العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 56
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 2 من ذي القعدة 1445
الموافق فاتح ماي 2025

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

من أعمال الرسام والنحات الفرنسي فروست جيرار

من المثقف البروليتاري إلى الكأسمالي !

ولو على مسامع الريح، بتحقيق كل المطالب الإنسانية للمثقف المغربي، فما أكثر ما هُضمت حقوقه في هذا البلد، ألا يكفي أنها أصبحت إسهالا لا تحتويه أوسَع المجاري!

لن أستعرض كل الحاجات الأقرب في حيويتها من الهواء، تلك التي تُعوز المثقف المغربي ليكون معْتَبَراً في المجتمع، لأني أخجل من عضلاتها الضامرة، فقد حولت هذا الإنسان الذي يعيش أو يموت بمنتوجه الفكري، جلداً على عظم، في الوقت الذي يسمن آخرون بهذا المنتوج المعصور من دماغ، فلا هو يستخلص من الناشرين أتعابه المادية نظير ما يُسوِّده في كتب تتحول مع الأيام إلى محرقة كبرى للأعصاب، ولا هو يحظى بجائزة تقديرية رفيعة وفاخرة تكرم فيه التجربة في أرذل العمر، ولا هو يحمل بطاقة اعتراف بمهنة الكاتب تقيه صروف الدهر من عوز ومرض، فكيف لهذا الضمير الحيوي الذي توليه المجتمعات المتقدمة مراتب النبوة، أن يُعبِّر عن الأمة وذاكرتها، بحرية وقوة وتنقشع من رأسه الأنوار، إذا لم يكن مرتاحاً غير مقموع، محفوفا بكرامة العيش، وليس بكدح ثقافي لا ينتج خبزاً فبالأحرى أن يبدع فكرا أو شعراً!

ولا أعجب إلا للانقلاب الذي شهدته الكثير من القيم الإنسانية في الإتجاه المطأطئ للرؤوس، ليصبح المثقف أحوج لمن ينادي بحقوقه الفكرية المغموطة، بينما هو الذي كان يتبوأ الصفوف قدماً، منادياً بتحويل عرق الناس الذي استبخسه الجشع الرأسمالي المتوحش، إلى ذهب في جيوب الفقراء، أليس هذا المثقف بدوره الطلائعي الذي يتجسد في الطالب والفيلسوف والكاتب واليساري وكل قوى التحرر الإنسانية في العالم، هو الذي جعل من ماي الشهير في عام 1968، مناسبة عالمية لترجمة كل الأفكار التنويرية بالصوت العالي، في شارع أحوج إلى من يرفع عنه الخرس والضيم والقهر والإستبداد الرأسمالي بقوة المعرفة؟

أيننا من مفكرين كبار أمثال، سارتر وميشيل فوكو وجيل دولوز، الذين جسدوا فصيحا بالنزول إلى الشارع، نموذج المثقف العضوي في حركة ماي 1968، ولم يتخذوا من جماجمهم أبراجا عاجية للتفرج من شقوقها على المحَن اليومية لمجتمع مسحوق، فما جدوى نظريات مؤجلة بنبوءاتها على الرُّف المتعالي، ولن تعرف يوما موطئا على أرض الواقع، وكأن الممارسة لا تكون إلا على السرير!

محمد بشكار

أيها المثقف، لقد احتشدت الحنجرة بالصراخ، وما عاد في حيزها المخنوق، مُتَّسع لنَفَس أو غناء، وإذا أردت أن تقول شيئا، يكفيك تضميدا لجراح الكلمات في الأوراق، قل كل شيء فهذا فاتح ماي وليس عزفا على الناي !

حسنا لنكن واقعيين في عيد العمال، أوَ ليس التضارب ما زال على أشده بين الأسمال والرأسمال، لنكن واقعيين بما يتناغم مع أقنعة أهل الوقت، فالوجه الواحد في زمننا الأغبر، غير قابل للتداول بما أن للعملة وجهين، انتهى زمن المثقف البروليتاري غير المنسلخ عن هموم الشعب، ولم يعد مقبولا من الأفكار إلا الجارية مع السيولة في الجيب، تلك التي خلقت من عجينة مرنة، مثقفا قابلا للتشكل ولو في هيئة حذاء، ولا يهم الشرف، فهو إرث بالي من نصيب الفقراء، المهم هو ذاك المثقف المحيط بكل الموائد كنادل المهرجانات الثقافية، إنه المثقف الكأسمالي.. فإيّاك والقرف !

ألم أقل ذات مرارة، وأعود إلى قولها ألف مرة، يَحقُّ لحَمَلة القلم بالمغرب، الذين يهرقون من عرق الحبر في التفكير والإبداع سواقي، أن يشاطروا كل عمال العالم، قيامة فاتح ماي، أليس يعتبر الاشتغال في الثقافة، صنفاً من الكدح اليومي، في غياب كل الحقوق الإعتبارية للمبدعين، مادياً ورمزياً؟

كان أجدر بأضرحة المؤسسات الثقافية التي تغط في رخام النسيان البارد، أن لا تُفوِّت تسجيل حضور قوي بكل نخبها الفكرية في شارع فاتح ماي، للمناداة

حسن الوزاني

إفريقيا المدهشة
حوارات مع كُتاب أفارقة

حسن الوزاني الشاعر والباحث الأكاديمي المغربي، آثر أن يُدهش القارئ بكتاب جديد يحمل عنوان «إفريقيا المدهشة: حوارات مع كتاب أفارقة»، وقد صدر أخيرا عن دار العين بالقاهرة، في 248 صفحة.

يضم الكتاب 23 حوارا مع كُتاب ينتمون إلى جغرافيات ثقافية ولغوية مختلفة، وهم سيندوي ماكونا (جنوب إفريقيا)، ودحايلي أمادو أمال (الكاميرون)، ومحمدين خواد (الطوارق)، وسالي بودي بالي (النيجر)، وناصوف دجيلاني (جزر القمر)، وعبد الرحمان وبيري (جيبوتي)، وجون لوك رهاريمنَنا (مدغشقر)، وأوجين إيبودي (الكاميرون)، ولوسي موشيتا (زيمبابوي) ، وكايا مخيلي (الكونغو برازافيل) ، ونمرود (التشاد) ، ونافيساتو ضياء ضيوف (السنَغال)، وكانغني عالم (التوغو) ، وأمادو لمين سال الكون (السنغال) ، وشابير بانوبهاي (جنوب إفريقيا) ، وإريك جويل بيكال (الغابون) ، وفودجو كادجو أبو (كوت ديوفوار) ، ونَصور عَتوماني (جزيرة مايوت) ، وناثان ترانترال (جنوب إفريقيا) ، وميشيل راكوتسون (مدغشقر) ، ومارغريت كلوغ (جنوب إفريقيا) ، وكاثرين بودي (جزيرة لا ريونيون) ، وتيمبا بيما (الكاميرون).

وكما جاء في مقدمة الكتاب، التي كتبها الكاتب علي العامري مدير تحرير مجلة «كتاب»: «تكشف هذه الحوارات، التي نشر معظمها في مجلة « كتاب» التي تصدر عن هيئة الشارقة للكتاب، عن الثراء الجمالي والفكري في القارة المظلومة. وتكشف عن تفاصيل من سيرة الألم في جسد إفريقيا وفي روحها. كما تكشف عن طاقاتها الإبداعية وعقولها النيّرة وأصالة جوهرها الإنساني. وتبيّن الحوارات جذور العلاقة الثقافية بين العرب والأفارقة، وحضور اللغة العربية والتراث العربي والكتابة العربية في إفريقيا. وتكشف الحوارات أيضا كم هي إفريقيا «قارة ثقافية مجهولة» بالنسبة إلى كثير من القرّاء في الوطن العربي وفي العالم، وكم أنّ حركة الترجمة الأدبية المتبادلة بين العربية واللغات الإفريقية، قليلة، بل ونادرة، إذا ما قيست بثراء النتاج الأدبي عربيا وإفريقيا، وهذا يوضح فداحة الخسارات للعرب والأفارقة».

ويضيف علي العامري: «شخصياً، تعلّمت كثيراً من هذه الحوارات التي يضمها كتاب حسن الوزاني، وعرفت أنّ الظلم التاريخي كان ينصبّ على جغرافيا مظلومة تمتد من إفريقيا مرورا بالوطن العربي وعموم آسيا إلى أميركا اللاتينية.

لكنّ وعياً جديداً يتشكّل الآن في هذه الجغرافيا وفي عموم العالم، يُنبئ بأننا على عتبة جديدة يسبرُ الأدب والفكر والفنون تحوّلاتها البائنة والباطنة. كتاب «إفريقيا المدهشة»، إضافة جديدة للمكتبة العربية، تشكّل دعوة لإعادة ترميم الجسور الثقافية بين العرب والأفارقة، واستكشاف الضوء المطمور في التاريخ والحاضر والمستقبل».

من أجواء الكتاب، يقول محمدين خواد (الطوارق): « منذ طفولتي، كنت رفيقا ومحبا للقصيدة العربية. ومع تقدمي في السن، صرت أقرب إلى الشعراء العرب الذي ابتعدوا عن الشوفينية والذين فهموا أن عرويبتهم تحتاج إلى الآخرين. إنهم بالضبط الذين استطاعوا تحرير قصيدتهم من بعدها العربي لكي تصير قصيدة كل البشر».

ويقول ناصوف دجيلاني (جزر القمر): «لحسن حظي، كان أساتذتي يملكون القدرة على المزاوجة بين اللغة العربية ولغات مايوت، وهو ما كان يضمن لي القدرة على السفر عبر هذه اللغات، كما لو أنني أنتقل من جزيرة إلى جزيرة، ومن كون إلى آخر، دون أن أدرك حينها أنني كنت أترجم العوالم باستمرار».

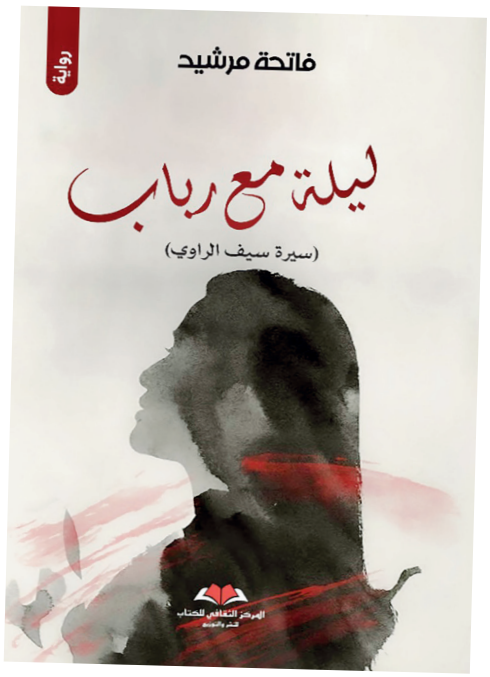
فيما يقول كايا مخيلي (الكونغو برازافيل): «أحب أن أقول إنني كاتب قبل أن أكون إفريقيًا. وإذا كانت أصولي أفريقية، وبصورة أدق كونغولية، فلا يعني ذلك أنني أنكر نصيبي من الإنسانية. ولا يجب على الكاتب أن يحصر نفسه في فضائه الثقافي المريح. إنه مسؤول عن اختيار اتجاهه الإبداعي. وهنا تكمن حرية الإبداع، التي تمنح للكاتب القدرة على التنقل في جميع الفضاءات الثقافية».

حسن الوزاني. شاعر وباحث. يشتغل أستاذا بمدرسة علوم المعلومات بالرباط. من إصداراته: هدنة ما» (شعر)، و»أحلام ماكلوهان» (شعر)، و»الآخر بينا: حوارات مع مترجمين ومستشرقين من العالم»، و»يتلهون بالغيم: حوارات مع شعراء من العالم»، و»معجم طبقات المؤلفين على عهد دولة العلويين لعبد الرحمان بن زيدان: تحقيق ودراسة ببليومترية»، و»الأدب المغربي الحديث: دراسة ببليومترية»، و»قطاع الكتاب في المغرب».

شارك في مهرجانات شعرية دولية، من بينها مهرجانات ميديلين (كولومبيا)، ولوديف (فرنسا)، وروتردام (هولندا)، وإسطنبول (تركيا)، ولندن (إنجلترا)، وتروا ريفيير (كندا)، ومايوركا (إسبانيا). ترجم عمله الشعري «أحلام ماكلوهان» إلى الفرنسية ونشر في باريس، كما ترجمت مختارات من أعماله إلى الهولندية ونشرت في روتردام.

فاتحة مرشيد

ليلة مع رباب
سيرة سيف الراوي



أحدث روايات الكاتبة فاتحة مرشيد، اختارت أن تسميها « «ليلة مع رباب:سيرة سيف الراوي»، وقد رأت النور أخيرا عن المركز الثقافي للكتاب، بيروت/ الدار البيضاء، 2025.

بهذه الرواية الجديدة تواصل الشاعرة والروائية فاتحة مرشيد، المزج بين التأمل الفلسفي والتعبير العاطفي العميق، لتنسج حكاية أسرة عن الشيخوخة وحتمية النهايات، عن مأساة الحب غير المتبادل، وعن ترميم الذات عبر فعل الكتابة.

السارد في الرواية روائي كتب جميع مؤلفاته تحت اسم مستعار. في أواخر حياته يقرر أن يكتب سيرته الذاتية، كاشفًا للقراء عن هويته الحقيقية والتجربة الشخصية
التي شكلت خلفية إبداعه. في رحلة تتأرجح بين الماضي والحاضر، يصبح الحب غير المتبادل وذكريات الشغف الضائع محورًا يعيد صياغة الألم والأمل في آن.

يتميز هذا النص بتوظيفه الغني للثقافة الشعبية المغربية، حيث تتخلل السرد أمثال وحكم فلسفية تحمل في طياتها عمق الحكمة الشعبية وأثرها على تشكيل الوعي الجماعي.

بأسلوب شاعري ينضح بالتأمل والإيحاء، تعيد الكاتبة رسم ملامح العلاقة بين الحقيقة الأدبية والهوية الشخصية، في سياق محكم يمزج بين جمال اللغة وفلسفة الحياة.

نقرأ على ظهر الغلاف:

«لا شيء أروع من الحب عندما ينبض قلبان على نفس الإيقاع.

لكن أن يكون قلبك مفعمًا بعشق من قلبه خال منك، فذاك داء لا دواء له، ووهم لا منطق له.. تقضي عمرًا في انتظار أن يصاب الآخر بذات السهم الذي أصابك.. ووحده القدر يوزع السهام..

قصتي هي قصة من اكتوى بنار حب غير متبادل.. قضى العمر في محاولة ملء هذا الفراغ المهول بنجاحات ما إن تتحقق حتى تفقد كل وزن.

ولأنه لم يراهن أحد عليّ عندما وُلدت، فقد هدّمت بيد ما بنيته بأخرى.

أنا سيف ظل أسير غمده، وراوٍ ملأ بقصص الآخرين ثغرة حياته..

فما قيمة حياة بدون حب؟

«ليلة مع رباب (سيرة سيف الراوي)» هي دعوة للتأمل في المسافة الفاصلة بين الخيال والواقع، وبين ما نكتبه وما يظل حبيس الظلال».

نُلمح إلى أن فاتحة مرشيد شاعرة وروائية مغربية،
حاصلة على جائزة المغرب للشعر.

أصدرت ما يزيد عن عشرين مؤلفًا موزعة بين الشعر والرواية والقصة.

«ليلة مع رباب (سيرة سيف الراوي)» هي روايتها الثامنة بعد: «لحظات لا غير»، «مخالب المتعة»، «الملهمات»، «الحق في الرحيل»، «التوأم»، «انعتاق الرغبة» و»نقطة الانحدار».

ثريا ماجدولين

أثر الطير

متابعة: نادية كريمي

ثريا ماجدولين التي ألفها القارئ تحلق بجناح الشاعرة، هاهي تُفرد جناحها الثاني، لتحلق هذه المرة كروائية من خلال روايتها الأولى «أثر الطير»، فقد أطلقتها أخيرا عن المركز الثقافي للكتاب بالدار البيضاء. يلامس هذا العمل السردي بجرأة فنية وتاريخية، لحظات مفصلية في الذاكرة المغربية الحديثة، من انتفاضة 1984 إلى حراك 20 فبراير **2011**، حيث تتردد الأحداث كأصداء مغمورة في أحلام مهشمة، بين تردّد الشعارات، والتواطؤ الصامت، توثق البطلة فريدة، الصحافية المتمردة، تلك اللحظات الحارقة، ليس من باب الوقائع، بل من باب الصمت، كأنها تمشي على جمر الأسئلة، تنبش في الواقع كما لو كانت تحفر في لحمها الخاص، متوغلة في جذوره، ترصد تأثيره على الأفراد، وعلى صورة البلاد في ضمير مواطنيها.

وهي بذلك، تُعيد للواقع السياسي صوته الإنساني، وتُنزّل التاريخ من عليائه إلى الشوارع والمقاهي، إلى هموم الصحفيين الشرفاء، وصمت المقهورين. صحافية تمضي في كشف التصدعات الدقيقة خلف البلاغات الرسمية، وتزيل أقنعة السرد الجاهز، تكتب بالنبض والأسى ما لا تكتبه البيانات. كل ذلك يمرّ في الرواية كما تمرّ الطيور فوق سماء مُلبّدة، تاركة ما يشبه الأثر: شيء لا يُمسك، لكنه يُفهم.

الرواية ليست فقط عن امرأة تبحث في ملفات اختفت من التداول، بل عن الذات وهي تتفكك وتتشكل من جديد وسط هشاشة الواقع وانهيارات اليقين. ففريدة لا تسترجع ماضيها السياسي والعاطفي لتؤرّخ، بل لتسائل: ما الذي يبقى منا حين نكفّ عن مقاومة النسيان؟ وما الذي يصمد من الحقيقة حين تصير كل كتابة احتمالا آخر للتمويه؟

ماجدولين لا تكتب الرواية بوصفها سردا خطيا، بل ككتابة داخل الكتابة، حيث يتداخل الحلم بالوثيقة، ويتجاور الألم الشخصي مع جراح الوطن. تمارس اللغة نوعا من الهمس المتوتر، جملة لا تسعى إلى الإبلاغ، بل إلى الإنصات لما لم يُقل. ثمة لحظات تتخذ فيها اللغة ملامح ظل يعبر النص خفيفا، لكنه يترك أثرا لا يُمحى.

في علاقة البطلة بالحبيب الذي غادرته بحثًا عن طمأنينة لم تجدها، تتقاطع الهوية مع الفقد. الكتابة هنا ليست تطهيرًا، بل مقاومة ضد المحو، بحث في اللغة عما لا تستطيع السياسة قوله، وعما لا يقوله الحب صراحة. وفي ذلك تتحول أثر الطير إلى كتابة تشبه التنفس في غرفة بلا نوافذ: مكثفة، بطيئة، وضرورية.

تمضي الرواية في خطين متوازيين: خطّ عام يضيء فيه الجرح السياسي من الداخل، من الجامعة، من الشارع، من المقاهي، ومن نظرة متظاهر يتردد بين الأمل والخوف. وخط شخصيّ وجودي، تتعرى فيه البطلة أمام هشاشتها، وتعيد مساءلة الحب والخذلان والوحدة والنسيان... حيث يصبح السياسي مجرد خلفية للحب أو الفقد، يتشابك معه، داخل العزلة المختارة.

فريدة البطلة، امرأة تخلّت عن طمأنينة اليقين، وذهبت في تعقّب ما لا يُمسَك: الحقيقة حين تصير ظلًا، والهوية حين تتوزّع على أكثر من ملامح. تحاول أن تكتب عن وطن، عن رجل، عن ذات أخرى ربما لم تكن هيَ. وفي هذا السعي، تغدو اللغة رفيقة هشّة: لا تُفصح، بل تُشير. لا تؤرّخ، بل تسائل. وهي في كل هذا، ليست فقط «امرأة تحبّ»، أو «صحافية تكتب»، بل هي ذات يُعاد تشكيلها في العزلة وفي الصمت وفي الغياب.

وما يضفي على الرواية تلك الدهشة الضرورية في السرد الأدبي، لغتها التي جاءت مُتأنّية، مطرزة، مكتوبة بعناية، تنهل من بلاغة الشعر ومن حميمية الاعتراف. وهنا، لا ننسى أن ثريا ماجدولين هي شاعرة قبل أن تكون ساردة، وهي هنا لا تسعى إلى إبهار، بل إلى كشف داخلي قد لا تتيحه غير اللغة الشعرية. لذلك جاءت نبرة الرواية هادئة، رغم كونها مشبعة بالتوتر الداخلي، تُحاور القارئ كأنها تضعه في موقع الشاهد على انكسارات تتكرّر في صمتنا الجماعي.

ماجدولين في هذه الرواية، تفتح بوابات شكّ طويلة، وتتركنا على عتبة السؤال الأخير: هل الحقيقة ممكنة؟ أم أن كل كتابة ليست سوى محاولة للنجاة من شيء ما؟ في أثر الطير، تمنح ثريا ماجدولين للرواية وظيفتها الأعمق: ألا تكون فقط شهادة على الزمن، بل صوتا من داخله. تُنصت للظل، وتمنح للكلمة أثرا يظل يحرّك الذاكرة.

نورالدين محقق

الفردوس الكوني

متاهات الجاحظ في دكاكين الوراقين

«الفردوس الكوني: متاهات الجاحظ في دكاكين الوراقين»، بهذا العنوان الجذاب بصم الكاتب المغربي نور الدين محقق، روايته الجديدة الصادرة عن «دار السلام الجديدة» بالمغرب سنة 2025، وينتمي هذا العمل السردي إلى نوع الروايات الثقافية التي دأب الكاتب على تأليفها وعرف بها في الوسط الثقافي المغربي والمشرقي على حد سواء.

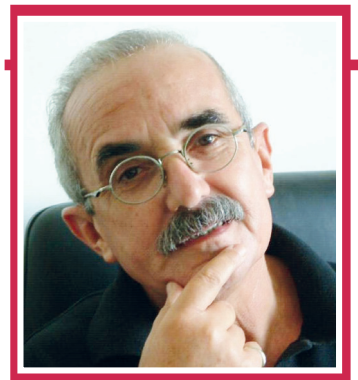
فضل الكاتب في هذه التجربة الروائية، أن يعود إلى التراث العربي من جديد، وإلى سيرة الكاتب العربي الشهير أبي عثمان عمرو بن بحر المعروف بلقب الجاحظ بالتحديد، وأن يعيد تشكيلها في سرد روائي حداثي، حيث تتداخل الأزمنة بين الماضي والحاضر، وتتشابك فيه المصائر بين الأحياء والموتى، وتتعدد فيه الأمكنة شرقا وغربا، ويجعل فيه من حضور صورة الجاحظ داخله، مرآة لحضور بورخيسي متعدد الجوانب، تتجلى فيه صُور كل الكتاب الذين عشقوا الكتب وانغمسوا فيها، كما لو أنهم قد ولجوا إلى رحاب فردوس كوني على حد تعبير الكاتب الأرجنتيني الشهير خوخي لويس بورخيس وعاشوا في عوالمه وشكلوا حيواتهم انطلاقا منه.

يمكن القول إن هذه التجربة الروائية الجديدة متعددة الأصوات من جهة، ويشكل فيها صوت الجاحظ، بؤرة لكل الأصوات الروائية الأخرى المتواجدة معه في عوالمها من جهة أخرى.

لا يفوتنا الإلماح إلى أن لنور الدين محقق مجموعة من الروايات ذات البعد الثقافي العميق والرؤية المنفتحة على العالم ، نذكر منها « شمس المتوسط» و»وقت الرحيل» و»بريد الدار البيضاء» و»إنها باريس يا عزيزتي» و»النظر في المرآة» و»ألواح المتنبي» و»زمان هيلين» وغيرها..

عودة إلى حلب

حكاية رحلة مضاعفة



إبراهيم الخطيب

تجري وقائع رواية عبد الله ساعف الأخيرة «عودة إلى حلب» Retour à Alep (1924) على مدى جغرافي يمتد من المغرب إلى الشرق، وعلى مدى زمني يمتد من سنة 1965 إلى سنوات الحرب الأهلية التي اشتعل أوارها في سوريا منذ الربيع العربي (2010). ولأن الرواية قصيرة (115 صفحة في 28 فقرة) فقد تم التركيز على شخصية مركزية هي (حسين)، مع الالتفات إلى شخصيات أخرى تظهر وظافتها في مساره مثل صديقه (زكي) وزوجة هذا الأخير وابنهما (يوسف). يستعمل سارد الرواية ضمير الغائب العليم* الذي يفحص شخصية (حسين)، ويعرض على القارئ معاناته الوجودية، وكيفية فهمه لواقعه، وطبيعة إحباطاته، في سياق مشحون بالتردد.

على مشارف الستين من عمره، وبعد قيام الحزب الذي ينتمي إليه بحل نفسه، أصبح (حسين) يعاني من ركود وجودي، ومن شعور آني عميق باللاجدوى، بعد نضال سياسي طويل ضمن التيار اليساري والتقدمي، حيث شارك في نقاشات صاخبة وتجمعات وندوات لدراسة محتويات «وثيقة تنظيمية» غايتها إحداث ذلك الحزب الطلائعي الذي لم تعرف مُثله ورؤاه طريقها إلى الوجود. ذلك ما ذكّرَت (حسين) به فتاة متوسطة العمر (لعلها كانت طالبة لديه) جالسته في المقهى الذي يرتاده، وتأسفت على ماض قريب تلاشى، كما تلاشت أحلامه وأحلام جيل التحرر والأمل في بناء عالم جديد، ليحل محل ذلك تيارات دينية متطرفة تحلم بإقامة نظام الخلافة في البلاد.

بعد تقاعد (حسين) عن عمله كأستاذ جامعي، وبعد تقلب في مناصب سياسية، ورحلات إلى أوروبا ودول الخليج بما فيها سوريا، أسس مجلة شهرية تعنى بالسياسات الداخلية والخارجية من منظور أكاديمي، حيث يكتب افتتاحيات يعالج فيها ما يراه مناسبا من مواضيع الساعة.

ذات يوم تنبه إلى حادث مفاجئ بل غريب، وذلك عندما شعر بعجزه عن كتابة افتتاحية آخر أعداد السنة. لم يكن هذا الحدث عاديا بالنسبة لـ (حسين)، ذلك أنه، بمجرد ما كان يجلس إلى مكتبه في مقر المجلة، كانت الكلمات تنساب سراعا من بين أنامله انطلاقا من أفكار محددة أو حدوس. فكر مليا فيما حدث، ثم تأول ذلك بما أصبح يعانيه ذاتيا من قلق وركود بعد فراغ الساحة السياسية من أية طموحات، وانطواء المثقفين، مثله، على أنفسهم داخل شرانق العزلة من دون أي أفق. يشعر (حسين) بأن ما تحدثت عنه الفتاة التي جالسته في المقهى كان يعيشه منذ مدة وفي صمت. لا يتعلق الأمر فقط بما جرى لقناعاته السابقة، وإنما بمعنى الحياة التي يعيشها في الوقت الراهن بكل دقائقها. لقد تشتت الرفاق القدامى، بعضهم انسحب من الساحة، وبعضهم أصيب بأمراض أو مات، فيما انشغل البعض الآخر بأمور أخرى، بعيدة عن السياسة والإيديولوجيا. ما يعتمل في كيانه حاليا هو رغبة قوية في ابتكار أفق جديد له قادر على الفعل والمغامرة.

بعد حادث العجز عن الكتابة، الذي لم يطل أكثر من بضع ساعات، حرص (حسين) على ألا يكون موضوع افتتاحية العدد الأخير من المجلة، قبل حلول السنة الجديدة، الأوضاع الداخلية الحساسة في بلده (البطالة والتعليم والصحة والحريات)، وعوضا عن ذلك تذكر فجأة فوضى الأوضاع في الشرق الأوسط، فقرر الكتابة عن الحرب الأهلية التي تدور رحاها في سوريا، وحيث يتساقط القتلى والجرحى كل يوم. ذلك ما جعله يستحضر ماضيه في هذا البلد كطالب جامعي، وصداقته القوية لرفيقه (زكي) الذي رافقه في الذهاب إلى سوريا للدراسة، كما يتذكر عراقة هذه الصداقة، قبل ذلك، وبالضبط إبان نضالات التلاميذ والطلبة، ومشاركتهما منذ 1965 في المظاهرات الشعبية التي جرت في عدد من المدن، وكذا تلك التي عُرفت باسم «حوادث الدار البيضاء» وكان من نتائجها الكارثية طردهما من المؤسسات التعليمية بدعوى إثارة الفوضى والتمرد. ولكونهما كانا يريدان متابعة مسارهما الجامعي، قررا مغادرة المغرب والذهاب إلى سوريا، مرورا بالجزائر، بعد الحصول على منحة، حيث ساعدهما على ذلك انتماؤهما إلى الاتحاد الوطني للطلبة، الذي كان يتوفر على شبكة علاقات قوية في الداخل وفي الجزائر وفي الشرق.

يقيم (حسين) حاليا في شقة متواضعة بالطابق الرابع من عمارة في الحي الأوروبي بوسط المدينة، قريبة من مقر عمله في المجلة، وكذا من المقهى الذي اعتاد التردد عليه لتناول الشاي أو القهوة، ولفحص الصحف والمجلات التي تعوّد على حملها معه، وحيث أصبح يلاحظ يوميا تزايد الحديث عن الميولات الدينية لدى الساكنة ولدى الزعماء السياسيين أيضا. ومثل أعزب، كان (حسين) ينام على فراش مبسوط على الأرض مباشرة، فإذا استيقظ تناول حبة فاكهة، قبل أن ينزل إلى المقهى لتناول الفطور.

سوريا 1

يشعر (حسين) بأن حياته أصبحت فارغة بسبب إيقاع عمله، وبسبب وفاة بعض أقاربه الذين كان يزورهم يوميا، أو وفاة أصدقائه وخاصة صديقه (زكي) الذي يجهل ما إذا كان موته نتيجة مرض عضال أو نتيجة انتحار. وللتغلب على مشاعر الضيق أو العجز عن الكتابة، كان (حسين) يعمد إلى امتطاء سيارته، ويغادر الرباط دون وجهة معينة، قاصدا عن سبق إصرار أماكن يجهلها تماما، إلى أن يعود متعبا إلى مقر عمله أو شقته، مقتنعا بأن ما يصبو إليه، في واقع الأمر، هو البحث عن أفق مغامر يذكره بشبابه وبحياته الماضية كمناضل سياسي فاعل وباحث عن مُثل.

عندما حل (حسين) و (زكي) بدمشق، عقب خروجهما من المغرب، اكتشفا وجود غليان سياسي فيها بفعل منظمات فلسطينية متعددة لم تكن الصراعات بينها تهدأ إلا لكي تبدأ من جديد. اكتشفا أيضا وجود المدعو (الفقيه) هناك، حيث كان يعمل على تشكيل معسكر لتدريب مغاربة منفيين، وطلبة، وبعض المناضلين الهاربين من متابعات سياسية، على استعمال السلاح، وذلك قصد القيام بانقلاب في المغرب. بيد أن (حسين) و (زكي) آثرا الابتعاد عن تأثيره، بل وجها نقدا حادا لمسعاه «البلانكي» قائلين بأنهما «لم يأتيا لممارسة المعارضة عن بعد». عقب ذلك قررا النأي بنفسيهما عن دمشق والذهاب إلى مدينة حلب (القريبة من الحدود التركية) للالتحاق بكلية العلوم الاقتصادية، وهناك داهمتهما هزيمة 1967،

عبد الله ساعف

وبلغهما اقتراب الجيش الإسرائيلي من أبواب دمشق. وبسبب تنديد النظام البعثي باختطاف واغتيال الزعيم المهدي بنبركة في باريس، أغلقت سفارة المغرب أبوابها، وطُلب من الطلبة المغاربة مغادرة سوريا فورا، الأمر الذي جعل (حسين) و (زكي) يعانيان مأزق عدم تمكنهما من تجديد وثائقهما الرسمية، لكنهما عمدا إلى تزويرها بواسطة خبير، وسافرا إلى أوروبا إبان العطلة الصيفية، حيث حلا بميونيخ، ثم مرّا إلى باريس قصد اللقاء ببعض المناضلين السياسيين والطلبة المغاربة الذين يتابعون دراساتهم هناك، وعقب ذلك عادا إلى حلب سنة 1971.

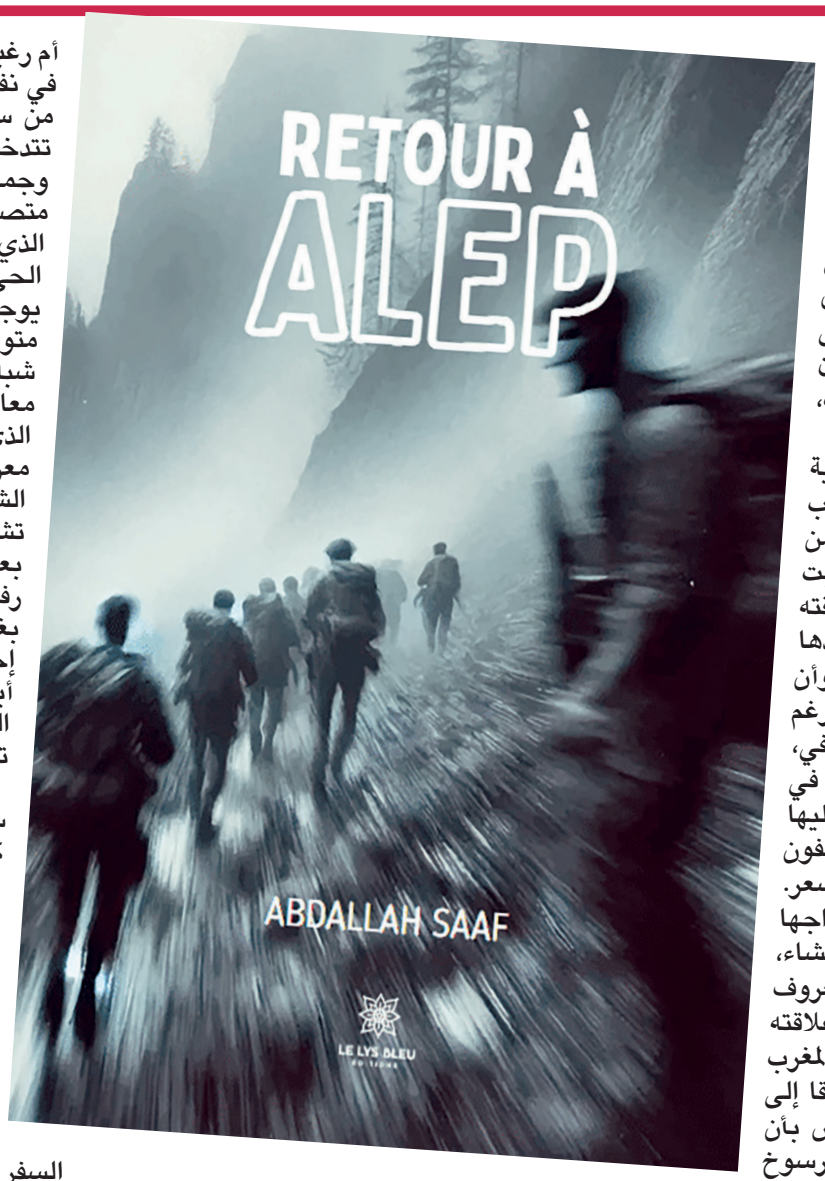
يتخلل مسار الصديقين علاقات عاطفية متقلبة: هكذا نلاحظ أن (حسين) اقترن عن حب بامرأة وأنجب منها لكنها سرعان ما اغتاظت من طريقة حياته المتقشفة وإيقاعها البطيء، فطلبت منه تطليقها باتفاق مشترك. مع ذلك ظلت طليقته حريصة على السؤال عنه رغم شعوره بأن ابتعادها عنه سيّجه بمشاعر الوحدة والعزلة، خاصة وأن ابنته، المقيمة بالخارج، لم تكن تزوره إلا نادرا رغم استئناسه بحضورها. إثر ذلك، وبعد فراغ عاطفي، تعرف (حسين) على امرأة شابة مطلقة، ظن في البداية أن علاقته بها ستكون عابرة. تعرف عليها في أمسية شعرية كان مدعوا لها وحضرها مثقفون وأدباء، حيث اكتشف أن المرأة كانت مولعة بالشعر. إثر ذلك أصبحا لا يفترقان، وحين لاحظ أن مزاجها لعوب، وأنها مستعدة دوما لقطع علاقاتها بمن تشاء، قرر النأي بنفسه عنها. أما صديقه (زكي)، المعروف بمواقفه المتحررة سياسيا، فكان محافظا في علاقته بالمرأة، حيث تعرف أيام الدراسة الجامعية في المغرب على طالبة شغفها حبا وارتبط بها ارتباطا وثيقا إلى درجة أنه أصيب بانهيار عصبي عندما حدس بأن أهلها يعارضون زواجها منه. وعندما تأكد من رسوخ علاقته بصديقته سافر إلى سوريا بمعية (حسين)، وحصل على شهادة الإجازة هناك، وإثر ذلك قرر العودة فورا إلى المغرب للانخراط في سلك المحاماة، والاقتران بصديقته التي أنجب منها ولدا سمياه (يوسف).

بعد مرور ثلاثين سنة على وقائع سفر (زكي) و (حسين) إلى سوريا، وفيما كان هذا الأخير يستعد لمغادرة مكتبه في المجلة، بعد انصراف مساعديه لقضاء عطلتهم السنوية، جاءت امرأة تلتمس مقابلته بإلحاح. كانت في حوالي الخمسين من عمرها. لم يتبين في البداية أن وجهها الجميل لم يكن غريبا عنه، وأنه سبق له أن عرفها من خلال صديقه (زكي)، وحينها تذكر علاقتها به، والمشاكل التي حصلت بينهما. وعقب وفاة (زكي) أقامت أرملته وابنها في حي شعبي بسلا. وهناك، أخذ (يوسف) يقترب على نحو تدريجي من الجماعات الدينية المتطرفة التي تنشط حول (مسجد النور)، إلى أن انضم، وهو في الثلاثين من عمره، إلى فصيل جهادي عمل على تجنيده وإرساله إلى سوريا للقتال ضمن إحدى الفصائل التي تناهض النظام السوري، كما تقاتل فصائل أخرى حسب تقلبات الوضع السياسي، إلى أن تم أسره هناك من طرف جماعة كردية معادية لـ (داعش).

سوريا 2

أخبرت المرأة (حسين) بسبب مجيئها إليه، وبوضع ابنها المزري ورغبته في العودة إلى المغرب، وسلمته ملفا يتضمن رسالة طويلة توصلت بها منه بواسطة الصليب الأحمر يطلب فيها مساعدتها له، مذكرا إياها بالجهود التي بذلتها لإطلاق سراحه بعد اعتقاله وتعذيبه على خلفية حوادث الدار البيضاء الإرهابية سنة 2003. ضمن الملف الذي سلمته أم (يوسف) إلى (حسين)، كانت هنالك وثائق إدارية وصور وشهادات طبية. إثر ذلك، التمست من هذا الأخير بذل كافة المساعي الممكنة لإخراج ابن صديقه (زكي) من أسر الجماعة الكردية، خاصة وأنه مطلع على الأوضاع في سوريا بسبب إقامته القديمة فيها، وبسبب بعض زياراته الموقوتة لها فيما بعد. عند انصراف أرملة صديقه، وعدها (حسين) بأنه سيبذل كل ما في وسعه لتحقيق رغبتها ورغبة ابنها، وأنه سيعيد الاتصال بها كلما دعت الضرورة.

أخذت فكرة السفر إلى سوريا مجددا تشغل ذهن (حسين)، رغم أنها بدت له غير واقعية بسبب الحروب التي تدور هناك. تذكر أن بإمكانه أن يكتفي ببضع مكالمات هاتفية مع بعض المتنفذين من معارفه، بيد أنه اعتبر هذا المسعى مخلا بعمق صداقته لـ (زكي). هكذا قرر الشروع في دراسة ملف (يوسف) لمعرفة مساره من المغرب إلى حين التحاقه بسوريا، وكذا معرفة الجماعة الجهادية التي التحق بصفوفها. أحيانا كان (حسين) يتساءل عما إذا كان هدف ذهابه إلى سوريا تلبية لطلب أرملة صديقه،



أم رغبة خفية منه في فتح باب المغامرة على مصراعيه. في نفس الوقت كان (حسين) يتساءل عما يكون تبقى من سوريا المستقرة التي عرفها في الماضي، والتي تتدخل في فوضاها حاليا حكومات ودول وتحالفات وجماعات مسلحة وميليشيات، واستراتيجيات متصادمة. وتمهيدا لسفره أخذ يبحث في طبيعة الجو الذي عاش فيه (يوسف) قبل الذهاب للجهاد. هكذا زار الحي الشعبي الذي كان مقيما فيه مع والدته، والذي يوجد في مكان أشبه بحفرة كبيرة، حيث المنازل متواضعة، بائسة، والكثافة السكانية مرتفعة، والأمن شبه منعدم. أثناء هذه الزيارة اتصل (حسين) بأحد معارفه في سلا، فدله على بيت (الشيخ عبد السلام) الذي كان يعتبر مرجعا دينيا لسكان الحي، كما كان معروفا كمحرض على انضمام الشباب للقتال في الشرق، فاكتشف أنه كان يعرف (يوسف)، وأنه، رغم تشجيعه له للالتحاق بسوريا في البدء، حاول إقناعه بعد ذلك بالعودة تلبية لرغبة والدته، لكن يوسف رفض ذلك. اتصل (حسين) أيضا بإدارة السجون بغية التحدث إلى بعض الجهاديين التائبين، لكن إجراءات هذه الإدارة كانت معقدة وطويلة. اتصل أيضا بعدد من الصحفيين الذين تخصصوا في الكتابة عن مواضيع الجهاد، ورصْد كل ما يقع من تقلبات في الساحة السورية.

عندما أعد عدته للسفر، انعزل في شقته، فتذكر سفره إلى سوريا للدراسة في إحدى الكليات، كما تذكر المهام التي كلفته بها حركته السياسية للقيام باتصالات سرية مع منظمات التحرير في الشرق الأوسط، ومحاولات العبور دون وثائق إلى تركيا انطلاقا من اليونان وفشله في ذلك، وكيف أنه أعاد الكرة عبر حدود بلغاريا فتمكن من الدخول إلى تركيا، وافتتن بما شاهده في إسطنبول رغم حكم العسكر في فترة السبعينات. لكن ما كان (حسين) يفكر فيه الآن هو مشاكل العبور بمطارات أوروبا حيث الإجراءات الأمنية مشددة، وفي نفس الوقت كان يفحص مواقيت السفر بالطائرة إلى تركيا، ويرُص متاعه في حقيبة صغيرة وكيس يُحمل على الظهر.

وعقب رحلة شاقة، وتنقلات لا حصر لها بين مواقع النزاع (دمشق وحلب وحمص وطرطوس واللاذقية ودير الزور)، مع لقاءات بسوريين عرفهم أثناء سنوات الدراسة في حلب حيث تمكنوا أحيانا من مساعدته، وكذا مع جهاديين عانوا ويلات السجن، وتقلبات ظروف القتال في مواقع مختلفة من سوريا، تمكن (حسين) من التعرف في المنطقة الكردية على السجن الذي يقبع فيه (يوسف) مع سجناء من مختلف الجنسيات. كان السجن عبارة عن بناية كبيرة، يرقد فيها أسرى أصحاء وآخرون مرضى دون تمييز، ولم تكن لدى إدارة السجن ملفات ووثائق، عدا سجل بسيط غير محيّن يصعب الاستفادة منه. مع ذلك تعرف (حسين) دون صعوبة على السجين (يوسف) بفضل صوره الكثيرة التي زودته بها والدته.

يفكر (حسين) أنه، رغم تجاوزه الستين من عمره، استطاع أن يقوم مجددا بنفس السفر الذي قام به إلى سوريا في سنوات الشباب والتمرد. لكن السفر الأخير كان محفوفا بالمخاوف والمخاطر. لم يكن الأمر مجرد مغامرة، وإنما تحديا لشيخوخته ولوضعه الاعتباري كمثقف وكاتب. فكر مع ذلك أنه قام بواجب كبير، وأنه أنقذ نجل صديقه (زكي) من مخالب التطرف، وأعاده إلى أمه دون أن يصاب بأذى، وهذا إنجاز هام. لذلك يشعر (حسين) براحة غامرة أنسَته كل مشاعر المهانة والفشل المرتبطين بنضاله السياسي السابق الذي غدا أشبه بذكريات، بل أشبه بتاريخ آخر: ذكريات فشل جيل في تدبير طموحاته على مرآة أحلامه. مع ذلك لم يكن (حسين) يائسا، بل ظل متشبثا بالأمل رغم كل الانكسارات، متمسكا بـ «تفاؤله المأساوي» الذي ظل منغرسا في كيانه.

يعتمد بناء رواية «عودة إلى حلب» على مجموعة محكيات ترسم مسارا متشابكا من مستويين: مستوى الذاكرة، ومستوى الواقع وتطوراته. هناك محكيات لها علاقة بماضي (حسين) كطالب ومناضل سياسي في فترة مضطربة من تاريخ بلاده تميزت بقمع السلطة للمتظاهرين وبظهور رغبته هو وصديقه في المغادرة. وهناك محكيات أخرى ترتبط بمعيشه كطالب في سوريا السبعينات حيث الجو السياسي مشحون بنقاشات ثورية، وبرامج تكوين عسكري للقيام بانقلابات في دول أخرى أو القتال إلى جانب منظمات فلسطينية. وهناك محكيات تتعلق بحياة (حسين) العائلية والمهنية والعاطفية، وظهور بوادر أزمته النفسية التي تبحث عن تأويل صعب لتحولات الواقع. إلى جانب كل ذلك هناك محكي الصداقة: صداقته لـ (زكي) التي ستشكل رحلته الثانية إلى سوريا لإنقاذ ابنه (يوسف) من الجهاديين فرصة سانحة لعودة (حسين) إلى توازنه العميق، واستعادة رغبته في الحياة.

* ليس بصورة مطلقة، ذلك أن السارد تعمّد عدم ذكر أسماء الشخصيات النسائية دون سبب واضح.

المرأة التي تنتظر القطار الأخير

عبدالنبي دشين

بريشة الرسامة الإيرلندية لورين كريستي

في محطّة قطار قديمة، لا تمر بها القطارات منذ سنوات، ظهرت فجأة امرأة ترتدي فستاناً أنيقاً من طراز الثلاثينيات، مزركشاً بنقوش ذهبية باهتة. كانت تحمل مظلة سوداء، تفتحها حتى في الأيام المشمسة، وتجلس على مقعد خشبي متهالك، تنتظر شيئاً لا يُعرف كنهه.

كان حضورها غريباً لا لشيء، بل لأن المحطة ذاتها نسيتها المدينة. حتى الكلاب الضالة لم تعد تمر بها، وحتى الريح حين تعبر هناك، تصمت. لكنها كانت تأتي كل مساء، في التوقيت نفسه. تجلس، تسند حقيبتها الجلدية إلى جانبها، تخرج مرآة صغيرة، وتعيد ترتيب شعرها القصير، كأنما تستعد للقاء ما. وكلما سألها أحد، كانت تجيب بجملة واحدة فقط: «القطار تأخر، لكنه سيأتي.»

في الحيّ المجاور، وبمقهى صغير يدعى «ظلّ الساعة»، اجتمع بعض روّاده المعتادين، وبينهم شاب يهوى تدوين القصص الغريبة. كان قد تابع المرأة عن بعد، وجلس في المحطة لمرات، لكنها لم تلتفت إليه.

ذات مساء، قرّر أن يقرأ عليهم قصته عنها.

«سيّدة الممر الخشبي»

كانت هناك سيّدة تُدعى مدام إليزا. عاشت في مدينة لا تملك ظلاً. كانت بائعة زمنٍ قديم، تحفظ الساعات القديمة في صندوق خشبي وتبيعها لمن يرغب في لحظة مفقودة أو ذكرى منسية.

في يوم ما، فقدت إليزا ساعة قلبها، فبدأت تذوب ببطء. لم يعد بإمكانها الشعور بالوقت، ولا التقدّم فيه. علقت بين دقتين. قيل إنها انتظرت رجلاً كان قد وعدها بالسفر في قطار لا يصل إلا مرة واحدة في العمر، قطار يمرّ بين الحلم والندم.

فجلست على مقعد في محطة نسيت شكل القطارات، وظلّت هناك، تحسب صمت الأرض وتعدُّ الخطوات التي لا تأتي.

كل من اقترب منها، كان يشعر بأنه نسي شيئاً ما. كأنها بوابة لخطإ قديم، أو سهو عاطفي لم يُغتفر.

وفي إحدى الليالي، مرّ قطار غريب. لم يصدر عنه صوت، ولا دخان. لكن إليزا نهضت، ورتبت فستانها، وأغلقت مظلتها، وسارت نحوه بثبات. صعدت. ثم اختفت.

وفي الصباح التالي، عاد المقعد فارغاً، والمظلة مرمية على الأرض كفراشة ميتة.

أنهى الشاب قراءته. وعمّ صمت غريب في المقهى.

في اليوم التالي، لم تظهر المرأة.

لكن... في نفس الساعة، صدح من بعيد صوت يشبه صوت قطار، رغم أن السكة مكسورة منذ عقود.

وبعضهم أقسم أن المقعد كان دافئاً، كأن أحداً غادره للتو.

نواة الحلاج

كنتُ أسير في الأزقة القديمة حين لمحتُهُ واقفًا كعمود من ضوء، بثوبه الأخضر وجبته الفضفاضة، عيناه تشعّان بمعرفة لا تُقال. اقتربتُ منه، فرأيتُ يده تُخفي شيئًا في طيات الثوب. سألته بشيء من الفضول:

- وماذا تحمل في جبتك يا.. ؟

ابتسم ابتسامة من يعرف سرَّ الكون لكنه لا يبوح به، وقال:

- سلة طعام، وفقراء المسلمين، وبعض بركات الشهر الكريم.

لم أعرف ما الذي جعلني أطلب منه شيئًا من تلك البركات، لكن الكلمات انسابت من فمي بلا تفكير:

- هلا منحتني من بركاتك؟

مدّ يده إلى جبته وأخرج شيئًا صغيرًا يشبه نواة التمر. كان يبدو بسيطًا، تافهًا في ظاهره، لكنه حين بلّله بريقه، انتفخ حتى صار تمرة شحماء شهية، كأنها اقتُطفت للتو من شجرة نورانية.

رفعتها إلى فمي، لكنه أوقفني بحركة من يده وقال بصوت ينساب كالماء:

- لا تفعل، بل خذها إلى السوق، ضعها أرضاً، وانتظر.

وصلتُ إلى السوق، حيث كان الناس يساومون في صخب، وأعينهم مشدودة إلى أرغفة الخبز المتراكمة وأكواب التمر المصفوفة على الطاولات. وضعتُ التمرة على الأرض، ووقفتُ مترقبًا وسط نظرات الاستغراب.

في البدء، لم يحدث شيء. ثم اهتزّت التمرة، تصدّع قشرها، وفي لحظة غامضة خرجت منها حيّة، تتلوى في الهواء برقصة لم ترها عينٌ من قبل.

شهق المتفرجون، لكن الدهشة لم تكتمل، لأن السحر لم يكن قد بلغ ذروته بعد.

فجأة، ومن بين التواءات الحيّة، خرجت امرأة حسناء، كأنها تجسيد للحلم، بشعر ينساب كسيل من حرير، وعينين تحملان سرًا يشبه الحياة والموت معًا.

تبعها الناس بذهول، التفّوا حولها كأنهم فقدوا إرادتهم، وغرقت الأعين في بحرها العميق. كان السوق قد صار مسرحًا لفتنة لم يعرفها أحد، وكأن المدينة بأكملها توقفت عن التنفس.

في لحظة...

دوى أذان المغرب، فتبدد كل شيء كغمامة عابرة.

اختفت الحيّة، وتبخرت المرأة، وانفضّ الجمع وكأن سحراً ما قد انكسر، وكأن كل ما رأوه لم يكن سوى سراب بعيد.

نظرتُ إلى الأرض حيث كانت التمرة، فلم أجد سوى نواتها الأولى، هامدة، بلا أثر للعجائب. رفعتُ رأسي أبحث عن الحلاج، لكنه لم يكن هناك.

شعرتُ أنني أنا أيضًا أتلاشى. شيء ما كان يسحبني إلى العدم، إلى الفراغ الذي وُلد منه كل هذا.

وبقيت الحيرة تسكن المكان والأفئدة.

عبد الرحيم التدلاوي

سَيِّدةُ الظِّلَال

عبد العالي دمياني

لمْ تَعْهَد لي
إلّا بألواحِ زمنٍ ضَائع
ضَالع في دمِ الغِياب
ورَّثَتْني أقْواسَ الْحَنين

لمْ تَعْهد لي
إلا برُوزْنَامة الفُقدان
نَثرَتْ في طريقي إلى قِبَابها
زهْرَ الجَنائز

لمْ تَعْهَد لي
إلا بعَمَاي
عَاهَدتْني على مَفاتيحِ الغَيْب
تفاحِ المَجانين

لمْ تَعْهَد لي
إلا بِصَلاةِ الغَائب

ألجُ حرَمَها الوَثَني
محْفُوفا بِصَمْتِي الليْلي

لمْ تَعْهَد لي
إلا بمرْوحَة الظّلال
أتهَجّى آياتِ المَحْو
ألوبُ في مَاءِ الرَّغبة المُسْتقطَر
مِنَ رياحين روضتها
على وقْعِ بُكاءٍ أزَلي

لم تَعْهَد لي
إلا بباب المحال
أتوبُ إلى وَحْي جِسْرِها المَمْدُود
على هاوية الحُلم
أستظلُّ بندائها البعيد :
وَعْدَ وُصُولٍ لانهَائي.

سيان..

فاطمة الميموني

هنا أو هناكْ
سيانْ
لم يعدْ
للموجِ رائحةٌ
ولا ملحْ
لم يعد للصدفات عطرٌ
ولا للقلب نبضٌ
يَعصرُ عِطري
لمْ يعدْ للبحرِ صوتٌ
ليهزمَ ذُعري
ولا للسماء عريٌ
أو تميمةٌ
لتغوي نهري..
قتَلْنا العبيرَ..
والأورادُ متعبةٌ
وعيونٌ جميلةٌ
ترقُبُ مَنْ
شرَّدَ الشرفاتِ
الظليلهْ
ترسم وجه السماءْ
ترى مشاتل تغنِّي
تشيخ تحت دالية
القريهْ
تقودُ عيداً وقد
صار أعياداً
تدس الأرض في
جيْبِ جبَّتها
حينَ كانَ الكلُّ
يبصمُ للرحيلْ

شدَّتْ على قلبِها :
هنا موطني .. هنا سأكبرْ
أتعرفونْ ؟ !
..عشقتُ أنْ
أُجلدَ كلَّ سوطٍ مرةً
أن أشيخَ تحت لهفةِ الأحلامْ
فيكبر الياسمينْ.
كبُرَ السؤالُ يا وطني
وجرعاتُ المذلة أنهارْ
على كل بابٍ فجيعةٌ
لهفي على حلمٍ
يُقاتله صمتٌ مريبْ.

عمل للرسام الأمريكي هايك شالنتس

استعارات خطاب الإبادة (1)

د. عبد الغني حسني

هناك استعارة شهيرة لزعيم الثورة الماوية «ماو تسي تونغ» استعملها في خطاب له سنة 7591 قال فيها: «لندع مائة زهرة تُزهر». هذه الاستعارة «الجميلة» تخفي خلفها قُبحا بالغا وتلخص سياسة مخادعة كانت تقضي بترك «الزهور» (وهي الآراء المعارضة للثورة) تُزهر كاملة حتى يتمكن من «قطفها» كاملة أيضا. لقد أوعز «ماو»، بمقتضى هذه الاستعارة الجميلة، إلى المعارضين بالتعبير عن آرائهم بحرية؛ وبعدما «أزهرت» هذه الآراء، بدأت حملة الإبادة التي قتل فيها ملايين الأشخاص خلال عمليتي: القفزة الكبرى إلى الأمام (بداية من 8591)، والثورة الثقافية (بداية من 6691).

ننطلق من هذا الحدث للبحث في الاستعمالات التي تجعل من الاستعارة وسيلة للقتل، في خطاب وصفناه بخطاب الإبادة؛ ونقصد به الخطابَ المصاحب لحركات الإبادة الجماعية المنظمة في العصر الحديث. فهذه الورقة تنظر إلى الاستعارة بوصفها خداعا بلاغيا يمارسه الخطاب لتضليل المتلقي ودفعه إلى ارتكاب فعل الإبادة أو التسليم به.

وقد وقع اختيارنا على ثلاثة نماذج لحركات الإبادة الجماعية في العصر الحديث، أنتجت كلها خطابا يوظف الاستعارات توظيفا حجاجيا، هي حركات: الإبادة الأمريكية، والإبادة النازية، والإبادة الصهيونية.

واعتمدنا في بحثنا تعريفا قانونيا «متفقا عليه» لجريمة الإبادة الجماعية، هو التعريف الذي تبنته «اتفاقية الأمم المتحدة لمنع الإبادة الجماعية والمعاقبة عليها» لعام 4891، والذي يعد التحريض على الإبادة بواسطة الخطاب وسيلة للإبادة أيضا2. وهذا يدفعنا إلى تناول هذا الخطاب بوصفه خطابا إجراميا، حسب وصف وثائق الأمم المتحدة.

1- استعارات الإبادة الأمريكية

يقول الدومينيكي توماس أورتيث، وهو أحد رجال الدين المسيحيين الساهرين على الإبادة الجماعية في أمريكا، في رسالة له، متحدثا عمن يسميهم «الهنود»: «إنهم يأكلون اللحم البشري (...) والقمل والعناكب والديدان دون طهيها وحيثما وجدوها، ولا يمارسون (...) أيا من الصنائع البشرية (...) وكلما تقدم بهم العمر (...) يصبحون (...) حيوانات وحشية حقيقية (...) إن الهنود أكثر غباء من الحمير»3.

تمثل هذه الرسالة نموذجا للخطاب السائد خلال غزو أمريكا. وما يَلفت النظر فيها هو اتخاذها منحى حجاجيا قائما على تجريد هؤلاء البشر من صفاتهم الإنسانية، وذلك بتوظيف الاستعارة التي تندرج في سلم حجاجي تُرَتَّب فيه الملفوظات ترتيبا تصاعديا يراعي قوة الحجة كما يلي:

أ. هم يشبهون الحيوانات المفترسة (يأكلون لحم البشر والحشرات دون طهيها...)

ب. هم حيوانات حقيقية (يصبحون فيما بعد حيوانات وحشية حقيقية)

ج. هم أدنى مرتبة من الحيوان (إن الهنود أكثر غباء من الحمير).

وهو ما يؤدي إلى نتيجة حتمية متضمَّنة في الخطاب:

هـ. النتيجة: يستحقون الإبادة

وفي استعارة أخرى يذهب الفيلسوف الإسباني خوان جينيس دي سيبولبيدا (ت1573) إلى أن الفرق بين هذه الشعوب وبين الإسبان يشبه الفرق «بين القرود والبشر»4.

وفي سياق هذه الاستعارات التي تجرد ضحايا الإبادة من إنسانيتهم، يضيف المستكشف الإسباني-ألونسو دي أوخيدا (ت1515 م) استعارة حجاجية أخرى تمثل «مرتبة حجاجية» Classe argumentative أعلى في مراتب السلم الحجاجي التي يتكون منها خطاب توماس أورتيث السابق، هي مرتبة استعارة «الشيء» أو «ما دون الحيوان»، وذلك عندما يستعير لهؤلاء الضحايا صفة «الشيء» الصلب الذي تنكسر عليه السيوف: «عندما يخوض المرء الحرب ضدهم (...) يجب (...) أن يهتم اهتماما بالغا بعدم ضربهم على الرأس بالسيف، لأنني رأيت سيوفا كثيرة تنكسر بهذه الطريقة. فجماجمهم ليست سميكة وحسب، بل إنها قوية جدا5». لا يُقرأ هذا القول إلا قراءةٍ مجازية، بوصفه استعارة تُشَيِّئ الإنسان وتُجرده حتى من حيوانيته: فلا فرق، إذن، بين قطع رأسه وبين قطع جذع شجرة أو تحطيم صخرة.

ولما كان هؤلاء «أشياء»، أو حيوانات، في أحسن الأحوال، فإن إبادتهم قد تمت بطريقة التخلص من الأشياء أو من لحوم الحيوانات: إذ تكررت في كثير من الشهادات التي سُجلت في تلك المرحلة صورة إحراق الناس أو إلقاء أعضائهم إلى الكلاب.

وبقدر ما يبدو مشهد الإلقاء إلى الكلاب مشهدا «استعاريا» مقززا، فإن مشهد «الإحراق» لا ينفصل عن مشهد «الذبح» في رمزيتهما القربانية في الثقافة المسيحية المتشبعة بتعاليم أسفار العهد القديم، بحيث يعامَل الإنسان بوصفه قربانا. يقول المستكشف الإسباني ألونسو دي أوخيدا: «من الذي يستطيع أن ينكر أن استعمال البارود ضد هؤلاء الهنود هو بمثابة حرق بخور لربنا»6.

لقد كانت هذه الإبادة بكل استعاراتها فعلا تعبُّديا حقيقيا: فمشروع غزو أمريكا، الذي قاده كريستوف كولومبوس بتعاون مع الكنيسة، كان عملا موجَّها لخدمة الرب، بحيث تتجلى أعظم صورة لهذه الخدمة في نهب ما يكفي من ذهب أمريكا لفتح الأرض المقدسة (القدس)7.

أما نتيجة هذا الفعل، المعتمد على خطاب يوظف الاستعارات، فهي إبادة حوالي مائة واثني عشر 112 مليون شخص وأكثر من أربعمائة ثقافة وأمّة منذ بداية القرن السادس عشر8.

2- استعارات الإبادة النازية

تذكر الكاتبة الألمانية حنا أرنت استعارة «باعثة على التقيؤ»، حسب تعبيرها، استعملتها الدعاية النازية في إبادة اليهود، تقضي بتشبيههم بالبق والديدان، وتقول معلقة على ذلك: «إذا كان المعتقلون ديدانا فإنه من المنطقي أن يُقتلوا بواسطة غازات سامة»9. إن توظيف هذه الاستعارة يشبه توظيف استعارة «الحيوان البشري» في كونها عنصرا في سُلم حجاجي يوجّه المتلقي إلى النتيجة المضمَرة في الخطاب، بحيث لا يُقنعه بفعل الإبادة فقط، بل يُقنعه أيضا بالوسيلة المناسبة لهذا الفعل:

وقد انتقلت هذه الصورة الاستعارية من خطاب النازية إلى الأدبيات اليهودية المتعلقة بما يسمى: الهولوكوست.

وإذا كانت النازية قد وظفت استعارة «الحيوان البشري» أو «الحشرات البشرية» من أجل ارتكاب فعل الإبادة، فإن توظيف هذه الصورة في الأدبيات اليهودية يبتغي تحقيق غاية أخرى تتمثل فيما نسميه بأسطرة الإبادة La mythification de la génocide. إن صورة الحيوانات البشرية أو الحشرات البشرية المنتشرة في الأدبيات اليهودية المؤرِّخة للإبادة النازية، بجانب صورة «غرف الغاز» تتضمن، بالإضافة إلى قيمتها الإخبارية التأريخية، حجاجا عاطفيا قائما على توظيف الاستعارة: ف»غرف الغاز» التي تمثل مقابلا استعاريا لمبيد الحشرات، تثير كثيرا من العواطف التي كانت الحركة الصهيونية بحاجة إليها لرسم صورة الضحية التي تحتاج إلى الخلاص و»أرض» الخلاص....

3- استعارة الهولوكوست وأسطرة الإبادة

كان أول مصطلح استُعمل للدلالة على جرائم النازيين في حق اليهود هو مصطلح الإبادة الجماعية Genocide الذي لم يكن له وجود قبل أن يضعه المحامي اليهودي رافائيل ليمكين سنة 1944 ليُستعمل فيما يعرف بمحاكمات نورمبرغ10.

غير أن هذا المصطلح، الذي وُضع لأهداف أبرزها: حماية اليهود، صار يُنظر إليه بوصفه مصطلحا محايدا. لقد احتاج صانعو الأسطورة إلى مصطلحات أخرى مفعمة بالإيحاءات والمشاعر التي تجعل ما حدث متفردا ولا مثيل له. ومن هنا طرحت الأدبياتُ اليهودية مصطلحات تنطوي على استعارات ذات حمولة دينية، من أهمها: الهولوكوست الذي نحته الكاتب اليهودي إيلي فيزيل Elie Wiesel[11] ليدل على خصوصية تميز إبادة اليهود وتحتكر الفاجعة لمصلحة الحركة الصهيونية.

إن خصوصية هذا المصطلح تعود أساسا إلى توظيفه الاستعاري الذي يسمح بتحميله بإيحاءات وخيالات مثيرة للعواطف: فهو يدل في الترجمة اليونانية للتوراة على طقس من طقوس قدماء بني إسرائيل هو إحراق القرابين بعد ذبحها[12] (إنه الطقس القرباني نفسه الذي كان يمارَس على شعوب أمريكا: الذبح والإحراق). ويقابله في الترجمة العربية للتوراة لفظ «المحرَقة»، أي الذبيحة الذي يتم إحراقها.

لقد حول الاستعمال الاستعاري للهولوكوست الحدثَ التاريخي (إبادة اليهود) إلى حدث سردي تخييلي، إلى أسطورة مفعمة بالإيحاءات الدينية والعاطفية؛ وهو ما أتاح للخطاب الصهيوني استثمار هذه الاستعارة لتحقيق مكاسب تخدم مشروعه الاستعماري ونزعته الإبادية، عبر إبراز هذه الإبادة في صورة الجريمة الأبشع في تاريخ البشرية، من أجل التمهيد لحل المشكلة اليهودية عن طريق الترانسفير (النقل والتوطين)، مع ما يقتضيه هذا الترانسفير من إحلال شعب محل شعب آخر، وما ينتج عنه من إبادة أصحاب الأرض بقتلهم أو تهجيرهم. وهو ما يدل على أن الصهيونية إنما هي، مثل النازية، نتاج للحضارة الغربية الاستعمارية ذات «النزعة الإبادية»؛ فقد كتب ثيودور هرتزل سنة 1902 إلى التاجر الاستعماري البريطاني سيسيل رودس Cecil Rhodes[13] طالبا منه دعم مشروعه الصهيوني في فلسطين: «أرجو أن تبعثوا إلي بخطاب يفيد بأنكم درستم مشروعي وأنكم توافقون عليه. وقد يثور لديكم تساؤل عن السبب في توجهي إليكم. والإجابة هي أن مشروعي مشروع استعماري»[14]. وباختصار، قد أصبحت الإبادة الجماعية لليهود ذريعة إيديولوجية لإنشاء دولة إسرائيل.

4- استعارات الإبادة الصهيونية

استعمل الخطاب الصهيوني بعد السابع من أكتوبر استعارات للتحريض على إبادة الفلسطينيين أو الدفع إلى التسليم بشرعيتها، أهمها: استعارة الحيوان البشري التي يعيد بها هذا الخطاب توظيف استعارة مستعملة في خطاب الإبادة الغربي، إضافة إلى استعارات أخرى توراتية هي: المحرَقة، وعماليق، والنور/الظلام. وهي تشترك في تعاضد الحجاجين: البلاغي والديني، لتصوير الإبادة في صورة الأمر الإلهي، وفي كونها لا تهتم بوصف «الوقائع» بقدر ما تهتم برسم «صورة» بلاغية للتأثير على الآخر. إنها استعارات مُضللة من حيث كونها، أحيانا، تحرِّف الحقائق وتمارس «الكذب» لتخلق صورا من محض الخيال.

وسنكتفي هنا بالوقوف عند استعارتي المحرقة وعماليق، مع الإشارة إلى أن الاستعارة الأخرى التي وظفها رئيس الوزراء الإسرائيلي بوصف شعب إسرائيل بأبناء النور، وشعب فلسطين بأبناء الظلام، واعدا بتحقيق نبوءة إشعيا، هي استعارة دينية مأخوذة من سِفر النبي إشعيا الذي يتنبأ بانتقال الخراب إلى البلدان المجاورة لأورشليم، وإبادةِ شعوبها.

4.1- المحرقة

انتشرت في وسائل إعلام عبرية وغربية، بعد السابع من أكتوبر، روايات لأعضاء من منظمات غير حكومية، وبعض الجنود والشهود الآخرين حول فظائع مزعومة ارتكبتها المقاومة الفلسطينية بقطع رؤوس أطفال وتعليق جثثهم أو إحراقها، وأحيانا: بإحراق الأطفال أحياء؛ ثم تبَيَّن بعد ذلك، حسب تحقيقات صحفية أبرزها: تحقيق لصحيفة هآرتس الإسرائيلية، أن كل تلك الروايات والشهادات كانت كاذبة، بما في ذلك صورة طفل محترق تداولتها وسائل الإعلام الغربية بعدما نشرها رئيس الوزراء الإسرائيلي، وكشف بعد ذلك الصحفي الأمريكي جاكسون هينكل أنها صورة كلب تم تعديلها بواسطة الذكاء الاصطناعي[15].

إن ما يثير الانتباه في هذه الروايات كلها هو تكرار صورة المحرَقة. هذه الصورة لا يمكن فهمها إلا في دلالتها الاستعارية الدينية التي تستدعي استعارة أخرى هي الهولوكوست. إن فهم الحمولة الدينية للهولوكوست يتيح لنا إدراك السبب الكامن وراء إصرار الدعاية الصهيونية على تكرار روايات كاذبة حول «إحراق الجثث»: فقد سعت هذه الدعاية إلى «صناعة صورة» اليهودي الذي يُذبَح ويُحرَق كالقربان.

إن استدعاء صورة الهولوكوست عبر صناعة صورة مُزَيَّفة للمحرقة يستدعي بالضرورة صورة «النازيين» مرتكبي هذه المحرقة المزعومة. وقد استغل الخطاب الصهيوني/الغربي هذه الصورة من أجل ارتكاب محرقة حقيقية وجريمة إبادة لا شك فيها، حيث قتلت إسرائيل حوالي ستين ألف فلسطيني في حملتها الانتقامية، من بينهم ثمانية عشر ألف طفل، وحولت قطاع غزة إلى بقعة غير صالحة للحياة[16].

4.2- عماليق

جاء في خطاب متلفز لرئيس الوزراء «الإسرائيلي»: «يجب أن تتذكروا ما فعله عماليق بكم، كما يقول لنا كتابنا المقدس. ونحن نتذكر ذلك بالفعل»[17].

يوظف هذا الخطاب استعارة توراتية تتمثل في قصة بني إسرائيل مع قبيلة عماليق التي حاربت بني إسرائيل عند خروجهم من مصر، فحلت عليها اللعنة، وتوعّدها الله بالإبادة: «وقال الرب لموسى: (...) سأمحو ذِكر عماليق من تحت السماء» (سفر الخروج، الإصحاح17، الآيات: 8-16).

إن حديث نتنياهو عن قصة بني إسرائيل مع عماليق يتضمن توظيفا استعاريا لها يتمثل في فعل التذكر الذي ورد في حديث النبي صموئيل مع الملك شاؤول في سفر صموئيل الأول، وهو يأمره بإبادة عماليق إبادة شاملة: «هذا ما يقول الرب القدير: تذكرتُ ما فعل بنو عماليق (...) فاذهب الآن واضربْ بني عماليق، وأهلك جميعَ ما لهُم (...) اقتل الرجال والنساءَ والأطفال والرُّضع والبقر والغنم والجمال والحمير» (سفر صموئيل الأول، الإصحاح15، آية: 2-3).

تفرض هذه الاستعارة تشابها بين سياقين: سياق حالي تمثله حرب «إسرائيل» على غزة، وآخر تاريخي/توراتي تمثله حرب بني إسرائيل على عماليق، بحيث يحل نتنياهو، في السياق الحالي، محل كل من الرب والنبي صموئيل في فعل التذكر وإصدار الأمر بارتكاب الإبادة. إنه إحلال استعاري غايته إضفاء الشرعية على حرب الإبادة المقدَّسة التي تخاض على عماليق الجدد (شعب فلسطين).

غير أن هذه الاستعارة لا يمكن فهمها أيضا بمعزل عن سياق الخطاب الصهيوني لما بعد السابع من أكتوبر، خاصة، وما وظفه من استعارات، ولا بمعزل عن سياق خطاب الإبادة الموظف لها: إن تجريد الضحية من إنسانيتها عن طريق وصفها بالحيوان أو الحشرة، ومنْحَ فعل الإبادة صفة الأمر الإلهي والفعل التعبدي من أهم السمات المشتركة بين كل خطابات الإبادة الكبرى التي عرضناها.

خاتمة

تبين مما سبق أن للاستعارة في خطاب الإبادة قوة حجاجية تمكّنها من ممارسة وظيفتها التضليلية والتحريضية. وهي تستمد قوّتها من مصادر متعددة، أبرزها: اعتمادها على المعتقد الديني، وتوظيفها توظيفا حجاجيا يراعي تدرُّج المراتب الحجاجية في الخطاب، إضافة إلى طاقتها الإيحائية التي تسمح لها باستدعاء الصور والخيالات واستثارة العواطف.

وقد استغل خطاب الإبادة هذه الطاقة الحجاجية جاعلا من الاستعارة أداة للقتل، فأنتج عددا من الاستعارات التي تتساند لتسلب الآخر حقّه في الوجود: فهو حيوان بشري أو حشرة أو شيء؛ وهو في أحسن الأحوال إنسان، لكنه إنسان يمثل الشر المطلق الذي ينبغي التخلص منه لتحقيق إرادة الرب.

لقد ترددت هذه الاستعارات في خطابات الإبادة التي كانت موضوعا لدراستنا، وهو ما يقوم دليلا على أن هذه الخطابات ما هي في حقيقتها سوى خطاب واحد منسجم، على الرغم من تعددها الظاهري. هذا الخطاب يعبّر عن بنية ذهنية واحدة للإنسان الأبيض المؤمن بتفوقه العرقي وبحقّه في إبادة الأعراق الدنيا. إن البنية الذهنية التي أنتجت هذه الاستعارات هي نفسها التي أنتجت الحركات الاستعمارية، كما أنتجت أفظع حركات الإبادة في العصر الحديث.

لقد أعادت الصهيونية، بوصفها تجليا معاصرا للنزعة الاستعمارية الغربية، إنتاج الاستعارات القاتلة نفسها التي أنتجها خطاب الإبادة الغربي منذ القرن السادس عشر، لتعيد من خلالها إنتاج الممارسة الاستعمارية نفسها: إبادة السكان الأصليين لسرقة أرضهم وممتلكاتهم، مع نسبة هذا الفعل إلى المشيئة الإلهية.

هوامش:

1 -نص المداخلة التي قدمت ضمن أعمال الندوة الدولية «الاستعارة في الخطاب» بكلية الآداب، جامعة شعيب الدكالي بالجديدة يومي 15-16 أبريل 2025.

2- Prévention et répression du crime de la génocide, matière A, articles: 2 et 3, p: 174, 13 consulté le: 2025-02-https://docs.un.org/fr, code du document: A/RES/260(III).

3 -فتح أمريكا: مسألة الآخر، تزفيتان تودوروف، ترجمة بشير السباعي، ط1، سينا للنشر، القاهرة 1992. ص161-162.

4 -نفسه، ص164.

5 -نفسه، ص162.

6 -نفسه، ص162.

7 -نفسه، ص17، وانظر أيضا: تلمود العم سام: الأساطير العبرية التي تأسست عليها أمريكا، منير العكش، ط1، رياض الريس للنشر، بيروت 2004، ص09.

8 -تلمود العم سام، ص20.

9 -أسس التوتاليتارية، حنة أرندت، ترجمة أنطون أبو زيد، ط2، دار الساقي، بيروت 2016، ص171 و208.

10 -الهولوكوست: مقالة موجزة، موسوعة الهولوكوست https://encyclopedia.ushmm.org، اطلع عليه في الموقع يوم: 05-02-2025.
ينظر أيضا:
Génocide, Encyclopaedia Universalis, édition 2016, article écrit par Louis SALA-MOLINS, p: 01.

11 -هو أحد الناجين من الإبادة وأحد ضحايا الاعتقال في معتقل أوشفيتز النازي.

12 -العرب والمحرقة النازية: حرب المرويات العربية-الإسرائيلية، جلبير الأشقر، ترجمة بشير السباعي، ط1، المركز القومي للترجمة ودار الساقي، بيروت 2010، ص20-21.

13 -قاد حركة استعمارية ضم خلالها عدة بلدان في منطقة جنوب إفريقيا أطلق عليها اسم روديسيا، واستولى فيها على مناجم الألماس ليؤسس أكبر شركة ألماس في العالم حينئذ.

14 -الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية، روجيه (رجاء) جارودي، ترجمة محمد هشام، ط4، دار الشروق، القاهرة 2002، ص26.

15 -كلب وليس طفلا.. صحفي أميركي يكشف أكاذيب نتنياهو عن قتل حماس للأطفال، موقع الجزيرة الإخباري: 14 -2023-10-https://www.aljazeera.net، أطلع عليه يوم: 06-02-2025.

16 -موقع الجهاز المركزي للإحصاء الفلسطيني: https://www.pcbs.gov.ps/site/lang__ar، وموقع قناة CNN الإخباري (نتائج 15 شهرا من الحرب في غزة) 20 -2025-01-https://arabic.cnn.com/middle-east/article، آخر زيارة للموقعين: 17-02-2025.

17 -كي الوعي.. أساطير توراتية تشرّع لقادة إسرائيل إبادة الفلسطينيين، محمود العدم، موقع الجزيرة الإخباري 21 -2023-11-https://www.aljazeera.net.

منير أولاد الجيلالي

عبد اللطيف بلعزيز

الجسد هبة اللون وانتصار اللغة

عندما يقول باسكال كينيار بأن» الإنسان هو نظرة تشتهي صورة أخرى وتبحث عنها خلف كل ما تراه» فإننا نكون بذلك، قد وجدنا الاتجاه الذي ينبغي علينا أن ننظر منه إلى تجربة عبد اللطيف بلعزيز التشكيلية، ليس باعتبارها ترفا فنيا، أو استعادة لسرديات شخصية، بل باعتبارها سيرة بصرية لا متناهية، مجزأة بين الذات والعالم، تشتهي صور الجمال الخفية، والأحلام المفقودة، وتبحث عنها داخل علاقات وعوالم لا مرئية، تترسخ بمؤازرة سلطة المحايثة الداخلية، والدينامية الإيتيكية لبنية العمل الفني.

إن وراء انهمام بلعزيز الدائم بالتحولات الهائلة والغير متوقعة للجسد البشري، حدس ثوري لا منطوق، و سرد حسي يتمظهر كواقعية جمالية متعالية، ناجمة عن التعبيرات القصوى للقوى الكامنة في ثنايا الضوء والظل والخطوط والألوان. إنه مزيج علامات مكثفة وصارمة تنصهر بحرفية كبيرة داخل توليفات اللوحة وخارجها، حيث يحدث كل شيء، بنفس العفوية التي لا ينجو أحد من فتنة براءتها المركبة، ولا من إغواء الإيروسية والوحشية الممتدة في صمت الوجوه والأجساد التي تفتح العدم للدخول إلى غيبوبة الأمكنة. هناك حيث لا يصير الجسد مجرد آلة بيولوجية، وطاقة روحية وعاطفية، بل لغة الفن الأكثر قسوة ورمزية، التي لا يمكن التعبير عنها بواسطة الكلمات. وعاصفة بصرية من الألوان تحضر من خلالها وجوه، وتغيب وجوه، لكنها، في انفصالها التام، تتجسد لكي لا يكون هذا الإنمحاء الكلي سفرا مضاعفا في لا حضورية اللوحة. لكن عن أي لوحة نتحدث ؟ ما دام كل شيء يحدث في مكان آخر، خلف صمت الخرائط السحرية للرغبة.

تضمر أجساد بلعزيز، بين هدوء وتوهج ألوانها، شاعرية مكثفة، شديدة الإنزياح والتعقيد. فهي تفعل كل شي تقريبا، تتعدّد، تروي، تحاكي، وتفحص، عبر شبكة من العلاقات التبادلية، أسئلة المعنى الهاربة باستمرار بين التشكيل والوجود، والتي تصبح، مع مرور الوقت، جزء من رحلة إبداعية عظيمة، تقود إلى ما لا يمكن توقعه. إن قدر بلعزيز، مثل قدر البحار أكاب، في رواية هرمان ملفيل «موبي ديك». قدر تكسير الأنساق، الذي حول فكرة مطاردة الحوت موبي، إلى ثورة سردية وسيمفونية لا مألوفة، تتردد ضد شرائع مغلقة، لا تستطيع أن ترى بأن الصيد الحقيقي هو فعل المطاردة ذاتها. ولعل إصرار بلعزيز على رسم الكثير من الوجوه والأجساد، هو تأكيد على نزوات البحث وجنون المطاردة لما لا يمكن الوصول إليه، وعلى جرأة المحاولات الدائمة التي يتم تكريسها لتحرير الجسد من الاعتداءات المتكررة لسلطة المقدس، ونظام الدلالات الأخلاقي القائم على تدجين الوعي والذاكرة. وكأنه بإيعاز من التأثير الصّوفي لهذه الأجساد ذات المنحى الشهوي والتاريخي، يتم إجبار الرّائي على مواجهة المغامرة التي تكشف عنها، بقدر كبير من الخبرة، السيولة العنيفة للفرشاة، التي تغدو أكثر حرية ولغزية.

لننفذ إذن، من عتبة الشّغف إلى دوّامة اللغز..

من السديم إلى المدهش.

لننفذ، إلى دمار الرؤية عبر الكينونة العارية للجسد، إلى سيميائية الألوان العاشقة. لننفذ إلى ثمالة العيون السائلة، لرجال بسواعد حادة من لهب و نبيذ، ونساء ذائبات في مدارج الرغبة، بصدورهن المحروقة على كنبات الغيم. لننفذ إلى رعشة الشفاه الهندسية، والأصفر الهذياني، إلى قدسية الأخضر الشبقي، وإلى الحانات السرية في زرقة لا وعينا الأبدي.

لننفذ من مفترق النّشوة، عبر أجساد ووجوه بعيدة عن إيروسية فرديناند هودلر وذاتية بيكون، ومونوكرومية ايف كلاين، بعيدة عن كائنات جيني سافيل المكوبسة وغوستاف كليمت الساخنة. بعيدة، حيث تتشابك في عزلتها، فارغة كالأبدية، وحيدة كالدليل، ومتشظية كالأثر. لننفذ إلى حيث يصير التشكيل ولادة عكسية، لإخفاء الوجه، وتغييب الغائب، واستعادة ما تشتت من العنف المخفي حول محيط اللوحة، وسياق الوعي الذي وجدت فيه. لننفذ إلى حيث، يصير الجسد هبة اللون، وانتصار اللغة. فليس العري ما يولد اللّذة، بل فزع اللّطخة.

ما الذي يبحث عنه بلعزيز خلف هذه الطبقات اللونية والخلفيات المتوهجة لأجساده ووجوهه الأيقونية، المشحونة بالنّشوة والحياة والتّرحال؟. وهل ما يراه، من أسرار في عيونها السديمية المحررة من الاستلاب والزّيف، هو ما كان يراه كلود مونيه في حدائق «جيفرني»، ورآه سيزان في جبل سانت فيكتوار، حتى يكون له كل هذا التّماهي والافتتان؟. مهما كانت طبيعة هذه الرؤية وتركيبتها، فإن ما يحدث، هو تحريض، من خلال أعمال متتالية، على طرح الأسئلة الجذرية التي تجعل من الجسد منطلقا كونيا للتفكير، وجوهرا فنيا لفهم وتغيير العالم. إن انفتاح الرؤية التشكيلية وخصوصيتها، عند بلعزيز، هو ما يجعل من الحياة، داخل لوحاته، وعيا مغايرا، ويجعل من العمل الفني مقاومة وصيرورة على حد تعبير جيل دولوز.

ندوة وطنية تكريمية لأستاذ الأجيال
الدّكتور عباس أرحيلة بمراكش

النّقد والبلاغة وسؤال الهُوّيّة والإبداع

د. محمد سمكان

نظّم مختبر «تكامل المناهج في تحليل الخطاب» بكلية اللغة العربية بمراكش ندوة وطنية تكريمية لأستاذ الأجيال الدّكتور عباس أرحيلة بارك الله في عمره، وذلك يوم السبت المنصرم **26** أبريل **2025** بمدرج الشرقاوي إقبال. واختار القائمون على هذه الندوة عنوان: «النقد والبلاغة وسؤال الهوية والإبداع – قراءة في مشروع الدكتور عباس أرحيلة»، إطارًا إبستيميًا مُوجِّهًا لمداخلات المشاركين في هذه الفعاليّة التكريميّة.

والندوة من تنسيق الأساتذة الأجلاء د. عبد العزيز لحويدق، ود. حسيبة الدار، ود.إدريس عاصم. ولما للأستاذ عباس أرحيلة علينا من أياد بيضاء فقد شاركتُ بدوري بورقة علميّة بعنوان: «تأريخ البلاغة العربية عند الأستاذ عباس أرحيلة» إلى جانب أساتذة آخرين احتفلوا، أيضا، بالمنجز العلمي لفضيلة الأستاذ.

ولا يتطلّع هذا التقرير إلى تقديم ملخّصات للأوراق العلميّة التي شاركتُ في هذه الندوة على أهمّيتها وتنوّعها؛ لأنّها، أوّلا، نُشرت في مؤلّف جماعيٍّ أصدرته دار النّشر «ملفات تادلة» قبل انطلاق أعمال النّدوة، وهو سبقٌ إيجابيّ يُحسب للسّاهرين على هذا التّكريم، وثانيا لأنّ ما أردنا التركيز عليه في هذا اليوم الدراسيّ هو كلمة أستاذنا المحتفى به في هذه المناسبة العلمية والإنسانية التي تحتفل فيها أسرة كلية اللغة العربية بمجهودات هذا العلّامة، وذلك بقراءة مشروعه الحضاريّ.

لا شكّ أن موضوع البلاغة ينصرف مباشرة إلى أثر القرآن الكريم في الثّقافة العربية وفي تأسيس العلوم العربية والإسلامية، خاصة، علوم الآلة، وذلك بغرض استحداث الأدوات المنهجية التي تُسعف الأمّة في فهم هذا النص الديني المنفتح على التّأويلات، وكلّما ابتعدنا عن عصر النبوة إلا وظهرت الحاجة الملحّة لهذه الآليات البلاغيّة والنقدية واللغوية والمناهج والمداخل القرائية التي تساعد المتلقي العربي وغيره على فهم هذا الخطاب الرّبّانيّ.

في ضوء هذه الرؤية المتبصِّرة تنطلق رحلة الأستاذ في كلمته في موضوع «البلاغة والهُوّيّة»، فقد أشار من خلال قوله تعالى: ﴿الرَّحْمَنُ عَلَّمَ الْقُرْآنَ خَلَقَ الْإِنسَانَ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ﴾ [الرّحمن، **1-2**] إلى أنّ تعليم القرآن قد سبق خلق الإنسان ترتيبًا، وتعليمُه البيانَ إنطاقه وجعله يُبين ويُفصح، والبلاغة، من هذا المنطلق، ليست مقصورة على أمّة دون أمّة، ولا أحدٍ دون أحدٍ، مادام أنّ الوحيَ الإلهيَّ مرتبط بحياة الشعوب كلها، وهو ما نفهمه من قوله تعالى: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ﴾ [إبراهيم، من الآية **5**]، ولعلّ مَعجزَة الكتَابَ العزيز المهيمنة هي «التحدّي والمعارضة والإعجاز»، وهو ما لم يرد في الكتب السّماوية السّابقة ولا في صحف الأنبياء (صُحُف إبراهيم وموسى)؛ فالإعجاز هو الميسَم المهيمن في تحدّي القرآن الكريم للعرب المطالبين بمعجزة على غرار معجزات الرّسل والأنبياء السّابقين.

وإلى جانب النّص القرآنيّ هناك كلام النّبي ﷺ صلّى الله عليه وسلّم الذي أوتي جوامع الكلم (وهي عبارات موجزة لم يُعثر لها على مثيل) في مواجَهة قوم وصفهم الكتاب العزيز بقوله: ﴿وَتُنذِرَ بِهِ قَوْمًا لُّدًّا﴾ [مريم، من الآية **98**] واللّدَد شدّةُ الخصومة والجدل.

وبذلك وجدت البلاغة نفسها في «المواجهة» مع قوم تمكنوا من فنن القول وسحر البيان، ومن ثَمَّ فالمطلع على إعجاز القرآن يلاحظ أنّ البلاغة في جوهرها هي سلاح يجاهد لدخول غمار النص القرآني من أجل القراءة والفهم...

لذلك يرى الأستاذ أنّ كلَّ انفعال بالوجود منطلَقُه النّصّ القرآنيّ؛ إذ به يُستبان ما يحتاج الإنسان إليه، وهذا ما يجعلنا أمام مجموعة من الأسئلة الوجودية المواجهة من قبَل الدّيانات الأخرى والتي عبّرت عن موقفها من هذا التّفاعل من خلال ما دعاه الأستاذ «الاحتجاجات الخافتة والظاهرة»، ومنها ما يجري في غزّة اليوم من الصراع الحضاري لتصدُّر المشهد العالميِّ والرّيادة الحضاريّة لركب الأمم؛ لأنّ الآخر يُحسُّ إحساسًا فيه نوعٌ من الإفراط، وكأنّ هذا القرآن قد محا بقيّة الدّيانات. وهذا التّصوّر الأحاديّ المغلوط للآخر أسْلَمَ الأستاذَ إلى محاورة سؤال إشكالي مُهِمٍّ هو: ما سبب اختيار اللّغة العربية لتكون حمّالة لمعاني هذا النّصّ دون اللّغات واللّهجات الأخرى؟

وقد حاول تقديمَ معطيات تُزكّي اختيار اللّغة العربية لغةً حاضنة لهذا النّص، منها خصائصُ متعلقة بالأبنية والصّيغ والترتيب، ومنها التّناغم مع الكون في النّطق والحروف والمعاني، ثم إنّ لغتنا العربيّة لم تعرف مراحل تطوّر (شباب، كهولة، شيخوخة) كما عرفتها اللغاتُ الأخرى التي كانت مهيمنة إبّان نزول الوحي الكريم، وهي اللغة السّوريانيّة، والعبريّة، واللاتينيّة.

وكأنّ القصدَ العامّ، بحسب الأستاذ، هو «جمع شمل الهُويّة الإنسانيّة على قواعدَ موحّدَة»، وقد لفت الأستاذ إلى أنّنا نحن العربَ نظنّ أنّ الآخر سيجد عنتًا في فهم اللسان العربيّ، ولكنّ العكس هو الصحيح؛ لأنّ معانيَ العربية عندما تُترجَم إلى لغات إنسانية أخرى تصبح أكثر وضوحًا بالنسبة لهذه القوميات البرّانيّة عن لغتنا، وآية ذلك هو دخول الكثير من الأعاجم إلى الإسلام بمجرّد قراءتهم للنّصّ القرآنيّ، وهذا مؤشّر على فهمهم له بلغاتهم.

وهنا يعيب الأستاذ على الباحثين العرب أفرادًا ومؤسّسات عدم اهتمامهم بالمناهج لتقريب اللّسان العربي من غير العرب، وأنّنا مُفرِّطون بمسؤوليّتنا الأولى تُجاه الآخرين، وهي مسؤوليّة التّبليغ الذي حثَّ عليه القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿هَذَا بَلَاغٌ لِّلنَّاسِ وَلِيُنذَرُوا بِهِ﴾ [إبراهيم، من الآية **54**]، وعلاقةَ هذا المَعنى، معنَى التّبليغ، بحقيقة البلاغة التي هي فهمُ هذا البلاغ، والبلاغ قصدُه العمل. وقد قسّم علماؤنا العلوم إلى ثلاثة: علمٌ نضج وما احترق (الأصول والنّحو)، علم نضَجٍ واحترق (الفقه والحديث)، علم لا نَضَجَ ولا احترقَ (البيان والتفسير).

إنّ القرآن خطابٌ يحتاج منّا إلى التّدبّر، وهذا المعنى موجود في قوله تعالى: ﴿كِتَابٌ أَنزَلْنَاهُ إِلَيْكَ مُبَارَكٌ لِّيَدَّبَّرُوا آيَاتِهِ﴾ [ص، من الآية **28**]؛ فاللّام في (ليدّبّروا) لام التّعليل، وهي «اشتراط على القارئ بضرورة التدبّر»، والتّدبّر في اللّغة: «معرفة أدبار الأشياء ومآلاتها وخواتيمها»، ومن وظائف البلاغة «التّدبّر والتّعمّق في الأسرار والدّلائل» الثاوية في الخطاب القرآنيّ، والتي يجب أن تتحوّل إلى «سلوك عمليّ»؛ لأنّ قارئ القرآن قد تستوقفه «الغاية الجماليّة»، ولكنّه قد لا ينتبه إلى التّفسير الذي يُعنى بالكشف عن مراد الله، هذا المراد الذي، في الحقيقة، لا يمكن الوصول إليه كلّه. والبلاغ في تقدير الأستاذ هو ما يبلغنا إلى أعلى مكانة ممكنة في الوجود الإنسانيّ الذي نتسلّقه من خلال سُلّم القرآن الذي يصنع هُوّيّتَنا، ويُمكّننا بواسطة البلاغة من مواجهة الخطاب المغرِض للآخر.

ظل المرآة وانعكاس التشظي

في «مرآة تنظر إلى الخلف» للكاتب المسرحي الطيب الوزاني

تجاعيد المرآة، قبر الأحلام.
ونحيب الروح أفق التلاشي.
ومن نحيبي ونحيبك،
يرتقي الفناء.

هل يمكن للمبدع أن يعيد ترتيب وظائف مكونات الفضاء الحميمي المحتضن للذات؟ وهل يمكن لهذا الترتيب أن يعيد ضبط مفاهيم «متعلقاتنا» الشخصية لتقديم عناصر التأمل في ماهية هذه «المتعلقات»؟ وهل يمكن إنتاج بوح فردي لتكسير أحكام الجاهز الذي يُطوق علاقتنا بذاتنا وبخصوصياتنا؟ ومن أعطى لنفسه الحق حتى يحدد لهذه الخصوصيات وظائفها المخصوصة في زمانها وفي مكانها وفي امتدادها؟ وهل يكتسب المبدع عناصر الجرأة الضرورية لوضع قواعد أنسنة هذه الخصوصيات في المهام وفي الوظيفة، قصد تحويلها إلى ذاكرة ناطقة، متجددة، ومستفزة، مثلما هو الحال مع وظيفة المرآة؟

أسئلة متناسلة تفرضها القراءة المتأنية للنص المونودرامي «مرآة تنظر إلى الخلف» الذي رأى النور مطلع سنة **2025**، للمبدع المسرحي الطيب الوزاني، في ما مجموعه **78** من الصفحات ذات الحجم المتوسط. لا يتعلق الأمر بجهاز مفاهيمي يعيد رسم خرائط المرآة داخل فضائها المخصوص، ولا باستيهامات نوسطالجية حالمة تربط الذات بحيوات وبمسارات وبتجارب قائمة أو مندثرة، بقدر ما أنها نزوع نحو أنسنة الفعل التأملي الهادف إلى تشريح «أشيائنا» الصغيرة التي رسمت شخصيتنا، ووجهت أحلامنَا، وأثرت في تنشئتنا الاجتماعية. وكما عودنا على ذلك الأستاذ الطيب الوزاني في سلسلة إصداراته السابقة، سواء منها القصصية أو المسرحية، يبدو أن منزع التجريب لديه، قد نجح في التحول إلى بؤرة لإنتاج القيم، ولتفجير ملكة الخلق والإبداع، ليس -فقط- على مستوى المضامين العامة للنص المسرحي، ولكن -أساسا- على مستوى الرؤى الفكرية العميقة التي وجهت قراءاته لنزوات الذات في مواجهة تغيرات الواقع والمحيط.

أسامة الزكاري

وبهذه الصفة، تحولت الكتابة المونودرامية للطيب الوزاني إلى قصص متراتبة وإلى سرديات مسترسلة، تجاوزت هواجس المنحى الفرداني لدى المبدع، لترتقي إلى مستوى أكثر جرأة في توريط المتلقي وفي إجباره على التحول إلى فاعل مباشر داخل الركح، وكأني بالمؤلف ينحو في اتجاه إنتاج نص موازٍ للمتن الأصلي المرتبط بشخوص المونودراما الأصلية، حيث ينتقل المتلقي من مستوى التتبع «السلبي» للعرض، إلى مستوى التورط في إنتاج مواقف وآراء ورؤى يتم التعبير عنها بشكل تلقائي مرتبط بسياقات المتن الحكواتي للنص الأصلي. وقد أوجد الطيب الوزاني أساليب مباشرة للتعبير عن هذا المنحى الإبداعي المجدد، بصيغ مباشرة، من قبيل توجه الراوي نحو الجمهور بسؤال دقيق يُنتج جوابا دقيقا:

«- في رأيكم، هل هم محقون في ذلك؟
- نعم؟
- لا؟
- كثيرا؟
- قليلا؟
- في ظروف معينة؟
- (مشيرا إلى جهة في آخر الصالة) نعم، ماذا تقول؟
- من فضلكم، أنصتوا معي إلى ذلك الشاب الوسيم بالصفوف الأخيرة، أسمعتم؟...» (ص ص.**68-69**).

وعلى هذا المنوال، أنتجت مونودراما الطيب الوزاني أدواتها التعبيرية، في شكل ثورة على النمط التقليدي في تبادل مستويات الحوار، بشكل يعطي للآخر وللهامش فرصه، كل الفرص، في التعبير عن ذاته وفي الدفاع عن قضاياه التي لا تكون بالضرورة منسجمة مع أفق الكتابة لدى المؤلف. يقول الأستاذ محمد نوالي في كلمته التقديمية لنص «مرآة تنظر إلى الخلف»، موضحا هذا البعد: «تعتبر المونودراما أحد الأشكال التمسرحية التعبيرية عن المآسي الفردية والمآسي الجماعية التي تعاش بشكل فردي عبر الإحساس بالتمزق. غير أنها قد تتعدى ذلك إذ تتحول إلى شكل تعبيري يفصح عن المأساة الفردية والجماعية في آن واحد وقد أصبحت معيشا فرديا. فهي أشبه بالقصيدة الدرامية، وأشبه بالقصة القصيرة. أو أشبه بالسرد الأوطوبيوغرافي/ السير ذاتي الذي يعيد تمثل المأساة الجماعية وقد عيشت فرديا...» (ص.**10**).

نجح المبدع الطيب الوزاني في توريط الجمهور في استنطاق ذاكرة المرآة، عبر التماهي مع وصال الحكي المرتبط بشخصية «عنتر»، وذلك في سياق سعي الراوي نحو تحويل هذه الآلية إلى آلة للسفر في الزمن. وفي هذا السعي، ظل الحرص واضحا على استعراض عناصر الثبات والتغير في السلوك وفي الانتماء وفي العشق وفي الحزن وفي المآل. تتخلى المرآة عن وظيفتها الانعكاسية لتعيد بث الروح في عناصر الزوال والاندثار، فتنهض عوالم ماضية على ضفاف المرآة، وتبرز أحلام منكسرة في شكل رذاذ ناتج عن حالة التشظي المزمن المستنبط من آلة الزمن. تقرأ المرآة سيرة «عنتر» الطفل، وتسائل نزوات «عنتر» الشاب، وترصد أحلام «عنتر» اليافع، وتستقرأ فتوحات «عنتر» الراشد»، وتتحسر على هروب الزمن وانغلاقه كالماء المنساب بين أصابع يد «عنتر» الشيخ. تتشابك الحقائق المادية القائمة وتتداخل مع العوالم اللامرئية الكثيفة، لتنتج قراءة صوفية بعمق إبداعي أصيل، حيث يُصبح وجه المتلقي انعكاسا لماورائيات المرآة ولانتظاراتها المؤجلة، ولانكساراتها المرتبطة بتحولات الفضاء والوجوه والأذواق والاهتمامات وأسئلة الإبداع

والرقي الحضاري للمحيط العام.

يستحضر الطيب الوزاني معالم الشخصية الذكورية المُختزلة في اسم «عنتر»، قصد تفكيك خطابات إقصاء الأنثى، ولإبراز تهافت منطق الرجولة المسيء لكرامة الإنسان. يتفاعل المؤلف مع تغيرات المحيط المادي، بحثا عن معالم البهاء «الذي كان»، انطلاقا من سير ملهمته ومعشوقته مدينة تطوان، فيقول متحسرا وغاضبا من مظاهر اندثار الحس الجمالي والإبداعي من الفضاء العام: «ما أصبح مألوفا بحينا هو عدم الانسجام في الأشكال والألوان، بسبب العشوائية في تغيير ملامح الدور ووظائف الأبنية الأصلية. صارت المدينة سوقا مبعثرة في أزقة ودروب فاقدة الهوية... رحمك الله يا برتوشي (Bertuchi)... برتوشي هذا يا سادة، كان مسؤولا عن التراث المعماري للمدينة، وكان كلما طُلب منه فتح نافذة أو إجراء تغيير طفيف لواجهة من واجهات المنازل العتيقة يرد على السائل قائلا: «Ni siquiera un clavo» أو ما مفاده: «لن نسمح بدق ولو مسمار واحد في الجدار»... لقد فعلتَ خيرا عندما رحلتَ يا سليل الأندلس قبل أن تصبح المسامير معاول...» (ص ص.28-29).

ويضيف الراوي معبرا عن حالة الأسى المطلق تجاه حالة تردي الفضاء العام: «هكذا يا سادة أصبحت المدينة تعرف حربا على التراث المعماري الأصيل وعرضة للتلف التدريجي. فأصبحت دور الطوابق الأرضية بالأزقة مقسمة إلى دكاكين صغيرة وأسواق متسلسلة تنشر سلعها بالطريق العمومي الضيق أصلا. أتدرون ما سبب هذا الوضع؟ السبب يا سادة أسباب ومسببات، وحيثيات وظروف وعلل، وأشياء أخرى، قد يطول شرحها، أصبحت جميعها «هواجس» عند من يهمه الأمر،... سيدي، من فضلك، هل لك فكرة عن التراث المعماري الأصيل للمدينة؟ وأهمية الحفاظ عليه؟... ما معنى الحس الجمالي، وصون الذاكرة الجمالية للأجيال المقبلة؟... هل هذه الأشياء تشبع البطون؟...» (ص ص. 30-31).

انتبه الراوي إلى غربته التي أضحت مزمنة، فوجد نفسه داخل فضاء لم يعد يعرفه، وبين وجوه لا يعرفها، وبين حضن مجتمعي لا يعرفه. إنه انتماء منقطع الوصل مع التاريخ ومع الجذور ومع الحال ومع المآل. يقول الراوي: «هل لمثل عائلتي تاريخ؟ وهل من الضروري أن يكون لعائلتي تاريخ؟ وما ذنبي إن لم يكن لعائلتي تاريخ؟ أنا لا أعرف من تاريخ عائلتي سوى هذا البيت، وبعض من ذكريات أسرتي أسرتنا الصغيرة فقط... لم أر جدي ولم أعش معه لأعرف عنه وعمن سبقه من أسلافي شيئا سوى ما كان يذكره أبي أمامي في طفولتي اليانعة من ذكرياته هو، لم أكن أفهم من تفاصيلها سوى النزر اليسير، أو كنت أعتبرها، في سني تلك، من سبيل حكايات وخرافات لا علاقة لي بها ولا تعنيني، فلم أكن أركز على تفاصيلها. واليوم، أشعر بوحدة قاسية في حاضري بسبب جهلي بتاريخ العائلة. ليته أطلعني أكثر عن تاريخ العائلة وتاريخ البناية وحتى تاريخ الجيران المحيطين بهذا المبنى... آه يا أبي.. ليتك حدثتني أكثر عن تاريخ العائلة. ربما كنت حينها استأنستُ بمعالم جذوري لأستوعب حاضري أحسن، وأتلمس طريق غدي باطمئنان. هاجسي هذا جعلني، مع توالي الأيام، أدرك أن لكل مكان ذاكرةً وتاريخاً، كما أن لا تاريخ ممكناً بدون مكان...» (ص ص.36-37).

أصبح «عنتر» غريبا، يعيش عزلته القاسية، لم تعد تنفعه بطولاته ليحافظ على رمزية «بيت العائلة»، ولم تعد مغامراته قادرة على تحقيق الانتظام داخل بنية التساكن مع واقع التعايش. وفي هذا المآل بالذات، نستحضر الأبعاد النفسية العميقة التي استثمرها عمل مسرحي آخر متقاطع مع الأفق الإبداعي للمؤلف، وهو العمل الذي أصدره المرحوم محمد مسكين، صدر سنة 1983، تحت عنوان «تراجيديا السيف الخشبي»، وكذلك عمل تأسيسي للرائد رضوان احدادو رأى النور سنة 2012، تحت عنوان «المتنبي يخطئ زمانه». ويبدو أن المبدع الطيب الوزاني قد نجح في إعادة قراءة متغيرات هذه التراجيديا، بعد أن رصد تحولاتها التي جعلت المرآة تتحول إلى سجن أو إلى سجان رهن مصير الفرد والجماعة، وبعد أن أعطى للماضي قدسية مفرطة حرمت الذات من حقها في صنع الواقع وفي توجيه الراهن وفي الافتتان بالأحلام وبالانتظارات. يقول الراوي بهذا الخصوص: «توالت الأيام، أحسست خلالها أن هذه المرآة، التي كنتُ أعتبرها رفيقتي في تعاستي ووحدتي، أصبحت سجاني. نعم سجاني، فُقّعَة ينحصر عند حدودها كل عالمي وحياتي الماضية. أحيانا، كنت أتمنى لو تنقلني إلى أزمنة أخرى، لم أعرفها من قبل، لكنها لم تفعل... تخيلوا لو أن المرآة كانت تسمح بالسفر بنا نحو الماضي أو نحو المستقبل. مرآتي سجاني تربطني بالكاد إلى حاضري الذي هو ليس إلا ماضي البئيس فقط. مرآتي عاجزة عن أن تتخطى بي حاضري الثابت في الماضي، إلى مستقبل مغاير، أي مستقبل وكيفما كانت ألوانه. أنا بدوري عاجز عن أن أتخطى عتبة الماضي... هل أنا حقا قطعة من الماضي كما هي باقي قطع هذا البيت؟ هل أنا كيان مجبول على أن ينتمي للماضي، يعيش خطأ في الحاضر؟ ما معنى أن تكون موجودا في اللحظة الراهنة وغابرا في الماضي؟...» (ص ص.73-74).

هذه مرآة المبدع الطيب الوزاني، وهذه شظاياها المنشطرة التي لم تعد قادرة على الاستجابة لاستيهامات وجه المتلقي. هي مرآة تنظر إلينا مخاطبة وعينا الجمعي، بإثارة حميمياتنا تجاه «ما كان»، وبرسم دوائر الضباب والانكسار تجاه «ما سيكون». أليست المرآة -بهذه الصفة- قارة لإنتاج الأحاسيس والعواطف والمواقف، وقبل ذلك، خزان لتأثيث أحلام البقاء وقيم الخلود والجمال؟

يونس لطهي

المتن المنسي لعلال الفاسي في كتاب الوطنية المغربية

دون الدخول في عَدّ المزايا الكثيرة والمتنوعة لكتاب : «الوطنية المغربية تحولات الأمة والهوية» للكاتب حسن طارق، يمكن أن نختزل الطريق بعرض ما دوّنه علي أمليل في تقديمه لهذا الكتاب حيث يقول:

«كل هذا وغيره، يجعل من كتاب حسن طارق مرجعا لا غنى عنه للباحثين في القضايا العامة التي تدور كلها حول سؤال المغاربة الأساسي لأنفسهم: من نحن؟»(ص 13)

الحديث عن الوطنية المغربية حديث شائك ومعقد ويحتمل مستويات من النقاش، وكل قراءة في مَتن هذا الحديث هي بالضرورة قراءة آثمة لأنها محكومة بخلفية معينة. هذا على الأقل ما يستشف من كلام عبد الله العروي في الأصول الاجتماعية والثقافية للوطنية المغربية حيث يقول: «لا نعرف باحثا مهتما بقضايا الوطنية تجرأ على ادعاء الموضوعية الكاملة»(ص 30). وغير بعيد عن هذا الإقرار، نجد عبد الكبير الخطيبي في «الوطنية الاستراتيجية» يتساءل: كيف يمكن تناول مفهوم الوطن بعيدا عن العواطف؟»(ص 131)

وبتماسك منهجي وعدة معرفة عميقة بتاريخ السردية الوطنية المغربية، وبغني نظري كذلك، يقتحم حسن طارق بانضباطية منهجية في الغالب وبحرارة سجالية أحيانا باب إشكاليات الوطنية المغربية واضعا صوب عينيه أن « التقدم في حقل الإشكاليات تماما كما في حقل الألغام، يقتضي حذرا وطول مداورة.» كما يقول جورج طرابيشي في كتابه «نظرية العقل» (ص 8)

ما يهم حسن طارق بعد حدوث انفراج وخفوت في حدة تقاطبات وتوترات الهوية والاحتفاء بمكونات وروافد الهوية المغربية، هو استثمار هذا الهدوء العاقل في «ترصيد المشترك الوطني الجامع»(ص 24)

وفي السياق ذاته وبنفس وطني يعي جيدا أهمية «شفاء الذاكرة» وقيمة الوحدة الوطنية في اجتراح مستقبل واعد. يقول حسن طارق: يحقق منطق الروافد المتعددة رغبات الأصول وأطروحات الادعاء الهوياتي وسياسات الانتماء وشغف الاعتراف، لكننا نحتاج كذلك إلى منطق الوحدة الذي يحقق الحاجة إلى الانتماء الجامع ويجسد التفاف المجموعة الوطنية وتطلعها نحو المستقبل. (ص 230-231)

ومن أجل تقوية القيم اللازمة والأولية لتأمين المشترك المجتمعي والاجتماعي، يقترح حسن طارق ضرورة الحاجة إلى زيارة جديدة لإنسية علال الفاسي التي محورها «فكرته المركزية، التي تنهض على مقوم «الأرض»كمحدد رئيسي للهوية والانتماء،إلى جانب مقوم «النموذج النفسي» أو ما يمكن نعته بالشخصية» (ص 235)

ثم يسترسل حسن طارق في عرض الإنسية المغربية باقتضاب شديد ومفيد كما طور مضامينها علال الفاسي في محاضرته الإنسية المغربية – واقع العالم الإسلامي « منطلقا من أن إنسية أمة من الأمم تمثل خلاصة عطائها الوطني ومنجز نخبتها، القائم على ثلاثة أسس: أولها القدرة على النفاذ إلى العمق الإنساني في الرؤية للطبيعة والحياة، ثانيها الاستناد على نخبة رائدة وملهمة ومتوثبة، ثالثها التفاعل بين الفن والفكر في صورة اتحاد مدافع عن الجمال. ويعتبر علال الفاسي أصول الإنسية المغربية وأبعادها الحضارية سابقة عن الإسلام» (ص236-237)

ثم جاء من بعد الإسهام و العطاء العربي الإسلامي في إغناء العمق التاريخي للحضارة والإنسية المغربيتين.

واضح للعيان أن حسن طارق استحضر في كتابه عناوين مقتضبة للإسهامات الفريدة والمتميزة لعلال الفاسي في التنظير للوطنية المغربية، فبعض من أفكاره الرائدة في هذا المجال اتسمت بأصالة تأسيسية حيث يتم إعادة استثمارها كأفكار مفصلية للسردية الوطنية. لكنه سرعان ما نبّهنا إلى « مفارقات ملفتة تتعلق بما يمكن تسميته بالمتن المنسي من المنجز الفكري لعلال الفاسي، ذي الصلة بمركزية فكرة الأرض في بناء الهويّة الوطنيّة، برسوخ الإنسيّة المغربيّة في التاريخ الحضاري للبلاد لأزمنة ممتدّة قبل الإسلام.»(ص 237)

أولى المفارقات هو حضور هذا المنجز بكل غناه وشموليته مختزلا في هيمنة المكون المغربي الإسلامي على التعريف الثقافي للأمة المغربية في أدبيات الحركة الثقافية الأمازيغية. وتبقى ذروة المفارقات هي»استعادة» «خطاب الحركة الأمازيغية لهذا المتن المنسي لعلال الفاسي، وتحويله في النصوص التأسيسية المرجعية لها إلى مورد إيديولوجي رئيسي.» (ص 238)

ودون أن يدعي أنه يقدم الإنسية المغربية كوصفة سحرية لـ»تعريف ثقافي موحد ومدمج ينطلق من الاعتراف بالتعدد في الروافد لتجاوزه نحو أفق الوحدة والهوية الجامعة.» يدعو حسن طارق إلى تشديد الانتباه إلى مفردة أو فكرةالإنسية المغربية مع إعادة التحيين والإغناء كلما دعت الضرورة إلى ذلك لمرونتها وقدرتها على «النفاذ الأفقي لكل شبكات إنتاج المعنى للخطابات المتقاطعة حول الوطنية المغربية. (ص 238)

قراءات

د. حميد لحمداني*

تركز هذه الدراسة على تحليل بعض النماذج القصصية القصيرة التي تضمنتها مجموعتان قصصيتان للمبدع المغربي محمد العتروس، وهما على التوالي: «امرأة تقرع باب الله 2015» و«الشجرة العمياء 2019»1. ونَعني بمسؤولية عرض الوقائع، كما ورد في عنوان هذه الدراسة، أن المبدع محمد العتروس استخدم في عدد من قصص المجموعتين طريقة واقعية بعلامات مُستجدة، ولا ننفي أن يكون في بعضها قد تجاوز الواقع كما سيتبن لنا لاحقا.

دراسة لنماذج من القصة القصيرة للمبدع محمد العتروس

الواقع العياني والوجع المر
قصة: «سهو»

في إحدى قصص المبدع محمد العتروس صرح بأن النص وشخصياته وأحداثه هو عين الواقع وهذا يعني أنه ليس تأليفا تخييليا بل هو وشخصياته وأحداثه حضور واقعي صرف، ولا يكتفي المبدع بتنبيه القارئ إلى هذه الحقيقة، بل يقول بحرص شديد ضمن القصة الأولى من مجموعة « الشجرة العمياء» الواردة تحت عنوان: « سهو «، مُوجها كلامهُ الى القراء: « ألتمس منكم بصفتي محمد العتروس كاتب هذا الالتماس وراوي هذا النص أن تعتبروا كل تشابه في الإسم أو في الشخص أو في الأحداث أو الأماكن، مقصودا كل القصد.» (سهو، ص: 8)

هذا الالتماس له دلالات متعددة، أولها أنه محاولة ضمنية لإبعاد صفتي التخييلي والخيالي عن القصة وتعميق صدقيتها وتجسيدها للأحداث الفعلية التي تجري في الواقع، وثانيها إن الراوي تبعا لذلك لم يعد ضمنيا كاتبا للقصة ولا ساردا لها، فهو شاهدٌ مُباشرٌ على الوقائع وعلى الأشخاص المذكورين في القصة وكل ما يحدث لهم فيها. ويترتب عن هذا افتراضيا أيضا أن مدلولات كل ما يُروى هي أيضا عين الحقيقة ولا مجال للتأويل أو اختلاق معان خارجة عما قد حدث واقعيا واستخلصَ مَدلوليا من قبل المؤلف. إن الغاية من ذلك الإلتماس هي ترسَيخ الاقتناع في ذهن القارئ بأن المحكي واقعي وليس خيالي وعلى القارئ أن يُسلم بذلك إلى نهاية النص. وبحيلة سرديةٍ ماهرة يتقرب الكاتب من القراء ويدعوهم إلى اتفاق مُسلم به معهم يتعلق بتسمية شخصيتين رئيسيتين في النص، بإسمين رمزيين: وهما الحاج (ع) والحاج (م) ويؤكد لهم بأنهما شخصيتان واقعيتان بدليل ما يرويه عنهما.(ص: 8 - 9) ولم يقف الاتفاق عند هذا الحد، فبقدرة تودد جاذبة تمكن الروائي أن يحول التزامه الشخصي إلى إجراء عقد بينه و بين القراء يُصادَق فيه على إسْميْ الشخصيتين كما سبقت الإشارة إلى ذلك، كما يُصادَق في العقد أيضا على مَكانيْ القصة: بمدينتي بركان وتاوريرت (المغرب)، وزمنها في منتصف الثمانينات من القرن الماضي، أما البند الأخيرَ في هذا الاتفاق فنراه مُثيرا للتساؤل؟ وجاء فيه: «ولنتفق على أن نقرأ النص بعيدا عن أي أحكام أخلاقية مُسبقة» (ص: 9) وهذا المبدأ المحير سنعود اليه فيما بعد.

اعتقد أن التعامل مع هذه المداعبة التوددية التي اتبعها المبدع تجاه ما سماه: «عزيزي القارئ» ينبغي ألا يكون مجرد نقد تحليلي فقط بل أيضا مُداعبةً مُشاكسة من جهتنا لما قدمه صديقنا المبدع محمد العتروس في هذا النص القصصي. ونقول له: عزيزنا سي محمد نراك حسمت منذ البداية في القول بأن ما يَرِدُ في هذه القصة هو عين الواقع وليس مَحضَ خيال، والتمسَت بأسمك الكامل من القراء أن يوافقوا على ما ذهبتَ إليه، لكنك استدرجت هؤلاء القراء بدهائك المتماسك والتوددي لإجراء عقد اتفاق جماعي على كل ما أشير إليه بخصوص الشخصيتين الرئيسيتين والمكان والزمان ثم الاتفاق في بند أخير على ضرورة إقصاء الأحكام الأخلاقية المسبقة في أي قراءة للنص.

بعد هذا ألا تكون القصة مجرد افتراضات حكائية اجتهدتَ في بناءها وورطت معك الأعزاء القراء في سبكها وإخراجها وتركتنا في حيرة من أمرنا نبحث عن تلك القصة التي هي عين الواقع؟ ومع ذلك لقد حاولنا مستبشرين أن ندرك ما يحصل عندما عرَّفتنا بشخصيتي الحاج (ع) والحاج (م)، لكن وجدنا بعد الاستفاقة من دعابتك السردية ذات التأثير المغناطيسي علينا أيضا، فوجدنا الحاجين معا فاقدي الهوية، ولا نستطيع تمييزهما بين حُجاج المعمور، وقد تسعى لتنبهني إلى أنهما مميزان بالحرفين المختلفين، لكني يا صديقي العزيز لازلتُ مع ذلك عاجزا عن إيجاد مخرج إلى إدراك هُويتِهما، فحرف العين عند

مسؤولية عرض الوقائع وصدمة المعاني

الحاج الأول لا يتراءى لي إلا موزعا: على عدنان وعماد وعبد العزيز وعمر وعمران، والبحث قد لا ينتهي، أما حرف الميم عند الحاج الآخر لا أراه أيضا إلا موزعا على محمد ومنصف، ومنير، ومنعم ومطيع واللائحة تطول أيضا، والشخصان الرئيسيان أصبحا في منظوري « المتهالك» مجرد فرضيتين شخصانيتين قريبتين من محض الخيال الذي أبعدته في قرارك الحاسم بأن قصتك هي عين الواقع. لا تقلق عزيزي فأنا أداعب النص مثلما داعبت أنت القراء الأعزاء بطريقة سحرية، وربما سأجد مَخرجا ساعدْتني أنتَ بنفسك لأنفلت منه، وذلك حين قلتَ منطلقا في السرد بأن: « الحاج (ع) والحاج (م) فلاحان معروفان من مدينة بركان وهما صديقان بينهما علاقة مصاهرة وسنوات من الرُّفقة والعِشرة » (ص: 9)

لن اذهب بعيدا في التحليل والمشاكسة لأقول مثلا بأن التحقق من أننا أمام الواقع العياني يدعونا لرحلة قد تكون مُتعبة ومحرجة لمدينة بركان للسؤال عن الحاجين وعن علاقاتهما وسلوكهما لكي نتأكد فعلا أنهما موجودان في الواقع العياني وأننا معهما فعلا عندما نقرأ قصة «همس» التي خصصتها لهما. والواقع أنني والقراء والمنصتون بدون شك في هذه القاعة، لا نحبذ هذه المجازفة المحرجة، لأننا نثق بالمبدع وبتصريحاته التي تضمنتها قصته مثلما نقدر دهاء المراوغة السردية والابتكار عنده في هذا النص وفيما نجده بمجموعاته، وسنقبل مثلما قبل القراء الأعزاء أننا أمام الواقع الملموس، فما هي حالة هذا الواقع؟ نجد الكاتب يُساعد قراءه على أن يحتفظوا في أذهانهم بالتزامه الواقعي السابق، فيَذكر لهم بأن الأحداث وقعت في مدينتي بركان وتاوريرت أما ضيعة «دوبوا» بهذه المدينة الثانية، فهي مكان محوري في النص وأن مُلخص المحكي الواقعي يشير إلى تحايل الحاجَّين بعد قرارهما المجازفة برهن عقارهما ودفع جميع أموالهما بغية الاستحواذ في المزاد العلني المغشوش على المزرعة المذكورة التي كانت الغلة فيها قريبة العطاء الثر فيما يخص منتوج البرتقال على الأخص. في هذا الحد الحدثي نتذكر البند الأخير في العقد الذي أجراه الكاتب بإسمه مع القراء الأعزاء ونُذكِّرُ هنا بمحتواه التالي: «.. ولنَتَّفق على أن نقرأ النص بعيدا عن أي أحكام أخلاقية مُسبقة.» (ص:9)

نؤكد أولا أننا لم نصدر حتى الآن أي حكم أخلاقي مُسبق على أي سلوك أو حدث وارد في النص القصصي، وهذا يعني أننا نحترم هذا المبدأ الذي جاء في العقد الإلتماسي، لكننا الآن قطعنا شوطا لا بأس به في قراءة هذا النص كما اطلعنا على حديث الكاتب عن جانب غير مُتوقع صادر عن حاجَّين استخدما أفعالا تعاكس المبادئ والقوانين والأخلاق وهي استغلال الوساطات مع أصحاب القرار في المزاد العلني ودفع تعويضات غير شرعية من أجل كسب مغشوش للضيعة المذكورة. هذا الخرق للأخلاق والنزاهة والقانون تحدث عنه الكاتب بنفسه، ووصفه بعلامات دالة على الانحراف عن المبادئ، لذا يحق لنا أن نشكر زميلنا المبدع على مصداقيته وصراحته وليس من الضروري أن نذكره بأنه يتحرك في عالم هو عين الواقع وأن بإمكانه أن يكون شاهدا على جرم ارتُكب؟، لكننا لا نحب هذا المسار بل نحبذ أن نقف معه عند هذا الحد تفاديا لجلب المتاعب، لأننا نريد أيضا أن نعلق لاحقا بحكم غير مُسَبَّق على ما ورد في السلوك الشائن للحاجين مع أن اسميهما الشريفين يتعارضان مع انتهاكهما للفضائل، والقصة في هذا الجانب تستقبح خرق القيم بتأكيد من كلام صديقنا العزيز، وهذا موقف إيجابي يعزز حضور القيم.

في استمرار للمعالجة التحليلية لهذا النص المثير للجدل، نجد الراوي يتحدث عن أن عاصفة هوجاء أيقظت الحاجّين في صبيحة أحد الأيام وجعلتهما يحرصان للتو على أداء الصلوات وطلب الرحمة والدعاء بألا تكون العاصفة قد مرت على أشجار البرتقال بالضيعة، مَخافة أن تسقط كامل منتوجها. (ص:-11 14). في حدود هذه المرحلة التي بلغها المحكي تم التركيز، من قبل الراوي على ما هو نقيض التحايل والغش، إذ بدا الرجلان شديدي التعلق بالإيمان الديني والرحمة الإلهية. لكن، عندما بلغا الى مدينة تاوريرت في الصباح الباكر وأطلا من الربوة على الضيعة حدثت صدمتُهما القاسية، لأن جميع المنتوج البرتقالي كان ساقطا على طول الضيعة. وتنتهي القصة بما اعتبرناه موصوفا بصدمة المعنى أو الوجع المر وما حدث أثناء ذلك من سلوك أظهر مستوى من الفساد الأخلاقي الفادح عند أحد الحاجين وهو الحاج (ع) الذي وصف الراوي حالتهِ وسلوكه المنحط كما يلي:«..أصيب الحاج (ع) بالرقبة المتخشبة، جحظت عيناه وتسمر للحظة، ثم فجأة أسقط السلهام من على كتفه، رفع جلبابه إلى صدره وأمسك على ما تحت بطنه، وصرخ: - يا إلهي لقد أسقطتَ كل شيء.. ونسيت أن تُسقط هاتين.»2

أمام هول صدمة هذا الفعل المقزز من قبل هذه الشخصية ودلالته المنافية للمبادئ والأخلاق، اتجه المبدع قبل ذلك إلى ما نراه تخفيفا استباقيا لهذه المدلول الصادم نحو ضرورة جعل شخصية الحاج الآخر (م) تقف في حدود التوجع والابتهال باللطيف، وكان ذلك نقيض التهور الأخلاقي الذي وقع فيه من كان يُشاركه المشروع الخاسر، وقد كانت صدمة الحاج(م) شديدة الإيلام، ومع ذلك بدا أخلاقيا ملتزما رغم كل ما اقترفه سابقا من غش ووصف الراوي حالته كالتالي: «أقعى الحاج (م)، ثم أمسك رأسه وبدأ يصرخ: يا لطيف.. يا لطيف.. يا لطيف.»3

أمام هذا المشهد الصادم تتكشف حقيقة الذوات في معظم الأعمال السردية، لأن دور القصاصين والروائيين المبدعين أساسيٌ في تعقيد التجارب وتكثيف الضغوط النفسية بخلق الأزمات وحبك الشراك التي تقود الشخصيات في النصوص السردية إلى البوح بما في داخلها سواء كان خيرا أم شرا، هذا يعني ان الكشف عن حقيقة الذوات يستلزم المرور بأحداث ضاغطة، وأفضل مجال يتجسد فيه هذا الضغط هو

الأعمال السردية التخيلية والخيالية، وقد تبينت أهميةُ هذا الجانب من الضغط على النفوس المشخصة وإظهار حقيقتها، في كتاب: «فن الرواية» لميلان كونديرا حينما درس أعمال كل من مارسيل بروست وجيمس جويس وفرانز كافكا وأظهر أن مواقف الشخوص الخفية لا تظهر بالضرورة من أفعالهم المرئية ولكن من المرور بالأزمات النفسية التي تُفجر حقائقهم المتوارية خلفها، وهذا ما يقوم به الحكي التخييلي بفعالية أكثر من الواقع 4. وأخيرا نقول إن تحريك الرياح العاصفة سرديا في زمن قريب من الاستفادة من المحصول البرتقالي الضائع، ولدّ أزمة نفسية قاسية انكشفت معها حقيقة كل واحد من الحاجّين بأجلى صورتيهما.

هل يمكن حَطْبُ المعارف دون أساس؟
قصة: «حين يصبح الإسكافي حطابا «

حَضرت الواقعيةُ المُعززة بشخصيات متعددة معروفة في الواقع العَربي، في قصص أخرى لنفس المبدع نذكر منها على سبيل المثال قصة: «حين يصبح الإسكافي حَطابا « في نفس المجموعة المشار إليها سلفا(الشجرة العمياء» ص: 29)، حيث نجد الشخصية المحورية التي تم التركيز عليها شديدة الولع والتظاهر بأنها من الكُتاب المتألقين، لكنها تشعر بغياب محظوظيتها مع الآخرين، لأنهم لا يعترفون لها بالتفوق، ومن سوء حظ هذه الشخصية المدعوة « الرشيد» أن هذا الرشيد جمع في يوم من الأيام ما لديه من كتب منشورة ليتباهى بها في مقهى الفيشاوي بالقاهرة الذي يلتقي فيه أبرز الكتاب من الأدباء والعارفين بالتاريخ وذوي العلم بالثقافة العربية. وألقى كتبه بين أيديهم دون إذن منهم بلا خجل، وطفق يرفع من قيمته وموسوعيته أمام هذه النخبة من المثقفين والروائيين المعروفين في الواقع العياني ومنهم يوسف القعيد وجمال الغيطاني ونجيب سرور. المهم أن المشهد يُعيدنا إلى تلك الواقعية التي نجدُها في روايات نجيب محفوظ، الذي كان يحيل في أعماله إلى الأحياء والحارات والمقاهي، وإلى الشخصيات المعروفة في الواقع، لكننا نلحظ أن الواقعية الجديدة التي استفاد منها المبدع محمد العتروس تكيفت مع خصوصيات القصة القصيرة باللجوء إلى واقعية سردية مُوجزة يقتنص الكاتب في عدد منها، ما يمثل شرَكا تقع فيه بعض الشخصيات، إما بسبب لا وعيها أو لضحالة معرفتها أو لسوء حظها وسلوكها، وغالبا ما تكون النهاية ومدلولاتُها صادمة. مثل ما وقع فيه بالضبط الحاجّين في القصة المدروسة سابقا وهي بعنوان « همس»، وهذا ما وقع فيه بالضبط المدعو «الرشيد» في قصة: «حين يصبح الإسكافي حطابا» لكن بطريقة مغايرة. في هذه القصة الواقعية المتربصة بالرشيد الذي بدا من سلوكه ضعيفا في المجال الثقافي، وخاصة حين حاوره أحد الحاضرين يُدعى « الأستاذ» وطرح عليه أسئلة مَعرفية لم يستطع أن يُثبت في الإجابة عنها أنه يواكب تطور المعارف بطريقة ناجعَة، فشبهه «الأستاذ» في قصة سرَدها عليه أمام الجمع بذلك الإسكافي الذي تحول عن مهنته وأصبح حَطابا، لكنه فقد قدرته على الحَطب بسبب الغفلة عن شحذ فأسه، وعليه فآلية حَطب المعرفة كما نبهه «الأستاذ « هي ضرورة التزود اليومي بالجديد من المعارف5. وهذا ما أحدث صدمة لشخص الرشيد، ودهشةً لدى القراء من قوة نهاية حكاية الحطاب وإفادتها الرمزية بعدم السَّهو عن شحذ الفأس لكُل من يسعى في طلب العلم ورفع قدراته فيه وألا يغفل عن التزود فيه دائما بكل جديد، وهذا هو فأس بناء المعرفة المتوقدة.

الابتهال والبركات ونسبية المعنى
قصة: امرأة تقرع باب الله

تهمنا الإشارة إلى بعض القصص تأتي عند نفس المبدع مغايرة للمسار السردي الواقعي الجديد، الذي رأيناه في قصتيه السابقتين، نجدُ منها في مجموعته المنشورة سنة 2015، تحت بعنوان: «امرأة تقرع باب الله» قصة تحمل نفس هذا العنوان. وسيتبن لنا عند التحليل أنها بالغة الاختلاف عن القصص الواقعية الجديدة السابقة، لأنها أولا تحمل عنوانا يميل بلمسة واضحة للعوالم الماورائية أو إذا أردنا الاقتراب أكثر من المدلول، نقول بأنه عنوان يقربنا من مجال استدعاء الابتهالات الدينية والبركات التي نجدها أحيانا ملحقة بالتيارات الصوفية6، يتأكد هذا بتعبير وأضح المعالم في ما ورد على لسان شخصية فاطمة الماثلة بصورة نسوية استثناسية في الصفحة الأولى، وهي للفنان «سعد بن باناز اداه»، تبدو المرأة فيها بوشاح فوق رأسها مؤثث بالأزهار، أما وجهها السَّمحُ لا تفارقه مع ذلك علاماتُ وجع دال على مَن فقد الحيلة تجاه أوجاعه، ولعلها بسبب ذلك وقفت في الصورة أمام باب خشبي شامخ بزخارفه المتعددة ويدُها على المقبض كأنها تطرق الباب.ص:23). هناك علامات متكاثفة واردة في مطلع هذه القصة، تؤكد كلها أن المرأة هي التي سخّرتها

لنجاح ابتهالاتها واستدعائها للكرامات، وكل الغرائب الممكنة لرفع الهَمِّ عنها، ومنها خاتَمها «السحري» الذي يُقال عادة بأنه قد ينجح في أمر الجن لفتح الأبواب. (ص: 24) والواقع أن المرأة قد اعتمدت أساسا على الاستعطاف الإلهي والتقرب من الأولياء والملائكة، ومن جهة أخرى محاولة التأثير في الجن، وبذلك يتم سرديا توتير الحالة التي تعيشها المرأة ويعيشها القارئُ معها أيضا. ونستطيع القول تأويليا وترجيحا، لا غير، بأن احتمال حدوث الفرج أصبح متعلقا بفتح الباب، لأن المرأة موجودة أمامه، وهو حاضر في عنوان القصة، لكن لا ينبغي التسرع باستباق الوقائع، لأننا نعرف أن فن السرد من أكثر الفنون مراوغة وتتيــيهها للقراء، وأستطيع القول مع ذلك أن أول من يعيش في التيه هم المبدعون حينما يستوقفهم النص مَرات عديدة في كل مفصل ويجعلهم في حيرة أمام اختيارات متعددة، لإتمام الحكي.

سنحاول بعد هذا أن نتابع هذا النص الثري بعناصره الجَاذبة في اتجاهات فهمية وتأويلية متنوعة.

ففي مقطع ابتهالي أساسي ومؤثر على لسان فاطمة، نشعر أنها متوجهة مباشرة نحو القوة الإلهية والكرامة عند علي لإنقاذها من وضعها الصعب ومن البلى الذي تراهُ يَلحَقُ زهرَةَ عُمرها:« يا أ الله يا علي.. افتح لأمَتك المكسورة الجناح سُبل الفلاحْ. سيدي وحبيبي زهرة عمري تَذوي أمامَ عيني وأنا لا أعرف كيف أسْقيها مَعنى الحياة.»(ص: 24)

هناك أيضا إشارة نراها ذات أهمية في النص تثير تساؤلا محوريا في محاولة إدراك الوضعية التي تعيشها فاطمة، الإشارة متعلقة بوجود مجموعة من النساء العجائز الجالسات بعباءاتهن السوداء يتعالى في المكان، نحيبهن الدال على اليأس والموت. هذا يبدو حالة نقيضة ميؤوس منها إذا ما تمت مقارنتها بحالة فاطمة، التي تلبس عباءة ملونة ومطرزة ووشاح مزهر وتظهر بوجه نوراني ولا تنتحب وانما تبتهل وتأمل استجابة الباري واولياء البركات وغير ذلك من القوى الخارقة أما النساء العجائز فلباسهن ونحيبهم لا يُبشر كما رأينا بخير. (ص:25)

كل ما سبق جعل هوية فاطمة في هذه القصة، بسبب أحزانها، تعيش حالة تصدع داخلي يُمثل اختيارين، إما الحياة ومُتعتها أو أن تكون من بين من يعيش في سواد ويأس. يتجلى ذَلك في إدانة فاطمة لنفسها بشكل مفاجئ بسبب ما اعتبرته شقها اللعين، تراه في زينتها وبَهاءها وجمالها، لكن صوتا معاكسا في ذاتها يحول في اللحظة ذاتها علامات لعنتها بما في ذلك وجهها النوراني وعينيها وشفتيها إلى مُميَزات محبوبة وشهية، ويُعاتبها بقوله لماذا هي حزينة؟ (ص:25). هذا التحول المفاجئ يعتبر من خصائص وجود الشخصيات في الأعمال السردية، فهي أحيانا تبدو في بداية الحكي كوحدة لغوية فارغة من المعنى لكنها تتطور وتتغير من ناحيتين: أي مما تقوم به من أفعال وأقوال، ثم مما يحدث لها من تغير في هويتها عند تقابلها مع شخصيات أخرى ذات وضعيات معاكسة في نفس الحكي7. بهذه الطريقة تم حصول ذلك الانقسام الذاتي الذي خضعت له فاطمة في هذه القصة القصيرة، وخاصة حينما وجدت نفسها وجها لوجه مع النساء العجائز بعباءاتهن السوداء ونحيبهن المُنذر بالفناء. أمام هذا النقيض تُصور فاطمة حالتها هذه بطريقة مأساوية يعززها تفاعل ذهنها المصدوم مع ما تراه من صور اليأس وغياب الاستجابة، فَتقول: «يا أ الله .. يا علي، يا زينب النار تأكلني من الداخل، النار تأكلني من الخارج، أصبحتُ أنا النار.. يا إلهي (...) كيف لا يكترث أمري إلايْ؟» (ص: 25)

ما يتوقعه القارئ من تحول دلالي في هذه النقطة بالذات، من المرجَّح أن يكون سائرا نحو نهاية مأساوية بناء على ما بَلغته فاطمة حينما شعرت بأنها تحترق من الداخل. وهذا مجرد توقع فيما يسمى العوالم الممكنة التي تغري القارئ، باعتبار أن هوايته المتعة تكونُ عادة متعلقة بالمحاولات التأويلية.8

لكن الحيل السردية في الحكايات والقصص والروايات، تتحدى أحيانا كل توقعات القراء، وهذا ما نراه سيقع في الاتجاه المعاكس تماما لما كان مأساويا، حيث وقع ما يُمثل شبه عاصفة سحرية متمردة على الشعور بالنار الحارقة في كيان فاطمة، ففي عز معاناتها للحريق من الداخل نراها تمد يدها في انتفاضة مفاجئة لتنزع غطاء رأسها لكي تتحرر من النيران، وإذا «بشعرها الليلكي ثار وصدح في الريح فانسكب على الكتفين وعلى الظهر والصدر لينفرج عن بياض جيد طويل لم يُجرِّب متعة الضوء » (ص: 26) هذه الانتفاضةً، تبدو كما لو كانت مشهدا سحريا خاطفا بل هي قريبة مما سماه السرياليون: « انفلات الحواس والهلوسة الآرادية»9، وهذا ما حَوَّل المرأة من جحيم إلى جنات النعيم، فها هي ترى بحرا بلا حدود وحدائق غناء وتغاريد العنادل .. ، كل هذا حصل ولم يُفتح الباب المزركش، لكن المرأة ما إن ابتعدت قليلا عن الباب في استدارة خاطفة، حتى غزا وجهَها بريقٌ من نور، وعلى التو طرحت سؤالا يلغي الاغلاق التام لمعنى النص وهو التالي: «هل صحيح أنه حين تقرع المرأة باب الله تنفتح لها كل الأبواب؟ » (ص: 26). هذا التساؤل في نظري يحاول أن يجعل قضية الرسو على ما هو واضح وشامل للمعنى، ليس ممكنا إلى حد ما، و هذا ما قد يصدم بعض القراء رغم ارتياحهم لتحرر المرأة من النار الحارقة في كيانها، خصوصا أن شخصيتها كانت موزعة بين الاستنجاد الأساسي المتكرر بالقدرات الالهية على رأس أغلب فقرات القصة من جهة ، والتأكيد من جهة ثانية اثناء نُواحها قائلة: «أصبحتُ أنا النار يا إلاهي ما لهذه النار تُهشم اضلعي وتحرق أصابعي وتكاد تفجر رأسي .. آه لا يكترث لأمري إلايْ.» (ص: 25) فهل اعتمدت المرأة في النهاية على عزيمتها ورعاية نفسها بيدها فقط؟ لكن يَحق لنا أن نطرح السؤال التالي: من الذي غمر وجهها بالنور في نهاية القصة لتستطيع المشي في الظلام؟ ويستمر النقاش حول هذا الجانب ولا أظن أنه سيتوقف. وهل تنطبق المدلولات الأخيرة المنفتحة على التأويلات المتعددة في هذا النص السردي على ما ذهب إليه أومبيرتو إيكو، حين تبنى الفكرة القائلة بأن التعقيد الرئيسي في النصوص الإبداعية ماثلٌ أحيانا في حَبْك ما «لا يقال»، أما تفعيل هذا الذي «لا يقال» فسيبقى دائماً من مهام الناقد أو القارىء في تأويلاتهما الاحتمالية.10 وهذا ما نظن أننا حاولنا تطبيقه في هذه الدراسة.

هوامش:

*- خبير في المناهج النقدية والدراسات السردية والترجمة/ أستاذ التعليم العالي في جامعة سيدي محمد بن عبد الله ، كلية الآداب والعلومالانسانية (سابقا) بمدينة فاس.

1 - صدرت مجموعة « الشجرة العمياء **2019**» محمد العتروس الكاتب، صدرت عن مطبعة نجمة الشرق. مدينة بركان. الطبعة الأولى سنة: 2019. أما المجموعة القصصية: «امرأة تقرع باب الله» لنفس للكاتب، صدرت عن وكالة تنمية الجهة الشرقية، في إطار الموكب الأدبي الثالث تنظيم جمعية: « كفاية للثقافة والتنمية، الطبعة الأولى سنة 2015.

2 - قصة سهو «منشورة ضمن المجموعة القصصية «الشجرة العمياء» محمد العتروس. مرجع مذكور سابقا. ص: **16**.

3 - المرجع السابق. ص: 15. 16.

4 - «فن الرواية». ميلان كونديرا. ترجمة: بدر الدين عَرودكَى. بالمجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للثقافة). مصر. ص:**-21 23**.

5 - انظر ما ورد بالتوالي في قصة: «حين يصبح الاسكافي حطابا « مجموعة المبدع محمد العتروس: « الشجرة العمياء « مرجع مذكور سابقا، بالصفحات التالية: **-39 34**، **-36 38**.

6 -يشار في الدراسات المهتمة بالكرامات والميول الصوفية إلى مصطلح الولي الذي لا يصبح حاملا لهذه الصفة إلا إذا تولاه الله بالكرامة والرعاية، والولي أيضا من كانت افعاله موافقة للشرع، وغالبا ما تتضمن الكرامات بعض الأفعال الخارقة وهذا الجانب يناسب ما يُعالج في هذا النص القصصي. « جامع كرامات الأولياء» تأليف يوسف بن اسماعيل النبهاني تحقيق ومراجعة: ابراهيم عطوة عوض. الجزء الأول نشر: المكتبة الثقافية. بيروت. لبنان. 1991. انظر ما ورد في تعريف ومضامين هذا الكتاب ضمن مقدمة المحقق. ص: 7 - **8**.

7 - سيميولوجيا الشخصيات الروائية. فيليب هامون. ترجمة سعيد بنكراد. دار الكلام. الرباط. **1990**. ص: **30 - 31**

8 - «القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية». أُمبيرتو إكو. ترجمة أنطوان أبو زيد. المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء، بيروت. الطبعة الأولى: 1996. ص:161.

9 -- « اندريه بريتون المعطيات الأساسية للحركة السريالية. تأليف: ميشال كاروج. ترجمة: إلياس بَدَّيوْي. منشورات وزارة الثقافة. دمشق، **1973**. ص:**101**.

10 -»القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية». أُمبيرتو إكو. مرجع مذكو. ص: **62**.

بقلم : خورخي لويس بورخيس

كانسينوس وألف ليلة وليلة

ترجمة : محمد آيت لعميم

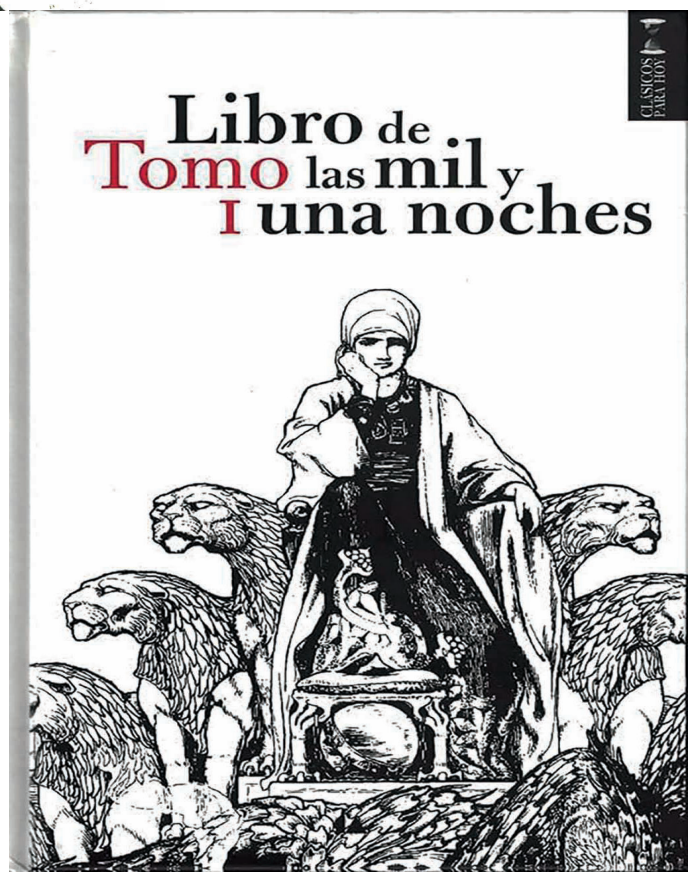
أوكل الحظ للعرب مهمتين: كانت الأولى هي بشارة العالم الوثني أنه لا إله إلا الله، أو كما يعبر عن ذلك **Burton**، لا وجود لآلهة أخرى سوى الله. وكانت الثانية هي إنقاذ الفكر الأرسطي لصالح الغرب، تنبأت بوجوده آية من القرآن الأزلي حسب بعض المفسرين، والقرآن هو الكتاب الذي يعتبر صفة من صفات الذات الإلهية، فهو سابق عن اللغة التي كتب فيها، وسابق عن اللحظة الزمنية الأولى (أي كان قبل الزمان).وهناك مهمة ثالثة، ربما ليست حتمية بنفس القدر لكنها بالتأكيد الأكثر متعة، كانت هي الحلم بكتاب ألف ليلة وليلة و الحفاظ عليه من أجل أحلامنا، حيث العنوان يشكل تقابلا بين الوحدة الالهية ووسع مخلوقاته وتنوعها.

يعتقد المستشرقون أن هذا التجميع العرضي تقريبا، كان قد دون في مصر في القرن 13م، وفي عام 1704 تقريبا، اكتشفه انطوان غالان للشعوب الأوروبية، وهو اليوم يشكل جزءا من الذاكرة الجماعية للبشر.

إن إسبانيا التي كانت في يوم ما مركزا مشهورا للثقافة العربية ، لم يكن بحوزتها إلى الوقت الحاضر ترجمة مباشرة أو حرفية لهذا الكتاب الجوهري في العالم الإسلامي. وكانت قد استسلمت فترجمته عن الترجمات غير الكاملة لغالان أو **Weil** أو عن إعادة الصياغة الزخرفية والداعرة التي أنجزها الدكتور مـاردروس. وأخيرا منحنا رافاييل كانسينوس أسينس الكتاب المنتظر.

ربما كانت المصادفة، من بين أشياء أخرى، تنبئية؛ ففي عام 1934، أتيحت لي الفرصة، أن أقـرن اسـم بـورتـون، الأكثر شهرة من بين المترجمين الإنجليز لألف ليلة وليلة، باسم رافاييل كانسينوس أسينس. والرابط بينهما، في هذه الحالة، كان هو هبة اللغات: إذ كان بورتون يحلم في سبع عشرة لغة، وكانسينوس، مستعملا صورة غريبة تكمن قوتها في الإيحاء بفضاء النجوم، صرح أنه بإمكانه أن يلقي التحية على النجوم بتسع عشرة لغة قديمة وحديثة. لقد أعطى كانسينوس لقراء اللغة الإسبانية ما أعطاه بورتون لأبناء عمومتهم الإنجليز. سوف يتطلب فحص « التعاطفات والاختلافات» بين الترجمتين وقتا ومجالا، وسأقتصر فقط على الإشارة إلى أن بورتون، الذي كان رجلا عمليا، استسلم للإغراء الأدبي لأسلوب باروكي ولمعجم مبالغ فيه، في حين أن كانسينوس، الرجل الأديب، سيتعمل بمهارة أسلوبا سهلا. فضلا عن ذلك، فكلاهما أعاد إنتاج مقاطع عرضية بنثر مسجوع في النص الأصلي تشير إلى نوع من التشدق.

هناك كتب - لنفكر في « أورلاندو العنيف» أو في « تشريح الكآبة» لبورتون الآخر (يقصد بورخيس روبيرت بورتون)- لايفارق جوهرها فكرة الامتداد.



فالذي يقطع هذه الكتب أو يتصفحها لابد أن يشعر أنه من الممكن أن يتيه في اتساعها، كما الأمر في حلم أو في موسيقى. ربما لن نقرأها بصورة كاملة، من الصفحة الأولى إلى الصفحة الأخيرة . ولكن من الضروري وفقا لنكهتها الخاصة أن نحس ، يمينا ويسارا، بجاذبية المجهول والغامض، كما نحس فيما وراء الأفق المنظور، حضور السهل المنبسط. فكل صفحة تستدعي استمرارية الاخريات، وأنه من الضروري أن توجد بها عجائب كثيرة. وإن أروقة الأحلام ستكون لا نهائية، لذلك ليس عبثا أن تكون هناك ألف ليلة وليلة.

يتشكل هـذا العمل الـذي نشرته دار **Aguilar** من ثلاثة مجلدات يحتوي كل واحد منها على ألف وأربعمائة صفحة. لقد أعطى كل من بورتون و**Payie** لترجمتيهما عنوان « كتاب ألف ليلة وليلة»، وتجاهل كانسينوس هذه المفاجأة التركيبة الخفيفة فوسم عمله بعنوان» كتاب ألف ليلة وليلة» متضمنا كل القصص التي حكتها شهرزاد مع قصص أخرى، أصلها غير معروف، أقحمها أنطوان غالان، وهي اليوم جزء من النسخة المعيار، البعض منها مشهور حقيقة، ولا يخلو الأمر من مفاجأة حين سنعرف أن حكايات علاء الدين وعلي بابا لم تكن موجودة في المخطوطات العربية ، وأن النصوص المشرقية التي ضمنتها هي ترجمات عن الفرنسية .

لقد قدم كانسينوس لكتابه بدراسة نقدية لكتاب الليالي، عالج فيها مشاكل متنوعة مثل الأصل الفارسي والهندي للحكايات ، وجانب الواقعية فيها واللاواقعية ، والأجناس المعروضة فيها والتأويل الباطني الممكن لمجموع القصص. هذا التقديم الذي يمكن أن يشكل لوحده كتابا آخر، يتكون من اربعمائة صفحة . وبعيدا عن المصادر الأجنبية المحتملة والممكن تخمينها، فإن إهداء الكتاب ينسب كل الشرف للعرب، ولذلك يستحق منا انتباها خاصا . يقول الإهداء :

« سلام للشعب العربي النبيل، الذي أعطى لألف ليلة وليلة ما يعطيه الأب لأبنائه: الدم، والاسم، واللغة».

إن فن الترجمة لا يحظى بالتقدير الكافي في عصرنا. أما في العصر الوسيط فالأمر لم يكن يفهم بهذا الشكل. ففي القرن 14م ، يمكن لشاعر أن يقول عن جيفري تشوسر **Chaucer** بأنه كان مترجما كبيرا، من دون أن يشعر أحد بالفجوة بين الإسم والنعت، أو لايشك في أن هناك نية خبيثة وماكرة. فكانسينوس أب السخرية في المذهب الشعري الطليعي الاسباني **Ultraïsme**، والشاعر ذو الجـذور السرية والعميقة مع الكتاب المقدس، وإمام النثر البارع الذي يصل دائما إلى الجمال من دون أن يظهر أنه يبحث عنه، حيث تطوره خفيف وواسع النطاق ، يكرس لياليه السهرانة وحماسته لهذه المهمة الترجمية التي لايكثرت لها ، والتي يحكم عليها الإزدراء بأنها شيء ثانوي. فلهذا الكاتب العظيم اليهودي-الأندلسي يمكننا القول إنه لاينقصه سوى شيء واحد : المجد الأدبـي الكامل الـذي يستحقه تماما ،وإن فرصة معادية حالت دون ذلك حتى يومنا هذا رغم الصدى الذي تلقاه كلماته في قلوب الكثيرين ورغم البرور الذي نكنه له نحن مريدوه القدماء، يجب على أولئك الذين يستعملون اللغة الإسبانية الواسعة، من هذا الجانب من البحر أو من الجانب الآخر، أن يفرحوا لامتلاكهم هذه الترجمة الرقيقة والدقيقة لهذا الكتاب المشهور.

المصدر:

Jorge Luis Borges- Textes Retrouvés- Borges Inédits- Gallimard 2024