

"بعد الماتش غادي نرجع نورمال"

"وصفة في حب الوطن"

سعيد بنگراد

انتشرت في شوارع المغرب وحرارته مع بداية السنة الجارية لوحات إشهارية كانت تحتفي فيما يبدو، بانتصارات سيأتي بها المنتخب المغربي في "موقعة" كأس إفريقيا الأخيرة. لعل أبرزها وأكثرها لفتا للانتباه صورة إشهارية لمشروب غازي (كوكاكولا) يجلبها اللون الأحمر من كل الجوانب وتمثل لشابين يصرخان في حالة هستيرية استنفدت كل طاقات الجسد لديهما: بعد الماتش غادي نرجع نورمال (سأصبح طبيعيا بعد نهاية المقابلة).

يتعلق الأمر بإنتاج وتداول وتبليغ شحنة انفعالية من خلال ملفوظ بصري بالغ الكثافة. وتعبّر هذه الشحنة، كما تود الوصلة إيهامنا بذلك، عن حب جارف لوطن يبدو أننا لا نتذكره إلا في حالات تهديد خارجي محتمل أو مفترض أو وهمي، بما في ذلك الحالة التي تمثلها مقابلة رياضية من المفروض أنها لا يجب أن تفسد للود قضية. وهو أمر يذكر بغريزة القطيع الذي لا يكتشف وحدته إلا عندما تداهمه وحوش كاسرة.

وقد صُممت هذه الوصلة استنادا إلى قواعد بناء بصري محكم، يبدو أن القصد المباشر منه هو استثارة طاقة "هوية" يجب أن تقود من حالة إلى أخرى بمتزج داخلها حب الوطن بحالات سكر حلال يأتي به مشروب غازي. فكل سحر المعنى وغرابته موضوعة في هذه اللحظة بالذات، ذلك أن الفضاء المفترض الفاصل بين "النورمال" و"اللانورمال" (الطبيعي وغير الطبيعي)، هو أساس كل المعاني وأساس التنوعات الممكنة ضمنها أيضا (وطن بطعم مشروب، أم مشروب بطعم وطن). وهو ما يعني أن الصورة لا تبني معانيها من خلال الممثل داخلها، بل تفعل ذلك استنادا إلى الغائب فيها. فلا هوى في "النورمال"، ووحدها حالات الهستيريا العابرة يمكن أن تكون مصدرا لكل الأهواء.



هكذا، وعلى عكس ما يصرح به منظور الصورة ومنطوقها (بصرا ولفظا)، فإن كل الديكور الذي تستعين به يوحي بأن الأمر لا يتعلق بمباراة بسيطة في كرة القدم (الماتش)، بل بوصف لمعركة حقيقية يؤكدها وضع الأشياء وحالات النفس: أفواه تصرخ مستغيثة أو منددة، وأصابع مرفوعة إلى السماء وكأنها تنطق بالشهادة استعدادا لرحيل أبدي، وأحذية وأكواب ملقاة في كل مكان؛ بل هناك من يدق طبول الحرب، ويلوح بصافرة تذكر بالصُور الشهير الذي سيعلن ذات يوم عن نهاية كل شيء في هذه الدنيا الفانية.

يتم ذلك كله عبر تأطير خاص يحاصر العين ويلغي المساحات الفارغة ليمنح الفضاء الممثل لوضعة أمامية تُغيب قصدا موضوع نظرتها (المقابلة المفترضة) لكي تستوطن عين الناظر وتسقيه انفعالات لا تشتد حدتها إلا مع هذا المشروب الغازي، إنها بذلك تروضها وتصدها عن القيام بأي تجريد مفهومي.

استنادا إلى هذا التداخل وجب البحث عن الطاقات الدلالية "السرية" المهرية في بدايات الجسد واللفظ والتركيب؛ فالصورة تشير، من خلال هستيريا هذا الجسد وفوضى الأشياء، إلى حالة هوية شاملة يتوقف الزمن فيها، بفضل الكم الانفعالي الممثل، لحظة معدودة لاستيعاب كامل امتداداتها في أجساد أخرى لا تُرى بشكل مباشر، ولكنها حاضرة في العين عبر الاستدكار البصري. إنها إحالة على ما يسميه إيكو "المكتم الكوني" الذي يشير من خلاله المُمثل في الصورة إلى كل الحالات المشاهدة. فما تراه العين بشكل مباشر هو حالة معزولة، ولكنه يتضمن كثرة من حيث إحالاته الرمزية.

وتلك سمة من سمات اشتغال الصورة، إنها ليست استنساخا لواقع موضوعي في ذاته، بل هي، شأنها في ذلك شأن اللفظ، شكل من أشكال تمثلنا لما يأتينا من خارجنا. ومن هذه الزاوية، فإنها لا تكثر كثيرا لإكراهات مرجعها، إنها لا تخلق سياقاً مخصوصاً إلا من أجل تهديه وتعميمه. وذاك هو المقصود في حالتنا، فالصورة هنا لا تصف كائنا يتمتع باسم وتاريخ، بل تقدم للعين نموذجاً يستوعب كل الشبان (حالات الشعب في الملاعب).

ووفق هذا المبدأ يتحدد مضمون الوصلة في اتفاق كلي مع ما يريده المنتج. إن كوكا هي ما يفك أسر القوى الدفينة في الذات وهي ما ينتشل الجسد من خموله وانتكاسته. إننا نتزاح، بفضل طاقات هذا المشروب، عن دفع زمني عادي ينساب ضمن معيش يومي ثابت لا يتغير، لكي "نحتفل" بزمن طقوسي يذكر، ربما لاشعوريا، بكل الأزمنة القدسية، بما فيها تلك التي تحدثت عن حالات الاستنساخ التي تخترق المألوف وتكسر امتداداته (نذهب كل أحد إلى الملعب ونشرب كوكاكولا لكي نصرخ ونكون أكثر قدرة على مجاهدة ما سيأتي من أيام الأسبوع).

وليس هناك من سبيل آخر للاحتفاء بهذه المعاني سوى ما يمكن أن يقوله "الحسي" "للحسي": المصور والرائي. يتعلق الأمر، في منطق الإشهار وآلياته، بنشر مخزون انفعالي يودع في الجسد باعتباره شكلا من أشكال سلوك محتمل. وبذلك يسرب أزمنة وأفعالا وحالات ممكنة، منها الانتظار والتوقع والتذكر والتخمين في الاتجاهين معا: ما حدث من قبل وما يمكن أن يحدث بعد تناول هذا المحلول السحري. وهو ما يعني، بلغة البصر، أن الحاضر ثابت في العين عبر حركية مفترضة تُثبتها الآلة في شكل مخصوص لكي تمد الجسد بطاقة تعيد بناءها العين وتعممها استقبالا، (مأل الصراخ والقبضة الحديدية، ومأل النظرات الحادة، وغيرها من الحالات الموصوفة...). وهو ما سيمكن الصورة من طمس آثار الدلالة المفهومية وتقليص إمكاناتها عبر الاستغراق في انفعال يستوعب الجسد والنفس والمحيط في الوقت ذاته.

وهكذا، عوض أن نتأمل المعنى من خارجه، فإننا نُستوعب ضمن مادته: إن الأحمر أحمر في ذاته، ولكنه يحيل في سياق الصورة، رغم وجود لطخات خضراء هنا وهناك، على الموت والاندفاع والتنكيل والاقبتال، واليد المكورة لا تشير إلى النفعي فيها، بل تتحول إلى قبضة تهدد وتتوعد، والصرخة ليست ألما، بل إعلان عن خروج من الجسد للانصهار في آخر تبحث عنه العين وتستثيره (الأخر المعني بالنظرة والقبضة وصرخة الفم والعين). وذاك هو السبيل المؤدي إلى الغائب في الصورة: إنها لا تمثل لحالة موضوعة للتأمل، بل تدعو إلى محاکاتها في الملاعب والشوارع المحيطة بها.

يتعلق الأمر بصيغة بصرية صريحة تشير إلى عودة الجسد إلى حالات "حس" كلي يجعل العلامات فيه وحوله عاجزة عن الدلالة على شيء آخر غير الهوى ذاته. فهي تكنفي باستشارة إحساس عام وغامض ومبهم وسابق على كل تفصيل؛ بل هو، من حيث تقابله مع الحد المفهومي، موجود على هامش "نظام" المعنى وضدا على إكراهاته. تماما كما هي حالة الوجوه التي تخلت عن "الطبيعي" فيها (النورمال)، لتحتفي وراء أقنعة مصنوعة من ألوان، جزء كبير منها دال على المشروب (الأحمر) وما تبقى يغطيه أخضر باهت إشارة

إلى وطن منسي. و"القناع" هو تنكر وتخفي وهو تحول من الطبيعي إلى الثقافي، وهو أيضا أداة لخرق الأعراف والقانون ومحرمات الدين والمجتمع والسياسة (أقنعة الكرنافالات وأقنعة السهرات الحميمية) .

إن "الوجه ميزة الإنسان وحده" (دافيد لوبروتون)، لذلك سيكون اختفاؤه وراء قناع تعبيرا عن رغبة في تمصص حالة يكف الإنسان فيها عن أن يكون ذاته، أي يهفو إلى أن يكون "لانورمال". حينها يبيح لنفسه القيام بما لا يقوم به بالمكشوف (عادة ما يضع المشاغبون مناديل تغطي وجوههم). وذاك هو الحد الفاصل بين المعنى في الأشياء، وبين ما تستوعبه المنافذ الحسية؛ إن المعنى سرورة، أما الحسي فإدراك كلي. إن غياب الوجه وتخلي اليد والفم عن وضعهما الطبيعي، تشويش على الوضع "الطبيعي للإنسان". ومع ذلك، نستطيع، بالإحالة على الوجه المفهومي للكلمة الانفعالي الممثل في الصورة، ردّ كل هذا الكم إلى ما يمكن أن يرسم حدود طاقة هوية من طبيعة خاصة. فالاندفاع المستيري، كما يستخرج من حالة اليد والعينين والأفواه الصارخة، وكما يمكن أن نتعرف عليه في اللون الأحمر الذي يكاد يشمل الفضاء الممثل كله، يُدرج ضمن مقولة "الحماس"، وهي مقولة تستوعب كل الأفعال التي تتجاوز حدود الاعتدال في كل شيء، لكي تحتفي "بالإرادة" الخام ضدا على سلوكيات ومواقف تستند إلى معرفة وتقدير عقلي للأشياء.

إن دلالة الموضوع في الهوية ليست حاصل وصف موضوعي، بل هي كذلك من خلال ما يتركه هذا الموضوع في النفس وفي الوجدان، ما يصنف، في منطق الأهواء، ضمن "التحديدات الدلالية المضافة". ومن هذه الزاوية، يتحدد الحماس بكونه خروجاً عن طوع العتبات التي يجتكم إليها الجسد والعقل في إنتاج الأفعال وتنظيمها. إنه فائض انفعالي أو طاقة هوية أولية يُصرفها الجسد خارج ضوابط المنطق وأحكامه. ومن خلال هذه الطاقة الانفعالية يخرج عن معايير سلوك "نورمال" (طبيعي)، للاصطدام بالخارج فيما يشبه الاستهتار والتبذير الأهوج لكل القوة الكامنة فيه. ومن هذه الزاوية، لن تكون هذه الحالة، سوى تدمير للذات وتدمير للآخر وعبث بالأشياء.

وقد تكون هذه الخاصية هي مصدر الوضع الخاص الذي يتميز به الحماس في سجلات الأهواء الإنسانية وطريقة اشتغالها. فهو ليس هوى يملك مضمونه في ذاته، بل هو "هوى الأهواء" أو "شرط من شروطها" (1). وهو بتلك الصفة لأنه لا يقود إلى هوى بعينه، بل يمكن أن يكون منطلقاً لكل الطاقات الانفعالية (الغضب المدمر أو الفرحة العارمة). لذلك، فإن الهوى، في حالة الحماس، "ينكفي على ذاته ليكون مصدراً لكل الأهواء" (2). وهذا ما يجعله انفعالا بدون وحدة أو موضوع أو غاية. إنه "أهلية هوية" أولية يتجسد الهوى بواسطتها وينتشر في الأجساد والمواقف. ذلك أن "المتحمس" لا يتحدد من خلال موضوع هواه، بل من خلال حالة ضمن حالات أخرى تقود إلى انتقاء هذا الهوى أو ذاك. وسيبدو، وفق هذه الخاصية، "كأنه ذات أفرغت من مضمونها، وستصبح "الأنا" "آخر" (3).

وهذا ما يفسر، في جزء منه على الأقل، كيف تتحول مقابلة في كرة القدم إلى معركة دائمة نادرا ما نستطيع معرفة أسبابها أو تحديد غاياتها. فهي في جوهرها تداعيات أهواء تتناسل ذاتيا فيما يشبه التراكم الذي لا يحكمه منطق ولا غاية. وذاك هو جوهر "الشغب" الرياضي. فعلى عكس ما يتم على "أرضية الملعب" (الفضاء الطقوسي الخاص باللعب)، حيث اللعبة محكومة بقواعد تحدد للتباري فضاء وزمانا، وتُحرّم أفعالا وتبيح أخرى، فإن الشغب معركة بلا مبرر أو قانون أو غاية، فهي تبيح كل الأفعال بما فيها القتل ذاته. إن اللعب تحرير "مضبوط" لطاقة جسد متحمس، أما الشغب فليس سوى تفريغ عبثي لطاقة ليست عبثية بالضرورة.

وذاك ما تكشف عنه العبارة اللسانية في الوصلة: "بعد الماتش غادي نرجع نورمال". فهذه الجملة ليست تعليقا على مدرك بصري، بل هي في الأساس ضبط للانفعال الكامن فيه. إنما هي ما يوجهه ويجدد طبيعته، وهي أيضا ما يرسم للمفهومي منافذ جديدة لاستعادة ما استوعبه الحسي ضمن كتلة انفعالية غامضة. وبذلك فهي صريحة في منظوقها وفي مضمونها أيضا؛ فاللانورمال في جميع الحالات هو تخلي (مؤقت) عن العقل ومنح الجسد فرصة العبث بكل ما رسخته الممارسة وثبته في سلوك "مقبول"، زاده في ذلك

كوكا، فهي ما يسنده، وهي ما يمدده بكل طاقات الشغب الكامن فيه. إن التوشح بالأحمر القاني، وتحرير اليد واللسان والعين كلها تعابير بصرية عن "اللانورمال" الحسي.

يتعلق الأمر بإحالة على لحظتين متزامنتين ومنفصلتين في الحسي وفي اللفظي. إن النورمال لا قيمة له، فهو يصنف ضمن المؤلف والطبيعي والممتد ضمن دفق زمني معتاد، إنه شبيه بالحقيقة، واضح وعار من كل غطاء. أما اللانورمال، فهو من طبيعة أخرى، إنه "حالة وجدانية ثانية"، وهي حالة تتميز بالغموض والالتباس وتداخل الأشياء. استنادا إلى هذا الفصل سُنظر إلى هذا التمثيل الانفعالي الكلي، في علاقته بنظام المعنى، كما يمكن أن ينبثق من العلاقات "الطبيعية"، باعتباره انزياحا عن قاعدة سلوكية مألوفا ومحدودة ضمن النفعي للتبشير بحالات اللانورمال. إنها دعوة صريحة إلى الشغب وتحرير عليه. فاستثارة الانفعال لا يمكن أن تكون إلا إذا كانت هناك فسحة لتبذيره.

وهو ما يعني أن هذا التقابل ليس سوى ظاهر لغابر لا تدركه الأبصار. إن مصدره ليس ذاك الذي يأتي إلى العين أو يهرب منها، بل ما يتسلل إليها عبر عملية نفي للمألوف والاحتفاء بالوجد الذي تنخطف له الأبصار. إن كوكا مشروب خارق، وبدونها ستصنف الحياة ضمن حالات الزمن "النورمال"، إن حضور هذا المشروب وحده يجعلها سلسلة من الحالات الوجدانية الممتدة في لذة لا حد ولا قرار لها، أي ما تمثله حالات "اللانورمال". والحاصل أن لذتها وتمتعها شبيهة بما توفره الأفراح والأعياد وكل لحظات الاحتفال الطقوسي، بما فيها طقوس حب الوطن والتغني بأجماده.

ويُستوعب هذا التقابل ضمن طبقة معنوية ثالثة، فالإمكان إدراجه ضمن حالات تناظر بصري "عفوي" بين الأبيض في الجملة العربية التي تخرق الأحمر كله، وبين أبيض الخط اللاتيني في كوكا، المثبت في الدائرة الحمراء، وهي المميز التجاري لهذا المشروب الغازي. تعلن الجملة العربية عن "نورمال" سيأتي بعد زوال اللانورمال الحسي في الصورة، ولكنها تؤكد، من زاوية أخرى، وجود سلوك طبيعي يتمثل في استهلاك هذا المشروب. وسنكون، وفق هذا التناظر بين أبيض الجملة وكوكا، أمام عودة إلى "نورمال" جديد: إنه لمن "النورمال" أن نشرب كوكا، فهي جزء "نورمال" من حياة يمارسها كل الناس "النورمال".

وبذلك تكون الإرسالية اللغوية، ضمن هذا الترابط بين الظاهر والغابر، هي الخيط الرفيع الفاصل بين المحسوس "الحماسي"، كما تلتقطه العين حاملا بلا تهذيب مفهومي، وبين المعقول الذي "يصفي" و"يهدب" التجربة بغاية التعميم، أي العودة من جديد إلى إفراغ الانفعال في حدود مفهومية تجعل الصور عالما دلاليا معقولا؛ وهي صيغة هوية خالصة، فالذات التي تتكلم "تستعد"، وهي تشد بقوة على الزحاجة، كما تفعل الأيدي مع كل الزجاجات "الأخرى"، للخروج عن طور نفسها لتتقمص "حالة ثانية" فيما يشبه السكر الصوفي: "غادي نرجع نورمال"، ولكن بعد "الماتش"؛ وهو ما يعني أنني لست كذلك الآن، إني شخص آخر استطاع، بفضل مشروب له طعم السحر ومفعول الخمر، التخلص من كل ما يجد من انطلاقة روحه وجسده. إني "أنا" أخرى لا أعرفها، فهي حاصل ما يأتي من كوكا، أنا هنا "مؤقتا" لكي أحب الوطن، بدلا عن "أناي" العاقلة التي نسيتها، أو على الأقل، لا تحبه بالقدر الكافي.

وبالعودة إلى طبيعة المشروب وطبيعة الفرحة (ماتش عابر) يتحدد مضمون الانفعال وتتحدد وجهته وغايته. فلا مزايا لكوكا، إنما لا تُسمن ولا تُغني من جوع، إنما مشروب "زائد" قد يطفئ عطشا عرضيا، ولكنه لا يمد الجسد بأي شيء عدا "نشوة" وهمية في غالب الأحيان. وهنا يبدأ أو ينتهي كل شيء. فكل الحالات التي تشبعها هي حاجات عرضية، تماما كما هي صيغة فعّالان الدالة على الصفة العابرة، وكما هي حالات العطش في "العطشان". إنها رابط بين "حماس" لحظي وبين "عطش" عابر. فهؤلاء في الصورة عابرون في العين، كما هم عابرون في اللحظة.

وللوصلة في ذلك وسائلها، فهي تتحايل، من أجل إخفاء مضمونها، ب"تكسير" الأحمر القاني بإدراج بعض البقع الخضراء هنا وهناك. ولكنها تفعل ذلك بتوجيه العين إلى الأحمر وحده من خلال تحديد "عمق" بصري يستوعب قطرات الأخضر ويشدها إلى الخلف

بعيدا عن إغراءات الأحمر ولهيبة، وهو إشارة إلى الدائرة الحمراء، المميز الخاص لكوكا، حينها تتجه النظرة نحو المشروب الخالص، عبر الأحمر الخالص بعيد عن إضافات الأخضر المقصي من العين.

وهنا القصد الأسمى للوصلة، إنما لا تلي حاجة، فالحاجات كثيرة، بل توجب انفعالا عابرا، وبذلك فهي تُشترط الحب بما يمكن أن يستثيره: أنتم تشربون وطنا بطعم كوكا، أو تشربون كوكا بطعم الوطن. وفي الحالتين معا، فإن الثابت هو كوكا، أما الوطن فممنسي أو عابر في الوجدان.

هوامش

1- Herman Parret :Les passions, essai de la mise en discours de la subjectivité, éd Pierre Margaga, Bruxelles , -1

1986,p.80

2- نفسه ص 81

3- نفسه ص 81