العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 57
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 8 من صفر 1448
الموافق 23 يوليوز 2026

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط
bachkarmohammed77@gmail.com

كَلامٌ عَصِيٌّ على الفِطام !

إذا كنا بهذا العدد من ملحق «العلم الثقافي»، نغلق موسما ثقافيا تاركين مع القلب الكتاب مفتوحا، فإننا لن نستسلم لبعض العبارات الموروثة بوعي أو دون وعي عن الأجـداد، تلك التي دقّت في عقولنا الأوتاد حتى اعتلاها الصدأ، وصارت خطأ شائعا ساري السموم في أوصال المجتمع، وتحضرني تحديداً تلكم العبارة ذات الحدّين التي نبرّد بمسكناتها حسرتنا، وهي في الحقيقة تحث دفعاً الغريق إلى غرق أعمق، أما العبارة التي تضع الإنسان على الرف فهي: «قل كلمتك وانصرف» !

ولكن لماذا أنصرف بعد كلمتي، أليس الأجدر أن تأتي بعد الفضح المحاسبة، ما لنا في هذه البلاد، لا نسمع لكلماتنا صدى، وكلما سقط رأس توجناه بغار الفساد، مالنا نكتب باحثين عن السلوى في النسيان، أليست رسالة الكاتب أن يستنهض الهمم، أن يهيج النحل المتكلس في أغصان الذاكرة، انظروا كيف ننسى بسرعة ما يهددنا، ولا نتجاوز في جدل أخطر القضايا ظرف أسبوع، كيف إذاً أقول كلمتي وأنصرف مستسلما لمكر الليالي عبر الأيام، وأنا أعلم أن هذه الكلمة أحوج لمن يمسك بيدها كالطفل، وإلا ضاعت في الزحام !

أليس بهذه الكلمة التي قد أقولها شعرا، أذيب الكثير من القبح في أنفس لم تتعود العيش في بحبوحة الجمال بدل وسخ المال، الذي يغني من وجهة أرصدتها، عن كل قيمة في الحياة، أليس بهذه الكلمة التي قد أقولها في صيغة لوحة أرسمها إذا أسعفتني الألوان غير الزائفة، ألفت انتباه من لا ينظر للعالم إلا وهو على صفيح الحرب، أن ثمة عالما أجمل، ولو في حيز هذه اللوحة، يستحق الحياة والكثير.. الكثير من الحب !

أليس بهذه الكلمة التي قد أقولها صراخا في الهواء، أعبر عن رفض قد يغير الكثير من الأشياء والأحشاء أيضا، الرفض الـذي يعبّر عن طبيعة إنسانية أصيلة، افتقدناها هذه الأيـام في غمرة تهجين الجنس البشري بالعنصر البقري !

أليس بهذه الكلمة التي قد أقولها حتى تثاؤباً، أنعم بنوم عميق، بعد أن أصبح حتى النوم يشتريه الناس في زمننا الأغبر، على شكل عقاقير من الصيدليات، وقد يُؤْتي هذا النوم حلماً لا يتحقق فقط تحت الوسادة!

أليس بهذه الكلمة التي قد أقولها بياضاً على الورق أو صمتاً، ألمح إلى أن لا أحد يستحق قراءة كلمتي التي ستؤول في آخر النشر ثم التوزيع، كتاباً ينتهي إلى التشييع في جنازة غفيرة من المرجوعات، ليدفن تحت ثرى الأرشيف في انتظار آلة القيامة التي ستعيد تصنيعه ورقاً جديداً، لأعود كما ولدتني أفكاري بياضاً عارياً..؟.

فلماذا إذاً، بعد كل ما قُلْتُ أو لم أقل، ينصحني العالم أن أقول كلمتي وأنصرف، أليس من حقي أن أعيش إلى جوار روحي، عساني أصوغ لجموحها الانقلابي، جسداً بمعاني أشسع وأكثر عنفواناً، بعد أن ضاقت بكل الأجساد المتبلدة الإحساس، وصارت هيكلا من خشب دون لحم ودم !

لن أقول كلمتي وأنصرف، بل سأقولها وأبقى لأقول أخرى، فليس كل تهجين يُوَلِّدُ بغلا، ومن لم يصدقني، ما عليه إلا أن يكون في الموعد مع الملحق في سبتمبر المقبل !

محمد بشكار

بسمات ودموع

عبد الجواد السقاط

أطل علينا هذه المرة الدكتور عبد الجواد السقاط شاعرا، فقد أصدر عن دار أبي رقراق بالرباط، ديوانا نحت له عنوان «بسمات ودمـوع»، وهو من تقديم الأديب والناقد المغربي الدكتور محمد احميدة.

تفيء قصائد هذا العمل الشعري، إلى سبع شرفات أو عناوين وهي:

أمـجـاد وبـطـولات -مساجلات-مرثيات-خلجات-أسريات -متفرقات-أوراق قديمة.

ولن نجد إضاءة أسطع من التقديم الذي رصعه الأستاذ محمد احميدة، نقتطف منه:

«يعرف المهتمون والباحثون في الأدب العربي بالمغرب، الأستاذ السقاط، باحثا جامعيا، اختار دائرة الأدب المغربي مجالا لأبحاثه واهتماماته العلمية، وكذا من خلال مشاركاته المتعددة في ندوات علمية داخل المغرب وخارجه، ثم من خلال ما يساهم به من كتابات، على أعمدة المجلات والجرائد؛ وهو عمل امتد على مدى عقود من الزمن، بدا واضحا منذ مطالع سنوات الستين من القرن الماضي.

عرفنا الأستاذ السقاط محققاً لمتون شعرية مغربية من تراثنا الأدبي، ودارساً لبعض قضايا هذا الأدب، فظلت صورة عبد الجواد الباحث الجامعي، هي الحاضرة في الساحة، ووشمت مساره العلمي بشكل واضح، أما عبد الجواد الشاعر، فقد ظل متواريا، وربما حتى بالنسبة لبعض المقربين منه.

وقد أتيحت لكاتب هذه السطور، أن يكتشف هذا الجانب من شخصية الباحث، حينما جمعتنا مجالس الجراري الأدبية في «زهرة الأس» حيث يتاح لنا بين الحين والآخر، الاستمتاع بما ينشد من قصائد داخل النادي الجراري، لشعراء مغاربة ومشارقة.

وذات جلسة من الجلسات الجمعية، سمح الزمان بالكشف عن جانب خفي من شخصية الأستاذ الجامعي عبد الجواد السقاط، حين استلطف الحضور لإلقاء قصيدة شعرية فاضت بها قريحته في إحدى المناسبات؛ فكان.

وتعددت المناسبات بعد ذلك لترى قصائد الشاعر عبد الجواد، حتى إذا تكررت جلساتي معه، دار الحديث عما يقرضه بين الحين والآخر. ويبدو أن انكشاف هذا الجانب جعل بعض زملائه يشجعون ويلحون عليه لإخراج ما دوّنـه من أشعار. تردد كثيراً قبل أن يقرر لملمة ما بين يديه، ويصدرها في ديوان وسمه بـ»بسمات ودموع». وعندما قرر الشاعر السقاط، وضع هذه الأشعار بين أيدي المهتمين، أخرجها ملفوفة في إهاب تواضع كبير، صاغه في قولة بأن ما يقدمه للقراء، هو شعر «ها ومحب» بالإضافة إلى أشغفه بالتوثيق).

لم يأت الأستاذ عبد الجواد السقاط إلى مجال قرض الشعر من فراغ بل عرفناه اسما حاضرا في حقل الدراسات الأدبية، والمغربية منها على وجه الخصوص. لقد كان بيت الشعر مسكنا له على مدى عقود من الزمن، وعلاقته بالقريض تتجلى في مستويات متعددة.

فمنذ النشأة الأولى حفظ منه بعض الأبيات، وتوطدت العلاقة بالقول الموزون يوم أصبح طالبا بكلية الآداب في مراحل الدراسة المختلفة، فارتوى مما كان مقررا من نصوص شعرية، تخترق أزمنة تاريخية مختلفة، حتى إذا سار إلى البحث في الدراسات العليا، وجدناه مصاحبا لمتون شعرية، مغربية ومشرقية، فكان دارسا لبعضها ومحققا لأخرى.

كل ذلك سمح لعبد الجواد بتشرب ماء الشعر؛ فإذا طلع علينا بهذه الإضمامة الشعرية، ببسماتها ودموعها، فإن ذلك لم يكن إلا رشحا بما امتلأت به دواخله عبر رحلة طويلة مع الزمن الشعري العربي، أسعفت في تدفق ما ترسب في الأعماق، وصقلته موهبة قاطنة.

ما جاء طي هذا الديوان يطلعنا على بدايات هذه التجربة الشعرية التي استهلها الشاعر عبد الجواد، تقليدا لبعض الشعراء، محاولاً ترسم خطاهم. كان ذلك في مرحلة شبابه بداية سنوات الستين من القرن الماضي، كما تشي بذلك بعض النصوص، مما يكشف عن ممارسة شعرية، امتدت عبر فقرة من الزمن، نيفت على خمسة عقود. من هنا يمكن طرح السؤال التالي:

هل ما ضمه ديوان (بسمات ودموع) هو كل ما نظمه الشاعر عبر تلك العقود ؟

يصارحنا الشاعر فيما دونه بين يدي الديوان، بأن ما جاء طي هذه الإضمامة، هو بعض ما دونه في أوراقه، «فقد ضاعت مني أبيات كثيرة وخاصة ما نظمته من هذه الأبيات في العقود الأولى من عمري، إذ كنتُ أكتفي بتسجيلها في وريقات متناثرة أبت يد الضياع إلاّ أن تتسلل إليها، ولم تسعف الذاكرة في استرجاعها » .

يقع هذا الديوان في 150 صفحة من الحجم المتوسط.

بعض طقوس الاستمطار إبان الجفاف لدى المغاربيين

ترجمة: سمير أيت أومغار

عن مركـز جسـور للدراسـات التاريخيـة والاجتماعيـة، صدر كتاب جديد يحمل عنوان «بعض طقوس الاستمطار إبان الجفاف لدى المغاربيين»، الكتاب في أصله دراسة إثنوغرافية بالغة الأهمية للمستشرق والأنثروبولوجي الفرنسي ألفريـد بـل، وقد نقلها إلى اللسان العربي الأستاذ الجامعي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بمراكش سمير أيت أومغار، وقدم لها المؤرخ والباحث خالد طحطح.

يأتي هذا الإصدار في وقت تعيش فيه المنطقة المغاربية تحولات مناخية مقلقة، ليعيد قراءة الماضي والنبش في الذاكرة الثقافية الجماعية، متقصيا كيف واجه الإنسان في شمال إفريقيا أزمات الجفاف المستعصية عبر ابتكار نسق طقوسي وروحي فريد.

سياق الإصدار: «مركز جسور» وإحياء التراث الإثنوغرافي.

بإصداره هذا العمل في عام 2026، يواصل مركز جسور للدراسات التاريخية والاجتماعية مشروعه العلمي الرامي إلى ردم الفجوة المعرفية بين الدراسات الاستشراقية/الكولونيالية وبين القارئ العربي المعاصر. إن اختيار المركز لإعادة إحياء دراسة «ألفريـد بـل» ينم عن وعي عميق بأهمية الأنثروبولوجيا التاريخية؛ فالكتاب ليس مجرد ترف فكري، بل هو وثيقة سوسيولوجية تسلط الضوء على «تاريخ العقليات» والممارسات الشعبية في مواجهة الأزمات البيئية، وهو مجال ما يزال بحاجة إلى مزيد من التنقيب والدراسة الفاحصة.

قراءة في المضمون: تفكيك الرموز والبنية الطقوسية للمجتمعات المغاربية.

يتجاوز الكتاب الفهم السطحي لـ»طلب المطر» ليتغلغل في بنية المجتمع المغاربي ونظرته إلى الكون والطبيعة والمقدس. ويمكن تفكيك مضامين هذا المؤلف عبر زوايا تحليلية واسعة ومسهبة.

1. جدلية الرسمي والشعبي في طقوس الاستمطار:

يُظهر النص المترجم كيف كان المجتمع المغاربي يدمج بسلاسة بين الدين التوحيدي الرسمي (المتمثل في صلاة الاستسقاء الشرعية، والدعاء، والابتهال في المساجد) وبين الممارسات الطقوسية الشعبية الموغلة في القدم (مثل موكب «بلغنجا» أو «تاغنجا»، وأهازيج الأطفال، والقرابين عند أضرحة الأولياء). يحلل «ألفريـد بـل» هذا التمازج باعتباره آلية دفاعية يلجأ فيها المجتمع إلى كل قنوات التواصل الممكنة مع الغيب لرفع البلاء.

2. المرأة كرمز للاستنبات والخصوبة:

تُبرز القراءة المعمقة للكتاب الدور المحوري للمرأة في طقوس الاستمطار المغاربية. فالمرأة في المتخيل الشعبي ترتبط بالأرض، والخصوبة، والعطاء. لذا، يركز الكتاب على دراسة الطقوس التي تقودها النساء أو الرموز الأنثوية (كدمية «تاغنجا» المصنوعة من مغرفة الخشب والملبسة بملابس نسائية)، حيث تصبح حركة النساء وتضرعهن رمزا لاستدرار عطف السماء وتحفيز الأرض على الولادة من جديد.

3. البُعد السيكولوجي والاجتماعي للجفاف:

لا يتعامل الكتاب مع الجفاف كظاهرة مناخية جافة، بل كأزمة وجودية تُخلخل الاستقرار الاجتماعي والاقتصادي. يصف المؤلف كيف يتحول القحط إلى محرك لإنتاج الرموز، والقصائد، والاستغاثات الجماعية، وكيف يسهم الطقس المشترك في تخفيف القلق الجماعي وإعادة لحم الروابط الاجتماعية التي قد يمزقها الصراع على الموارد الشحيحة (كالماء والمراعي).

4. مسرحة الطقس والقرابين:

يتناول الكتاب «المسرحة الجماعية» للطقوس، من خلال خروج الناس حفاة، مستغفرين، مقلبي الثياب، يرافقهم الأطفال والحيوانات في مشهد درامي يستدرّ الرحمة. كما يعرج على رمزية الوجبات الجماعية (كالكسكس الذي يُطهى في الهواء الطلق ويوزع كصدقة) والقرابين التي تُذبح تقرباً لرب السماء أو تبركاً ببركة الولي الصالح، كأدوات للتكافل والعبور الآمن من زمن المحنة.

قيمة الترجمة والتقديم: إعادة بناء النص

تكتسب هذه الطبعة الصادرة عن مركز جسور قيمتها الكبرى من جودة الترجمة التي صاغها سمير أيت أومغار، والتي اتسمت بالأمانة العلمية والدقة اللغوية في نقل المصطلحات الأنثروبولوجية المعقدة والأسماء المحلية للطقوس والأدوات والمواسم دون إخلال بروح النص الأصلي.

من جهة أخرى، يمثل تقديم الدكتور خالد طحطح إضافة نقدية بالغة الأهمية. فهو لم يكتفِ بتقديم الكتاب، بل وضع «ألفريـد بـل» وكتاباته تحت مجهر النقد التفكيكي، مبرزا الخلفيات المعرفية والمنهجية التي انطلق منها هذا الأنثروبولوجي الفرنسي، وكاشفاً في الوقت ذاته عن الحدود المعرفية للمقاربات الكولونيالية، كما ربط التقديم بين طقوس الماضي ومآلات الحاضر، متسائلا عن الكيفية التي تحولت بها هذه الممارسات الحية في عصرنا الراهن إلى مجرد «فولكلور» أو ذاكرة منسية بفعل الحداثة والتطور التكنولوجي.

إن كتاب «بعض طقوس الاستمطار إبان الجفاف لدى المغاربيين» الصادر حديثًا عن مركز جسور (2026)، يعد وثيقة فكرية أساسية لا غنى عنها لعلماء الاجتماع، والأنثروبولوجيين، والمؤرخين، وكذا القراء الشغوفين بفهم الذات المغاربية. إنه سفر ممتع وعميق في أغوار ثقافة مغاربية عريقة، صاغت من شح السماء فياضانا من الرموز والمعاني الروحية والاجتماعية التي تستحق الصون والدراسة.

وحدي وأكتب

بوعلام دخيسي

وَحْدي
وأَشْعُرُ أَنَّني أَكْثَرْ.

....

مَنْ يَحْملُ الأَثْقالَ عَنِّي؟!
مَنْ يُخَفِّفُ أَضْلُعي
ويُزيحُ عَنْ خَدِّي يَدي؟!
مَنْ يُصْمتُ السَّاعات
يُنْسيني ضَجيجَ الوَقْت؟!
مَنْ يَحْمي فَمي مِنْ كَثْرَةِ القَوْلِ الَّذي
لَمْ أَجْنِ منْهُ سوى القَصيدَة!؟
وَالقَصيدَةُ صَخْرَتي الأَكْبَرْ.

....

مَنْ يَطْرُدُ الأَحْلامَ عَنِّي؟
لَمْ يَرُقْني عَرْضُها..
أَجِدُ الحَياةَ بِجَنْبِها
تُنْسى ولا تُذْكَرْ!!!

....

مَنْ يُقْنِعُ الأَيَّامَ أَنْ تَبْقَى
ولا تُلْقي الجَديدَا..؟
مَنْ يُقْنِعُ الدُّنْيا بِأَنِّي لَسْتُ وَحْدي
حينَما أَمْضي وَحيدَا؟
لا أَخْتَلي بي قَطُّ
إِلَّا والأنا وأنا مَعًا
نَخْشى المَزيدا..!!
مَنْ يُقْنِعُ الأَنْفاسَ أَنِّي دونَها حَيٌّ
ويَكْفيني مِنَ العَيْشِ الذي
يُتْلى ولا يُنْشَرْ..؟!

.....

يَكْفي أَعيشُ مُشَتَّتًا بَيْنَ المَعاني كَيْ أُجَدِّدَ جَذْوَتي..
يَكْفي أَعُودُ لِوَحْدَتي
لَمَّا أَراني فائِضًا أَشْكو الأَنا الأَكْثَرْ..

...

يَكْفي أُرَدُّ إلى الصِّبا صُبْحًا
أَطيرُ هُنا..
هُناكَ...
مَعَ الفَراشِ
مَعَ الطُّيورِ
مَعَ الغَمام
وَرُبَّما أَهْوي ولا أُكْسَرْ..

يَكْفي أَعيشُ مَعي
وفيَّ جَميعُ ما يَكْفي
مِنَ الأَحْزانِ
والأَفْراحِ
والأَعْداءِ
والأَنْصارِ
والأَشْعارِ
والأَذْكارِ...

.....

تَنْقُصُني فَقَطْ نَفْسي
بِلا غَيْرٍ
وَلا غَدْرٍ
وَبابٌ يُغْلِقُ المَخْفَرْ...

نحت للفنان الغواتيمالي ماكس ليفا

مهنتي كاتبة!

وفاء مليح

لم أسعَ يوماً إلا إلى أن أكون ما أنا عليه الآن: أن أمتهن الكتابة، وأنشر ما أكتبه ليجد طريقه إلى القرّاء. وإذا سُئلت: ما مهنتك؟ كان جوابي قطعاً: مهنتي كاتبة! وجوابي هذا لا يعني أنني لا أمتهن غير الكتابة، وإنما يعني أن محور أدواري هو الكتابة، من بين أدوار أخرى وجدتُني أقوم بها ما دمت امرأة، وذلك خضوعاً لتواطؤ يشكل وعينا الجمعي، باعتبار أن الأمر طبيعي وجزء من الطبيعة الأنثوية، بينما هو في العمق نتاج بناء تاريخي، وثقافي، واجتماعي، توارثناه عبر الأجيال.

فبالإضافة إلى ممارستي الكتابة، أمارس الوظيفة الإدارية، وأنهض بالتزاماتي زوجةً وأمّاً وربّة أسرة تقوم بالرعاية والتنشئة بإيقاع يومي روتيني.

وبين هذا وذاك أجدني موزّعة بين هذه الأدوار جميعها، أعمل جاهدة كي أوفق بينها، فلا أهمل أحدها على حساب الآخر. لكنّ هذا الإيقاع يقودني أحياناً إلى استنزاف مُنهك، يغدو معه وضعي الصحي والنفسي ثمناً صامتاً أؤدّيه في ظلّ تقسيم اجتماعي يجعل عطاء المرأة واجباً غير مرئي. وهو ما يدفعني إلى المقاومة، بأن أدبّر تعبي بوصفه فعل نجاة قبل أن يكون فعل راحة، حتى لا أتعثر في طريقي. وهكذا أجرّ خطواتي المنهكة كي أعيد ترتيب إيقاعي دون أن أعطّل مهامّي.

ولكي أعِدّ ورقة للمشاركة في لقاء ثقافي، أو أنغمس في عمل إبداعي، أحتاج إلى أن أستجمع صفائي الذهني، وأن أنتزع وقتاً من انشغالاتي داخل البيت، ووقتاً من عملي الإداري؛ إذ لا أملك وقتاً أهرب فيه إلى حديقتي السرية أو فضائي الخاص دون أن تلاحقني وظائفي الأسرية والمهنية. فأنا لست رجلاً يملك حقّ الهروب إلى فضائه الخاص، ويمارسه طقساً من طقوسه اليومية المشروعة التي لا يتنازل عنها، ويعدّها المحيط حقاً من حقوقه الطبيعية. أنا إذن لست سيدة نفسي... ما دمت امرأة!

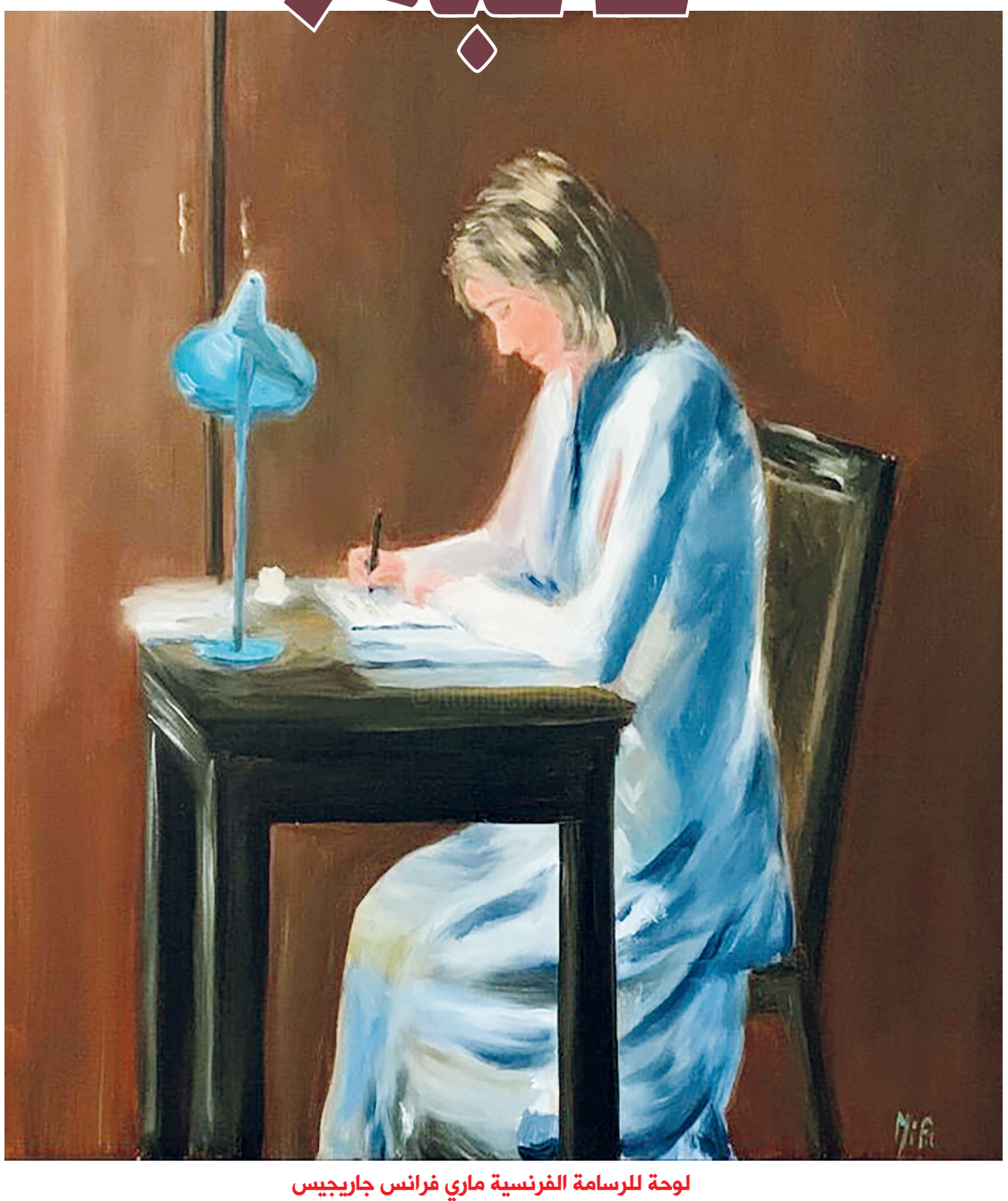
أستحضر تجربتي الشخصية في تعدد الأدوار الاجتماعية لا في إطار البوح الفردي، وإنما لأتحدث عن وضع تعيشه نساء كثيرات داخل المجتمع، حيث تتحول المرأة إلى فاعل اجتماعي مطالَب بالنجاح المهني والرعاية الأسرية والاحتواء العاطفي والتدبير اليومي للحياة، في توازن مُرهِق غالباً ما يتحقق على حساب ذاتها وصحتها وحقها في الوقت والراحة.

من هنا يبرز التساؤل حول مدى استيعاب المقاربات القانونية القائمة على المساواة لهذه الخصوصية: هل يكفي إقرار الحقوق لتحقيق العدالة الفعلية للمرأة، أم أن الأمر يقتضي الانتقال نحو منطق الإنصاف في إطار ما بات يُعرف بالعدالة الجندرية؟

فالمساواة، كما طالبنا بها، تعني منح الجنسين الحقوق والواجبات نفسها، أما العدالة الجندرية القائمة على الإنصاف فتعني معالجة الأسباب البنيوية للاختلالات الواقعية وعدم تكافؤ الفرص بين الرجال والنساء، تلك التي أنتجتها مجموعة من التصورات والتمثلات الاجتماعية المتراكمة عبر التاريخ تجاه الهوية الأنثوية والهوية الذكورية؛ وذلك بما يُنصف الجنسين عبر تفكيك هذه التمثلات التي تُنتج التمييز بينهما، وضمان توزيع أكثر عدلاً للحقوق والواجبات والفرص، بما يصون الكرامة الإنسانية لكليهما.

فإذا بحثنا في المرجعية الإسلامية، وجدناها قد سبقت كثيراً من التصورات الحديثة في تأصيل مبدأ المساواة القائمة على العدل والرحمة والإنصاف، من خلال إقرارها العدلَ بما يعني تحقيق الكرامة الإنسانية للجنسين، وتأسيس العلاقة بينهما على القسط والتكامل لا على الإقصاء والتمييز. غير أن التمثل الاجتماعي والثقافي للتصور الإسلامي أسهم في إبعاده عن دلالته الأصيلة، إذ غلبت الأعراف والموروثات على جوهره القائم على العدل والإنصاف. ذلك أن الإشكال الحقيقي لا يكمن في مبدأ الاختلاف بين الجنسين، وإنما في توظيف هذا الاختلاف لتبرير التمييز واللامساواة بينهما داخل الأسرة والمجتمع. ومن ثمّ فإن الرهان اليوم يحتّم علينا البحث والحفر في مفهوم العدالة الجندرية من داخل المرجعية الإسلامية نفسها، بما يسمح بتمييز ما هو ديني قائم على العدل والرحمة والإنصاف، ممّا هو اجتماعي وثقافي رآكم عبر الزمن صوراً من التهميش والتمييز ضد المرأة وفرض الهيمنة عليها، وقدّمها في لباس شرعي ديني. وبهذا المعنى تغدو العدالة الجندرية أفقاً لإعادة قراءة العلاقة بين المرأة والرجل على أساس الشراكة والتكامل والكرامة، لا على أساس الهيمنة والإقصاء.

في زمننا الراهن، كشفت فاطمة المرنيسي في عملها «ما وراء الحجاب: الجنس بوصفه هندسة اجتماعية» خصوصيةَ البناء الاجتماعي للمرأة داخل المجتمعات العربية والإسلامية، إذ ترى أن «النظام المجتمعي هو الذي يمنح رؤيةً للذكورة والأنوثة باعتبارهما بناءً اجتماعياً»، حيث تُختزل المرأة في أدوار الرعاية والاحتواء. كما ربطت سيمون دو بوفوار (Simone de Beauvoir) وضعَ المرأة بالبناء الاجتماعي لا بالطبيعة، في قولتها الشهيرة: «لا تولد المرأة امرأة، بل تصير كذلك» (On ne naît pas femme, on le devient). في حين بيّن بيير بورديو (Pierre Bourdieu) أن الهيمنة الأكثر رسوخاً هي تلك التي تُمارَس بوصفها أمراً طبيعياً، من خلال مقولته في كتابه «الهيمنة الذكورية» (La Domination Masculine): «إن الهيمنة الذكورية مترسخة إلى درجة أننا لم نعد ننتبه إليها»، وقوله كذلك: «القوة الرمزية قوة



لوحة للرسامة الفرنسية ماري فرانس جاريجيس

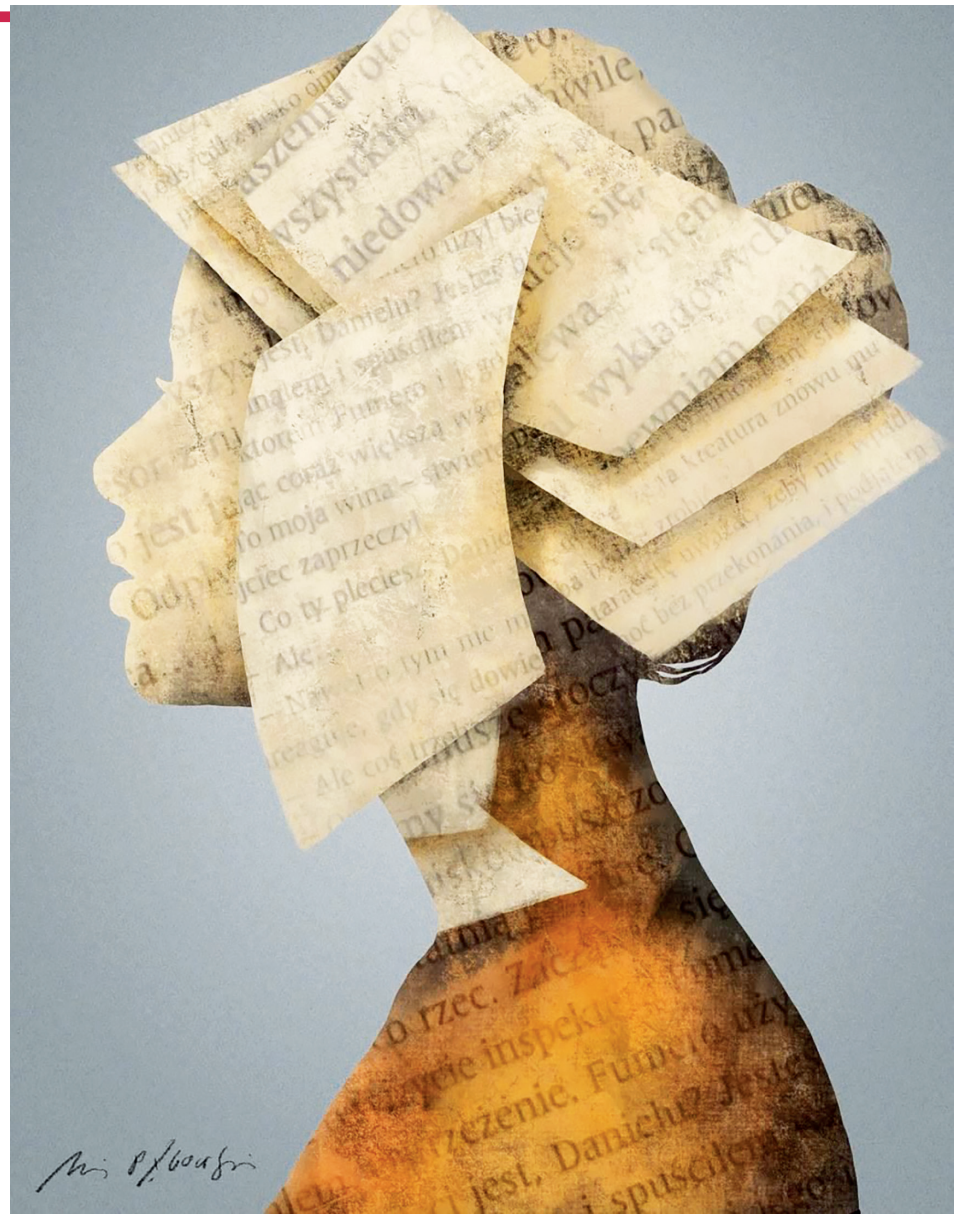
غير مرئية لا تُمارَس إلا بتواطؤ الذين يخضعون لها». ومن ثمّ فإن الحديث عن العدالة الجندرية لا يمكن أن يظل حبيس المساواة القائمة على توحيد المعاملة، بل ينبغي أن يمتد إلى تحقيق الإنصاف في الحقوق والفرص والموارد، مع مراعاة التفاوتات الواقعية بين الجنسين.

ومن هذا المنظور، تبرز نظرية العدالة عند الفيلسوف الأمريكي جون رولز بوصفها محاولة لتجاوز المساواة بمفهومها القائم على توحيد المعاملة، نحو عدالة تقوم على الإنصاف. إذ لا تتحقق العدالة، وفق رولز، بمجرد منح الأفراد الحقوق نفسها، وإنما بمنحها مع مراعاة الاختلالات الواقعية التي قد تجعل بعض الفئات أقل قدرة على الاستفادة الفعلية منها. وعليه يصبح الإنصاف تجاه خصوصية الأدوار الاجتماعية شرطاً لتحقيق عدالة جندرية حقيقية. ففي كتابه «نظرية العدالة» (A Theory of Justice) يتحدث رولز عن العدالة بوصفها إنصافاً، ويربطها بمراعاة الواقع الإنساني والواجبات المتبادلة، لا بالمساواة ذات البعد القانوني فحسب، مما يجعل الإنصاف أوسع من المساواة، لكونه يتجه نحو معالجة الفوارق التي تطرحها الممارسات اليومية. إلا أن المعيش الاجتماعي والثقافي ما يزال يكشف عن تفاوت فعلي في الأعباء والأدوار بين الرجل والمرأة، خاصة داخل الأسرة؛ ذلك أن المرأة، رغم انخراطها المتزايد في سوق الشغل، ما تزال تتحمل في كثير من الأحيان العبء الأكبر المرتبط بالرعاية والتنشئة والعمل المنزلي. وهو ما يستدعي، أثناء الفعل التشريعي، استحضار مقاربة أوسع من المساواة، أي مقاربة قائمة على الإنصاف، تأخذ بعين الاعتبار الأوضاع الهشة التي تواجهها المرأة في بعض الحالات الاجتماعية كالترمّل والطلاق والأمومة العازبة.

وفي سياق الفعل التشريعي، وعلى الرغم من المكتسبات التي كرّسها المشرّع المغربي لفائدة المرأة على مستوى مدونة الأسرة وعلى المستوى الجنائي، فإن الطريق أمامها ما زال طويلا؛ لأن التحولات الاجتماعية الراهنة تستلزم العمل بمبدأ الإنصاف وتوسيعه ليشمل مجالات أخرى، بحيث يوجّه المشرّع اهتمامه إلى حالات يتعين فيها التفكير في ظروف المرأة الاستثنائية. ونخص بالذكر هنا إعادة النظر في قانون الإرث الذي لم يشهد أي تعديل تشريعي يُذكر، خاصة ونحن نعيش زمناً تعيل فيه نساء كثيرات أسرهنّ بمفردهن؛ فهل يصمد تبرير أن الرجل هو المنفِق أمام الواقع المعاصر؟

إن الأمر إذن يحتاج إلى اجتهاد تشريعي في القضايا ذات المرجعية الدينية.

ومن الحالات التي تستدعي النظر فيها، فيما يتعلق بمدونة الأسرة، الاغتصابُ داخل العلاقة الزوجيةُ؛ إذ من السرير يبدأ كل شيء لتتشكل هندسة العلاقة الزوجية، بما يعني أن العلاقة الحميمية تحدد نوعية العلاقة الزوجية ومسارها. وبما أن المرأة تظل مجرد موضوع لا ذاتا، يبقى الرجل ممتلكاً سلطة رمزية يبني تفكيره على أساسها، فيُسقِط رضا المرأة ورغبتها من العلاقة الحميمية، باعتبارها موضوعاً خاضعاً لرغباته، ويغدو الفعل اغتصاباً ما دامت العلاقة لم تقم على احترام رغبتها. وهنا تتجلى العلاقة الزوجية في أبعادها الأكثر حساسية داخل الفضاء الحميمي الذي يُفترض أن يقوم على الرضا المتبادل والمساواة، وعلى اعتبار المرأة ذاتاً تملك سلطة القرار على جسدها. لهذا فإن أي خلل في ميزان السلطة داخل هذا الفضاء يعكس طبيعة البناء القانوني والاجتماعي للعلاقة برمّتها. وعليه فإن الاغتصاب داخل العلاقة الزوجية، الذي نعدّه في التصور التقليدي واجباً على الزوجة تجاه زوجها تنفّذه كيفما كانت ظروفها النفسية والجسدية، يجعلنا نسائل التصورات التي تحكم معنى الجسد والرضا داخل الحياة الزوجية، بوصفها نقطة مركزية لفهم إنتاج بناء العلاقة الحميمية أو تفكيكه؛ ذلك أن الحماية القانونية لا تبدأ من النص القانوني الذي عليه أن ينحو نحو تجريم الاغتصاب الزوجي، بل تبدأ من الحفر في البنية الذهنية للمجتمع وما تحمله من تمثلات تستوجب مساءلتها وتفكيكها لإعادة تشكيلها وبنائها.



بريشة الرسام البولندي أندريه باجوفسكي

ومن جهة أخرى، يستوقفنا قانون الوظيفة العمومية لإعادة النظر في بعض الحالات، كتوسيع مساحة إدراج الاعتبارات الإنسانية والاجتماعية، للموظف والموظفة على حد سواء، عند دراسة طلبات الانتقال، بغية لمّ شمل الأسرة وتحقيق تنميتها وتوازنها. وكذلك مراجعة مدة عطلة الأمومة التي ينظمها المشرّع المغربي ضمن مدونة الشغل في أربعة عشر أسبوعاً يمكن توزيعها قبل الولادة وبعدها بحسب الحالة الصحية وتاريخ الوضع. وفي هذا الإطار، عزّز المشرّع المغربي الحماية الأسرية داخل الوظيفة العمومية من خلال القانون رقم 30.22 الذي أقرّ عطلة الأبوّة، في خطوة تعكس تحولاً تدريجياً نحو تقاسم الأدوار الأسرية بين الجنسين، وتكريس مقاربة أكثر انسجاماً مع مبادئ العدالة الجندرية. إلا أن التحولات الاجتماعية وتنامي الوعي بهذا المفهوم يفرضان اليوم مراجعة أعمق لمقتضيات عطلة الأمومة، بما يضمن التوفيق بين الوظيفة المهنية والوظيفة الأسرية للمرأة. لذا يبرز مطلب تمكين المرأة العاملة من تمديد هذه العطلة اختيارياً من أربعة عشر أسبوعاً إلى أربعة وعشرين أسبوعاً، مع الاحتفاظ بجزء من الأجر، آخذين بعين الاعتبار أن حماية الأمومة لا ترتبط بحق فردي للمرأة فحسب، بل تمثل استثماراً اجتماعياً في الاستقرار الأسري والرعاية والتنشئة السليمة للطفل، وفق مقاربة قوامها الإنصاف الاجتماعي وحماية الأمومة بوصفها وظيفة اجتماعية ذات امتداد إنساني وتنموي.

وأمام الخصوصية الفيزيولوجية للمرأة، وما قد يرافق الدورة الشهرية من أعراض صحية متفاوتة التأثير في الأداء المهني والإنتاجية، فإن من مقتضيات العدالة الجندرية التفكير في إقرار عطلة شهرية تمتد إلى ثمان وأربعين ساعة ضمن قانون الوظيفة العمومية، تراعي هذه الوضعية البيولوجية الخاصة، أسوة ببعض الدول التي راعت هذه الخصوصية وأدركت أن المساواة الحقيقية لا تمر عبر تجاهل الاختلافات الطبيعية، بل عبر الإنصاف في تدبير آثارها داخل الحياة المهنية.

وبالنظر إلى تعدد الأدوار الاجتماعية التي تشغل المرأة، أجدني واحدة من بين أخريات يعشن تجربة تجمع بين الوظيفة الإدارية وتدبير الأسرة والكتابة. وهذا التعدد، رغم أنه يضمن للمرأة كرامتها واستقلالها ووضعاً اجتماعياً مستقراً، يكشف في واقع الحال عن ضغط بنيوي يجعل من الزمن النسائي زمناً موزّعاً بين واجبات متزامنة دون دعم مؤسساتي يوازن بين هذه الأدوار. ومن هذا المنظور تبرز إشكالية غياب آليات قانونية ومؤسساتية تمكّن المرأة من التفرغ للإنتاج الثقافي أو الإبداعي، سواء عبر سياسات واضحة داخل سوق الشغل أو عبر دعم ممنهج لكل أشكال الإنتاج الرمزي. فعلى الرغم من أن الإطار الدستوري المغربي يكرّس حرية الإبداع والرأي، فإن تحويل هذه الحرية إلى ممارسة فعلية يصطدم بواقع اجتماعي واقتصادي يُثقل كاهل المرأة بأعباء مركبة، على نحو يعكس التوتر بين الحق في الإنتاج الذاتي والقيود الزمنية والاجتماعية المفروضة. ومن ثمّ فإن الإشكال لا يتعلق فقط بالاعتراف القانوني بحرية الإبداع، بل بمدى وجود سياسات عمومية تعيد توزيع الأعباء الاجتماعية بشكل أكثر عدلاً، وتتيح إمكانات حقيقية للتفرغ المؤطر للإنتاج المعرفي والإبداعي.

وعليه، نطرح سؤالنا حول مدى قدرة المنظومة القانونية والاجتماعية على الانتقال من مجرد الاعتراف الرمزي بالكفاءة الإبداعية للمرأة، إلى توفير شروط مادية ومؤسساتية تجعل من الإبداع خياراً ممكناً وجزءاً لا يتجزأ من العدالة الثقافية والمجتمعية، لا ترفاً شخصياً تمارسه المرأة لمجرد تزجية الوقت.

وبناءً عليه، يصير التحدي الحقيقي أمام المرأة اليوم هو زعزعة البنية الذهنية للمجتمع ومساءلتها وخلخلتها، لإعادة النظر في توزيع الأعباء الاجتماعية بما يضمن المساواة بين المرأة والرجل في تحمّل المسؤوليات المتعددة التي ظلت أجيالاً وأجيالاً حكراً على المرأة وحدها دون الرجل، وذلك بغية تحقيق توزيع عادل للأدوار.

المُتَّهَم

مصطفى لمودن

بريشة الرسامة البلجيكية إيليني ديبو

راقتني الفِكرةُ لما اطلعتُ عليها، قررتُ أن أشارك، أو بالأحرى أن أجَرّب!

صرّاحةً، مللتُ الوحدة، ورغم امتلاكي شقة سكنية مُلائمة وسط العاصمة، لا ينقصها شيء.. لكن العيش مُنكفئا على ذاتي كحلزون غريب، اختيارٌ لم يعد مُجديا.. ما العمل؟

بالكاد خرجتُ من تجربة فاشلة، وانتهتْ علاقتي بزوجتي السابقة إلى طلاق مُبين! ربما كان سوء الاختيار الذي نتحمّل مسؤوليته معا! "ربما صعوبة الانسجام، فليس من السهل تَساكنُ كائنين بتشكيلتين نَفْسيتين مُختلفتين.. بالإضافة لبعض التناقضات التي لا يُمكن إغفالها. للأسف، هذا الجانب ما تضخّم يوما بعد آخر، حتى أصبح الانفصال حلا للطرفين. هذا ما اتفقنا عليه.

بعد خمود العاصفة، وانطفاء النيران التي نَشبتْ في كياني، جلستُ إلى نفسي، أخذتُ ورقة وقلما، وشرعتُ أسجّل نقاط الائتلاف والاختلاف التي كانت تجمعني بالزوجة السابقة أو تفصلني عنها، دوّنتُ لائحتين.. وكمْ هالني الاكتشاف! لماذا لم أنتبهْ منذ البداية لهذه الأمور؟ من جانبي، لم يخطرْ ببالي تقديرُ هذه المُعطيات.

لكن، هل يمكن النظر لهذه الجوانب المُتعلّقة بالشخصية ونوازعها وميولاتها في تجربة جديدة؟ إلى أيّ حدّ يُمكن بناء علاقة تقوم على تناغم منذ البداية؟ وحتى انطلاقا من خَلفيّة إحصائية دقيقة تعتمد الحَوْسبة والذكاء الصناعي!؟

لقد وجدتُ ما يساعدُ على ذلك! مَوْقعٌ إلكترونيّ مُتاحٌ على الشبكة العنكبوتية. يكفي التسجيل فيه وقبول الشروط، ثم ملء استمارة طويلة تتضمن الإجابة عن تساؤلات كثيرة، واختيار الملائم منها ووضع علامة X داخل الخانات المناسبة... لقد وجدتُ في هذا الموقع ما لم يخطر على بالي من تفصيل شامل في المواصفات المطلوبة من الطرفين!

يكتفي الموقع آليا بالكشف الأوّلي عن قائمة ممن يتوفرن على نسبة مُتقاربة من الشروط المطلوبة، والتي يُمكن أن تَضْمَنَ انسجاما وتكاملا! لكن بدون أن تظهر الأسماء الحقيقية لصاحباتها، فقط أرقامٌ وحروفٌ وعلاماتٌ.

في البداية تكون اللائحة طويلةً نسبيا، تعقبُها أسئلةٌ أخرى ذات طابع خاص جدا! تصل إلى مستوى يبدو تافها، من قبيل التعاطي للقراءة وتربية الحيوانات الأليفة ونوع المشروبات والألوان المُحبّبة. إلخ.

كل مرة تتقلّص اللائحةُ، إلى أن استقرتْ أخيرا على ثلاث نساء فقط. ورغم كل الوقت والجُهد الذي تطلّبَهُ مني ذلك، لا يزال عليّ تحديد خاصيات أخرى. إلى أن استقرّ الأمر على واحدة تسكنُ العاصمة الاقتصادية، واثنتين قريبتين مني.. من الأفضل واحدة من هاتين، عليّ تجنّب السفر..

أقررتُ بفضائل الخوارزميات في هذه المسائل على الأقل! لكن الوصول للنتيجة النهائية والحاسمة يبقى مُعلقا إلى ما بعد تسويّة مالية عن طريق أداء إلكتروني. حينذاك يفصح المَوْقعُ عنْ اسم المرأة المُرشحة، شريطة موافقتها من جهتها، فقد تأكدتُ بما لا يدعو لأيّ شك، أن كل واحدة تتابع بدورها ما يجري، ولا يتمّ الانتقال لخطوة موالية سوى بموافقتها، وإلا يختفي من الشاشة كلّ ما يَخُصُّها! هل بدورهن عليهن الأداء ماليا قبْل الكشف عن فارس الأحلام؟ لا أعرف..

حسمتُ من جانبي؛ فضّلتُ التي كتبتْ أنها تُمارس رياضة. لكنها تشترط من جانبها كي أكون بلياقة بدنية جيّدة! أخشى أن تتراجعَ لما نلتقي مباشرة! خاصة وأن بطني بدأ يترهّل، وتنفسي يتسارع لمّا اختارُ أحيانا الصعودَ إلى شقتي عبْر السّلم، أو لما تزداد نسبة الرطوبة في الجوّ. سأعالجُ المُشكلة بالرياضة والتمارين البدنية.

استيقظتُ باكرا قبل ظهور الشمس، توجهت إلى غرب المدينة حيث هناك مَمْشىً على شاطئ المُحيط الأطلسي، يمتدّ بين البحر والطريق الساحلي..

يصلني رذاذ البحر، غيومٌ قليلة، أو بالأحرى بُخارٌ مُتكاثف. بدأتُ بجَرْي خَفيف. الأمواج تتلاطم على الصخور. انتقلتُ إلى هَرْوَلة ثم إلى مَشي، لابد من تنفس عَميق! عليّ أنّ استأنس ببطء على هذه التمارين، وأهيّء جسدي المُتكاسل على بعض المَشقة!

أحسستُ بمثانتي مُمتلئة، انْعَرَجْتُ يمينا، وفي نيّتي الاخْتباء بين الصخور، وأضيف ماءً مالحا إلى ماء البحر!

رأيت في الأسفل شيئا محصورا بين الصخور، يتمايل كلما انقذفتْ مَوجةٌ وصعدتِ الميّاه أكثر، ثم يعود الشيء لحالهِ من الرُّسُوّ والثبّات.. لا أصدّق عينيّ، فركتُهما بظهر قبضتي. إنه جَسَدُ امرأة مَقلوبٌ مُمدّدٌ هناك! شَعرُها يطفو كلما صعدت المياه، يتماوَجُ على مِعطف أصفر، أما السروال فبلونٍ أسود.. جثة امرأة!

أخْرَجْتُ هاتفي من جيبي، ركّبتُ رقم النّجدة أخبرُ بما رأيته، حَدّدْتُ المَوْقعَ حسب ما طُلب مني.. بعد لحظة حضرتْ سيّارة شرطة، ثم تبعتْها سيّاراتٌ أخرى، إحداها تحمل إشارة «الشرطة العلمية»، ثم سيارة إسعاف. تجمّع نفر من الناس ممن كانوا مارّين أو يُمارسون بدورهم الرياضة..

خاطبني شرطي عما إذا كنتُ أنا هو المُبلّغ.. فدعاني لمُرافقتهم قصد إجراء روتيني كما قال والإجابة عن أسئلة..

خلال دقائق وصَلنا إلى أقرب مركز شرطة. اقتادني شرطي إلى قاعة صغيرة في نهاية ممر، أمدّني بكرسي وطلب مني الانتظار، أمامي مكتبٌ متوسط الحجم، علية شاشة حاسوب وخلفه كرسي، على يميني ثلاثة كراسي مُستندة على الجدار.

بقي الشرطي الذي رافقني واقفا إلى جانب الباب، لاحظتُ أنه بين الفينة والأخرى يستمع إلى جهاز تراسل لا سلكي، ثم حوّل نظره نحوي، ظهر لي أنه يتفحّصني بارتياب، تلبّستْه حالة تأهُّب، وتقريبا أغلق الباب بجسمه!

التحق شرطي آخر بزيه الرسمي، وقف بجانبي تماما.. أصواتٌ قادمة من الممر، كلام مُستعجل لا أتبيّنه، فرقعة ارتطام الأحذية عند تقديم التحيّة العسكرية.. وكأنني سمعتُ هذه الجملة القادمة من خلف الباب مباشرة؛ «دائما يَحوم المجرم حول مَسرح الجريمة»!

دخل أربعة أشخاص من سلك الشرطة دفعة واحدة، حتى أنني لم أتبيّن من دخل الأول ومَن الأخير. توجّه أحدهم إلى المكتب، جلس خلف شاشة الحاسوب، اثنان جلسا على كرسيين.

طلب مني الجالس خلف الشاشة بطاقة تعريفي الوطنية، اعتذرتُ له عن عدم حملها معي، بررتُ الأمر بكوني كنتُ أتمشى على الشاطئ ونسيت أخذها.. أشار الشرطي إلى أن ذلك مُخالفة، وسألني عما إذا كنت أحفظ رقمها! كيف لا أحفظه وهو يُلخص هويّتي..

ينقر بأصابعه على لوحة الحروف، سألني عمّا كنتُ أفعله لما وجدتُ الجثة. ولماذا توجّهت نحو البحر. وهل لي علاقة وسابق معرفة بالهالكة..

الشرطي الذي بقي واقفا، يستمع إلى جهاز الاتصال الذي حمله معه، توقفتْ طرحُ الأسئلة أو الاستنطاق كما بدا لي التحوّل الحاصل! أرفع رأسي فأجد الشرطي يفحصني بعينين متوجستين.. سمعته يقول لمَن يتخاطب معه عن بعد: هل هو؟ هل أنت متأكد؟ ابعث ما جمعتموه حالا.. أشار بحركة من يده إلى الجالس خلف الحاسوب.. لم يطل الانتظار كثيرا، تحدث هذا الأخير بصوت مرتفع حتى يسمعه كل مَن في القاعة، كأنه يحمل إليهم النبأ اليقين، قائلا؛ ها هي قد وصلت!

اقترب منه الشرطي الذي تحدث عبر الجهاز. كلاهما يتابعان ما يجري على شاشة الحاسوب، ثم حوّلا نظرهما نحوي.. وبإشارة سريعة من أحدهما قام الرجلان الآخران ووقفا خلفي مباشرة!

ألقى المُحقق جُملة قصمَتْ ما تبقى لدي من تحمّل؛ إنك مُتّهَمٌ بالقتل ! الصوَر تؤكد ذلك. أنت هو هذا؟

أدار نحوي شاشة الحاسوب، غَيّرَ من وضعية جلوسه، حَمل قلما، به يُشير للصور.

ما علينا! نبدأ من هنا. ها أنت معها هنا بملتقى الشارعين. ثم تتبعها عبر شارع مصر بمحاذاة مقبرة الشهداء، وهذه الطريق الساحلية، عَبَرْتُماها معا، ثم توجهتُما غربا.. ياك أنت هو هذا؟

بماذا أجيب؟ كأنه أنا! أو أنا بالضبط! هل ذاك هو أنا؟ كيف أنفي وهذه الواقعة تُثبتها صُوَرٌ لا لُبْسَ فيها أو عليها؟ هل أكون أنا ونسيت؟ هل أصبحتْ تنتابُني حالاتُ الشرود الانفصالي؟ هل أعيش اضطرابَ الهوية التّفارُقي ولا أتذكر أفعالي، كما قرأتُ عن ذلك في كتب علم النفس؟

إنني في مأزق! تعرّقتُ، أصابَتْني قشعريرة، ثقُل رأسي ومالَ إلى الأمام، أكاد أسقط.. مثانتي تكاد تنفجر! هل أصبحتُ قاتلا؟

سمعتُ صاحبَ جهاز الاتصال الواقف بجانبي يهمس لشخص بعيد.. هل أنت متأكد؟ حاول مَرّة أخرى.. ثم توجّه إلى شاشة الحاسوب التي لم تَعُدْ تُواجهُني، وأضاف؛ قارنْ بين الصور، أعِدْ حساباتك، حدّد الفرق بين الحاجبين واتساع الجبهة.. أي علامة أخرى..

تصل إلى مسامعي أصوات قادمة من الممر، ما يُشبه الصياح والعَويل.. جميعنا، مَن في القاعة، لَفَتَ انتباهنا ذلك، أطلّ صاحبُ جهاز الاتصال برأسه، تراجع.. ظهرتْ شرطية بزيّها الرّسمي، وخلفها سيّدة في حالة هيجان، على هيأة غير لائقة، يبدو أنها غادرت بَيْتها بما كانت ترتديه من ثياب.. خلفها كهل صامت يبدو على وجهه اضطرابٌ وفَزَعٌ..

تدخلتِ الشرطية تسأل المرأة وقد شدّتها من ذراعها؛ هل هو هذا؟ وهي تشير إلى صورةٍ مُكبّرَة على شاشة الحاسوب، ثم قادتها نحوي..

تفحّصتني المرأة مَليًّا، تكاد تسقط، قدماها ترتعدان.. اقتربتْ مني أكثر. وأخيرا نطقت:

ـ لا، ليس هو.. قتلها المسخوط!

وأغمي عليها!

دُهِلتْ إلى خارج القاعة، نودي على سيارة إسعاف. تدخّل الكهل مُوَضّحا وهو يتلعثم:

ـ يُشبهه كثيرا، كأنّه ابن خالتها، يخلق الله من الشبه أربعين شخصا! كانت ابنتنا قد رَفضت الزواج منه، ولما تطلقت أعاد الاتصال بها، هي لا تَحدّثني في هذا، تتكلم مع أمها.. قالت لها، إنها تعرّفت أخيرا عن طريق مَوْقعٍ إلكتروني على شخص يبدو أنه سَيُوافقها.

في عتمة الجذور...

شفيق الإدريسي

أنا المنسيُّ...
كجذعِ نخلة عطشى
على ضَفّةِ نَهرٍ هجرَ الماءُ مجراه ،
أمشي ،
وفي قدميَّ غبارُ المواسمِ العابرة ،
وفي راحتيَّ
بقايا شمس
تناثرتْ فوقَ حقولِ العمر.

يا ليلُ...
كم مرَّ سربُ النُّجومِ
على دُروبِ طفولتي
دون أن يطرقَ نافذتي ،
وكم عبرتْ سنابلُ الضَّوءِ
فوق رأسي ،
وتركتني أصغي
إلى رجفةِ الظلال.

كنتُ أحسبُ
أنَّ النِّداءاتِ تعرفُ طريقَها
كما تعرفُ الجداولُ مصبَّها ،
لكنَّها كانتْ تتكسَّرُ
على صخورِ المسافات
وتعودُ إلى صمتِها الأوّل.
غيرَ أنّ في صدري
مواويلَ لم تنطفئ ،
وفي دمي
نهراً خفيّاً
يواصلُ جريانه
تحتَ طبقاتِ الجفاف...

وحينَ يهبطُ المساء ،
تلوحُ وجوهُ الراحلين ،
فتمتدُّ روحي إليها
كما تمتدُّ الأغصانُ
نحو أوّلِ قطرة مطر.

أنا المنسيُّ...
لا لأنّي أقلُّ حضوراً
من وجوهِ العابرين ،
بل لأنَّ الزمنَ
يُتقنُ إخفاءَ أشيائه النبيلة
في طبقاتِ النسيان.

ما زلتُ أُصغي
إلى البَذرةِ وهي تحلمُ
تحتَ ثقلِ التراب ،
وأرى الغدَ
يتهيّأُ سرّاً
في عتمةِ الجذور.

وحينَ يهطلُ المطرُ
على أرضٍ أرهقها العطش ،

بريشة الرسام الإيطالي توني ديمورو

أشعرُ أنّ قلبي
ينبتُ من جديد ،
وأنَّ الجذورَ التي ظنّها الناسُ ميتةً
كانتْ تنتظرُ موعدَها مع الماء.
فأنا ،
وإنْ غبتُ عن ذاكرةِ الناس ،
باقٍ
في نَبْضِ التراب ،
وفي أنّةِ الناي ،
وفي حكايةِ نهرٍ
يمضي إلى البحر
ولا يتعب.

وحينَ يكتملُ المدار ،
وتعودُ الأشياءُ إلى ينابيعها الأولى ،
سأمضي مع الضوء ،
هادئاً كجدولٍ صغير ،
أتركُ على وجهِ الزمن
أثرَ خطاي ،
كما يتركُ المطرُ
خضرتَهُ العابرة
على قلبِ الأرض.

إهداء: إلى الأستاذة الشاعرة ثريا وقاص

صدوق نورالدين

سوف أموت وكتب كثيرة لا تزال في داخلي.
نيكوس كازانتزاكي: "المنشق"

إن هذا اللعب ، الذي هو أيضا ميثاق ، هو ما يطبع العلاقة بين المؤلف والقارئ.
عبد الكبير الخطيبي « حديث عن بورخس والعرب»

ما جدوى الكتابة إذا لم نلعب في الوقت ذاته بالكلمات والصور والذاكرة.
عبد الفتاح كيليطو (موضع أسئلة)

مائة عام من العزلة

ثلاثة مداخل لقراءة مقارنة

المدخل الأول

1

لعل السؤال الذي يخامركم، مثلما، وأنا أتلقى الدعوة الكريمة: يا ترى عن أي شيء، في أي موضوع يؤثر القارئ وهي الصفة التي أفضلها، الحديث، بعد أن أتى حين قال فيه ما قال، كتب ما كتب وأبدع ما أبدع، دون أن يلتزم بنظرية، منهج أو صيغة من الصيغ، وإنما اختار التركيز على قاعدة القراءة المقارنة بين النصوص.

يا ترى هل يمكن الحديث عن «حلم السلتي" لـ"ماريو بارغاس يوسا»، دون التطرق ل «جوزيف كونراد» في «قلب الظلام»، أو القول النقدي في «بارتلبي وأصحابه» للإسباني «أنريكه بيلا ما تاس»، دون استدعاء «بارتلبي النساخ» ل «توماس مان». وقس القراءة المقارنة بين «زوربا اليوناني» ل «نيكوس كازانتزاكي» و«زوربا البرازيلي " لـ"جورجي أمادو». وأما في الأدب المغربي الحديث، فأرى الحديث عن رواية الراحل محمد زفزاف «الثعلب الذي يظهر ويختفي» لا يمكن أن يتم دون استدعاء «ذئب البوادي» لـ"هرمان هسه». ويطال الرأي ليشمل «أوراق» الروائي عبد الله العروي، وتقتضي تمثل «لعبة الكريات الزجاجية» ل "هرمان هسه »، أيضا، و»أحلام بقرة» لمحمد الهرادي، وتستدعي رواية «موت» للروائي الإسباني» لا زارو دو لا تورميس».

تفضي القراءة المقارنة في جنس الرواية، إلى تأكيد أن الرواية تتخلق من الرواية.

أ - يرد في بيت للشاعر المخضرم زهير بن أبي سلمى:

ما أرانا نقول إلا معارا أو معادا من قولنا مكرورا

يفهم، كون القول الأدبي يتحدد في التقليد والتكرار. ينطبق المعنى على مرحلة من تاريخية الكتابة والإبداع الأدبي. بيد أن التحول في النظر والتخييل، وكلاهما يرتبط باشتراطات التفكير الإنساني يحتم ترسيخ نقلة الجدة والإضافة.

ب - أبدع الروائي اليوناني «نيكوس كازانتزاكي» رائعته «زوربا»، الإخوة الأعداء»، «تقرير إلى غريكو»

"تصوف" وغير هذه الآثار. ما استوقفني في سيرة حياته «المنشق» (دار الآداب/1994 LE dissident (plon 1968) المدونة من طرف زوجته «إيليني كازنتزاكي» الجملة التي جاءت في ختم التقديم الذي وضعة المترجم التونسي محمد علي اليوسفي منسوبة للروائي:

« سوف أموت وكتب كثيرة لا تزال في داخلي»

طلب «نيكوس» قبل موته من زوجته أن تدون سيرته. سيرة - إذا شئنا تحت الطلب - لمن يعرف أن يكتب، عمن عايش وخبر تفاصيل حياته. قال:

« - عندما أموت اكتبي عني كتابا.

- لا، لا، لا، لا بد من كاتب موهوب.

- سوف تضعين كتابا عني، يا لينو تشكا، عليك أن تفعلي ذلك، لأن الآخرين سوف يقولون عني أشياء كثيرة غير دقيقة. أنت الوحيدة التي تعرفينني جيداً.»

ت_ أخلص إلى أن مسار أي قارئ، كاتب، تتشكل نواته بداية من التقليد أو التكرار، كصيغة من صيغ التعبير، إلى الجدة والإضافة، وإلا فما قيمة أن أكتب وأبدع وأبني قارئا يخبر عالمي الأدبي وتفاصيله، ونصا يحتاج إلى التفسير والتأويل.

2

اخترت الحديث عن رواية عالمية. يحدث، لأول مرة. أسائل نفسي وأسائلكم عما إذا كنت أمتلك مناعة التأهيل التي تقودني لعبور جسر القراءة في أمان وتحقيق للذات، ذات القارئ. ف «أمبرتو إيكو» يرى بأن ثمة نصوصا أذكى من مؤلفيها، فبالأحرى قرائها.

دأبت كل سنة على قراءة «مائة عام من العزلة» للروائي الكولومبي «غابريال غارسيا ماركيز» (2014/1927)، في وقت محدد بين أبريل وماي. أكتشف عند أية قراءة أشياء فاتني الوقوف عليها. يتجدد النص بتجدد عملية قراءته.

إن الدافع إلى الاختيار يكون عوامل ذاتية أو خارجية. تتحدد الذاتية في ميلي الكبير للعزلة. أحس بأني شخصية من شخصيات قرية «ماكوندو» مرآة تفاعل أحداث الرواية. «ماكوندو» مرآة «أركاتاكا» مسقط رأس الروائي. يضاف إلى العزلة هوى الروتين. لا أمل من تكرار ذات الطقوس في أي مكان، فضاء أو مدينة. ما أرغب التأكيد عليه بصدد الاختيار، الدوافع الخارجية.

نشر «ماركيز» رائعة «مائة عام من العزلة» في (1967). لم تمثل الأثر الأدبي الأول في حياته. وإنما سبقت بالروايات: « الأوراق الذابلة» (1955)، «ليس لدى الكولونيل من يكاتبه» (1961)، «في ساعة نحس» (1962) و»جنازة الأم الكبيرة» (1962). ما بعد «مائة عام من العزلة»، «خريف البطريرك» التي أتمنى أن أحدثكم عنها في لقاء قادم، يوم تجدد دعوتي الشاعرة والروائية ثريا وقاص، إلى روايات أخرى جسد نص «موعد في آب» آخرها ونشر بعد وفاته (دار التنوير/2025).

تكشف الآثار الروائية السابقة عن دينامية الرواية. وأفهمها كممارسة تحيل على كفاءة واقتدار وتمكن من الاستمرار.

بيد أن ما أود إثارته مفارقة ترتبط بسنة الإصدار (1967). وتمثل لجيلي الخمسيني سنة الهزيمة. هزيمة حزيران أو نكبة حزيران. الهزيمة التي أوصلتنا لما نحن فيه وعليه من تراجعات على كافة المستويات. ومن الطريف أن كتبا فكرية طبعت المرحلة وما بعد سواء بكيفية مباشرة أو غيرها. وسأذكر بعض ما تدوول منها في صيغته العربية أو مترجما أو أعيدت ترجمته من طرف مؤلفه:

«الإيديولوجية العربية المعاصرة»(دار الحقيقة/ بيروت/1970) للأستاذ عبد الله العروي (1933)، وثمة لاحقا طبعة (1995)، « النقد الذاتي بعد الهزيمة» (دار الطليعة/بيروت/1968) للمفكر السوري صادق جلال العظم (2016/1934)، «الهزيمة والإيديولوجية المهزومة» (دار الطليعة/بيروت/ (1978) للمفكر ياسين الحافظ (1978/1930)، «الفكر العربي في عصر النهضة» (1797_ 1939) للألبرت

حوراني (1915/1993) وصدر عن (دار النهار/بيروت/1986) «خروج العرب من التاريخ» (مدبولي/1993) للمفكر المصري فوزي منصور، وأعيد نشره في (دار الطليعة/بيروت)، إضافة إلى كتاب «لماذا العرب ليسوا أحرارا « (دار الساقي/ بيروت/2012) ل مصطفى صفوان.

تقود المفارقة إلى استنتاج مؤداه، كون الزمن الذي شكل/ سيشكل بالنسبة لأمريكا اللاتينية نهضة أدبية على مستوى إعادة التفكير في الكتابة السردية، والتحرر _إذا شئنا _ من استبداد الواقعية في صيغتها الفرنسية باعتراف «ماركيز»:

« سموق الرواية الأميركية اللاتينية، رد على إفلاس الرواية الفرنسية.»

سيغرقنا هذا الزمن في الوحل السياسي، ويضاعف حدة الاستبداد بمنع مؤلفات من تلك التي ذكرت وهدفت ترسيم نقد ذاتي لما حصل مع الدعوة لمقاومته باستجلاء سلبياته. وكأن المنع هزيمة فكرية ثقافية ثانية تضاف إلى الهزيمة السياسية الأولى. إذن هزيمة سياسية، وتهزيم فكر.

ودعوني أعترف في هذا المقام، بأن معظم الكتب الفكرية العربية مصدرها كتاب «الإيديولوجية العربية المعاصرة» وسيظل مرجعا لا يضاهى لخمسين سنة قادمة. يرد في كتاب «مسودات» لعبد السلام بنعبد العالي:

« القضايا الكبرى التي ينصب عليها تفكير العروي، والتي تشغل باله كمثقف، هي قضايا سياسية، هي القضايا السياسية العربية والمغربية، هي هزيمة 67 التي كانت «أشنع من بيننا، وأوجع من نوفاره. صدمة نفسانية.» (ص/ 165).

استطاع السرد في أمريكا اللاتينية تعرية مظاهر الاستبداد ورسم صورة عن/ ولشخصية الديكتاتور وفق تجسداته في روايات «ماركيز» نفسه، « ماريا بارغاس يوسا»، «ميخيل استورياس» و» اليخوكاربنتيه». الرسم والتعرية وعي بواقع وتحريض للثورة عليه. يرى «ماركيز» في تمييزه بين الواقع الممكن والمحتمل، الممكن _ في تصوري_ كما نراه ونعرفه، والمحتمل يخلقه ويشكله النص السردي قصة، مسرحية ورواية:

«..في رأيي أن القارئ في أمريكا اللاتينية، لا يحتاج إلى من يقص عليه مآسيه واضطهاده وغياب العدالة الاجتماعية. إنه يعرف كل هذا ويعاني منه يوميا، وإنما هو بحاجة إلى أدب جديد، ففي الأدب الجديد تحريض وتوعية.»

على أن السؤال الذي يفرض ذاته: ما تأثير «مائة عام من العزلة»، ومبدعها «غابريال غارسيا ماركيز» في/ وعلى الرواية العربية؟ وهل جسد الأدب العربي الحديث صورة ل»ماركيز» عربي؟

يتقاطع في مسار الرواية العربية الحديثة _في تصوري_ اتجاهان: اتجاه الواقعية بتأثير من الرواية الفرنسية والروسية تحديدا، حيث تنطبع مادة الكتابة مباشرة بملامسة الصراعات والتفاوتات الاجتماعية ارتباطا بالتاريخ كرمز وقناع لتربديات السائد. ويحق القول بأن أثر رائد الرواية العربية نجيب محفوظ _ وخاصة في ثلاثيته _ يعد قويا.

يبرز الاتجاه الثاني في ثنائية الشرق الغرب. واستحضرت في أكثر من نص روائي، من طرف الأدباء والروائيين الغرب الذين زاروا فرنسا، فيما قلة تعرفت على أنجلترا. فالانبهار بالغرب حياة وآدابا أثر في التعبير السردي الحكائي وطبعه بالسمة الرومانسية، وبحضور موضوعة الحب (لا كتابة روائية دون قصة حب) التي كسرت تقاليد الخجل والحياء والحشمة. نجد «زينب» (1914)، وكان محمد حسين هيكل ألف كتابا عن «جون جاك روسو» (حياته وكتبه/ دار المعارف/ 1978)، «عودة الروح» (1933)، « قنديل أم هاشم» (1940)، « عصفور من الشرق» (1941)، « الحي اللاتيني» (1953)، «المرأة والوردة» (1971) و»الغربة» (1971) (أنا هنا لا أغيب «في الطفولة» بما هي سيرة ذاتية 1954).

ما يلاحظ على العينة:

1/ التنوع وإن كانت الموضوعة واحدة.

2/ تمجيد الغرب ونقد الشرق المتخلف. وكأن من خلال ذلك يتولد حلم أن يصبح الشرق غربا آخر.

3/ الانفتاح بوعي أو في غيابه على أجناس كالسيرة الذاتية وأدب الرحلة والمذكرات والرسائل، مما دعا أكثر من روائي إلى الغفل عن تحديد جنس ما أبدعه لعامل الانتماء الأسري وهيمنة التقاليد، وهو استبداد اجتماعي يضاف إلى السياسي. فيحي حقي أثبت اسمه العلم دون تجنيس مؤلفه. ومحمد حسين هيكل تغاضى بداية عن ذكر اسمه مكتفيا أجناسيا ب «مصري فلاح».

يفضي الاتجاهان إلى كون التأثير والتأثر لم يكونا حاضرين على مستوى استلهام كتابة الرواية، أو إبداء الرأي في تجربة «مائة عام من العزلة». إلا أن اللافت في فترة زمنية لاحقة، بروز كاتب كردي سوري سليم بركات (1951) من مدينة القامشلي التي تقع شمال شرق سوريا ولا علاقة تصله بحليم بركات. بدأ شاعرا دون أن يغادر هوية الجنس الذي أعلن من خلاله اسمه العلم. لفت النظر ديوانه الأول «كل داخل سيهتف لأجلي وكل خارج أيضا» (1973). والواقع أن «الهتاف» - إذا حق - سيتوسع بما أدعوه الموازاة الإبداعية التي جسدت في سيرتين: سيرة الطفولة «الجندب الحديدي» (1980) والصبا « هاته عاليا هات النفير على آخره» (1982). بمعنى أن سليم بركات بدأ منطلقه سردا وحكيا من جنس السيرة الذاتية دون أن يعود إليها أو يوسعها في أجزاء، وإنما جعل منها تمرين بداية الكتابة الروائية، حيث نيفت آثاره الروائية على أزيد من 35 رواية. ولعل ما يلاحظ، كون بعض هذه الروايات تشكلت في أجزاء، مثلما تثير عناوينها الغريبة غير المألوفة - إذا جاز - في تاريخ عناوين الروايات العربية: « فقهاء الظلام»، « ميدوسا لا تسرح شعرها»، «سيرة الوجود وموجز تاريخ القيامة»، « الفلكيون في ثلثاء الموت» (ثلاثة أجزاء)، «كهوف هايدا هوداهوس» وغيرها. (هنا أتساءل وأسائلكم لماذا يبدأ بعض الأدباء مسارهم بتدوين سيرهم الذاتية؟ كمثال طه حسين، أحمد أمين، عباس محمود العقاد في مصر. التهامي الوزاني، عبد المجيد بن جلون، محمد شكري وليلى أبوزيد في المغرب. أهو فقر في المادة موضوع الحديث؟ أم ركوب طريق القول الأدبي الأسهل؟).

ظهرت «فقهاء الظلام» في (1985)، معلنة اسما علما متفردا على مستوى الكتابة الروائية. الاسم الذي اختار كسر تقاليد التقليدية فيما يتعلق بالإنجاز الروائي، وذلك باختلاق وتشكيل عوالم يبرز فيها تأثير مسار الرواية في أمريكا اللاتينية، وبخاصة ماركيز في «مائة عام من العزلة». على أن صورة الاختلاق والتشكيل لم تقف عند حدود التأثير والتأثر، وإنما رسمت الإضافة متمثلة _ وإلى اليوم_ في غرائبية واقع الأكراد بأساطيرهم وخرافاتهم وأشباحهم. وكأننا لا نتعقب الواقع المألوف، وإنما اللاواقع غير المألوف. وأرى بمطلق الموضوعية بأن الاستمرارية التي طبعت منجز الروائي سليم بركات، تتحدى النقد الأدبي غير القادر على مجاراتها. فمثلما _ كما سبق _ ثمة نصوص أذكى من مؤلفيها، توجد روايات تعلن العصيان على نقادها. لكن ما القول فيما يتعلق بأثر أمريكا اللاتينية في/ وعلى الأدب المغربي الحديث؟

تقتضي الإجابة استحضار الأجناس الأدبية التالية: الرواية، القصة، المسرحية والشعر. إذ لا أذكر أني قرأت بالنسبة للرواية رأيا نقديا حول تجربة ماركيز في الكتابة، وبالتحديد «مائة عام من العزلة»، صدر عن روائي أو ناقد، عكس الاهتمام بدستيوفسكي وتولستوي. وأعتقد بأن سلطة النقد واضحة، وبالضبط ما جاء به جورج لوكاش، لوسيان غولدمان، ميخائيل باختين وبيار زيما من تنظيرات في الكتابة الروائية، والأمر ذاته فيما يتعلق بتأثير عالم الواقعية السحرية الغرائبية في الرواية المغربية التي ظلت وفية للواقعية في صيغتها المباشرة، وللامتياح من التاريخ.

أصدر الروائي والناقد عبد القادر الشاوي كتابه «سلطة الواقعية» / سوريا/ 1981). وأود الإشارة إلى كون مجلة «الثقافة الجديدة» أفردت العدد الخاص (26/-27 1983) لأدب أمريكا اللاتينية. وأشرف على إنجازه محمد العشيري، حيث ترجمت أول حوار مطول مع ماركيز حمل عنوان «رائحة الغوافة أو الجوافة» وأجراه « بنيوتو أبوليو مندوزا»، إلى نصوص قصصية ل كورتاثار، بنيدتي، رولفو، بورخيس، ماركيز وغيرهم. (سيجري لاحقا جيرالد مارتن حوارا مع ماركيز بمثابة سيرة حياة/ 2010).

قدمت المجلة للعدد بكلمة أقتطف منها:

« بروز أدب أمريكا اللاتينية، شعرا، قصة ورواية، بل بروزها الإبداعي (تشكيليا ومعماريا وسينمائيا)، أساسه قوة التجربة، وسعة المعرفة، وقدرة فريدة على تذويب الثقافات والتقنيات في نص يختزن دوما لغز طبيعة وجسد راقصين على حد الحياة والموت. وهذا ما ميز أدب أمريكا اللاتينية منذ مطلع القرن العشرين كإعادة إنتاج للغة الإسبانية، وهو ما جعل الآخر (إسبانيا أولا ثم عموم أوربا فيما بعد) ينصت للانفجار الأمريكي اللاتيني.) (ص/ 74)

وللموضوعية أشير إلى أن تجربة الروائي محمد الهرادي (1946) تختط مسارا مغايرا في الكتابة وتنحو توجه الرواية في أمريكا اللاتينية. هذا أبان نواته منذ نصه القصصي «الحسيمة» المضموم في مجموعته «اللوز المر» (1980)، إلى أول نص روائي له «أحلام بقرة» (1988)، ثم «ديك الشمال»

(2001) وانتهاء بنصه الأخير «غامبا بلا حرب» (2026). وهو ما يستلزم دراسة شاملة من ناحية ومقارنة من أخرى.

وعلى النحو، أقدمت مجلة «قاف صاد» (مجموعة البحث في القصة بالمغرب) على إصدار العدد المزدوج (13/12_ 2016) حول كافكا وخوليو كورتاثار، إلى نصوص ل بورخيس كشفت عن اعترافه بأثر كتابات كافكا عليه.

ولعل ما ضاعف قوة التأثير ترجمة مختارات من قصصه من طرف الناقد والمترجم إبراهيم الخطيب. وأمثل ب «المرايا والمتاهات» (1987) و»الدنو من المعتصم (1992).

يوصلنا ما ذكر إلى كون القصة القصيرة في أدب أمريكا اللاتينية _ وبخاصة منجز بورخيس - أقوى تأثيرا وحضورا في القصة المغربية من جنس الرواية، من عالم ماركيز، علما بأن عالم بورخيس يظل ذهنيا. يقول ماركيز في حوار مع «ماريو بارغاس يوسا» في الكتاب المشترك» عزلتان»

« لا أتصور أنني أرى العنصر الأمريكي اللاتيني في أعمال بورخيس.» (ص/41)

ويضيف:

«أعتقد بأن بورخيس يعمل بالاستناد إلى واقع ذهني. إنه محض هروب، بخلاف كورتاثار.»(ص42)

ولعل السؤال الذي يمثل: هل أتعب حصان الواقعية ركابه من القصاصين المغاربة الجدد على قلتهم؟ من ثم خاضوا في كتابات تأسست على تجريب مفتوح بلا حدود ومن دون ضوابط.

وفيما يرتبط بجنس المسرحية، يشير الأستاذ عبد الفتاح كيليطو في سياق حديثه عن «بورخيس والمغرب» أو «المغرب وبورخيس»، إلى أن الراحل عبد الكبير الخطيبي (2009/1938)

من الأوائل الذين أشاروا في السبعينيات إلى بورخيس، بل استلهم مسرحيته «النبي المقنع» (1997) من قصة له «الصباغ المقنع: حكيم مروة» الواردة ضمن كتاب «التاريخ العالمي للعار». وسيلقي الأستاذ عبد الكبير حديثا في 27 نونبر1991 بكلية الآداب/تطوان عن بورخيس عنونه ب»بورخيس والعرب». وللموضوعية والأمانة، فالناقد السوري خلدون الشمعة (1941) ومن يعرفه اليوم، نشر بحثا قيما في المجلة السورية المأسوف عليها «المعرفة» (فبراير/ 1978) وسمه ب «بورغيس وفن الخبر». ورد فيه:

«..ابتكر بورغيس جنسا أدبيا طليعيا أطلق عليم اسم (FICTION). وهو يجمع بين القصة والمقالة، أو بالأحرى يقوم بعملية دمج بين القصة والخبر، أو بين الأدب والتاريخ.» (ص/171)

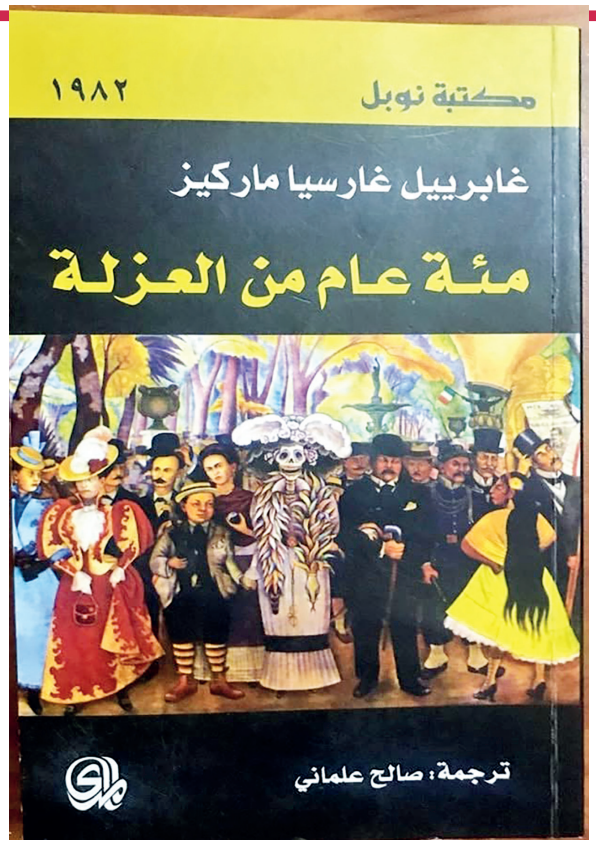
تنتهي مقاربتنا للمدخل الأول إلى التالي:

1/ يتم التركيز على رواية «مائة عام من العزلة» في محاولة لاستجلاء ما تتفرد به من خاصات إبداعية وجمالية.

2/ محاولة الوقوف على المرجعيات المعتمدة قبل الإنجاز الإبداعي مما لفت قارئ الرواية، وصرح بجانب منه مؤلفها. وما بعد الإنجاز برصد الأثر في/ على تجارب عالمية.

3/ اعتماد القراءة المقارنة بين النصوص، في محاولة لإدراك حدود التداخل والتقاطع، من منطلق أن ما من روائي إلا ويمتلك ثقافة متنوعة تفعل بالحضور في العملية الإبداعية اختيارا وتذويبا. وبذلك يكون الروائي أول ناقد لعمله الإبداعي: حذفا، إضافة، وتأخيرا.

ملاحظة: هذه الدراسة هي فقط نص المدخل الأول.



الرؤية النقدية لمحمد محبوب

د . فاطمة مرغيش

يمكننا اعتبار هذا الكتاب أفقا نقديا وتوثيقيا مغايرا في الساحة النقدية المغربية ، فالكتاب . كما يمكن أن يتراءى في ظاهره . ليس مجرد تجميع ووصف لأعمال رضوان احدادو التأريخية والإبداعية ، بل هو حفر عميق في ذاكرة المسرح بشمال المغرب ، وتفكيك لبنياته الإبداعية ،وتأتي أهمية الكتاب . الذي وصفه عبد الكريم برشيد . ب»الجاد والجديد»2، في كونه يمثل فعلا تأسيسيا غير مسبوق، يسد فراغا في المكتبة المسرحية المغربية التي تعاني من غياب التوثيق والتصنيف العلمي الدقيق للمنجز المسرحي المغربي (الشمالي خاصة).

وقد حظي الكتاب بتقديمين وازنين: الأول لرائد المسرح الاحتفالي عبد الكريم برشيد ، والثاني لمؤلف الكتاب د. محمد محبوب.

لقد نظر برشيد إلى تجربة رضوان احدادو من زاوية انتمائها إلى التيار الاحتفالي الذي يرصد الساكن ويتحرك بنبض الحياة.

معتبرا المنجز المسرحي لرضوان احدادو يندرج كليا في الفضاء الاحتفالي فكريا وجماليا ، هذا الفضاء الذي يعيد الاعتبار للإنسان والجماعة عبر طقس الاحتفال.

أما الناقد محمد محبوب فيفتتح مقدمته بسؤال موجه : «هل يمكن الحديث عن المسرح المغربي دون استحضار تجربة رضوان احدادوالزاخرة والخصبة ، وماهو موقعه الحقيقي في خريطة الإبداع والتنظير والنقد والتأريخ للمسرح المغربي؟»3.

كان هذا السؤال الإشكالي المركب منطلقا للناقد للوقوف عند شخصية احدادو والكشف عن مرجعيتها المعرفية والفكرية ، مبرزا أن الكتابة لديه التزام أخلاقي وفعل نضالي وممارسة جمالية واعية ، تسعى إلى تكسير السائد والثورة على المألوف والمسلم به.

يمكنني تفكيك الرؤية النقدية لمحمد محبوب في هذا الكتاب إلى أربعة محاور كبرى تعكس البنية التي اعتمدها :

المحور الأول : الرؤية التاريخية والمنهجية(سؤال الهوية والتاريخ): كيفية تناول الناقد محبوب رهان التأريخ المسرحي عند احدادو.

المحور الثاني : ماهية المنهج التاريخي عند احدادو.

المحور الثالث : العلاقة بين المؤرخ رضوان احدادو والمبدع رضوان احدادو.

المحور الرابع : نقد النقد : تتبع الناقد محبوب للناقد حسن الصغيري في تناوله لرضوان احدادو.

تناول الناقد رهان التأريخ المسرحي عند رضوان احدادومن خلال كتبه : « فرجات البساط في شمال المغرب» و» ثريا حسن رائدة مسرحية من شموخ « و» محمد الدحروش والمسرح بالشمال التأسيس والتجديد والعشق الأبدي «.نجد الناقد لا يقف عند هذه الكتب وقفة ناقل لأبرز محاورها ومضامينها التي تثبت مسيرة التأريخ وجديته فحسب ، بل يغوص في أبعادها ويعتبرها فعلا نضاليا لترسيخ ملامح الهوية المغربية الشمالية ، حيث تتبع خطوات احدادو في إثبات وجود مسرح في الشمال (وهذا ما يمكن إدراجه ضمن سؤال الكينونة والتأسيس) ، ومن ثم البحث عن خصوصية هذا المسرح وبصمته المغربية الشمالية (وهذا ما يمكن إدراجه ضمن سؤال الهوية) وإعادة الاعتبار إلى نماذج من المسرحيين الرواد، الذين طالهم الإغفال والتهميش والإقصاء ، كما طال الفعل المسرحي بكامله في شمال المملكة.حيث كانت هذه العناصر هي الدافع الأقوى لرضوان احدادو لخوض مغامرة التأريخ والبحث في الهوية المسرحية الشمالية.

يفجر رضوان احدادو من خلال نبشه التاريخي مفاجأة تنسف مجموعة من المسلمات في التاريخ المسرحي المغربي ، ومن هذه المسلمات التأكيد على أن الشرارة الأولى لولادة مسرح مغربي أشعلتها زيارة الفرق المسرحية المشرقية للمغرب، وخاصة فرقة محمد عز الدين سنة 1924، إذ انطلقت التجربة المسرحية الأولى بمساهمة تلاميذ القرويين وتلاميذ ثانوية المولى إدريس بفاس، حيث توصل احدادو إلى أن الوجود الفعلي للممارسة المسرحية بالشمال كان منذ نهاية القرن 19 م وتحديدا في سنة 1860، إذ شيد الإسبان بمدينة تطوان مسرحا سموه : مسرح إيسابيل الثانية، قدمت فيه عشرات الأعمال الدرامية وكانت مفتوحة للعموم، وقد ذكر المستعرب الإسباني خيل بنوميا في كتابه « المغرب الأندلسي « أن شابا أندلسيا أسس فرقة مسرحية بتطوان أنجزت أعمالا مسرحية عديدة كانت تعرضها للعموم بحي السويقة ، و نتج عن ذلك ظهور فرق مسرحية كثيرة مما أدى إلى إنعاش الحركة المسرحية بالمدينة.

يربط الناقد محمد محبوب هاجس التأريخ لدى رضوان احدادو وخوضه مغامرته بتعددية الرجل الثقافية والفكرية ، وبحسه الثوري النضالي ، حيث يذكرنا عند كل مناسبة بمرجعيته التي خلقت لديه وعيا عاليا بالعجز الحاصل في أرضية التأريخ للمسرح المغربي ، والتهميش ـ كما ذكرنا سابقا ـ الذي نال الشمال. فالرجل متشبع بثقافة منفتحة شكلتها جغرافية المكان (تطوان) ، باعتبارها ضفة متوسطية مزجت بين حضارات متنوعة : أمازيغية ، عربية ، موريسكية ... عاصر رواد المسرح والثقافة في المدينة ، كما تشكل فكره السياسي بتأثره المباشر بفكر الزعيم عبد الخالق الطريس ، والعربي المساري ، وتشبعه بفكر الزعيم علال الفاسي. وللإشارة أصدر كتابه الرائد عن التجربة المسرحية لعبد الخالق الطريس. حفزه هذا الوعي لخوض المزيد من المغامرة ليضع يده على الشكل الفرجوي الاحتفالي المغربي « البساط « ، في محاولة للنظر من زاوية أخرى إلى المسرح المغربي بعيدا عن هيمنة النموذج الغربي القائد لفعل الولادة والتأسيس، وقد تأرجح رضوان احدادو في البداية بين تصنيفين لظاهرة البساط : 1 ـ الشكل ماقبل مسرحي و 2 ـ مسرح ، ليرتكن إلى فكره المتمرد على المسلمات ويطرح إشكالا جوهريا : « هل فعل المسرح قالب نمطي مقدس لا يسمح بتجاوزه والخروج عنه ؟.. «4 ، ليخلص بوعي جمالي فكري إلى أن المسرح « فرجة هي من الناس وإلى الناس ، ولا تتم إلا بالناس « 5 ، فالمسرح بالنسبة له يحضر في كل الأمكنة وفي كل موعد ، سيد نفسه ومحرر من القيود.

يحلل الناقد محمد محبوب أدوات رضوان احدادو المؤرخ من خلال منهجه التاريخي ، ليجد أن المنهج كان أداة لقراءة سياقية لدى احدادو ربطت المسرح بالتحولات السياسية والاجتماعية في الشمال في فترة الحماية ، والتمازج الثقافي بين الشمال وإسبانيا ، ولم يكن أداة لتجميع الوثائق فحسب ، حيث اعتبر محبوب كتاب « فرجات البساط في شمال المغرب نموذجا للحفر الأركيولوجي في الأشكال الفرجوية الشعبية ، كما يضعنا الناقد أمام ذكاء رضوان احدادو في تأصيله للمسرح بالشمال من خلال احتفائه بالرائدين : ثريا حسن ومحمد الدحروش ، إذ تم تجاوز النص إلى دراسة الظاهرة المسرحية في أبعادها الإنسانية والمؤسساتية فبوضع الناقد لنا أمام كتاب « ثريا حسن: جرأة الريادة وتحدي التأسيس « أشار إلى إنصاف احدادو للمرأة في المسرح المغربي ، وقد شكل تناول احدادو لهذه الشخصية الرائدة نقدا سوسيولوجيا للعقلية المحافظة آنذاك ، فقد تحولت هذه الممثلة من مجرد مؤدية على الخشبة إلى قوة تأسيسية ، كذلك الأمر بالنسبة إلى محمد الدحروش الذي يعتبر علامة فارقة في الانتقال بالمسرح في الشمال من الهواية والارتجال و تقليد النموذج الغربي والمشرقي ، إلى ممارسات واعية ومتجددة.

في كتاب «رضوان احدادو في تعدديته من الكتابة الدرامية إلى التأريخ للمسرح بالشمال» (1)

ينتقل محمد محبوب إلى قراءة المنجز الدرامي لرضوان احدادو وتفكيك كتابته الإبداعية ، فنضيئ نقطتين أساس في هذه القراءة وهما : الخصائص الفنية لكتابة رضوان احدادو والعلاقة بين المؤرخ رضوان والكاتب المسرحي ، وذلك من خلال أربع مسرحيات : «طارق الذي لم

يعبر» ، «مات المسرح ..عاش المسرح « ، « المتنبي يخطئ زمنه « ، و « الطريق أو تيرينا لم تمت « . لقد قامت هذه المسرحيات في إطارها الاحتفالي باستلهام التراث والاتكاء على الرموز التراثية التاريخية والشعرية وربطها بالقضايا القومية والإنسانية تحت ظل المفارقة التي شكلت خاصية فنية بارزة في هذه الأعمال لنقل فداحة الواقع العربي الإنساني ، وانقلاب القيم والأهداف ، لتنجح في تمرير رسالة قوية كشفت عن التحول من قيم الشجاعة والإقدام والحرية والتطلع ، إلى قيم العجز والتبعية في الواقع العربي الحديث ، بل تعدى الأمر إلى محاكمة التاريخ بأبطاله كما حدث في مسرحية « طارق الذي لم يعبر « .

لقد التقطنا من قراءة الناقد محمد محبوب أثر الحس التاريخي لرضوان احمادو على بنية نصوصه المسرحية ، بحيث خدم التاريخ النص المسرحي وفك القيود من حوله ، ذلك أن المواجهة بين التاريخ والحاضر ماكانت إلا آلية فنية لتعرية الواقع.

إن الناقد محمد محبوب كشف عن تجليات الوجود والتاريخ في المنجز الدرامي لرضوان احمادو بتركيزه على الخلخلة التي أحدثها احمادو للثوابت التاريخية والوجودية من خلال أزمة الذات والتاريخ في مسرحية « طارق الذي لم يعبر « ، وسؤال الكينونة ومواجهة الهُوية باستدعاء شخصية إشكالية كالمتنبي لمساءلة واقع محكوم بالتحولات وسلطة زمن لاتناسب حَمولة شخصة المتنبي بكل ما تتضمنه من رموز. ثم وضع محبوب يده على المساءلة الميتامسرحية (صراع الموت والحياة) في مقاربته لمسرحية « مات المسرح ..عاش المسرح « ،التي طرحت رهانات جديدة تتجاوز الأشكال التقليدية ، ثم التحول الجمالي الذي أبرزه الناقد في مسرحية الطريق وانزياح النص نحو لغة إشراقية صوفية ، بحيث لم يعد المسرح مجرد مرآة فوتوغرافية ، بل أصبح أداة تأملية باحثة عن الخلاص الروحي والفكري عبر الرمز.

في ختام دراسة محمد محبوب لرضوان احمادو يفتح الناقد نافذة نقدية مزدوجة بوقفته النقدية أمام كتاب الناقد حسن الصغيري « مظاهر المدينة في النص الدرامي المغربي : رضوان احمادو نموذجا « ، مستطرا من خلالها مجموعة من المآخذ النقدية ، منها ما تعلق بالنقد المغربي « الذي يشوب معظمه عدم الفصل بين الممارسة النقدية والذات الناقدة «6، ومنها ماتعلق بالناقد حسن الصغيري وقراءته الموضوعاتية لمظاهر المدينة في نصوص احمادو ،» إذ وقع الناقد الصغيري في مأزق الركون إلى قراءة المضامين التي كادت أن تحول المقاربة إلى دراسة مضمونية بسيطة وفجة ولم يتم تناول النص الدرامي لحمادو انطلاقا من خصوصيته الأجناسية باعتباره نصا مسرحيا «. 7

خلاصة يمكن القول إن الرؤية النقدية لمحمد محبوب في هذا الكتاب ، هي رؤية تكاملية بنيوية وسياقية ، فهو لم يفصل بين احمادو المؤرخ وبين احمادو المبدع ، بل اعتبرهما وجهين لعملة واحدة هدفها صون الذاكرة الثقافية المسرحية لشمال المغرب وإعادة الاعتبار لرجالاتها

هوامش:

1ـ محمد محبوب : رضوان احمادو في تعدديته من الكتابة الدرامية إلى التأريخ للمسرح بالشمال .مطبعة الرسالة /الرباط 2025.

2 ـ نفسه : ص : 10.

3 ـ نفسه : ص : 11

4ـ نفسه : ص : 29

5 ـ نفسه : ص : 30

6 ـ نفسه : ص : 137

7 ـ نفسه ص : 152.

تشكيل

د. حسن لغدش

من جمالية الحفيف إلى أخلاقيات الإصغاء

لم يعد الفن المعاصر اليوم يُقاس بقدرته على إنتاج الأشكال أو ابتكار الصور فحسب، بل أصبح يُقاس أيضاً بقدرته على إعادة تشكيل علاقتنا بالعالم، وإيقاظ الحواس التي عطلتها السرعة، وإعادة الاعتبار للأمكنة بوصفها ذواتا ناطقة لا مجرد فضاءات صامتة. ومن هذا المنظور تكتسب تجربة بينالي «ميل» الفرنسية، التي حملت عنوان «الهمسات الصبورة» تحت الإدارة الفنية للفنان الألماني يان كوب، قيمة تتجاوز حدود التظاهرة الفنية، لأنها تقترح نموذجا مغايرا لدور الفن في زمن الأزمات البيئية والسياسية والثقافية. فالفنان، وفق هذه الرؤية، لا يفرض خطابا على الواقع، وإنما يصغي إلى ما يختزن الواقع نفسه من أصوات خافتة، ويترجمها إلى أشكال بصرية قادرة على إيقاظ الوعي الجمعي.

إن هذا التحول يعكس انتقال الفن من منطق «التمثيل» إلى منطق «المرافقة»، حيث لم تعد الأعمال الفنية تنشد احتلال الفضاء أو فرض حضورها عليه، بل تسعى إلى التعايش مع النظم البيئية والاجتماعية، باعتبارها جزءا من شبكة معقدة من العلاقات بين الإنسان والطبيعة والذاكرة والمجتمع. وهنا يصبح العمل الفني أقرب إلى فعل إنصات طويل، لا إلى حدث استعراضي عابر، ويغدو الفنان وسيطا بين الكائنات أكثر منه صانعا للصور.

لقد جاءت هذه التجربة في سياق عالمي يتسم بتفاقم التغيرات المناخية وتصاعد الأسئلة حول العدالة البيئية، الأمر الذي جعل الفن يبتعد تدريجيا عن نزعة المركزية الإنسانية، ليفتح المجال أمام رؤية تعتبر الطبيعة شريكا في إنتاج المعنى. ولم يعد الجمال قيمة مستقلة عن الأخلاق أو البيئة، بل أصبح مرتبطا بقدرة العمل الفني على إنتاج أشكال جديدة من العيش المشترك، وعلى ترميم العلاقة المتصدعة بين الإنسان ومحيطه.

هذا المنعطف الفكري يلتقي مع ما تبلور في الفلسفات الإيكولوجية المعاصرة، التي ترى أن الثقافة لا تنفصل عن الطبيعة، وأن الإبداع الحقيقي يبدأ من الإصغاء إلى الهشاشة لا من الاحتفاء بالقوة. ومن هنا فإن «الهمسات الصبورة» ليست مجرد استعارة شعرية، بل هي مفهوم جمالي يعيد تعريف وظيفة الفن باعتباره زمنا بطيئا للمقاومة الهادئة، وممارسة يومية لاستعادة الحساسية تجاه العالم.

غير أن هذا التصور يثير سؤالاً بالغ الأهمية بالنسبة إلى الفن المعاصر في العالم العربي. فهل استطاعت المؤسسات الفنية العربية أن تنتقل من إنتاج المعارض إلى إنتاج البيئات الثقافية؟ وهل تحول الفنان العربي من منتج للرموز إلى فاعل داخل النسيج الاجتماعي والبيئي؟ أم أن جزءا كبيرا من الممارسة الفنية لا يزال أسير منطق العرض والاستهلاك الثقافي، بعيدا عن التحولات العميقة التي يشهدها العالم؟

لقد شهدت العقود الأخيرة ازدهاراً ملحوظاً في البينياليات والمتاحف والمراكز الفنية العربية، من الخليج إلى المغرب العربي، كما برزت أسماء وتجارب استطاعت أن تحقق حضوراً دولياً لافتاً. إلا أن هذا التوسع المؤسساتي لم يكن دائماً مصحوباً بتأسيس رؤية نقدية مستقلة، بل ظل في كثير من الأحيان مرتبطاً بمنطق السوق الثقافية، أو بخطابات الهوية الجاهزة، أو باستراتيجيات القوة الناعمة التي جعلت الفن أحياناً جزءاً من صناعة الصورة أكثر منه فضاءً لإنتاج الأسئلة.

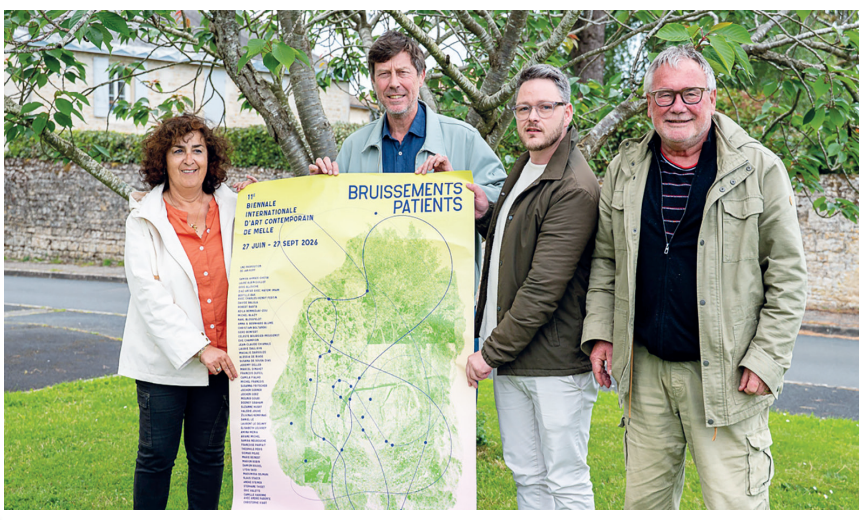
وفي المقابل، يمكن رصد تيار عربي مغاير أخذ يشتغل على البيئة والذاكرة والهامش والعدالة الاجتماعية، حيث أصبح الفنان ينظر إلى الواحات والصحارى والبحار والقرى والهوامش العمرانية باعتبارها مختبرات للمعنى، لا مجرد موضوعات للتصوير. ففي المغرب، على سبيل المثال، برزت أعمال تنفتح على التراث اللامادي، والعمارة الطينية، والمنظومات الواحية، والأسئلة البيئية المرتبطة بندرة المياه والتحولات المجالية. كما ظهرت تجارب في الخليج تعالج العلاقة بين الطفرة العمرانية والبيئة الصحراوية، وفي فلسطين ولبنان والعراق مشاريع تستثمر الذاكرة الجماعية باعتبارها شكلا من أشكال مقاومة المحو.

غير أن التحدي الأكبر لا يكمن في تعدد هذه المبادرات، بل في قدرتها على التحول إلى سياسات ثقافية طويلة المدى، تجعل من الفن ممارسة اجتماعية مستدامة، لا موسماً احتفالياً مؤقتاً. فالمشهد العربي ما يزال في حاجة إلى تجاوز الثنائية التقليدية بين التراث والحداثة، والانتقال نحو نموذج يربط الإبداع بالبحث العلمي، والأنثروبولوجيا، والإيكولوجيا، والذكاء والدراسات الحضرية، حتى المستقبل، لا مجرد شاهد الاصطناعي، يصبح الفنان شريكاً في التفكير في عليه.

ومن هنا تبدو تجربة «الهمسات الصبورة» ذات أهمية خاصة، لأنها تقدم درسا في كيفية تحويل المدينة إلى مؤلف جماعي، والسكان إلى شركاء في إنتاج العمل الفني، والطبيعة إلى فاعل ثقافي يمتلك حقه في التعبير. وهي رؤية يمكن أن تلهم العديد من المدن العربية التي تعيش تحولات عمرانية متسارعة، لكنها لا تزال تبحث عن لغة ثقافية قادرة على التوفيق بين التنمية والمحافظة على الذاكرة البيئية.

إن الفن العربي اليوم مطالب بأن ينتقل من منطق التمثيل إلى منطق الرعاية، ومن ثقافة الحدث إلى ثقافة الأثر، ومن إنتاج الفرجة إلى إنتاج العلاقة. فالمستقبل لن يكون للأعمال الأكثر صخبا، وإنما لتلك التي تنجح في بناء جسور خفية بين الإنسان ومحيطه، وبين الماضي والمستقبل، وبين الجمال والمسؤولية.

إن الهمسات التي يتحدث عنها يان كوب ليست ضعفاً ولا انسحاباً من العالم، بل هي استراتيجية جمالية للمقاومة الهادئة، لأن التحولات الكبرى لا تبدأ دائما بالضجيج، بل كثيراً ما تولد من أصوات بالكاد تُسمع. وربما يكون هذا هو الدرس الذي يحتاج إليه الفن العربي اليوم: أن القيمة الحقيقية للعمل الفني لا تُقاس بحجم حضوره الإعلامي، وإنما بقدرته على أن يترك أثرا عميقا في الوعي، وأن يفتح إمكانات جديدة للتفكير في الإنسان والطبيعة والمجتمع، وأن يجعل من الإبداع فعلا أخلاقيا يعيد صياغة علاقتنا بالعالم، لا



الجماليات وسيرورة الإبداع الأدبي

د. محمد بوزكري

يحيلنا مفهوم السيرورة على حركة سير الزمن ، هذا الأخير الذي يقتضي العيش فيه تجليات وأشكالا متنوعة للمقاومة والامتداد ؛ فمن حركة الطبيعة وتقدمها المطرد ، بتطويع من الإنسان إلى خلق أشكال للتعبير عن الوجود في أبعاده المادية والرمزية.

لقد وجد الكائن البشري نفسه في حاجة ماسة إلى الإبداع الأدبي، كممارسة إنسانية أرقى لتأكيد حضوره. غير أن هذا التأكيد اتخذ وجوها مختلفة، تبعا لتطورات البنية الاجتماعية والثقافية، وتطلب أيضا تغيرا في بنيات التفكير في كينونة الفعل الإبداعي؛ مما حذا بنا إلى الحديث عن ترسيخ جماليات الكتابة كسيرورة إبداعية، بتمثل ذلك وفق ما قدمه الناقد عبد اللطيف الزكري.

بعد التقديم والمدخل النظري، قسم الناقد الكتاب إلى بابين اثنين: أولهما معنون « بجمالية التقليد» والثاني « بجمالية التحديث». مما يكشف عن خاصيتين اثنتين: الخاصية الأولى ثابتة شكليا، مرتبطة بموضوع « الجماليات»، والخاصية الثانية متحولة، مرتبطة بالزمن (قديم- حديث). أي أن البحث سيتجه نحو إبراز خصائص الكتابة السردية القصصية مع كل حساسية، وتصنيفها إلى جماليات. ومنه، سيصير عنصر الامتداد، في هذا المقام، إجراء منهجيا يتم بموجبه تتبع سيرورة القصة القصيرة في العالم العربي، من جمالية التقليد إلى جمالية التجريب.

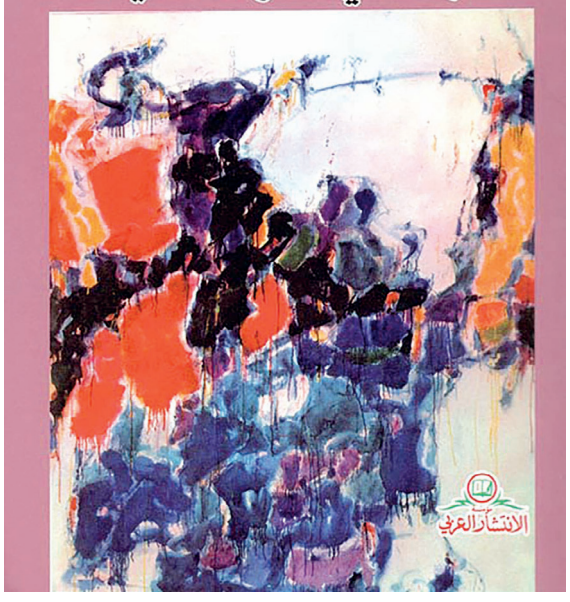
اقتصر البحث في جمالية التقليد على مؤاخذة النقاد للارتهان بمعيار التحقيب الزمني للقصة القصيرة، بدل توجيه النظر إلى ميزاتها الجمالية والدلالية. حتى إن تحديد تعريف معين للقصة هو انخراط ضمني في إبراز جمالية على حساب جماليات أخرى ممكنة، ما دامت الكتابة، في أسها، ديمومة نشاط خاضع للزمن وإبدالاته. يقول الناقد: إن « مفهوم القصة القصيرة وإن انتهى إلى تحديد مكونات وسمات جمالية مخصوصة، فإنه لا ينتهي إلى الحسم في أفق القصة القصيرة اللامتناهي» ويقول أيضا « إن النوع الأدبي، في نظري، يتبلور في «التراكم» الذي تنتج منه تعددية في «جماليات» الكتابة الأدبية»1.

يجد هذا التصور « للقصة القصيرة» سنده في السؤال الذي وجهه الناقد إلى الباحثين المهتمين بحقيقة النقد: هل كتب غي دي موباسان القصة القصيرة كما كتبها سابقه الأمريكي إدغار ألن بو؟ معتبرا أي إجابة خارج دائرة النفي تعد مأزقا منهجيا يعترض الباحث في تصنيف جماليات هذا الجنس الأدبي.

يبدو، انطلاقا مما سبق الإشارة إليه، أن هذه العوامل كانت سببا رئيسيا بالنسبة للناقد للمزيد من الاقتراب من الموضوع، وامتلاكه امتلاكا موضوعيا، مبنيا على قاعدة المساهمة في إنتاج معرفة علمية منتجة حول الخطاب القصصي، بشكل خاص.

في سياق هذه الجمالية، تولدت جمالية الاقتباس التي تشير، في ماهيتها إلى ذلك التناص الموجب بين سمات وموضوعات. وبهذا المعنى، يصبح الاقتباس « تعديل أثر أدبي، وبخاصة الروايات الموضوعة أصلا للقراءة، لتصبح صالحة للمسرح أو للسينما، أو تحويل فكرة أدبية إلى أثر موسيقي»2.

تعد فكرة التعديل إحدى خصائص الاقتباس الإيجابي عند الناقد عبد اللطيف الزكري؛ وهذا الاقتباس بدا واضحا في تحليله لقصة محمد تيمور «ربي لمن خلقت هذا النعيم؟»3؛ إذ أبرز منطق التشابه بين قصة محمد تيمور وبين قصة غي دي موباسان، وأقر، في الآن نفسه، بإبداعية الكاتب المصري، وبوعيه التام في التأسيس لتقليد نوعي جديد في الأدب العربي



«جماليات القصة القصيرة العربية الحديثة والمعاصرة: دراسة في المكونات الفنية» لعبد اللطيف الزكري نموذجا

واحدة: الأولى كما تصورها الفلاسفة الإغريق، ولا سيما أفلاطون وأرسطو، والثانية كما فهمها شراح أرسطو من الفلاسفة العرب. يقول الناقد: «إذا كان الاقتباس هو احتذاء النموذج بما يماثله، فإن المحاكاة هي احتذاء النموذج بما يجاريه. ومن ثمة تخفت الإبداعية في الاقتباس وتتوهج في المحاكاة»5.

يبدو، إذن، انسجاما مع دلالة هذا القول، أن الإبداعية أشد التصاقا بفعل المحاكاة عند الناقد. لكن بالرجوع إلى الخلاصات التي وفرتها المعرفة الفلسفية في هذا الجانب، نجد أن المحاكاة تقليد، تقليد لا يقود الشاعر أو الفنان إلى نشدان الحقيقة وإبرازها، مما يحول الإنتاج الإبداعي إلى محاكاة مضاعفة، الأمر الذي يخلق نوعا من الشك والريب فيما يقدم من معطيات وأفكار حول الأشياء ودلالتها. ومنه، تصبح المحاكاة تحصيل حاصل لا غير. لكن إذا نظرنا إلى الطبيعة على أنها «ناقصة، والفن يتمم ما في الطبيعة من نقص»6، جاز لنا القول إن المحاكاة إبداع، على نحو ما أشار إليه عبد اللطيف الزكري.

تتشكل، إذن، جمالية المحاكاة انطلاقا من هذا الفهم المرتبط بعنصرين أساسين: عنصر النقص، باعتباره صفة ملازمة للطبيعة، وعنصر الإتمام، باعتباره صفة ملازمة للفن. وبهذا المعنى، جاء الحديث عن قصة « مارتا البانية» لجبران خليل جبران، بوصفها محاكاة للنماذج القصصية الرومانسية المفعمة بالمأساة. بيد أن جمالية المحاكاة، في قصة جبران، تتبدى باعتبارها تعويضا عن مظاهر الشر السائدة في المجتمع؛ وبالتالي، فإن جميع مكونات القصة القصيرة، من أزمنة وأمكنة وشخوص، وظفت لكي تعبر عن تميز إبداعي نوعي عند الكاتب، «وجبران، وهو يجاري الرومانسيين، أبان عن قدرة خلاقة في الإبداع رغم دائرة التقليد التي أحاط بها نفسه وسيج بها إبداعه»7.

يتابع الناقد الكلام عن الجماليات، بالوقوف عند جمالية أخرى تشكل أرقى ممارسة إبداعية في التقليد، وهي « جمالية المضاهاة» التي ينزع تحقيقها إلى الخلق والابتكار والتفرد.

إن العملية الإبداعية، في مسارها الزمني، بنت إبدالها الجمالي على منطق التطور الداخلي للجنس الأدبي، والذي يعبر، في عمقه، عن حيوية الواقع الذي نشأ فيه، ونما، واستوى. وهذا ما تعبر عنه جمالية المضاهاة، بوصفها فعلا إنتاجيا خلاقا، يأخذ بالسمات العامة للإبداع العالمي، لكنه، في الآن نفسه، يجترح لذاته ملامح الحضور والندية. هكذا جاءت خلاصة الفصل الثالث، الذي حاول من خلاله الناقد تمثل «المضاهاة» في قصة محمد تيمور «قصة بنت الشيطان».

على ضوء ما تقدم، يتبين لنا أن التقليد يقوم على ثلاث جماليات معرفية: أولاهن جمالية الاقتباس، وثانيتهن جمالية المحاكاة، وثالثتهن جمالية المضاهاة. وقد خضع التفكير فيها من طرف الناقد لاعتبار محدودية الدراسات المتعلقة بالقصة القصيرة في هذا المجال. إضافة إلى ذلك، فإن تصنيف القصة إلى جماليات كامنة في الكتابة، تطلب جهدا معرفيا عبرت عنه فقرات النص النقدي، مستعينا بآلية التأويل بوصفها فعلا اتصاليا للانتقال بالمنهج الجمالي من التجريدية إلى الاستعمال المنتج.

هوامش:

1- عبد اللطيف الزكري، جماليات القصة القصيرة العربية الحديثة والمعاصرة دراسة في المكونات الفنية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2012 ، ص: 48.

2 -عبد اللطيف الزكري، جماليات القصة القصيرة، مرجع سابق، ص: 55-56.

3 -محمد تيمور، ما تراه العيون، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، 1964.

4 -عبد اللطيف الزكري، جماليات القصة القصيرة، مرجع سابق، ص: 78.

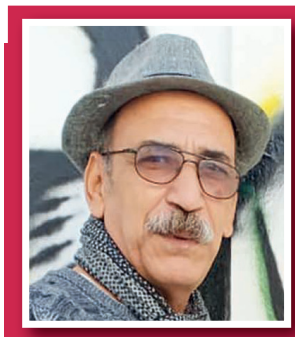
5 -عبد اللطيف الزكري، جماليات القصة القصيرة، مرجع سابق، ص: 79.

6 -شكري عزيو ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 2013، ص: 29.

7 -عبد اللطيف الزكري، جمالية القصة القصيرة، مرجع سابق، ص: 104.

كتابة الذات

في «أساور عائشة» لمراد القادري



عبد الله المتقي

لا شك أن الكتابة من محبرة كناشات العائلة والشعر .
مراد القادري

بـداءة ، دعـونـا نـتـفـق أن هذه القراءة تـروم كشف تجربة الذات في كتاب ''أساور عائشة'' لمـراد الـقـادري ، وتـبـعـا لهـذا ، يجب إذن الإشارة إلى أنّ تجربة الـذات شغلت اهـتـمـام الـدارسـين والمهـتـمـين ، ولـفـتـت انـتـبـاهـهـم إلى الإنـصـات لبوح الأنـا ، لأنها ''ليست مجرد إخبار عن الأنا أو تأريخ للذات ، وإنما هي كتابات تهـدف إلى الـتـشـكـيـل الـسـردي للهوية الفردية بأبعادها الذاتية والثقافية والرمزية'' (1)

ويحـضـر هـذا الـضـرب من الكتابات في ''أساور عائشة'' من خلال الاسـتـرجـاعـات المشحونة بالشهادات ، والتراسل الذاتي ، والاعترافات ، والأمكنة ، ومحكي السفر الـذاتـي ، بعيدا عـن كل القيود ، وقريبا من التحرر ، وأنا مع الشاعر والناقد عبداللطيف الـوراري حين قال إن '' كتابات الذات ، أو الأنا في الأدب العربي المـعـاصـر بـدأت تـنـتـقـل حاليا من وضعية كانت فيها سجينة لحواجـز ، وقـيـود ، واعـتـبـارات ثقافية ودينية واجتماعية ، إلى وضعية تتسم حاليا بتحول تـدريـجـي في شـتـى الـتـعـبـيـرات الأدبية» .

قراءة في العنوان

العتبة العنوانية هي أول ما يثير انتباه المتلقي، ولا يمكن تجاوزها بأيّ حال من الأحوال، إذ "لا يكاد يتمكن هذا المتلقي من الوصول إلى العمل إلا عبر فعاليته الخاصة في تلقي العنوان الذي يحمل بشكل من الأشكال خصوصية عمله داخل بنيته النصية "(2)

هكذا يتكون العنوان المركزي من كلمتين :

- أساور: وهي خبر معناه الحلي التي توضع في المعصم، وتوحي وظيفتها الدلالية على الزينة والجمال والأنوثة المميزة.

- عائشة: اسم علم مؤنث مشتق من الفعل عاش، والعيش هو الحياة، وهي من الأسماء الشائعة والمحببة نظرا لحمولتها الدينية.

ضمن هذه التعاريف والدلالات، نجد ما يمكن اعتباره تلاؤما بين اليد والجمال وعائشة الحلقة الأهم بمساهمتها في إنتاج حياة جديدة للكتابة، ومن ثمّ تداولها في سوق القراءة .

وإذا تتبعنا العنوان عبر تصفحنا للكتاب نجد عائشة في الخطاب المقدماتي الذي تكفل به الشاعر حسن نجمي، هي زوجة الشاعر "يعرّف القراء لأوّل مرّة، ربما، أنه لولا عائشة التي باعت أساور زفافها لما ظهر الكتاب الشعري الأوّل لمراد القادري "حروف الكف".

وبذلك، تبدو القيمة المفهومية للعاطفة في شكلها وتأثيرها موغلة في إنسانيتها، وتكشف عن حساسية عالية في فهم الحب والإقامة فيه، بكلّ ما ينطوي عليه وما يحمله أيضا من تحقيق حياة جديدة للنصوص الزجلية ديوان "حروف الكف " .

فماذا عن تجليات كتابة الذات في "أساور عائشة "؟

الخطاب السير ذاتي

عندما نعود إلى تعريف السيرة الذاتية نستحضر"فيليب لوجون وميثاقه السير ذاتي الـذي يرى أنها" حكي استعادي نثري يقوم به شخص حقيقي عن وجوده الخاص، عندما يركز أساسا على حياته الفردية، ولا سيما على تاريخ شخصيته "(3)، ومن هنا، ارتباط التاريخ الشخصي محددا في إطاره الزماني والمكاني .

ومن القرائن الدالة على السيرذاتي في "أساور عائشة"، التطابق بين حياة الكاتب في "كناش العائلة"، وذكر الاسم الشخصي صريحا "صديقي الأول: الطفل الذي كنت"، وشارته الافتتاحية "عزيزي مراد "(ص 16)، وكذا ذكر أسماء أعلام ذات علاقة بها في الواقع مثل أبيه أحمد القادري؛ أي "الوالد والولد":"في الزمن المغربي الراهن، من الطبيعي أن يكون اسم الوالد أحمد" (ص 22)، العم "أبو بكر القادري"من رجال الحركة الوطنية المغربية :"مات سيدي أبو بكر القادري .. هكذا وصلني الخبر عبر الهاتف، لتتوالى عقبه الاتصالات الهاتفية متسائلة، مستفسرة ومعزية في آن" (ص 35)، والزوجة "عائشة"، البنت البكر"ياسمين"، والابن "سيدي أحمد"، وكذا الإحالة على أمكنة مثل؛ سلا، الزاوية القادرية، ثانوية النهضة:" لقد كبر الطفل وولج ثانوية النهضة بسلا" (ص 33)،

وعليه، تكون هذه النتف السيرذاتية، مرجعية وواقعية تقوم على الإخبار والبوح الصريح، ومن ثم تحول الخطاب إلى الصدق الحقيقي بدل الخطاب الزائف .

الشهادة الأدبية

تعتبر الشهادات الأدبية كتابة على كتابة، نصوصا موازية للإبداع، وقراءة ذاتية، أو "نصا ذا منزلتين متلازمتين: نقد الإبداع وإبداع النقد"(4).

وعطفا على ما سبق، يقول السارد بخصوص تجاوز تجربة ديوانه الزجلي الأول "حروف الكف": "منذ أن صدر هذا الديوان سنة 1995، وهو يتجول في أنفاسي، إلى أن قررت يوما أن أقتله، هل يمكن لأب أن يقتل ولده؟ إنه القتل الرمزي، الذي يعني التجاوز، وفي التجاوز من القتل، كنت أريد أن أنسل من ظل الشجرة الأولى، وأن أحتمي بشجيرات أخرى، وأكتشف ظلالا جيدة ".

ويمكن أن نستخلص من خلال هذه الشهادة:

-الكتابة سحر متجدد بتجدد الرؤية، وهذا يفرضه التطور الذي يكتنف مسالك الحياة باستمرار، وهذا ما ينبغي أن يكون، لأنه من شأنه أن يمنحها التميز وهوية خاصة غير مكررة، والمساهمة في التجديد وتكسير النموذجية والنمطية وتحجر الرؤية، لأن أساس الكتابة الإبداعية هو الابتكار والتجدد.

ويمنع الشعور بالملل لدى القارئ، مما يضفي حيوية وتأثيراً عميقاً للنص في مهارات الكتابة الإبداعية .

وعليه، تكون شهادة مراد القادري، كتابة ذاتية تحيل على تجربة فردية يدور فيها حديث الذات الناقدة عن الذات المبدعة، فضلا عن منحاها الجمالي وتحررها من الخطاب النقدي الاصطلاحي، وأبرز ما يميزها هي مجازاتها واستعاراتها نقرأ في الصفحة "هل يمكن لأب أن يقتل ولده ؟"، ونقرأ أيضا في نفس الصفحة:"كنت أنسلّ من ظل الشجرة الأولى، وأن أحتمي بشجيرات أخرى".

محكي السفر

ظل محكي السفر الواقعي الذي يركز على الذات، مغيبا في الدراسات النقدية، عكس السرد الرحلي الذي يتركز على الموضوع المتخيل، وفي هذا السياق يميز "بيار راجوت" بين الكتابة الرحلية التي "غالبا ما يتجاهل فيها المسافر ذاته، ويضفي على الوصف قيمة توثيقية بحتة، إذ يهدف إلى إعادة إنتاج المكان الذي جابه، وينصب التركيز على المشهد، لا على النظرة الوصفية".

انطلاقا من هذا التجنيس الثنائي للخطاب الرحلي، اخترنا نموذجا لمحكي السفر من "كناش العائلة" حين "حديث الكاتب عن زيارته لضريح عبد القادرالجيلاني ببغداد: "وأنا أقدم نفسي لمحافظ الخزانة القادرية بزاوية جدنا الأكبر، الشيخ سيدي عبد القادر الجيلاني، الذي خصّصه الفقيد الراحل بكتاب عن تصوفه وجهاده، كنت قد دخلت بغداد قادما من عمان بعد رحلة برية دامت أربع عشرة ساعة، ليخبرنا المرافق العراقي، أن أوّل زيارة لنا ستكون لضريح الشيخ عبدالقادر الجيلاني، وهو ما حصل في اليوم الموالي" (ص35).

ولا شك أن هذا الشاهد لا يخلو بطبيعته من تعبير الذات عن أصولها الموغلة في التاريخ، واحتفاظ الذاكرة بسرديتها وانفتاحها على التذكر الاسترجاعي، مما فسح المجال رحبا للمحكي الخاص والمشترك في آن.

التراسل الذاتي

يشير مصطلح «التراسل الذاتي» إلى الحديث الداخلي الذي يتم بين الشخص ونفسه، أو الاتصال الذاتي للذات، و يتضمن صوتًا واحدًا يتحدث مع نفسه، وهو ما يتبدّى لنا في رسالة مراد إلى نفسه وتقف عنده عبارته الافتتاحية "عزيزي مراد"، بما هي شارة استهلال مقرونة بالوظيفة التعبيرية كما حدّدها "ر. جاكبسون"، فيما تقوم عبارة "شكرا للطفل الذي كنته" بإسدال الستار على المسار الخطابي للتراسل الذاتي، ويجعل المراسلة متاخمة للسيرة الذاتية، بتضمنها نتفا تتعلق بجوانب شخصية من سيرة الكاتب، يتسع فيها المحكي لاقتناص طفولة الكاتب البريئة والشقية في الآن نفسه، الروافد والمشارب المتنوعة التي غذت هويته الشعرية والوطنية، و تحاورها الذاكرة وفق ما يلي:

"عزيزي مراد،

أرجو أن تصلك رسالتي هذه، وأنت ما زلت الطفل الذي كنته، محافظا على براءتك وشقاوتك التي جعلتك مبعدا عن الأم" (ص 16)؛

- "طفلا كنت بين عالمين: عالم المقهى أو الوالد، الذي تقضي فيه سحابة وقتك" (ص 17)؛

- "أتذكر طلعة العم سيدي أبوبكر القادري، وهو ينزل درجات المسجد، فتتوقف أنت ورفاقك عن اللعب في ساحة الزاوية، لتتطلع إلى الرجل الذي صنع لنفسه أسطورة باذخة في سجل الكفاح الوطني من أجل استقلال المغرب وكرامة المغاربة " (ص 18)؛

- "ثانوية النهضة التي سيكون لها أثر كبير في انفتاحك على عوالم الأدب والكتابة"(ص 19).

خاتمة

ومجمل القول، تبقى تجربة "أساور عائشة" لمراد القادري مغرية بالقراءة، لما حققته من كتابة وتوثيق للذات الفردية وجعلها قابلة للقراءة، وهي ذي الذاكرة مستودع للماضي البعيد والقريب، ولا شيء يموت .

إحالات:

-1سرديات الذات، قراءات في كتابات الذات التونسية، الأمينة للنشر والتوزيع ، ص 16
-2د. محمد صابر عبيد، سيمياء التشكيل الروائي، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ص35
-3فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر حلي، المركز العربي، بيروت ، ص22
-4جليلة طريطر، مراثي النساء، الدار التونسية للكتاب، ص345
أحمد فرشوخ ، جمالية النص الروائي، دار الأمان للنشر والتوزيع ، ص121

برزاسم عبد العالي أناني من خلال روايته الأولى ، «من الداخل.. كلام آخر» ،ومن خلال مجموعة من المقالات النقدية ، في الشعر و القصة القصيرة والرواية ، التي نشرها في بعض الجرائد الوطنية. غير أن ما شكل إضافة نوعية في مساره الإبداعي هي روايته الأخيرة: «جدارية ذئب» ،وهي رواية بوليسية كما أشار إلى ذلك في الغلاف ، مما قد يؤهل هذا الكاتب أن نعتبره أحد ثالوث المحكي البوليسي إلى جانب الراحل ميلود الحمدوشي (الملقب ب كولومبو) ، وعبد الإله الحمدوشي. على أن هذا النوع الأدبي نادر جدا في المشهد الأدبي بالمغرب إذا ما قورن ببريطانيا التي ازدهر فيها كثيرا ،وتطور كثيرا مع أسماء لها أهميتها البالغة ، مثلا مع أغاثا كريستي ، ودونان كويل ، وفي الأدب العالمي ، مع أمثال أمبرتو إيكو من خلال روايته الشهيرة «اسم الوردة» ، علما بأن مؤسسها هو إدغر آلن بو. حيث نشأ هذا النوع الأدبي في أواخر القرن التاسع عشر.

إلى أصدقاء ثانوية الفداء

جدارية ذئب

بنية النص ودلالته

لحسن أحمامة

قد تعود هذه الندرة في كتابة الرواية البوليسية إلى كون المجتمع العربي بصفة عامة مجتمعا بدويا، في حين أن ظهورها ارتبط بالمدينة الصناعية الغربية، ذلك أن هذه الأخيرة قد أفرزت وسائل تقنية تساعد على اقتراف جريمة في الخفاء كالسموم المتطورة و الأسلحة النارية الكاتمة للصوت، و غيرها، كما وفرت لرجل البوليس وسائل تقنية تساعده على الكشف عن الجريمة، كالمختبرات الجنائية و وسائل التشريح الدقيق و غيرها. ولئن تطورت هذه الأشياء في المدينة العربية، فإن الرواية البوليسية ما زالت لا تحظى باهتمام العديد من الروائيين والقصاصين في العالم العربي. قد يؤول سبب ذلك، في تقديري الشخصي، إلى قلة معرفتهم بالتحقيقات البوليسية كما تجري على أرض الواقع، وهو ما كان لميلود الحمدوشي، وعبد العالي أناني بحكم وظيفتهما وقربهما من قضايا الجرائم و دوافعها ونتائجها، و مكافحتها.

يقول الدكتور علي القاسمي في تقديمه لترجمة كتاب جوليان سيمونز: إن «القصة البوليسية نوع من الأنواع الأدبية موضوعه الرئيس التحقيق الذي يرمي إلى الكشف عن مرتكب الجريمة و دوافعه و وسائله» (ص. 5). هكذا فالعناصر الأساسية في كتابة النص البوليسي هي الجريمة الغامضة، و المجرم الداهية، و المحقق الفطن. و لئن احترم المؤلف الضمني لرواية «جدارية ذئب» هذه العناصر طوال الحكي، فإنه سيفاجئ القارئ المفترض بنهاية مفتوحة تتمثل في عدم الكشف عن القاتل بالتسلسل، و من ثمة يجعل هذا القارئ مشتركا في لعبة التحقيق، مثلما يفعل الروائي الأرجنتيني خوان خوسي ساير في روايته «التحقيق»، التي تتجاوز الخط التقليدي الذي رسمه مؤرخو أدب القصة البوليسية من حيث أن القاتل هو المحقق نفسه. هذا الانزياح عن القصة البوليسية المعتادة أو التقليدية مرده تطور الشخصية و تحليل دوافعها في الرواية فيما يغيب ذلك في الأولى. ولعل هذا ما دفع رونالد نوكس إلى القول إن «القصة البوليسية هي عبارة عن لعبة لاعبيْن «المؤلف هو الطرف الأول، والقارئ وهو الطرف الثاني».

يعد المحقق كمال الشخصية الرئيسية في هذا المحكي لكونه حاملا للموضوع، بحيث يعهد إليه بالتحقيق في الجريمة وذلك جراء تجربته الطويلة في قسم الشرطة القضائية.لكن خلال التحقيق يجد نفسه في مأزق بين عمله الذي يتطلب منه الصرامة المهنية- «على المحقق ألا يندمج عاطفيا»- و التعاطف الإنساني. إذ أن الرواية البوليسية كما يورد سيمونز، تقسو على الأبطال الذين يصرون على ملاحقة الكواعب الحسان، إذ كلما قلت المغامرات الغرامية، صارات القصة أفضل. يقول العميد الممتاز البخاري: لكن، نحن لسنا محللين نفسانيين، و لسنا معنيين بتلك المزاعم. نحن محاربون و علينا التعامل مع الجريمة كعدو». (ص.69)، و في مكان آخر يقول كمال: «لن أسمح لمشاعري بأن تخدعني. علي أن أكون محايدا و أفكر كمحقق محترف، و إن لم أستطع ذلك، فلن أشرف على استجوابه». (ص.122) غير أنه في النهاية يتعاطف مع مراد، المشتبه فيه: «كنت أظن نفسي محصنا، و لا يمكنني، بأي شكل من الأشكال، أن أتعاطف مع الأشخاص المعنيين بالقضايا التي أشتغل عليها... إلى أن وجدت نفسي أتعاطف مع سفاح.» (صص. 134-135)

في مقابل المحقق كمال، يشكل مراد الذي يعاني من اضطراب الهوية التفارقي، أو الشيزوفرينيا، أو الفصام،

ثاني شخصية مركزية. يجد القارئ المفترض نفسه أمام تشريح علمي دقيق ومفصل لنفسية المصاب بهذا المرض: «الذي استوطنه وحوله إلى شبه إنسان، ينظر إليه بطريقة أرغمته على الابتعاد عن الناس والاختيار الإجباري للوحدة» (ص. 28). و رغم مرضه، يتميز بذكاء حاد و قدرة هائلة على إخفاء أحاسيسه، حين يكون في وعيه و يسيطر على نفسه. و يتمتع ببنية جسدية قوية.» (ص. 97). هذه الازدواجية في شخصيته تجعله يتأرجح بين القوة و الضعف، مفضلا العزلة والوحدة في غرفته، بسطوح منزل العائلة، كمكان مغلق. يؤكد الدكتور حسن للمحقق كمال أن عدم خروج مراد «طيلة هذه المدة مسألة عادية لا تستدعي القلق، معللا كلامه بأن المرضى الذين يعانون من الفصام يفضلون الوحدة والانعزال. خوفهم من الناس يجعلهم ينكمشون. لا يتحكمون في أنفسهم ويفقدون التوازن في أي لحظة خارج إرادتهم...» (ص. 105). يقول نيتشه: في العزلة يأكل المرء نفسه، وفي الزحام يلتهمه الآخرون. إنها شخصية لا اجتماعية، و برغم ذلك يتأكد المحقق كمال من براءته حين يتم العثور على الجثة الخامسة عشر وهو لا يزال في فترة الاستنطاق رغم أن مواصفاته تنطبق على القاتل الحقيقي: « أقفل الخط، وجلس كمال على أريكته المريحة. يتمدد عليها للتأمل كلما انشغل بالتفكير. قال لنفسه: عادت الأمور لنقطة الانطلاق. حسب ما قيل لي، تأكدوا من تواجد مراد بالمكان الذي سجن به، وتسجيل كاميرا المراقبة يظهر على أنه لم يبرح مكانه.» (ص.142)

من هنا يشكل كمال، كبنية فكرية للنص، الطبيعة البشرية في عمقها وفي تناقضاتها الوجدانية، أي أن نفسية هذا المحقق تكشف عن القيم و الرؤى، ذلك أن التعاطف سمة إنسانية تميزه عن الحيوان. و لعل التركيز عليه أكثر من الشخصيات الأخرى يجعله نابضا بالحياة و كأنه شخصية حقيقية مثل الأمكنة الحقيقية التي تقع فيها الأحداث: المعاريف، شارع ابراهيم الروداني، المستشفى الجامعي ابن رشد، وغيرها مما يمنح النص صفة الموثوقية، أو الإيهام بالواقع رغم أن النص الحاف يشير إلى أن «أي تشابه أو تطابق في وقائع و شخصيات و أمكنة هذه الرواية هو من باب الصدفة التي أملاها الخيال، لا غير» (ص.9) و لئن بدا هذا النص الحاف أحد عناصر الميثاق الذي يعقده المؤلف الضمني مع القارئ المفترض، فإن ذلك لا يعدو أن يكون جانبا من استراتيجية لتداخل الواقعي بالتخييلي. من ثمة يمكن القول إن القارئ يتعاطف مع كمال الذي لا يخلو من بشرية، و يتعاطف مع مراد في محنته المرضية مثلما يتعاطف القارئ مع النص، و يشارك في البحث عن القاتل الشيء الذي يجعله يكتسب معرفة بالطرائق التي تلتمسها الشرطة القضائية للوصول إلى الجاني من جهة، و للتأكد من أن الجريمة ضرورية في المجتمع حسب تصور إيميل دوركايم. يقول العميد الممتاز البخاري: «الجريمة ظاهرة اجتماعية تنبع من المجتمع و تحدث فيه، لا وجود لمجتمع خال من الجريمة.»(ص. 69)

يكثف البحث عن القاتل بالتسلسل عند الوصول إلى الجثة الرابعة عشر. و لعل للرقم 14 رمزيته و دلالته. في الكتاب المقدس، يرمز هذا الرقم أول ما يرمز إلى الخلاص، والنجاة والتجديد الروحي. ترتبط هذه الرموز بكل من المحقق كمال و مراد.بمعنى أن النص يستبق نجاة مراد من السجن، و الخلاص أو التخلص من تحقيق انبنى على افتراضات و ليس على أدلة مادية و استنتاجات منطقية. في حين يرمز الرقم 15، من بين ما يرمز إلى التغيير الإيجابي عند المحقق كمال، و هو الرقم الذي تنتهي به الرواية، ويرمز أيضا إلى الراحة التي تأتي بعد الخلاص كما جاء في المسيحية («جلس على أريكته المريحة» كما سبقت الإشارة. بهذا الرقم الأخير تنتهي الرواية، وينفتح موسم جديد، أي انطلاقة جديدة بحثا عن القاتل الحقيقي الذي لا يظهر و يختفي، تترك الرواية مفتوحة أمام القارئ على احتمالين صاغهما المؤلف الضمني: « الأول: مراد بريء و السفاح مازال حرا طليقا، وهو المرجح ويفرض نفسه، والاحتمال الثاني: يكون فيه مراد هو المجرم الفعلي، ارتكب جرائمه قبل أن يسجن ويصاب بانتكاسة مرضية خطيرة...» (ص.142).

هكذا وبالرغم من التحقيق وكل مراحل الإجراءات المتخذة للتوصل إلى القاتل الحقيقي، يبقى لغز الجريمة، باعتبارها بؤرة دلالية تتجمع حولها العناصر المختلفة لهذا النص التخييلي، عالقا، مثلما تبقى الذات البشرية في كل تعقيداتها و تناقضاتها

لغزا. ومع ذلك فغرابة هذه الجرائم لم تنفع معها الاستنتاجات المنطقية الأكثر حذقا بمعية الاستعانة بالطب النفسي، والتدقيق في أتفه تفصيل: «يقول كمال للرجل والمرأة اللذين لهما معلومات عن جريمة الحي الصناعي: « - هيا !! أريد أن أسمع منكما كل شيء تعرفانه عن جريمة الحي الصناعي، لا تغفلا أي تفاصيل، ولو كانت صغيرة. هيا !! أنا أسمعكما !!» (ص.49). و في مكان آخر عندما تخبره سعاد قائلة: «...هناك ملاحظة ربما لا قيمة لها و لكنها أثارت انتباهي !» (ص.73)، يجيبها كمال: «كل الأشياء تطرح للتداول والنقاش. الأشياء التي لا قيمة لها يمكن أن تكون في بعض الأحيان مفيدة جدا للقضية» (ص.74). إذ الجريمة مثل الحلم تشكل فيه أتفه الشواهد أو أصغرها أهمية بالغة عند المحلل للوصول إلى تأويله. كما أنها، أي هذه الجريمة، جريمة غير عادية إذا ما تمت مقارنتها بالجريمة العادية. يقول المحقق كمال: «الجرائم التي اعتدنا التعامل معها تكون عادة اندفاعية، نتيجة لظروف و مواقف معينة، لهذا غالبا ما تكون عشوائية» (ص. 19). وعليه يمكن القول إن الجريمة في هذا العمل الأدبي هو البطل الحقيقي من حيث أنها تعلة لتشييد المحكي، من جهة، وأنها مثل بقعة الزيت التي تنتشر على الورق، من جهة ثانية. بتعبير آخر هي ما يوسع دائرة الحكي، وتدور حولها الوقائع.

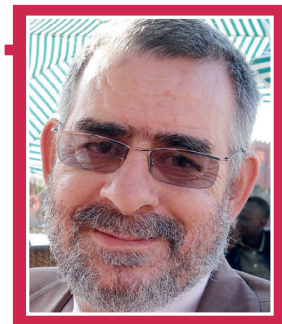
من جانب آخر، تسعى هذه الرواية إلى صهر عناصر القصة البوليسية و مظاهر قصص الرعب المتمثلة في الخطر، و الترقب، والمطاردة. حين ينتشر خبر الجرائم عبر إحدى وسائل الإعلام تسود حالة من الرعب: «... شهدت مدينة الدار البيضاء في الآونة الأخيرة جرائم متسلسلة في فترة زمنية قياسية... مما زرع الرعب في أوساط الساكنة.(ص. 78) وفي مكان آخر يقول الراوي العليم إن فرق الشرطة «لم يدخروا أي مجهود وسلكوا كل طريق اعتقدوا أنها قد توصل إليه. ضاعفوا حصص عملهم، وتخلوا عن عطلهم، ومع ذلك ظل القاتل حرا طليقا يزرع الرعب و يخيف الجميع». (ص.84) كما أنها تتعالق مع قصص العنف من حيث كونها تقدم وصفا للطريقة التي ينهي بها القاتل بالتسلسل حيوات ضحاياه مستعملا حبلا حديديا، كابل الفرامل، مربوط طرفاه بمقبض من حديد أن من خشب. كما أنه يباغثها (الضحايا) من الخلف. إضافة إلى عدم معرفة الدوافع الأصلية التي كانت وراء القتل و لعل هذا الاستراتيجية التي التمسها المؤلف الضمني منحت محكيه القوة والتشويق الذي يشكل أهمية كبرى في الرواية البوليسية.

قد نجازف بالقول إن البحث عن القاتل في هذا المتخيل الروائي هو إحدى صور البحث عن الذات البشرية. فعلى غرار كل المحاولات وجميع الوسائل و الإمكانات المتخذة من قبل الشرطة ولا أحد توصل إلى الكشف عن القاتل الحقيقي، تظل الذات لغزا لازال يحير الجميع، رغم أن العلم وصل إلى درجة عالية من البحث: مثال ذلك تشريح الدكتور حسن لنفسية مراد. قد تكون هذه الخاتمة المفتوحة أمام القارئ تعبيرا عن استحالة الوصول إلى الحقيقة. وليس أمام هذا القارئ سوى تخمينات يملأ بها بياضات النص.

لقد عاكس أناني تصورَ مؤرخ الأدب، هاورد هيكرفت، في كون الرواية البوليسية «نوعا أدبيا ممتعا، و لكنه لا يتسم صراحة بالروح الجدية»، ذلك أن «جدارية ذئب» تميل لأن تكون متسمة بالروح الجدية، من حيث كونها احترمت آليات اشتغال هذا النوع الأدبي، و قدمت نصا يراوغ القارئ ويستدرجه لمواصلة القراءة، مما يؤكد ما أورده كل من بوالو ونارسجاك من أن «القصة البوليسية شجرة تفاح تحمل في أغصانها ثمارا متنوعة، ولكنك دائما تجد التفاح عليها».

المراجع:

- أناني، عبد العالي، جدارية ذئب: رواية بوليسية، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2025
- سيمونز، جوليان، القصة البوليسية، تاريخها، و قواعدها، و تقنياتها، ترجمة الدكتور علي القاسمي، كتاب الجيب، منشورات الزمن 2015



العربي بنجلون

السرد المتشابك في الرواية السيرية!

في مقدمته لرواية "وليمة متنقلة" يقول إرنست همنغواي:

"إذا أراد القارئُ أن نعتبر هذا الكتابَ خيالا، فسنساير نظرتهُ، لأنَّ هناك احتمالا بأنْ يلْقي الكتابُ الخيالي بعضَ الضَّوْء على الحقيقة"!

غالبًا ما تكون السيرةُ الذاتيةُ حقيقيةً وصادقةً إلى (حدٍّ ما) أي تتسم بالواقعية، عاشها الكاتبُ كلها أو بعضَها بقضِّها وقضيضِها، أو كان شاهداً مشاركا أو محايدًا على وقائعِها وأحداثِها وشخصياتِها، وإنْ لم يكنْ طرفا ذاتيًا فيها. ويعرفها (فيليب ليجون) بوصفها ((عهدًا متَّفقًا عليه بين القارئ والكاتب، باستعمال اسم المؤلف لكل من البطل والراوي)) لأنه يوفر وسيلة تقنية تحدد هذا الشكل الأدبي الذي يتميز عن الرواية بخصائصَ فنية ومضمونية معينة، ويتيح للناقد تخطي النقاش الحادّ حول حقيقته. وغالبًا، أيضًا، ما تكون الروايةُ نسجًا خياليًا (لحدٍّ ما) هي كذلك، أو مَزْجا بين الواقعي والخيالي، يكون فيها الكاتبُ عضوًا فعّالا في حياكة أحداثها وشخصياتها الرئيسية والثانوية، لدرجة أن نُقادًا وكتابًا لا يضعون حدودًا فاصلة بين الرواية والسيرة. نستشهد بمقولة للروائية الإنجليزية (بي دي جيمس): ((جميع الأعمال الروائية هي في معظمها سيرة ذاتية، وكثير من السير الذاتية هي، بطبيعة الحال، عمل روائي))!

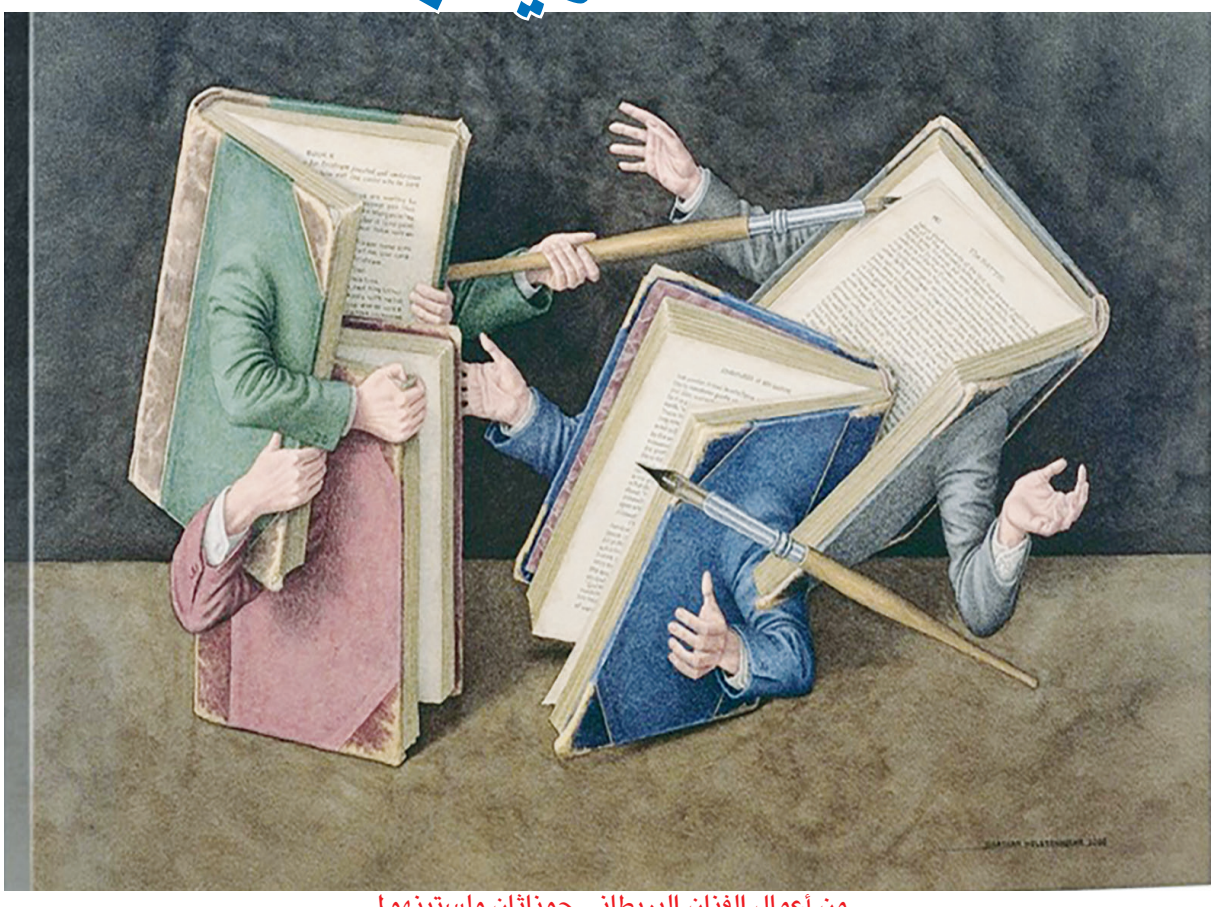
إذن، كيف نجمعهما معًا، لنجعلهما عملا سرديًا واحدًا، يُصْطَلح عليه (رواية سيرية) تصير فيها الحقيقة طرفا، والخيال طرفا آخرَ؟!

في هذا الجنس الثالثي (الرواية السيرية) يصبح الكاتبُ / الساردُ شخصيةً محوريةً، وباقي الشخصيات إما خيالية، أو تستقى من أخرى حقيقية، يوظفها الروائي لتؤدي أدوارًا واقعية، لكنه يُلْغي، عَمْدا وقَصْدا، لحظاتٍ حرجةً في حياتها، أو يُعَدِّلها تعديلا مناسبًا ترضى عنه نفسهُ، ويطمئنُّ لها قلبُهُ، فيُغَيِّر، إنْ كان مضطرًّا لذلك، أسماءها وأماكنَها، وكل ما يتعلق بشخصياتها، تحيل عليها، كي يتفادى النقدَ اللاذعَ، ولا يتحمَّل مسؤولية إلصاق التُّهَم و التَّشْهير بها، سواءً كانتْ مسؤولية قانونية أو أخلاقية، كمَنْ سطا أقاربُهُ على الإرث كله، أو تعرَّض للخيانة من أصدقائه، أو تعرَّض للاغتصاب في طفولته...وهذا يقتضي منه أنْ يُخْفي بعض الحقائق والأحداث، ويتفادى أقوالا وأفعالا سيئة، كيلا يُحاسَبَ على تصريحه بها، أو تلميحه لها. وفي الوقت نفسه، يُزَخْرفها بمواقفَ بطوليةٍ، لم تحدُثْ له، ليُلَمِّع صورتَه، ويُضْفيَ هالة من الفخر والتَّحَدِّي على شخصيته، كمَنْ يحكي عن مغامراته مع النساء، وهو عِنِّينٌ، أو يروي لقاءاتِه بشخصياتٍ عالمية، مثل نجيب محفوظ، أو إدوارد سعيد، أو المهدي المنجرة...وهناك من الروائيين مَنْ يرمز إلى الأسماء، أو يحورها، بدون أي سبب، مثل الكاتب محمد برادة في روايته السيرية ((مثل صيف لن يتكرر)) عندما يستحضر صديقه إبراهيم السولامي باسم (برهوم) وعلي أمليل باسم (علاء) وفي ((قاع الخابية)) يأتي كاتبها طفلا باسم (ناموس)...!

إنَّ غايتنا من قولة (أرنيست همنجواي) في مقدمته لرواية ((وليمة متنقلة)): ((إذا أراد القارئُ، أن نعتبر هذا الكتابَ خيالا، فسنساير نظرتهُ، لأنَّ هناك احتمالا بأنْ يُلْقي الكتابُ الخيالي بعضَ الضَّوْء على الحقيقة)) ثم يؤكد في حوار آخرَ أنَّ ((الخيالَ يُنير الحقائقَ)) هي أنْ نُناقش مسألة العلاقة بين السيرة الذاتية والرواية، وهَل يمكننا التمييز بينهما، وما هي العناصر الموضوعية والفنية التي نعتمدها في هذا التمييز؟!

يعتبر القارئُ السيرةَ الذاتيةَ تقريرًا توثيقيًا عن حياة المؤلف وشخصيته، مثل أي استطلاع عن تاريخ مدينة بعينها، أو بلد، أو آثار حضارة عريقة، أو معركة كبرى...وبما أنه (تقرير توثيقي) فإنه يتدَلَّى، في رأيه، بالصدق والثقة، والرؤية الموضوعية، التي تنقل الواقعَ بأمانة، وهي تنقسم إلى نوعين: سيرة ذاتية عامة، لا تكون لكاتبها نفسه، بل لشخص ما زال على قيْد الحياة، أو عاش قبل عقودٍ من الزَّمن، ويرتكز الكاتب فيها على الرسائل والمذكرات والحوارات والجرائد والصور...مثل ((ليون الإفريقي)) للكاتب اللبناني أمين معلوف. وسيرة ذاتية شخصية، يتناول الكاتبُ رحلته عبر مراحل الحياة، وما صادفه في علاقته مع محيطه الاجتماعي. مثالا لذلك، نذكر ((الأيام)) لطه حسين، و((حياتي)) لأحمد أمين، و((أنا)) لعباس محمود العقاد، و((الزاوية)) للتهامي الوزاني، و((في الطفولة)) لعبد المجيد بنجلون، و((الخبز الحافي)) لمحمد شكري، و((الضريح)) لعبد الغني أبو العزم، و((إبراهيم الكاتب)) لإبراهيم عبد القادر المازني، و((قاع الخابية)) لعبد اللطيف اللعبي، و((قصة حياتي)) لهلين كلير...لكنَّ هذا القارئَ لا يدري أنَّ الكاتبَ، أحيانًا، يرتدي (قِناعَ الصدق) ويتظاهر بـ(الكتابة الحقيقية) لأنَّ ذاتيته، كسائر المبدعين، تتأرجح بين الواقع والخيال، لتخلق كتابة إبداعية، يصير الصدقُ فيها ضحيةً. وبالتالي، يجد المتلقي نفسهُ مُعلَّقًا بين الحقيقة والخيال، وهذا ما جعل نقادًا يعُدُّون السيرةَ الذاتية جنسًا (لا ينتمي إلى الأدب الواقعي) مهما حاول كاتبُها أنْ يكون موضوعيًّا، لأنَّ طبيعة الذاتيةَ أنْ تعاكسَ الموضوعيَّة، أي تخالف الواقعَ، قليلا أو كثيرا. كما يرونها، أي السيرة الذاتية (الما بعد الحداثية) يؤدي فيها الخيال دورا كبيرا، يُمَكِّننا من تمثيل الماضي من جهة، ودراسة تفاعلها مع مجالات اجتماعية وثقافية مختلفة من جهة ثانية.

لكنَّ المأزقَ الذي يقع فيه بعضُ كُتاب السيرة الذاتية، هو ذلك الخلط بين الواقع والخيال، الذي يغير الحقيقة، فيبتكر أحداثا ومواقفَ عبثية، أي تَشْطَح به الذاكرة ليُحمِّلها مشاهدَ خيالية. على سبيل المثال، فإن معظم ما نعرفه عن (كريستوفر كولومبوس) مستمد من سيرة ذاتية، كتبها الروائي (واشنطن إيرفينغ) لكنه لم يكنْ يدَّخِر معلوماتٍ كافيةً وحقيقية، فتخيل لحظات، عاشها كولومبوس، ظهرتْ مغلوطةً في كتب التاريخ، وبالتالي: ((إذا زَلَّ العالِمُ، زَلَّ معه العالَمُ)) أي أصبح القراءُ والكتّابُ والصحافيون والباحثون يرددون تلك المعلومات المغلوطة، خصوصا في كتب الأطفال. بينما السيرة الذاتية هي سردية استرجاعية لشخص حقيقي عن حياته مع التركيز على فرديته، ولا سيما قصة شخصيته، وتفاعله مع محيطه الطبيعي والاجتماعي والثقافي، وهذا التعريف المُبْتَسَر تعكسه السِّيَرُ العربية التي ذكرنا بعضَ عناوينها. وفضْلا عن ذلك، يقتضي التمييز بين التاريخ والخيال، أنَّ السيرة الذاتية جنس أدبي يرتبط ضمنيا بالتاريخ، ويعيد تشكيل الزمن فيه، عبر آلية التخيل والاستحضار، والالتزام ضمنيًّا بالحقائق والوقائع والمواقف الصادقة، دون حَشْو أو لَغْو، أو اختلاق شيء، وإنْ كانتْ، أحيانا، تتخذ لها أجناسا أدبية أخرى، مثل (الرسائل) و(اليوميات) و(المذكرات) و(الاعترافات) و(الخواطر) و(الذكريات) و(الرحلات) وغيرها من الروافد، نذكر منها ((الاعترافات)) لجان جاك روسو، ((منادل وقضبان: رسائل السجن)) لثريا السَّقّاط، ((محكيات)) لمحمد برادة، وله حُزْمة رسائل مع محمد شكري موسومة بـ((ورد ورماد)) و((تلك الأيام)) لمحمد التازي، الذي يحكي فيها ذكرياته وحواراته في المغرب ومصر، و((مثل لقلاق...سائح في مدن أوروبية)) وهي رحلات توثق مشاهدات الكاتب المغربي عبد المالك المومني.



من أعمال الفنان البريطاني جوناثان ولستينهولمي

وعلى النقيض من السيرة، لا ترتبطُ الرواية بمثل هذا الالتزام الصَّارم والحاسم، لأنَّ الروائي، بصفته كاتبًا للخيال، يأتي التزامُهُ الأول مع الخيال نفسه، أي يكون مبدعًا ومبتكرًا، وهو ما لا يتماشى مع كاتب السيرة، الذي يُحْظَر عليه (الاختلاقُ) وإن حاول أنْ يصطلح على سيرته (رواية) كما فعل محمد برادة، عندما أصدر ((محكيات)) في طبعتها الثانية، و((قاع الخابية)) عندما جنَّس عبد اللطيف اللعبي سيرته بـ(روايةٍ)!..فالتزام كاتبِ السيرة تجاه قارئه، هو تقديم سرد صادق لما حدث بالفعل في حياته..سرد تتحكم فيه ازدواجية الشخصية، الأولى (الأنا الراوية) والثانية (الأنا المروية) وهذا التقسيم ضروري، لأنه يحدد المسافة بين الذات المعيشة والذات الراوية. فـ(الأنا المروية) تعكسها الشخصية المحورية في النص الروائي، و(الأنا الراوية) تتجلى في الراوي الذي يتخذ صيغة المتكلم. على عكس الرواية التي تعتبر جنسًا أدبيًّا يتميز بصيغة جمالية، يعكسها الخيال، لكنها تلتقي مع السيرة الذاتية في نسْج شخصيات مزيجة من جوانب شخصية الكاتب، وإنْ لم تتطابق كليًّا، وبشكل تلقائي مع حياته..وهذا الذي يجعل العديدَ من النصوص الروائية، تُقْرَأ وكأنها سيرٌ ذاتية، بل إن قسطا كبيرًا من أسلوب الكتابة يعتمد على هذا التشابه. وكل منهما، أي السرد السيري التاريخي، والسرد الروائي الذي يتشح بالخيال، يتطلب درجة عالية من الإبداع والابتكار، اللذين يضفيان عليه جمالية!