العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 57

سنة التأسيس: 1969/2/7

الموافق 19 فبراير 2026

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

منحوتة للفنانة الفرنسية بيتي هانز

في الأشهر الحُرُم، لا نتبادل الهدايا إلا في أعياد الحُبِّ، حين يدور العام على مشاعرنا القاحلة ويبدأ موسم جَنْي أو قطف الورد، لا نأكل اللحم قبل الإفطار وبعده وقبل الغذاء وبعده وقبل العشاء وبعده حتى تشرق الشمس، إلا في عيد الأضحى فانظروا للبشر في المستشفيات كيف أضحى !

نحن شعبٌ لا يَحُولُ ضميرنا الغائب دون الحضور في كل المناسبات، سواء الوطنية بالوطنية الصادقة في مراكمة الثروات والعقارات، والدينية بالخشوع المهيب والملفوف في جلباب أبيض، والرياضية بالروح الرياضية، تلك التي تُعَبِّر وهي تتدافع بالجسم السليم أن العقل غير سليم!

نحن شعبٌ لا يَحُول ضميرنا الغائب دون الحضور لأداء الواجب في مناسبات العزاء، خصوصاً إذا كان الميِّت مِمَّن شَملنا فضله إرثاً، أو طلبا للكُسكس، أو كان الميِّت قتيلا قيِّدتْ روحه المزهوقة ضد مجهول، فالمجرم حتما في الجنازة يبكي لا يُخْلِفُ مثل هذه المناسبة!

نحن شعبٌ هَوَتْ قُدرتنا الشرائية حَضيضاً، لذلك نُحب المناسبة حين تنزل المحلات التجارية بالأثمنة تخفيضا، حين نتوهم أن شركات التعبئة، تزيد حبل ثرثرتنا في الهاتف طولا بدقائق مضاعفة، بينما تنصب لجيوبنا أخطر الأفخاخ، نحب المناسبة، حين تُجيِّش شركات السكن الإجتماعي أجود المطربين ليُغَنُّوا إشهارا للمناسبة، فيشتري الناس بيوتا بالملايين، وهي ما زالت رسْماً هندسيا على الورق، فإذا هُمْ أحياء مدفونون في قبورٍ بطوابق !

قوالب جاهزة أمرّها قالب السُّكّر !

طيلة يقظتنا نعيش في غفلةٍ نائمين، حتى تصنع عبقرية الأزمة المناسبة، فنهُبُّ مفجوعين مما حدث وتناقلتْه كل قنوات العالم، بالصوت والصورة الملطخة بدماء الضحايا، هكذا نُمسي على مناسبة، ولا نكاد ننتهي من احتفاليتها إما بالغناء أو البكاء، حتى نصحو على أخرى لن نحتاج لإحيائها وبعثها من رميم، إلا لتكرار نفس الكلام الذي قيل منذ أربعين سنة، وكيف نشعر بالفَرْق، ما دُمنا مقيمين في زمن جامد، فيا لها من قوالب جاهزة تقتل بمرارتها كل إبداع، رغم أن الغالبية المعطوبة، لا تعرف في القوالب إلا السكر، فمن يريد تخفيضات في الأفكار لا يفوِّتْ المناسبة !

ولا أنسى أن أزجي شكرا لرمضان، لأنه أعاد ساعة اللّه، إلى عقاربها غير الخاضعة لتقاويم البورصة، أعاد الشمس إلى موعدها ليس تحت جنح الظلام، انظر إلى التلاميذ كيف يستيقظون الآن نشيطين إلى المدرسة ماشطين، ألم تر إلى النهار، كيف يملأ في ساعة الخروج الأبصار، فلله درك يا رمضان، كم أنت كريم غير منّاع للخير أو لئيم !

محمد بشكار

لم أعد أقرأ بعض المقالات وثيقة الأحرف بالمناسبة، لا لشيء، إلا لأنها تدوير للسان في فم أدْردٍ بنفس الكلام، فمثلا كلما حلّ شهر الصيام، ترتفع القفة من أذنيها شِعاراً، ينادي بإسقاط الهمزة عن الألف، فماذا ننتظر لننخرط في بكاء جماعي، هل تلقون الدمع أم أكون أول من يلقي، خصوصا أن رمضان هذه السنة، بارد غزير الأمطار، ولكنه من جهة الشمس غير المشرقة خجلا، ساخن بغلاء الأسعار !

بالمناسبة لا أحب أن أكتب عن المناسبة، لكنني في بلدي مَحْفوفٌ على مدار السنة، بما لا يُعد ولا يُحْصى من المناسبات، فما السبيل لأن أجعل المناسبة لا تكتبني !

نحن شعبٌ يحب المناسبات في كل شيء، لا نلبس أو نتْتعل أو نتزيّى بحوائج جديدة، إلا في الأعياد، أما في باقي الأيام فذَرْكَن أناقتنا في دولاب النسيان، لا نُصلي غفيرا إلا الجمعة أو تراويح رمضان، وكأن السماء إدارة لا تتلقى الحسنات إلا

حميدة الصائغ الجراري

ألغاز مغربية وأمثال عربية وريفية وسوسية

نبش جميل في الذاكرة التراثية المغربية، ذاك الذي أنجزته الأستاذة الباحثة حميدة الصائغ الجراري، من خلال إصدارها ضمن منشورات النادي الجراري (126)، لمؤلف جديد اختارت أن تسميه « ألغاز مغربية وأمثال عربية وريفية وسوسية «، وقد صدر هذا الكتاب الشيق، تخليدا للذكرى الثانية لوفاة عميد الأدب المغربي عباس الجراري، مكتنفا بالإضافة إلى مقدمة كتبتها المؤلفة، قسمين وهما:

-الألغاز وأمثالها

- الأمثال

الأستاذة حميدة لم تزغ في هذا البحث قيد حرف، عن المنهجية العلمية التي اختطها المرحوم عباس الجراري، لذلك تقول في إضاءتها لهذا الكتاب: «...

ولأن هذا المنظور هو الذي دعا له الأستاذ المرحوم عباس الجراري منذ عقود وكافح وعانى وناضل من أجله.

ولأنه وسع دراسة التراث لتشمل اللهجات أمازيغية وريفية وحسانية شعراً ونثرا.

ولأن الأجل لم يمهله ليكمل بحثه في جوانب أخرى غير الملحون من تراث أمتنا المتعدد الروافد.

ولأنه سجل في موقعه كمخطوط ما جمعته من «أحاجي وألغاز» و «نكت وأمثال» واعدا بإخراجها كعمل مشترك بيننا نحن الاثنين.

ولأني كنت قد مهدت لدراسة مقارنة للأمثال مع بعض البلاد العربية بتسجيلها حسب ورودها.

لهذا كله – وغيره كثير – قررت إخراج المجموع والبدء في العمل عليه ملغية فكرة الاستراحة فقد يباغتني الأجل وأخلف ورائي الموضوع كما تركه هو، وهو الذي كان سينجز الدراسة.

وزاد في تشجيعي على المبادرة لإخراج ما جمعت من الألغاز، أني كنت في رحلة مع بعض الرفيقات، وفي إحدى الأمسيات، ألقيت عليهن بعض ما علق بذاكرتي من ألغاز فعجزن جميعا عن الحل إلا في القليل النادر جدا ، مما أبان جهلا بهذا التراث.

وأبدأ بالاستعانة بالله الهادي لكل خير، وأقصر العمل أولا على الأحاجي لألغاز، ثم ألحقه في قسم ثان ب «الأمثال ».

استكمالا لما كان ينويه المرحوم عميد الأدب المغربي من دراسة مقارنة للأمثال، وتدوين للألغاز، مما لم يسعفه الوقت لتنفيذه، فقد رحل إلى جوار ربه مخلفا الكثير مما لم ينجزه من أعمال ودراسات.

وها أنا آخذ اليوم ما كنتُ جمعته قبل من أحاجي وألغاز سجلتها من مصادر متعددة، وعلى رأسها الوالدان الجراري والصائغ، رحمهم الله جميعا. وكذا الجدات والخالات والأخوات وبعض الرفيقات والجارات، وسيرد تفصيلها في «المصادر».

الأحجية أو اللغز مادة يتبارى الناس في حلها، وهي معروفة منذ القدم عند مختلف الشعوب، وفي جميع الطبقات، وقد يخصصون المكافآت لمن يوفق لحلها.

وفي الأدب المغربي، نجدها في عصور الجاهلية.

وهي عمل ذهني لذيذ يلهو بها الناس في أوقات فراغهم.

وتختلف تسميتها من شعب لآخر، فهي أحجية وخبيرة وحجاية بالمغرب، وحزازير بلبنان، وفوازير بمصر، وأحاجي وألغاز والزرك في الموروث الحساني، والسولان في الملحون المغربي، وتميطرات عند الأمازيغ.

ولغتها فصيحة أو عامية. وتأتي شعرا أو نثرا وهو الغالب، وتغلب عليها اللغة الشائعة.

وموضوعاتها متعددة تشمل مظاهر الكون والحياة بكل ما فيهما من صور وأحداث، مع ملاحظة كثرة الأحاجي حول الرائج والمستعمل كالمأكولات والمشاهدات.

ومن هنا، استمدت أهميتها ودورها فكانت جد مفيدة في شحذ الذكاء واختبار المعلومات، وتوسيع الثقافة، وتمرين العقل، وتسلية الذهن، وتنمية الملاحظة والانتباه.

ومن حيث شكلها، وفي مغربنا الحبيب، ترد الأحجية أو اللغز في صفة سؤال أو متضمنة صفات بعيدة أو قريبة، وأحيانا تتضمن أحد الأحرف وغالبا الحرف الأول أو الأخير. كما نجد عدة ألغاز لشيء واحد والسبب تعدد البيئات بين حاضرة وبادية ومدينة وأخرى. وقد تختلف الصيغة ويتوحد المدلول.

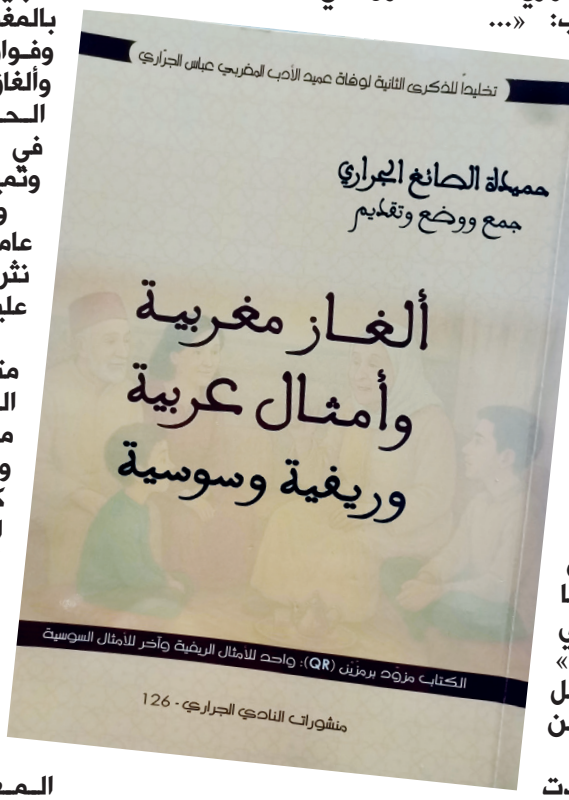
وقد يحتمل اللغز الواحد أكثر من حل، كما تشمل الأحجية الواحدة عدة أشياء، وقد يكون الإلغاز بطريقة استعمال الشيء أو بطريقة صناعته.

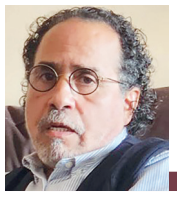
كما قد يقدم لها بعروبي:

ما في ظني القط يا صاح يزهق
ولا ظني الفار تخطاه احداقا
واللي يقبط عمرو ما يطلق
أعل البلك اثبات عيذو رشاقا

ما ريذا من الحبس خرجت الصدقا»

يقع هذا المؤلف الذي ينتهي بملحق الجرائد، في 293 صفحة من الحجم المتوسط.





صلاح بوسريف

بَيْتُ الكَينُونَةِ

لَمْ يكُنْ بوُسعي أن أكونَ محايداً بلا دَمٍ

سرد سير ذاتي

في جزأين، أطلق الشاعر والناقد المغربي صلاح بوسريف، عن دار فضاءات للنشر والتوزيع، بعمان - الأردن، كتابا سير ذاتيا اجترح له عنوان «بيتُ الكينونة: لمْ يكُنْ بوُسْعِي أن أكونَ مُحايداً بلا دَمٍ»، الجزء الأول عنوانُهُ «المُستحيل المُمكِن»، والجزء الثاني «الوَقتُ ما أنا فيه».

في استهلال هذه السيرة، يكتُبُ صلاح بوسريف «ما لَم يَكُنْ قابلاً للحُدُوث، لكنَّهُ حَدَثَ. الشُّعُورُ بالدُّوار، وبغُصَّةٍ في الجِسْمِ والنَّفس، بشيءٍ ما يَقضُّ طُمأنِينَتَكَ، هذا هو الحَدَثُ، رَغْمَ أنَّ التَّعْبِيرَ عنه باختِزَالِه هكذا، لن يُفِيدَ في كَشْفِ مَا جَرَى.

نَحْتَاجُ إلى المَاضِي، لِنَفْهَمَ الحَاضِرَ، أو بَعْضَ الحَاضِرِ، أو نَسْتَطِيعُ تَبْرِيرَ مَا وَقَعَ لَنَا، بما كانَ السِّكِينُ، أو الرَّصَاصَةُ التي أصَابَتِ النَّفْسَ، لا الجِسْمَ وَحْدَهُ، وبَقِيَتْ طَعْنَتُها عالِقَةً في الجِسْمِ، وكأنَّها مَازَالَتْ تَأتِي مِن حَيْثُ أتَتْ.

سُقُوطٌ تِلْوَ سُقُوطٍ، وَنُهُوضٌ مُتَعَثِّرٌ، كان أفْظَعُ مِنَ السُّقُوطِ نفسِهِ، وكأنَّ يَدًا ما تَجْذِبُنِي إلى قَاعٍ صَفْصَفٍ غامِضٍ، لا قَاعَ، ولا قرارَ لَهُ، كَمَا لَوْ أنَّ حِكَايَةَ الجُبِّ والذِّئبِ الذي بَقِيَتْ مَخَالِبُهُ عالِقَةً في القَمِيصِ، لَمْ تَنْتَهِ مع يُوسُفَ، فهي حِكَايَتِي أنَا مَعَ الذِّئابِ التي مَخَالِبُهَا ما تزال تَظْفُرُ بِكُلِّ مَنْ يَكُونُ الطَّرِيدَةَ، أو يُسَاقُ إلى الغَابَةِ، ليكونَ فيها طريدَةً».

وفي الجزأين يختلفُ المسار والزَّمان، وتختلف الأمكنة، كما تختلف تشكّلات الذات، من هيَ، وبما كانت عليه في كُلِّ لحظة من الأزمنة التي كانت فيها، وما لقيته من سُقُوط وتعثُّر، أو ما واجهته من حُروب، لا حِقاً، وهي تظن أنَّها نَجَتْ من يَدِ الزَّمانِ، أو الغابة، بين ما كانت عليه من إخفاقٍ وفَشَلٍ، وبين ما عاشته خارج تُرابها من بحثٍ عن استقرار وخُروج من عُنُقِ زُجَاجَةٍ كادت تُطْبِقُ على السَّارد، وما سيجده في طريقه، في الجزء الثاني، مما كاد يكون سُقُوطاً بلا نهوض، من حِرابِ القريبين قبلَ البعيدين.

في هذه السيرة، تتراءَى الجراح وهي تَتْخِنُ، ليس في الجسم، بل في النَّفْسِ والرُّوح، ما شكل سيرتها ومسيرها، وما خرجت به منْ «الغابة»، لتكونَ أفقاً وطريقاً، وهي تنتصر للمدينة، للإنسان فيها، وفي المعرفة التي هيَ ما جبل هذه النفس على أن تتعلم دون مُعلمين، حتّى وهي تُطرَدُ من بدايات التَّعْلِيم، قبل أن تتهجَّى اليَدُ الحُروف والكلمات، وتنجو من رعشاتها. لكن «القَتْل» سيستمر، وسيبقى ماثلاً لن يتوقف، ما أجَّجَ الحياةَ في ذاتٍ سيرتُها كانت سريرَتَها، أو القَتْل الذي كان يُحيط بها.

ولعل في توكيد الشَّاعر أنَّ «السِّيَرَ هكذا تُكتَبُ ما يُشير إلى سيرة هي غير السِّيَر، ولهذا ربما سماها الشَّاعر «سردا - سير ذاتيا»، لا سيرة كما تُسَمَّى السِّيَر، خُصوصاً في سردها غير الخَطِّي، وما تفرضه على القارئ من انتباه إلى ما فيها من انتقالات الماضي فيها يوازي الحاضر، ويشي بالقادم، أو يُحيلُ عليه لا ليقوله، بل ليؤجِّله.

الخطاب النقدي النسوي وسؤال الاختلاف

قراءة في التجربة النقدية لزهور كرام

نجاة الغوز

باحثة بسلك الدكتوراه/ مختبر استراتيجيات صناعة الثقافة والاتصال والبحث السوسيولوجي

لم يعد سؤال الكتابة النسائية في النقد الأدبي سؤالا هامشيا أو ترفا معرفيا ، بل أضحى جزءاً من النقاش الثقافي العربي المعاصر ، خاصة مع تنامي حضور ناقدات عربيات أسهمن ولا زلنا يساهمن في إعادة مساءلة النص ، والمنهج ، ووظيفة القراءة ذاتها. غير أن السؤال الأكثر إلحاحاً لا يتعلّق بوجود المرأة في حقل النقد ، بل بطبيعة هذا الوجود: هل تمتلك المرأة خطاباً نقدياً مغايراً؟ أم أنها تعيد إنتاج الخطاب النقدي السائد بأدوات مختلفة فحسب؟ وهل الرؤية النقدية عند المرأة هي نفسها الرؤية النقدية عند الرجل؟

هذا السؤال لا يطرح من باب المفاضلة بين كتابة نسائية وأخرى ذكورية ، وإنما من زاوية ثقافية أوسع ، تتصل بعلاقة الخطاب النقدي الذكوري بالخطاب النقدي النسوي ، من خلال البحث عن النسق المضمر فيه.

من الحضور إلى السؤال

عرف النقد العربي، لفترة طويلة، هيمنة صوت ذكوري تبلور من داخل نسق ثقافي يرى في النقد ممارسة عقلانية محايدة، منفصلة عن الجسد والتجربة والذات. غير أن ممارسة المرأة للنقد جعلها تستحضر هذه المفاهيم الفكرية والفلسفية في خطابها المعرفي، خاصة منذ النصف الثاني من القرن العشرين، لم يكن الرهان مجرد إضافة أسماء نسائية إلى خارطة النقد، بل كان - في العمق - اختبارا لحدود الخطاب النقدي ذاته: هل يسمح بتعدد زوايا النظر؟ أم يعيد استيعاب الأصوات الجديدة داخل منطقه الخاص؟

لقد انتقلت كثير من الناقدات العربيات من موقع الدفاع عن «شرعية» حضورهن إلى موقع مساءلة المسلّمات التي قام عليها النقد التقليدي، إذا أمكننا استعمال هذا المفهوم دلالة على النقد الذكوري، سواء على مستوى المفاهيم، أو على مستوى علاقة النص بسياقه الثقافي والاجتماعي والسياسي والفلسفي.

المغايرة: سؤال المنهج أم سؤال الرؤية؟

لا يمكن الحديث عن خطاب نقدي نسائي مغاير بمعزل عن تحديد معنى «المغايرة» نفسها، فهل هذه الأخيرة تكون على المستوى المنهجي، أم الفلسفي، أم الرؤية النقدية والخلفية الفكرية المؤطرة للفعل النقدي.

تظهر قراءة التجربة النقدية للناقدة المغربية زهور كرام أن المغايرة لا تتجلى غالبا في اختراع مناهج جديدة، بقدر ما تتجسد في إعادة توظيف المناهج السائدة من داخل أسئلة مختلفة. فالناقدة لا تكتفي بتحليل البنية الجمالية للنص، بل تنفتح على ما يضمره من أنساق ثقافية تتصل بالهوية، والجسد، واللغة، والسلطة. ولعل أعمالها النقدية تبلور تصورها المنهجي ورؤيتها النقدية نجد على سبيل الماثل :

-في ضيافة الرقابة نشرت/2004
-السرد النسائي العربي: مقاربة في المفهوم والخطاب/2004
-الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية/2009
-خطاب ربات الخدور: مقاربة في القول النسائي العربي والمغربي/ 2009
-الرواية العربية وزمن التكون من منظور سياقي/ 2012
-ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي/ 2013

المتأمل في هذه الدراسات النقدية للناقدة زهور كرام، يجد أن النقد يتحوّل من ممارسة وصفية أو تقويمية، إلى فعل مساءلة للثقافة التي أنتج ضمنها هذا النص، أو دعنا نقول للنسق الثقافي المضمر الذي تبلور من خلاله هذا النقد.

الجسد بوصفه أفقاً للقراءة

إن الناقدة زهور كرام تعتبر الجسد في الفعل القرائي والنقدي ويمكن القول الإبداعي أيضا، ممارسة للانعتاق والتحرر من سجن الآخر، وعليه فالجسد من المفاهيم المهمة التي ألهمت التجربة النقدية عند زهور كرام والأمر ينطبق أيضا على الذات، والتجربة. وهي مفاهيم تساهم في فهم أوسع وأرحب لتمثلات المعنى داخل النص.

في هذا السياق، لا يُقرأ الجسد كعنصر بيولوجي في التجربة النقدية لزهور كرام، بل هو أيقونة وعلامة ثقافية، تتقاطع فيها اللغة مع الذات والآخر، الهامش والمركز.

من نقد النص إلى نقد الخطاب

تتجاوز التجربة النقدية لزهور كرام حدود النقد الأدبي الصرف، لتلامس ما يمكن تسميته بـ«نقد الخطاب النقدي» ذاته أو نقد النقد من خلال استعمالها لنقد شارح. إذ لم يعد السؤال محصوراً في: كيف نقرأ النص الإبداعي أو النقدي ؟ بل أصبح: من يملك سلطة القراءة؟ ومن يحدد معايير القيمة الأدبية؟

هنا تلتقي الكتابة النقدية لزهور كرام مع النقد الثقافي، في تفكيكها للأنساق المضمرة ،والتي غالبا ما قدّمت نفسها بوصفها معايير «كونية»، بينما كانت في عمقها تعبيراً عن رؤية أحادية للعالم.

تعددية التجارب ورفض الاختزال

في حقيقة الأمر لا يجوز الحديث عن خطاب نقدي نسائي عربي واحد ومتماسك، أو خطاب نقدي نسائي صرف. فالتجارب متعددة، ومختلفة في مرجعياتها، وأسئلتها، وأفقها النظري، حيث نجد بعض الناقدات انشغلن بقضايا المنهج، وأخريات ركزن على البعد الثقافي، بينما سعت تجارب أخرى إلى الجمع بين التحليل الجمالي والسؤال الاجتماعي. النموذج الذي عرضنا له حاول أن يلامس جميع هذه الجوانب، ويقف عند مختلف المحطات المفاهيمية والمنهجية للنقد الأدبي في مصالحة ومكاشفة واضحة مع المضمر الثقافي والإجتماعي.

إن قوة التجربة النقدية لزهور كرام لا تتوقف عند المعطى البيولوجي، بل في قدرتها على زحزحة مركزية القراءة، ومركزية التأويل ومركزية المعرفة، وفتح النقد على أفق تعددي، يعترف بأن المعنى لا ينتج من موقع واحد، ولا يُقرأ من زاوية واحدة. بل له رؤى مختلفة متنوعة قد تصل حد التعارض.

هل من خطاب مغاير؟

يمكن القول، في ضوء ما سبق، إن المغايرة في الخطاب النقدي عند الناقدة زهور كرام ليست معطى ثابتا، ولا سمة جوهرية، بل هي الممكن النقدي الذي يتحقق حين تنجح القراءة في مساءلة ما اعتبر طبيعيا أو بديهيا في تاريخ النقد.

فليست كل كتابة نقدية نسائية مغايرة بالضرورة، كما أن المغايرة ليست حكرا على المرأة. لكنها تبرز حين يتقاطع الوعي بالذات مع الوعي بالنسق، وحين يتحول النقد إلى فعل ثقافي، لا مجرد تقنية تحليل.

ختاما يمكن القول، إن سؤال الخطاب النقدي النسائي، في جوهره، ليس سؤالا عن الاختلاف من أجل الاختلاف، بل عن تعدد إمكانات القراءة داخل الثقافة العربية. فالناقدة زهور كرام مثلا، حين تكتب، لا تضيف صوتا جديدا فحسب، بل تساهم في إعادة رسم خريطة النقد، وتوسيع أفقه، وتحريره من وهم الحياد. وتكسر المركز وتنتصر للهامش المهمش.

حين يكون الموت هو الحياة ، لا بريد يصل إلى غزة ، ولا بريد يخرج منها يطلب الإستغاثة من العالم. وحدها غزة تقاوم الموت ، وتواجه العالم.

«لا بريد إلى غزة» رواية من أرض غزة ومن الحياة اليومية في غزة. رواية تسرد الحياة كما يعيشها الغزي ، بعيدا عن الشعارات ، وعن الخطب الملتهبة والكلمات الرنانة. هي حياة الحرب ، وحياة الموت اللحظي ، الموت الذي يمكن أن يفاجئ صاحبه / صاحبته في رمشة عين دون انتظار أو سابق إنذار وإعلام.

حين يغدو الموت هو الحياة الطبيعية في غزة

قراءة في رواية «لا بريد إلى غزة» للروائي الفلسطيني محمد جبعيتي

ادريس أنفراص

جلال مطر، الشخصية الساردة للأحداث في الرواية. حفار القبور-مهنة تعلمها على يد والده، وورثها منه، فصار يعتاش هو وأسرته المكونة من أب وأم وأخ وثلاث أخوات من الموت من حفر القبور للموتى، وكما يصرح بذلك فإن العيش كان متوفرا ومناسبا لأن الموت كثير في غزة، فكان يجني من حفر القبور الكثيرة في كل يوم أجرة تساعده على العيش مع أسرته دون الشعور بالإحتياج.

رواية «لا بريد إلى غزة» هي سيرة جلال مطر الذي يسرد الأحداث بضمير المتكلم، كما أنها سيرة الشعب الفلسطيني في غزة والناس الذين يحيون فيها.

منذ الطفولة، وهو لا يزال في سنواته الأولى في المدرسة، يأخذه الوالد من يده إلى المقبرة ليتعلم مهنة الحفر والمساعدة على دفن الموتى في القبور. سيعرف الطفل الموت والموتى وسيرى الأشلاء والأطراف المبتورة منذ سنوات عمره الأولى، قبل حتى أن يذهب بعيدا في الدراسة ويكبر بعيدا عن المآتم وعن الموت. سيكبر جلال مع حفر القبور ودفن الموتى مع سماع كلام يحبطه كل مرة ويغرز في نفسه الإحساس بالدونية والتحقير. كان الوالد لا يترك فرصة تمر دون أن يقرع ابنه جلال ويسمعه الكلام القاسي وبأنه فاشل لا يصلح لشيء، وبأنه كسول لن يظفر بنتائج سارة في دراسته وأن النتيجة ستكون هي الفشل والرسوب.

بينما نفس الوالد لا يتوانى في امتداح أخيه أحمد والحديث عنه كل مرة بأنه مثال للابن الصالح المجتهد والذي يحترمه الناس لأخلاقه المثالية ولذهابه المتواصل للصلاة في المسجد. أحمد يعمل مهندسا وهو في نفس الآن منخرط في أحد فصائل المقاومة الإسلامية، كان يغيب لفترة حين تطلبه الجماعة للحضور في مقاومة العدوان الصهيوني ثم يعود حين تتوقف الحرب أو يأذن له مسؤولوه في المقاومة لأخذ إجازة وزيارة الأسرة. كل هذا كان يجعل الوالد يفتخر بأحمد ويضرب به المثل في الشجاعة والأخلاق والانضباط، بينما كان حظ جلال الضرب، والتنكيل وسماع كل مل يثبط عزيمته ويحطم شخصيته. لقد كان الوالد قاسيا في تعامله مع الزوجة ومع البنات كذلك. لكن جلال ينال النصيب الأكبر من التعنيف والتثبيط والتحقير، مما سيترك الأثر السلبي في نفس جلال، وينعكس بالتالي على سلوكه في مواجهة الأب وفي التعامل مع أخيه أحمد الذي كان الكره بينهما واضحا وخاصة من طرف جلال. في هذه الأجواء الأسرية ترعرع جلال وكبر وهذا ما سيدفع به أن يهرب من البيت في مرات عديدة وأن يلتجئ إلى المقبرة التي كما يقول يجد فيها الراحة والأمان، بعيدا عن الكلام السام والحارق الذي يسمعه من والده. وقد أدى به الأمر أن يبتني بيتا خاصا في المقبرة ليعيش بعيدا عن أسرته.

ومع كل المثبطات التي تلقاها ويتلقاها في كل يوم، ورغم الجروح النفسية التي جعلت منه كائنا مضطربا، قلقا ونزقا وحزينا في نفس الوقت فقد قاوم بشدة، الانكسار والتحطيم والفشل، حين اتخذ له رياضة «الباركور» وانخرط فيها بكل جوارحه لتجاوز الواقع المحبط والمزري الذي يعيش فيه. لقد كان التمرين على الوثب والقفز يخلصه من ثقل الجاذبية وارتباطه بأرض المقبرة والموتى. كان كلما قفز إلى أعلى كان يشعر بالخفة والصعود إلى السماء. كان القفز على حطام الخرائب، والمباني المهدومة وعلى سور المقبرة يمنحه الثقة بنفسه ويرفع من معنوياته لأنه رياضي يأمل في المشاركة في مسابقات قارية ليصير بطلا مشهورا ويحقق ذاته ورغبته في رياضة اختارها وأحبها رغم استهزاء

الوالد منه ونعته بالفاشل المجنون الذي يظل يقفز ويطوف بين الأنقاض والأسوار. ولأن في غزة لا شيء يكتمل ويمشي كما يتمنى الإنسان هناك، فإن الإجهاض هو مصير الأحلام والأمنيات. في خضم القفز وممارسة هوايته التي أحبها ووجد فيها السلوان وتأكيد الذات والابتعاد عن عنف وشتائم الوالد، سيتعرض جلال للسقوط مما أدى به إلى كسر في رجله تسبب له في عرج لم يعد معه يقدر على العودة إلى رياضته والاستمرار فيه ولأن السماء خفيضة تنزل فوق رؤوس الناس في غزة، فإن الأحلام عندهم لا تكبر، لأن هناك من يقص أجنحتها ويجتث جذورها لتموت، وتعود إلى ما كانت عليه، أي تعود إلى العدم وإلى الموت لأن الموت في غزة هو الذي يحيا ويكبر ويحصد ما يشاء كلما شاء.

لقد أحب جلال مطر طالبة في الكلية التي يدرسان فيها، طالبة اسمها «سارة العطار» وبعد لقاءات تم التعارف والتقارب بينهما سيحب كل واحد منهما الآخر. سارة شغوفة بقراءة الكتب، وجلال الطالب وحفار القبور شغوف برياضة «الباركور» ستتكرر اللقاءات بين العاشقين ويكبر حبهما إلى حد أن اقترحت سارة العطار على جلال أن يتقدم لخطبتها رغم علمها ببساطة حياته وبأنه حفار قبور بينما هي تعيش في أسرة متوسطة الحال. لقد كان حلم سارة العطار أن تسافر بعيدا وتغادر غزة لأنها ضيقة وتشعر فيها بالاختناق وبأن لا مستقبل هانئ فيها، لذا فالخروج منها هو الطموح والرغبة للعيش في بلد أجنبي يضمن لها الحرية وعدم الخوف.

هذا الحب الذي شعر معه جلال مطر بقدر كبير من الثقة بنفسه وبوجوده ككيان ترغب فيه انسانة وتعشقه فصار يرى الحياة جديرة بأن تعاش رغم القساوة والخوف والموت اليومي إلا أن الخيانة وهروب سارة العطار خارج غزة بعد أن سرقت منه أمواله التي جمعها من حفر القبور لتجهيز العرس، سرقتها منه بدعوى أن يساعدها على تطبيب أختها المريضة على أن تعيد إليه ما أخذته منه بعد شفاء أختها.

سافرت سارة العطار خارج غزة هاربة من أجل تحقيق أحلامها في مكان بعيد عن الحرب والدمار لينال جلال خسارة أخرى تنضاف إلى خسائر قديمة وأخرى ستأتي لتتركه عاريا في الحياة بفقدان أخيه الذي سقط بين أيدي الجيوش الصهاينة خلال الحرب، وحين يفقد والده وأمه وأخواته وهم يحاولون الفرار إلى مكان آمن بعد انذار عسكري من طرف العدو الإسرائيلي بإخلاء منطقة سكناهم. وبينما هم يركبون سيارة الوالد للابتعاد من منطقة القصف بالطائرات، ينزل صاروخ على المكان فيقتل الأسرة كاملة داخل السيارة المحترقة ويموت كذلك بعض المارين المتواجدين في نفس المكان. سيبقى جلال وحده عاريا من أهله ويفلت من الموت بعدما طلبت منه أخته التي شعرت بمغص في بطنها أن يحضر لها الدواء من الصيدلية، وحين ابتعد من سيارة الوالد متوجها إلى الصيدلية، نزل الصاروخ الذي جعل رأس الوالدة ينفصل ويطير فوق سطح عمارة، والسيارة تحترق بمن فيها. ولهذا يكون جلال مطر في الرواية بطل الخسارات بامتياز ورجل الأحلام والأمنيات المجهضة. في غزة تموت الأحلام وكل ما يتوق إليه الإنسان هناك. ويموت أيضا الإنسان في كل لحظة، في غفلة منه يمكن أن يهتز البيت ويتهدم فيصير أنقاضا وتحته أشلاء وأطراف من كانوا قبل رمشة عين ساكنيه.

لقد صار الموت هو الحياة عند الإنسان في غزة. حتى التنزه والترويح عن النفس لا يكونان إلا داخل المقبرة. فتجد من يأخذ له صورا لأصدقائه ولنفسه أو يجلس مستريحا على مقعد خشبي، يتأمل المقبرة التي رآها مثل قطعة نزلت من الجنة إلى جحيم غزة الأبدي. هذا المشهد للإستراحة في المقبرة تذكره الرواية متحدثة عن التجاء الناس داخل المقبرة والجلوس فيها للاستراحة وتمضية الوقت لأنها مقبرة انجليزية نظيفة بأشجار وزهور وقبور مصفوفة، تم بناؤها منذ زمن قديم.

لم تكن الرواية في حاجة لرفع الصوت، أو إلى البكاء وطلب الاستغاثة والشكوى مما يحدث للناس من مآس وفواجع يومية، بل عملت على التحدث عن واقع الإنسان الفلسطيني في غزة وعن أيامه العادية وعن حياة المخيم وعن الحرب ونقلت للمتلقي صورة واقعية عن الحال. فالإنسان الفلسطيني في الرواية ليس «سوبرمان» أو إنسان المعجزات التي لا يستطيعها الآخرون. بل هو إنسان كسائر الناس. له قدرة على الصبر والتحمل وعلى مواجهة أوضاعه المأساوية بشجاعة ورباطة جأش يعيش الفقر كما هناك من يعيشون حياة اليسر والغنى. هو انسان يتعرض للموت كل يوم الى ان صار الموت هو الحياة التي يعيشها بها مثل جلال الذي قضى حياته ينال أجرته من حفر القبور، وكذلك يعيش فيها، لان الموت تحيط به من كل الجهات وتحاصره، والمحظوظ هو من يفلت منها في بعض اللحظات، وينتظره في لحظات أخرى قادمة، لكنه لا يرتعب ولا يخاف، بل يعيش حياته عادية ويمارسها مثله مثل سائر الخلق

في الكون. فالإنسان الفلسطيني في غزة كما جاء في الرواية هو إنسان قد يكون عنيفا وقاسيا، كما في حالة والد جلال مطر الذي سيقوم بتعنيف زوجته حيث قامت بلومه على تركها وترك الأسرة بعدما اغتنى من ممارسة الشعوذة والدجل حين ترك مهنة حفر القبور للابن فتزوج فتاة صغيرة في عمر إحدى بناته. كما أن هناك المقاوم الذي مثّله أحمد المهندس والشاب المتعلم الذي أعطى حياته للوطن وهو على جبهة القتال خلال الحرب، كما أن هناك الصوفي الذي يجمع المريدين لأداء طقوس دينية في أماكن خاصة.

إن رواية «لا بريد لغزة» هي رواية الإنسان الفلسطيني العادي والبسيط الذي يعيش في ظروف قاسية وصعبة يواجه الموت والدمار في كل يوم ومع ذلك، يقضي يومه في البحث عن رزقه ورزق أسرته، متحديا الصعاب وظروف الحرب القاتلة والقاتمة.

فرغم العنفوان والسخط والتحدّي وإرادة تحقيق الرغبات والأحلام التي ميزت شخصية جلال مطر، في أوقات السقوط وأخرى للنهوض، ورغم ما راكمه من خيبات تلقاها أساسا من والده، فإنه كان يتشبث بالحياة وبالصبر والمثابرة، إلا أن الواقع الصعب سيكسر هامته ويجعله يلقي جميع الأسلحة التي يواجه بها الحياة، فيذهب إلى المقبرة ملتجئا إليها وهاربا من الضربات المتتالية والخسارات الفادحة سيما حين شاهد لحظة موت أفراد أسرته وبقي وحيدا عاريا من كل شيء حفر بيده قبره ونزل إلى أسفل يتمدد على التربة العائمة في ماء المطر الذي كان يهطل في نفس اللحظة. وقد كان بما قام به من فعل، ذلك الرجل الذي دفن نفسه بيده!

تنتهي الرواية بمشهد دفن جلال مطر لنفسه في القبر وهو يقول: «بكيت تفجعا على الراحلين، وعلى الخسارات الفادحة والأحلام المبتورة. بكيت لأستريح، لأبصق ما بداخلي. بكيت من الوحدة، من الخذلان. بكيت لأن هذا العالم القذر، الموغل في القسوة والسادية، لا يشبع من لحمنا المحروق. بعد البكاء غمرتني موجة ضحك هستيري. كنت اضحك بطريقة أقرب الى العواء. لم أقدر على التوقف رغم الأوجاع. ربما سيطر علي شيطان الضحك «ص271

فهل قدر الإنسان الفلسطيني أن ينتهي إلى الخسارة وإلى دفن نفسه بنفسه بعدما أن يكون قد قاوم وواجه وتحمل أكثر مما يجب في عالم القسوة والسادية والخذلان؟ ربما أن هذا هو قدر غزة التي في الرواية، الرواية التي جاءت هي بنفسها بمثابة مقبرة إذ أن صفحتها الأولى تبدأ بعنوان «الشاهدة» وتنتهي في آخر صفحتها بعنوان «اللحد» ويكون في الوسط تقريبا بين هذين العنوانين عنوان ثالث يحمل إسم» الحفرة «أما فصول الرواية فقد كان كل فصل فيها يحمل عنوانا خاصّا به وتحت العنوان، شاهدة قبر لشخص معين (طبيبة- روائي- شاعرة- مهندس -شيخ- الخ) وهذه الشاهدة تحمل إسم المتوفي /المتوفاة مع كلمة معبرة يتركها الراحل / الراحلة.

رغم أجواء الحرب، والإبادة، ورغم صعوبة أوضاع المعيشة التي كانت رواية «لا بريد الى غزة «تتحدث عنها، فإنها مع ذلك لم تستعمل لغة صاخبة، هادرة تمجّد البطولات وترفع صوتها أمام الموت الماحق اليومي، بل جاءت لغة الرواية هادئة، بسيطة وجميلة، تنفذ بسلاسة إلى أعماق المتلقي مثل رأس السكين توخز وتجرح فتدمي في كثير من صفحاتها إلى حد الوجع والإحساس بالفجيعة، والظلم القاتل. لغة صورت الحال والأوضاع بأسلوب لا يرفع الصوت عاليا ولا يرفع شعارات هادرة بل يرسم حقائق وأوجاعا يغرق فيها الإنسان الفلسطيني في غزة إلى قمة الرأس، لكنه رغم ذلك يبقى يتنفس هواء الحياة في مستنقع الموت! هي لغة لا تتوانى كذلك في ذكر حقائق تبعث عن الحزن والغضب مما يحدث كما تذكر «شروق» أخت جلال مطر في إحدى مذكراتها حين تقول متحدثة عن الكره والحقد السائدين بين الأخوين الشقيقين جلال وأحمد رغم أنهما يعيشان تحت سقف واحد ويعانيان من نفس الأوضاع إلا أنهما مختلفان إلى حد الفرقة والنفور، فبينما يتصدى أحمد للعدو الصهيوني بالمقاومة والمجابهة، يبقى جلال يعيش بعيدا عن ذلك ويهتم بحياته اليومية وبشؤونه الخاصة «نسي أخواي طفولتهما، وصارا عدوّين، كبرت نبتة الكره بينهما، واستحال اجتثاثها. كنت أقول في نفسي كلما رأيتهما يتعاركان: «إن لم يمت أحمد برصاص الاحتلال، فسيموت برصاص أخيه «هما من اتجاهين وفكرين مختلفين، جلال بعيد عن الصراع، وفي أحسن الأحوال يؤيد النضال السلمي، بينما يؤمن أحمد بالكفاح المسلح. الاختلاف صحي وضروري، فلماذا لا يتناقشان من دون أن يصل الأمر بينهما إلى البغض وبناء العداوات»ص264.

وادي اردوم

ادريس عزابي

عند الباب، التفوا حولي كأنهم يبحثون عن أذن تسمع قصصَهم. اختلطت الأصوات: الواد.. الفيضان.. منزلنا.. دوارنا... الجميع يحكي دفعة واحدة، إلا تلميذة؛ أعرفها باجتهادها، ذات وجه مستدير ونظارة طبية تحجب خلفها عينين مغرورقتين. بصوت مبحوح أجابت، حين سألتها: وأنت؟

- «أأستاذ.. تحنا دارنا جرفها الما.»

ـ أين تسكنين الآن؟

- عند عمي.. في دوار آخر.

قبل أن أبتلع غصّة جوابها، اندفع عمر؛ تلميذ جاد يحكي بيديه يُلوح بهما في السماء كأي فرد يعيش في الفلاة، نظر نحوي بعينين زائغتين، وقال:

« أأستاذ، بقيت ليلة كاملة فوق السطح مع أولاد الدوار أراقب انكسار الأبواب تحت ضربات الفيض. رأيت مائدتنا يجرفها الماء، كان عليها بقايا خبز، وسريري بقي نصفه على الشجرة والنصف الآخر في قلب الواد. رأيت نعجتي تنجرف أمام عيني وهي تطلق ثغاءً تقطع له قلبي.. منذ تلك الليلة لم أعد أسمع إلا صوت غرقها.. كأنها تؤنبني؛ لم أستطع مساعدتها. كان عليّ أن أعد لها حظيرة بالإسمنت وأن أجهز إشعارا ينذر بالخطر، ألست المسؤول عنها؟»

لم أجب، انشغلت عنه بسعيد؛ تلميذ كثير الغياب، وجهه البشوش صار شاحبا كرماد الموقد المنطفئ، قال كأنه في عجل:

«أأستاذ، أنا لنْ أحضر الحصة القادمة، فالوادِ في تزايد. والدي يقف الآن على الحافة يرقب منسوب الماء، يرفض رفضا قاطعا أن يغادر البيت ويترك الأبقار هناك، يقول: كيف أترك روحي هنا وأنزح إلى هناك؟ أأستاذ، ألا يستطيعون ترحيل الماشية والإنسان معا؟ وبناء إيواء؛ يجمع خيمة وإسطبلا؟»

لم أجب. التفتتُ نحو زينب، تلميذة مهذبة ومواظبة، قالت بصوت جهوري مضطرب:

لم أبت في الدار تلك الليلة، قضيت تلك الليلة عند جدتي، وعند رجوعي إلى الدوار لم أجد جيراننا، لم يعد لنا جيران، دارنا مبنية بالإسمنت، لم تتضرر بالفيض، لكن جيراننا لم نجدهم أصبحت منازلهم أطلالا. هل يتم تعويضهم؟

لم أجب. التفتتُ نحو فاطمة، كانت تضم يدها إلى صدرها كأنّها تخبئ وجعا. لم تنطق بكلمة في البداية، كانت تتابع قصص الآخرين، وفي لحظة انفجرت كسيل جارفٍ:

«إنه واد أردوم أأستاذ، ليس وحده، بل البشر فعل بنا أكثر ما فعله الوادي، أمي فقدت صبرها يا أستاذ.. تبكي على صورنا، على ملابسنا، وعلى رائحة بيتنا التي ابتلعها الوحل. نحن الآن سبعة أنفس في غرفة ضيقة عند أقاربنا.. كتبنا صارت جزءا من الطين.. كيف أقرأ يا أستاذ وما فعله الوادي يسكن في ذاكرتي؟ البيت الذي ولدتُ فيه جَرفه الماء كقطعة سكر، والأقارب الذين كنا نعدهم من دمنا، ولوا ظهورهم.. أستاذ.. لا أريد أن أقول، إني أطلب أن يأتي الفيض أكثر من هذا ويجرف بيوت القلوب القاسية.. حتى تشعر بما نشعر به الآن.»

(...)

دقّ الجرسُ، وفيض قصصهم لا يزال يتقاطر، كل واحد يحكي ما جرى، يغدو الماضي حاضرا مستمرا يسكن الكلمات. أحاسيسي تتلاطم، أبحث عن كلمات أركبها لعلها توجه سيرورة كلماتهم نحو دلالة تخفف وقع المعنى، فاهتديت إلى القول: ما رأيكم أن نعد نشاطا تربويا مميزا؛ نبدع فيه مسرحيات نشخص فيها ما جرى ونكتب قصصا ونرسم لوحات .. ما رأيكم؟

لكنْ...

بوعلام دخيسي

هي كالعادةِ «لكنْ»
حينَ أكاد.. تكيدُ
وتَحْضُرُ بالبُنْطِ البائنْ...
حين أشُقُّ الأرضَ
وأهوي بالحُبِّ عليها كي تُثْمِرَ قُبْلاتٍ
يَتَصَلَّبُ خَدُّ الأرضِ
ويَيْبَسُ في شَفَتَيَّ العِطْرُ
وتَهْمِزُ في ظَهْري الوِجْهَةُ
تَغْمِزُ للمَطْلَعِ
كيْ تَهْزَأَ بي عِند مَصَبِّ الجُمْلَةِ
لا تَهْدَأُ..
لا تَخْجَلُ...
تُشْعِل فِتْنَتَها قَبْلَ النَّصْر لتُطْفِئَ ثَوْرَتَها
وتُسَفِّهَ كُلَّ حَديثٍ فاتِنْ...
هي كالعادَةِ «لكِنْ»
ظَهَرَتْ في البَرِّ
وفي البَحْرِ
تَصُدُّ الغَيْمَةَ أنْ تُمْطِرَ
تَمْنَعُ عنّي النَّوْمَ إذا لاحَ الحُلْمُ
وتَرْكَبُ بي ظَهْرَ التّيهِ
وإنْ حاوَلْتُ وُصولًا قَطَعَتْ عنّي
كُلَّ طَريقٍ يُفْضي نَحْوَ الرَّبْعِ الآمِنْ
هي «لكنْ»
صَوْتُ المَكْرِ
تُعَكِّر كُلَّ الصَّفْوِ
وتَخْذُلُ كُلَّ بِشاراتِ النَّصْرِ
تُشاكِسُ شَمْسَ الصُّبْحِ
لتُعْلِنَ عَنْ ليلٍ آخرَ تَبْدَأُهُ فَجْرًا
وتُعَجِّلَ بالحُلْكَةِ قَسْرًا..
وتَحُضُّ على النَّكْبَةِ والعَثَراتِ الأخرى
كانتْ في البدءِ كما تدري
«لَكِ»
حتّى ابْتَلِيَتْ بالنُّونِ
وكادَ الحُبُّ
ولكنْ...!

تنويه: هذا المقال عمل تأبينيّ إهداءً إلى روح القاصّ والرّوائيّ المغربيّ عضو اتّحاد كُتّاب المغرب صديقنا العزيز الأستاذ حسن الرموتي الذي غادرنا إلى دار البقاء منتصف دجنبر العام الفائت. وقد شاركتُ به في النّدوة التأبينيّة التي نظّمها المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين فرع الصويرة، بشراكة مع فريق المناهج والطرائق المتجدّدة، والجمعيّة المغربيّة للباحثين في الرّحلة، ومركز موكادور للدّراسات والأبحاث. وقد نُظّم هذا الملتقى العلميّ التأبينيّ تحت شعار: «ندوة تأبينيّة حول المشروع التخييليّ للكاتب حسن الرموتي»، وذلك بقاعة النّدوات بالمركز الجهوي فرع الصويرة يوم السبت الماضي 7 فبراير

وَجَعُ البَوْح

الجزء الأول

د. محمد سمكان

تقديم

نستعرض في هذه الفسحة النقديّة عملًا سرديًا للقاصّ حسن الرموتي، وهو مجموعته القصصيّة التي عُنوانها: «بوح تحت زخات المطر» كان المرحوم، بعد لقائنا في النّسخة الأخيرة للمعرض الدولي للكتاب بالبيضاء قبل نقله إلى الرباط، قد أهدانيها شخصيًا، ودبّجها بخط يده؛ إذ كتب: «إلى الصديق محمد سمكان. إليك بعضٌ من بوحيَ القصصيّ مع فائق المحبّة. البيضاء. 10. 02. 2020».

كان المرحوم يتنقّل بين الصويرة والبيضاء، وقد فوجئتُ بخبر الوفاة، فقد كنّا قد تهاتفنا قبل ذلك بليلة أو ليلتين، وقد أغدق عليّ رحمه الله كثيرًا من الدّعوات الصّالحات. له مثلها وعليه منّي ومن أسرته الصغيرة والكبيرة وكل مُحبّيه وقرّائه أزكى الرّحمات عند مليك مقتدر.

ثمّ أنطلق إلى أولى العتبات: العنوان، (بوح): هكذا بالتنكير؛ أي: إنّ لدى الرموتي الكثير من البوح، ولعله رحل عنّا بعد أن باح بالقليل واحتفظت ذكراه بالكثير. والبوح في اللغة الكشف والإعلان والإظهار. والبوح صرعٌ للخصم، فأيّ الخصوم صارعَ الرموتي وهو يكتب بحروف روحِه بوحَه؟ سيقاوم الرموتي النّسيان بالذكرى والذاكرة، ولا ترسخُ الذاكرة إلا بالكتابة؛ لأنّ الذين يعرفون الرموتي عن قرب يعرفونه رجلًا صامتًا مُقلّ الكلام؛ فبوحُه صمتٌ لا صخَب فيه، هو بوحُ الكتابة يبثها همومَه ويتقاسمُ بواسطتها «أحزانَ» محيطِه، والبوح خروج من كتمان إلى العلن، ومن الإسرار إلى الإظهار، والبوح خرق للمحظور.

وقد نجح الرموتي في الالتفاف على «التقريريّة المباشرة» التي قد يقعُ فيها بعضُ الكتّاب وهم يعالجون مثل هذه التيمات، نجح بالترميز تارة، والانزياح تارة أخرى إلى «الاستعارات الحيوانيّة»، وذلك عندما يوظف الفراشة والضّبع على طريقة ابن المقفع وفولتير، وهو لا يفعل ذلك انتصارًا لنفسه أو مآربه، ولكن يعبّر عن محيطه الاجتماعيّ والسّياسيّ والحقوقيّ عامّة، ويتطلّع إلى الحريّة والعدالة الاجتماعية والنّزاهة وتكافئ الفرص بين أبناء الوطن الواحد، حرصًا على صون وطن، لا تزال كتابات الرموتي تشهد على عشقه له وتشبّثه بالأمل في التّغيير الإيجابي الذي لن يثمر إلّا الرّخاء والسّعادة للجميع.

وأمّا الزخّة: فهي الدّفعة من المطر، والزخّ: الاندفاع بشدّة وقوّة، والزّخّة: الغيظ والحنَق، فقد جمع الرموتي في قصصه هاته كلّ هذا الزّخم النّفسي ليشكل خلاصًا له في بوحه هذا و«تطهيرًا» لروحه ممّا يشوبها من همٍّ وكمَدٍ...، وهذا الخلاص لا هوادة فيه ولا مُهادنة ولا مُداهنة، خلاصٌ خالصٌ خُلوصَ ماء المطر، هذا الزخّ الذي أخرج من جعبة كاتبنا وقريحته: «الرموتيَ» الإنسانَ» المثقل بالغمّ والمثخن بالألم، لا لذاته؛ بل لأبناء وطنه ممّن يعيشون أوضاعًا إنسانيّة واجتماعيّة غير مقبولة في بلد «يسير بسُرعتين».

إنّنا عندما نتحدّث عن «الرّفض» (ولا أقول: التّمرّد) عند الرموتي، فإنّا لا نتخيّله «رفضًا عدميًا» يدفع كلَّ ما يزخر به هذا الوطن، ولكنّه «رفض بنّاء» ينأوئ كلّ القيم السّلبيّة التي توجع بوح الرموتي وكلّ محبّ فخور بهذا الوطن، هذه الأوجاع التي كان رحمه الله يتقاسمها معنا عند كل لقاء، حتّى ولو لم يدمْ لقاؤُنا إلا لحظات وجيزات عابرات.

لا يحدّثك الرموتي عن همومه ولا التزاماته الشخصيّة والعائلية، ولكن ينصرف مباشرة إلى الحديث عن وطنه، وعن هؤلاء الذين لا يرعوون إلّا ولا ذمّة يلتهمون الشّجر والحجر، ويتسلقون الأكتاف ليصلوا إلى مآربهم الذاتية. ولعل الرموتي اختار البوح كتابة؛ لأنّ الصوت الفيزيائي سيبَحّ آجلا أو عاجلا، ولكنّ الكتابة خالدة، ولنا في الأوّلين عبرة؛ لأنّه لا بحاح في الكتابة، وإنّما هو صرير القلم يخط نبضات القلب التي تتدفق دما فوارًا في شرايين الرموتي مدفوعًا بحب جارف للوطن. إنّ الرموتي لا يبكي وطنه، وإنّما يحمل إليه البُشريات المُشرقات بغد أفضل يرتعُ فيه المواطنون ويرفلون في خيرات العدالة الاجتماعيّة، والكرامة الإنسانيّة، والرّفاه الاقتصاديّ.

الطّبّ البديل: طبُّ الأمّ رحمة (أو لارْحيمو)

لعلّ أوّل شخصية من شخصيات الرموتي التي استحقت أن يَفتتح بها عملَه الأدبيّ هذا هي الأمّ، وهذا يعكس مكانتها في نفسه وحياته كلّها؛ لذلك اختار رحمه الله أن يبدأ بَوْحَه من بيت الأسرة. ينقل إلينا السارد معاناة السّاكنة جراء نقص الخدمات الطبّيّة الأساسية لعدم توفر مستوصف بالقرية، وبالتّالي لم يعد في الإمكان إلا اللّجوء إلى الطبّ البديل «الطبّ الشّعبيّ» الذي تمارسه الأمّ رحمة (أو لارْحيمو) والدة السّارد، والتي كانت «رحمة» مستقرّة بين نساء الدّوار، و«المعروفة بحكمتها ومعالجتها للأطفال» ينقل إلينا السارد معاناة أهل الدّوار حين يقول: «فالقرية لم تكن تتوفر على مستوصف... وأقرب مركز صحّيّ يبعد عشرات الكيلومترات.. وليس فيه سوى ممرض واحد، هذا الممرّض يُقدّم لكلّ من جاءه من المرضى حبّات إسبرين.. دوَاءٌ شافٍ لكلّ داء. أمّا الأطباء فلا يستقرّون على حال، كل مَن عيّنته الحكومة لا يلبث أن يُغادر المنطقة أو يستقيل.» (خبز بعيدا عن المدرسة، ص 22)

ويُلجئ هذا الوضع البئيس السّاكنة إلى الأمّ رحمة، يحكي السّارد عنها أنّه: «كان يكفي أن تبخّ تحت إبطيْ الطفل وتقرأ المعوّذتين ليتعافى الطّفل، ويقوم جاريًا في اليوم الموالي، وتقول لمن يسألها عن سرّ ذلك، إنّها ورثت الحِكمة من جَدّها.» (خبز بعيدا عن المدرسة، 23)

حرقة الأمّ وتقلّبها بين واجبات الأمومة وإهمال الأب

كانت الأمّ رحمة تتمتّع بكلّ مواصفات النّساء الحكيمات من حنان وعطف ونصيب كبير من الجمال الذي لا يَنتبه إليه الأب، يقول السارد: «قالت بغصّة كبيرة. لو اعتمدتُ على أبيك لمِتنا من القرّ يا ولدي، ثمّ تسلّلتْ دمعتان حارقتان من عينيها السّوداوين، وقد زادهما الكحل جمالا. قلتُ مع نفسي كيف لامرأة بهذا الجمال أن تتزوّج بأبي المنشغل دومًا بأصحابه وبلعب الورَق؟» (خبز بعيدا عن المدرسة، 23)

وفي ظلّ انشغال الأب عن واجباته الأبويّة بصرفه لياليه رفقة أصحابه في اللّهو واللّعب، تعاني الأمّ رحمة في صمت، وتتحمل الأعباء الأسريّة. والأمّ رحمة نموذج للمرأة المغربيّة التقليديّة الوفيّة لأعرافها الاجتماعية التي تعتني دون كلل ولا شكوى بالسّارد وبأخيه الصّغير، يقول السارد: «جلستْ وجلستُ قربَها..عَادت لِلطاقية وأخبرتني أنّها تحوكها لأخي الأصغر استعدادًا للخريف والشّتاء القادميْن. فالرّياح القادمة من الجبال التي تبدو من بعيد تكون قاسية.» (خبز بعيدا عن المدرسة، 23)

الأم رحمة التي تسهر على احتياجات أولادها دون شكوى ولا ضجر، وتتفقّد أحوالهم بالسّؤال عن أدقّ التفاصيل الشّخصية، وحتّى المتعلقة منها بالعمل متقاسمةً معهم انشغالاتهم وانزعاجاتهم، يقول السارد: «قامت أمي لتشعل الفرن، فقد كانت رائحة العجين الذي اختمر تملأ المكان، أعدّت البرّاد والكؤوس لتعدّ لي شايًا. سألتني عن حالي هناك حيث أعمل في مدرسة منعزلة، أخبرتها أنّ الأمور بخير، كان عليّ أن أكذب حتى لا أزيدَ من مَواجعها بالإضافة إلى ما يُسبّبه لها أبي من مواجعَ.» (خبز بعيدا عن المدرسة، 23-24).

الأمّ رحمة حريصة على مستقبل أولادها بدءا بانشغالات التّربية وتوفير الحاجيات والدراسة... إلى سعادة أولادها، إلى الزّواج وتأسيس الأسر والبيوت الهنيئة الآمنة، يقول السارد: «دون أن تنظرَ إليّ أمّي قالت عليك يا بنيّ أن تتزوّج، الوحدة قاتلة خاصّة في ليالي الشّتاء الباردة، الكثير من فتيات الدّوار جميلات، لن يردّنا أحد، وأنت ما شاء الله معلّم، ولك راتب شهريّ.» (خبز بعيدا عن المدرسة، 24)

أبناء القرى الآئية والوظائف الحكوميّة

ينقلنا السّارد إلى وصف وضع اجتماعيّ لا يزال يسود في القرى المغربيّة على الرّغم من الجهود المبذولة لِطمْر الهوّة بين الحواضر والبوادي، إذ إنّ حَفنة قليلة من أبناء البوادي من يستطيعون التفوّق في الدّراسة، ويتابعون التّعلم بالحواضر حتّى يتخرّجوا ليَشْغلوا مناصبَ ووظائف حكوميّة، يقول السارد حاكيًا عن أبيه، ومُقدّمًا فكرة عن نصيب أبناء القرى من الوظائف العموميّة: «... هو يحترمني كثيرًا؛ لأنّي الولد الوحيد في الدّوّار الذي نجح وتابع دراستَه حتّى أصبح معلمًا.» (خبز بعيدا عن المدرسة، 24)

تعلّق السّاكنة بالسّماء

واقعُ قرية السارد واقعٌ مريرٌ يزيده الجفاف وانحسار الأنشطة الفلاحيّة والزراعيّة ألمًا وأزمة وتفاقمًا لِقلة ما في اليد، حتّى تغدو الدّراسة وتعليمُ الأبناء والبنات آخرَ شيء يمكن أن تفكر فيه ساكنة الدّوّار، يقول السارد: «الحياة في القرية أصبحت أكثرَ قساوة، ففي فصل الخريف يطول الانتظار والترقب، ترى الفلاحين يُحَمْلقون في الأفق ويترقّبون النّشرة الجويّة كلّ ليلة عسى أن تحمل أخبارًا سارّة، كم مرّات خذلتهُم هذه النّشرات.» (خبز بعيدًا عن المدرسة، 24-25)

الرّحيل عن الوطن

لا بدّ وأنّ كلّ هذه الظروف اللّامساعدة على الاستقرار في الوطن، هي التي تدفع الكثير من شباب المغرب، مُتعلّمين وغيرَ متعلمين إلى التّفكير في الهجرة إلى الخارج بحثًا عن ظروف معيشيّة أحسنَ، يتّبعون خيطَ أمل قد يوصل إلى الأحلام الوردية وجبال الإلدورادو، كما قد يوصل إلى رَحِم البحر وبطون الحوت، يقولُ السارد: «الرّحيل عن هذا الوطن الذي يزداد سوءًا، ويأكل أبناءَه كما أرادت الغولة أن تأكل حدّيدان في الخُرافة التي كانت أمّي لا ترحيمو ترويها لي في اللّيالي الطويلة.» (خبز بعيدًا عن المدرسة،25)

وحتّى وهو يُضمر مغادرة الوطن، ولا يستطيع إخبار أمّه لا ترْحيمو بقرار الرّحيل، ينقل إلينا السّارد صورة تتعالى على علاقة الأستاذيّة التي تربط بينه وبين تلامذته، وتطفو فوقها تلك الصّورة المخفيّة التي يُداريها كلّ معلّم ومربٍّ حتّى لا تُعيقه عن أداء واجبه الأوّل، وهو التّربية والتّعليم والتّوعيّة. هذه العملية الإنسانية التي تتطلب، أحيانًا، التّكتّم على العواطف الأبويّة أو الأمويّة لصالح مستقبل المتعلّم، إذْها صورة «العلاقة الأبويّة» بين كلّ معلّم ومتعلّميه، يقول السّارد في نبرة من الأسى والأسف، وهو يُصوّر تلك الوجوه البريئة التي تقطع كيلومترات طويلة قبل أن تصل إلى القسم طلبًا للتّعلّم والتّحصيل، وطمعًا في مستقبل مشرق ينتزعها من بَراثِن تلك الأوضاع المزرية التي نقلها السّارد في هذه القصّة الاجتماعيّة والإنسانيّة، يقول السارد: «تراقصتْ بين عينيّ صورُ وجوهِ التلاميذ وهم يلوجون الفصل ببراءة ويحلمون بغدٍ مشرق، وبالمدرسة القابعة فوق التّل حيث كنتُ أعمل، لا شيء، هناك، سوى الفراغ والوحدة.. والبحر الذي يُبدّد قليلا من الوحشة القاتلة.» (خبز بعيدًا عن المدرسة، 25-26)

موقف السارد من بعض سياسيّي بلده

قد يظنّ من لا يعرف الرموتي عن قرب أنّ ما خطّه هو مجرّد غيظ وحنق لمواطن متذمّر في لحظة عابرة تّجاه بعض «النّماذج السّياسية المغبونة» و«البرامج الانتخابيّة الملغومة» التي يحكي عنها السّارد؛ نعم هو حنق، ولكن تّجاه نماذج بشريّة تنفث «خُبثها السّياسيّ والاجتماعيّ» مستغلّة كلّ الجسور والأبواق، وتحترف الابتزاز والإثراء على حساب «شخصيّات دونيّة» يُنظر إليها اجتماعيًا على أنّها تعيش على الهامش منبوذة ومسحوقة، لا صوتَ يتحدّث باسمها... إلا صوتُ السّرد والسُّرّاد.

لم نعرف الرموتي إلّا شخصًا كريمًا متسامحًا... ولكنّه في عمله هذا إنّما يُفرغ ما تراكم في الصّدر تّجاه الكثير من سياسيّي بلده ممّن «يغُشّون» الوطن قبل المواطنين، تّجاه من تّبهرك خطاباتهم، وتّغويك ألسنتهم وما ينبعث من أفواههم...، تّجاه من يدّعون أنّهم ينون وهم يهدمون، تّجاه من يعتلون المنابر

ويدّعون الدّفاع عن حقوق المواطنين وهم ينتهكونها، تّجاه من يُروّجون للشّفافية والدّيموقراطية وهم يخالفونها، تّجاه من يزعمون أنّ أيديَهم بيضاءُ وهي ملوّثة، تّجاه من يتلاعبون بأصوات المواطنين ويخدشون صورة الوطن...

يقول السارد: «كان عليّ أن أتحوّل إلى شيء ما، مهما كان، أحسستُ بالرّتابة والملل من هذه الحياة، التي تتكرّر كلّ يوم دون تغيير، لأتحوّل مع نفسي إلى شيء ما، وأعيشَ تجربة جديدة، على الأقل أكون قد اكتشفت أمرًا ما، مهما كان بسيطا (...). أخيرًا استقرّ رأيي إليّ أنْ أتحوّل إلى عينين، مجرّدُ عينين صغيرتين وضيّقتين تطيران (...). حين تسلّلت عبر الشّبّاك الحديديّ إلى صالة فسيحة، التصقتُ بالسّقف وظللتُ أتابع المشهد مُبْتلقا، اكتشفتُ أنّه لقاءٌ حزبيّ لزعماء حزب ما، مائدة مستديرة، كراس وثيرة، مصابيحُ تضيء القاعة، قنّينات من الماء المعدنيّ، مشروباتٌ غازيّة وحلويّات، قنّيناتٌ أخرى لا أعرف طبيعتها (...) أحيانًا يُقهقهون حين يحكي أحدُهم نكتة ما، ثمّ يستمرّون في أحاديث جانبيّة، أرهفتُ السّمع أكثرَ رغمَ أنّي مُجرّدُ عينين، كانوا يتحدّثون عن المشاريع والمناصب والحقائب الوزاريّة... ثمّ يقهقهون كما لو أنّهم يسخرون من شيء ما (...) أدركتُ في النّهاية أنّهم يسخرون من الشّعب.» (عينان، 28-30)

صرخة الأديب

ينقلُ السّارد معاناةَ الأديب والمثقّف عامّة مع الكتابة ووجع الإبداع وألم البحث عن التّماثلات السّيمتريّة بين الواقع والخيال، وكيف يمكن لهذا الخيال أن يُنبّه إلى الواقع، وأن يُصلحه أو يقترح ما يُصلحه، وهذا دور الأديب: الهدمُ والبناءُ، هدمُ القيم السّلبيّة التي تجتاح مجتمعَه، والسّعي إلى تثبيت وترسيخ القيم الإنسانية الجميلة.

يبسط السارد أمامنا المشاقّ النّفسية التي يتكبّدها كلُّ مبدع حتّى يولدَ العملُ الإبداعيّ في أحسن صورة يتمنّاها كل واحد منّا مبدعًا كان أو ناقدًا؛ يقول السارد واصفا طقوسَ بطلنا وهو يستعدّ لمبارزة الكتابة بالرّيشة والقلم: «تراجعَ قليلا وأخرج لفافة، أشعلها، ثمّ سار نحو المطبخ ليُهيّئ فنجان قهوة سوداء قبل أن يغادر شقّته، كان لديه إحساسٌ أنّ المطر لم يتوقف، وربّما يُفضّل أن يمكث في الشّقّة ويراقبَ الشّارع، أشياءُ كثيرة تقع، لا يُمكن رؤيتُها إلا من الأعلى.. ربّما فكّر أن يبقَ حتّى يُتمّم فصولا من روايته التي بدأها منذ سنة، وكلّ مرّة يجد حاجزًا يقف بينه وبينها، رغم أنّ كلّ أحداثها وشخوصها وبالتّفاصيل حاضرة في ذهنه، لكنْ حين يأخذ القلمَ تستعصي عليه العبارات، ولا تُسعفه الجُمَل كما يريد، يعرف أنّ عُشّاقه ينتظرون هذه الرّواية منذ أن كشف أمرَها في برنامج تلفزيونيٍّ يُقدّمه صحفيٌّ موهوب.» (بوح تحت زخات المطر، 32-33)

وإذا كان هذا هو حال الكتّاب، فما حال المدمنين على القراءة؟ ينقلنا السارد إلى نوع من المستهلكين الشّغوفين والمهووسين بالقراءة حتّى غدتْ تملك عليهم حواسَّهم وتُشغلهم عن السّعي إلى حاجات اجتماعيّة مُلحّة كالزواج مثلا، يكشف السارد للقرّاء عن شخصية السيد سين، فيقول: «لم يُقدم على الزّواج؛ لأنّه كان يعشق القراءة، وحوّل شقّته إلى مكتبة، يعرف أنّه لن يجد امرأة تقبل هذه الفوضى من الكتب. ثمّ إنّه يقضي وقتًا طويلًا في المطالعة عند عودته من العمل، لذلك أضربَ عن الزّواج، وتزوّج بالكتب كما كان يحلو أن يقول لأصدقائه.» (السيد سين،42-43).

ولكسر الرّوتين اليوميّ المملّ الذي يتخبّط فيه البطل اختلق حساباتٍ متعدّدة في الفضاء الأزرق، وأتقن التّخفّي وراء أقنعة وهُويّات مختلفة رجاليّة ونسائيّة، وقد مكّنته هذه الحسابات من اكتشاف نفسيّاتٍ وصفها بالغباء والنّفاق، يقول السارد: «فكان يطرح فكرة هنا، ويردُّ بنقيضها من هناك من حسابه الآخر. يسخر من التّعليقات التي تُعجبه به من هنا وهناك.. فيُقهْقِهُ حتّى يكاد يستلقي على قفاه من غباء النّاس ومن نفاقهم.» (السيد سين،43).

ولشهرته على مواقع التّواصل وانتحاله صفاتٍ علميّةً مختلفةً؛ فمرّة هو قاصٌّ وكاتبٌ، ومرّة هو أستاذ جامعيّ في تخصّص النّقد الحديث، ومرّة هو شاعرة، ومرّة هو مهندسٌ، وقد جَلبت إليه هذه الصّفاتُ الكثيرَ من الإحراج، ولكن كذلك الكثيرَ من البوح، الذي كشف السّارد من خلاله عن تلك «السّرقات البحثيّة» مقابل المال، وانتحال الصّفات العلميّة وثقة الجمهور العمياء في مَن يتخفّون وراء حساباتٍ زرقاء وهميّة، يقول السارد واصفا أحدَ هذه المواقف التي تجرح الأمانة العلميّة، وتكشف عن وجه آخر من شواهدَ من نوعٍ آخر لم تكن تخطر على بال أشدّ المتشائمين بخدش صورة بعض أساتذة الجامعات ببلادنا: «على حسابه الدكتور محمد أبو الأنوار مرّة، اقترحتْ عليه طالبة من بلاد بعيدة أن يكتب لها بحثًا جامعيًّا نقديًّا حول الرّواية مقابل مبلغ من المال، لكنّه اعتذر، كانت رغبتُه في المال كبيرة، لكن لا علاقة له بالنّقد الرّوائيّ.» (السيد سين،44)

ثمّ ينقلنا السارد إلى فساد من نوع آخر، الاستغلال الإيروسيّ: الجسد مقابل الشّهرة والدّعاية، يقول السارد: «ومرّة بعث له ناقد معروف له مكانتُه رسالة على حساب الشّاعرة رغدة إبراهيم، يقترح عليها أن تزوره في شُقّته ليكتبَ عنها بحثًا نقديًّا عن أشعارها، وينشره في مجلة محترمة، فقد كان السيد سين ينشر بعض الأشعار المسروقة وينشرها باسم رغدة دون أن ينتبه أحد.» (السيد سين،44)

وجع الجندية

يَحملنا هذا الوجع إلى بوح قلّما تطرقُه الأعمال السّرديّة، وهو وجع الجنديّ المغربيّ الذي شارك في الحرب العظمى دفاعًا عن فرنسا وعن مبادئ الحرّيّة والديموقراطية الغربيّة، ولم ينل بالمقابل ما يستحقه من حقوق التّقدير المعنويّ والماديّ، بل وُجه بالنّكران والتّجاهل... تلك هي قصّة العمّ دحمان، بل هي قصة كلّ جنديّ مغربيّ باسل آثر العيْش في بلاده ولم يَلذ بفرنسا على الرّغم من أنّه حارب من أجلها ضدّ هتلر والنّازية عمومًا.

تحمل هذه القصة وجَعًا من نوع آخر، وجعَ من بَذلوا كلّ نفيس من أجل الحرّيّة ليُكافأوا بالحرمان هم وأبناؤهم وأحفادهم، يقول السارد: «أهل الحيّ يعرفون بعضًا من قصّته ومشاركته في الحرب التي يُردّدها، بعضٌ من شباب الحيّ يمازحُه ويلومُه أنّه ترك فرنسا وعاد إلى المغرب، لو بقي هناك لكانت حياتُه أفضل، وكانت حياة أبنائه في وضع حسَن، هاهُمْ في عَطالة وبطالة، وقد تخرّجوا من الجامعة وبشواهدَ عُليا. كان يردُّ بهدوء أنّ فرنسا اليوم ليس هي فرنسا أمس، لقد غزاها كحل الرأس، وأفسدوها، لا فرق بين هنا وهناك.. ثمّ يبتسم ويتجنّب الاستمرار في الموضوع.» (العمّ دحمان، 51)

والعمّ دحمان رجل محافظ على التّقاليد العسكريّة، مُفاخر بوطنه ووطنيّته، يقول السارد: «يوم عيد الاحتفال بعيد الاستقلال..ذلك أنّ العمّ دحمان يُخرج من الدّولاب المغلوق بعناية بذلته العسكريّة الفرنسيّة التي ما زال مُحتفظا بها، يُوشّح نفسَه بالأوسمة التي حصل عليها تقديرًا لشجاعته، ينطلق مُتجوّلا في شوارع المدينة مزهرًا بنياشينه، ثمّ يتّجه بعدها إلى مقرّ الولاية للاستماع للخطاب بمناسبة عيد الاستقلال.» (العم دحمان، 52)

وجعٌ آخر يُؤرّقُ بوحَ السارد هو وجع «النّكران والتّنكّر» لتضحيات هذه الفئة التي، شخصيًّا، أعتزّ بها كثيرًا، يُقابله مدٌّ من الانتهازيّة والتسلّط واللّامبالاة، ينقل إلينا السارد الحوار بين العمّ دحمان وابنه المتعلّم، الحاصل على شواهد عُليا، حول وضعهم الاجتماعيّ وجدوى الخدمة العسكريّة في سبيل تحرير أرض الغريب فرنسا، يقول السّارد: «مرّة عاتبه ابنُه على ذلك، حين قال له إنّ الوطن لم يمنحْك شيئًا، (...) الخونة هم من استفاد.. ماذا تبقى لك؟ الدّليل ها نحن نحمل شواهد عليا ونعيش العطالة، انظر للوزراء وزعماء الأحزاب كيف يوظّفون أبناءهم في مناصب عليا وبشواهد أقلّ من تلك التي نحملها.. ظلّ العم دحمان صامتًا، تردّد قليلا، أحسّ بغُصّة حارقة، وأنّ ما يقوله الابن فيه الكثيرُ من الحقيقة.. قال بصوت خفيض كنّا يا بنيّ ندافع عن الحرّيّة والكرامة وأنّ الوطن للجميع، يبدو أنّنا كنّا نحارب من أجل لا شيء.. يبدو أنّ هذا الوطن أعطاكم قفاه وانصرف.» (العمّ دحمان، 52) .

د. حسن لغدش

الطاعون والمجاعة في المخيال الفني

من الدراماتورجيا الغربية إلى غياب الأليغوريا في التصوير المغربي

تشكيل

لم تكن الكوارث الوبائية والمجاعات الكبرى مجرّد أحداث عابرة في التاريخ الإنساني، بل شكّلت محطات حاسمة في تشكّل الوعي الجمعي والخيال الثقافي. ففي السياق الغربي، خلّفت الأوبئة الكبرى، وعلى رأسها الطاعون الأسود، أثرًا بالغًا في البنى الفنية، ولا سيما المسرح، الذي تحوّل إلى فضاء لمواجهة مباشرة بين الجسد الحي والكلمة والموت.

في المقابل، يبدو أن السياق المغربي، على الرغم من معرفته التاريخية بالطواعين والمجاعات، لم يُنتج تقليدًا تصويريًا أليغوريًا مماثلًا. هذا الغياب لا يمكن قراءته بوصفه نقصًا، بل باعتباره معطى ثقافيًا يستوجب التفكيك والتحليل.

أولًا: الطاعون والمجاعة فوق الخشبة الغربية - درامية الجسد الهش

منذ المسرح الإغريقي، ارتبط الطاعون بالاختلال الأخلاقي والسياسي. ففي أوديب ملكًا لسوفوكليس، لا يُقدَّم الوباء ككارثة طبيعية فحسب، بل كعلامة على خطيئة خفية تهدّد النظام الكوني للمدينة. وفي المسرح الإليزابيثي، ولا سيما لدى شكسبير، تحضر المجاعة والمرض بوصفهما خلفية لانهيار الروابط الاجتماعية وتفكك السلطة.

أما في الفكر المسرحي الحديث، فيمنح أنطونان آرتو للطاعون قيمة استعاريّة قصوى، إذ يرى فيه صورة مكثفة للمسرح ذاته: صدمة وجودية تفضح المستور وتكسر الأقنعة. هكذا تتحوّل الخشبة إلى فضاء عدوى رمزية، حيث يُستدعى المتفرّج لمواجهة هشاشته الوجودية.

ثانيًا: الأليغوريا التشكيلية الأوروبية - حين تُمنَح الكارثة وجهًا

إلى جانب المسرح، طوّرت أوروبا تقليدًا تشكيليًا كثيفًا في تمثيل الكارثة. فمن بروغيل إلى بوسان، ومن غويا إلى بوكلين، تتجسّد المجاعة والطاعون في صور هيكلية: هياكل عظمية، فرسان القيامة، أجساد منهكة، ومناظر خراب.

تقوم هذه الأيقونوغرافيا على تصور للصورة بوصفها أداة للذاكرة الجماعية والتأمل الأخلاقي. فالأليغوريا لا تهدف إلى التوثيق، بل إلى تحويل المعاناة إلى خطاب بصري، قادر على ترسيخ العبرة وتحفيز التفكير في المصير الإنساني.

2- لوحة «انتصار الموت» (حوالي 1562) بريشة الرسام الفلاماني بيتر بروغيل

ثالثًا: صمت التصوير المغربي – غياب أم نظام آخر للرؤية؟

في مقابل هذا الزخم، يبرز غياب التمثلات الأليغورية للطاعون والمجاعة في التصوير المغربي. غير أن هذا الصمت لا يمكن تفسيره بمنطق التأخر أو القصور الفني، بل ينبغي ربطه ببنية ثقافية وجمالية مغايرة.

من بين العناصر التفسيرية الممكنة:

-علاقة مخصوصة بالصورة في الثقافة الإسلامية، حيث تُعدّ الشخصنة البصرية للشرّ والمعاناة موضع إشكال.

-تصوّر قدري للكارثة باعتبارها ابتلاءً إلهيًا، يُقال ولا يُجسَّد، ويُروى ولا يُؤدلَج بصريًا.

-جمالية التحفظ، حيث تُدمج المعاناة في النسيج الاجتماعي واللغوي، بدل تحويلها إلى مشهد.

وقد اضطلعت الكلمة - شعرًا وخطابةً وتأريخًا - بدور مركزي في نقل الذاكرة الكارثية.

رابعًا: الاستشراق والحداثة التشكيلية المغربية - تحييد المأساة

اللافت أن الرسامين الاستشراقيين، رغم ولعهم بتفاصيل الحياة اليومية المغربية، نادرًا ما تناولوا الطاعون أو المجاعة. فقد صوّر المغرب في أعمالهم كفضاء ضوئي، ساكن، منزوع التاريخ، تُستبعد منه المآسي الجماعية لصالح صورة زخرفية أو رومانسية.

كما أن جزءًا مهمًا من التشكيل المغربي الحديث اختار التجريد، والبحث الهوياتي، والاشتغال على الرمز غير المباشر، مبتعدًا عن تمثيل الكارثة بوصفها حدثًا بصريًا صريحًا. ويمكن قراءة هذا التوجّه إمّا كرفض لتشييء الألم، أو كاستراتيجية لحماية الكرامة الجماعية من الاستهلاك الجمالي.

إن غياب الأليغوريا التشكيلية للطاعون والمجاعة في السياق المغربي ليس فراغًا، بل موقفٌ ثقافي وجمالي. فهو يكشف عن نظام مختلف في تمثّل الموت والمعاناة، نظام يفضّل القول على الإظهار، والذاكرة السردية على الصورة الصادمة.

إن المقارنة بين هذه الأنظمة لا تهدف إلى المفاضلة، بل إلى فهم الكيفية التي تختار بها الثقافات ما تُظهره وما تُخفيه من هشاشتها الوجودية.

1-لوحة «المجاعة في الجزائر» بريشة الرسام الفرنسي غوستاف غيوميه (1840-1887)

شعرية المصاحبات النصية

في ديوان « امرأة بتوقيت الأبد» لمحمد بشكار

«امرأة بتوقيت الأبد» ، هو اسم الديوان السادس في السجل الشعري لمحمد بشكار ، الصادر عن مكتبة سلمى الثقافية بتطوان 2024 ، بدعم من وزارة الشباب والثقافة والتواصل ، يقع في 114 صفحة ، وتزين غلافه لوحة تشكيلية للفنان المغربي أنس البوعناني.

عبد الله المتقي

تقديم

المقبل على غلاف الديوان تثير انتباهه رشاقة غلافه الأمامي والخلفي، ثم شعرية مصاحباته النصية اللغوية والأيقونية، ونظرا لأهميتها، ووظيفتها في إغراء وجذب القارئ وإثارته، ارتأينا الاهتمام بها في ديوان «امرأة بتوقيت الأبد»، لأنه لا يمكن الدخول الى عالم متن من المتون دون العبور عبر بوابات مصاحباته، فهي تقوم بدور الوشاية أوبالأحرى البوح ببنية النص .

المصاحبات النصية

تعتبر المصاحبات النصية أو العتبات أو اللواحق النصية، وهي «مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه، حواش وهوامش وعناوين رئيسية أخرى فرعية وفهارس ومقدمات وغيرها.. من بيانات النشر الذي يحفزه أو يحيط به، بل إنه يلعب دورا هاما في نوعية القراءة وتوجيهها1»، ومن تم بتحويل النص إلى كتاب معروض، يغري القارئ باقتنائه.

وعليه، سنتناول في هذا التمرين النقدي المصاحبات النصية للغلاف الأمامي لديوان «امرأة بتوقيت الأبد»، فهي أول ما ينظر إليه، وآخر ما يتبقى في ذاكرة المتلقي.

اسم المؤلف

على الرغم من تلك النداءات الداعية إلى موت المؤلف، واستبداله بالنص والقارئ، فإنها تظل بلا صدى، لأنه يعد من الإشارات المشكلة لعتبة الدفة الأولى للغلاف الخارجي، فلا يمكن أن يكون أي عمل حافيا عاريا من اسم صاحبه، لأن «النظام القولي لا يكتسب نصيته من بنيته الداخلية فحسب، بل يتدخل فيها كذلك منتجه ليضيء بدوره النص2 «، وبناء عليه، يتموضع اسم الشاعر محمد بشكار في أعلى صفحة الغلاف الأمامية، لتثبيت هويته وأحقيته أدبا وقانونا في ملكية الديوان، و»العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، إذ يميز الاسم بين الأشخاص، فيعرف المؤلف من خلال اسمه المدّون على الغلاف ويثبت الاسم ملكية العمل لصاحبه3»، وبذلك يمكن اعتبار محمد بشكار شاعرا «ينحت اسمه بصبر في سماء مشهدنا الشعري المغربي المعاصر، وصبره يجعله منصتا لدبيب الشعر في كل ما يحيط به، ومنصتا في الآن نفسه لحركة الواقع المغربي وما يعرفه من تحولات ومفارقات 4»، ناهيك عن إصداره لباقة من العناوين الشعرية والنثرية حتى .

من هذا المنطلق، يكون اسم الشاعر، شبيها بتلك الجاذبية الميغناطيسية التي تجذب القارئ بمفعولها الشعري في ديوان الشعر المغربي، ولا يمكن القفز عليه أثناء تلقيه.

شعرية العنوان

يعد العنوان علامة جوهرية، وعنصرا هاما من عناصر النص الموازي، هو «مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن توضع في أعلى النص لتحدده وتدل على محتواه، لإغراء الجمهور المعني بقراءته 5»، وأول عتبة نصية يصادفها المتلقي قبل الشروع في القراءة، مما يضعه إزاء نصين مختلفين؛ ، نص أصغر يمثله العنوان، ونص أكبر ممثلا في قصائد الديوان، مما يجعل المتلقي إزاء خطابات تتحاور بينهما.

وعطفا على ما سبق، جاء العنوان الرئيسي «امرأة بتوقيت الأبد» مؤنثا، ووفيا لتقاليد وأعراف العنونة الإسمية، كخاصية مميزة تميزها عن الفعل، حيث يتعالى الإسم على الزمن وتحولاته، كما أن التوسل بالاسم يضمن لها الثبات والخلود، وهو ما اشتغلت عليه بنية العنوان، بقصدية عالية، وآلية مزدوجة، الأولى تسير باتجاه «امرأة» نكرة، والثانية باتجاه «الأبد» الدال على الخلود، مرورا بضبط «التوقيت».

ولعل هذه المجاورة بين المرأة والتوقيت والأبد، يشي بالاستمرار في الوجود دون فناء أو موت، مما حقق فعالية القراءة واصطياد القارئ لاستقبال امرأة جديدة ولافتة يقترحها العنوان، وتستحق هذا التوقيت الخالد.

الصورة التشكيلية

تبرز أهمية عتبة الصورة التشكيلية، في مساعدة المتلقي على التدخول إلى عوالمه الخفية، كما أنها تحمل إشارات ورؤى بصرية تحيل إلى مضمون العمل، ومن الواضح أن غلاف الديوان يتشكل من لوحة تشكيلية، أبدعتها يد الفنان أنس البوعناني؛ تمثل نصا بصريا، ولغة ثانية دالة وبشكل كثيف، تحيل على نصف امرأة على شكل ساعة رملية شقها الأسفل رأس، بينما الرمل المنساب من الساعة هو خصلات شعرها، كما لو أن الزمن لا يمر إلا عبر المرأة، فهي الوجود والزمن الفعلي، وتأتي الألوان الترابية ألوان تبدو كالبني والبرتقالي الفاتح والأصفر والرمادي لتدعم فكرة الزمن، ولتتماهى مع انسحاب الرمل من الساعة، وكلها إشارات تحيل على الزمن، كحالة من حالات الخلود والانتشاء والذوبان في الآخر إلى أبد الآبدين، وهكذا، تتضافر صورة الغلاف مع العنونة ليختزلا معا نفس المعنى، وذلك لأن «الأشياء التي ترى وتدرك بالعين، أي كل ما يشتغل باعتباره علامات أيقونية، لا ينظر إليها في حرفيتها، بل من خلال اضوائها داخل هذا النسق أو ذاك 6».

المؤشر الأجناسي

يعتبر المؤشر الأجناسي مصاحبة أولية للدخول إلى النص، ذو وظيفة إخبارية «لأنه يقوم بتوجيهنا قصدا للنظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل أو ذاك 7»، وتجنيس النص أصبح ضروريا باعتباره ميثاقا قرائيا .

والمؤشر الأجناسي المثبت أسفل اللوحة التشكيلية لأنس البوعناني، هو «شعر»، مما يعني برمجة القارئ لينفتح على استقبال باقة من القصائد الشعرية التي تنحت طرازها الجديد، وتجرب مستويات إيقاعية وتعبيرية متنوعة، ومغايرة في السبيل إلى تحقيق مساحة خصبة من تجربة العصر الشعرية.

على سبيل الختام

خلاصة القول إن المصاحبات النصية في ديوان «امرأة بتوقيت الأبد»، لواحق جمالية متممة للقصائد، لعبت دورا في فهم خصوصية المضمون وتحديد بعض جوانبه الأساسية من حيث مقاصده الدلالية، بعدما ظلت هذه المصاحبات مهمشة، ولم يلتفت إليها النقاد.

إحالات:

-1محمد فكري الجزار ، العنوان وسيميوتيكا الاتصال الأدبي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

-2أحمد فرشوخ ، جمالية النص الروائي

-3عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون،ط1، 2008، ص:63.

-4وللمتلقي واسع التأويل ،قراءات في الشعر المغربي المعاصر ، منشورات بيت الشعر في المغرب،دار أبي رقراق للطباعة والنشر ، ص

5-Leo.Hoek.la marque du titre . p17

6-la marque du titre . p17

-7سعيد بنكراد، النص السردي: نحو سيميائيات للإيديولوجيا، الرباط، دار الأمان ، ط1 ،1999 ، ص 17

جريدة «العلم» وتجربتي في النشر في العلم الثقافي

2023-1972

الجزء الأول

د. عبد الرحمن بن زيدان

ج

جريدة (العلم) المغربية من المنابر الحزبية المغربية الوطنية التي أنشأها حزب الاستقلال في 11 سبتمبر1946 وجعل مقرها الدائم مدينة الرباط، ووضع لها خطا سياسيا هدفه بث الوعي الوطني بين المغاربة، والوقوف في وجه مخططات الاستعمار الفرنسي، وجعل النضال مسؤولية وطنية تقوم على بث الوعي بقضايا الأمة، والعمل على النهوض بالمغرب اجتماعيا وسياسيا وذلك بالعودة إلى القيم الدينية والأصالة المغربية.

وبما أن الظرفية السياسية والاجتماعية والتعليمية كانت تتحكم فيها الحماية الفرنسية وكانت تسعى إلى تطبيق المخططات التي جاءت بها لتحقيق مشروعها في الهيمنة الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية، والعقدية فقد نهجت التشدد في مراقبة العمل الوطني وسلكت ضبط تحرك النخبة السياسية، ومراقبة العمل الثقافي والفني خوفا من المعارضة التي ظلت تشكك في فعالية الاستعمار في تغيير هوية المغرب، و إلحاقه بالمشروع الاستعماري، وهو نفس المنحى الذي دأبت الأصوات المغربية والعربية الحرّة على بلورته في شمال المغرب الذي كان تحت الحماية الإسبانية لأن الاستعمار واحد، ومخططاته واحدة، ومصالحه مشتركة.

وحتى تبقى الحماية الفرنسية على المغرب قابضة على أنفاس البلاد والعباد، فقد كانت تلجأ إلى تكميم الأفواه، وتكبت كل تفكير مخالف لها، وتشدّد مراقبتها على الصحافة الوطنية وتلاحق وتمنع، وتصادر كل جريدة تمثل المعارضة لفرنسا.

لقد ظلت جريدة العلم منذ تأسيسها سنة 1946إلى الآن تمثل ذاكرة الصحافة الوطنية، وظلت تمثل خزانا للأحداث التي عرفها المغرب قبل وبعد الاستقلال، وظلّت تحمل صورة المعارضة المغربية إلى زمن اشتراك حزب الاستقلال في حكومة أحمد عصان سنة 1977.

ترأس إدارة هذه الجريدة وتحمل مسؤولية تسييرها أعلام الثقافة والسياسة والآداب والإعلام في الحزب، مثل عبد العزيز بن عبد الله، عبد المجيد بن جلول، عبد الكريم غلاب، عبد الجبار السحيمي، حسن عبد الخالق، وعبد الله البقالي، عمر الدركولي...

وحتى تتميز هذه جريدة عن باقي الجرائد الأخرى - لاسيما جريدة المحرر التابعة لحزب الاتحاد الوطني للقوات الشعبية المنفصل على حزب الاستقلال سنة 1958 فقد وضع الحزب مشروع منبر ثقافي يكون منفتحا في وجه كل المبدعين المغاربة فأصدر أول عدد في السابع من شهر فبراير من سنة 1969 أطلقت عليه اسم (العلم الأسبوعي) وبعد ذلك تم إقرار اسم (العلم الثقافي) توكيدا للعلاقة القوية القائمة ما بين الحزب، والثقافة والنخبة المغربية والعربية.

بعد ظهور ملحق (العلم الثقافي) توالى ظهور عدد من المنابر الثقافية في المغرب مثل ملحق (المحرر الثقافي الأسبوعي) الذي ترأسه الروائي أحمد المدني، وفي ثمانينيات القرن العشرين أصدرت جريدة أنوال اليسارية ملحق (جريدة أنوال) الذي أشرف عليه الباحث الدكتور سعيد يقطين وهي تابعة لمنظمة العمل الديموقراطي الشعبي التي تأسست كحزب سياسي في 1 يناير 1983 ، وتحولت إلى ملتقى لجميع الحساسيات الفكرية والثقافية التي تدافع عن الاختيارات السياسية اليسارية وتوقفت عام 1996 ،وظهر ملحق (جريدة البيان) التي تأسست في 24 نونبر 1972 من قبل حزب التقدم والاشتراكية بمبادرة من الأمين العام للحزب علي يعته، وظهر(ملحق جريدة الميثاق الوطني) التي أصدرها حزب التجمع الوطني للأحرار، وأسس حزب جبهة القوى الديموقراطية جريدة المنعطف الناطقة باسمه، وأصدر ملحقا تابعا للجريدة.

بعد أن كانت الجرائد في المغرب لا تهتم إلا بالمواضيع السياسية، والاقتصادية، وقضايا المجتمع، ولا تهتم إلا بحوارات عابرة مع بعض المثقفين، وتنشر بعض الدراسات والإبداعات لوجوه معروفة وطنيا، انتقلت هذه الجرائد إلى توسيع دائرة الاهتمام بالشأن الثقافي والإبداعي، وفتحت قنوات التواصل مع المثقفين في الوطن العربي، لأن الحاجة صارت ضرورية إلى تثبيت مشروع ثقافي جديد يسهم في إشاعة الفعل الثقافي والفكري العربي بالحوار.

ما حققته هذه الملحقات الثقافية هو التوكيد على التفاف المبدعين والباحثين حول ملحق (العلم الثقافي)، في غياب جرائد اليسار الموقوفة آنذاك، وتوكيد البعد الوطني والطليعي الذي اتسم به المشروع الذي دافع عنه كل الأستاذ عبد الكريم غلاب، والقاص عبد الجبار السحيمي، والأستاذ محمد العربي المساري الذي شغل منصب رئيس ومدير تحرير جريدة العلم.

لقد ظل ملحق جريد العلم (الملحق الثقافي) المنبر الذي احتضن جميع الدراسات، والحوارات التي كان ينشرها للنقاد، والمبدعين، والشعراء، والروائيين بآختلاف حساسياتهم الثقافية والإيديولوجية، وهو ما شجعني على الالتزام بهذا المنبر السيّار الذي كان رائجا بين المثقفين في المغرب، وخارج المغرب، لأنه صار مرجعا لكل الدارسين والمتتبعين للشأن الثقافي والإبداعي في المغرب فبقيت وفيا لهذا المنبر متابعة نشرا وتوثيقا.

لقد انفتح ملحق (العلم الثقافي) على النخبة المغربية، وعلى الرواد، و على أدب الشباب، كما انفتح على إبداعات مبدعين من الوطن العربي وتابع عن قرب جديد الثقافة العربية إبداعا، و نقدا، وإخبارا وهو الآن يمثل ذاكرة الثقافة المغربية والعربية بدون منازع، وللتوثيق لتجربتي في الكتابة فقد رجعت إلى أرشيفي الخاص بالجرائد الوطنية للتوثيق لمساهماتي في الجرائد والمجلات العربية، واشتغلت على وضع ببليوغرافية تخص - أولا - الملحق الثقافي لجريدة العلم الذي أعتبره مشاركة فعالة في التوثيق دعما للمشروع الثقافي المغربي والعربي، ثم قمت بالتوثيق لجامع التجربة في ما نشرته فيها.

إن الأرشفة الخاصة لتجربة خاصة ليست عملية سهلة، وأنها ليست تجميع الوثائق بدون منهجية للتوثيق، وهو ما وضعت له الخطوات التالية في التوثيق لتجربتي الكتابية في الملحق كالتالي:

-الترتيب الكرنولوجي للدراسات والحوارات التي أنجزتها.

-التوثيق بهذا الترتيب لعنوان الدراسة، والحوار، والعدد، والتاريخ الميلادي والهجري.

-يضم هذا التوثيق المرتب ترتيبا

كرونولوجيا كل ممارستي في العمل الثقافي والنقدي في (الملحق الثقافي) موزعة على الشكل التالي:

-الـدراسات التي أنجزتها حول المسرح المغربي والعربي.

-الـدراسات التي أنجزتها حـول الرواية المغربية بخاصة.

-الحوارات التي أنجزتها مع أعلام الشعر المغربي والمسرح.

-المذكرات التي كتبتها حول المدن التي زرتها.

-المسرحيات التي كتبتها وعرفت طريقها إلى الملحق.

هذا التنوع في الكتابة لا أقول عنه إنه استوفى كل شروط التوثيق وذلك بسبب ضياع بعض الأعداد من الملحق الثقافي ويكفي أن هذا المنجز أعتبره ذاكرتي في الكتابة، وأعتبره تاريخي في الإبداع والبحث، كما أعتبره ذاكرة ملحق (العلم الثقافي) كونها الخزان التاريخ الحقيقي للظاهرة الإبداعية في المغرب الذي سهر عليه في السنوات الأخيرة كل من الشاعر نجيب خداري، وبعده الشاعر محمد بشكار.

هـذا التقليد بكل طموحه وبكل جرأته، إنما يهدف إلى تجميع المتفرق وتوحيد المشتت في ملاحق خاصة تعتبر ظاهرة صحية تخدم الفعل الثقافي الوطني، وأنا بكل صدق أعرف ما يتطلبه إنجاز ملحق من جهد ومن تعب ومن بحث ومن تنقيب على المادة الأدبية والنقدية التي تعطي لهذا الملحق مستواه المطلوب، إنه تعب لذيذ لا يعرف متعته إلا من وصل إلى المبتغى والمراد وهو ما حققه هذا الملحق وما حققته الأقلام المشاركة فيه دون لجوء إلى المساطر السياسية التي تختار من تختار، وتقصي من تقصي، لأن ما يبقى هو مضمون الكتابة ورؤيتها وموقفها الذي كثيرا ما يختلف عن موقف المنبر ويختلف عن توجهات الحزب لأن السياسة أحيانا تحجم من طبيعة الأشياء، أما الثقافة فتبحث عن الأرحب، والأشمل خارج مدارات السياسة وهذا لا يلغي كون الثقافة سياسة ولكن ليس من منظور السياسة المغلقة، ولكن من منظور الكاتب المثقف المبدع الذي يبحث عن المحتمل خارج سلطة الموجود.

***

-ظاهرة الاقتباس في المسرح المغربي/السنة الرابعة العدد 148 - التاريخ 24 - 03 - 1972

-البطل في رواية « الطيبون» لربيع مبارك بين الموقف الفردي ولحظة الانفجار/العدد 175 التاريخ 13 - 10 1972

-ديوان « حين يورق الجسد « كظهرة سلبية في الشعر المغربي/العدد 200 التاريخ 22 - 06 - 1973

-المسرح الوثائقي من خلال « موال البنادق»/السنة الرابعة العدد 218 التاريخ 18 - 01 - 1974

-»عنترة في المرايا المكسرة» والرؤية الجديدة للتراث/ السنة السابعة العدد 325 - التاريخ 20 - 08 - 1976

-إطلالة على هموم المسرح المغربي

-»عندما يقول النقد: لا وساطة بين فكر متخلف وأحلام رومانسية»/السنة 8 - العدد 340 - التاريخ 12 - 01 - 1977

-مشروع قراءة جديدة لمسرح «تيمد» الزغننة كنموذج/ السنة الثامنة العدد 350 - التاريخ 22 - 24 - 1977

-وجهة نظر: ثقافتنا إلى أين؟/العدد 402 - التاريخ 09 - 08 - 1977

-المسرح المغربي صمت وتفجر/التاريخ 18 - 12 - 1977

-حـول التركيب النظري للمسرح المغربي والبحث عن الهوية/السنة الثامنة العدد 419 - التاريخ 31 - 12 - 1977

-الحلقة فيها وفيها/05 - 02 - 1978

-عندما يصبح النقد نزعة عدوانية/ العدد 428 - التاريخ 24 - 02 - 1978

-الاحتفال والبحث عن مسرح عربي: المصادر الفكرية للمسرح الاحتفالي/السنة الثامنة العدد 432 - التاريخ 24 - 03 - 1978

-أزمة الوعي في المسرح المغربي/السنة 8 العدد 480 - التاريخ 09 - 03 - 1979

-البحث عن الوعي التراجيدي في مسرحية (الوجه والمرآة)/ السنة 8 العدد 482 - التاريخ 23 - 03 - 1979

-البحث عن لحظة فرح من أجل تأسيس واقع جديد/السنة 8 العدد 492 - التاريخ 08 - 06 - 1979

-المسرح العربي في المهرجان الرابع للشباب/السنة 8 العدد 495 - التاريخ 03 - 08 - 1979

-تيمد ومسرحية خيوط حبال شعر/التاريخ 20 - 04 - 1979

-الاحتفالية في مسرحية « الضفادع لارسطوفان» إخراج محمد تيمد/السنة 10 - العدد 513 - التاريخ 18 - 04 - 1980

-أولاد الحلال عندما تغير الواقع شخصيات مشلولة/التاريخ 14 - 05 - 1980

-»العار للمتفرجين» إحتفال مسرحي في ثلاثة أنفاس/السنة 10 العدد 528 - التاريخ 22 - 08 - 1980

-»العار للمتفرجين» احتفال مسرحي في ثلاثة أنفاس/السنة 10 - العدد 530 - التاريخ 05 - 09 - 1980

-»العار للمتفرجين» احتفال مسرحي في ثلاثة أنفاس/السنة 10 - العدد 531 - التاريخ 19 - 09 - 1980

-الملتقى الوطني للمسرحيين المغاربة وأزمة المسرح المغربي (1)/السنة 10 - العدد 533 - التاريخ 03 - 10 - 1980

-الملتقى الوطني للمسرحيين المغاربة وأزمة المسرح المغربي (2)/السنة 10 العدد 534 - التاريخ 10 - 10 - 1980

-ظاهرة «مسرح المهاجرين « (1) حميدو والذات المتمردة/ السنة 10 العدد 571 - التاريخ 17 - 07 - 1981

-»ظاهرة مسرح المهاجرين» (2) لهبال في الكشينة أو الذات المستسلمة/ السنة 10 العدد 572 التاريخ 24 - 07 - 1981

-بين المسرح الاحتفالي والمسرح الاتهامي/ السنة 13 - العدد 626 - التاريخ 01 - 10 - 1982

-من يمثل جيل الغضب في المسرح الاحتفالي/ السنة 13 - العدد 633 - التاريخ 27 - 11- 1982

-أعلام الفن التشكيلي في المغرب/التاريخ 21 - 08 - 1983

-مأساة لبنان في مسرحية عرس الأطلس/السنة 17 - العدد 840 - التاريخ 12 - 09 - 1987

-من تجارب المسرح العراقي « البعد الفلسفي والتشكيل البصري في مسرحية الباب»/السنة 17 - العدد 821 - التاريخ 06 - 02 - 1987

-مـن تـجـارب المسرح المصري: بين بيرم التونسي وسمير العصفوري/السنة 20 العدد 855 - التاريخ 26 - 12 - 1987

-نعمان عاشور وصورة المجتمع المصري في « لعبة الزمن 2/السنة 20 العدد 920 - التاريخ 08 -04 - 1987

-تجربة الممثلين العرب في « ألف حكاية وحكاية في سوك عكاظ «/السنة 20 - التاريخ 23 - 09 - 1990

-التجريب في المسرح العربي إبداع أم اتباع؟/ السنة 21 - العدد 513 - التاريخ 28 - 04 - 1990

-المختلف والمؤتلف في تجربة النقد المسرحي في المغرب العربي/السنة 21 - التاريخ 09 - 09 -1990

-البيان التأسيس لمسرح الفوانيس: لماذا مسرحة التراث الإنساني؟/السنة 21 - التاريخ 01 - 12 - 1990

-المسرح العربي وإشكالية التنظير/التاريخ 18 ماي 1991

-رواد تأسيس المسرحي العربي وإشكالية النهضة - المشرق والمغرب اختلاف لا بد منه/ السنة 22 - العدد 816 - التاريخ 13 - 04 - 1991

-عن الشاعر عبد السلام الزيتوني: عالم الأسئلة المتعبة/التاريخ 25 - 08 - 1992

-اتحاد كتاب المغرب أية آفاق بعد المؤتمر/ السنة 24 - التاريخ 27 - 11 - 1993

-الكتابة الضاحكة: سؤال التجنيس والتطور في الكوميديا العربية/السنة 24 - التاريخ 06 - 11 - 1993

-إشكالية المنهج في النقد المسرحي العربي/السنة 24 - التاريخ 01 - 01 1994

-الإبـداع العربي لا يواجه الموضوعات الأساسية بصدق (حوار مع روجي عساف)/السنة 25 - التاريخ 14 - 01- 1994

-وعـي الكينونة المحتمل في زمن المشروع المسرحي العربي/السنة 25 - التاريخ 18 - 01 - 1994

-الكتابة المسرحية وقضايا المدينة في مسرح محمد تيمد/ السنة 25 - التاريخ 19 - 02 - 1994

-من تجارب المسرح المصري مسرحية «بقايا ذاكرة ودلالات التجريب» في الورشة المسرحية في الهناجر/السنة 25 - التاريخ 02 - 07 - 1994

-عن مشروع علي الراعي من النص المسرحي الجاهز إلى التأليف الفوري في الكوميديا المرتجلة/السنة 25 - التاريخ 15 - 10 - 1994

-فيكتور هيجو والتنظير للدراما الرومانسية في مقدمة «كروميل»/ السنة 26 - التاريخ 19 - 04 - 1995

-تجربة المسرح المصري المعاصر والوعي النقدي وقضايا المنهج في كتابات محمد مندور النقدية/السنة 26 - التاريخ 13 - 05 - 1995

-من أين لهم هذا؟ كلمات بليغة في جمل/السنة 26 التاريخ 01 - 07 - 1995

-في لقاء مع المخرج المسرحي العربي عوني كرومي: التمرد على الشكل المسرحي هو جزء من التمرد على ما هو اجتماعي/ السنة 26 التاريخ 30 - 09 - 1995

-الوعي بالمنهج والممارسة النقدية العربية: الناقد مدعو إلى أن يتبع المنهج ويعيد خلقه/السنة 26 التاريخ 14 - 10 - 1995

الطاهر الطويل يقرأ تجربة المسرح الفردي

بحثا عن مشروعية المسرح الفردي

النقد المسرحي بين الإعلام وفعل القراءة

في الوطن العربي

مسرح عبد الحق الزروالي نموذجاً

الطاهر الطويل

حوارات 19

الطبعة الثانية

د. عبد الرحمن بن زيدان

المسرح الفردي في ضوء السؤال النقدي

الخميس 18 من يونيو 2015

الاختبار المعرفي للذات

في رواية «حتى أنت يا بروتوس»1 للروائية راضية العمري

د.الزهرة حمودان

تأخذ رواية « حتى أنت يا بروتوس» ، للروائية المغربية راضية العمري ،بتلابيب القارئ ، لتقوده إلى عوالم تخييل مبني على ذهنية تعي ما تستشفه من قضايا الواقع الإنساني.. ذهنية تملك الإحساس التراجيدي بالحياة ، على نحو يقارب « ما يوحي بأن وضعنا تراجيدي بالضرورة ، وأن الناس جميعا يعيشون وضعا يتهدده الشر ، وأنهم إذ يدركون ذلك ، يتألمون لكونهم يدركون»2. وقد يكون ذلك ما جعل هيجل يدعو إلى «ضرورة التصدي للقوى التي تفرق بين الإنسان وذاته3.

يرى هيجل – أيضا –أن كل أمر ذهني هو أمر واقعي؛ بما يعني أنه يوجد نوع من التطابق بين الذهن والواقع الخارجي»4 ، وهذا المفهوم يثير معضلة علاقة الذات المعرفية بالشيء المعرفي ،والشك في مدى معرفة الذات للشيء ، لولا أن هيجل يدعم مفهوم علاقة الذهن بالواقع ، باعتبار أن « المعرفة ليست أداة أو وسيطاً ، بل هي مسار نشاط الوعي الإنساني بارتباطه بالشيء المعرفي.5

في هذا السياق الفلسفي، تنحت المؤلفة شخصيات روايتها بإزميل نحات يوناني قديم لأيقونات آلهة الحب، بوعي ومعرفة، يحيل على وجود مسار نشاط فكري لديها، يمنحها مساحات واسعة لاختيار شخصيات روايتها، بمنطقية منهجية تصل بالمتلقي إلى المقارنة بينها بالإدراك المعرفي الذي تولده القراءة في الرواية؛ من خلال سلوكياتها في علاقتها بالقيم الانسانية السامية، وبمدى معرفتها لذواتها. لذلك فهي تقدمها ببطاقتها الهوياتية:

-صلاح «الرجل الواهم» 6

- فاتن: امرأة حالمة في ثوب امرأة قوية7

- سعيدة الزوجة ابنة الرجل المهم8

تقدم عتبة الاستهلال الأولى شخصية «صلاح الرجل الواهم». تتكلم بلسانه، وتربطه بعلاقته مع شخصية فاتن بشرعية أسطورة، تحكي عن قصة حب كانت تجمع بين الشمس والقمر، دون أن يكتب لهما اللقاء، لاختلاف توقيتهما، فخلق الله لهما الكسوف، ليتم لهما ذلك، ويبرهن أنه لا وجود لحب مستحيل في هذه الدنيا..يبتعدان عمرا، ليلتقيا ساعتين، وهو ما حدث بشكل من الأشكال مع شخصيتي صلاح وفاتن، اللتين افترقتا بعد علاقة حب دامت لمدة عشرين سنة، لتلتقيا ساعتين، قد تكون هي ما استغرقته العملية الجراحية، التي أجريت للحبيب على يدي الحبيبة التي هجرها ذات تاريخ؛ إذ نقرأ: في الرواية بهذا الخصوص:

« لم أكن أتوقع ان أراها ثانية، وهذا الجسد متهالك، وفي أسوأ حالات ضعفه، والقلب امتلأ ثقوبا سوداء شاهدة على طريق طويل، قطعه رجل ملأت عقله وقلبه الأوهام»9، وما الأوهام إلا ذلك الانحياز المعرفي لذواتنا، حيث ندرك عنها أشياء، وتغيب عنّا أشياء وأشياءأخرى، تقربنا إليها الرواية من خلال شخصياتها.

يركز تودوروف على الشخصية كعنصر بنيوي ووظيفي داخل النص السردي، وليس ككائن نفسي مستقل بذاته، وتفهم من خلال تفاعلها مع عناصر السرد الأخرى، ودور المتلقي في تشكيلها، وفي هذا الإطار تتحلق شخصيات الرواية حول شخصية « صلاح» المحورية التي تقدمها الكاتبة ككائن ليس غبيا جدا وليس ذكيا تماما،

ليس إنسانا كاملا، وليس وحشا. وإنما هو؛ كائن ملفق ينتمي الى مملكتي الطبيعة - النباتية والحيوانية في آن واحد10 ، وبذلك يكون شخصية توحي بأهم ما يميز الإنسان؛ من حيث قدرته على إنشاء صور ذهنية خاصة به.. يصنع بها رموز إيمانياته المادية في الحياة، في مرحلة «الطموح»، التي يتبنى فيها أنا مزيفة هي نقيض عالم الروح الذي أتينا منه»11

في هذا الفضاء الروائي المتعالق مع الذات الكاتبة واختياراتها المعرفية، تتوالى عناصر حكائية لشخصيات مأزومة، دورها التركيبي في الرواية، أن تمكن الكاتبة من تقديم الشخصية/ النموذج للإنسان وهو يخبط في الحياة خبط عشواء، لا يرى غير ذاته محورا للكون، وأين ما مر عبْر مسالك الحياة، ترك ضحايا (في الرواية تمثلهم الشخصيات المتعالقة مع شخصية صلاح) تنزف ألما من جراحه.

تأخذ الشخصيات في الرواية ركائز أساسا لتشكيلها، وهي على ثلاثة محاور:

الشخصية الفاعلة والمؤثرة، وتمثل في النهاية الجلاد والضحية، «صلاح»

الشخصية/ النموذج المتعدد ضحية الشخصية الأولى، وتمثلها كل من «فاتن» و»سعيدة»

الشخصية /النموذج، المتخلقة من أفعال شخصيات الرواية بتقابلاتها، وهي الشخصية التي يستنبطها قارئ الرواية.

اعتمدت هذه القراءة للرواية، مقاربة مفهومي التراجيديا والتطهير، بتوطينهما الرواية بدل موطنها المسرح، استنادا إلى ما جاءت به الدراسات الحديثة حول كيف أن « الاختلاف الجوهري بين التراجيديا والملحمة في العرض المسرحي، وبين وجودها في النصوص المقروءة، يكمن في «أن في الملحمة لحظات تراجيدية في سياق يتميز بالاتساع وليس بالتكثيف والتأزم، وهكذا الحال بالنسبة للرواية الحديثة»12وهو الأمر الذي يراه أيضا المسرحي والروائي الإنجليزي هنري فيلدنج (Henry Fielding)، إذ يعلن أن « الرواية في جوهرها قصيدة ملحمية كوميدية مكتوبة شعرا»13.

تحضر التراجيديا، في الرواية كمكون وظيفي، يملأ الشخصيات الورقية بوظائف نفسية، ويشحن الحبكة بصراعاتها وعقدها، ويمنح السارد/الكاتب مساحات أوسع للتفسير، وتقديم أنواع من المعرفة، وهي كلها عناصر يلمسها القارئ الفطن بين تلافيف نص الرواية؛ خصوصا وأن التراجيديا بحمولتها، هي من تقود - بقوة دفع الأحداث - للوصول بالشخصيات الرئيسة إلى بؤرة « التطهير».

تنفتح عتبات الرواية ابتداء بالعنوان والإهداء، الموحيين بوجود «حكاية خيانة وخذلان»، على رمزية جملة العنوان، في ذاكرة التاريخ الروماني بصفة خاصة، والتاريخ الثقافي الإنساني بعامة، وما يدعم تلك الريبة في كلمة « المخذولين» في جملة الإهداء.

تتوالى العتبات بوظيفتها الاستهلالية حول قضية الحب « كقيمة إنسانية»، تناقشها الكاتبة مع الفيلسوف الصوفي ابن الرومي، بعد فقرة مونولوجية امتدت على إحدى وثلاثين صفحة، وفيها تكتسب الشخصية التي تمثل إحدى طرفي معادلة الحب في الرواية، هوية المنتصرة، وبما أن الانتصار عند أهل التصوف، لا يتأتى إلا بالمجاهدة، فالعتبة تعد القارئ لمتابعة « الشخصية « في رحلتها مع المجاهدة، وكيف ستصل إلى مرحلة « النجاة»، وهي التي صدقت ما لايصدق، أو كما جاء على لسانها في هذه العتبة، وهي تحت وطأة الكشف:» لقد صدقتك بشدة، وعندما صدقت جرفني سيل الخداع..فأول منزلق للخداع هو أن تصدق»14 ، مضيفة بعد ذلك، وكأنها تفسر الفرق بين الصدق والخداع»..بأن الأشياء لا تبدو غالبا كما هي في الحقيقة، بل علينا ألا نثق بها مهما بدت لنا الأشياء جيدة وبراقة في البداية»15

تؤسس الرواية وجودها البنائي، على رؤية للعالم في أبعاده الشفيفة، لذات كاتبة تمسك بوعيها في «صيرورة دينامية، بزاوية واقع يغزوه ويخترقه التفكير، لتقف في لحظة زمنية ما، في شكل معين وفي حدسية معينة» 16، لتمسك بما ينتجه كل ذلك، ويجعله قابلا لتقديمة شكلا سرديا/رواية، يملك أدواته الإجرائية لنسج نص يتشكل «بما يتلفظ داخل فعل التلفظ»17، بحيث يمكن القول إن قوة بنائها الشكلي، يقوم على ركيزتين:

1)- الشخصيات كآليات للبناء السردي في الرواية،

2)- التطهير (Katharsis)كدلالة فارقة للبنية العميقة في الرواية، لأنها حسب التفسير الحديث؛ تدفع القارئ نحو تفاعلية الإدراك العقلي للأحداث، وتحفز وعيه بالخطأ، ليتحرر من الخوف والشفقة. مما يؤدي إلى التنفيس العاطفي، والتحرر من المشاعر السلبية والنزعات الجامحة. كما حلل علّم الجمال الحديث التطهير، وتناوله من موضع التأثير على المتلقي، واعتبر انفعاله متعه نفسية، تنجم عن التمثل بالإنكار، بمعنى أن القارئ عندما يستحضر المعنى من النص الروائي، يرفض منه الأفعال الشريرة، والقيم السلبية.

تقدم الرواية نوعا من التراجيديا من خلال «أفعال» الشخصية المحورية (صلاح)، بدورها التحفيزي لتفاعل باقي الشخصيات، ومن حيث ما يمكن تمثله كذلك كضحية تستحق العقاب الذي يحل به، من أجل خلاصه من أفعاله، التي كانت استثنائيا وطارئا على محيطه الاجتماعي، وذلك عن طريق وحدة التطهير كآلية بنائية في الرواية، تثير لدى القارئ تفاعل الارتياح، وفق ما تتقصده تطلعات الكاتبة؛ من تقديم جمالية ذهنية، بمعاييرها ثقافية وقيمية.

يؤهل وعي الذات الكاتبة في الرواية، لامتلاك ما يسمى أيضا بسلطة المؤلف من خلال ما هو وارد في نص الرواية من تدوينات حول الشخصيات، وما يتعلق بظروفها النفسية والمجتمعية والدلالات الإحالية والوجودية لأفعالها، وهي سلطة تأخذ قوة مضعفة من قوة السارد/المؤلف، « الذي يرسي خطابه السردي في ظروف قابلة للتمييز18، من حيث أن الكاتبة وضعت من السرد «ميثاقا للقيم «، ووضعت للشخصيات بروفايلات من صميم سياقها الوجودي في الفعل والتفاعل، والفاعلية التي تحرك الحدث، بهدف توليد قيم» التميز»؛ ذلك لأن الرواية تقدم شخصيات بأبعاد متفاوتة للمثالية كما يراها كل طرف منها.. أبعاد صاغتها الكاتبة باختياراتها المعرفية (التاريخ، التصوف، القيم الدينية من القرآن والحديث، الحكمة المقدودة من اختيارات الذات الكاتبة- قيمة مفهوم « الغفران» كما تجليه قصيدة امل دنقل « لا تصالح)، وأبعاد يستحضرها متخيل يتغلغل في نفسية كل شخصية من شخصياتها الرئيسة الثلاثة، وفي كينونتها المتفاعلة مع الشخصية المحورية «صالح»، بذهنية تستحضر تحولات هذه الشخصيات على ثلاثة مراحل:

التجربة: وهي المرحلة التي تسمى في التراجيديا بالوقوع في الخطأ، وتمثلها في الرواية المرحلة التي تستسلم فيه الشخصية لأهوائها/مشاعرها، بنماذجها الثلاثة:

-1شخصية صلاح: التجربة: تتميز تجربة صلاح بالطموح المادي الذي يدوس على المشاعر، مما أتى على لسانه في هذا السياق:

كان تشبثي بالكرسي اللعين مرضي الحقيقي. عشت حياة مليئة ومزدحمة بتفاصيل كنت انا المحور فيها والكل يحوم حولي، أما المرأة فمجرد رقم ينضاف إلى باقي الأرقام في سجل نجاحاتي الوهمية19، ويؤكد قناعته هذه، عندما يتذكر ضحيته الأولى، إذ يقول:

«كنت أقول لنفسي كلما طرأت ذكرى فاتن على ذهني، بأنني لست الرجل الوحيد، أو الأخير الذي تجرأ على أن يؤذي امرأة ما؛ فمعظم الرجال قد يفعلون ذلك بدرجات متفاوتة»20

صلاح في عين ضحيته فاتن «ولأن صلاح اختار أن يمرغ شرف الكلمة بالوحل، وأن يقدم أحلام امرأة قربانا لآلهة أنانيته وجشعه؛ هل معنى هذا أن من تزوجته بعده خذلني أيضا، بعدما لم يعثر سوى على بقايا الأنثى مني؟ ربما؛ لن أنزه نفسي عن شيء بعد الآن.21

التأزم: يعتبر التأزم في التراجيدية عنصرا أساس، ويمثل ذروة الصراع والتوتر عند الشخصية، يصل «صلاح» إلى هذه المرحلة وهو يستعيد حياته كإنسان واهم، نقدم بعض فقراتها من الرواية:

حماي الذي كان يطوقني بكل شيء، أليس هو من مهد لي كل الطرق، ولم يكن ذلك من غير مقابل؟ نعم لم يكن دون مقابل؛ فقد ظللت طوال مسيرتي لا أستطيع إلا تنفيذ مخططاته وتوجيهاته22

الآن ذهب المنصب الذي كان همي الأكبر أن أحافظ عليه، وأمنع المتربصين بي من الاستيلاء عليه. لكني أحمق، أنا رجل أحمق فعلا؛ لأني أسمح لنفسي في التفكير هكذا23

في مونولوج داخلي يسترجع علاقته بفاتن:

« فبعد كل شيء ها أنت قد أصبحت رجلا أحمق مليئا بالأوهام(..) نعم مليئا بالأوهام لأنك تتناسى نذالتك بفاتن»24

في مونولوج داخلي آخر، يخاطب زوجته/ابنة ولي نعمته بمرارة: « فعلا كنت يا سعيدة رغم إغداقي عليك من كل ما تعشقه النساء، من ملابس ومجوهرات، وأسفار، كأني كنت أعوضك عما أفعله في غيابك، أو كأني أقدم رشوة كنت تقبلينها بصمت. وكأنك كنت من غير روح.. (..)..مشاعرك مشاعر شخص استسلم لقدره..(..) ربما كنت تحسين بأن لي حياة أخرى لا حضور لك فيها. حياة تثير اهتمامي ورغباتي أكثر من حياتي معك»25

إن الطموح هو المرحلة التي نتبنى فيها «الأنا المزيفة» التي هي نقيض عالم الروح الذي أتينا منه، بهذا المعنى يكون صلاح قد وجد طريقه إلى الخلاص من أوهامه، بعد أن اصطدم بنتاج صنائعه، بما تيح له فرصة التفكير في معانٍ تتجاوز الحاجات المادية البحتة، التي سخر لها كل حياته، وهو يدوس حتى على مشاعره، ليجد نفسه أخيراً وسط مرجل يغلي بحمم « أفعاله»، فيتعذب، ثم يتطهر. نقرا في الرواية ما جاء على لسان صالح وهو يتطهر:

« هل أنا نادم؟ هل أشعر فعلا بالندم؟ هل خلق الندم ليواسينا أم ليزيد من عذابنا؟ في حالتي هذه أظنه خلق ليجلدني بسياطه كل ليلة، دون أن يكون لي حق الإعتراض»26

أنا مجرد رجل عاش واهما، والآن يعذبه وهمه الذي عاش فيه واستمرأته27

في النهاية يتأكد صلاح أنه فعلا « واهم» ويقول مستسلما «كم كنت واهما عندما اعتقدت يوما بقدرتي على التحكم بالأمور كيفما اردت وكلما اردت»28

-2شخصية « فاتن»:التجربة : تتميز تجربة فاتن مع صلاح بغياب القدرة على كشف كذب الحبيب صالح ، ومما ورد في الرواية بهذا الخصوص: « لماذا لا يزال يشدني الحنين الأخرق الساذج إلى ذكرياتنا. نعم هو أخرق وكان دائما كذلك»، ثم تضيف « ألم تكن كل طرقي اليك مسدودة؟ ورغم ذلك كنت أجد كل مسامي تتنفس صبحك ومساءك. تطوقني حتى أجد نفسي على شفا إحساس مجنون. على شفير طقس ينبئ بعاصفة لا تحتمل»29

-التأزم: تستمر وحدات تجربة فاتن مع صالح، تتوالى وتتوالد فقراتها في الرواية: وعن تنامي تأزم شخصية فاتن، نقرأ:

« كان الحل أن أنساك، وأنسى حتى فاتن القديمة، بل وأقتلها بكل عنفوان وشموخ، وأقتل كل صدقها الأبله وسذاجتها المضحكة إلى الأبد»30

تخيلوا معي أن هذه المرأة الغبية صدقت حديث كاذب كبير، أو اضطرت لذلك حتى لا تتسرب الأخبار الى العائلة وخصوصا للأب العاجز فتقضي عليه

لا أتذكر أين قرأت بان الكلمة فرقان ما بين نبي وبغي وقد كنت باغيا يا صلاح، وكنت ممعنا في بغيك31

يا لغبائي كنت أبكي رجلا لا يحتاج بكائي32

فاتن تتطهر

تحتل شخصية فاتن أكبر مساحة سردية في الرواية، تارة بلسانها، وأخرى بلسان شخصية صلاح، وهي شخصية ربطتها المؤلفة، بالشخصية المناقضة لها، التي يمثلها صلاح بعلاقة حب منذورة للفشل، تكون هي التجربة التي تشعل رغبة الذات عند فاتن في الخروج منها منتصرة بعد انكسار، وبين الخروج من التجربة، والوصول إلى تحقيق الانتصار، تجري فصول رحلة التطهير لديها، يقودها عنصران:

أ-العنصر الروحي: ويتوزع على فقرات الرواية، على شكل استحضار النصوص القرآنية، والحديث النبوي، والأدعية في تواصل مع الله، تطلب منه المدد.

تنزل وظيفة العنصر الروحي شخصية فاتن منزلة المثالية، تسامت فيها عن جراحها. عوضتها عن العلاج بالأدوية، وهي تتعافى من الاكتئاب كنتيجة لتجربة علاقتها بصلاح. ويجليه في الرواية هذا البوح على لسانها:» كانت صلاتي انفلاتا حقيقيا عن كل ما يحيط بي.. لحظات سكينة واستكانة، ألجأ اليها لأتخلص من كل الأدران التي تلحق بروحي»33

ب- العنصر المادي: ويحضر مع شخصية «فاتن» وهي تكسر الجدار الرابع بينها وبين المتلقي، إذ تخاطبه مباشرة، وهي تقول له:

«ولعلمكم قد لا يبدو علي كل هذا القرب من الله لكل من يراني، لكني في الحقيقة كنت متدينة الروح عصرية المظهر عقلانية التفكير حداثية التصور34

تأتي هذه المرحلة من التطهير عند فاتن، بعد ما تخلصت من عذابات التجربة، واستعادت المعنى من إسمها.. المعنى التي استعادتها بالمعرفة العلمية والصوفية اذ تقول في هذا الجانب:

«..حياة لم يكن يجب على أن أكون فيها مسالمة حد السذاجة، وصادقة حد الغباء، ومحبة حد الحماقة، لكني الآن محتاجة أكثر من أي وقت مضى، أن أخاطب هذا القلب؛ معجزة الله وأعجوبة الحياة. فعندما كنت وأنا الطبيبة أتحسسه بيدي أقول، إنه مجرد كتلة من اللحم والدم، فأين أودع الله كل ما نختبره من أحاسيس ومشاعر من خلاله؟ وكيف جعل تلك المضغة مسؤولة عن صلاحنا الكلي، وعن فسادنا أيضا وكيف جعلها سرا غريبا؟35نعم نحن صنيعة جراحنا وسقطاتنا وفشلنا وخطايانا36

غير أنها ترى أن الله وحده هو الغفور الرحيم، أما هي فتستعير قانونها في رفض تصالح يسلب الشخصية شرفها، وتسقط قضيتها بتناص يستحضر قضية أمل دنقل في قصيدته «لا تصالح«

وفي مقابلة أخيرة لها مع صلاح تعلن فاتن انتصارها في وجهه قائلة : «بالمناسبة أنا من عليها أن تشكرك. الجرح الذي حملته زمنا ربما ،كان سببا في أن أصبح الطبيبة التي تشكرها الآن»37

يحيلنا هذا المشهد، على ما أتى به المنظر المسرحي البولندي (Jerzy Marian Grotowski)، من أن التطهير على مستوى التمثل، هو ذلك البعد الصوفي الذي يصل إلى المتفرج في المسرح، وفي الرواية بالقارئ طبعا، إلى ذروة التطهير، نقرأ ما يشبه هذا الطرح، في الفقرة التالية: «أصبحت مقبلة على قراءة كتب التصوف وسير المتصوفين في زمن جليدي زحف الصقيع فيه على الناس ومشاعرهم وارواحهم38، وهو ما يمكن أن نسميه باكتمال وعي شخصية فاتن.

-3شخصية سعيدة: التجربة : تتميز التجربة عند سعيدة ابنه الرجل المهم، بالاستسلام لواقع مختلف لكل ما كانت تحلم به من زواجها بصالح، ويذكرها هو في مرحلة تأزمه: « آه يا سعيدة، طوال زواجنا.. (..).. لم أتوقف للحظة لأسال نفسي، إن كنت أحببتك يوما، أو حتى إن كنت أكرهك»39

هل كان بمقدوري أن أصعد في سلم تلك المناصب، لولا مساندة ودعم والدك40

بداية التجربة عند سعيدة:

تصيغ الكاتبة تعبير سعيدة عن نفسها على شكل أسئلة وجودية:

« هل كنت اسما على مسمى؟

هل كنت الزوجة السعيدة كما هو اسمي؟

هل كنت الوحيدة في حياة صلاح؟ لا اعتقد

لتظل الأسئلة معلقة، دون أجوبة، لأن سعيدة كانت ترى في صلاح:

« الرجل الذي اكتفيت به عن العالم»41

لكن أنا المرأة التي تتقاسم معه كل شيء كنت أحس أنني الغائبة الحقيقية عن قلبه42

في بداية زواجنا كنت منبهرة به، وأثق فيه ثقة كاملة. ولأعبر له عن حبي الكبير، تفانيت في خدمته. لم أكن أجد مشكلة في إهمال نفسي قليلا، لأوفر له الراحة في بيت أنيق، فاخر يتفاخر به أمام اصدقائه43

-التأزم: تقول سعيدة في هذا الموضوع:

لا أتذكر يوما أنه وجه لي كلاما لطيفا يمكن ان يقلب كيان الانثى44

كثيرا ما أحسست أنني المرأة الهلامية في حياة صلاح

حين يتلقى خبر حملي لم أكن ألمح لمعة فرح في عينيه

وعندما ألد يحمل الأولاد بين يديه دون ان يبتسم في وجهي

ألهذه الدرجة كنت المرأة المركونة على الرف، والمحرومة من لطف الزوج بدون سبب واضح يبرر ذلك؟ نعم كنت ذلك للأسف

ليالي كثيرة بللت فيها مخدتي ..مرآة حمامي أيضا شهدت بكائي المتكرر في صباحات عديدة.

تسجل سعيدة انتصارها الذي صنعته بخضوعها وخنوعها، وعدم جوابها عن الأسئلة التي راودتها في بداية التجربة، بما رأته مكسبين:

1 -اخترت ان أكون المرأة المحسودة في العلن والتعيسة في الخفاء

2 - اخترت ان أكون سيدة الواجهة وسيدة المجتمع والمهملة الحزينة في الخفاء45

يأتي التطهير مكونا أساسا في الرواية، منه تتفرع قيمها، وهي على نوعين، يحكمهما التضاد والتقابل، ووظائفها تفاعلية، منتجة للشخصية الحقيقية التي تسكن مقصدية الكاتبة.

تلتف الشخصيات حول صالح الواهم فمنهم من ينظر اليه بكره، ومنهم من ينظر اليه بحب، فكان أدى هذا التناسق التقابلي، الذي يصل إلى حد الضاد، وهذا المقياس الدقيق لتوزيع الأدوار بين الشخصيات، الى الوصول بالقارئ أن الشخصيات في تفردها، تدفع المتلقي/القارئ إلى تفاعل يستحضر به إمكانية وجود شخصية هي التي تسكن مقصدية المؤلفة، الشخصية التي تفعل وتتفاعل، الشخصية التي تحمل القدرة على «التحفيز» للفعل ورد الفعل..الشخصية التي ترفض نمطية تجارب الشخصيات الثلاثة في الرواية.

ان اختلاف أفكار الشخصيات ومنطلقات رغباتهم وأهوائهم، وطموحاتهم، لم يحل بين اجتماعهم في بوتقة التطهير الروحي، كل واحد منهم من موقع تجربته المعاشة، وفي السياق الذي صاغتها فيه المؤلفة.

وفي النهاية وكأن ملخص خطاب الرواية يقول : إن الرواية تستطيع ان تقدم معارف نوعية للمجتمع، على أساس متطلبات سلم نفسي، للخروج من أنفاق الواقع، حيث تنصهر الشخصيات الثلاثة في الرواية في مختبر تجاربهن، ليتم من خلالها تخليق الشخصية الإنسانية النموذجية « المحتملة الوجود»، التي تستطيع تجاوز أخطاءها، قبل أن تصبح لتلك الأخطاء ضحايا، وندوبا على الذوات.

هوامش:

1 - راضية العمري، رواية « حتى أنت يا بروتوس»، مكتبة سلمى الثقافية، ط!/ مطبعة الحمامة/2025/تطوان

2 - مولوين ميرشنت - كليفورد ليتش، ترجمة د.علي الراعي،احمد محمود، د علي الراعي، مراجعة د شوقي السكري- كتاب « الكوميديا والتراجيديا / سلسلة عالم المعرفة، ع.18 /يناير 1978، ص. 129،

3 - مولوين ميرشنت ? كليفورد ليتش، ترجمة د.علي احمد محمود- - د علي الراعي، مراجعة د شوقي السكري- كتاب « الكوميديا والتراجيديا / سلسلة عالم المعرفة، ع.18 /يناير 1978، ص. 129،

4 - محاضرة «هيجل وآراؤه النقدية»، سرير عقيلة، جامعة الجيلالي بونعامة/ الجزائر.
http://moodle.univ-dbkm.dz
2026/01/17
19H53

-5 نفس المرجع أعلاه

6 - الرواية، ص.9

7 - نفسه، ص.14

8 - ص.166

9 - الرواية، ص. 11

10 - بيلنيسكي - الممارسة النقدية، ترجمة: د.فؤاد مرعي و أ. مالك صقور. ط1/1982/ بيروت.ص.98

11 - حصة سليمان، ما تحاول أن توهمنا إياه الأنا المزيفة، مدونة « الساقية» الأدبية/يونيو 2018

-21 كتاب « الكوميديا والتراجيديا، مرجع سابق، ص.137

-13 نفسه

14 - الرواية، ص,43

15 – الرواية، ص.45

16 - محمد الدوهو الكتابة والذات - خطوات الخطاب في الرواية العربية ط1 2016/الدار البيضاء، ص.14

17 - محمد دوهو، مرجع سابق، ص.23

18 - محمد دوهو، المرجع أعلاه،ص.23

19 - الرواية، ص,17

20 - الرواية، ص.12

-21 ص.73

22 - ص.83

23 - الرواية، ص.84

24 - ص,23

-25 ص.85

26 - الرواية، ص.155

27 - ص. 158

28 - ص. 99

29 - الرواية، ص. 50

30 -، ص.104

31 - الرواية ، ص. 105

32 - ص.126

33 - -ص. 71

34 - الرواية، نفسه أعلاه

35 - الرواية، ص.62

36 - الرواية، ص.56

37 -ص.98

38 - ص. 130

39 - الرواية، ص.84

40 - ص. 88

41 - الرواية، ص.166

42 -نفسه

43 - نفسه

44 - نفسه

45 – الرواية، ص.169

في الحاجة إلى استدعاء «درس النهضة»!

الدكتور سعيد بنسعيد العلوي

ألمحتُ القول، في حديث سابق، إلى أنّ العلاقة التي تربطنا، نحن العرب بماضينا، هي من غير جنس العلاقة التي تقوم بين الغرب وبين ماضيه. فحيث يمكن في الحديث في تمثّل هذا الأخير لماضيه عن زمان ولّى وغبَر - وبالتالي عن زمن قد تمّ القطع معه، يتعيّن القول عنّا، نحن العرب، وعن الفكر العربي المعاصر خاصة - إنّ زمان الماضي لا يزال حاضرًا في وجداننا حضورًا قويًا. حضورٌ يَحول، أحيانًا كثيرة، دون الاندفاع الى الأمام والتطلّع الى المستقبل - وبالتالي فنحن أبعد ما نكون عن تحقيق «القطيعة» مع الماضي - في المعنى الذي تكون فيه القطيعة شرطًا ضروريًا للذهاب الى الأمام والارتماء في العصر الذي نحيا فيه واقعيًا.

ثم إنّني دعوتُ إلى التمييز في الحديث عن الماضي العربي بين زمنَيْن اثنَيْن. زمن أول قريب منّا، نسبيًا، فبدايته الزّمنية عصر النهضة، وزمن ثانٍ يرجع إلى ماضٍ بعيد جدًا، ماضٍ ينسجه لاشعورنا الثقافي الجماعي نسجًا على نحوٍ يرسم فيه لذلك الماضي صورًا، في الأغلب الأعمّ، من القوّة والمجد بحيث إنّ نسبتها الى التاريخ العربي العيْني تبدو واهية، ان لم نقل إنّها منعدمة.

إنّ ذلك الماضي (زمن «الرجع البعيد» - كما قلتُ في التعبير عنه، في حديث سالف) زمن تسكنه أوهامنا في حاضرنا وتغلّفه استيهامات ينشد منها لاشعورنا الجمْعي الهرب من واقع معيش لسنا عنه براضين. ثمّ إنّي ألمحتُ القول كذلك إلى أنّ عصر النهضة (الزمن الثقافي القريب كرونولوجيًا)، الذي لا تزال الإشكالات والقضايا والأسئلة الكبرى التي طرحها تحضر في وعينا الثقافي في كيفيّات مضطربة: لمَ نحن متأخّرون عن ركب الإنسانيّة والحال إنّنا، في «الزّمن الذهبي»، كنّا قادة لها؟ كيف السبيل إلى تحقيق «النهضة» والارتفاع فوق واقع «الانحطاط»، والحال أنّ شعورنا بالتأخر قوي ورغبتنا في الانتماء إلى الزّمن الحاضر قوية وطبيعية؟... وما شابه هذا من الأسئلة والقضايا.

زماننا العربي الحاضر واقع تتداخل فيه أزمنة ثلاثة، تضطرب وتتصارع: زمن «الرجع البعيد» والاستيهام، وزمن «عصر النهضة»، وزمن ثالث هو غير الزمنَيْن معًا. وفي زمننا العسير هذا نجدنا أحوج ما نكون إلى استدعاء عصر النّهضة، من أجل استيعاب ذلك الدرس أوّلًا، ثم سعيًا إلى الانفصال عنه والقطع معه شرطًا للانتساب للزمن الراهن - زمن الثورة الرقمية والذّكاء الاصطناعي.

لعلّ المغزى الأول لاستيعاب درس «النهضة» هو أن ندرك، وجدانيًا وعقليًا معًا، أنّنا في معيشنا العربي الرّاهن في حال من التّأخر عما هي عليه شعوب العالم المتقدّم - ومن هذه الزاويّة من الزمن في حالٍ من المماثلة، في مستوى الوعي، مع ما كان عليه الحال عند مفكرينا في عصر النهضة. المنشغلون بدراسة الفكر العربي المعاصر وقضاياه يلتقون عند القول إنّنا - نحن العرب - قد كنّا، صدقًا وليس توهّمًا، في حال شبيهة بما كانت عليه كلّ من روسيا القيصرية واليابان في القرن التاسع عشر سواء من حيث نظرتنا إلى «الغرب» (وقد كان في أعين كل هؤلاء صورة للقوّة الطاغية تكنولوجيًا وعسكريًا ونفسانيًا أيضا). كان الغرب في وعْي المفكرين من بلدان المناطق الثلاث (روسيا، اليابان، العالم العربي) يمثّل في الوعي في صورة النموذج الذي يتعيّن الاقتداء به أو عندّ الحد الأقصى من اجتناب سبيله - حفاظا على «الأصالة والشخصيّة المميّزة» - وتعيين الجوانب التي يلزم الاقتباس منها وجوبًا سبيلا الى الارتفاع فوق حال الانحطاط والتأخر.

ثمّ إنّ المغزى الثاني من درس النهضة العربية هو الانتباه، ثمّ التنبيه، إلى وجوب طرح الأسئلة الصحيحة عن الأسباب العميقة التي تكمُن في التقدّم «هناك» وفي التأخّر «هنا». وفي تكثيف شديد للقول واختصار له معًا نقول: «إذا كان مدار الأسئلة الكبرى في الفكر العربي في عصر النهضة ظلّ يتّصل بقضايا الدّين، في علاقته بالحياة العامّة، من جانب أول، وفي صلته بالعلم، من جانب ثانٍ، ومتّصلا بالسياسة، من جانب ثالث، فما الوجه الصحيح الذي يتعيّن علينا - في عصرنا الرّاهن هذا - أن نعتبر فيه الصلة بين الحدود الثلاثة (الدين، العلم، السياسة)؟».

الحقّ أنّ الفكر الغربي الحديث كان يحوم حول القضايا المُشار إليها (الدين، العقل، العلم، السياسة) وكان الأمر يستوجب من مفكريه التفكير في معاني الانسان والحرية والتاريخ. والحقّ كذلك أنّ القطائع التي تمّت، في الفكر الغربي، مع الأزمنة السابقة، كان عنها ولوج العصر الحديث ثم كان عنها، بعد ذلك، تحقيق ثوراتٍ في مستويات كلّ من المجتمع والفكر كان عنها ميلاد التاريخ المعاصر ما به قد تحقّق التاريخ المعاصر. فهل كان مفكرو النهضة (= العربية) يمتلكون إدراك هذه الحقائق؟.

عن: «عروبة 22»

عمل فني من عرض «مستقبل العرب» أقيم بمعهد العالم العربي بباريس