين، ومنها الحكمة التي استنبطتها الكاتبة من أحداث الرواية وشخوصها، وأنطقتهم بها. وأكثر تلك الحكم متعلقة بالأغراض التي عالجتها، ومنها غرض الحبّ، وغرض الموت، وغرض التذكر، والنسيان.

لننظر إلى بعض ذلك، مبتدئين بتلك الفقرة التي جعلتها الكاتبة من عتبات النص:

(الحياة هبة جميلة تمضي بسرعة، يجب أن نعيشها بحكمة وتدبر وحبّ بكل تفاصيلها وبكل ثوانيها، حرامٌ أن نضيّعها بسوء تخطيطنا وقلة وعينا وغلبة نوازع الحقد فينا).

هناك ثلاثة أشياء إيجابية: (الحكمة، التدبر، الحب)، تقابلها ثلاثة أشياء سلبية: (سوء التخطيط، قلة الوعي، الحقد). فعلاج سوء التخطيط الحكمة، وعلاج قلة الوعي التدبر، وعلاج الحقد الحبّ.

لكن هنالك شيئا آخر ينبغي علينا استحضاره عند قراءة هذا العمل الروائي، وهو أن الكاتبة ذات مواهب متعددة، فهي قصاصة، وهي شاعرة، وهي أيضا باحثة. ونحن نجد خيطاً ناظماً بين كل هذه الأنواع على صعيد الفنّ وعلى صعيد الرؤية. وقد قيل إن الكاتب يكتب نصا واحدا، وهذا أمر مفهوم حين يتعلق الأمر بنمط كتابي واحد، كأن يقال إن الشاعر يكتب قصيدة واحدة، وما سواها إنما هو إيقاعات كثيرة على وتر واحد. ولكن هل ينطبق هذا على الكاتب المتعدد المواهب؟

ابتعد عن «سيرينا» ما أمكنك !

عبد الرحيم التوراني

في تلك الساعة المتأخرة من الليل كنت لا أزال مستيقظا، أحفر مثل خبير أركيولوجي يبحث منقبا عن معدن نفيس، اسمه النوم. أتقلب فوق سريري كسمكة وسط مقلاة زيت يحترق. عندما سمعت طرقات خفيفة، تلتها رنات جرس الباب. تساءلت في سري:

- ترى من يكون هذا الثقيل المزعج في مثل هذه الساعة...؟

من خلف الباب سألت بصوت خافت كالهمس:

- من الطارق...؟

أعدت سؤالي مرتين أو ثلاثا. لما لم أتلق جوابا عدت إلى السرير ورميت فوقه كامل الأرق العنيد الذي يدثرني.

مرت لحظات قليلة، عاد بعدها رنين جرس الباب، لكن هذه المرة بشكل أقوى من الأولى.

اختلطت عليَّ الحقيقةُ بالوهم، وراودني شعور عابر، كمن يمُرُّ بضغْث حلم عصي التأويل. لكني سأتأكد سريعا بأن الأحلام، حتى لو كانَت أضغاثا وكوابيسَ، فإنها تتطلب منك أن تنام أولا، بل أن تستسلم لدورة النوم العميق. وهو ما لم يحصل معي.

من خلف الباب أعدت من جديد السؤال بالنبرة الواطئة ذاتها:

- من الطارق؟

جاءني الرد هذه المرة متلعثما لاهثا:

- أنا النوم... النوم...

- نعم..؟!

- ألا يحاصرك الأرق؟ ألم تطلب أن يأتيك النوم؟

- بلى...

- إذن افتح الباب...

من دون أدنى تفكير فتحت الباب، لأواجه وحشا مخيفا.

ما أن هممت بالصراخ حتى أغلق الوحش فمي. جرني إلى خارج البيت. أمرني أن أهدأ وأطرد الخوف. ثم أردفني وراءه فوق دراجة نارية متهالكة. أخبرني أنه ذاهب بي إلى نزهة قصيرة في الهواء الطلق، غير أني فوجئت به يأخذني إلى حانة «مدام دومنيك»، الحانة الوحيدة في شاطئ القرية.

لا أخفيكم أن الذعر تملكني، بل كاد أن يميتني.

أتذكر أني تناولت كأسا أو كأسين من شراب كحولي قوي مستساغ، ولأن الليلة صادفت نهاية الأسبوع، فقد أكون على الأغلب استفدت من عرض ترويجي مشجع: «مقابل كل كأسين نمنحك بقية الزجاجة مجانا».

بعدها لم أعرف كيف صرت ما بين يدي "مورفيوس"، إله النوم في أساطير الإغريق، ولا كيف غطست تحت طاولات الحانة مثل كلب غريق.

في صباح الغد، فتحت عيني وأنا ممدد فوق سريري بمنزلي، لأجد الوحش قبالتي يراقبني بنظرات يقظة ومتربصة.

من شدة فزعي ابتسمت له، حييته بتحية الصباح. إلا أن الكائن المخيف أهمل تحيتي بجفاء وغلظة، وأومأ لي برأسه أن أتبعه إلى المطبخ كي أعد الفطور.

في المطبخ تمددت سمكة قرش أزرق تنتعل ذيل طاووس، وكانت تحملق فيَّ بعيني صياد.

انتابني شعور جارف بالتوجس والرعب والتوتر الشديد، فاستدرت صوب الوحش أرغب في استعطافه، غير أني وجدتني وحيدا، لذلك جريت إلى السرير أرتمي وسطه باحثا عن فرصة استرخاء، متوسلا التقاط أنفاسي، محاولا أن أهدِّئ من روعي.

لما رفعت رأسي ألفيت الوحش يحدق فيَّ من خلال صورتي المعلقة على الجدار المقابل، كمن يحاول تجميع شظايا ابتسامة ضاعت من مبسمه وانكسرت في داخلي.

ثم شعرت بقشعريرة كسيحة تسري في كامل عظامي، إلى أن استنزفني إرهاق منهك ومميت.

لم أحسب كم مر من وقت عندما أدركت أن الوحش المرعب لم يكن أحدا سواي. فأنا من طرقتُ الباب، وأنا من فتحته، وأنا من تقمص دور الوحش، وأنا من انتحل وظيفة صاحب النوم.

خاطبت نفسي مستهزئا:

- ربما أصابك يا فلان ما يسمى «السكيزوفرينيا».

لكني استهنت كثيرا بالأمر وطويته، حينما ربطت ما حصل بقراءتي الأخيرة لمقالات متفرقة حول الفصام والاضطراب النفسي والفشل في تمييز الواقع.

هكذا عملت سريعا بالتخلص من الكوابيس ونسيان كل ما وقع.

غير أنه في الليلة الموالية سيتكرر معي الأرق ذاته، وسيُطرَق بابي مرة أخرى، لأفاجأ بكهل ثمل يمسك بيد شابة دائخة.

قدم الرجل نفسه على أساس أنه واحد من معارفي القدامى، وطلب مني أن أستقبل المرأة التي معه في بيتي مؤقتا، إلى أن يحين ميعاد تنفيذ جريمة قتله لها.

لم يكن مني إلا أن أوصدت الباب في وجهه، ثم سارعت للاتصال بالبوليس، أخبرتهم أن جريمة قتل مروعة على وشك الحدوث بعتبة منزلي.

لما وصلوا لم يجدوا أثرا لأي جريمة، فانصرفوا غاضبين، بعد أن أنذروني بعدم تكرار إزعاج السلطات.

في الغد صادفت ساعي البريد، وأخبرني أن المنزل الذي أسكنه وقعت داخله منذ عشرين سنة جريمة قتل امرأة لزوجها.

سأعرف لاحقا من عاملة في مخبزة الحي أن الضحية كان صيادا، أما القاتلة فكانت تساعده في بيع السمك الذي يصطاده.

ثم خطر ببالي أن أنزل إلى الشاطئ لتفقد الحانة التي ساقني إليها شبحي في تلك الليلة المعلومة. وجدت مكانها متجرا لبيع إكسسوارات الشاطئ، فوطات للبحر بأحجام كبيرة وبألوان مختلفة، مايوهات للسباحة، بالونات ونظارات سوداء، صنادل شاطئية خفيفة، وقبعات وتيشيرتات صيفية، ومظلات شمسية، وغيرها...

أفهمتني صاحبة المحل أن المتجر عقار متوارث من جد لأب لولد لحفيد، وأنه كان دائما متجرا مختصا في بيع الإكسسوارات الشاطئية.

لكن المرأة ستستدرك لتخبرني أنها علمت من جدتها أن المكان كان في سنوات غابرة حانة مزدهرة مملوكة لمهاجر كورسيكي اسمه جان لوي. وأن الذي لم يتغير هو الاسم الذي حوفظ عليه، من حانة "سيرينا"، إلى متجر حورية البحر.

لو سألني بعضكم عن السمكة الخرافية، التي استعارت عينيها الجاحظتين من صياد وتزينت بذيل طاووس في ذلك الصباح الموحش...؟ فإنها لم تكن سوى صورة ملونة اقتطعتها من عدد قديم للمجلة الفرنسية الشهيرة «باري ماتش»، كانت صورة للوحة من أعمال رسام شمالي مغمور، ربما كان يحاول تقليد المجنون الاسباني سلفادور دالي، أو استعادة إحدى حماقات مواطنه فرانسيسكو غويا. وبما أن صورة اللوحة نالت إعجابي، فقد قمت بإلصاقها على جدار المطبخ.

نسيت أن أذكر لكم أن حافظة أوراقي ضاعت مني في تلك الليلة، ليلة الوحش المخيف. لكني استرجعتها بعد يومين، عندما وصلتني في غلاف أصفر داخل صندوق البريد الخاص بمنزلي، وضمنها بطاقة الهوية الخاصة بي. من أرسلها إلى عنواني حرص على أن يترك ورقة كتب عليها بخط اليد:

«احذر يا سيد عبد الرحيم من التردد على حانة «سيرينا»، فإنها تغص دائما بلصوص آخر الليل".

استبدت بي الحيرة أكثر، في اليوم الموالي نزلت من جديد إلى الشاطئ. وأمام الرصيف المقابل للمتجر- الحانة، وقفت أجتهد في البحث عن معالم وأصداء الحانة القديمة داخل متجر الإكسسوارات، أستعيد جملة من وقائع وأحداث قديمة لم أعشها، وعلى الأرجح سبقت مجيئي لصخب هذا العالم المضطرب..

مرت عليَّ لحظات، جعلتني أدنو من المتجر، ومن وراء الواجهة الزجاجية اللامعة سأميز بوضوح الكهل الصياد مع صاحبته بائعة السمك، من خطط لتصفيتها قبل أسبوع في بيتي.. وهما يجربان اقتناء قبعات صيفية وشراء نظارات شمسية ومايوهات سباحة وصنادل. وكانا معا يظهران في كامل سعادتهما المثالية كزوجين رائعين.

أسرعت بالعودة إلى المنزل وأنا في حالة قصوى من التعب والاضطراب، لأجد هاتفي المحمول الذي تركته في الشاحن، به رسالة نصية جديدة، كتب فيها:

«ابتعد ما أمكنك عن "سيرينا".. إنها مخلوقة بريئة لا تليق بك أيها الوحش، إضافة إلى أنك تجهل السباحة...". (الإمضاء: جان لوي).

لم يكن كل هذا سوى علامة تشير إلى كوني أصبحت أعاني من نذير شؤم سيلازمني.

صارت لدي أحاسيس مكثفة مصحوبة بقناعة قوية بأن شيئا ما سيحدث، إلى أن صادفت جان لوي نفسه صاحب حانة وسط المدينة باسم «بار تيتان»، يديرها صحبة امرأته التي اتخذت لها اسم دومنيك.

كان جان لوي دائم التبسم في وجوه زبائن البار، الابتسامة الخجولة نفسها المنكسرة بداخلي. ينزوي في الركن القصي من البار ليعاقر كؤوس ويسكي «جاك دانيال» مع صاحبته المراكشية الشقراء، فيما تجالس دومنيك الكوميسير الأمازيغي، يتسليان معا بلعب الورق.

مضت الأيام على هذا المنوال المريب، إلى أن تم العثور ذات صباح على جثة جان لوي دامية في قبو «بار تيتان». وتم توجيه الاتهام مباشرة إلى الكوميسير.

يروي أحد زبائن «بار تيتان»، أنه سمع غير ما مرة جان لوي وهو يحذر الكوميسير قائلا:

- "ابتعد ما أمكنك عن دومنيك.. إنها مخلوقة بريئة لا تليق بك أيها المحتال، إن الحب بحر وأنت بلا شك تجهل فن العوم وسط أمواجه...".

وسمع آخرون رد الكوميسير على غريمه:

- "إن البحر بيننا يا مغبون".

وكانت العبارة التي اعتمدها التحقيق البوليسي في فك لغز الجريمة، والتي ألبست قائلها تهمة القتل. فيما نجت الفاعلة دومنيك وانسلت منها انسلال شعرة من عجين.

بسبب جريمة القتل أقدمت السلطات على تشميع باب حانة «تيتان»، فانتقلت دومنيك إلى الإشراف على متجر «سيرينا». نعم.. أرملة جان لوي، من قابلتها أول مرة في متجر إكسسوارات الشاطئ.

لوحة بريشة الفنانين ليزا فليمنج ورون بات

قصائد خاطفة

كفى يا بوب ديلان

عزيز الحاكم

نصف خطوة

لي في طوريمولينوس
صباحات هيفاء
وبضع شرائح من الخامون
وخمس جعات باردات
أرشفهن بشفاه «برينداا»
الإيرلندية الهبلاء
ولي أيضا
تسلية عابرة
بأنامل الصدفة الباذخة
ورغبات جرمانية عمياء...
أنا اللاجئ في عين المكان
أنهكتني حروب لم أخضها
وزلزال لم يكن في البال
كأن الليل لا يعرفني
بأبهتي الغاشمة
وضحكاتي الخرقاء
أستولد الغبطة
من رحم المأساة
وأمضي كالنائم
في حضن الريح...

هنا فقط

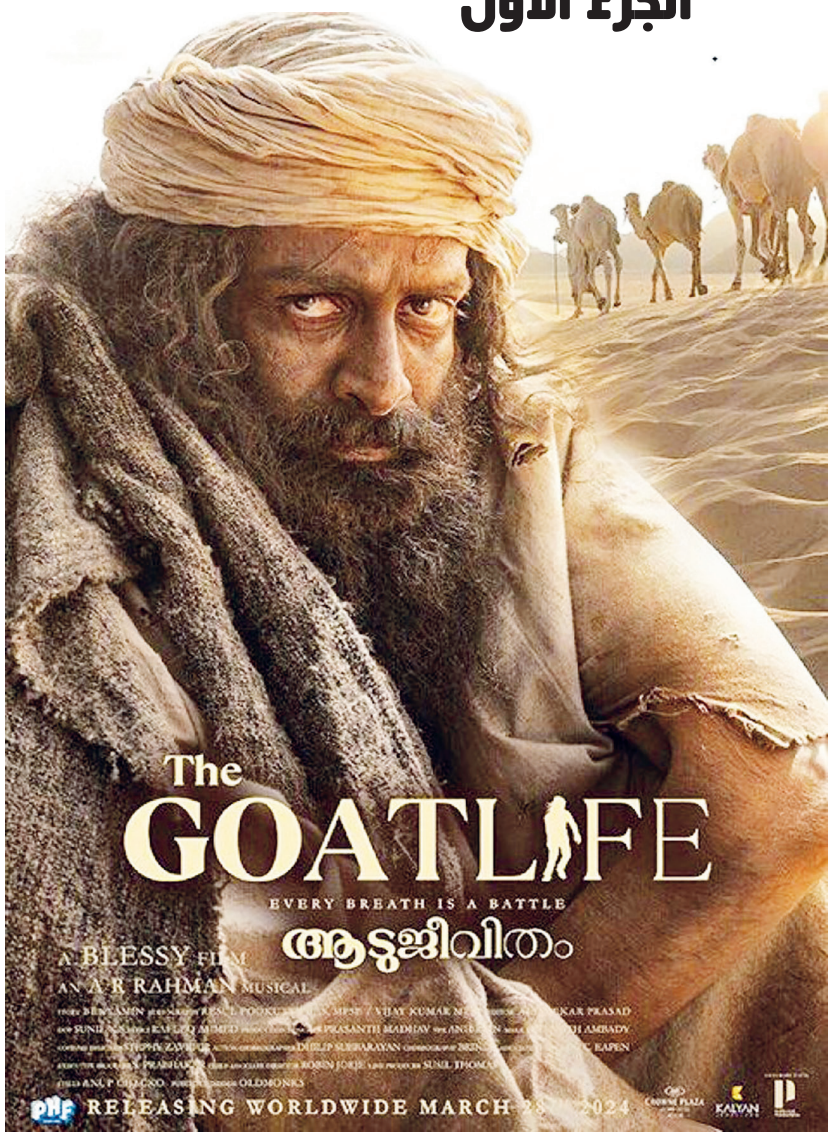
ما أحوجني إلى يابانية خجول
تنهش جسدي
من دون مرهم ولا بكاء
عطرها يسبقها إلى ممشاي
وصهيلها عند الفجر
يداعب أرقي
فأتعثر في حلمي
وأمضي كالمسرنم
إلى مهوى اللذة
متلبسا هيئة ساحر ماكر
يقتات من شراهة الثيبات
في دروب النسيان
أريح نومي من شمس
الليل
وأقول لحارسة المتاعب
اقتربي قليلا
كي أرتاح منك
وأستطيب السهاد الذي
ينمو في داخلي
ويمضي بي
إلى عينيك فأسهو
عن عطرك المراق
في مغارة العميان...

إفران

منبع الذكريات
وجوهرة الأصياف
حنين فائق
إلى ما سيأتي...
لها في القلب
فسحة للمقام العذب
وبرهة للنكران
هي لي أبهى الخليلات
تتلقفني من نافذة اليتم
وتحلق بي
إلى شرفة الانتشاء
في أفيائها يحلو للعشق
أن يشب عن طوقه
ومن أريجها السرمدي
أستمد روح اللهو
في باحة الأعراس
وأندس في حضنها باكرا
كي أنزع عني رداء المشقة
وأفتح سمائي على أطيب الشهوات
...

THE GOAT LIFE
وعُروبَتُنا المَخْدوشَة
الجزء الأول

د. محمد سمكان



١ السّياق: يقول من سهر لسنوات على صناعة الفيلم السّينمائيّ THE GOAT LIFE أو «حياة الماعز» أنّه مقتبس من قصّة واقعيّة لعاملٍ هنديّ حصل على عَقد عمل بالعربيّة السّعودية ليتفاجأ بحياة أخرى غير الحياة السّعيدة التي كان يأملها، وتخلّلت هذا الحدث الرئيس أحداثٌ ثانويّة مشدودة بخيط رفيع مع «الحبكة السردية الرئيسية» التي نسجت حول هذا الموضوع الذي يُشخص حالة اجتماعيّة أقلّ ما يقال عنها أنّها تخدش وجه، ليس فقط المجتمع السّعودي منعزلًا، ولكن تمسُّ صورة الإنسان العربيّ والمسلم عمومًا.

تنبيه: حتّى نكونَ مُنصفين: ففي رواية تكاد تكون مُعاكسة لبعض أحداث هذا الفيلم يقول الشيخ عبد الرحمنَ الدعيلج بأنّ قصّة هذا الفيلم تتطابق في أصلها وجوهرها ومعظم أحداثها، كما تتطابق في الزّمان والمكان مع قصّةٍ وقعت منذ حوالي ثلاثين سنة بمنطقة (حفر الباطن) بإحدى محافظات الشّرق السّعوديّ، وكان قد روى هذه القصّة في برنامج (الأجاويد) على قناة المجد السّعودية.

لكن ما لا يُفهم، بحسب الرّاوي، هو أنّ كاتب سيناريو الفيلم لم يُظهر إلّا نصف الحقيقة (الوجه السّالب للكفيل السّعودي ومحاولة وَصْم المجتمع برمّته) وغضّ الطّرف عن النّصف الثّاني من القصّة وهو الوجه الحسن والحقيقيّ الذي يَسم المجتمعَ السّعودي، كما أنّ السيناريست لَم يتطرّق في الفيلم إلى حادثة قتل العامل الهنديّ لكفيله السّعودي، والتي قضى على إثرها خمس سنوات في السّجن بعد قضائه لخمس سنوات عجاف في الصحراء في رعيِ ماعز الكفيل، ثم قُدِّم العاملُ الهنديُّ، بعد السّنوات الخمس في الحبس، إلى القصاص ليُقتلَ بقتله للكفيل، لكن تدخل الكثير من أهل الخير للصُّلح بين أهل الكفيل وبين العامل الهنديّ، وجمعِ وُسطاءَ الصُّلح من أموالهم الخاصّة ديةَ القتيل/الكفيل (120 ألف ريال سعودي)؛ غير أنّ أهل الكفيل تنازلوا عن حقهم في القصاص بعد اطلاعهم على حقيقة مُعاملة أبيَهم للعامل الهنديّ؛ بل إنّهم تنازلوا حتّى عن الدِّيَة وأكثرَ (170 ألف ريال سعودي) وتمّ تقديمها هدية للعامل الهندي والسّماح له بالعودة إلى موطنه، وقد أثر هذا الموقف في العامل الهندي الذي اعتنق الإسلام بعد أن كان رجلاً هندوسيًا؛ أي: أنّ الرجل، وعلى خلاف ما يقدّمه الفيلم، لم يكن مسلمًا.

تعاقد: لن أخصّص هذا المقال لسرد أحداث الفيلم، لأنه متوفّرٌ ويمكن العودةُ إليه ومشاهدتُه، ولكنّي أكتب على هامش هذا العمل، محاولا أن أفهم عنه بعضا من مدلولاته الظاهرة، وكذا مستضمراته، كما أحاول أن أحلل شخصيّات هذا العمل، ورمزيّة القيم التي يقاربها أو يسعى إلى تثبيتها، والرسائل التي أرسلتها الجهة الصّانعة لهذا العمل، كما يجب، شئنا أو أبَيْنا، أن نستخلص الدّروس من هذا الفيلم الذي أحاطته هالةٌ إعلاميّة وشعبيّة (وأحيانا كثيرةً شعبويّة غير واعية) تنبئ أنّنا – نحن العربَ المسلمين- سنواجه عاصفة من الأعمال الفنيّة ومن «حرب الصّورة» في المستقبل القريب تطعن على هُويّتنا الثقافيّة والحضاريّة، وقد تكون أكثر إيلامًا وإيضاحًا (في «لسان العرب»: الموضحَة من الشّجاج: التي بلغت العظمَ فأوْضَحَتْ عنه)، كما أنّي لن أقف عند وسائله الفنية والتّقنية؛ لأنّ تيمة الفيلم هَزمَتْ وتفوّقتْ على كلّ الوسائل التّقنيّة، وحُبكت حبْكًا لِتَمَسَّ مشاعر الملايين منّا.

فماذا يعرض الفيلم وما منطوقُه الظّاهر؟

مظاهر الإذلال الإنسانيّ في الفيلم

يكاد هذا الفيلم لا يُركّز إلّا على مجموعة من مظاهر التّنكيل بإنسانيّة الإنسان وامتهان كرامته، وتُعتبرَ هذه المظاهر هي المحرِّك الرئيس للأحداث ولعواطف المشاهدين عبر العالم، وذلك بالاعتماد على الصّورة وعلى موسيقى الإخراج والتّصوير المتواشجة معها، وعلى تفنّن الممثّلين في تشخيص أدوارهم (اختيار الممثلين بعناية).

ومن بين المظاهر المُشينة للأخلاق الإنسانيّة، بَلْهَ الأخلاق العربيّة والإسلاميّة، والتي تتعارض، أصلًا، مع قيَمنا الأصيلة تضافرت في الفيلم عناصرُ كثيرةٌ شكّلَت العُقدة الدراميّة لهذا العمل:

في مقدّمتها الفضاء الذي دارت فيه معظم الأحداث وهو الصّحراء التي تُعتبر مكانًا غير مُرحِّب بالإنسان، وفضاءً قاسيًا يُحدق فيه الموتُ بالحياة، ويتصيّد خُطوات روّاد هذا الفضاء للقضاء عليهم - الاستعباد والاسترقاق - الجفاء والغِلْظَة- عدم السّماح بامتطاء السّيّارة إلى جانب الكَفيل- الانحشار في حاوية السّيّارة- التّقرير في مصير شَخص دون رغبته في ذلك أو استشارته - التّهديد بالقتل- العطش المفضي إلى الموت بسبب الحرمان من الماء وتحويله إلى وسيلة ضغط وأداة عقاب- الحرمان من أبسط مظاهر العيش الكريم- امتهان كرامة الإنسان- الضّرب والتّعنيف- طمس الهُوّيّة وغمط الحقّ في نشدان حياة أفضل - التّصدي للحقّ المشروع للعامل في التّغيير الإيجابيّ (تقطيع جواز سفر نجيب)- الحرمان من مهاتفة العائلة والزّوج الحامل بالهند، ثم الأصهار الذين يشتغلون بالعربيّة السّعوديّة (تقطيع وبعثرة أرقام الهواتف)- موت الشيخ الذي كان يشتغل عند الكفيل قبل مجيئ نجيب، وعدم حفظ كرامة الميّت، لا حيًا ولا ميّتًا بأن تُركت جثته في الصّحراء تأكل منها العقبان...

اللّقطات المُضيئة في الفيلم

من بين اللّقطات المُضيئة في الفيلم والتي تأتي لتبعثر مشاهد «الجحيم المستعر» الذي يعيش فيهِ نجيب، وتحدّ من خدش «إنسانيّة الإنسان»:

الاسترجاعات (flash-back) التي تأتي لتقطعَ رتابةَ «الامتهان» الذي يتعرّض له نجيب، وأيضا لتَنتزعَ المتلقّي، ولو للحظات خاطفة من «متوالية اللّقطات» الخادشة للإنسانيّة التي يستهلكها المُشاهد على مدى ما يُقارب ثلاث ساعات وهي مدة عرض الفيلم. وهذه «الاسترجاعات» عبارة عن ذكريات نجيب برفقة زوجته، وتمثّل هذه اللّقطات أنوار الحبّ التي تسكن قلب نجيب الذي أتى إلى العربيّة السعوديّة طلبًا لغد أفضل له ولزوجه الحامل، أو تأتي الاسترجاعات فجأة لتَنتشل نجيب من موقف صعب يتعرّض فيهِ للظّلم والجور، ثمّ سرعان ما يستفيق على واقعه العسير الذي يبدو أنّه نفقٌ مظلمٌ وكابوسٌ يصعب الخروج منه.

الأمل: الذي لم يُنتزَع من قلب نجيب على الرّغم من الحياة المهينة التي يحياها، ولم تُفلح كل ألوان الحرمان والظلم من انتزاع الأمل من صدره، وهذا الأمل هو الذي أنقذه من براثن الموت في كل المواقف الصّعبة التي تعرّض لها على امتداد الفيلم، وكلما فتر الأمل كانت تلك الاسترجاعات بمثابة الجرعات التي تُحييه في نفسه.

الصّداقة: ظهور حكيم مرة ثانية أمام نجيب، في يوم ماطر (والمطر دلالةٌ على الرّحمة الإلهيّة)، وكان نجيب مختبئا بالكهف رفقة شياهه وماعزه اتّقاء المطر، هذا اللقاء بحكيم ألهب الحياة في نجيب، وأعاد إليه الأمل في إمكانيّة التخلص من الواقع المرير الذي يحياه في الصّحراء العقيم، بعد أن دبّ إليه اليأس عَقب محاولات الهرب الفاشلة، والتي زادت من معاناته البدنيّة والنفسيّة، وقسوة الكفيلَ عليه.

رسالة حكيم: التي تركها لنجيب يحثُّه فيها على ضرورة التفكير في الهروب من هذا الواقع المرير عَمِلت على تغذية هذا الأمل الذي خَمدتْ شعْلته في فترة من أحداث الفيلم

جرَّاء القهر والتّشديد في المعاملة من قبل «المشغّل» (شخصية جاسر) من جهة والكفيل من جهة أخرى.

تعاطف الماعز: مع نجيب في لقطة مُعبّرة عن الإحساس بالظّلم الذي يعيشه، واجتماع كلّ الشّياه والماعز حوله في مشهد حاول من خلاله المخرج التعبير عن مواساة هذه الحيوانات «المستعجمة» لنجيب في مقابل البطش الإنسانيّ، أو لنقل «بطش الإنسان العربيّ»؛ لأنّ صورة هذا الإنسان هي المقصودة أوّلًا وأخيرًا.

التّماهي بين الأرواح: تقاسم نجيب مع أغنامه وماعزه كِسَر الخُبز بالكهف اتّقاء المطر، في لقطة تلاحميّة بين روح الإنسان وروح الحيوان، وهو إيماء لروح نجيب الشفافة التي تشعر بالآخر حتّى ولو كان ماعزًا، أو شاةً، أو خروفًا ممّا وفّر بعض الدّفء والحميميّة لنجيب. ولعلّ مثل هاته اللقطات تؤكّد روَاية القصّة في برنامج (الأجاويد) من أنّ العامل الهنديّ كان هندوسيًّا، وهذه اللقطة بالضّبط تُنبئنا بصدق ووُضوح أنّ الجهة التي تقف وراء هذا الفيلم جهةٌ هندوسيّة؛ لأنّ مُعتقدَ التّلاحم والتّماهي بين الحياة البشريّة والحيوانيّة هو مبدأ من مبادئ الدّيانة الهندوسيّة مُجسّدة في مبدأيْ: (تناسخ الأرواح) و(وحدة الوجود)؛ فالحيوانات بالنّسبة لهم عبارة عن (أرواح)، والرّوح كما تزعم الهندوسيّة تمضي مُتنقلة بين الحيوان والإنسان، أضف إلى ذلك لقطة إقامة الصّلاة من طرف الفارّين الثلاثة (نجيب وحكيم وإبراهيم) في مكان تبيّنَ أنّه وادٍ للأفاعي التي خرجتْ من مخابئها، فأفزعَت المُصلينَ الثلاثة في دلالة على مبدأ هندوسيّ آخر هو (قُدسيّة الأفاعي)؛ لأنّها بالنّسبة لهم (مصادر الرّعب) التي ترمز إلى طبيعة الألم، ولعلّ الأفاعي خرجتْ من جُحورها مُعبّرة عن رفضها للصّلاة التي تمثل أعظمَ مظهرٍ من مظاهر الإسلام وأكبرَ عُراهُ الوُثقى.

إبراهيم: الذي يُجسّد البُعد الإفريقيّ الروحيّ الصوفيَّ في الفيلم، والذي حاول بكل ما أوتي من إيمان وقوّة أن يُنقذ نجيب وحكيم من الاستعباد، ويوصلهما إلى برّ الأمان (الطريق المُعبّدة التي تُفضي إلى المدينة)، والابتعاد بهما عن الصّحراء ذلك الفضاء الذي يُعبّر عن الاستعباد والامتهان والتحقير والتعذيب في غياب أيّ سُلطة قادرة على انتشال «العمّال الأجانب» من سلطة الصّحراء التي تسوسُها سلطة الكفيل الذي يرمز في الفيلم إلى التسلّط والقهر والظّلم والامتهان...

التّعاطف الإنسانيّ: ويتمثّل في إنقاذ ذلك الرجل العربيّ الكريم لنجيب بعد أن تمكّن من الوصول إلى «الطريق المعبّدة» التي ترمز إلى التحضّر والتمدّن واسترجاع الشخصيّة الرئيسة لمصيرها الذي سُلب منها، هذه الطريق التي تشطر الصّحراء إلى نصفَيْن مُتباينين، أو لنقل واقعين مُتصارعين: الواقع البدويّ الجافي والذي يحاول الفيلم أن يصوّره على أنّه «واقع همجيٌّ»، وهي الصّفة التي يسعى هذا العمل الدراميّ إلى إلصاقها «بالإنسان العربيّ» وتعميمها عنّا – نحن العربَ- وترسيخها في «الثقافة الإنسانيّة العالميّة»، وواقع يمثل الغالبيّة العظمى من أهلنا في العربيّة السعوديّة من أنّهم أهل خيرٍ وكرمٍ بعد أن توقّف

هذا الرجل في الطّريق، ونقلَ نجيب معه في سيّارته الخاصّة، وأمدّه بسبب الحياة (الماء) وَوَاسَاه.

إيديولوجيا الفيلم

ينتقد هذا الفيلم في ظاهره «نظام الكفيل» المعمول به في بعض دول الخليج العربي (وقد تخلّت عنه بعض هذه الدول، ومنها العربية السّعودية وقطر والكويت)، وهو نظام كان يمكّن «الكفلاءَ» من التحكّم في رقاب ومصائر «العمّال» (غير الغربيّين) من مُختلف بقاع العالم.

يُبيّن الفوارق في المعاملة مع «العمّال» أو «الأطر» التي تشتغل هناك، فماعدا الغربيّين فكل الجنسيات الأخرى والأعراق الأخرى، بما فيها العربية والمسلمة، يمكن أن تواجه نفسَ مصير نجيب في ظلّ هذا النظام الذي لفظته وَأبطلتْ العمل به بعض هذه الدول التي أشرنا إليها بعد أن تبيّن لها «لا إنسانيّته».

يركز الفيلم على مجموعة من الخصال النّفسيّة المَقيتة لتشويه الشخصيّة العربيّة المسلمة، وتقديمها باعتبارها «نمطًا همجيًّا مستنسَخًا» في المكان والزمان، وذلك ما جسّدته شخصيّاتُ: (الكفيل) و(جاسر). ولعل العزف على «الخصال النّفسيّة» وتشويه أصحابها هو أقصى ما يُمكن اعتمادُه في الثّقافات لِشيْنِ شخصٍ ما أو جماعة ما.

ولتبئير هذا المُعطى يُلاحظ كلُّ من شاهد هذا الفيلم أنّ المُخرج يَعرض علينا أحداثًا تدور كلّها في دائرة الإسلام ودار الإسلام ومَأرز الإيمان ألا وهي العربيّة السّعودية؛ فنجيب وحكيم مَسلمان (على خلاف ما رُوي في برنامج (الأجاويد) من أنّ نجيب هندوسيٌّ وهو ما صدّقته اللقطاتُ التي أشرتُ إليها آنفًا، وأنا لم أذكر ديانة الشّخصيات إلا لأنّ الفيلم يركز عليها وقدّم إشارات إليها جارحة، وإلا فإنّ قضيّة الفيلم، في الظاهر، تبدو قضيّة إنسانيّة تتعدّى حدودَ الدّين إلى مفهوم الإنسانيّة الكونيّة التي يدعو إليها القرآن الكريم من أنّ النّاسَ جميعَهم أبناءُ رجلٍ واحد وامرأة واحدة، وجُعلوا شعوبًا وقبائل ليتعارفوا؛ ولكنّ البُعدَ الإنسانيَّ الكَونيَّ ليس هذا هو مطمح الفيلم كما سنَدلل عليه في أوانه)، وجاسر (مُشغل نجيب) مسلم، والكفيل مسلم، وأبو خالد (مُشغل حكيم) مسلم، وإبراهيم الرّجل الإفريقيّ مسلم صوفيّ، والرّجل الذي أنقذ نجيب وأوصله إلى المدينة بعد أن فرّ من الكفيل مسلمٌ، والشّرطة التي تُشرْعنُ نظامَ الكفيل وتَحميه من المَسلمين، وأسرة نجيب وزوجه الحامل مسلمة، ومولودُ نجيب المستقبليّ إن كان بنتًا سيسمّيه (صفيّة) مولودٌ مسلمٌ؛ بمعنى آخرَ أنّ كلّ الشخصيات سواء الثانويّة أو الرئيسة مسلمة؛ لكن مع فارق الأعراق والأجناس؛ فالفيلم يحتوي ثلاثة أعراق مختلفة: العرق العربيّ والعرق الهنديّ والعرق الإفريقيّ، وهي القوى الإنسانيّة الفاعلة في هذا العمل السينمائيّ. فإلامَ يرمز كل عرق منها؟

يُجسّد العرق العربيّ العنصرَ المُهيْمنَ على فضاء الفيلم وأحداثه، وهو العنصر، استثناءً، الذي يتقاسم أدوار الخير والشرّ (وهي الثنائيّة التي يُبنى عليها كلّ عمل سرديّ سواء أكان قصة، أم رواية، أم نصًا مسرحيًا، أم سيناريو فيلم...)؛ فالشرّ يجسّده أبو خالد وجاسر والكفيل والشّرطة (رمز لسلطة الدولة)، والخير يمثّله الرجل العربيّ الأصيل الذي التقط نجيب من «الطريق المعبّدة» وسقاه وأوصله إلى المدينة بعد فراره من «واقع الكفالة»، (وكذلك أهل الكفيل وأبناؤه الذين صفحوا وعفوْا عن قاتل أبيهم، وتنازلوا عن الدّية التي قُدّمت لهم مُقابل التّخلي عن القصاص لوالدهم القتيل وهو ما لم تُشر إليه رواية الفيلم، وهو موجود في القصّة الحقيقيّة الأصل).

قوى فاعلة غير آدميّة (قوى حيوانيّة) تتجسّد في الماعز والشياه التي توحي بعض اللقطات في الفيلم أنّها تُحسُّ بما يُحسّ به نجيب، وتتقاسم معه محنته ومعاناته، فتقاسمَ معها نجيب الشعور نفسَه والخبز والملح في الكهف الذي احتمى فيه من المطر.

صفة «الكفيل» اسمٌ مشتقٌّ من مادّة (ك - ف - ل)، قال ابن منظور في «لسان العرب»: «الكافل: العائل، والكافل: القائمُ بأمر اليتيم المُربّي له، وهو من الكفَيل الضّمين، والكافل والكفيل: الضّامن.» وبذلك يكون اسمَ «الكفيل» في الفيلم يحمل دلالات السّخريّة والهُزْء؛ لأنّ «الكفيل» في الفيلم ضيّعَ الأمانة والثقة والضمان والسّهر على الشيء وعدم تضييعه.

وأمّا (جاسر) وهو الاسم الذي اُختيرَ بعناية للشخصيّة العربيّة الثانية التي ترمز هي أيضا للشرّ، قد اشْتُقّ من (الجَسارَة)، ومعنى (جَسَرَ): مضى ونفذ وأقدمَ على فعل الشيء، والجَسْرُ والجَسورُ: الرّجل الماضي الشجاع، وتجاسر له بالعصا ونحوها: تحرّك له بها، واجْتَسَر الأرضَ الوعرةَ: عَبَرَها؛ ولعلّ المقصود من الحَمولات الدّلاليّة لشخصيّة (جاسر) في هذا الفيلم هو الاجتراء على اقتحام الحقوق والتّعدّي على الغير، ولعلّ الذي جَسَّرَه؛ أي: شجّعَه على ذلك هو «الكفيل» وكذا «العرف الاجتماعيّ» الذي كان سائدًا.

وبالنّسبة لاسم (نجيب) فهو مشتقٌّ من مادة (ن- ج- ب)، يقول صاحب «اللسان»: «نَجَبَ يَنْجُبُ نَجابَةً إذا كان فاضلًا نفيسًا في نوعه، والنّجيب من الرّجال: الكريمُ الحسيب، ورجلٌ نَجيبٌ؛ أي: كريمٌ بَيِّنُ النَّجابَة، وفي معنى آخرَ يُقال: أنجبَ الرَّجُلُ والمرأةُ إذا وَلَدَا وَلَدًا نجيبًا؛ فنجيبُ اسمٌ يدل على النّفاسة والكرم وهو ما جسّدته شخصيّة (نجيب) في الفيلم، كما أنّ دلالة (النّجابة والإنجاب) تدل على ولادة جديدة للشخصيّة الرئيسة في الفيلم بعد عودته ثانية إلى المدينة، (وإفلاته من الموت قصاصًا بعد أن عُرضت على أهل الكفيل الدّية، فرفضوها وَقابلوها بالصّفح والعفو).

أسامة الزكاري

كتابات في تاريخ منطقة الشمال

عبد السلام بنونة رائد الحركة الوطنية بشمال المغرب

تظل سيرة الحاج عبد السلام بنونة مجالا أثيرا لمؤرخي المغرب الراهن في كل محاولاتهم لتقليب صفحات مسار تكون تيارات الحركة الوطنية بالشمال ثم بعموم بلاد المغرب. فالرجل صاحب فضل كبير على أطياف العمل الوطني بالمنطقتين الخليفية والسلطانية، من موقعه كفاعل مباشر في الأحداث، كانت له القدرة الكافية، والنزاهة السياسية، في السعي لاستيعاب عوامل آفة السقوط والانكسار التي جسدتها حيثيات استسلام محمد بن عبد الكريم الخطابي بالريف سنة **1926**، ثم ما تلاها من توال مسترسل لسقوط أقطاب حركة المقاومة المسلحة الأولى بالبوادي مع هزيمة عسو باسلام بالأطلس الكبير واضطراره للاستسلام للفرنسيين سنة **1934**. كان الحاج عبد السلام بنونة سابقا لعصره، بانفتاحه على مكتسبات الحضارة الغربية وعلى تيارات العمل التحرري بالمشرق العربي، إلى جانب إتقانه الكبير للغة الإسبانية وانفتاحه على عناصر عطاء القوى الكولونيالية في المجالات الفكرية والتقنية والأدبية والفنية، ثم الاقتصادية والسياسية. كان يعرف بذكائه المتقد، أن حركة المقاومة المسلحة لا يمكن أن تحقق أهدافها وترنو إلى توسيع آفاق فعلها، مادامت البيئة الحاضنة غير مستوعبة للسياق ولا لحجم التضحيات ولا لآفاق العمل.

فالمثبطات كانت كثيرة، والإكراهات متعددة، وكوابح الانطلاق مزمنة. لذلك، فالاستمرار في تحدي شروط الواقع، لم يكن إلا ضربا من التحدي غير المحسوب العواقب والذي لم يكن ليؤدي إلا إلى المزيد من الانكسار ومن الإحباط ومن التردي. فلا يمكن مواجهة الغزاة إلا بعد تقوية المجتمع وتحصينه، ليس -فقط- عسكريا، ولكن -أساسا- اقتصاديا واجتماعيا وتربويا وثقافيا.

كان الحاج عبد السلام بنونة مدركا لحدة الشرخ الذي كان يبعد المجتمع المغربي عن مكتسبات الحضارة الغازية، كما كان إيمانه قويا بضرورة بناء النفوس وتحريرها من آفة التخلف والجهل والانحطاط قبل الانتقال إلى مشاريع المواجهة المادية المباشرة للاستعمار. وعلى الرغم من أن هذا الموقف ظل مثار عدة ردود أفعال من قبل متحمسي الكفاح المسلح، فإن تأثيره سرعان ما انساب داخل المجتمع، قبل أن يتحول إلى برنامج تحرري شامل بكل جهات المغرب، تبنته أطياف العمل الوطني التحرري الجنيني، سواء بالمنطقة السلطانية التي كانت خاضعة للنفوذ الفرنسي، أم بالمنطقة الخليفية التي كانت خاضعة للنفوذ الإسباني، أم بالمنطقة الدولية التي شملت مدينة طنجة وأحوازها.

لقد قيل الشيء الكثير عن تجربة الحاج عبد السلام بنونة، وصدرت دراسات تأسيسية بهذا الخصوص بتوقيع رموز الكتابة التاريخية الوطنية المعاصرة بالشمال، وعلى رأسهم المؤرخ محمد ابن عزوز حكيم، ومع ذلك، ظل الموضوع يثير شهية الباحثين لاعتبارات متعددة، لعل أبرزها مرتبط بآفاق التأويل داخل تجربة الحاج عبد السلام بنونة، ثم باستمرار تأثير إسقاطات هذه التجربة على مجمل تلاوين خريطة العمل السياسي التأطيري بمنطقة الشمال، منذ مطلع ثلاثينيات القرن الماضي وإلى يومنا هذا. في سياق هذا التوجه العام، يندرج صدور كتاب «عبد السلام بنونة: رائد الحركة الوطنية بشمال المغرب (**1888-1935**)»، للأستاذ مراد المعاشي، سنة **2024**، وذلك في ما مجموعه **124** من الصفحات ذات الحجم المتوسط. ويمكن القول، إن هذا العمل يستجيب لأفق الاهتمام المتزايد لدى مؤرخي الزمن المغربي الراهن وفق المحددات المؤطرة التي أشرنا إليها أعلاه، خاصة وأن الأمر يتعلق بتجربة مؤسسة تنتمي لفترة تحول مجتمعي حاسم لازلنا نعيش تداعياتها المتداخلة والجاثمة على أداء النخب الوطنية إلى يومنا هذا. اختار الأستاذ مراد المعاشي العودة لتجميع رصيد الأعمال البيوغرافية التي اشتغلت على سيرة عبد السلام بنونة، وتحديدا الأعمال المنجزة باللغة العربية، مع إضاءات ببليوغرافية فرنسية ضيقة جدا، مقابل تغييب مطلق وكلي لأرصدة الوثائق الإسبانية والأعمال القطاعية والبيوغرافية ذات الصلة. ويحدد المؤلف الإطار العام لعمله في كلمة تقديمية تركيبية جاء فيها: «سنتناول البحث في شخص عبد السلام بنونة، موظفين بذلك المنهج البيوغرافي، الذي يهتم بالفرد في إطار تفاعلاته مع قضايا عصره ومحيطه، من خلال ما يعرف بالتاريخ الميكرو اجتماعي، كما اعتمدنا مقاربة كرونولوجية أحيانا، وموضوعاتية أحيانا أخرى، معتمدين على الجمع بين السرد والتحليل والتفسير، وذلك للإجابة عن الإشكالية الكبرى وهي: ما الدور الذي لعبه عبد السلام بنونة في التأسيس للحركة الوطنية بشمال المغرب خاصة والمغرب عامة؟ للإجابة عن هذه الإشكالية تم تقسيمها إلى أسئلة فرعية وهي: من هو الحاج عبد السلام بنونة؟ وما أفكاره وتوجهاته؟ وما أبرز أعماله ومواقفه؟ وما إسهاماته في بناء الحركة الوطنية المغربية؟...» (ص ص.**8-9**).

وللاستجابة لمطلب هذه الأسئلة الموجهة، اعتمد المؤلف على تقسيم عمله بين أربعة فصول متكاملة، إلى جانب مقدمة تأطيرية وملحق ببعض الوثائق التي سبق للمرحوم أبي بكر بنونة استغلالها وتوظيفها في إصدارات سابقة. ففي الفصل الأول، توقف الأستاذ المعاشي للتعريف بشخصية عبد السلام بنونة، وخاصة على مستوى الأصل والانتماء والنشأة والتكوين ومنظومة القيم التي أثرت في تجربته. وفي الفصل الثاني، انتقل المؤلف للبحث في تفاصيل أدوار عبد السلام بنونة الممهدة لنشأة الأنوية الأولى للحركة الوطنية خلال الفترة الممتدة بين سنتي **1916** و**1930**. وخصص الفصل الثالث للتعريف بإسهامات بنونة في الحقل الوطني منذ فترة صدور الظهير البربري سنة **1930** إلى سنة **1935**، تاريخ وفاته. أما في الفصل الرابع والأخير، فقد اهتم المؤلف بالتعريف ببعض الاهتمامات الشخصية لعبد السلام بنونة خاصة على المستويين العربي والدولي، وهي الاهتمامات التي جعلت منه رائد عصره بمبادرات غير مسبوقة لتحديث الذهنيات وللارتقاء بالمجتمع، الأمر الذي وجد ترجمته في مشاريع اقتصادية وتعليمية وجمعوية وثقافية، لا شك وأنها تحتاج للمزيد من الأعمال البيوغرافية المتخصصة. يعود الفضل للحاج عبد السلام بنونة في تشييد مصانع عصرية، وفي إنشاء جمعيات مدنية، وصحافة محلية، في زمن كان فيه المجتمع المغربي لايزال حبيس ظلام التخلف والانحطاط من جهة، ثم التآمر الاستعماري من جهة ثانية.

وإذا كان العمل الجديد للأستاذ مراد المعاشي قد نجح في إعادة تقييم أوجه عطاء تجربة عبد السلام بنونة من خلال ربطها بسياقاتها الوطنية والعربية والدولية، فإنه -في المقابل- تغافل عن وقائع حاسمة وخلفيات محددة في تجربة بنونة، مردها -بالدرجة الأولى- إلى التغييب الكلي للوثائق الوطنية الدفينة، ثم للوثائق الإسبانية ذات الصلة، وكذا لنتائج الدراسات المتخصصة المنجزة بمختلف الجامعات الإسبانية خلال مرحلة ما بعد رحيل الاستعمار الإسباني عن شمال المغرب. فعلى الرغم من إشارة الأستاذ المعاشي إلى اعتماده على عدد من الوثائق في بحثه (ص.**90**)، فإننا لم نقف داخل متنه على أي من هذه الوثائق الدفينة، باستثناء ما هو منشور في أعمال معروفة لمحمد ابن عزوز حكيم أو لأبي بكر بنونة. ولعل هذا ما جعل المؤلف يقدم العديد من الأحكام المطلقة التي تتطلب الكثير، وأقول الكثير، من التريث العلمي ومن الصبر المنهجي ومن الأناة التنقيبية قبل استصدار الأحكام الخاصة بها. من بين هذه الأحكام -على سبيل المثال لا الحصر- والتي تحتاج إلى التريث والتدقيق، قوله بخصوص المقارنة بين النموذجين الاستعماريين الفرنسي والإسباني بالمغرب: «من المؤكد أن هذا الاختلاف والتباين ألقى بظلاله على المغرب، وكان من نتائجه وجود حماية فرنسية قمعية ومتسلطة، ولها تصور استعماري، وحماية إسبانية ليس لها أي تصور لكيفية إدارتها للمنطقة، فتجدها قمعية تارة ومهادنة تارة أخرى، نظرا للتقلبات الداخلية التي كانت تعرفها...» (ص.**6**). ويضيف: «فإذا كانت الحركة الوطنية بالمنطقة السلطانية اختارت المواجهة المباشرة مع فرنسا نظير القمع الذي جوبهت به من قبلها، فإن نظيرتها بالمنطقة الخليفية اختارت السير على نهج المهادنة والملاينة (كذا)...» (ص.**6**). ولإبراز أهمية إصداره الجديد، يقول المؤلف بنوع من الإطلاقية: «كما أن شخصية عبد السلام بنونة، لم تحظ بالدراسة والتحليل الكافيين، على الرغم من أدواره الكبرى في نشأة العمل الوطني، وغالب الدراسات تطرقت لشخصه ضمن جملة الوطنيين بالشمال... ولم تأت على دوره الأساسي والكبير في هذا الصدد...» !! (ص.**8**). ويقول بخصوص الخط السياسي العام المميز لأداء عبد السلام بنونة بصيغة تحتاج لوحدها أن تكون موضوع دراسات علمية وتشريح أكاديمي: «سارت الحركة الوطنية في المنطقة الخليفية على الخط الذي رسمه لها عبد السلام بنونة، وهو خط الاعتدال والملاينة، قصد توفير الشروط اللازمة للاستقلال، التي كان يرى بنونة أن دونها لن يكون هناك أي استقلال تام، ولم يحد رجالاتها عن هذا الخط الذي رسمه بنونة إلى غاية وفاته...» (ص.**88**).

وعلى هذا المنوال، تنساب العديد من الأحكام والخلاصات، التي يبدو أن غياب المادة الوثائقية الغميسة كان من وراء إتاحة المجال لإطلاقها بدون ضوابط علمية صارمة. فما هو حظ وثائق الحركة الوطنية بالشمال داخل المادة الخام التي اشتغل عليها الكتاب، وتحديدا الوثائق الموزعة ليس فقط بمدينة تطوان ولكن -كذلك- بمختلف أقاصي منطقة الشمال؟ وما هو حظ تقارير الاستخبارات الإسبانية والتغطيات الإعلامية المواكبة لعمل عبد السلام بنونة، مما أصبح متاحا الاطلاع عليه اليوم باللغة الإسبانية؟ وهل يكفي منحى اعتبار أعمال محمد ابن عزوز حكيم كقطب للرحى في توفير مادة الكتاب، من أجل إطلاق مثل الأحكام المذكورة أعلاه؟

ستظل أسئلة المشروع التحديثي للحاج عبد السلام بنونة قائمة. وسيظل منهج المؤرخ وأدوات نبشه الدقيقة، سلاحا كفيلا بالكشف عن التفاصيل «الأخرى». وسيظل النقد التاريخي مدخلا لابد منه في السعي لتحصين الذاكرة التاريخية، بعيدا عن مهاوي الانزياح، وقريبا من حقائق الأسئلة المُربِكة لإشكالات الزمن المغربي الراهن.

حوار مع الباحثة في اللغة الروسية مارغريت سوشون حول كتابها «إله دوستويفسكي»

دوستويفسكي شعر منذ طفولته بحاجته إلى التعالي وتعذبه مشكلة الشر في العالم

ترجمة: يونس لطهي.

لقد قمت بنشر مبحث «إلـه دوستويفسكي». إذا كان دوستويفسكي أشهر كاتب روسي، فهل هو الكاتب الروسي بامتياز؟

بالتأكيد .. لأن الأوروبيين هم فقط الذين عندما ينتهون من قراءة رواية لدوستويفسكي يقولون لأنفسهم، في الحقيقة، إن الروس هم فقط من يكتبون مثل هذه الأشياء! ليس من أجل لا شيء أن يكون أحد فصول كتابي مُعنون بـ: «لماذا جميع شخصياته الروائية مجانين؟».

من ناحية أخرى، كان مهتمًا بشكل أساسي بمستقبل روسيا، وفي الوقت نفسه، بشبابها، كل شخصياته الرئيسية تقريبًا تتراوح أعمارهم بين ثمانية عشر وثمانية وعشرين عامًا، وهو ما كان نموذجًا لعصره: تساءل المجتمع الأدبي بكامله في بطرسبرغ عن الاتجاه الذي يجب أن تتخذه الإمبراطورية الروسية، ورأى ولادة تيارات فكرية جديدة، مستوردة من الغرب: الاشتراكية والعقلانية والإلحاد ... حارب دوستويفسكي بروية ضد كل تلك التيارات، وكان بلا شك سيكون منزعجًا للغاية من معرفة أن البعض يعتبره كاتبًا أوروبيا، في حين أنه تمنى تحديدًا تجنيب روسيا مصير أوروبا. أما بالنسبة لأسلوبه، فهنا أيضا، أشك في أنه يمكن أن يكون أحد أكثر روسية منه: علاوة على ذلك، حتى نهاية القرن العشرين، كان مترجمونا دائمًا «يصححونه» ويسهلونه، لجعله أكثر قابلية للقراءة لدى الفرنسيين.

مارغريت سوشون، طالبة سابقة في المدرسة العليا للأساتذة وخريجة مبرزة في اللغة الروسية، تعمل أستاذة في الأقسام التحضيرية. قامت بنشر بحث حول «إله دوستويفسكي».

في حوار لها مع الصحافية «أزيليز لوكور» من مجلة «فيغارو فوكس»، تجعلنا مارغريت سوشون نكتشف العلاقة التي جمعت بين الله وبين أشهر كاتب روسي، وهي علاقة أساسية لفهم أعماله.

جاءت الشهرة إلى دوستويفسكي في وقت متأخر، لماذا؟ من كان قبل أن يُعرف بفنه؟

عرف الشهرة مبكرًا... ثم لاحقا: عندما كان في الخامسة والعشرين من عمره نشرت روايته الأولى «المساكين»، والتي لاقت نجاحًا فوريًا. مهما يكن من أمر، فإن أحد أكبر النقاد في ذلك الوقت وصل إلى منزله باكيا في الساعة الرابعة صباحا بعد أن قرأها في جلسة واحدة !

أبقته إقامته في السجن، ثم نفيه إلى آسيا الوسطى، بعيدًا عن الحياة الأدبية في سانت بطرسبرغ لمدة عشر سنوات. لكنه نجح في أن يصنع لنفسه شهرة من جديد مع روايته «ذكريات من منزل الأموات»، سرد لتجربته في السجن ، لكن من الصحيح أنه بمجرد عودته إلى سانت بطرسبرغ، وجد نفسه محبطا قليلا : سنه تجاوز الأربعين سنة، صاحب سوابق عدلية، سحبت منه رتبته العسكرية، أرمل، يتيم، مفلس، كاتب من الجيل القديم في صراع مع الأفكار الجديدة. أعادت روايته «ذكريات من منزل الأموات « فتح الأبواب الأولى له: لديه أعمدة في الصحف، أسس مجلته الخاصة، يلقي قراءات في الفضاء العام... ينشر في المجلات الأدبية المقروءة على نطاق واسع، وأحيانًا يتم استقبال أعماله بحماس (الجريمة والعقاب)، وأحيانًا بفتور (الأبله). ثم كانت رواية (الشياطين) هي التي أشعلت النار حقًا في الحياة الأدبية والفكرية في تلك الفترة.

كيف كانت علاقته بالإيمان؟

ملازمة ومفارقة. لقد أهديت مؤخرا كتاب «إلـه دوستويفسكي» لشخص، فقال لي: «على أي حال، هناك شيء واحد مؤكد، إنه يؤمن حقًا بالله! الشخص التالي، بينما كنت أكتب له الإهداء، قال: «هذا الكاتب قلق جدًا: لم ينجح أبدًا في الإيمان بالله». تقول الحكاية كل شيء: الله هو العمود الفقري لرواياته، وهي بلا شك مُتغيرة الشكل ومراوغة لكنها منتشرة في كل نسيجه الروائي. منذ طفولته، شعر المؤلف بحاجته إلى التعالي، ولديه حدس مشوش تجاه أشياء خارقة. في الوقت نفسه، تعذبه مشكلة الشر في العالم، ومعها مسألة الإرادة الحرة، تلك الهبة السامة التي منحها الله للبشر. ليس من قبيل المصادفة أن يكون أكثر ما يضايقه في الكتاب المقدس هو سفر أيوب: الله والشيطان يراهنان على إيمان البريء العادل، الذي يصبح قلبه ساحة معركة بين الخير والشر.

إن شخصية المسيح هي محور إيمانه. عندما خرج من السجن كتب دوستويفسكي رسالة قدمت نفسها على أنها نوع من الوصية الروحية: «أنا (...) ابن الكفر أو الشك حتى يومنا هذا، وسأظل كذلك حتى دخولي القبر. كم من المعاناة ... يكلفني هذا التعطش للتصديق». ويضيف بعيدا بعد ذلك:

«لا يوجد شيء أجمل، أكثر عمقًا، وأكثر لطافة، وأكثر عقلانية، وأكثر رجولة، وأكثر كمالاً من المسيح. (...) إذا ثبت لي أن المسيح خارج عن الحقيقة، وأن الحقيقة خارجة عن المسيح، فإنني أفضل أن أبقى مع المسيح على أن أبقى مع الحقيقة». إنه يخاطر قليلا نسبيًا بهذه الجملة الأخيرة، لأنه مقتنع بأن المسيح هو الحقيقة، وأنه إذا كان حقًا هو «الطريق»، فهو الشخص الذي يجب أن يتبعه الإنسان: ناقص، محبط، محروم من نصيبه الإلهي، يجب أن يميل نحو الله الذي، بالتجسيد، جاء لملء هذا الفراغ الذي تعاني منه جميع شخصياته. فأبطاله الذين يصرون على الإلحاد يكادوا ينتحرون جميعا.

هل غيرته تجربة السجن؟

طبعا ! بدأ بالتخلي عن بعض أفكار معينة لروسو، كانت قد أثرت فيه في فترة شبابه، واكتشف أن الإنسان لم يولد خيرا في الأساس. القراءة المتكررة للأناجيل، الكتاب الوحيد المسموح به في السجن، والاتصال بالسجناء المتعطشين للدماء أعطاه مادة للتفكير في شر الإنسان. عند الروس، يُطلق على السجناء اسم؛

تعساء: إنهم «أشرار»، أي أنهم سقطوا، وأساؤوا التصرف. لقد وقع عليهم الشر، لكن كان من الممكن أن يكون أي شخص آخر غيرهم، لأن كل الناس يحملون الشر بداخلهم، وهنا نعيد ربط الاتصال بفكرة الخطيئة الأصلية.

جعلت تجربة السجن دوستويفسكي أيضا كاتباً فريداً: في عصره، كتب الجميع عن الناس، لكن من كان يعرفهم حقًا؟ أولئك الذين كتبوا عنهم ينتمون إلى مجتمع المترفين وكانت لديهم فكرة عنهم افتقرت إلى الدقة في كثير من الأحيان. الأشخاص الذين وصفهم دوستويفسكي في رواياته هم أناس حقيقيون، وغالبًا ما

كانوا قساة وعنيفين ومعيبين بقدر ما أظهروا التعاطف وعظمة الروح والعمق.

أنت تطرحين سؤالاً بسيطًا للغاية ولكنه حاسم لفهم عمل المؤلف: لماذا يعاني أبطال دوستويفسكي طوال الوقت؟

صحيح أنه لا يوجد الكثير من المرح في روايات دوستويفسكي، وأنت تدرك ذلك قبل أن تقرأ أي سطر، عندما يتعين عليك الاختيار بين عناوين مثل «الجريمة والعقاب» أو «مُذلون ومهانون».

قبل كل شيء، بالإضافة إلى المعاناة طوال الوقت، غالباً ما تجعل شخصيات رواياته نفسها تعاني. تختلف أسبابهم، لكنها تحمل دائما معنى لديهم. الشخصية الأولى التي تتباهى بذلك هو بطل «ذكريات من العالم السفلي» - رواية الإنسان الصرصار-، الذي يرفض بسخرية أن يعالج نفسه عندما يعاني من آلام في الكبد. إنها طريقته في مواجهة التيار العام الضيق والعقلاني والمادي الذي يحاولون حبسه فيه: المعاناة المرغوبة، الجنون، ضمانان لروح لا يمكن تطويقها وبالتالي السيطرة عليها، وبالتالي، رهانه نحو الحرية. المعاناة هي نوع من الحاجة اللاعقلانية للنفس البشرية، وهي فكرة نجدها في الجملة التي تعطي عنوانها لرواية «مُذلون ومهانون»: «هذه الحاجة إلى تعميق آلامه ، والاستمتاع الذي يمكن أن يجده المرء بذلك، كلها أشياء مفهومة بالنسبة لي: إنها متعة العديد من القلوب المذلة والمهانة، التي تشعر بأنها ضحايا القدر وهي واعية بظلمه لها.

جانب آخر من المعاناة المرغوبة هو هدف الفداء: إنها معاناة مارميلادوف في الجريمة والعقاب، الذي يشرب لتعويض الضرر الذي يسببه لعائلته من خلال معاناة انحطاطه (على وجه التحديد من خلال إدمانه على الكحول). بطريقة أخرى، سيكون ديمتري، الذي يقبل الإدانة بجريمة لم يرتكبها، لكي يفدي، على طريقة المسيح، الشر الذي يرتكبه الآخرون. المعاناة التي يتم اختيارها بحرية من أجل مصلحة الآخرين، هي، للمفارقة علامة على الانتصار على الشر.

الجميع يعرف المقولة الشهيرة لدوستويفسكي، أصل الوجودية: «لو لم يكن الله موجودا، لكان كل شيء مباح». كيف تفهم هذه الجملة؟

لا تتحدث معي عن ذلك، كان علي تخصيص فصل كامل لها! لقد خاض دوستويفسكي الحرب ضد الإلحاد الذي كان يجتاح شباب عصره. هذه الجملة عبارة عن لازمة صغيرة تتكرر في رواية «الأخوان كارامازوف»، وهي رواية تتميز بمسألة الشعور بالذنب والسعي لتحقيق العدالة. علاوة على ذلك، تظهر محاكمتان فقط لهما معنى في عمل دوستويفسكي: محاكمة الجريمة والعقاب، حيث جرت محاولة لتبرئة الجاني، ومحاكمة ديمتري كارامازوف، حيث يتم الإمعان في محاولة إدانة بريء.

إذا لم يكن الله موجودًا، فلا يهم سوى الجوهر والطبيعة، لكن قانون الطبيعة هو قانون الأقوى: كل الضربات مسموح بها، والفوز حليف الأفضل. قانون الطبيعة، قوانين الطبيعة، هي أيضا قوانين الحتمية: كل شيء محدد، وبالتالي لا أحد مسؤول... بدون الخير أو الشر، كل شيء مباح. كان هذا هو موضوع رواية «ما العمل»؟

والذي تجيب عليه رواية «دفاتر القبو» التي سبق أن أشرنا إليها. من الواضح أنه في النهاية، ليس كل شيء مسموحا به: حتى العدميين الأكثر جنونا في روايات دوستويفسكي ينتهي بهم المطاف، على الرغم من أنفسهم، في مأزق ميتافيزيقي.

وتنسب إليه مقولة أخرى مشهورة: «سوف ينقذ الجمال العالم». هل سيكون دوستويفسكي مؤثرا اليوم على انستغرام؟

هناك أيضا، كرست فصلاً كاملاً لكشف أصول ونتائج هذه الجملة، لإثبات أن دوستويفسكي لم يقصد مشاركتها على فيسبوك تحت صور فتيات يرتدين ملابس السباحة، وللتذكير أنه قبل صور السيدات الشابات، الجمال كان النموذج الأول للأيقونات الأرثوذكسية، وعلامة على تناغم العالم الآخر الذي انعكس في عالمنا.

يؤثر الجمال في قلوب جميع الناس دون تمييز. بهذا المعنى، هذا هو ما سينقذ العالم، لأنه حتى آخر المجرمين يمكن أن يتأثر به: إنه علامة على أن الإنسان ينجذب بشكل طبيعي إلى ما هو جميل وخَيّر، وأن لديه ذكاءً فطريا. تساعد مناجاة الروح على تمييز معنى الأشياء بشكل أفضل. ليس من قبيل المصادفة أن دوستويفسكي كتب الروايات وليس الأطروحات الفلسفية، أو أن إيفان اختار الشعر لتقديم عرضه على المحقق الكبير، المعروف بيننا بشكل غير صحيح تحت اسم «أسطورة». يرى الفنان أبعد من ذلك لأنه يجسد، وما يليق بالإنسان هو أن يتجسد. علاوة على ذلك، لن يغيب عن ذهنك أنه، في جملة مقتبسة أعلاه ، يقول دوستويفسكي إنه لا يعرف شيئًا «أجمل» من ... المسيح. تجلي إلهي جعل الجمال معروفًا، وأظهر المثال الذي تسعى البشرية نحوه من أجل الخلاص.

ثلاثة أنابيش في الشعر واللغة

أحمد بلحاج آية وارهام

1 - أَدِينَ بدين الحب... هل هو بيت مُدَرَّف؟

الشيخ الأكبر محيي الدين ابن عربي الحاتمي. (560 هـ) عاش بذكائه وخياله المتدفق بالإبداع والحرية، وعلمه الغزير، تجربة روحية مطلقة، وبلا رجوع. وعبر عنها في شعره الذي يتمحور كله حول الإعراب جُهدَ الإمكان عمَّا تجيش به نفسه في تجاربها مع عالمه الروحاني(1).ويُعد ديوانه» ترجمان الأشواق» قمة الشعرية الصوفية، وقد تناقلت الألسن شرقا وغربا البيت التالي من إحدى قصائده فيه:

أَدِينُ بِدِينِ الْحُبِّ أَنَّى تَوَجَّهَت
رَكَائِبُهُ ، فَالْحُبُّ دِينِي وَإِيمَانِي

واستدل به كثير من الصوفية والباحثين والدارسين في شتى الحقول، ومن بينهم عباس محمود العقاد الذي قال عند حديثه عن التصوف إن :(الصلة بين الصوفي وربه إنما هي صلة قائمة على المحبة، لا على مجرد الطاعة، والخوف من نواهيه فإن المحب يعطي من عنده فوق ما يؤمر به، ولا ينتظر الطلب ليستجيب إليه(....)،وكل من نظم منهم [أي الصوفية] شعرا عبر بكلمة الحب عن هذه الصلة الإلهية كما قال ابن عربي)(2)،ثم ساق البيت المذكور، وكذلك فعل الدكتور عبد الرحمن بدوي، فهو قد استشهد به حين تحدث عن النزعة الإنسانية العالمية في التصوف الإسلامي، معتبرا إياها (منفتحة على سائر الأديان والأجناس) ،وأن من بين ممثليها من الصوفية أبا يزيد البسطامي، وجلال الدين الرومي، وابن الفارض، وابن عربي(3)

فهل هذا البيت المتداول بين مختلف طبقات الباحثين والصوفيين سليم في صيغته؟ أم أنه محرَّف؟

إن الشيخ محمود غراب – المتخصص في ابن عربي من داخل التراث، والذي كتب عنه ثلاثة عشر كتابا – يعتبر هذا البيت مُحرَّفاً في شطره الثاني، ويرى أن صوابه هو:(فَالدِّينُ دِينِي وَإِيمَانِي)،ويستدل على هذا بابن عربي نفسه الذي يشرح البيت بقوله:»إن دين الحب هو قوله تعالى(إن كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله)»(4).ويؤكد هذا التصويبَ ما ذهب إليه أبو العلاء عفيفي كمن أنه(ليس في الوجود إلا الله وآثاره، فهو المعبود على الإطلاق، الجميل على الإطلاق، هذا هو دين الحب الذي أشار إليه ابن عربي في قوله:

أَدِينُ بِدِينِ الْحُبِّ أَنَّى تَوَجَّهَتْ
رَكَائِبُهُ، فَالدِّينُ دِينِي وَإِيمَانِي (5)

وإذن؛ فهذا هو دينَ ابنَ عربي الذي حُرِّف في الشطر الثاني من البيت، وهذه هي صيغته الصحيحة المتمشية مع نسقه الفكري والروحي، لا كما يروج بين أناس. وكم نحلة أصيلة سليمة تعرض لها مناوئوها بالدسِّ والتشويه لغاية نأى عنها الصدق.

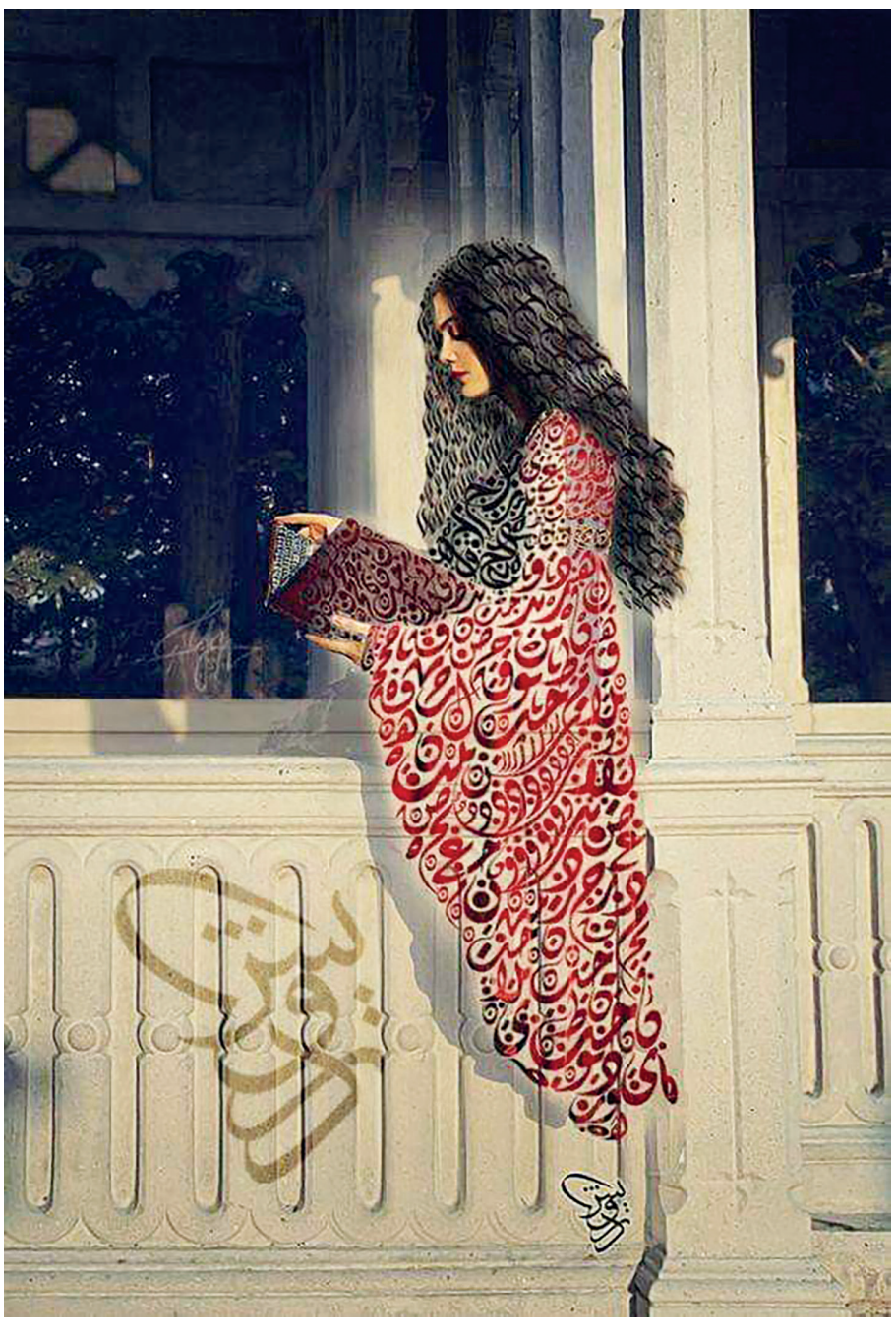
2 -دَالُّ الهَوْتِ والامتلاء

تحرك هذا الدالُّ على شكل مسألة بين أديبين أندلسيين:

أما أولهما فهو جعفر بن عثمان المُصْحَفِي الملقب بالحاجب، شاعر وكاتب، استوزره الحَكَم المستنصر الأندلسي، وأما ثانيهما فهو أبو بكر محمد بن الحسن الزُّبَيْدي(316هـ – 379هـ)،عالم لغوي شهير، ألف في النحو كتابا سماه: «الواضح»، واختصر كتاب «العين» للخليل، كان صاحب شرطة الحَكَم المستنصر.

كانت بين الرجلين مكاتبات عديدة؛ منها هذه التي دارت حول قضية لغوية، فقد كتب المصحفي إلى الزبيدي كتابا وردت فيه عبارة (فاضت نفسه) بالضاد، فاعتبرها الزبيدي خطأ، ولكنه لم يصرح بذلك، وإنما أشار إليه بطريق التلميح، فقال:

قُلْ لِلْوَزِيرِ السَّنِيِّ مَجْتَدُهُ
لِي ذِمَّةٌ مِنْكَ أَنْتَ حَافِظُهَا



عِنَايَةٌ بِالْعُلُومِ مَفْخَرَةٌ
قَدْ بَهَظَ الْأَوَّلِينَ بَاهِظُهَا
وَفِي خُطُوبِ الزَّمَانِ لِي عِظَةٌ
لَوْ كَانَ يَثْنِي النُّفُوسَ وَاعِظُهَا
لَا تَدَعَنْ حَاجَتِي مُطَرَّحَةً
فَإِنَّ نَفْسِي فَاظَ فَائِظُهَا

فأجابه المصحفي بأبيات؛ منها قوله:

كَيْفَ تَضِيعُ الْعُلُومُ فِي بَلَدٍ
أَبْنَاؤُهُ كُلُّهُمْ يُحَافِظُهَا
أَلْفَاظُهُمْ كُلُّهَا مُعَطَّلَةٌ
مَا لَمْ يُعَوِّلْ عَلَيْكَ لَافِظُهَا
وَقَدْ أَتَتْنِي فُدِيتَ شَاغِلَةٌ
لِلنَّفْسِ أَنْ قُلْتَ:(فَاظَ فَائِظُهَا)
فَأَوْضَحْتُهَا تَفَرْ بِنَادِرَةٍ
قَدْ بَهَظَ الْأَوَّلِينَ بَاهِظُهَا(7)

ويظهر أن المصحفي لم يذكر (فاضت نفسه) بالضاد إلا وهو يقصد وجها لغويا مقولا ومتداولا لدى الكُتاب، وأهل اللغة. فعبد الرحمن بن عيسى الهمذاني(ت:320هـ/933م) قال في كتابه:» الألفاظ الكتابية فاض الإناء: إذا سال من شدة امتلائه، وفاظت نفسه: إذا خرجت، وقد حُكيَ فاضت نفسه. وفاد الرجل يفود: إذا هلك ومات)(8).كما يظهر أن مخالفة الزبيدي للمصحفي ليست في العمق دليلا على الخطأ، بقدر ما هي دليل علم العالم، فالمصحفي شاعر مترسّل، لغويَ ضليع، ليس من السهل وقوعه في أخطاء اللغة، فهو يعي الفروق اللغوية، ويميز بين اللغة اللغة النمطية، وبين لغة التوجيه المنطقي، ولغة التناول العلمي. ولذلك نراه في عبارته(فاضت نفسه) وكأنه يحفر فجوة بين استعمالين للفظة(= قديم/ مبتكر)،ويبتعد بها عن التقيد اللغوي المتأصِّل والمتداول، مستجيبا في ذلك لروح اللغة ومَكْرها الخاص الذي لا يستجيب ضرورةً لإرادة اللغوي وأفقه المحدود، وإنما للأفق اللانهائي للمبدع. فاللغة تتحرك بشكل تضافري من طرف القوى المبدعة، لا من طرف القوى الساكنة في غُرَف الاطمئنان الجاهز.

فإذا كان فعل(فاض) دالا على الامتلاء، وفعل (فاظ) دالا على الموت، فإن هناك منطقة دلالية يشتركان فيها، ويتبادلان المواقع. وهذا هو ما انتبه إليه الفيروز أبادي(729هـ – 817هـ) فيما بعد، فقال في مادة(فيَض) من «معجمه»:(فاض الرجل مات، وفاضت نفسه: خرجت روحه، وفاض الشيء: كثر)،وفي مادة(فوظ): (فاظ: مات، وفي مادة(فيَظ):حان فيظه وفوظه: موته).

وعليه؛ فإن المادة سواء أجاءت بالضاد أو بالظاء أو بالدال فهي تدل على الكثرة

والامتلاء، وعلى الخروج والمغادرة.

3 - قصيدة البردة للبوصيري...ما هو مطلعها؟

اشتهر الإمام أبو عبد الله شرف الدين محمد الصنهاجي المعروف بالبوصيري(608هـ – 692هـ) في مشارق العالم الإسلامي ومغاربه بقصيدتيه:»البردة «و «الهمزية» اللتين تناولهما العلماء والدارسون بالشرح والتحليل، والشعراء بالمعارضة، والمادحون بالاحتفاء والتنغيم في كل المناسبات التي لها صبغة دينية. حتى صار المدح النبوي لا يذكر إلا وينصرف الذهن إلى اسم البوصيري كعلامة فارقة ومتميزة في هذا الجانب الذي فاز فيه بالقدْح المعلّى.

فقد صب في «البردة» كل ملكاته ومواهبه الشعرية والمعرفية، وطاقاته الروحية، وولَهه العميق، وشفوفه النافذ، وصدْقه النابض. ولذلك نالت إقبالا وقبولا لدى جمهور المسلمين، وبخاصة المادحين، والمنشدين منهم الذين دأبوا على قراءتها مع الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم التي صلى بها البوصيري بها عليه فيها؛ وهي:

مَوْلاَيَ صَلِّ وَسَلِّمْ دَائماً أَبَداً عَلَى حَبِيبِكَ خَيْرِ الْخَلْقِ كُلِّهِمِ

في بداية الإنشاد، وعقب نهايته...غير أن الذي يثير الانتباه هو: لماذا لم يبدأ البوصيري قصيدتهن بالحَمْدلة مع أن الأمر واردٌ بوجوب ذلك؟ فالرسول صلى الله عليه وسلم قال:(كل أمر ذي بال لا يُبتدأ فيه باسم الله فهو أجذم).هل لأن ابتداء القصائد بذلك غير مستحسن عند الشعراء لما جرت به عادتهم من افتتاح قصائدهم بذكر لواعج العشق،ونأي الأحبة والديار، وما يقاسونه من الأحزان والأشواق ومكاره البين والفراق؟ أم أن الأمر يتعلق بسببَ آخر نجهله؟ وكيف نبرر هذا الصنيع من البوصيري وهو الفقيه الإمام الصوفي الذي أخذ علوم القوم من أبي العباس المرسي تلميذ أبي الحسن الشاذلي وارث سر مولاي عبد السلام بن مشيش العلمي؟.

تسرَّبت هذه الأسئلة إلى طوايا الذاكرة منذ ما ينيف على خمسة عقود، تارة تشغل الذات، وتارة تنشغل عنها الذات بعوارض من مُدْلهمّات الحياة. ولم تكن الإجابات التي كنا نعثر عليها كافية لإسكات هدير حُمَّى الأسئلة في دواخلنا، فأن يتكون البوصيري قد اقتدى بحسان بن ثابت رضي الله عنه فذاك ما لا يزيده شاعرية، ولا يعطيهن تميزا، فالشاعر الحق ليس هو ذلك الذي يسير في طريق الشعر العام المطروق بفانوس غيره، وإنما هو ذاك الذي يخترق أزقة خاصة به هو في كل خطوة شعرية يخطوها. والبوصيري بوصفه إماما في علوم الفقه والأدب والتصوف نعتقد أنه لا تخفى عليه التساؤلات السالفة، فلم إذن جاء مطلع قصيدته متماهيا مع الذائقة الشعرية المعتادة، ولم يأت متما هيا مع الذائقة الفقهية؟:

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيرَانٍ بِذِي سَلَمِ مَزَجْتَ دَمْعا جَرى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ

عن هذا يجيبنا العلامة محمد بن المعطي العمراني الدادسي (1245هـ – 1296هـ)؛صاحب كتاب «التوشيح لبردة المديح» المخطوط في الخزانة العامة بالرباط؛ بقوله:(اعلم أنه اشتهر ابتداء هذه القصيدة ببيت هو:

الْحَمْدُ لِلَّهِ مُنْشِئِ الْخَلْقِ مِنْ عَدَمِ ثُمَّ الصَّلاَةُ عَلَى الْمُخْتَارِ فِي القِدَمِ.(9)

إنه مطلع «البردة» إذن.. مطلع مشتهر كما يقول ابن المعطي، سار فيه البوصيري على السنَن الذي يوجب الحَمْدلة والتصلية امتثالا للأمر النبوي. ولكن هل هذا البيت هو حقا من القصيدة؟ وإذا كان منها فلم حُذف أو تُنوسيَ؟ ولمَ لم يذكره شراحها ودارسوها على تعددهم، واختلاف أزمنتهم وأمكنتهم؟ وأين عثر عليه ابن المعطي مؤلف التوشيح؟

هذه هي ورطة الأدب الجميلة، تخلخلك بأسئلة حادة وحارة، وحين تتلمس بصيص الإجابة، وتحاول القبض عل على خيطها، تبرز لك خيوط أخرى لتصطاد فرحك، وتؤجج شغفك، وتلجم تصورك، ثم تقذف بك من جديد في نقطة البدايات.

الإحالات:

-1عبد الله إبراهيم: بالذكاء وقوة الكلمة، ط1،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء1410هـ/1990م، ص:179.

2 –ابن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر،بيلاروت1312هـ،ص:40.

3 – عباس محمود العقاد: التفكير فريضة إسلامية، دار الرشاد اعلحديثة،د.ت، ص:101 – وانظر البيت كذلك في كتاب: (تربية سلامة موسى)،دار الكتاب المصري 1948م،ص:254.

4 –د. عبد الرحمن بدوي: تارخ التصوف الإسلامي، ط، وكالة المطبلوعات، الكويت1975م،صص:27،28 وما بعدهما.

5 – ابن عربي المفترى عليه: ندوة في مجلة(التصوف الإسلامي)،العدد 9،السنة 21،رمضان 1419هـ/ ديسمبر 1998م،القاهرة،صص:34 إلى 39.

6 –ابن عربي: فصوص الحكم، حققه وعلق عليه: د. أبو العلاء عفيفي، دار الكتاب العربي،بيروت1365هـ/1946م،2/5.

-7عبد الواحد المراكشي: المعجب في تلحيص أخبار المغرب، تح: محمد سعيد العريان، منشورات المجلس الأعلى للشؤون إسلامية،القاهرة1383ه/1963مصص:64،65.

-8 عبد الرحمن بن عيسى الهمذاني: كتاب الألفاظ الكتابية، اعتنى بضبطه وتصحيحه: الأب لويس شيخو اليسوعي، عار من تاريخ الطبع ومكانه، صص:175،254،256.وعن صاحب هذا الكتاب قال الصاحب بن عباد (لو أدركته لأمرت بقطع يده، لأنه جمع شذور العربية الجَزْلة، فأضاعها في أفواه صبيان الكُتاب، ورفع عن المتأدبين تعب الدروس والحفظ والمطالعة

(9)العلامة محمد بن المعطي العمراني الدادسي: «التوشيح لبردة المديح»، مخطوط بالخزانة العامة بالرباط تحت عدد2901د.

أصحابنا

فيمَ تُفيد الفلسفة؟

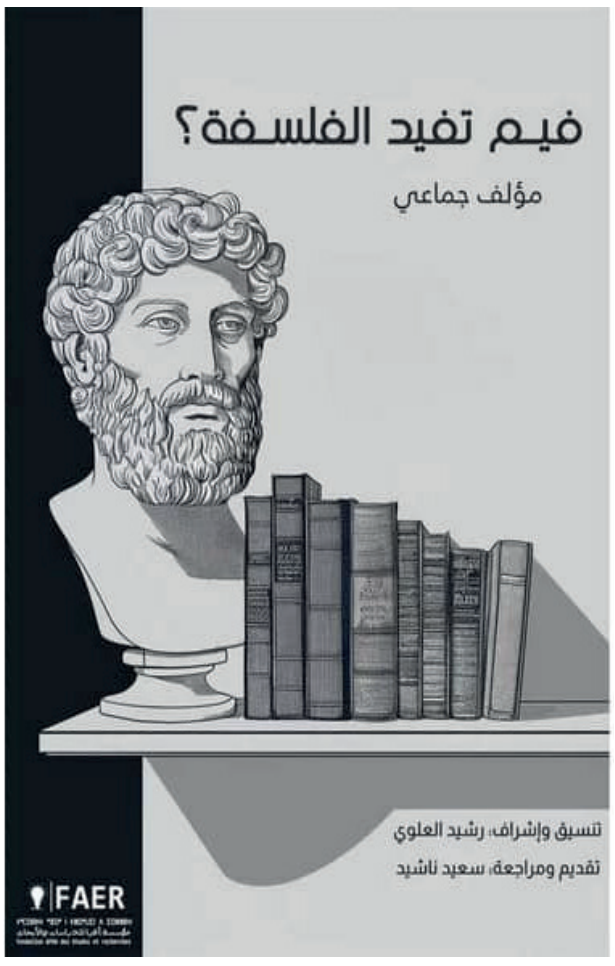
تنسيق وإشراف: رشيد العلوي – تقديم ومراجعة: سعيد ناشيد

كتاب جماعي صدر أخيرا «مؤسسة أفرا للدراسات والأبحاث» يحاول الإجابة عن فائدة الفلسفة، بأقلام باحثين من المغرب وتونس والكويت.

هذا الكتاب الذي يحمل عنوان «فيمَ تُفيد الفلسفة؟»، نسّقه رشيد العلوي، وراجعه وقدّم له سعيد ناشيد، تحضر فيه مساهمات باللغتين العربية والإنجليزية لكل من: مصطفى الزاهيد، الحسان سليماني، رشيد العلوي، سعيد ناشيد، محسن المحمدي، منير الحجوجي، كمال صيدقي، الحسين المعطاوي، رضوان آيار، حسن تيزوضى، حميد الكعال، سعيد السلماني، رشيد الحسيني، المعانيد الشرقي، نور الدين بلفقير، زوهير الخويلدي، وعقيل يوسف عيدان.

وفي تقديم هذا الكتاب الجماعي، كتب سعيد ناشيد أن الفلسفة «مواجهة مفتوحة ضدّ الوهم الذي يلازم العقل، ضدّ الشقاء الذي يلازم الحياة، وضدّ العنف الذي يلازم الحياة المشتركة"، وهي مواجهة لن يكون فيها «نصر نهائي»، و»لن يصل الإنسان إلى لحظة الحقيقة والسعادة والسلام»، وهنا «تكمن حدود رهانات الفلسفة».

لكن، يردف الكاتب قائلا: «نستطيع على الدوام تحسين شروط المقاومة، أي تقليص دائرة الوهم والشقاء والعنف»، و»هنا بالذات تكمن عظمة الرهان على الفلسفة».



محمد غنيمي هلال.. رائد الدرس المقارني في الوطن العربي

د. فريد أمعضشو

ارتبط اسمُ المرحوم محمد غُنَيْمي هلال (1916-1968م) بـ»أول كتابَات جامعية صدرت باللغة العربية - في مصر والعالم العربي - حول الأدب المقارن، تعريفا وتقديما وإرساءً لقواعد الدراسة وأسُس البحث ومجالاته؛ مما جعل منه رائدا للدراسات الأدبية المقارنة»1. وقد كتب، في هذا المضمار، عددًا من الأبحاث، سواء بالعربية أو بالفرنسية؛ منها عَمَلاه الأكاديميّان القيّمان «تأثير النثر العربي في النثر الفارسي خلال القرنين 5 و6 للهجرة»، و»هيباتيا (Hypatie) في الأدبين الفرنسي والإنجليزي من القرن 18 إلى القرن 20»، علاوةً على دراساته: «الأدب المقارَن»، و»الرّومانتيكيّة»، و»الحياة العاطفية بين العُذرية والصوفية»، و»النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة»، و»المواقف الأدبية»، و»في النقد التطبيقي المقارن»...

ويُهمّنا في هذه الورقة أن نقف عند كتاب غنيمي هلال «الأدب المقارن» (أزيد من 450 ص. من القطع المتوسط)، الذي يعد أول كتاب ألفه وقد صاحبُه باللغة العربية في مَجال المقارنية. صدر في أواسط القرن الماضي، وظهرت له - بعد ذلك - عدة طبعات؛ وذلك بالنظر إلى أهميته، وجدّة موضوعه في النقد العربي الحديث، وتزايُد الإقبال عليه مَشرقا ومَغربا. وهو يتكون من مقدمة عامة، ومدخل، وبابين اثنين، وخاتمة. فأما المقدمة، فقد أفْرَدها المؤلفُ لمَا يُفرَد له عادةً الخطابُ المقدماتيّ مَن تعريف بموضوع الكتاب، وإشارة إلى أهميتِه، وذكر محاوره الرّئيسة... وأما المدخل، فمَعْقودٌ لتحديد مفهوم «الأدب المقارن»، بوصفه تخصُّصا معرفيا حديثا، ولبيان موضوعِه وأهميته، ولتسليط بعض الضياء على المصطلح الذي يُسَمّيه. وأما الباب الأول، وقوامُه أربعة فصول، فقد تطرق فيه إلى نشأة الأدب المقارن في الغرب، وفي الجامعات المصْرية بخاصّة؛ على أساسَ أنّ لمصرَ سبْقا في هذا الميدان. وأما الباب الثاني، المكوّنُ من فصول سبعة، فتحَدّث فيه غُنيمي هلالً، بإفاضة، عن عالميّة الأدب والفكر، وعن بحوث الأدب المقارن وميادينه، وعن مناهجه أيضا. وأما خاتمة كتَابه، فقد خصّها بعَقْد مقارنة بين هذا الأدب والأدب العامّ.

لقد حاول دارسون كُثرٌ الإجابة عن سؤال «ما الأدب المقارن؟»؛ فظهرت له عدة تعاريف، ذكر غنيمي هلال مجموعة منها، قبل أن يُوردَ تعريفَه الخاصّ للأدبَ المقارن؛ إذ حدّده بأنه «دراسة الأدب القومي في علاقاته التاريخية بغيره من الآداب الخارجة عن نطاق اللغة القومية التي كُتب بها»2. والمُلاحَظ أنّه يركز على الجانب التاريخي في تعريف الأدب المقارن، وذلك تحت تأثير المدرسة الفرنسية (بول فان تيجم - جان ماري كاري...). وقد برز الجانب المذكور، بقوة، في قوله: «مدلول «الأدبَ المقارن» تاريخيّ؛ ذلك أنه يدْرُس مَواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة، فيَ حاضرها أو في ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر، أيّا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر...»3.

إن الأدب المقارن يدْرُس العلاقات بين الآداب، شريطةَ أنْ تكون هذه الأخيرةُ مختلفةَ اللغة والحضارة. ومن هنا، فإنه ليس من قَبيل الأدب المقارن ما يُعْقَد من مُوازَنات على صعَيد الأدب القوميّ الواحد؛ كالموازنة بين أبي تمام والبُحْتري، والموازنة بين أحمد شوقي وحافظ إبراهيم. ويُشترَط، في هذا الإطار، كذلك، قيامُ صلات تاريخية بين الآداب، حتى يتحقق التفاعل؛ أي التأثير والتأثر فيما بينها. وعليه، فإنه لا تعدّ من الأدب المقارن في شيء الموازنة التي يَعْقِدها بعْضُهم - مثلا - بين المَعَرّي، والشاعر الرومانسي الإنجليزي ملتن (J. Milton) الذي عاش في القرن الـ17م... ولا يقتصر هذا التفاعل على جانب دون آخر، بل إنه عامّ، يشمل جوانب عديدة. يقول د. العشماوي: «موضوع الأدب المقارن، بصفة عامة، هو تبادل التأثير والتأثر بين آداب اللغات المختلفة. وهذا التبادل ليس مقصورا على ناحية واحدة، أو مجال واحد، وإنما تتّسع دائرَتُه؛ فتشمل الأجناس الأدبية، والصور الفنية، والموضوعات الأدبية، والمذاهب الفكرية، والأساطير، والنماذج البشرية، وغيْرَ ذلك»4.

وللأدب المقارن أهمية موكدة في النقد الحديث؛ ذلك بأنه يرصد ملامح التأثر والتأثير، أو الأخذ والعطاء، بين الآداب واللغات المختلفة، ويسمح بالوقوف على جوانب الأصالة في الأدب القوميّ، وتبيُّن حركةِ التجديد فيه، ومسارها، وروافدها العامة، ويَنْظُر في مدى التعاوُن بين الآداب والثقافات...

وتجدُرُ الإشارة إلى أنّ الباحثين يُعبِّرون عن مفهوم «الأدب المقارن» بأسَام عدّة، لعل أشهرها اصطلاحَ «الأدب المقارن» (La littérature comparée)، الذي أذاعه الناقدُ الفرنسي سانت بوف (S. Beuve). وهذه التسمية هي الرائجة الآن بين صفوف النقاد في الغرب والشرق معا. ويرى غنيمي هلال أن ثمة إضمارًا في هذا الاصطلاح، الناقص في مدلوله أصلا، ويقترح تسمية مفهومه باسم «التاريخ المقارن للآداب»، أو «تاريخ الآداب المقارن».

نشأ الأدب المقارن، بوصفه علما قائما بذاته، في أوربا خلال القرن التاسع عشر؛ نتيجةً لمجموعة من العوامل (اتساع موجة الدعوة إلى مُحاكاة الأقدمين من اليونانيين واللاتينيين؛ النهضة العلمية التي شهدتها أوربّا انطلاقا من أواخر القرن الـ15؛ أثر الحركة الرومانسية التي قامت على أنقاض الكلاسيكية...). ويرى بعض الدارسين أن نشأة الأدب المقارن تعود إلى فترة أسْبَق؛ إذ يؤكدون أن هذا الأدب قديم جدًا. يقول المقارني الفرنسي إيتيامبل (R. Etiemble) مثلاً: «في الحقيقة، إن المقارَنيّة قديمةٌ قدَمُ الحضارة المكتوبة»5. وعَرَفَ الأدب المقارن تطورات مهمة، وامتدّ إلى بيئات كثيرة، وأضحى تخصصا مَعرفيّا مستقلا عن النقد الأدبي، ونظرية الأدبَ، وتاريخ الأدب. وقد بلغ ذُرْوتَه على يد المقارنيّ الفرنسي «تكست»، صاحب كتاب «Études de littérature Européenne» (1898)؛ إذ يقول د. هلال: «اكتمل، بحقٍ، معنى الأدب المقارن على يد البَحّاثة الفرنسي جوزيف تكست

(J. Texte) في آخر القرن التاسع عشر. وهو يُعدّ، حقّا، أبًا للأدب المقارَن الحديث»6.

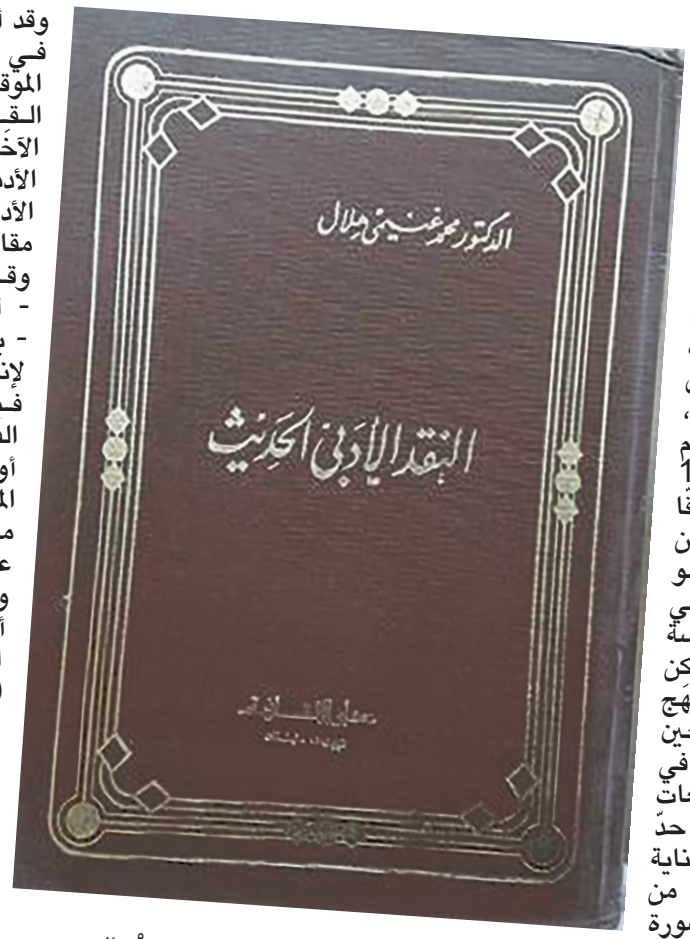
أولى الغربيّون عناية فائقة للأدب المقارن، وعَمَدوا إلى تلقينه لطلابهم في جامعاتهم ومَعاهدهم. بل إن فرنسا أدْرَجَت مادّة تُعْنى بتعليم التلاميذ وتلقينهم أصول الأدب المقارن ومبادئه، انطلاقا من المرحلة الدراسية الثانوية، وقد ورد في ديباجة التعليم الثانوي بفرنسا لسنة 1925 ما يأتي: «والذي يهمُّنا حقّا أن يعْرف التلميذ شيئا من علم الآداب المقارنة، وهو علمٌ يختصّ التعليم العالي - فيما بَعْد - بإكمال الدراسة فيه، ولكنْ لم يَعُد من الممْكن أن يجهل عقلٌ مثقف منهَج هذا العلم وغايتَه». على حين أن هذه المادة حديثة جدا في برامج التعليم في الجامعات العربية كلها، ولمْ تحْظَ - إلى حدّ الآن - بما تستحقه من العناية والاهتمام، وما أنْجز فيها من أبحاث أكاديمية لا يَقدّم صورة واضحة وكافية عن المقارنية.

لذا، ينبغي للباحثين العرب تكثيف الجهود، وتنسيقها لتقريب الأدب المقارن إلى المتلقي، وتعريفه بأفضال العرب والمسلمين على الشعوب الأخرى عَبرَ التاريخ المديد.

إن الخطوة الأولى، التي تبدأ بها الدراسات المقارنة، هي الإقرارُ بـ»عالميّة الأدب»، وتقتضي خروج الأدب من حدوده القومية إلى أدب أو آداب أخرى؛ طلبًا لكل ما هو جديد مفيد، يهضمه ويتغذى به، واستجابةً لضرورة التعاون الفكري والفني بينه وبين غيره من الآداب؛ ذلك بأنّ ثمار الفكر تتجاوز حدود الزمان والمكان، ولا تحتاج إلى جواز سفر أو تأشيرة دخول لتلِجَ عوالمَ وبيئات أخرى. فـ»للأدب والفكر، وكذلك العلمَ، أجنحةٌ طائرةً، تهبط في كل أرض، وتجتاز كل مكان، وتحطّ بأجنحتها فوق ما تشاء من بلاد، مخترقةً الحواجز، تنْفُذ إلى قلوب مَنْ يريدها، وتُعانِقُ فكْر مَنْ يَهْواها»7. وتقبع وراء عالمية الأدب عوامل عامة، وأخرى خاصة. فأما العوامل العامة، فتتلخص في شعور ذوي المواهب الناضجة بنَقص الأدب القومي، وعدم كفايته لحاجات العصر، والهجْرات، والحروب... وأما العوامل الخاصة، فهي أقربُ إلى لبّ الأدب المقارن من العوامل السالفة، وقد أجملها غنيمي هلال في الكتب على اختلاف أنواعها، ورجال الأدب من مترجمين ووُسَطاء، وأدب الرِّحْلات، والصحف والمجَلات.

ومن الموضوعات التي يحتفل بها الأدب المقارنُ «الأجناس الأدبية»؛ فيتناول نشأتها، ويبين خط تطورها، ويدرس امتدادها في الآداب الأخرى... وهذه الأجناسُ نوعان؛ شعرية (كالملحمة، والمسرحية الشعرية...)، ونثرية (كالقصة بمعناها العام، والتاريخ، والمناظَرَة...). وهي تنشأ في بيئات بعينها، ثم تنتقل - لعوامل تاريخية أو سياسية... - إلى بيئات أخرى. ثم إن الجنس الأدبي حين ينتقل من أدب إلى آخر، ينقل معه خصائصه الفنية؛ من أوزان إيقاعية، وصور أسلوبية، وما إلى ذلك. وممّا لا شك فيه أن الأدب العربي الحديث قد عرف كثيرا من هذه الأجناس، ناقلاً أكثرَها من آداب الأمم الأخرى منذ عصر النهضة.

ويُعْنى الأدب المقارن، كذلك، بدراسة المواقف الأدبية والنماذج الإنسانية؛ لأن فيها يظهر تبادُل الصِّلات الفنية بين آداب اللغات المختلفة، على مرّ العصور. ولكل أثر أدبي موقف، والموقف إما عامّ وإما خاصّ...



وقد أفاض غنيمي هلال في الحديث عن هذا الموقف في كتابه قيد القراءة، وفي كتابَيْه الآخَرَيْن: «المواقف الأدبية» و»الموقف الأدبي»، وفي عدد من مقالاته التي نشرَها... وقد يقوم الكاتب - أو المبدع عُموما - بتصوير نموذج لإنسان، تتمثل فيه مجموعة من الفضائل أو الرذائل، أو من العواطف المختلفة التي كانت من قَبْلُ حبيسةَ عالم التجْريد. والنماذجُ البشرية أنواعٌ؛ فهناك النماذج العامة (كـ»البخيل» الذي وظّفه الأدباء منذ الأغارقة إلى العصر الحديث)، وهناك النماذج المقْبُوسَة من الأساطير القديمة (كـ»أوديب»، و»بجْماليون»، و»بروميثيوس»)، وهناك أخرى ذات مَصدر ديني (كـ»يوسف وزوليخا»)، أو شعبي (كـ»شهرزاد»، و»فاوست»)، أو تاريخي (كـ»المجنون وليلى»). وهذه النماذجُ لا تُعدّ من قبيل المقارنية، إلا إذا انتقلتْ تاريخيّا من أدب إلى أدب أو آداب أُخراة. والباحث المقارنيُّ هو الذي يهتم ببَحْث هذه النماذج، وتتبُّع امتداداتها في آداب اللغات المختلفة.

وفي بعض الأحايين، يؤثّر كاتب أو كتاب أدب معين في غيره من الآداب؛ كما حدث بالنسبة إلى الألماني جوته (Goethe)، الذي أثّرَ - بكتاباته - في الأدبين الإنجليزي والفرنسي، في فترات تاريخية ماضية؛ وكما حدث بالنسبة إلى المقامات العربية التي تجاوزت حدودها القومية، وتخطّت حواجز الزمان لتؤثر في كثير من الكتّاب الغربيّين. ومما له اعتبارٌ في الأدب المقارن رحلاتُ بعض الكُتاب إلى مناطق معينة، واطلاعهم على حضارتها وأدبها وأجوائها، وتأثرهم ببعض مَا لديها. ومثال ذلك رحلة الفرنسي جيرار دي نيرڤال (G. de Nerval) إلى الشرق (مصر خاصة)، ووصْفه الحياة العامة فيه، وتأثره بجملة من مظاهره الحضارية الأصيلة.

وقد خصّ هلال سادس فصول الباب الثاني، من كتابه هذا، بالحديث عن المذاهب الأدبية الكبرى، التي ظهرت - بَداءَةً - في الغرب، منذ القرن الـ17، ثم انتقلت - في فترات متباينة - إلى آداب أخرى؛ كالأدب العربي الذي استقدم هذه المذاهب كلها، وتأثر بها، وكتب أدباؤه على نَوْلها. ولكن تأثر أدب العرب بالمذاهب المشار إليها لم يكن مَنهجيّا؛ كما يقرّر ذلك محمد غنيمي هلال8.

إن أحْدَثَ ميدان من ميادين المقارنية يكمُنُ في تصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى (الصُورولوجيا). ولكنه - مع حداثته - غنيّ بالبحوث، التي تبشر بأنه سيكون من أرحب ميادين الأدب المقارن، وأكثرها رُوادا في المستقبَل؛ وذلك لأنه أيْسَرها منهاجا، وأوْضَحُها معالمَ، وأكَدُها في الوصول إلى غاية الباحث. ومن أمثلة هذا الميدان صورة إسبانيا في الأدب العربي، وصورة مصر في الأدب الفرنسي. والواقعُ أنّ الصور التي يقدّمها الكتّاب عن البلدان الأخرى تختلط فيها الحقائق بالمزاعم، ولكنّ صداها عظيم، وأثرَها خطير في نفوس الشعوب التي تتوجّه إليها.

تلكم، إذاً، خلاصة مركّزة لمحاور كتاب غنيمي هلال «الأدب المقارن»، الذي يعد واحدًا من أهم المؤلّفات العربية في هذا المجال؛ فهو يرمي إلى تعريف القارئ العربي بحقيقة الأدب المقارن، وميادينه، وظروف نشوئه، إلخ؛ وذلك بأسلوب بسيط واضح، مدعّم بالشواهد والأمثلة، وانطلاقا من جملة من المصادر والمراجع المهمة (الغربية بخاصّة)... ويحسُن بنا - في نهاية هذا المقال - أن نشير إلى أن هناك دارسين كثيرين يتحدثون عن «أزمة» (Crise) يمُرُّ بها هذا الأدب في الوقت الراهن، ولكنْ - رغم ذلك - فـ»قد استطاع أن يحقّق نجاحًا أكيدًا في ولادته، ونُموه، وتشعّب معارفه، وتنوُّع مساراته، وغِنى اتّجاهاته»9.

الهوامش:

-1فاروق شوشة: محمد غنيمي هلال.. رائد دراسات الأدب المقارن، مجلة «فصول»، القاهرة، ع.3، مج.3، 1983، ص144.

-2محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، مطبعة نهضة مصر، ط.3، 1977، ص12.

-3 نفسه، ص15.

-4 محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، 1983، ص23.

-5 روني إيتيامبل: أزمة الأدب المقارن، ترجمة: عبد النبي ذاكر، الملحق الثقافي لجريدة «الاتحاد الاشتراكي»، ع.7579، بتاريخ: 2004/5/14، ص10.

-6 محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص78.

-7 العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، م. س، ص9.

-8 غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص392.

-9 نذير العظمة: الأدب المقارن.. إلى أين؟، مجلة «علامات في النقد»، جُدّة، ج.4، مج.1، يونيو 1992، ص ص 176-177.

مَجْرى الحَفْر بين أكزناي ونوغوشي *

بنيونس عميروش
تشكيلي وناقد فني

مليكة أكزناي

يمس مصطلح الـ «حَـفْـر» Gravure مجموع التقنيات الفنية أو الحرفية (الصناعة التقليدية) أو الصناعية التي تقوم على الشّقّ أو الحفر لإنتاج صورة (رسم) أو نص أو أي نقش على المادة التي تتوزع بين الزنك والنحاس والخشب. وباعتماد الحبْر، تتم الطباعة على ورق خاص أو وسيط آخر، ويُنْعَتُ العمل المُحَصَّل عليه بـ «طباعة». وكثيرا ما نلاحظ الخلط بين عبارات «حفر» و«رَشْم» (Estampe) و«طَبْعَة» (Tirage) لصعوبة التدقيق اللغوي. بينما تختلف الطباعة الحجرية 1796) Lithographie، ألمانيا) والطباعة الحريرية 1907) Sérigraphie) عن تقنية الحفر التي تنحدر إلى منتصف القرن الرابع عشر، في إعادة إنتاج الرسوم والأعمال الفنية عموما.

كان من البَدَهي أن تتخذ هذه المبادئ الطِّباعية دورها في إغناء المجال التشكيلي في شقه التصويريَ، كأشكال تعبيرية مستقلة من جهة، وكوسائل وتقنيات لاستنساخ العمل الفني وجعله قابلا للتعدد والانتشار أكثر فأكثر من جهة أخرى. ولعل أوائل المبادرات الطباعية التي كان لها التأثير البالغ في مشهد الفن المغربي الحديث، تعود إلى أوراش فن الحفر التي باتت من أساسيات برامج موسم أصيلة الثقافي الدولي منذ دوراته الأولى، بداية من 1978 وإلى حدود اليوم، وذلك تحت إشراف كبار الحَفارين الدوليين، من قبيل البولوني رومان أرتيموسكي Roman Artymowski، الهندي كريشنا ريدي Krichna Reddy، الأمريكي روبيرت بلاكبورن Robert Blackburn، البرتغالي ديفيد دي ألميدا David de Almeida، الإسباني فرانسيسكو دومينغيز Francisco Dominguez، العراقي رافع الناصري، السوداني محمد عمر خليل المحترف في الحفر بالحوامض والمهماز والبصمة وغيرها.

تبقى الفنانة مليكة أكزناي من الأسماء الرائدة في فنون الطباعة بالمغرب، إذ تولّت الإشراف على فنّ الحفر في مشغل قصر الثقافة بأصيلة منذ بداياته، حيث راهنت «مؤسسة منتدى أصيلة» منذ الدورات الأولى لموسم أصيلة الثقافي الدولي على أنماط الطباعة الفنية بعامة، وفن الحفر بخاصة، لمنح اللوحة إمكانية التناسخ الإبداعي وجعلها في متناول الجمهور العريض، بكثير من الجدّيَّة والمثابرة التي مكّنتنا اليوم من الاستمتاع بمشاهدة وتلقي هذه المجموعة من اللوحات الطباعية المتنوعة بين أساليب الحفر والليتوغرافيا والسيريغرافيا (أكثر من 200 عمل فني) ضمن المعرض التكريمي «مسارات متقاطعَة» الذي يحتضِنه رواق مركز الحسن الثاني للملتقيات، وقد تم اختيار قطع المعرض من بين أكثر من 5000 عمل، كما صرَّح بذلكَ الأستاذ محمد بن عيسى الأمين العام لمؤسسة منتدى أصيلة. وهي الأعمال التي ساهم في إنجازها فنانون رواد من المغرب والبلدان العربية، ومن الهند واليابان وأوروبا والولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية ومن كثير الدول الإفريقية، على امتداد قرابة نصف قرن، حافظت على امتداده مشاغل الحفر على نشاطها، فكان للفنانة مليكة أكزناي الأثر البالغ والمحوري في ديمومة الإنتاجية، عبر الإدارة والتدبير والتنسيق الوطني والدولي، ومن خلال الإشراف على تكوين وتأطير عدد من الفنانين على اختلاف أجيالهم، وقد أصبحوا من أمهر الحفارين.

لم تدخر مليكة أكزناي جهدا في تطوير أدائها التقني والتعبيري، بداية من تكوينها في فن الحفر بنيويورك وباريس، إلى تجاربها الخاصة التي أبانت عن حنكتها وتحكمها في مجمل الأساليب الطباعية وتقنياتها، كما نعاين ذلك في أعمالها الممثلة في هذا المعرض الذي يعكس الذاكرة الثرية لمشغَل أصيلة. بينما تنتمي نماذج من أعمالها الحفرية إلى أهم المجموعات الطباعية التي أنجزت في مختلف المحترفات، كتلك التي عرضها فضاء «أكتويا» Actua بالدار البيضاء سنة 2000، وتضم أعمال مليكة أكزناي إلى جانب أعمال فنانين من أمثال فريد بلكاهية ومحمد المليحي ومحمد شبعة وسعد بن الشفاج وعزيز أبو علي ومحمد القاسمي وعبد الله صدوق وغيرهم.

وفضلا عن كونها حفارة محترفة غَزيرَة الإنتاج، فهي الفنانة التشكيلية التي سجلت حَضورها منذ بداية سبعينيات القرن الفارط، إذ تنتمي إلى الأجيال الأولى من الفنانين المغاربة الذين واكبوا أسئلة بدايات توطيد الفن المغربي الحديث، مُعلنة عن اختيارها التجريدي تماشيا مع توَجُّهات رواد مدرسة الدار البيضاء حيث درست وتخرجت حينها في 1970، تاريخ انخراطها في البحث عن نسْج أسلوبها الخاص، استنادا إلى تجانُس أشكالها العضوية التي تجعلها في حالة حركة دائمة، وفق تلوينية تتوخى التَّضادّات البديعة التي تُبْرز رَقص أجسادها الباعثة على الحياة، والمتحاورة مع مرجَعيات عالمية دالة، نستحضر معها «رقصة» ماتيس وعنفوانها. بينما يتشكل بناء العناصر عند مليكة أكزناي بروح شفيفة تقوم على مُتوالية توليديَّة تدفع بأشكالها الطِّحْلبية المُسَطَّحَة إلى نوع من الإبْدَال الذي تنبثق معه ما يُحيل على جنس الكتابة المتناغمَة في هيئة «كاليغرافيات» عربية رامزة، تَبْرُز عبر توليفَات كُتلية تتماهى مع الخلفية ضمن لعب محسوب بين المملوء والفارغ (الخلفيَّة)، بين الحضور والغياب. إنها الحساسية التي تَوطر إبداعات الفنانة، ليس في إنتاجاتها الحفرية والتصويرية فحسب، بل أيضا في أعمالها النحتية التي طالما شكلت أحد الممارسات التي باتت تستهويها، باعتبارها فنانة تشكيلية شاملة نجحت في الحفاظ على سيرورة حضورها الفني الذي طبع بصمته باستحقاق في المشهد الفني الحديث والمعاصر بالمغرب.

هذه اللحظة الاحتفالية بالمبدعة مليكة أكزناي، تدعونا أيضا لاستحضار الفنان الحَفار الياباني أكيمي نوغوشي Akémi Noguchi الذي دأب على مشاركته المُنتظمة والفاعلة في مشغل الحفر بأصيلة على امتداد عقد ونصف من الزمن، وهو إلى جانب الياباني شو طاكاهاشي Shu Takahashi بصما تجارب المشغَل بما تمتاز به أصول الطباعة الأسيوية وأدبياتها الروحانية ذات التقاليد العريقة.

يظل الحفار أكيمي نوغوشي (من مواليد 1946) مُعَلم Maitre La Sصيغة السوداء manière noire أو تقنية الميزوتينت Mezotint في فن الحفر، بناء على العديد من التجارب والاختبارات القائمة على تكوينه المتين، بداية بمدرسة كيوتو للفنون الجميلة (مدرسة أساي تشو) (1965-1968)، وجامعة كيوتو للفنون (1968-1970)، وانضمامه لورشة هايتر S. W. Hayter (الورشة 17) للحفر في باريس (1976- 1980) حيث خَبر تقنيات الحفر على النحاس، إلى أن اشتغل أستاذا بشعبة الفنون التشكيلية في جامعة كينكي- أوساكا باليابان بين 1989 و1991، ليستقر بعدها في فرنسا، حيث ركز بحوثه بشكل خاص على تقنيات فنون الطباعة، بينما يستخدم العديد من التقنيات التي تجمع بين الحفر Gravure والصّباغة الزيتية والأصْباغ المسحوقة (دهان التّامْبرا Tempéra) والنحت، بينما تقوم أعماله على اشتقاقات رامزة حول الطبيعة وعناصرها، مثل الغَيْمَة البيضاء التي ظلت تشكل عنده نواة تعبيرية في العديد من الأعمال التي ينجزها بحساسية معاصرة ممهورة بهيمنة السواد والعَتمَة. ومن داخلها، يعمل باستمرار على إشعال عناصره الدالة، المرسومَة والمُلوَّنة بعناية شديدة، واضعا أيقوناته داخل وضعيات تركيبية مُثيرة، وأحيانا ضد المنطق المادي للأشياء، لتَيْسير هوامش التأمل والتساؤل والتأويل لدى المتلقي، بناءً على معادلات بَصريَّة كثيفة، مختَصرة وبسيطة كقصائد «الهايكو»، يُعالجها بكثير من العمق والدِّقة والمهارة الخطية التي عُرف بها الفنانون الأسيويون بعامة. ومن ثمة، تَنْظمُ أعماله إلى العديد من المجموعات العامة والخاصة في اليابان وأوروبا، وفي المغرب الذي ظل مشدودا إليه عن طريق أوراش موسم أصيلة السنوي التي اعتبرها، في تصريحه، الملتقى الدولي الذي يُجَدِّد من خلاله علاقاته بفناني العالم.

إن هذا التكريم الرمزي الذي يهدف بالدرجة الأولى إلى الاعتراف بما قدمته الفنانة مليكة أكزناي وما قدمه الفنان أكيمي نوغوشي في حقل الفنون التشكيلية والبصرية، إنما يكشف لنا كيف يمكن للفن أن يتسامى مع قيم التقاسُم والتبادل والتعايُش والجمال، وكيف يمكن لمُلْتَقى فني مثل موسم أصيلة الأصيل، أن يتحول، على طول 45 دورة، إلى بؤرة للتلاقي والتواشج بين الأقطار والقارات والثقافات في العالم.

تحية تقدير وإجلال للفنانة مليكة أكزناي والفنان أكيمي نوغوشي.

أصيلة، يوليوز/ تموز 2024

* - نص الورقة التي ساهمت بها في الندوة التكريمية الخاصة بالفنانة المغربية مليكة أكزناي والفنان الياباني أكيمي نوغوشي «45 سنة من فن الحفر في أصيلة»، ضمن فعاليات موسم أصيلة الثقافي الدولي، الدورة الصيفية 45، 21 يوليوز/ تموز 2024.

أكيمي نوغوشي