العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 57
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 8 من رمضان 1447
الموافق 26 فبراير 2026

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

مُذكِّرات

لم أكَدْ أضع الكلمة الأولى في افتتاحية هذا العدد ، حتى اسْتعدتُ يدي أشدَّ بياضا من الورقة البيضاء ، لا لشيء إلا لأنَّ خاطراً لسعني وأوحى لي أن أتركهم يأخذون حصَّتهم من كتابة الافتتاحية ، إنَّهم/ هن الرائدات والرواد الذين سبقونا إلى هذا الطريق بينما كنا لا نزال في أول الطريق ، رائدات ورواد الإعلام الثقافي الذين زادهم الاشتغال بالأدب وزنا يُقاس بميزان الذهب ، أولئك الذين أفنوا حياتهم في الكتابة ، لا يجب أن يكون الجزاء نظير ما أسْدوه للثقافة المغربية التشطيب والإلغاء ، بل الأجدر أن نسْتحضر بين حين وآخر ذكراهم ونُرسِّخها بقوة الفعل ، ليس فقط بالاقتصار على رفع الأكف بالضراعات والدعاء ، ولكن بإعادة نشر أعمالهم التي قد لا نجد اليوم ، مثيلا لأسلوب كتابتها البليغ وقوتها في إبداء الرأي ، عسى أنْ لا نُقلق راحتهم الأبدية ، ويقبلوا العودة للعيش بيننا للحظات بعد أن ذاقوا نعمة الخلود في دار البقاء !

محمد بشكار

Bachkar_mohamed@yahoo.fr

طفولة هائمة

كتبها: الدكتور محمد البغوري
(1974 - 2021)

أتيه في ضجيج الصمت.. القرية تعتصرني بكل صفات الأحاسيس.. أطرب لكل حركة. على إصباحات القرية أبدأ نهاري، أتوجه لتلك البقعة الواقعة بباب منزل خالتي. كنت أقصد زقاقا غاصا بالحجارة متباينة الأشكال والأحجام والألوان.. أمكث هناك أفتش عن تلك الحجارة التي تشبه سيارة، أو شاحنة، أو حافلة. وكم كنت أعثر على ضالتي، وأظفر في العثور على مطلوبي من الحجارة.. أشرع في لعبتي التي تروق لي بالبقعة. بالحجارة المنتقاة بعناية الصغار، أسافر على متن خيالي لمدن تربع اسمها على ذاكرة سمعي. أسماء التقطتها أذني من خالتي وجدتي، أو أمي وأبي. خالتي هي التي كانت تفتح شهيتي على عوالم المدينة الفاتنة. ستكبر يا بني، وستواصل دراستك بعزم واجتهاد، وتسافر إلى مدينة الرباط، أو فاس، أو مراكش.. أو غيرها.

أرد على خالتي بدهشة الصغار، وأين توجد هذه المدن يا خالتي؟ وكيف هي في اللون والمذاق والخطوط والنقط والفواصل، والمشاعر والهندسة؟ وهل يسكنها الناس، أم كائنات أخرى؟ كنت أخالها أشباحا، أو كائنات غريبة..؟ وهل في مدينة الرباط وفاس ومراكش، يا خالتي حلوى كثيرة ولذيذة؟

خالتي تهيج جنون الطفل، ويسحرني جوابها أكثر.. أشهق بالفرح والآمال العريضة.. أطلق ساقي لفراغات ممتلئة بالضحك. أحاسيس وانفعالات تغيبني عني بالأقساط والجملة.. ترمي بي في الثلث الخالي.. تواصل خالتي البحث عني فيما غيبني.. مهلا عليك يا ولدي، أين ذهبت؟ وما الذي أصابك؟

طفل صغير لا تعييه الشمس اللافحة. همه الوحيد أن يختلط بأصدقائه.. يلعبون ويمرحون.. ينتقلون من هذا المكان إلى مكان آخر. بل أمكنة كثيرة ومتعددة. يغادرون القرية لجهات بعيدة.. ينتقلون من هضبة إلى سفح. ومن سفح إلى سهل غطيس، تطويه الهضاب، وشبه الجبال في قيعانها.. يلهو الأطفال بكل ما تقع عليه أيديهم، وعقولهم، من الأشياء والهوامل وبقايا متلاشية.. فرحة مدهشة تغمرنا ونحن نصغي لسمفونية الصرار، صوته يعلو ويزيد بين الفينة والأخرى، تقول جدتي: إن الشمس تشتد اتقادا وحرارة كلما ارتفع صوت الصرار.. نتسابق من أجل أن نمسك به، وهو ملتصق بجذوع الأشجار وأغصانها، يفلت من ترصدنا وهجومنا. قليلة هي المرات التي نظفر فيها به، ونلقي القبض عليه.. نستقبل صفيرا شاردا ومتقطعا، تأتي به هبات الرياح الحارة والجافة. معلنة أن راعيا يثوي ويقبع في جهة من جهات هذه القفار المنسية، في الفراغ والوحشة والصيف الطويل والمخيف.. يتوه الأطفال في هذه العوالم. لا شغل لهم، ولا هم ينتبهون لساعات النهار التي تذهب مع الرياح سدى، لا تُفيق، ولا نتحرر من أسر تيهنا ومتاهاتنا، إلا والشمس غاربة مودعة، تفسح المجال لليل يقال عنه: إنه قصير، كثير المفاجآت، ملتبس الأصوات، مخيف الإحساس، مختلط على العقل والوجدان، مدلهم الأسرار ومثير الأسئلة.. الليل عالم رهيب ومرعب في القرية، يحمل لنا نحن الأطفال صورا مزعجة: حيوانات ضالة، هسيس الحشرات التي كثيرا ما كانت تفسد علينا السير ليلا. خروج الأصوات من المقبرة المنزوية أسفل أقدام القرية، المتهجدة في سباتها الطويل والمظلم.. طيور ليلية، لا نهتدي لعناوينها من النوع والصوت واللون والحجم..

من تيه لتيه نتوه. بهذه الصورة نقضي نهارات الصيف، لا نرجع لمنازلنا، إلا ونحن نتضور جوعا، والأدهى في الأمر كله، أن العياء يغلبنا أثناء العودة، ويأخذ منا كل مأخذ، يتمكن من أجسادنا الرخوة الصغيرة.. منهكين، خائري القوى وكأننا رجعنا من وغى شديدة ورهيبة.. نجهد فيما تبقى لنا من قوة للالتحاق بأوكارنا التي بدأ الليل يغشى كل جنباتها، ويغلفها بألوانه السوداء.. يحيطها بخوار الأبقار وثغاء الغنم، وصهيل الخيول، وقوقأة دجاجة ألهاها وشغلها ديك أخرس، مزهو بنفسه، فتأخرت عن موعد بياتها فوق شجرة الدردار الصفراء أوراقها، اعتادت زرافات الدجاج والديكة أن تنام فوق أغصانها.. نخاف من نباح الكلاب، وخوفنا الأكبر والصاعق من الأب والأم.. ينتظرنا الأب عند دكة المنزل وهو يزمجر، وأسنانه تصطك.. الأم تولول وتتوعد..

لكنها من فرق شعرها حتى أخمص قدميها غارقة في إعداد عشاء الليلة البئيس. لا يشبع نهمنا، ولا يشعرنا بلذة أكله.. طفولة القرية موئل لمواويل التيه الجميل، وذكريات الحسرة الواعدة. فمن منا لا يكتوي بزئبق الحنين والشوق لقريته الأولى، مرممة البذور ومولعة الجذور، وحاضنة الصبا والطفولة.. قد نختلف ونفترق مع العقل والمدينة، لنتفق ونعانق الخيال والقرية.. لكن لا ننسى الطفولة الهائمة..

رمضانيات

مختارات من عيون التراث

ميلود عرنيبة

وَقَبِيحٌ بِنَا وَإِنْ قَدُمَ الْعَهْـ ـدُ هَوَانُ الْآبَاءِ وَالْأَجْدَادِ

المعري

إن الناظر في كتب الأدب القديمة ،ولا سيما المصادر الأولى ، يجد أن أجدادنا حصّلوا ماداتهم الأدبية من خلال تفاعلهم مع محيطهم؛ فقد كانوا يمتلكون آذانا سمّاعة وعيونا رصّادة ،وذائقة تختار من الأحداث والوقائع ، وتنتخب من النوادر والروائع ، ما يُستجاد ويستطرف ، ويستملح ويستظرف ،ثم ذاكرة حفّاظة خزّانة تسعفهم في استحضار ذلك عند الحاجة إليه ، وتغنيهم عن النظر في الصحف والأوراق المشتملة عليه. فأغلب مضامين أدبهم تدور حول عاداتهم وعلاقاتهم فيما بينهم وفيما بينهم وبين حكامهم ، وفيما بينهم وبين غيرهم من أصحاب الملل المختلفة عنهم ، وتتناول إقامتهم واستقرارهم ، وأسفارهم ورحلاتهم ، وأهم أحداث دهرهم ووقائع أيامهم ،التي تطول سوقتهم وخاصتهم ، ووضعاءهم وأشرافهم ، وكبارهم وصغارهم ، وذكورهم وإناثهم ،وأحرارهم ومماليكهم...

ولم يكن «رمضان» بما هو أحد أركان دينهم وأبرز شهور عامهم ، ليغيب عن مجالسهم وسهراتهم ،وليغفلوا عنه في مذاكراتهم وأحاديثهم ، ولتخلو منه كتبهم وتآليفهم. وبمناسبة حلول هذا الشهر الكريم عدت إلى حدائق تراثنا الأدبي الزاخر ، واخترت منها هذه الباقات آملا أن تعجب القراء ،وتحفزهم إلى إحياء هذا التراث بالقراءة والاطلاع.

الحلقة الأولى

في معنى رمضان وما يتعلق به

قَالَ ابْنُ دُرَيْد: لَمَّا نَقَلُوا أَسماء الشُّهُور عَن اللُّغَة الْقَدِيمَة سَمَّوْهَا بالأزمنة الَّتِي هِيَ فِيهَا، فوافَقَ رمضانُ أيامَ رَمَض الحَرِّ وَشِدَّتِه فسُمِّيَ بِه. وعن الفرّاء: يُقَال هَذَا شَهْرُ رَمَضَانَ، وَهُمَا شَهْرَا رَبِيع، وَلَا يَذكرُ الشَّهْرَ مَعَ سَائِر أسماء الشُّهُور العَرَبيَّة. يُقَال: هَذَا شعبانُ قَدْ أقبل. وَشَهْرُ رَمضانَ مأخوذ مِنْ رَمَضَ الصَّائِمُ يَرْمَضُ إِذا حَرّ جوْفه مِنْ شِدَّة العَطش. ولو كتب كاتب في ربيع الأول ولم يقل في شهر، أو في رمضانَ ولم يقل في شهر، جازَ وليس بالمختار، والرمضاءُ التُّرَاب الحَارّ وَقد رمض التُّرَاب إِذا حمي وَمِنْه قيل شهر رَمَضَان لأنهم حِين سموا الشُّهُور وَافَق شهر رَمَضَان وَقت شدَّة الحر.

والشهر التاسع رمضان، سمي بذلك أخذا من الرمضاء لأنه وافق وقت تسميته زمن الحرّ، ويجمع على رمضانات، وحكى الكوفيون رماضين، والقول فيه كالقول في شعابين، ومن شرط فيه لفظ شهر قال في التثنية: شهرا رمضان وفي الجمع شهرات رمضان وأشهر رمضان وشهور رمضان. ويقال في شعبان المكرّم لتكرمته وعلوّ قدره، وفي رمضان: المعظّم والمعظّم قدره لعظمته وشرفه. ويقولون في رمضان: ناتق لكثرة المال عندهم فيه لإغارتهم على الأموال في الذي قبله، ويجمع على نواتق. والشهور منها أربعة لا تكاد العرب تنطق بها إلا مضافة، وهي: شهرا ربيع، وشهر رجب، وشهر رمضان.

وشَهْرُ رَمَضَانَ: مفرد وجمعه: رَمَضاناتٌ ورَمَضانُون وأَرْمِضَة، وأَرْمُضٌ شاذ، سُمِّيَ بِه لأَنَّهُم لَمَّا نَقَلُوا أَسْمَاءَ الشُّهور عن اللُّغَة القديمَة، سَمَّوها بالأَزْمِنَة التي وَقَعَتْ فيها، فوافَقَ ناتِقٌ زَمَنَ الحَرِّ والرَّمَض. أو من رَمِضَ الصائمُ: اشْتَدَّ حَرُّ جَوْفِه، أو لأَنَّهُ يَحْرِقُ الذُّنوبَ. ورَمَضانُ، إنْ صَحَّ من أسماء اللّه تعالى، فَغَيْرُ مُشْتَق، أو راجِعٌ إلى مَعْنَى الغافِر، أي: يَمْحُو الذُّنوبَ ويَمْحَقها. والرَّمَضِيُّ، محركة، من السحاب والمَطَر: ما كان في آخر الصَّيْف وأوَّل الخَرِيف. وأَرْمَضَه: أَوْجَعَه، وأَحْرَقَه، وأرمضَ الحَرُّ القَوْمَ: اشْتَدَّ عليهم فآذاهُمْ. ورَمَّضْتُه تَرْميضا: انْتَظَرْتُهُ شيئا قليلا ثم مَضَيْتُ.

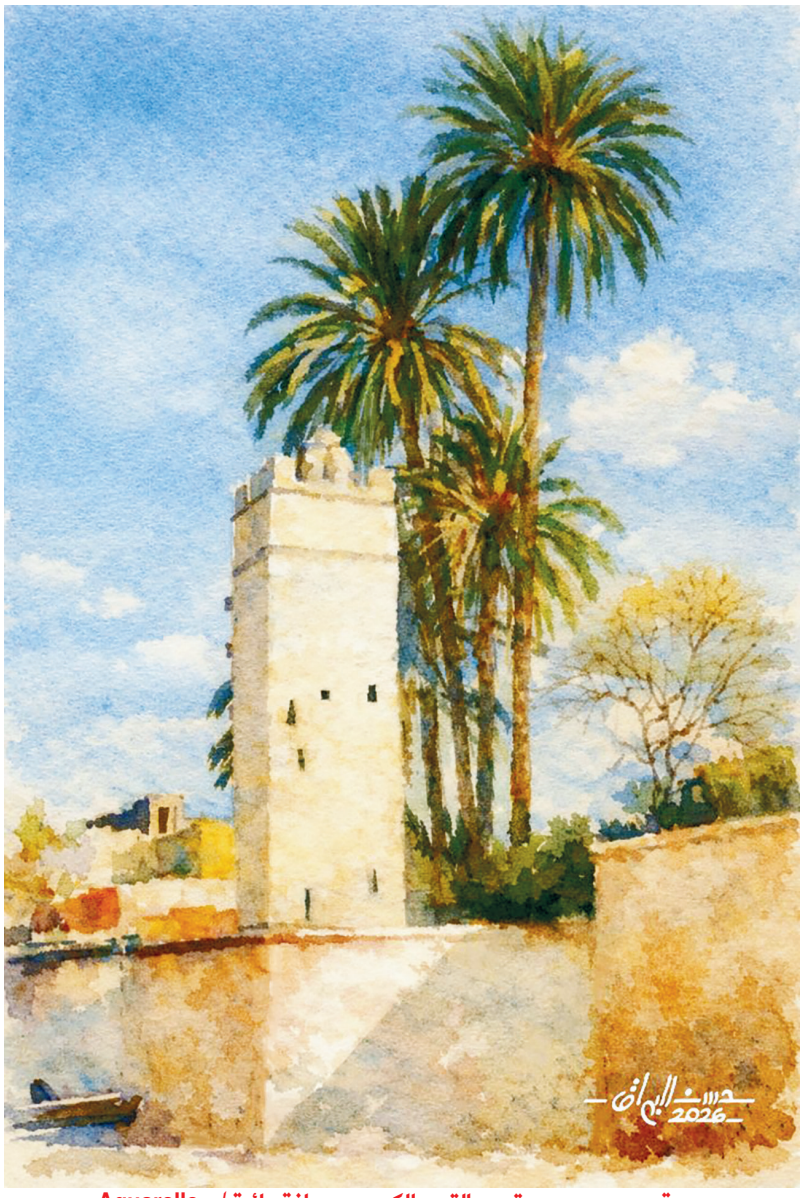
والصَّبْرُ: الصَّوْمُ، ويُقال لشَهْرِ رَمَضَانَ: شَهْرُ الصبْر، والصائمُ: صابِر، وأصل الصيام السُّكوت. وأَظَلَّكَ شَهرُ رمضانَ، أي دَنَا منكَ. ومن المجاز: شيّعنا شهر رمضان بصوم الستة، ومن المجاز: قدمنا في أكساء رمضان. وقال أَبُو زيد: «جئت عَلَى عقبه رمضان وفي عقبه إذا جئت وقد مضى الشهر كلّه، وجئت عَلَى عقب رمضان وفي عقبه إذا جئت وقد بقيت أيامٌ من آخره، وقَالَ الأصمعي: الصوم: شجر يشبه الناس، فهو يرقبه يخشى أن يكون ناسا، وقالوا: صمنا عشراً من شهر رمضان، وإنما الصوم للأيام، ولكنهم أجازوه إذ كان الليل أول شهر رمضان. وأنشد أبو عبيدة:

فصامت ثلاثاً من مخافةِ ربها ولو مكثت خمساً هناك لصلت

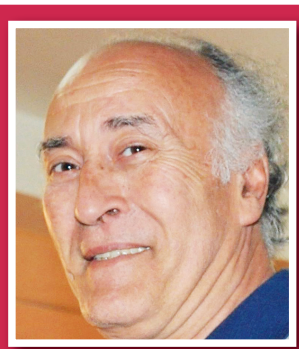
وفي الآية الشهر لا يغيب عنه أحد، ومجاز الآية: فمن كان منكم شاهداً بلده في الشهر فليصمه، والتقدير: أي فمن كان شاهداً في شهر رمضان فليصمه، نصب الظروف لا نصب المفعول به.

وكتسمية شهر الصوم شهر رمضان لوقوع فرضه في شدة الرمضاء، ثم ثبت هذا الاسم له ولو وقع في صميم الشتاء، وآنف كواكب الجرباء، أو زمان شيبان وملحان، أو أيام العجوز.

والصوم: في اللغة مطلق الإمساك، وفي الشرع: عبارة عن إمساك مخصوص، وهو الإمساك عن الأكل والشرب والجماع من الصبح إلى المغرب مع النية.



صومعة مسجد سيدي يعقوب بالقصر الكبير- - صباغة مائية / Aquarelle



عبد الحميد الغرباوي

حديث الماء

1

لقدمين صغيرتين
حافيتين
مدفونتين في الطين
بكى الماء.

2

غسَل الماءُ
وجه الطفلة المعفر
بالوحل ،
فاتحة له ذراعيها تضحك.

3

«لا تستصغروني »
صاح الماءُ وهو يجرف في طريقه
قنطرة صغيرة.

4

الطريقُ التي كنتم تدعون صلابتها
ها أنا ذا
أفضح هشاشتها.

5

« لست مسؤولا عن خسائركم
وخيباتكم»
صاح السيلُ.

6

من قال لكم إني غاضب !
أنا فقط أجري نحو مستقري..

7

أفسحوا الطريق..
ليس هذا وقت المماطلة والعبث.

8

ما تعتبرونه دمارا
أراه تعرية وكشفا لحقيقتكم.

9

كونوا شفافين مثلي
أيها المتمرغون في وحل النفاق
والجشع والإهمال.

10

تبا لك أيها الإنسان
لوثني بأدرانك وأوساخك
ألم تُخبر أن أصلي قراح بارد !

11

من ألقاك في يمي مكتوفا
وقال لك :
إياك إياك أن تبتل بالماء !

12

يا لقبحكم !
يا لفظاعتكم !
كيف جعلتموني ،أنا المبارك ، ملعونا !

13

أنا الفُراتُ
السلسبيلُ
الزُلالُ
القَراحُ
الطَّهورُ
أنا المزنُ
أنا الغيث..

14

أيها الظمآن
ما تراه عيناك منتصف النهار
ليس ماء
بل سرابا.

15

كم أحب هذه الجبلية !
تجعل مني مرآة لها
كلما اختلت بنفسها.

16

أضحك من عمقي
وأنا أرى يد الصغير
عبثا تحاول الإمساك بي.

17

لستُ ضعيفا ،
لستُ هشا
أيها الحمقى !
احذروا غضبتي.

18

أوقفني رجال الإسعاف
وأخبروني أني انحرفت عن
طريقي..
يجهلون أن لي ذاكرة
وأن هذي الطريق
كانت لي ، قديما ، مسلكا نحو البحر.

لوحة بريشة الكاتب

جزء من نص طويل بنفس العنوان

تنسج حكايةُ رواية «بين الموج والغياب»1 خيوطَها على امتداد 159 صفحة من القطع المتوسط ،ونُعايش من خلال هذه العمل الأدبي الأول لإيمان البستاوي تجربة الساردة في رحلة بحث مضنية لفك أسرار تفاصيل اختفاء الأخ محمد الذي ركب البحر أملا في الوصول إلى الضفة الأخرى. من هذا المنطلق ، فإن هذا العمل يمكن تصنيفه ضمن أدب «الهجرة السرية» الذي بدأت تتشكل ملامحه بشكل جلي في العقود الأخيرة مع ارتفاع أعداد المهاجرين السريين ، وتنامي نسبة الضحايا والمفقودين بشكل مهول. وقد شكّل هذا الأدب «مادته ونسغه من وضع إنساني لشباب وشيوخ وأطفال ونساء جعلوا المضيق (مضيق جبل طارق) قبلتهم للهروب من حياة أضيق ، مسكونين بهاجس المغادرة ،يُغريهم حلمُ خارج أفضل ، تعبيرا عن رغبة عارمة في عبورٍ محرم يكاد يستحيل على الجسد ولو تنازل عن روحه مجازا أو حقيقة»2.

إن أدب الهجرة السرية هو أحد الوجوه القاتمة لأدب الهجرة ، ولعل ما يخصص الأول ويمنحه تفرده هو تسميته ب»الحريك» الذي يحيل في اللغة العربية على الاحتراق والحرقة ،احتراق يثبت أن عجز الإنسان عن التحكم في مصيره يدفعه إلى أن يتجرأ ويحلم بأن يصبح كائنا أسطوريا/ عنقاء يحترق لينبعث مجددا من رماده. وهو حرقة لأن المعاناة ليست معاناة جسد محترق فقط إنما هي معاناة روح تغادر نحو المجهول فيمتد لهبها ليحرق كل الأرواح المجاورة؛ أم وأب وإخوة....

نحو قراءة «عادلة» لأدب الهجرة السرية

تأملات في رواية «بين الموج والغياب»

د. فؤاد عفاني

عتبات النص: من بساطة الدال إلى فخامة المدلول

أضحت المقاربةُ السيميائية من أهم المناهج النقدية الحديثة التي أسهمت في تجديد قراءة النصوص السردية؛ ، إذ لم تعد الرواية تُقرأ باعتبارها حكاية فقط، بل بوصفها نظاما من العلامات والدلالات. وفي هذا السياق، تبرز رواية «بين الموج والغياب» لأيمان البستاوي بوصفها نصا غنيا بالرموز والإشارات التي تستدعي قراءة تتجاوز السطح السردي إلى عمق المعنى. ومن أولى العلامات الدالة التي تستدعي توقف القارئ غلاف الرواية والعنوان.

ويُعدّ الغلاف الروائي عتبة دلالية كبرى تتقاطع فيها العلامات البصرية مع الرؤية الفكرية للنص السردي. فهو لا يكتفي بوظيفة الإغراء والإثراء البصري، بل ينهض بوصفه خطابًا تأويليًا موازيًا، يختزل أفق الرواية ويؤسس لعلاقة مخصوصة مع القارئ. ولذلك، سنحاول تفكيك البنية السيميائية لغلاف رواية «بين الموج والغياب»، انطلاقا من مركزية ثنائية العنوان، وما يقابلها بصريًا من علامات الغياب والاضطراب.

-أولًا: المشهد البصري وبناء الدلالة: يقدّم الغلاف فضاءً بحريًا تتصدّره أمواج متكسّرة تحت سماء قاتمة، بينما يحتلّ كرسي خشبي فارغ مقدّمة المشهد، موجّهًا نحو البحر. يغيب الحضور الإنساني المباشر، ليحلّ محلّه أثره الرمزي. هذا التكوين لا ينهض على التوصيف الطبيعي، بل يؤسس لبنية دلالية قائمة على التوتر بين الحركة والسكون، وبين الامتلاء والفراغ. إننا أمام حضور البحر بسطوته وجبروته من جهة، وحُضور الكرسي من جهة ثانية ليشير لإنسان يريد تحدي البحر على أساس أن الكرسي يصبح رمزا لسلطة إنسانية حاضرة رغم غيابها.

أما الموج، فيحضر في الغلاف باعتباره استعارة حية (métaphore vive) فهو عنصر دينامي، في حالة انفجار وانكسار، لا في حالة هدوء أو انسجام. إن الموج يحيل إلى التحوّل المستمر، والقلق الوجودي، وعدم استقرار المعنى. إنه علامة على حركة الحياة، وعلى الصراعات الداخلية التي تعصف بالذات، وعلى الزمن المتدفق الذي لا يمكن القبض عليه. وبهذا المعنى، يغدو الموج استعارة كبرى للوجود الإنساني في حالته القلقة، حيث لا ثبات ولا يقين. إن الموج يحطم آمال الحالمين بالغد الأفضل، وهو نفسه الذي يقض مضجع الباقين على البر فيسلبهم الراحة والسكينة ماداموا يرون حركة البحر. إن اقتران الموج بالحياة والموت يعيد إنتاج المعنى لا بوصفه نتيجة نهائية، بل كمسار تأويلي مفتوح، حيث تظل الدلالة في حالة تشكل دائم، وكأننا أمام بحر هادئ ثم يتحرك ويرتج ليرتفع ثم ينفجر موجا يُنهي دورته عند الشواطئ لتبدأ دورة جديدة لا تنتهي.

يقابل الموج، في العنوان كما في الصورة، مفهوم الغياب، الذي يتجلّى بصريًا في الكرسي الفارغ. فالكرسي علامة تفترض الجلوس، أي الحضور، غير أن فراغه يحوّله إلى دالّ على الغياب، والانتظار، والانكفاء.

إنه حضور مؤجَّل أو منسحب، ذات غائبة تراقب من مسافة، أو انسحبت من الفعل إلى التأمل. ويتعزّز هذا المعنى بفراغ الفضاء من أي شخصية بشرية، مما يجعل الغياب قيمة دلالية مركزية، لا مجرّد نقص عرضي.

-ثانيا: سيمياء العنوان (بين الموج والغياب): يتأسس عنوان الرواية على بنية تقابلية واضحة:

- الموج: حركة، صخب، تحوّل، حياة مضطربة.
- الغياب: سكون، صمت، فراغ، انسحاب.

وتشير أداة الربط «بين» إلى حالة وسطى، أو منطقة توتر، لا تنتمي كليًا إلى أي من الطرفين. إنها حالة وجودية معلّقة، تقف فيها الذات بين الانخراط في صخب الحياة (الموج)، والانكفاء أو التلاشي (الغياب).

وهذا المعنى يتجسّد بصريًا في الكرسي المواجه للبحر: ذات لا تدخل الموج، لكنها لا تدير له ظهرها. إنها إيمان التي لم يُسعفها النسيان فظلت مؤمنة بقضية أخيها، وما كرسيّها الفارغ إلا بريق أمل يدفع للانتظار رغم ما يبوح به ذلك البحر الهائج الجبار.

تكتمل تلك الدلالات جميعها من خلال هيمنة الألوان الباردة (الأزرق، الرمادي)، بما تحمله من إيحاءات الحزن، والعزلة، والبرودة الشعورية. أما البياض الذي كتب به العنوان واسم الكاتبة، فيشكل بؤرة مقاومة للعتمة، وكأنه محاولة للقول أو للبوح في فضاء يهيمن عليه الصمت.

إن غلاف رواية «بين الموج والغياب» يشتغل بوصفه نصًا بصريًا مكثفًا، يؤسس لقراءة رواية ذات أفق وجودي وتأملي. فهو لا يقدّم حكاية جاهزة، بل يضع القارئ في مواجهة سؤال مركزي: كيف تكون الذات وهي معلقة بين صخب الحياة وصمت الغياب؟ وبذلك، يغدو الغلاف عتبة دلالية فاعلة، تختزل جوهر التجربة السردية، وتدعو القارئ إلى قراءة الرواية بوصفها مساءلة للوجود أكثر منها سردًا للأحداث.

بين الموج والغياب: نحو قراءة قلبية

إن النصوص الحقيقية هي تلك ترافق قارئها وتأخذ بيده في صمت؛ قد ترتسمُ الأفكارُ والأحداث متاهاتٍ ملتوية ولكنّ تظل غايتها الإمتاع والتشويق والتأثير، لا تضليل القارئ وإغراقه في التيه واللامعنى. ورواية إيمان البستاوي هي من طينة تلك النصوص التي تحمل رسالة وغاية. ولهذا، فهي ترشد قارئها بأن يتسلح بآلية قرائية متفردة، إنها القراءة بالقلب، تقول البستاوي: «العيون تقرأ ما يضيئه القلب، لكن القصص الحقيقية، تسكن في العتمة التي تتركها الكلمات، لا تستخدم بصرك هنا، استخدم قلبك، فهو وحده القادر على الرؤية في هذا الظلام». منذ الوهلة الأولى تصدمُنا المؤلفة بهذه العبارات البليغة لتدعونا ضمنيا بألا نطرق أبواب هذه الرواية محملين بترسانة من المفاهيم النقدية الباردة/ الجافة أو أن نكون قراء عابرين متجولين بين حبر الصفحات. فما دامت الغاية من قراءة أيّ نص هي سبر أغواره، وتبديد عتمته وملء فراغاته، فإن القراءة «العادلة» تستوجب أن نفكك النص بما كتب به. ولا يُدرَك نص كتب بمداد سويداء القلب إلا إذا قرئ بعيون الجنان. والقول بهذا النوع من القراءة ليس قولا بالذاتية المتحللة من القيود الأدبية، إنما هو دعوة لاستحضار معاناة الكاتبة، والعمل على مقاربة الشكل والمضمون على اعتبار أنهما لغة قلب مثخن بجراح الغياب.

يتشكل السرد عند إيمان البستاوي كتشكل موج البحر حيث تتوالى الأحداث

موجات متدافعة، كلّ لحظةِ سكونٍ تنذرُ بأحداث تالية أقوى. ولهذا فإن زمن الأحداث يتنامى ويتفجر بُركانا منذ الافتتاحية حين تحملنا الكاتبة معها إلى يوم السابع والعشرين من نوفمبر 2021، هذا التاريخ الذي يقف بين ما قبله وما بعده سدا منيعا، إذ لا تعود الساردة إلى زمن ما قبل الفقد إلا لتمهّد لما يأتي من أحداث، ولا تختار من تفاصيل الماضي إلا ما يؤجج حرقة الحاضر. وهذا ما تؤكده إيمان حينما تقول: «قبل أن يبتلع البحر أخي ورفاقه، وقبل أن تبدأ رحلته نحو المجهول، كانت حياتنا تنسج على خيوط رقيقة من الأمل، وأوجاع صامتة. أيام بدت عادية في ظاهرها، لكن تحت سطحها الهادئ، كانت تجري تيارات خفية من القلق، تيارات لم أفهمها آنذاك، لكنها كانت تشدني أنا أيضا نحو مصير لم أختره» ص25. أو حينما تقول: كان أخي محمد، هو ذلك الخيط الذهبي الذي ينسج الطمأنينة في نسيج أيامي. لم يكن مجرد صوت عبر الهاتف، بل كان مرساة تلقيها روحي في بحر متلاطم فتهدأ. كان صوته قادرا على أن يمحو غبار التعب عني، وأن يعيد ترتيب الفوضى في داخلي بكلمات قليلة» ص35.

في أحضان العطاوية المدينة الصغيرة كانت إيمان تحاول العيش بسلام بعد فرارها الاختياري من ضجيج مراكش وازدحامها، لكن الاختيار لا يُلغي القدر. وإيمان كان البحر قدرها مع أنها تقيم في مدينة لا تعرف من البحر سوى اسمه. اتصال هاتفي سيغير مجرى الأحداث لتنتقل الساردة إلى رحلة بحث لم تنته بعد. «لم يأت الخبر همسا، بل نزل كصاعقة جمّدت الدم في عروقنا. القارب، ذلك التابوت الخشبي الهش، الذي حمل أخي وواحدا وأربعين حلما آخر، ابتلعته أمواج المحيط في رحلته نحو جزر الكناري.» (ص24).

لم تستكن إيمان ولم تستسلم أمام هول المصيبة إنما شرعت تطارد كل خيط أمل، كل خبر قد يَحمل لها شيئا عن أخيها، تجربة كانت شبيهة بمطاردة الأشباح على حد تعبيرها. ومع تنامي الخط السردي ستتحول طريقة تدبير إيمان لقضيتها بوعيها أن مأساتها ليست مأساة فردية تُفكّ خيوطها باتصالات هاتفية وزيارات عشوائية؛ «لم أعد أبحث فقط عن أخي، وعن الأربعة المفقودين الآخرين... لقد اتسع بحثي ليشملهم جميعا... لم يعد الأمر يتعلق بقارب أو قاربين، بل بـ «أرقام قياسية»». ص94. هكذا امتد الفقد في الرواية ليصبح قضية مجتمع، أسر لا تعد ولا تُحصى فقدت فلذات أكبادها في اليم دون أن تمتد لها يد لتخفف عنه وطأة الألم وفداحة الفقد. لقد عرّت إيمان في رحلة بحثِها حقيقة واقع مؤلم يتجاوز شبابا يحلم بغد مشرق إلى سياسات وعلاقات دولية معقدة تؤسس مصالحها على الرفات والمقابر التي ضاق عليها البرّ فناداه البحر. وكما كان الحدث صادما في بداية الحكاية، نجد الصفحات الأخيرة صخورا تُكسّر أفق القارئ لتخبره بأن الحياة لا تُحابي أحدا ولا تمنحُنا نهايات على مقاس أحلامنا ورغباتنا. تقول إيمان مخاطبة قارئها، وكأنها بهذه الطريقة تنبهنا بأن ما نقرأه ليس حكاية فقط، «لا تبحث عن نهاية بين هذه الصفحات؛ فالنهايات وهْمٌ لا يخص إلا الحكايات الصغيرة التي تُروى للأطفال ليناموا... في هذا العالم لا شيء ينتهي. الألم يُطوى كرسالة قديمة، والغياب لا يُغلق كتابا؛ إنه يبقى شرخا في جدار الوجود، يتسع مع كل يوم جديد» (ص155).

معجم الرواية: استنطاق سيميائي

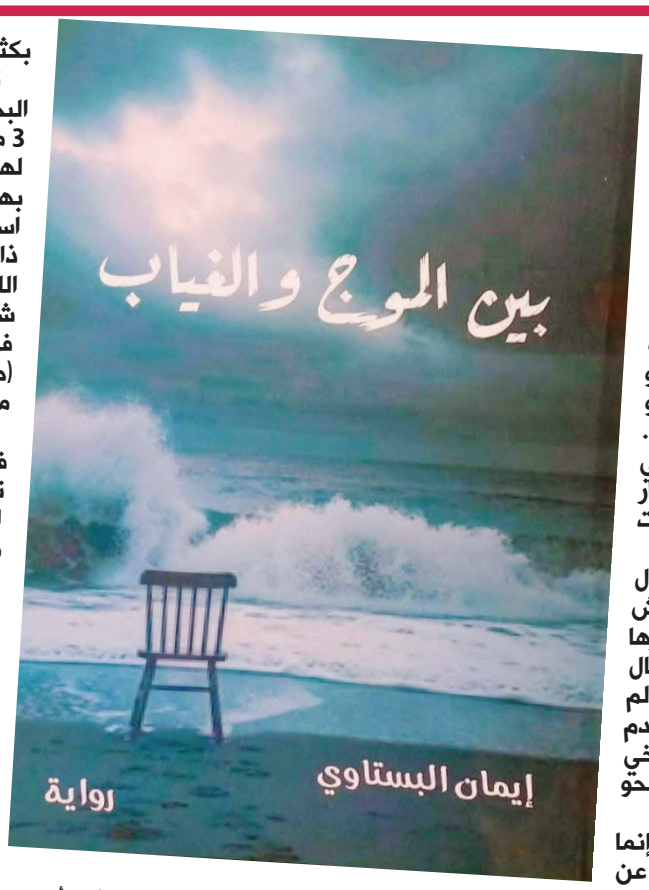
-أولا: التواتر المعجمي بوصفه آلية لإنتاج للمعنى: إن التواتر المعجمي (la fréquence lexicale) هو آلية لقياس درجة انتشار واستعمال الألفاظ والكلمات في لغة ما أو نص معين، وهو من المؤشرات التي تعتمدها اللسانيات الحاسوبية من خلال تصنيف الألفاظ حسب تكرارها لتبيّن الكلمات الدالة (mots lexicaux) المسؤولة عن بناء المعنى.

يقوم معجم الموج والغياب على ثنائيات ضدية تخلق ضمنيا نوعا من الصراع الدلالي بين كل ما يحيل على الموت واليأس، وما يحيل على الأمل والحياة؛ إذ تجعل المؤلفة من التكرار المعجمي استراتيجية سيميائية واعية، تسهم في تشكيل الرؤية الوجودية للنص، وتوجيه أفق تلقيه، كي لا يعمل بوصفه حقلا لغويا محايدا، بل كنظام علامات يتأسس على التوتر، والتقابل، وإعادة توزيع القيم داخل البنية النصية. ويمكن أن نتوقف عند هذا المعجم من خلال نماذج مفردات يمكن اعتبارها بؤرا دلالية، لقد تكررت لفظة الحياة في النص (45 مرة)، في حين نجد أن لفظة الأمل (35 مرة)، وفي المقابل نجد أن لفظة الموت أقل تكرارا بـ:(32 مرّة)، وهذا ما ينطبق على كلمة اليأس التي تكررت بـ(14 مرة)..

إن كثافة حضور الحياة والأمل، مقابل حضور أقل نسبيا للموت واليأس، تكشف عن رغبة النص في ترجيح كفة الاستمرار، دون إنكار حقيقة الفناء والانكسار، وهذ ما يمنح النص توازنه الدقيق بين التفاؤل الساذج والتشاؤم العدمي. والنتيجة أن القيم الإيجابية تنبعث من بين مخالب الموت، فالأخ أراد انتزاع الحياة من جحيم البحر، والساردة/ إيمان/الأخت تمسك ببصيص أمل من عتمة الموت، والكاتبة/إيمان3 تكتتب وتوثق لتنشر الأمل وإن كانت خارجة من معركة الموت. إن أرقى دراجات المقاومة والتحدي حينما أشركتِ المؤلفة القارئَ في همِّها؛ «حولتُ همسي الخاص إلى صوت قد يصل إلى قلب آخر. حولتُ دموعي إلى حبر، على أمل أن تُروي قصتي صدى كل الذين لم يعد لهم صوت. هذه الصفحات لم تعد ملكي، إنها الآن وديعة بين يديك. لا أطلبُ منك أن تبكي، بل أطلبُ منك ما هو أثمن: أن تتذكر. تذكّر أن خلف كل غياب، هناك أثر لا يموت، وخطواتٌ كانت تستحق أن تكتمل.» (ص7).

في المقابل، يحضر اليأس بوصفه علامة هامشية فاعلة، فرغم محدودية تكراره العددي، يؤدي اليأس وظيفة بنيوية دقيقة. فهو لا يحتل مركز النسق، لكنه يظل حاضرا كإمكانية دائمة للانهيار. سيميائيا، يمكن اعتباره علامة ظل، تُبرز الأمل من خلال نفيه، وتمنحه كثافة دلالية مضاعفة.

إن هذا الحضور الهامشي ينسجم مع تصور بارت حول «الغياب الدال»، حيث ما لا يُقال بكثافة يكون أحيانًا أكثر تأثيرًا مما يُقال.



تنتظم تلك الثنائيات جميعها حول بؤرة مركزية يشكلها البحر، إذ تكرر هذا الجذر اللغوي 87 مرة بالإضافة إلى استبداله 3 مرات بلفظ «المحيط»، والمثير للاهتمام في توظيف الكاتبة لهذا اللفظ، هو أنها ربطته أحيانا بالأخ والمفقودين، وأحيانا بها وبعائلات الضحايا. وسلكت في ذلك منحيين اثنين؛ فقد استعملت «البحر» على وجه الحقيقة كلما تعلق الأمر بمن ذاقوا مرارته مباشرة، كقولها: «أخي الذي ابتلعه ذلك البحر اللامتناهي» (ص44)، «وحتى الجثث التي يلفظها البحر على شواطئه الباردة» (ص61)... بينما استُعمل على وجه المجاز في الحالة الثانية، كقولها «بل غرقنا أكثر في بحر الحقيقة» (ص52)، «قد ذابت في بحر الحزن»، «وكأنه يغوص في بحر من الدعاء والصبر»(ص68)...

يرى رولان بارت أن الدلالة لا تُنتج من خلال ما يُقال فقط، بل من كيفية تكراره، ومن السياقات التي يُعاد فيها توظيف العلامة. فالتكرار هنا يُخرج المفردة من حيّز التداول العادي إلى حيّز الوسم الدلالي، حيث تتحول الكلمة علامة مُلحّة تفرض نفسها على وعي القارئ. إن تكرار هذه اللفظة يثبت أن البحر أصبح حقيقة الكاتبةِ وحلمَها وهواجسَها، بل ولغتها أيضا. لغة تُفسر وتصف وتجادل بألفاظ تُغْترف من البحر والأمواج والماء، وهذا ما منح لغة الرواية كثافة شعرية عالية تجسدها الاستعارة والتكرار والانزياح.

ثانيًا: انتظام الثنائيات: من التعارض إلى الامتداد: يمكن فهم اشتغال تلك العلامات النصية عبر المربع السيميائي لغريماس، الذي يسمح بكشف العلاقات العميقة بين المفاهيم، لا على مستوى التضاد السطحي فقط، بل على مستوى التناقض والتضمين:

- الحياة / الموت: تضاد وجودي مؤسس
- الأمل / اليأس: تضاد قيمي-نفسي
- الحياة / اليأس: تناقض دلالي (حياة بلا أمل شكل من أشكال الموت المؤجل)
- الموت / الأمل: تناقض رمزي (الأمل داخل أفق الفناء)

هذه العلاقات لا تُقدَّم في النص بشكل صراعي مباشر، بل في حالة تماس دائري، حيث تتغذى كل قيمة من نقيضها. وهنا يتحقق ما يسميه غريماس بـ«المنطقة الوسطى غير المستقرة»، التي تُعدّ المجال الأخصب لإنتاج المعنى. إن وجود هذه المنطقة هو وجود رحم المعاناة من حيث ينبثق الإبداع باعتباره فعل مقاومة، فلو استسلمت إيمان لمُصابها أو أفرطت في أملها لما أبدعت «بين الموج والغياب».

-ثالثا: الأمل كبرنامج سردي: يُفهم الأمل في ضوء مفهوم القيمة السيميائية عند غريماس، باعتباره لا يُقدَّم في النص بوصفه شعورًا نفسيًا طارئًا، بل كقيمة سيميائية موجِّهة للفعل. ووفق المنظور السردي لغريماس، يمكن اعتبار الأمل برنامجًا سرديًا (Programme narratif) تتبناه الذات وتسعى من خلاله إلى الحفاظ على الاستمرار في مواجهة قوى الإحباط والعدم.

إن الذات النصية لا تسعى إلى بلوغ غاية فردية محددة وإنما نما وعيها على امتداد الرواية، فأضحى وعيا جمْعيا يشمل مجتمعا بأكمله. وبما أن المعاناة أكبر من طاقة الأخت أو حتى عائلات المفقودين، فإن الذات الساردة/ الذات الساعية (Sujet quêteur) تقرر الاكتفاء بالفعل نفسه: فعل الاستمرار. وهنا تتجلى سيمياء «السعي المؤجل»، حيث لا تكمن القيمة في الإنجاز، بل في الحركة ذاتها التي يجسدها البحث الدائم. هذا البحث الذي كسر الصمت الذي كان يلفّ موضوع الهجرة السرية، فأصبح صوت الضحايا مسموعا.

على سبيل الختم

إن هذا التحليل يكشف أن رواية «بين الموج والغياب» ليست نصًا يحتفي بالحياة ضد الموت، ولا بالأمل ضد اليأس، بل نص يؤسس وجوده على التوتر بين هذه القيم. فالحياة لا تُفهم إلا عبر الموت. والأمل لا يكتسب معناه إلا بملامسة اليأس، بينما يتحول الغياب إلى شرط بنيوي للحضور. إنه نص يكتب الوجود بوصفه حركة، لا نتيجة، ومسارًا، لا يقينًا. أما الحياة فلا تُقدَّم كمعطى مكتمل، بل كقيمة هشّة، مهددة باستمرار. إنها حياة تتشكل داخل الموج، لا خارجه، وتستمد معناها من قدرتها على التكيّف مع التحوّل.

وبهذا، تتحول الحياة إلى فعل مقاومة دلالي، لا إلى حالة مستقرة، وهو ما يمنح النص بعده الوجودي العميق. ولعل ذلك ما تؤكده آخر عبارة أوصدت بها المؤلفة كتابها، «في عالم يُتقن فن النسيان، تصبح الذاكرة هي الشكل الوحيد للوفاء، والفعل الأسمى للمقاومة» (ص157). إن إيمان البستاوي نجحت باقتدار في كتابة نص إبداعي يسائل الضمير الإنساني، ويميط اللثام عن القهر الذي ينهش قلوب العائلات التي فقدت فلذات أكبادها في قوارب الهجرة السرية، العائلات التي تحترق في انتظار خبر، خبر عن موتى لا قبور لهم، موتى لم يُطلب لهم إذن بالدفن، ولم تُقم لهم مراسيم العزاء، موتى قد يكونون أحياء..

هوامش:

-1 إيمان البستاوي، بين الموج والغياب، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، الطبعة الأولى 2026.

2 - عبد النبي داكر، أدب الهجرة السرية: تجارب مغربية معاصرة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد105/ مج 27، شتاء 2009، ص12.

3 - في الحقيقة إيمان هي الساردة وهي المولفة، ولكننا نرى أن مسؤولية الكاتبة أجل وأسمى وقد تكبح وتوجه أفعال وسلوكات الشخصيات حتى وإن كانت هي ذاتها شخصية.

لَيْسَ بَعِيدًا مِنْ طَبَرِيَّة

بلبداوي

حَدَثَ هَذَا وَكَثِيرٌ مِثْلُهُ بَلْ أَدْهَى فِي غَابَةِ هُويَا بَاتْشِيُو
HOIA-BACIU وَهِيَ عَلَى بُعْدِ فَرَاسِخَ مِنْ طَبَرِيَّة.
كَانَ يَعِيشُ بِهَا وَحَوَالَيْهَا جَوَّالٌ ذُو قُرْبَى.
كَبَقِيَّةِ مَنْ ظَلَّ عَلَى قَيْدِ حَيَاةٍ وَكَفَى مِنْ آلِه
مَا عَادَ لَهُ مِمَّا كَانَ بِحَوْزَتِهِ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا ضَحَكَاتٌ بِضْعٌ فِي مِرْجَل،
صَارَ يُفَخِّخُهَا بِالرَّحْمَةِ بَيْنَ الفِينَةِ وَالأُخْرَى
وَيُوَزِّعُهَا صَدَقَاتٍ جَارِيَةً فِي أَوْقَاتِ الذِّرْوَةِ - حِينَ يَضِيقُ
الجِسْرُ بِمَا فِيهِ - عَلَى المَاشِينَ عَلَيْهِ سَوَاءً بِسَوَاء
وَعَلَى مَنْ يَعْبُرُ أَسْفَلَهُ أَيًّا كَانَ، وَقَرَّرَ أَنْ يُلْغِيَ تَكْشِيرَتَهُ مَهْمَا
كَان.
قُلْتُ لِمَنْ هُوَ مِنِّي يَعْلَمُ حَيْثُ يَكُونُ وَمِنْهُ أَنَا حَيْثُ أَكُون:
كَيْفَ تُفَسِّرُ تَكْشِيرَتَهُ يَوْمَئِذٍ حِينَ رَأَى شَمْسًا حَارِقَةً وَمُرَبَّعَةً
بَازِغَةً فِي مُنْتَصَفِ اللَّيْل
أَفَصِيدُ لَيْلَ السَّبْتِ المَشْدُودِ بِأَصْفَادٍ خَلْفَ الجُمُعَة؟
قَالَ: القِيلُ كَثِيرٌ، لَكِنَّ أَغْلَبَهُ لَا يَعْدُو صَبَّ الفَارِغِ فِي المَثْقُوب. فَقَدْ
زَعَمُوا مَثَلًا أَنَّ المَعْنِيَّ اسْتَيْقَظَ فِي تِلْكَ اللَّيْلَةِ تَحْتَ الجِسْر
مَرْعُوبًا إِذْ فُوجِئَ بِالشَّعْرِ يُعَشِّشُ فِي الأَسْنَانِ كَمَا لَوْ كَانَ نَمَا وَتَرَعْرَعَ
فِي الشَّهْرِ العَاشِرِ مُذْ عَامَيْنِ انْصَرَمَا بَدْءًا بِقَوَاطِعِهِ الأَرْبَعِ مِنْ خَلْفٍ
وَأَمَامٍ وَتَنَاسَلَ حَتَّى بَلَغَ الحَلْقُومَ وَسَامَ لِسَانَه.
هَلْ ذَلِكَ كَانَ جَزَاءً أَوْفَى وَزِيَادَة
مَادَامَ الشَّاطِرُ مَنْ يَعْطِسُ فِي الآخِرِ لَا مَنْ يَضْحَك
أَمْ أَنَّ لَوَالِبَ مِرْجَلِهِ وَصَوَامِيلَه
كَانَتْ بَادِئَ ذِي بَدْءٍ فُرُطًا؟

أَمَّا مُعْظَمُ أَصْحَابِ النَّمِرْ فَقَالُوا فِي الأَسْبَابِ لَعَلَّ خَلَايَا نَائِمَةٌ أَوْ
مُضْطَجِعَةٌ
أَوْ عَلَّ ذِئَابًا مُنْفَرِدَةً
كَانَ يُخَالِطُهَا سِرًّا لَعِبَتْ بِسَذَاجَةِ شَمْسِ الظُّهْرِ وَدَسَّتْهَا
خَطَأً أَوْ عَمْدًا بِاسْمِ الرَّبِّ
بِسَمَاءٍ يَشْغَلُهَا أَمْرُ نُجُومٍ وَكَوَاكِبَ
سَتُبَاعُ قَرِيبًا مِنْ غَيْرِ مَزَادٍ بَيْعَ غَرَرٍ،
وَشَوَاهِدَ مُبْصِرَةٍ نُفْصِحُ عَنْ آثَارِ التَّخْرِيبِ
سَافِرَةٍ حَافَتْ بِعُطَارِدَ
وَهْوَ كَمَا نَعْلَمُ
يَتَوَازَى حَرْفِيًّا وَعَمُودِيًّا مَعَ حَجِّ الْمَلَّاحِ وَظَهْرِ الْمِهْرَازِ مُعَادِلِهِ
الْمَوْضُوعِيِّ.
حَتَّى الْوَلِغُونَ أَخِيرًا خَاضُوا فَأَضَافُوا أَنَّ الشَّمْسَ
قَدْ دُسَّتْ عَمْدًا لِلتَّشْوِيشِ عَلَى كَامِيرَاتِ الرَّصْدِ الْمَبْثُوثَةِ
بِمَكَانِ الْجُثَّةِ مِنْ جَسَدِ الْمَاشِي وَالْقَاعِدِ وَالنَّائِمِ وَالسَّافِرِ
وَالْمَحْجُوبِ وَحَتَّى بِسُعَالِ الْخُطْوَاتِ
وَجُفَاءِ السَّرْدِ
وَغُثَاءِ التَّأْوِيلِ تَمَامًا حِينَ تَكُونُ الْحَرْبُ الْأَهْلِيَّةُ ضَارِيَةً بَيْنَ
الْإِيدْيُو وَالسِّمْيُو. فَلِمَاذَا نَسْتَغْرِبُ
وَتَقُولُ: «بِكُلِّ أَسَفٍ»
كُلَّمَا سِيقَتْ جُمَلٌ زُمَرًا بِرِضَاهَا نَحْوَ عُرُوضٍ مُنْتَعَالٍ:
قَاتِلْنَ - قَتَلْنَ - قَتَلُوا - قُتِلُوا - قُتِلَتْ - قَتَلْنَ - قَتَلُوا - مُقْتَتِلَانِ.
قَلِّبْ وَجْهَكَ فِي الْأَرْضِ قَلِيلًا سَتَجِدُ هَذَا وَسِوَاهُ كَثِيرًا مَا يَحْدُثُ حَتَّى فِي
غَابَةِ أُوكِيغَاهَارَا Aokigahara, وَمَسَافَتُهَا مِنْ طُبْرِيَّةَ - إِنْ قَدَّرْتَ
السَّيْرَ وَأَحْسَنْتَ وَلَمْ تَتَوَقَّفْ لِقَضَاءِ الْحَاجَاتِ جَمِيعًا أَوْ إِحْدَاهُنَّ فَقَطْ -
سَتَرَاهَا أَقْصَرَ مِنْ زَمَنِ الْحَكْيِ وَرِجْلَاكَ عَلَى زُبُرِ قَيْدِ الْإِحْمَاءِ •

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 2026.

وَجَعُ البَوْح

الجزء الثاني

د. محمد سمكان

بوح الحبّ والجندية هناك

تحمل نفوس الجنود آلامًا وأوجاعًا كثيرة، منها ألمُ الحبّ في صمت، وفراق من أحبّوا هناك في الغرب وهم يدافعون عن حرّيته وكرامته، حبٌّ أثمر زواجًا، وأثمر الزّواج أبناءً فرّقتهم وآباءَهم عودةُ هؤلاء إلى أرض الوطن دون أن يتركوا خبرًا أو أثرًا يمكن، بيُسْر، من اجتماع أولائك بهؤلاء وهؤلاء بأولائك، يقول السارد: «لا أعرف كيف سألتْه مرّة أين توجد فرنسا يا جدي؟ نظر إليّ نظرة فيها كثير من التّساؤل والاستغراب، استدركتُ الأمر بعد أن رأيت استغرابه. الأستاذ يا جدّي تحدّث لنا في درس التّاريخ عن فرنسا والحرب العالميّة والجنود المغاربة.. عضّ جدّي على شفتيه، تسلّلتْ دمعة من عينيْه ومسحَها خُفْيَة.. ربّتَ على كتفي وقال بغصّة كبيرة، يا ولدي مَن حارب وسط المعركة ليس كمن حكى عنها، أستاذ التاريخ لا شكّ أنّ الكثير ممّا رواه لكم مجرّد كذب. أشار جدّي بسبّابته طويلا جهة الشّمال، وقال: هناك يا ولدي، هناك توجد فرنسا، لكنّها لم تعد بلاد الحرّيّة التي حاربنا من أجلها.» (لماذا الآن...يا كاترين، 37)

الجدّ الذي نسج علاقة عاطفيّة مع كاترين التي خلّفت منه ابنًا دون أن يأخذ بذلك خبرًا؛ لأنّه كان قد عاد إلى وطنه بعد علمه بمرض أبيه... ثمّ يؤسّس، بعد ذلك، أسرة أخرى، دون أن تغادرَ كيانَه وتفارقَ روحَه أسرتَه الأولى هناك بالغرب. ويُعبّر السارد عن هذا «التّشظّي النّفسي» في هذا المقطع السّردي، فيقول: «أخبرتني أمّي بعدها أنّه كان يحبّ زوجته كاترين، وكانت بدورها تحبّه كثيرًا وتلقبه بالبطل، وتفتخر به أمام زميلاتها من الفرنسيّات بعدد التّياشين والأوسمة التي حصل عليها لتحرير فرنسا من النّازية (...). وقالت مبتسمة، يا بني عندك خال آخر، ربّما يسمّى ميشيل أو جون أو جاك.. اللّه وحده يعلم ذلك... كانت الأيام تسير رتيبة هنا في القرية. وعندما أعود من المدرسة أجد جدّي في الشّرفة يراقب جهة الشّمال.» (لماذا الآن...يا كاترين، 38)

ويبدو أنّ الكاتبَ تأثر بهذه القصّة الإنسانيّة المُحزنة، فاختار لبطله (الجدّ) نهاية سعيدة ترجمَها لقاؤُه مع حُبّه الأوّل، حُبٍّ شبابه كاترين، ويُصوّر السارد تلك المشاعر الفيّاضة التي أعادت للجدّ كل ذكرى جميلة من حرب تحرير فرنسا، يقول السارد: «وضعتُ محفظتي، ونزعت وزرة المدرسة، وانسلّتُ في غفلة من أمّي، ناداني جدّي وطلب منّي أن أحيّيَ الضّيفيْن، أدركتُ من ملامحهما أنّهما غريبان وأجنبيّان، قلت بخجل: بونجور، وتقدّمتُ للسّلام عليهما، ضحك جدّي من نُطقي لكلمة بونجور، وقال: بونسوار، لأوّل مرّة أرى جدّي بشوشًا وينظر للمرأة وللشّاب الذي معها بفرح طفوليٍّ (...) لقد عاد الماضي من جديد، الماضي الذي كان جدُّك يقف بسببه في الشّرفة، وينظر جهة الشّمال...» (لماذا الآن...يا كاترين، 39).

بوح «المُهمَّشين»

يَحمل لنا الرموتي في هذا البوح على جناح السّرد إلى يوميّات الباحثين عن «الخبز» وسط حاويات الأزبال والنّفايات، فئة اجتماعيّة قد لا ينتبه إليها الكثير من الأدباء، ولربّما يعتقدون أنّها ليست «العجينة» المناسبة لحَبك رواية أو قصّة، يقول السّارد واصفًا الروبيو والنّحيل بطليْ هاته القصّة: «كلّ واحد يعرف الآخر، التقيا كثيرًا، ولم يَسبق لهما أنْ تشاجرا أو اختلفا، كل يتّخذ مكانًا له، ويبحث عن رزقه وسط حاوية الأزبال الكبيرة والمملوءة دومًا بمخلّفات الطعام أو الزّجاج وغيرها ممّا تخلّص منه السّكان.» (الروبيو والنّحيل، 46)

ومن أبواب المُخلّفات المطروحة في الحاويات أو بجوانبها يدلف السّارد إلى تصوير الوضع الاجتماعيّ لهاته الفئة؛ فيختلق حوارًا بين النّحيل (كلب) والروبيو (قط)، يقول السارد: «قال أحدهما للآخر وكان ينادي صديقه بالنّحيل: ها أنت ترى، حتّى الأزبال في هذا البلد لا حظّ لنا فيها.. هذه البلاد لم تعُد تصلح لشيء، أفكّر في مغادرة الشّارع والبحث عن لقمة خبز في مكان آخر. ردّ الآخر وهو يحرّك رأسه (...): لو كنّا في بلاد أخرى تحترم الكائنات ، لكانت لنا هيئةٌ تدافع عن حقوقنا، وكنّا نعيش في مكان أفضل من هذه الشّقق التي تراها، مكان يَقينًا برودة الشّتاء وحرارة الصّيف.» (الروبيو والنحيل، 46-47)

يحكي السّارد عن طفولة الروبيو والنّحيل، وهي طفولة مكلومة ونشأة محرومة لم تعرف حنانَ الأمّ، ولا حنوّ الأب، ولا رحمة المجتمع، مآس تذكرنا بها كل صباح باكرٍ صورُ الصّغار في حدائقَ عموميّة وأماكن معلومة لذي كل بصيرة في مدينة الاقتصاد، يقول السارد: «حكى النّحيل بعضًا من تاريخه منذ وُلد ذات مساء، وظلّ في حضن أمّه شهرًا قبل أن تختفيَ إلى الأبد. الآخرُ الذي لم يكن له اسم، وقد أطلق عليه النّحيل لقبَ الروبيو، لم يتحدّث عن أمّه لأنّه، أصلا، لا يعرفها، منذ كبُر قليلا وجد نفسه وحيدًا متسكعًا في الشّوارع، تائهًا بين الطرقات حتّى وجد نفسَه في هذا الشّارع الجميل، عوض الأحياء الشّعبيّة حيث كلّ أنواع الإهانات والضّرب والجوع.» (الروبيو والنّحيل،47)

فكأنّ السّاردَ صَهر عالميْن مُستأنسيْن يجمع بينهما التّهميشُ وضياع الحقوق الاجتماعيّة والقانونيّة وانعدام مأوى الحرّ والقرّ، فئتان تعيشان «التّشرذم الاجتماعيّ» الذي يجمع بين بعض تمثّلات الإنسان وما ائتلف حوله من الحيوان، فكلاهما متخلى عنه بشكل من الأشكال، وكلاهما يقف مُنتظرًا على شأفة «مقذوفات المجتمع» ومقذوفات «دُطف» بدون عنوان؛ بل الأمرُ أن تواجَه الفئتان عوض الحنوّ والاحتضان بالقتل، قتل معنويّ وماديّ، يقول السارد: «خطا الرّجل خطوات محسوبة. نظر إلى النّحيل أوّلا، ثمّ إلى الروبيو ثانيًا، كما لو أنّه يقارن بينهما، أحسّ الروبيو أنّ أمرًا جللا سيقع، أراد أن يُخبر صديقه النّحيل.. لكنّه ظل صامتًا لأنّ الخوف عقدَ لسانَه.. تقدّم الرجل من جديد بخطوات سوّى البندقية التي كان يحملها على كتفه، صوّبها أوّلا جهة الروبيو ربّما ليختبرَ نفسَه، ثمّ حوّلها جهة النّحيل، كان النّحيل ينظر إلى الرّجل دون أن يتحرّك من مكانه، فقد اعتاد على هذه المواقف، رجال كثيرون يقفون ويتأمّلون نحافته، ثمّ يمضون.. اقترب الروبيو من الحاوية متواريًا، كان لديه إحساسٌ ما.. وقبل أن يتوارى وراء الحاوية سمع دويّ طلقة، ثمّ طلقة أخرى، أطل برأسه، كان النّحيل قد أصبح جثّة هامدة (...) اقترب الرّجل من الكلب وجرّه من أحد قوائمه إلى الشّاحنة وألقى به، نزع خوذته، ثمّ وضع البندقيّة في الشّاحنة، وانطلق للبحث عن صيد آخر.» (الروبيو والنحيل،48).

بوحُ البُسطاء: أدب التّضامن

في هذا البوح تُنصت إلى «بوليفونيّة» متنوّعة من قصص البسطاء؛ فقد سَحَبت الأعمالُ السّرديّة الحديثة دور البطولة من يد الشّخصيات المرموقة اجتماعيًا، ورشّحت بدلها شخصيّات يُنظر إليها اجتماعيًا على أنّها طبقات «مهمولة ومُهمّشة»، وكذلك بوح الرموتي في هذه المجموعة القصصيّة، بوحٌ يتنفس بساطة وعمقا وتصويرًا لما تعيشه فئاتٌ اجتماعيّة وقواعدُ شعبيّة بعيدًا عن كل ترف أو إسراف، أو تعلق بما لا يُطمع فيه ولا يُطمح إلى الوصول إليه، ولعلّ في الاكتفاء بما في اليد وعدمِ التّطلّع إلى من أوتوا زهرة الدّنيا ونعيمَها، هو ما جعل هذه الفئات مادّة سرديّة تُعيد الاعتبار إلى هؤلاء وتُنصفهم ولو في عالم السّرد ضمن ما يسمّيه النّقاد: «تبادل المواقع والأدوار بين أدب المركز وأدب الهامش».

يحكي السّارد عن جدّته أنّها: «كلّ يوم تستيقظ في غبش الفجر، توقد النّار وتُهيِّئ حساءً من الشّعير المخلوط بالحليب الطّازج الذي كان يعشقه جدّي قبل الذّهاب إلى المسجد لصلاة الفجر، ثمّ إلى الحقل، أو السّوق الأسبوعيّ..كم كان يدهشني سرب الحمام، وأنا طفل، وهو ينزل على راحتيْها ليلتقط الحَبّ من باطن كفها ثمّ يطير بعيدًا ويعود، لا أستطيع أن أفسّر كيف استطاعت أن تبنيَ هذه العلاقة بينها وبين الحَمام.» (يوم خريفي حزين،55) .

إنّ بوح الرموتي هو بوحُ من احترقوا وهم يُحاولون أن يتعلّموا ويلتحقوا بالمدارس الحكوميّة، ليُصدَم بعضُهم بانسداد الأفق وضياع الأحلام الورديّة، يحكي السّارد على لسان الجدّة: «كان عمُّك قد حفظ القرآن وتجاوز أربع عشرة سنة، لم يُسمح له بالالتحاق بها.. هكذا ضاع حلم عمّك في التّعليم، ثمّ الذّهاب إلى المدينة لمتابعة الدراسة كما شأن أطفال القرية اليوم.. كلّ شيء يا ولدي يأتي متأخّرًا، وبعد فوات الأوان.. قالت ذلك وأخرجتْ زفرة حرّى. جمعتُ الكتبَ بهدوء كبير، وضمَمْتُها إلى صدري مثل طفل رضيع، كنتُ أعرف أنّ جدّتي تتابع حركاتي، قبّلتُ رأسَها، ثمّ خرجتُ.» (يوم خريفي حزين،57-58)

ينقلنا السّارد بعْد ذلك إلى بوح اجتماعيٍّ خاصٍّ برابطة الجيرة، وغريزتهم الفُضوليّة التي لا تستطيع كبح جموحَ الرّغبة في استراق السّمع لإطلاع على أسرار من يُساكنونهم المكانَ نفسه. وتتأجّج هذه الفضوليّة وحبّ الاستطلاع عندما يحمل السّارد العَرَبُ إلى شقّته (ليندا) التي التقطها من الشّارع في ليلة باردة، ليُثير فضول الجيران وهم يسمعونه ينادي في شقّته: ليندا.. ليندا فتخيّلوها امرأة، حتّى أتى ذلك اليوم الذي كان فيه السّارد مضطرًا إلى أن يجد مأوى لقِطته حتى يتمكّن من حضور لقاء علميّ يدوم ثلاثة أيام، وهكذا قرّر أن يترك نسخة من مفتاح شقّته عند جاره وزوجته حتّى يعتنيَا بليندا، وبما أنّهما متعلّمان فسيتفهّمان الأمر ويَقبلان طلبَه، يقول السارد: «تابعتِ الجارة قائلة: ليندا اسم جميل، ستكون في الحفظ والصّون حتّى تعود... ثمّ قالت من جديد وهي تبتسم: بكل صدق..لقد شغّلتْ سكان العمارة منذ مدّة ...مَن تكون ليندا هذه التي يتردّد اسمها في شقّة الأستاذ؟ قال الزّوج وهو يصافحني وينظر لزوجته...منذ الليلة سينام سكان العمارة هادئين.» (القطة ليندا،66)

الفرحة بمَقْدَم العيد شكّلت بدورها مادّة للبَوْح، العيدُ في أحيائنا الشّعبيّة، وفرحة الطّفولة بمَقدم كلّ عيد خاصّة الدّينيّة منها حيث يتنافس الجيران في شراء كسوة العيد لأبنائهم وبناتهم، وهي مناسبة تكشف عن نوعيْن من الأسَر، أسَرٌ قد تجد ما تسدّ به رَغَبات أولادها ولو باليسير، وأسَر تشكو من العَوَز ورغم ذلك تحاول أن تُسعِدَ فلذاتِ أكبادها ولو بالمُتيَسّر القليل. فستانُ العيدِ الجديدُ كان مناسبة للحزن والألم الذي يعتصر بعض النّفوس ويُخرج من أعماقها الآهات والزّفرات الحَرّى، ويُفرغ ما في الجيوب ممّا ادّخره الأب لتوفير الحاجات الأساسيّة والمَواد الضّروريّة للمعيش اليوميّ، تقول السّاردة: «ورغم أنّي كنت في السّادسة من عمري كنتُ أعرف أنّ أبي لا يملك نقودًا لشراء ملابس جديدة تلك التي كنت أرغب فيها (...). كنت أحسّ أنّ أبي كان بدوره يتألّم الملابسُ وربّما يتحسّس جيبه، لم يكن يحمل نقودًا تكفيه، أحسستُ كذلك أنّ دموعًا تُغالبه، لكنّه كان يجاهد حتّى لا تتسلّل من عينيه، لقد أكبرتُ فيه ذلك، قرّرتُ مع نفسي أن أرفض كلّ ما اقترحه عليّ حينها، هذه لا تُعجبني يا أبي، وهذه كذلك لا تُعجبني، رفضتُ كلّ ما عرضَه عليّ. قلت له: لا أريد شيئًا، أريد أن أعود إلى المنزل.» (فستان العيد المؤجل،72-73)

وتتبلور قدرة الرموتي السّردية في تصوير الواقع بشكل يتداخل ويمتزج مع الخيال، وتُغلّف قريحتُه الإبداعيّة عن نفسها عندما ينجح في عرض نماذج بشريّة قد يصادفها كلّ واحد منّا في حياته اليوميّة، وذلك حين يجعل من (حذاء) مادّة حكائية تُطلعنا على معاناة من يتذيّلون السّلالمَ الإداريّةَ من «شْواش» وأعوان الإدارة، ممّن يرغبون في اقتناء أشياءَ خَلبتهم، غيرَ أنّ الأجرة الزهيدة، لا تُسعفهم في اقتناء ما يرغبون فيه.

المعلّمُ عُمَر كان من هذه الطّينة الاجتماعيّة؛ إلّا أنّه انماز عنها بأنْ كلّف نفسَه أن يقترض مالًا حتّى يتمكّن من شراء الحذاء، وهو «الماركة» نفسها من الأحذية التي ينتعلها مديرُه، ثمّ يتفاجأ، بعد أن اقترض المال واشترى الحذاءَ، برئيسه يدعوه على عَجَل، ويتنازل له عن الحذاء الذي كان يلبسه بعد أن لاحظ مرّاتٍ عديدة أنّ المعلّم عمر يتتبّع بنظراتِ الإعجاب حِذاء المدير.

وهكذا يسرقُ كرمُ المدير من المعلّم عمر فرحة اشتراء الحذاء الجديد، يقول السارد: «انحنى المدير الذي كان ينتعل حذاءً جديدًا تناول كيسًا بلاستيكيًّا بداخله شيءٌ ما، قدّمه للمعلّم عمر قائلًا: مازال جديدٌ، راه مْسيري مزيانْ، بالصّحّة أبًا عمر...أخذ المعلّم عمر الكيس شاكرًا...سار في الممرّ الطّويل، وهو يتذكر الحِذاء الجديد الذي اشتراه، بعد قرضٍ في انتظار سِروال يليق به...فكر، حتّى لو انتعل حذاءَه الجديد لن يعرف أحدٌ، سيظل، دائمًا، حذاءَ المدير، اعتراه حزنٌ عميقٌ، كيف أجهض هذا الحلمُ في أن يلبس حذاءً ثمينًا أمام الموظفين اشتراه بنفسه؟» (الحذاء،78-79)

في الكثير من الأحياء الشّعبيّة حيث يفعل الجهل بأكثر السّاكنة ما يفعّله العدوّ بعدوّه، ينتشر تتبّع أخبار «التّفاهات والتّافهين»، انشغالاتٌ خالية من كلّ روح ومعنًى، تسرق من النّاس أوقاتَهم ومن التّلاميذ تركيزَهم على ما ينفع ويفيد، تفاهاتٌ أبطالها تلك المسلسلات المختلفة الجنسيّات التي غزتْ في فترة ما التلفزيون الذي لا يخلو منه، تقريبًا، كلّ بيتٍ مَدَرٍ ولا وَبَرٍ. هناك حيث يُنفِق الكثيرُ منّا جزءًا من عمره في السّؤال عن أبطال المسلسل ومصائرهم في «العالم المتخيَّل»، دون الانتباه إلى السّؤال عن مصائرنا ومستقبلنا نحن في عالمنا الحقيقيّ، تقول الجدّة: «لو أنّ الأطفال يُتابعون دروس المدرسة في الفضل أمام المعلم بنفس الاهتمام، وهم يشاهدون هذه المسلسلات لأصبحوا جميعًا في مناصبَ عُليا، ونجحوا في دراستهم، بل أصبحوا وزراءَ وغادروا هذا الحيَّ البئيسَ...ليس مثل آبائهم الذين لا يُحسنون سوى التّناسل ولعب الورق والحلم بالفوز في «التّيرسي».» (لعبة الأسماء،84-85)

وحتّى في فترة شبابهم استمرّ أبناءُ الحيّ في لعب «لعبة الأسماء» (إسميرالدا، عِوَض مريم و(ألفريدو) عِوَض عمر؛ لأنّ المسلسل سَرَق فترة طويلة من عُمْر هؤلاء الشّباب. ويصوّر السارد جانبًا من حياة هؤلاء، يقول: «كانت حلقاتُ المسلسل كثيرة جدًّا، ومُملّة جدًّا، سنواتٍ من البثّ. كبُرَ عُمر وكبُرَت مريم، وكبُر أطفال الحيّ وتفرّقوا باحثين عن لقمة العيش بين الأسواق العشوائيّة الكثيرة والمنتشرة، دون أن يتغيّر الحيّ، النّسوة بدورهنّ مازلن تُمارسن نميمتهنّ اليوميّة، والمسلسل مازال يعاد مَن جديد؛ بل إنّ إحداهنّ قالت لجارتها ضاحكة، إنّ بطلة المسلسل منذ أربع سنوات وهي حامل في المسلسل ولم تلِدْ بَعْدُ، هل في المكسيك تَحْبل النّساءُ أكثرَ مدّة هنا...» (لعبة الأسماء،85-86)

ثمّ ينتبهُ عقلاء الحيّ، بعد انقضاء فصل من فصول التّفاهات التي سرقت من أعمارنا الكثيرَ، أنّ الجدّة كانت مُحقّة، ولا يزال صدى كلامها يتردّد في النّفوس، يقول السارد: «ظلّتْ ضَحِكاتِ الجدّة وَحْدَها تتردّد في نَفسيْهما، هما الآن يُدركان أنّ مستقبل أطفالهما حَلْقة مُفرَغة، وأنّ (ألفريدو) و(إيسميرالدا) مجرّدُ صُور خادعة لنظام يسير بمستقبل جيل نحو الهاوية.» (لعبة الأسماء،87)

بوح قاصٍّ كان مُدرّسًا

اشتغل الرموتي مدرّسًا لفترة طويلة من العمر، مكّنته من أن يَخْبُر هذه المهنة الشّريفة، ويَخْبُر همومَها ومعاناتها، ويُصوّر هذه المعاناة في قالب تخييليّ سرديّ يُلخّص أعوامًا كثيرة من الممارسة الفصليّة بعد انخراطه في «مهنة المتاعب». ولعلّ قاصَنا ركّزَ على المدرّسين في المناطق النّائية حيث المعاناة أدهى وأمَرُّ، حيث العزلة القاتلة، والرّؤية القاتمة، والمسالك الوَعِرة والمسافات المترامية، وشبه الانقطاع الكليّ عن العالم الخارجيّ. يصف السارد منظرَ المدرسة وهي تتراءى له من بعيد، فيقول: «أعرف أنّي سأعزل عن العالم مُدّة في هذا المكان المعزول وفي انتظار عطلة ما، كنتُ قد عُيّنْتُ مُدرّسًا في مدرسة نائية تقبَع هناك في قمّة الجبل. تبدو المدرسة كما لو أنّها تَحرُس المكان من عدوٍّ غير معروف، أو برج مراقبة لمراقبة المتسلّلين عبر الحدود. نزلتُ من الحافلة ووقفتُ على جانب الطريق، بَدا لي المكان خاليًا وموحشًا تمامًا.» (نحو القمة،88)

هي همومٌ كثيرة يكابدها كلُّ مُدرّس قُدّر له أن يشتغل بهذه المناطق من المغرب العميق، حيث تتنصّل الكثير من الحكومات من واجباتها الوطنيّة ووعودها الانتخابيّة بالإصلاح، إصلاح البنى التّحتية والفوقيّة. وتزداد ضراوة العيش، هناك، عند هطول المطر الغزير وتساقطِ الثّلوج، وانسداد المسالك، وقلّة المؤونة وانعدام أسباب العيش الكريم... يقول السارد: «تأمّلتُ المكان والطريق، أعرف أنّ الحكومة لن تُصلح مثلَ هذا الطّريق الهامشيّ، هي لم تُصلح حتّى الطّرق الرئيسيّة في المدن، فكيف تُفكر بهذه الطّريق وهؤلاءِ البُسطاء الذين يعيشون هنا على الكفاف والعفاف؟ (...). سرتُ رفقة الشّابّ نحو المؤسّسة وهو يُحدّثني عن النّهر والأفاعي، وكيف انقطعَ عن المدرسة.. وعن المدرّس السّابق الذي حاصرتْه الثّلوجُ أسبوعًا كاملا... وعندما خرج سالمًا، غادر المؤسّسة ولم يَعُد إليها.. عن الأطفال الذين ينقطعون عن الدّراسة بعد القسم السّادس..عن طبيعة الحياة، وعن السّكّان وأشياء كثيرة...» (نحو القِمة،88،90)

لا شكّ أنّ كلّ مُعلم قد اجتاز قبل ذلك أسلاكا من التّعليم الجامعيّ ولم ينسَ الرموتي هذه الحقبة الطّلابيّة، وباح بالكثير ممّا زخرت به من النّضالات والشّعارات والمُواجهات والاحتجاجات والأفكار التي سكنتْ شبابَنا آنئذ، وملأت روحَه حماسة وتيقظا وتوهّجًا أملًا في بناء وطن يسَعُ الجميع ويمنحُهم نفس الفرص، ولا يلفظ منهم أحدًا... مرحلة طلابيّة تعرّف فيها السارد على الكثير من الزّعماء العالميّين والوطنيّين، وملأت صورُهم وأقوالهم المقتضبة فضاء الجامعات العريقة ببلادنا.

ويلمس القارئ في ما يحكيه السارد عن هذه الفترة مقارنة بالذي نعيشه اليوم، يلمس نوعًا من «النّعي للسّياسة والسّياسيّين» بما أخلفوا وعودَهم، وتنكروا لمبادئهم، وعلا صوتُ مصالحهم الذاتية على مصالح الوطن والمواطنين، وجحدوا ببرامجهم الانتخابيّة، ومنهم مَن كفر بمرجعيّاته التّاريخيّة والإيديولوجيّة التي تدعو من حيث المبدأ إلى خدمة المواطنين...

وفي خضمّ الصّراع بين هذه التّجاذبات تبرزُ أزمة المثقّف المغربيّ الذي لم ينل حظه من الاعتراف والتّقدير، يقول السارد حكاية عن هذه الفئة: «...تناول العلبة القريبة منه، سلّ منها لفافة وأشعلها، سَها من جديد يسترجع ذكرياتٍ بعيدة، ذكرياتِ النّضال والحَماس وحلقات الجامعة والاعتقالات، ومغادرته إلى بلاد أخرى بعد اعتقاله لشهريْن..السّجارة كانت تحترق حتّى أحسّ بحرارتها تكوي أصابعَه، مَعَسَها بعصبيّة في المرمدة..وقام ليُهيِّء قهوته الصّباحيّة، لم يُشعل المذياعَ الصّغير ليستمعَ لأخبار الصّباح كعادته، أمّا التلفاز فقد أضرب عن مشاهدته منذ مدّة، نفسُ الأخبار، نفسُ الوجه الذي يَعِد بالتنمية كلّ يوم، قنواتٌ وطنيّة تمارس التّضليل، هي قناعة خرج بها منذ عاد من منفاه الذي اختاره ذاتَ صيف حين غادر البلاد.» (ولادة،92-93)

لا ريبَ أيضًا، أنّ من عاشوا هذه الظروف الاجتماعيّة والإنسانيّة قد تعرّضوا لنوع من الاحتراق الذاتي من أجل قضايا مجتمعهم ووطنهم، ولعلّ في وَسْم السارد لمثل هؤلاء بوصف «الفراشة» لمِمّا يُدلل على دقة الاختيار وعدم اعتباطيّته. يُحدّثنا السارد عن تلك الفراشات الحالمة بمستقبل جديد وبعيد، أجيال من الفراش ضحّت من أجل تناول الشّمس، واصطدمت أحلامُهم بالصّخر، يقول السّارد: «سار نحو الباب بخطواتٍ وئيدة كما لو أنّه استعراض عسكريٌّ وهو يحاول أن يربطَ بين الحُلم وهذا الغياب الطّويل، يعرف أنّ الفراشات لا تُعمّر طويلا، تُعشّق النّور وتحترق من أجله...هل احترق هو منذ عشرين سنة، ربّما كلّ الأحلام خابتْ، ليس حُلمُه هو فقط، بل أحلامُ جيل بكاملِه، سار نحو الجبل المُطلّ على القرية، بدتْ له الدّور في الحَضيض، ومدرسة القرية المنعزلة مثل جمل أجربَ عُزِل عن القطيع. تذكر ما قاله مسؤول رفيعٌ أدّنا لسْنا في

حاجة للشّعراء والفلاسفة؛ لأنّهم يَحلمون كثيرًا..وقف منتصبًا فوق القمّة، تأمّل الأفق بعيدًا ورفع يديه على شكل جناحين، رفرف بهما، ثمّ طار نحو الأعالي..نحو الشّمس.» (الفراشة،99-100)

ونحن على مشارف نهاية القصّ يعود بنا الرموتي إلى أكثر القضايا تعلّقًا بنفسه واستدرارًا لكتابته ومثارًا لألمه ووجَع بوحِه، إلى قضيّة السّياسة وحربائيّة بعض السّياسيّين. ينقل إلينا السارد حوارًا دار بينه وبين أحد جيرانه حول سلوكات بعض هؤلاء و«حذاقتهم» في معرفة تمفصلات المجتمع كما يعرف القصّاب مفاصل ذبيحته، حوار دار بين الجاريْن حول علاقة السّياسة بالصّدق والإيمان، يقول السارد، في معرض ردّه على جاره المُعترض: «متى كان رجل السّياسة يومًا صادقا ومؤمنًا؟ السّياسة كانت دائمًا مناورَة، مثل شعرة معاوية، والسّياسيّون مثل حفاظة الأطفال، يجب تغييرها كما قال أحدهم، (...) نظر إليّ، ثمّ قال ليتأكد ممّا سمعتْ أذناه: إذن رجال السّياسة مثل حفاظة الأطفال عندك...وضعتُ يدي على كتفه وأنا أربّت عليه: يا جاريَ العزيز المشكل أكبر من ذلك، الحفاظات تُلقى في حاوية الأزبال، أمّا رجال السياسة فإنّهم يعودون من جديد أكثر نتانة ليسخروا منّا.» (بكاء زائف،103)

ختم الرموتي وجعه هذا بصرخة في وجه الفكر الخرافيّ الذي لا زال يُعشّش في بعض العقول، ولعلّ اختياره الرّبط بين «ذكاء» بعض السّياسيين و«بلادة» بعض الأوساط الشّعبية ليس من قبيل الصّدفة، على الأقل هذا ما تبوح به خاتمة هذا العِقد السّردي؛ حيث يُواجه رجلٌ متعلّم جهالاتِ وسطه الاجتماعيّ.

وحينما تُعيبه المحاولاتِ وتوصَد في وجهه الأبوابُ يقرّر الانعزال عنهم، و«يرافقُ» سكة الحديد، وينسج علاقات مع سائقي القطارات الذين صاروا يُبادلونه التّحايا عند مرور قطاراتهم من بلدته دون أن يتوقّفوا، ويُلقون إليه عُلَب البَسْكويت والسّجائر؛ بل صاروا يلقون إليه الجرائد، والثّياب الجديدة، ممّا أثار حفيظة وسطِه فاتّهموه بالجنون؛ بل والزّواج من نساء العالم المخفيّ، يقول السارد: «ما يُروَّجُ بين أهل القرية أنّ الرّجل سكنته جنّيّة القطارات..لكن، لا أحد أعطى تفسيرًا لهذه الجنّيّة، أين تسكن؟ وما طبيعتها؟ ... هو كان يسخر في دواخله من قولهم، يلعنُ الجهلَ الذي يستوطن عقولهم، حتّى عندما حاول مرّة أن يشرح لهم أنّ جنّيّة سكة القطار التي يدّعون أنّها تسكنُه، لا وجودَ لها، هي مجرّد وَهْم، لكنّهم كانوا يتفرّقون ساخرين.» (الحلم على سكة الحديد، 104-105)

نعم، هي مُجرّد وَهْم «كالأوهام المعسولة» التي يبيعُها السّياسيّون. ولم يكن هذا الشّخص، الذي لم يَفهَمْه وسطه، بحسب السارد، إلا رجلا يحلم: «أن يسافر بعيدًا إلى العواصم والمدن التي كان يقرأ عنها ويرى صوَرها ومتاحفها في الصّحف والمجلات التي تُلقى له: روما، فيينا، باريس، أثينا، وقرطبة يُحسّ بغصّة عندما يقارن ذلك بقريته التي لم تتغيّر منذ عقود، فقط اختفتْ قضبانُ الحديد ذات زمان وانتهى الأمر، ونُسيت تمامًا، حين يتذكر زيارته للمدينة لم يرَ سوى أكوام الأزبال والمتشرّدين والمعتوهين والمتسوّلين، هاله الأمرُ وعاد بسرعة إلى القرية، وجعل من قضبان الحديد رفيقه الأبديّ.» (الحلم على سكّة الحديد، 106)

ختامًا

تعكس هذه المجموعة انشغالات الرموتي بقضايا قومه وعصره، وتضرب مثلًا حقيقًا لدور الأديب في هذا العالم، وهو دور الهدم والبناء، هدمُ الكثير من القيم السّلبية التي يلاحظها من حوله، والسّعيُ إلى بناء عالم جميل كما تخيّله هو، عالم تسود فيه الطّمأنينة والسّعادة والعدالة الاجتماعيّة، عالم يتقاسم فيه النّاس كلّ ما يملكون من أشياء جميلة، ويأخذ بعضهم بأيدي بعض لتجاوز الأحزان والآلام التي تُشكل جزءًا واقعًا من حياتنا «نحن الإنسان» في الآن والهُنا.

هكذا غادرنا الرموتي الذي كان يحلم بالسّفر وبمزيد من الإصلاح السّياسيّ والاجتماعيّ قبلَ الرّحيل دون إخبار، ولا استئذان، ولا وصيّة، ولا رسالة إلا رسائل الحبّ والوجع التي كانت تقضّ فكرَه وتستدرّ قريحتَه، وجعُ وطنٍ كان يتمنّى أن يراه دائمًا في الأعالي الشّمّاء بين الأمم، واحترقَ من أجل ذلك كما يحترق الفراش في سرديّاته، لكن الرموتي خلف أدبَه قصصًا وروايات أثّرًا على أنّه مرّ من هنا مرورَ حيٍّ لن يندثر... ونقلنا من واقع مأزوم ومدنّس إلى حلم سرديّ طاهرٍ ومنفرج هناك في «مدينة الفُضيلة»...

حروفيات لحسن فرساوي بين الشعرِ والتشكيل

أو حين يصير الحرف أفقًا للتعبير

نجاة الزباير

يُعدّ لحسن فرساوي أحد أبرز الفنانين المغاربة الذين أسهموا في تجديد الحرف العربي داخل المشهد التشكيلي المعاصر، إذ منح الحرف حياة جديدة تتجاوز حدود الشكل الكلاسيكي، ليصبح وسيطًا تعبيريًا نابضًا بالمعنى والرؤيا. ويتحوّل الحرف في تجربته إلى عنصر بصري يعبّر عن الهوية والذاكرة، محقّقًا توازنًا دقيقًا بين جذور الخط المغربي وتراثه من جهة، وانفتاحه على الحساسية التشكيلية الحديثة من جهة أخرى. وبهذا، يصير الحرف جسرًا يربط بين الذات والعالم، وبين التراث والابتكار، ليتحوّل إلى فعل ثقافي عميق الدلالة، لا مجرد صياغة جمالية.

فرساوي وأسئلة التجديد الحروفي

انطلق اشتغال لحسن فرساوي الفني من النصّ الشعري بوصفه منبعًا رؤيويًا لتجربته، إذ لا يتعامل مع الشعر كمجرد مادة مرافقة، بل كأفق موجّه للفعل التشكيلي. ومن هذا المنطلق، يبتعد عن المرجعيات التقليدية ليعيد تصور الحرف العربي باعتباره طاقة جمالية تتجاوز الرمزية الضيقة، لتغدو علامة شعرية ذات أفق كوني.

ولا يقدّم فرساوي الحرف في صورة تراثية جامدة، بل ينقله إلى مستويات تعبيرية وروحية قريبة من التجربة الصوفية والوجدانية، حيث يتحرّر من الصرامة القاعدية ويتحول إلى حرف شعري يتغذى من الإيقاع والتخييل أكثر مما يستند إلى النظام الخطي. ويتجلّى هذا المنحى بوضوح في «أعماله المشتركة مع الشاعر السويسري برونو ميرسييه مثل: مستنقعات الجنوب، يوميات مرتدّ، وسرّ أوكرانيا، إضافة إلى تعاونه مع الشاعر المغربي جميل عبد العاطي في خطني أيها الحبر».1

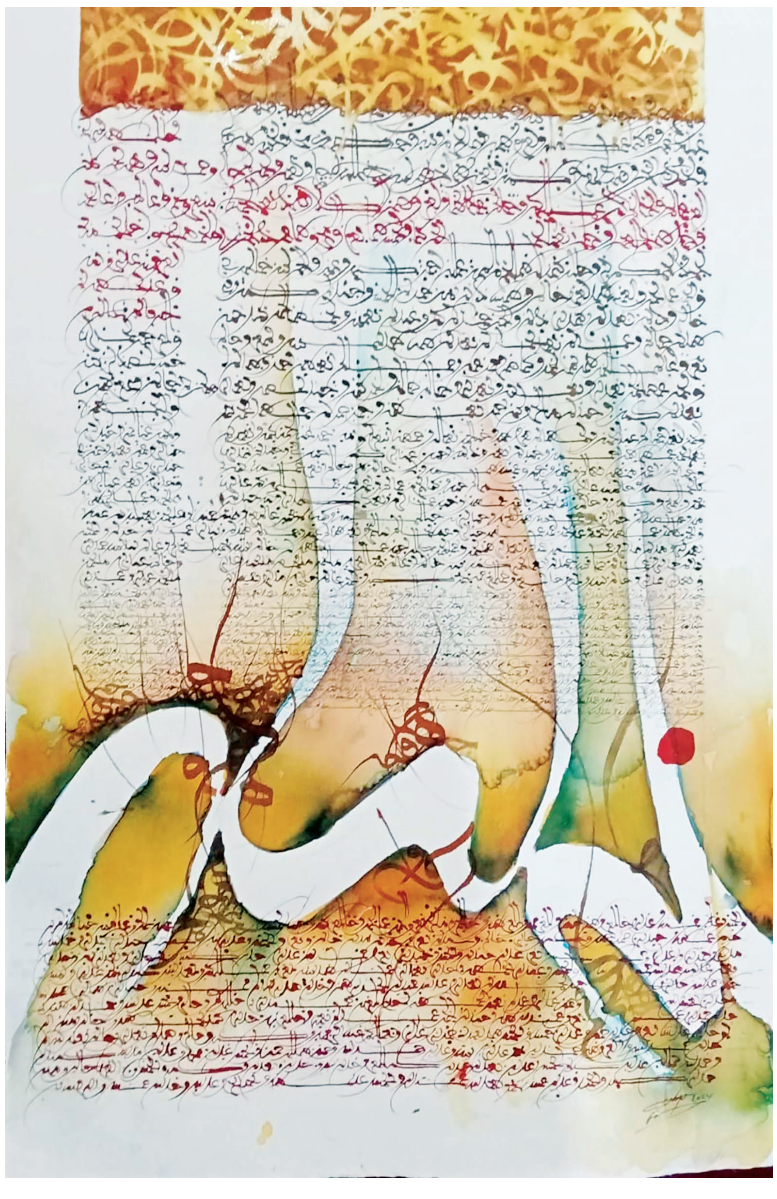
حين يُبصر الحرفُ إيقاعَ القصيدة

لا ينفتح لحسن فرساوي على الشعر بوصفه خطابًا لغويًا فحسب، بل يتلقّاه كنسق رؤيوي قابل للتحوّل إلى فعل تشكيلي. فالشعر عنده يُرى قبل أن يُقرأ، ويُستخلص من بنيته اللفظية ليُعاد تشكيله داخل فضاء اللوحة وفق منطق بصري مستقل. لذلك لا ينتقل النص بمعناه المباشر، بل تتحوّل إيقاعاته وصوره وتوتّراته الداخلية إلى بناء تشكيلي جديد.

ويتبلور الحرف بصريًا من خلال الإيقاع والصورة الشعرية، دون التزام بالمعنى الحرفي، حيث تتشابك الكتل والانسيابات داخل الأفق التشكيلي. وهكذا يتحوّل النص من عبارة تُقرأ إلى أثر بصري يُرى ويُؤوّل، ليصير الحرف نقطة التقاء بين الشعر والرسم، وبين الإيقاع والفضاء.

كتابة بلا أسوار

يبتكر لحسن فرساوي حروفيّة حرّة تتجاوز القواعد الكلاسيكية والخطوط الموروثة، حيث يتحوّل الحرف إلى عنصر مرن داخل اللوحة، متفاعلا مع اللون، وتغيير الأفق البصري باعتباره عنصرًا فاعلا في البناء التشكيلي. وفي هذا الأفق، يتقدّم اللون ليغدو حاملا للمعنى وبنيةً شعورية قائمة بذاتها، لا خلفية محايدة للحرف.



ويتقاطع اللون مع الحروف ليشكّل نصًا بصريًا موازيًا للنص الشعري، حيث يندمج في نسيج الكتابة نفسها، حتى تبدو بعض الحروف كأنها منبثقة من أعماق اللون لا مرسومة بأداة مباشرة. وهكذا ينخرط اللون في فعل الكتابة، بينما يصبح الحرف امتدادًا لحركته وانفعاله داخل اللوحة.

وتتجلّى هذه الرؤية بوضوح في أعمال يغيب فيها الحرف المقروء، ليحضر أثره البصري في هيئة حركة وانسياب داخل الحقل التشكيلي. ففي إحدى اللوحات، يتّخذ المسار الحروفي شكل خط أسود لولبي يخترق السطح، متقاطعًا مع عنصر معماري هو الدرج داخل التكوين، لا كعلامة عبور فحسب، بل باعتباره اقتراحا لانتقال الحرف من مستوى الرؤية إلى مستوى التجربة في حركة توحي بالصعود والتيه معًا.

وعلى امتداد هذا المسار، تنتشر كتل لونية حمراء كثيفة ، تبدو كأنها بؤر ذاكرية أو عقد دلالية معلّقة بين القول والمحو. فيما يتداخل الأزرق الشفيف مع الترابي والبنفسجي في طبقات توحي بالعمق والبحث والتردّد، ليغدو اللون كتابة موازية تسبق الحرف وتحضنه.

وبذلك، لا تُقرأ اللوحة بوصفها تركيبًا شكليًا مغلقًا، بل باعتبارها فضاءً مفتوحًا للعبور والتأمّل، يُستعاد فيه الحرف كأثر روحي وانفعالي، يتخفى في الحركة واللون والإيقاع، ويمنح المتلقي هامشًا واسعًا للتأويل وإنتاج المعنى.

انفتاح المعنى وتعدّد الرؤى

تفتح تجربة فرساوي أفقًا تأمليًا قائمًا على شبكة من الرموز والانزياحات البصرية، ما يجعل العمل الفني فضاءً مفتوحًا لإنتاج المعنى. ويستمد الفنان رؤيته من التراث الصوفي عند النفري والحلاج وابن عربي، حيث يغدو الحرف نافذة على البعد الروحي والرمزي، وهذا يعمّق التجربة ويغني معناها. وفي سياق الانفتاح على مرجعيات بصرية متعدّدة، يلحظ علاء كعيب حضور تأثيرات «سريالية شبيهة بأسلوب سلفادور دالي، عبر الأجساد القريبة من هيئة الفزاعات والوجوه المبهمة المشبعة بالإيحاءات الشعرية والحكم القديمة» 2 ، وهو ما يكشف عن تجربة تتجاوز البعد الشكلي لتلامس الجوهر والرؤية والمعنى الكامن خلف طبقات اللون والضوء.

خاتمة

تتجلّى حروفية لحسن فرساوي بوصفها موقفا فنيًا وروحيًا متكاملا، ينطلق من الداخل، من الحسّ والتجربة والوعي الجمالي، لا من القواعد الصارمة أو الانضباط الشكلي. ففي تجربته، يُمنَح الحرف حريته القصوى ليتحرّك ويحلم ويتحوّل، متجاوزًا وظيفته التقليدية ليغدو كيانًا بصريًا نابضًا بالحياة.

ومن خلال هذا الاشتغال، ينجح فرساوي في إيقاظ ذاكرة بصرية وروحية لدى المتلقي، حيث تُستقبل أعماله بوصفها فضاءات مفتوحة للتأمّل والتفاعل. وهكذا تغدو منجزاته التشكيلية حوارًا صامتًا ومتجدّدًا بين الفنان والحرف، وبين القصيدة واللوحة، وبين الرؤية الذاتية وحساسية التلقي؛ حروفيات تعانق الأعماق وتعيد للحرف وهجه الأول بوصفه أثرًا ورمزًا ووجودًا.

الهوامش:

1 - وقفة مع لحسن فرساوي، العربي الجديد، 23 دجنبر 2019.

2 - علاء كعيب حسب، «السريالية الحروفية» في لوحات الفنان التشكيلي المغربي لحسن فرساوي، رأي اليوم، 24 أبريل 2023

من الشاطئ المحروق إلى الشاطئ المقطوع

رحلة في بحر الحسيمة (*)

أحمد شرّاك

لقد كانت الصدفة جميلة بلقاء الأستاذة كريمة الوزاني، وهي تقرأ إعلانا قرب ميناء الحسيمة، والذي كان مفاده الدعاية لرحلة بحرية على متن قارب لزير (L'AZUR)، وهي رحلة تمكن العابر من التعرف على مدينة الخزامى باعتبار «الأنالوجيا بين الحسيمة والخزامى على صعيد الطبيعة بالمعنى الواسع، الطبيعة النباتية والطبيعة الجسدية عند الإنسان»(1)، وهي رحلة فريدة تمكن العابر من رؤية الخزامى من الماء والبحر ومن هنا فهي رحلة جاذبة لا شك في ذلك.. ولعل لقائي بكريمة قد جعل معدل الجذب أكثر إلى المشاركة في هذه الرحلة، وهكذا لم نتردد في دفع عربون الرحلة في ذلك اللقاء العابر، على أساس أن تكون الرحلة في اليوم الموالي، إلا أن المنظمين أجلوها بيوم واحد، نظرا لأن البحر كان غاضبا وأمواجه تتعالى فوق سطحه، وهكذا ظلت الاتصالات بيننا طوال يوم 25 غشت إلى حدود منتصف الليل حيث تأكد موعد الإقلاع في اليوم الموالي في الساعة العاشرة والنصف صباحا. كان المركب جاهزا للإبحار، لأن البحر أعلن عن هدوئه في ظل مناخ رائق يُسعف على المغامرة دون مخاطر.

لقد كنا في الموعد ونحن نتلهف إلى هذه الرحلة غير المنتظرة، وهكذا انطلق بنا المنظمون نحو مكان الإقلاع في الميناء، حيث يرسو المركب استعدادا للإقلاع في التوقيت بالضبط.

لقد كان المركب بتسع لثلاثين نفرا، إلا أن الحاضرين لم يتعدوا عشرين... وهكذا انطلقت الرحلة من شاطئ المحروق (كيمادو) من قلب الحسيمة، وهو شاطئ جميل وسط المدينة، يعطيك الرغبة في السباحة نظرا لثبات أمواجه وأمان مائه (إلى إشعار آخر)، لعل تسمية هذا الشاطئ (كيمادو) وبالعربية المحروق، يعود إلى معركة أحرقت فيها مراكب فسماه الاسبان بهذه التسمية كاعتراف بخسارة المنازلة بين المستعمِر (بكسر الميم) والمستعمَر (بفتحها)، لعل هذه التسمية قد تحمل دلالات أخرى فيها كثير من الحرق والاحتراق بما يفعله المستعمر الاسباني إلى مطلع سنة ألفين، حيث احتل جزيرتين وهما جزيرة البحر وجزيرة الأرض.. بعد ما كان قد أغار على جزيرة ليلى بشواطئ تطوان، والتي كان فيها المغرب حازما وصادما للرغبات التوسعية لجاره الشمالي، وما فتئ يهدد حدوده البحرية ويحتل جزرا مازال برابض بها تتلقى كل الدعم والرعاية واللوجستيك من طرف الدولة الاسبانية، ومازال فيها العسكر رابضا، لقد وصل عدد «التجزير» إلى أكثر من عشرين جزيرة في البحار المغربية نسبة إلى المدن الشاطئية المغربية وفي مقدمتها الحسيمة والناظور وتطوان... لقد شاهدنا ثلاث جزر مازال يتحكم فيها العكسر الإسباني... وهنا قد يسأل المرء هل مازالت الممارسات الكولونيالية مستمرة وقائمة رغم خطاب أنتجه الغرب وهو الديمقراطية وحقوق الإنسان.. أم أن حقوق الإنسان تنحصر في الإنسان الآخر.. أما عالمنا فلا يستحق ذلك.. ولعل ما يجري في غزة من قتل الأطفال والنساء وممارسة الإبادة والتدمير، ما هو إلا عنوان هذا العالم الذي يحيا فيه الإنسان الفلسطيني والعربي والإفريقي عموما في درجة الصفر من التقدير والاحترام.

وهنا قد يتبادر إلى الذهن التفكير في منظومة فكرية وحقوقية تتجاوز هذه الأطروحة (الديمقراطية وحقوق الإنسان)، إلى أطروحة نفكر فيها وهي الأطروحة التقاسمية، التي قد تعطي للإنسانية دلالة جديدة للعدالة والإنصاف بين سكان المعمور، أقصد بها تقاسم المبادئ والأفكار كما تقاسم الثروات المادية والرمزية، أي تقاسم الحياة بالمعنى الواسع بعيدا عن الطوباوية والميكانيكية في التواصل الحضاري والثقافي والسياسي والاقتصادي هنا والآن، خاصة وأن البشرية مقبلة على تطور جديد، وهو العقل الاصطناعي الذي قد يصبح فيه التقاطب ما بين إنسان يحيا عمرا متوسطا كما هو الآن وإنسان يحيا أكثر من قرن ونصف كما يؤكد كثير من المفكرين والباحثين في علوم المستقبل.

لقد كانت الجولة عبر كل الشواطئ المحاذية للحسيمة، فبالإضافة إلى كيمادو (المحروق)، قد مر المركب بمحاذاة شاطئ إيسري، وكلابونيطا..

والشاطئ المقطوع أي الذي لا تؤدي إليه طريق فهو معزول عن التعاطي البشري، إلا أن التركيز كان على «التجزير» أي تلك (الجزر الجعفرية أيضا)، الجزر التي تقتات من الدرر المغربية في باطن البحر.. تحت عنوان الاستغلال والاستيطان..

هذا فضلا عن المدينتين المغتصبتين من طرف الجار الشمالي منذ قرون، أقصد سبتة ومليلية.

لقد كانت الجولة فرصة للاطلاع على تاريخ يتوارى خلف سطح البحر... ونحن نتابع الرحلة، فإذا بالمرشد يستعير مفهوم جزيرة تجاه كرة تشوير على سطح البحر، ليعلن متفكها بأن المغرب لا يملك جزيرة هنا وإنما «حجرة» على سطح البحر.. غمزا لغياب السيادة الوطنية على كثير من الجزر المغربية التي ما فتئ المغرب الرسمي والسياسي والمدني، يطالب بها..

إذا كانت هذه نفحات من التأمل على ظهر المركب، فلاشك أن هذه الجولة حفزت على ذلك وفي ذات الوقت أشعرت العابر بجمال البحر وشعرية الرحلة، ليس في إعادة الاكتشاف وإنما أيضا في التمتع بهدوء البحر، والسباحة فيه لمن رغب في ذلك، عندما توقف المركب من أجل هذه الغاية، في هذا اليوم الجميل الذي كانت شمسه ساطعة وكان مناخه معتدلا..

لقد كانت الرحلة مزدوجة من حيث الاستمتاع بالجغرافيا والتاريخ معا. كما أن التفكير فيها وتنظيمها عمل إبداعي ومبادرة ذكية من أجل تعزيز السياحة الداخلية للمنطقة، وهي سياحة تحمل عناوين مختلفة كالتعريف بما تزخر به المنطقة من ثروات وما يميزها من استراتيجية في المكان، سواء من حيث الجمالية الطبيعية أو الموقع الجغرافي، ومن هنا، فهذه الرحلة ليست نهائية فهي مفتوحة على المعاودة والتكرار.

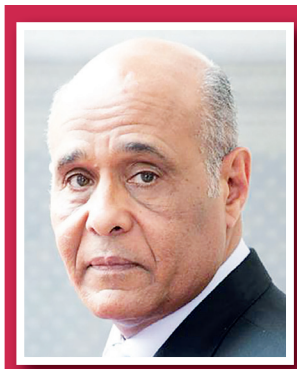
لقد فاتني استجواب الراكبين لأعرف من أي قبلة هم قادمون إلا أن كريمة انتبهت ونحن نعود إلى نقطة الإقلاع، إلى استدراك بعض من فضولنا بقراءة ترقيم السيارات الرابضة للعابرين، فكانت تشير إلى مدن مغربية شتى كالبيضاء والرباط وطنجة وتطوان ومكناس وفاس.. أي من كل الأنحاء المغربية، وهذا مؤشر إضافي في الاعتزاز وتعزيز العبور الذاتي للمغرب الغالي بكل أبنائه من كل الجهات والجغرافيات الوطنية.

*- لقد كانت الرحلة يوم الاثنين 26 غشت 2024 من الساعة 10,30 إلى 11,15 دقيقة.

-1 أحمد شراك: معارج العبور (سيرة الجغرافيات الذاتية) مادة الحسيمة والخيمة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2011، ص-ص 51-55.

جريدة «العلم» وتجربتي في النشر في العلم الثقافي 2023-1972

الجزء الثاني



د. عبد الرحمن بن زيدان

لقد انفتح ملحق (العلم الثقافي) على النخبة المغربية، وعلى الرواد، وعلى 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:

الدراسات التي أنجزتها حول المسرح المغربي والعربي.

الدراسات التي أنجزتها حول 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.

هذا 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.

-مسرح المدينة في بيروت يرسم معالم أحلام ما بعد الحرب

-نضال الأشقر بقعة النور التي هي المسرح/ التاريخ 10 - 12 - 1995 (العلم الفني)

-حديث حول دينامية المسرح المغربي الواقع والآفاق/السنة 27 التاريخ 06 - 04 - 1996

-التأسيس النظري للمصطلح النقدي في النقد الأدبي والمسرحي/السنة 27- التاريخ 7 أبريل 1996

-قضايا المسرح المغربي والتفاعلات الأجنبية/السنة 27 - التاريخ 1 يونيو 1996

-المسرح العربي والبحث عن تأسيس مصطلح نقدي/السنة 27 - التاريخ 22 يونيو 1996

-أسس النقد المسرحي عند عباس محمود العقاد في قراءة مسرحية « قمبيز» للشاعر أحمد شوقي/السنة 27 التاريخ 19 أكتوبر1996

-اتحاد كتاب المغرب يحاور تناقضاته الداخلية في مؤتمر التحولات/السنة 27 - التاريخ 26 أكتوبر 1996

-في انتظار مسرح مغربي متحرك بمؤسسات مثقفة/العلم الفني 17182التاريخ 14 ماي 1997

-»أندري فوازان» ومشروع المسرح الشعبي في المغرب خلفيات وتقنيات/ العلم الفني 17214 التاريخ 16 يونيو 1997

-الخروج من التخفي لكتابة حياة المسرح في كتاب « حياة في المسرح «لعبد الله شقرون/السنة 27 - التاريخ 01 - 13 - 1997

-مسرح سعد الله ونوس: شهادات مقلقة حول وعي الذات بالواقع/ السنة 28 التاريخ 21 يونيو 1997

-من تجارب المسرح العراقي: مسرحية السؤال والمنظور الجديد لأسطورة أوديب/السنة 28 التاريخ 6 دجنبر 1997

-حقوق المؤلف المغربي في ضوء الاستحقاقات الجديدة أي تغيير لأي مؤلف؟/السنة 25 - التاريخ 27 يونيو 1998

-حول مناحي التحول في الكتابة المسرحية في المغرب: المشترك بين الروائي والمسرحي/السنة 29 - التاريخ 4 يوليوز 1998

-توفيق الحكيم والغرب وسؤال الهوية في تأصيل المسرح العربي/ السنة 29 - التاريخ 12 دجنبر 1998

-المسرح البوليفوني دلالة إنسانية بحوار الفنون/السنة 29 - التاريخ 23 يناير 1999

-مفهوم الحوار عند توفيق الحكيم وكسب رهان المعنى في كتابة الدراما العربية/السنة 29 - التاريخ 6 فبراير 1999

-دلالة المدينة في النص المسرحي المغربي/السنة 29 - التاريخ 11 دجنبر1999

-»أهل المدينة الفاضلة « مسرح القضية والاحتفالية الحالمة/السنة 30 - التاريخ 20 مارس 1999

-»وقتاش تصحا يا جحا» كوميدية شعبية ببساطة دالة/السنة 30 - التاريخ 8 ماي 1999

-جحا في مسرحية عاشور يسائل وهم النص في أفق الواقع/ السنة 30 - 24 يوليوز 1999

-التجريب في المسرح العربي بين النحن والآخر/ السنة 30 - 25 شتنبر 1999

-المسرح المغربي ومسار التحولات في مشروع الكتابة الدرامية/السنة 31 - التاريخ 23 شتنبر 2000

-السؤال النقدي وسؤال المعرفة في مشروع مصطفى القباج النقدي/السنة 31 - التاريخ 3 يونيو 2000

-إسمع يا عبد السميع: إحتفال تراجيدي في زحمة عالم منهار/السنة 34 - التاريخ أبريل 2001

-الإرهاب الفكري أشد بوليسية وفتكا من أجهزة البوليس الرسمي (حوار مع الشاعر محمد الطوبي)

-بول بولز ومدينة طنجة مخيلة ملتهبة بالغواية أو كاتب أمريكي بذاكرة مغربية/أكتوبر 2001 السنة 33 - التاريخ 04 يناير 2003

-حقيقة الواقع المصري من حيوية الصعود وتراجيديا السقوط (حوار مع فاروق عبد القادر) السنة 34 - التاريخ 27 - دجنبر 2003

-معركة وادي المخازن في الإبداع المسرحي المغربي: مقاومة مغربية عبر التاريخ/السنة 34 - التاريخ 24 يناير 2004

-المسرح المغربي وأسئلة النشأة في كتابات عباس الجراري/السنة 35 - التاريخ 28 فبراير 2004

-بيان آخر بمناسبة اليوم العالمي للمسرح/ 20 مارس 2004

-رمز الشاعر في المسرح المغربي مواقف مركبة في رؤية مركبة/ السنة 35 - التاريخ 10 يوليوز 2004

-جدل الخاص والعام في خطاب النقد المسرح عند الدكتور مصطفى رمضاني/ السنة 35 - التاريخ 25 دجنبر 2004

مسرح

د. عبد الرحمن بن زيدان

أسفار في شغف مجنون

إسلي وتسليت

أن تكتب.... ماذا تكتب؟

-أنا وجيلي والمسرح في واقع يعزز أخلاقا بحجم الصدمة (حوار مع فاضل خليل)/السنة 36 ـ التاريخ 5 مارس 2005

-قاسم مطرود يحكي عن العراق والمنفى والانتظار في تجربة المسرح (حوار)/السنة 36 ـ التاريخ 16 يوليوز 2005

-بغداد مأساة المعادلات المعقدة وبالبوح بالسقوط في الكتابة الدرامية العربية/السنة 36 ـ التاريخ 19 أبريل 2007

-محاكمة مثقف يفكر في مأساة المدينة العربية ـ رمز أبي العلاء المعري في مسرحية « الخروج من معرة النعمان» للمسكيني الصغير/السنة 36 التاريخ 31 ماي 2007

-نص السيرة الذاتية في «ورشة الأمل» ذاكرة مدينة في ذاكرة قاسم حداد/ السنة 38 ـ التاريخ 4 أكتوبر 2007

-حداثة الشعري المغربي رهينة بتوفير الشروط الجمالية والدلالية (حوار مع الشاعر عبد السلام الزيتوني)/السنة 36 ـ التاريخ 8 ماي 2008

-بنيونس عميروش فنان تشكيلي يستعيد الزمن الماضي في معرض «فلاش باك»/ السنة 38 ـ التاريخ الخميس 19 أبريل 2009

-محمد أديب السلاوي العشق الدائم للوطن للكتابة عن الوطن/ الخميس من جمادى الثانية 1431 الموافق 21 ماي 2010

-دلالة التاريخ المختل والتصالح المستحيل مع الواقع في رواية (دموع باخوس) للروائي محمد أمنصور/ 31/ 12 / 2010.

-الزمن المصري على إيقاعات الأعطاب التاريخية في مسرحية «عجايب» للكاتب عاطف النمر/ 2011/2/11

-مسرحية (بلا عنوان) تحكي عن الوجع الفلسطيني في القدس/ 8/ 3 / 2011

-دراما الصورة وتنظيم فوضى العالم في مسرح فاضل سوداني/ 25 / 3/ 2011.

-الكوميديا التي تبدأ بالنزوات لتصل إلى السياسي: مسرحية الهواوي قايد النسا للكاتب أحمد الطيب العلج/السنة 41 الخميس 16 من ربيع الأول 1433 الموافق 9 من فبراير 2012.

-برؤيته التراجيدية يعيش المسرح دوما بجوهره الإنساني/ الخميس 20 من ربيع الثاني 1433 الموافق 22 من مارس 2012.

-مصطفى القباج قارئ يحاور مرجعياته من أجل البديل المجتمعي الممكن/ السنة 41 الخميس 16 من رجب 1433 الموافق 7 من يونيو 2012

-التوثيق العلمي للمسرح المغاربي استعادة للذاكرة المسرحية المغربية/ السنة 41 الخميس 17 من ذي القعدة الموافق 4 أكتوبر 2012

-المسرحي أحمد بن كيران تجربة مسرحية مكتوبة بمعاني الذات/السنة 41 الخميس 24 من جمادى الثانية 1435 ـ الموافق 24 أبريل 2014

-محمد بلهيسي ونوستالجيا الاخراج المسرحي الجميل للمسرح البديل/ السنة 41 الخميس 28 من شعبان 1435 الموافق 26 من يونيو 2014

-عبد اللطيف بوطيب عصامي مؤرخ لمدينة مكناس بذاكرة الوثائق والشفويات/الخميس 28 من ذي الحجة 1435 الموافق 23 من أكتوبر 2014

-المسرح المغربي قبل الاستقلال إرهاصات التأسيس في غياب مرجعيات التأسيس

-ساحة الهديم: ذاكرة فرجات توثق زمن البقاء والانمحاء/ السنة 41 ـ الخميس 22 محرم 1437 الموافق 5 من نونبر 2015

-البعثات التعليمية في عهد السلطان الحسن الأول للدكتور جمال حيمر

-بين الإصلاح العسكري ومحدودية التحديث الشامل للمغرب/السنة 41 الخميس 25 من رجب 1436 الموافق 14 ماي 2015

-الطاهر الطويل يقرأ تجربة المسرح الفردي بحثا عن مشروعية المسرح الفردي/ السنة 41 ـ 1 من رمضان 1436 الموافق 18 من يونيو 2015

-من صمت له كلامه إلى كلام الصمت أو كيف قرأ أمين ناسور حكايات الصمت؟/الخميس 21 صفر1473 الموافق 3 من دجنبر 2015

-تاريخ ما كان وما سيكون في رواية (ثورة المريدين) للدكتور سعيد بن سعيد العلوي/ الخميس 14 جمادى الثانية 1437 الموافق 24 من مارس 2016.

-المونودراما وإشكالية الفهم: حول صمت له كلامه للدكتور عبد الرحمن بن زيدان/ الخميس 1 من ربيع الأول 1438 الموافق 1 من دجنبر 1016

-المسرح والجمهور سؤال قارئ وسؤال تجربة/ الخميس6 من ربيع الثاني 1438 الموافق 5 من يناير 2017

-حوار مع محمد حسن الجندي: مدارات السيرة الفنية في الحياة المسرحية/ الخميس 10 من جمادى الثانية 1438 الموافق 9 من مارس 2017

-مسرحية المحاكمة: من تجارب المسرح المصري صورة واقع يتكلم عن التكفير ويلغي التفكير/الخميس 6 من رمضان 1438 الموافق 1 من يونيو 2017

-حديث مطول حول المسرح العربي بالمغرب مع الأديب عبد الله شقرون (1): في زمن الرقابة كان الخطاب المسرحي عملا سياسيا نضاليا/ الخميس 16 من ذي الحجة 1438 الموافق 7 من شتنبر 2017

-حوار مع الدكتور فاضل خليل: أنا وجيلي في واقع يعزز أخلاقا بحجم الصدمة/ الخميس 21 من محرم 1439 الموافق 12 من أكتوبر 2017

-الأديب عبد الكريم غلاب: حكيم في السرد وحكيم في تدبير أمور الفكر/ الخميس 18 من ربيع الأول 1439 الموافق 7 من دجنبر 2017

-حديث مطول حول المسرح العربي بالمغرب مع الأديب عبد الله شقرون (2): كانوا يعيبون علينا الكتابة باللسان الدارج في المسرح وفي التمثيل الإذاعي/ الخميس 25 من ربيع الأول الموافق 14 من دجنبر 2017

-كتابات الناقد سالم اكويندي اختلاف الدال والمدلول في قراءة المسرح العربي/ الخميس 22 من صفر الموافق 1 من فبراير 2018

-رواية المتمردة تكتب عن المغرب المنسي للكاتبة عتيقة بن زيدان/ الخميس 28 من جمادى الأولى 1439 الموافق 15 من فبراير 2018

-بساط (المبروك) متعة الحديث بالكوميديا السوداء عن الهجرة والإحباط/ السنة 49 الخميس1من رجب الموافق 22 مارس 2018

-كلمة اتحاد كتاب المغرب بمناسبة اليوم العالمي للمسرح: المسرح بسؤاله الوجودي موقف ممن يسلبه وجوده/ الخميس 18 من رجب الموافق 5 من أبريل 2018

-حمان الخريبطي من فرجة الترجمة إلى فرجة العرض المسرحي/ الخميس 21 شوال 1439 الموافق 5 من يوليو 2018

-حوار مع الأيقونة المائزة في تجربة المسرحي الراحل عبد القادر اعبابو: المسرح المغربي يثير أسخن الجدالات بين المسرحيين والنقاد/ الخميس 4 جمادى الثانية 1441 الموافق 30 من يناير 2020

-المنجز المغربي في المسرح تحولات في بناء الزمن الجديد للعرض/ الخميس 27 من رجب 1441 الموافق 27 من فبراير 2020

-شعرية الدراما والمرجعية الفكرية السياسية في سؤال المسرح ـ حوار مع الدكتور حسن المنيعي/ جمادى الأولى 1441 الموافق 7 الخميس 23 من ماي2021

-دولاكروا ـ مكناس ـ أو التاريخ والرواية أية علاقة رواية سعيد بن سعيد العلوي/ السنة 52 ـ 6 من رجب 1441 الموافق الخميس 18 من فبراير 2021

-محمد الجم كاتب السخرية في الكوميديا الاجتماعية (المرأة التي...) نموذجا/ الخميس 23 من رمضان 1441 الموافق 6 ماي 2021.

-النقد السياسي للتطبيع في مسرحية «الشرخ» للمخرج سعيد نصر سليم/. السنة 52. الخميس 1 صفر 1443 الموافق 9 شتنبر 2021

-مع الروائية المغربية رشيدة الأنصاري ـ سؤال الذات في كتابة مواجع امرأة 1 ـ 2/ الخميس 23 دجنبر 2021 الموافق 18 من جمادى الأولى 1443

-مع الروائية المغربية رشيدة الأنصاري ـ سؤال الذات في كتابة مواجع امرأة 2 ـ 2 /الخميس 30 دجنبر 2021 الموافق 25 من جمادى الأولى 1443.

-الدكتور حسن الشريف الطريبق مبدع كتب تاريخ الثقافة المغربية بمشروع الأصالة والمعاصرة/ الخميس 23 يونيو 2022 الموافق 23 من ذي الحجة

-عبد الإله عاجل وتجريب الكاريكاتياتر في بناء الفرجة من (ألوان الضيم) إلى (المقال الأخير)/الخميس 8 يونيو 2023 الموافق 19 من ذي القعدة 1144

-مونودراما (أرقام في متاهات الحياة)، السنة الخامسة/ 5 أكتوبر 2023 الموافق 19 من ربيع الأول 1445.

-المسرح بين العرض والتلقي في تجربتي القرائية/السنة الخامسة الخميس 28 دجنبر 2023 الموافق 14 من جمادى الثانية 1445.

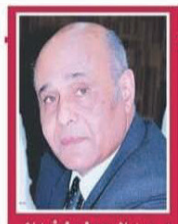
***

في الأخير أريد إبداء ملاحظة عن هذا التوثيق، وهو أن أغلب مواده من دراسات وحوارات جمعتها في كتب نشرتها في المغرب، ومصر، ولبنان، وسورية، أو نشرتها في مجلات محكمة وهذا دليل على أن (الملحق الثقافي) هو من حافظ لي على ذاكرتي الكتابية أرجع إليه كما يرجع إليه العديد من الباحثين والدارسين والإعلاميين لمعرفة التجربة بتواريخها، وتيماتها، وسياقاتها.

مكناس في 01 يناير 2024

مسرح

مسرحية (سيرة)



د. عبد الرحمن بن زيدان

(اكم المخرج جواد الأسدي العديد من الخبرات والمهارات والمعرفة بأسرار صناعة الفرجة مما أهله كي يتعامل مع أي نص سردي سواء كان تاريخا ، أو رواية ، أو شعرا ، أو أسطورة يعيد إنتاجه برهافة إحساس ، وبوعي فني يريد به إعطاء الحياة لكل موضوع له بنيته الخاصة ، وله أنساق محدّدة ، لكنه وقبل إنجازه كعرض تام البنية يقوم بتفكيكه ليختار شذرات دلالية من المادة الدرامية فيسعى إلى تعديلها ، أو الحفاظ عليها كما هي ، أو تجاوز بنياتها الكائنة بحثا عن دلالات أخرى توافق رؤيته لما يريد التعبير عنه.

في كل عمليات الإخراج المسرحي الذي راكم به جواد الأسدي تجاربه مع كل نص درامي إلا ونجده يبحث ـ دوما ـ عن الجمالية المناسبة، والبنية المناسبة، والرؤية المناسبة لصياغة جديده المدهش اعتمادا على درامية المواقف التي يراها صالحة لبناء العرض لأنه يتوفر على ملامح وظلال المادة الدرامية، ويتوفر على توتر حالات الشخوص وهي تتحرك داخل مشاهد صادمة، وتتحاور داخل نزاعات مهمورة بجمالية التعبير عن الإحساس، والتهميش، والعنف، واللقاء، والفراق، والتنافر الوظيفي بين مكونات النص السردي فيمهد هذا بناء الحالات التي يقبلها بعد ان يكون قد اقتنع بجدواها وبفعالياتها كمادة درامية في بناء عرض يتعامل معه برؤية الناقد الذي يبني فرجته بالبروفات التي تعيد صياغة المشاهد اثناء تجريب بنائها لتكون مادة للعرض الممكن للعرض الجديد.

بمراجعة ما تمنح البروفة للمخرج من اتساق ودلالات ورؤى فإنها تبقى اقتراحات للبناء الفرجوي يمكن بها بناء العرض بعد بنائها الأول الذي يتجاوزه المخرج جواد الأسدي ويبتعد عنه حتى تكون رؤيته لما ستتولد من هذه البروفة فرجة مكتملة البناء بدخلها في عملية الإخراج والتناسج مع نصوص أخرى تبقى هذه البروفة بالتناص اساس منهجه في الإخراج بعد قبول النصوص التي يتم توليدها من سرود أخرى كانت قصصية، أو مسرحية، أو شعرية أخرى ستتحول بحتمية البناء والهدم إلى نص عرض مسرحي كامل يراهن به جواد الأسدي على تمثل الزمن الجديد وهو يمعن في الوصول إلى الغايات التي تقنع المتلقي بجماليات الفرجة. هذه المنهجية قائمة على ترتيب مشهدية المشاهد بالبروفة كتقنية فنية لبناء علامات نص العرض بقبول دلالات ورفض دلالات أخرى بها كان المخرج يحقق وحدة موضوع سرودات الحكايات حتى تنسجم مع ما يريد تحقيقه، لتبقى استراتيجيته في البناء تعني تجاوزا للمكتوب، وتخطي الموجود سلفا، والاعتماد على البديل الذي تقدمه الدلالات الجديدة، وهي تعيد النظر في النص الجاهز لبناء سرود داخل سرود، وترتيب علامات مع علامات كلها تنهض على البناء الدلالي لما يريد تقديمه فرجويا بعد إكمال بناء الانسجام بين مفردات العرض حتى توافق المشاهد التي هي تسعى إلى الوحدة الموضوعية بملء ما فيها من فراغات غالبا ما تدعوه إلى إعادة عملية البناء، والهدم للتقليص من هيمنة البياضات الموجودة بين هذه الدلالات والمشاهد.

هذا يعني ان المخرج في عملية التفكيك والتفكير في التوليف بين الحكايات فإنه يشك في هذا الاكتمال، ولا يثق في البنية التي بنى بها هذه المشهدية من قبل فتجعله يعيد دوما هذه العملية حتى يصل إلى شعرية المنطوق والمرئي الذي يريد إنجازه برؤيته لذاته، ورؤيته لتواقعه ومزجه ذاكرة الأساطير العراقية، وما تبقى في ذاكرته من عشق أبطال مسرحية أهامت، ومسرحية الملك لير وبطلتها كورديليا لأنهم كلهم ضحايا

بروفات تكشف الظلام القابض على الأرواح

إخراج الدكتور جواد الأسدي

4

حريق به سيحول المؤلف كلام البروفة إلى عرض يوزعه على علامات النص مع الممثلين وباقي مكونات العرض البصرية، وهو المزج الوظيفي الذي أدى إلى مايلي:

التوليد الجديد لمعاني نص العرض واحداثه من مرجعيات متنوعة فيها الذاتي، وفيها الإحالة على واقع مضمر هو الواقع العربي المعيش كما كتبته هذه الحكايات المتضمنة في نصوص مسرحية كلاسيكية، الرهان على إنجاز حيوية الفرجة المسرحية بالنص المتحرك بالكلمة، وبالصورة، وأداء الممثلين وهو يكشفون عن السلوك الإنساني باعتباره ثوابت مرتبطة بعالمهم المتداعي.

من هنا يكون المخرج جواد الأسدي قد صار فاعلا حقيقيا في كلام النصوص الجاهزة للعرض، أو النص الموجود للقراءة قبل العرض، وهو في هذا النوع من التعامل يسعى إلى استخراج الرؤى الصغيرة من كل مشهد فيه ما يبرر وجوده وهو يكون الرؤية الرحبة للنص الموجود مستعينا بنصوص ومرجعيات أخرى تدعه يتعامل برؤية الناقد مع عمليتي الهدم والبناء، والرفض والقبول لمكونات المادة الدرامية التي يتوفر عليها مما يجعل من منهجه في اختيار فعالية البروفة عاملا مساعدا على تشكيل رؤيته في الإخراج المسرحي.

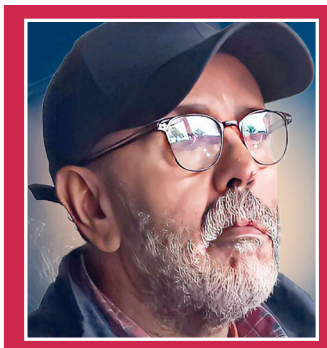
إنه التشكيل الرؤيوي لعلامات العرض الذي يعتمد في تشكيله على عناصر داعمة لكتابة خطابات النص الجديد القائم ـ اصلا ـ على التوليف ـ بعد ان تكون قد منحته الذاكرة الخاصة، وذاكرة النصوص المستمدة من أساطير، ومسرحيات عالمية، والأحداث المروعة المعاصرة التي تجري في العراق، ولبنان، وفلسطين، وسورية، ذاكرة استثنائية تتمثل في بناء دلالات عميقة لجمالية زمن العرض لأن كل بروفة إلا وتفتح مع كل حوار جديد مرجعيات أخرى جديدة حول (سيرة) غائب كمكان، لكنه حاضر بقوة في متخيل النص داخل صيرورة العرض ليبقى مسرحا مصوغا بابعاد إنسانية لا تدل عليه إلا علاماته المتحركة في مكان تراجيدي تعيش فيه شخوص تراجيدية وجع اللحظات التي ضاع بها المؤلف معاناتها، وكشف عن عذابها الأبدي بعد أن منحها انفاس حياة أخرى بهذا العذاب لتتكلم عن حياته والحياة السالفة للشخوص كحاملة لزمن ما بقي في هذه الذاكرة في الحاضر حيث كل شخوص (سيرة) إلا وهم ضحايا عنف، وضحايا خيانة، وضحايا عجز، وضحايا اهواء، كلهم مهووسون بنزوات مالها مكتوب بالعجز، وتفاؤلها محكوم عليه بالانمحاء، وفي الاخير هم ضحايا واقع سياسي ظالم تحمله رمزية كاماميليا كزهرة يتم تقديرها في العديد من الثقافات لأنها رمز النقاء والكرامة، والحب والشغف ورمز للفنون والأدب) وهو الدور الذي قدمت به شذى سالم حالاتها وهي تغضب باضطراب هادئ كله امتعاض، واهتياج، وسخط تشجب به كبد الكائنين، وتفضح السلطة التي توظف كل ما يبقيها قابضة على رقة الحكم بنفاق يخفي برامجها في اغتصاب النساء، وخطفهن، وتدنيس عقلتهن بالعار كما حدث لها، و كان المعلب بهذا العذاب(البيا) الذي يعني اسمه انه(أعدل أو كيس من صوف أو شعر، وأنه نوع من الطير يلبد في الأرض، ولبد بالمكان لبد لبودا أقام به ولزق، لبد الشيء بالشيء ركب بعضه بعضا) وهي الصفات التي اتصف بها منطوق نص حوارات أحمد الشرجي الذي يحيل حاله على عجزه، والتصاقه بحالاته، فكان هامسا لا يصرخ على الرغم من شدة وغور معاناته، وهناك ريمون(صاحب السيرك) الهتّاف، الصائح، الجاهر بصخب منزوع من معاناته الكآبة التي كانت تخفي انتهازيته وهو يركع أمام السلطة الجائرة في المدينة فيقدم للضابط زوجته (قربانا)، ويضحي بها للبقاء قرب غريمه، يمارس معه كل الموبقات، والزلات، والاستمتاع بالربح أو الخسارة في القمار، وهناك(الكلب دودن)، والضابط(اللذان يظهران في كلام الإحداث على لسان (كاميليا) انهما تلوث بتناسل في مدينة مدنسة.

أكاميليا)، و(البيا) شخصيتان تراجيديتان تحملان جراحات مكلومة بما حدث لهما فقام المؤلف بلملمة سيرتهما لفضح كل راهن ومعيش، وجمع النقيض إلى نقيضه وهو يراهن على بناء المفارقات الغريبة والعجيبة التي عاشتها نواتهما في تحولاتها مع انكساراتها، وصدماتها أمام الواقع العنيد وهما يعيشان صهد المشاعر وبرودتها وضياعاتها التي انكتبت في حوارات ناطقة بفلسفة تفوح منها انفاس كلمات موزعة بين ماض هو سبب انكساره الذي ادى إلى ضياعهم، وحاضر يرخي عليهم بثقله توازيها شاعرية المواقف المتعارضة.

لقد ألم المخرج عناصر الحكي التي اختارها من الكلام الذي كانت تتمخض عنه البروفات، وجمع ما كانت تهمس به بفيض دلالي صار حديث علامات الشخوص بهمسات لا تخلو من حديث الذاكرة، وكلام التاريخ، وتذكر الغائبين الذين غيبتهم الظروف القاهرة فلم يعودوا في الذاكرة سوى خيالات تعبر في

باب المتاهة

قراءة في القصة القصيرة «الباب المحجوب» لأنيس الرافعي



مصطفى الحسناوي

قضاء ليلة في فندق عادي ستقود محمد شكري للاضطلاع بتجربة وجودية برزخية، تجربة الانوجاد في الفاصل بين الحياة والموت، أو الفاصل، كما جاء في الاستشهاد الافتتاحي المأخوذ من «كتاب اللاطمأنينة» لفرناندو بيسوا بترجمة إدمون عمران المالح، الفاصل بين الأثر الأدبي الغفل، الذي هو أثر المؤلف نفسه، وأثر الند الذي يكون للمؤلف خارج ذاته، كما لو أن الأمر يتعلق، كما جاء في الاستهلال، بأثر ذاتية مستحدثة كلية من طرف المؤلف، شأن ردود شخصية خارجة من مسرحية ألفها هو. هناك أثر المؤلف وأثر الند، داخل الذات وخارجها، هكذا تنتسج العلاقة التناظرية بينهما، وهو ما يتخلق من الرمز المزدوج للتيه والالتباس وتشوش الحواس، تقابل الأصل والسيمولاكر، واللعب الماكر والمخادع حول الهوية، هوية محمد شكري هنا الذي يقوده تغيير مكان المبيت، لتغيير الهوية حين يلفي نفسه أمام مضاعفه son double، في المنزلة بين المنزلتين أو بين النسختين.

يلزم التأكيد على مسألة أساس هي أن الاشتغال السردي لأنيس الرافعي ينصب على إنسانية أخرى مغايرة، إنسانية مفتوحة على البهلوانات والدمى والمهرجين والكائنات المعدنية الصغيرة والمضاعفين والأشباه والأشباح، والأبواب والمنازل ذات الروزنامة المعقدة والغرائبية وحدائق الحيوانات المتوهمة، وهو الاشتغال الذي يروح نوعا ما إعادة تحديد إنسانية الإنسان، لأن هذه هي المهمة الجوانية والسفلية التي تستغل عليها كل كتابة سردية منخرطة في مساءلة مزدوجة للوجود من جهة ولطرائق التعبير عنه، كما تجدها عند فولكنز بولانيو كورثازار، بورخيص وغيرهم، لا مفردة لا جملة ولا تخلق سردي يفلت من فتنة والحاحية هذه المساءلة. تتشابه الأضداد في عوالم أنيس الرافعي السردية، حيث الحقيقي والزائف يتواشجان، يتبادلان الأدوار حد الوله وحد شغف لا ضفاف له.

يمكن أن نرى في أنيس الرافعي حكواتيا، ساردا مفردا راغبا باستمرار في جعل قرائه يتيهون داخل متاهات سردياته... كأني بأنيس الرافعي يرصد شكري، يلاحقه في تنقله بين مكانين/ بين حياتين، بين عمارة تولستوي بطنجة [سخية السلالم، التي لم تكن تتوفر للأسف، على مصعد يحول دون وعثاء الصعود ومشقته] وبين [فندق ريتز، الذي تمت صباغة واجهته وتجديد أثاثه بالكامل...

بعد أن تعرض خلال بداية العام لحريق مهول]. يعبر شكري من مكان وهوية إلى مكان / هوية آخر، تماما كما يحدث لشخصية جوزف ك في رواية [المحاكمة]، يسير في ممر ذو سقف واطئ يفتح بابا فيلفي نفسه في مكتب محامي أو قاضي، يلج قاعة يظنها فارغة فيجد نفسه أمام الشهود والمحامي والقاضي وهكذا دواليك ولقد أبدع المخرج السينمائي أورسون ويلز في خلق ديكورات تعكس هذه الهندسة المتناهية اللامتوقعة، هندسة الحكم المؤجل في محاكمة ضاغطة خانقة وبلا ضفاف. يستيقظ محمد شكري من [نومته الثقيلة] إثر الصيحات المذعورة الصادرة عن قاطني وقاطنات غرف الفندق، إثر حريق اندلع فيه يستيقظ هلعا، يلج بسرعة المصعد لينزل للطابق السفلي، وهنا ينعلن الانتقال من المكان / الحياة إلى مكان / حياة أخرى، إنه هذيان الأمكنة والسيرورات الحياتية. يقول أو كثافيوباث: [الواقع مصاب طبيعيا بالهذيان]، لذا فإن إحدى التمرينات الفانطاستيكية المفضلة لدى بورخيص، هي بلورة وتطوير نوع من الفانتازيا الثقافية إلى حدها الأقصى وهناك تعثر على الأصل المؤسس لها داخل هذا البلورة للفانتازيا الثقافية تشتغل وظيفة صنع كون آخر وينطرح السارد كصانع أكوان.

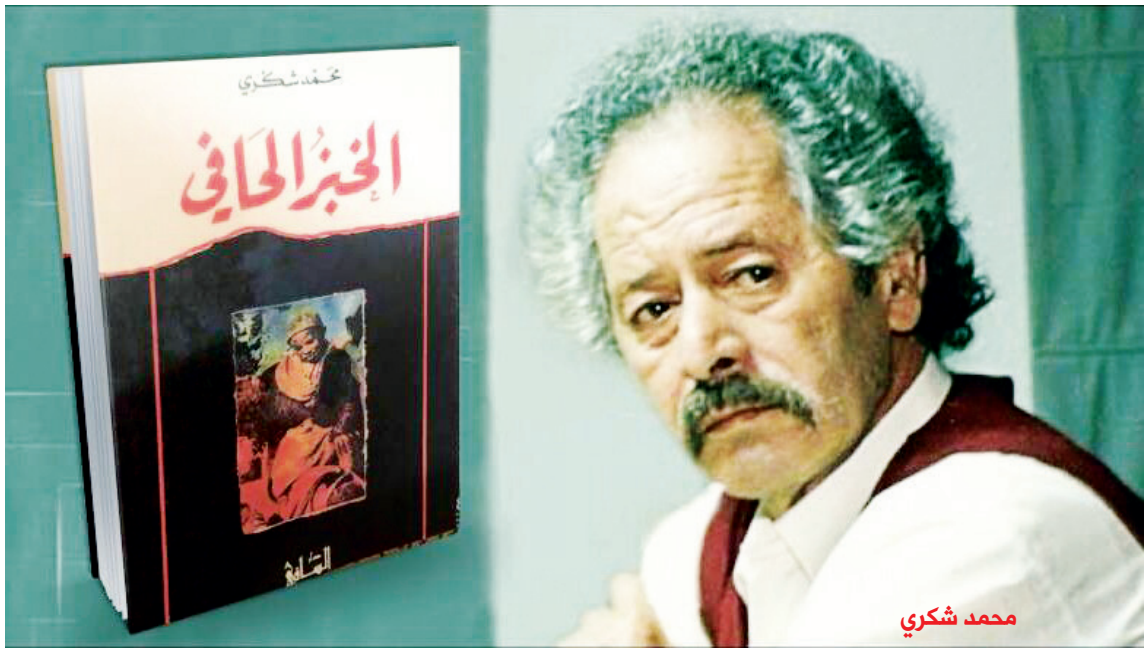
يبدو أنه بالنسبة لأنيس الرافعي فإن العالم الخارجي لا وجود فعلي له، وقد لا يوجد إلا حسب وانطلاقا من الوعي الإنساني، الوعي بسردية الوجود سابق على الوجود في ملموسيته، الواقع ليس شارطا للوجود، بل سردية الوجود هي الشرط الشارط للواقع انقذف محمد شكري بقصارى جهده وسرعته في المصعد، ضغط على زر الطابق الأرضي، لكنه عوض أن ينزل لبر الأمان هاربا من حريق الفندق ألفى نفسه داخل العوالم الباطنية لوعيه، [غير أنه وجد نفسه داخل رواق طويل متفحم السقوف والحيطان والأبواب يثوي به هواء قديم وصمت جنائزي]. أعادتني مسألة الرواق الطويل المتفحم إلى رواق آخر طويل يتعالى الشرر فوق جدرانه، ويشبه رواقا جحيميا في فيلم «بارتون فينك» للأخوين جويل وإيثان كوين Coen. هنا نصل إلى النقطة المفصلية في القصة القصيرة ولربما إلى «بابها المحجوب»، كما هو عنوان القصة القصيرة، الباب المحجوب المظنون به على غير أهله والذي يفضي إلى المنطقة البينية الفاصلة بين زمنين، يقع نوع من النمط الكسري Fractale potter وهو نمط متكرر وارتدادي ينكسر الزمن أو ينشطر وتلفي الذات نفسها ذواتا متعددة، انكسارات وشظايا ذوات كما يقع حين نرى وجهنا في مرآة منكسرة مليئة بالشقوق. لقد وقع محمد شكري [بطريقة مبهمة في منطقة بينية فاصلة بين زمنين، نشأت عن كسر في التناظر الارتدادي، وهو الآن سجين تصادي حقبتين ومكانين متطابقين. يمضي سائرا بخطوات حذرة،

يقول بورخيص: [أتخيل أدب العالم متلبسا شكل غابة، كثيفة شيئا ما، نظل داخلها الطريق... نوعا من المتاهة الحية]. أفكر أيضا في البيتين الأوليين من النشيد الأول من أناشيد [الجحيم] عند دانتي، حين قال بأنه وجد نفسه في منتصف العمر مجترحا طريقه وسط غابة غامضة، una selva uscura، وشكري بطريقة ما من طرق أنيس الرافعي السردية الماكرة (مكر الكتابة) وجد نفسه [على الأغلب بسبب تعتعة السكر الطافح] في مكان غامض بين مكانين، الشقة بالطابق الخامس لعمارة تولستوي بطنجة، حيث يقيم، وغرفة بفندق ريتز الشعبي، الشريط العمراني كله مكون من أمكنة ليلية ديونيزوسية إسرافية يقول عنها كاتب القصة القصيرة [الباب المحجوب] بأنها: [المتمنعة عن أن يغمض لها جفن أو يغلق لها رمش].

مثل زائر غير مرتقب من الأحياء إلى عالم الأموات، في قلب النسخة السابقة من الفندق قبل أن تلتهمه ألسنة اللهب الغادرة]. ها هو محمد شكري يجد نفسه بين زمنين، فندقين ونسختين، وكلمة نسخة هنا هامة كما لو أن شكري كان يكتب نسخة الحاضر ووجد نفسه ضون وعي منه ينكتب عن نسخة الماضي، على صفحة من طرس الفندق قبل الحريق، عاد شكري إلى نسخة خلانه وأصدقائه ومعارفه والشخصيات المتخيلة في سردياته، ضون كيخوطي قضى سنوات في قريته حاملاً اسمه الحقيقي ألونسو كيخانو مدمنا على قراءة روايات الفروسية والمبارزات والمعارك إلى أن وجد نفسه داخل رواية باسم الفارس ذوي الوجه الحزين (ضون كيخوطي) مع تابعه المعتوه سانشو بانشا ومعشوقته المتخيلة دولسينيا شكري، بشكل ما من الأشكال ووفق التخيل السردي الماكر الأنيس الرافعي وجد هو الآخر نفسه وقد عاد بالصدفة إلى نصوصه المكتوبة وشخصياته وشبكة معارفه، إنه العود الأبدي المثيل l'éternel retour du même، الزمن خارج مفصلاته كما قال هاملت في مسرحية شكسبير time is out of joints، الباب المحجوب هو الباب الذي لا ينبغي اجتيازه عبوره مثل نهر الستيكس أو البوابة التي يحرسها سربروس cerbère كلب الجميم. ليس اعتباطيا أن جيم موريسون المعمر the King lizzard (الملك السحلية) كما لقبه نقاد الروك اقترح تسمية الفرقة الوليدة Doors، لأنه كتب قصائد عن أبواب تفضي للجحيم، أطلق أنيس الرافعي تسميات على هذه المنطقة البينية، أو البوابة التي أفضت بشكري إلى عالم آخر سماها «الكابوس» و «المنطقة المجهولة» و «أنفاق المواقيت الملتبسة». الباب المحجوب هو باب الزمن المتشظي المنكسر، العالم نوعا ما هو تمثل الكاتب عنه le monde est ma représentation، هكذا يمكن أن يقول [الوجود هو أن تكون مدركا أو أن تدرك] هكذا يصير شكري في قصة أنيس الرافعي، أدركته المنطقة البينية ومن بعد العبور أدرك الكائنات التي توجدا في عرفها، إنه المبدأ الفلسفي الذي طرحه بيركلي الفيلسوف الإنجليزي [Esse est précipitant porcipare]، إما أن تدرك (بفتح الراء) أو تدرك (بكسرها).

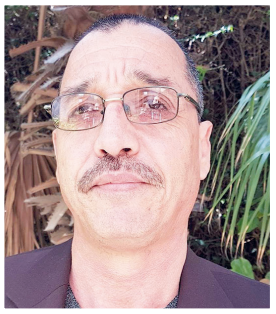
كتابة أنيس الرافعي طاعنة في الاشتغال السردي بقدر ماهي متجذرة في الاشتغال الفكري. إنها كتابة سردية مفكرة تفكر نمط اشتغالها وتنتج فكرها أقلية من الساردين تميزت بهذا مثل بورخيص، كورثازار وغيرهما. وجد محمد شكري نفسه [في قلب النسخة السابقة من الفندق قبل أن تلتهمه ألسنة اللهب الغادرة. فكان كلما فتح غرفة من الغرف، صادف أحد معارفه وصويحباته وندمائه الأقربين أثناء مرحلة شبابه المتصعلكة (...) بعضهم كانوا يظهرون له بوجوههم الحقيقية، وبعضهم الآخر متنكرين بأقنعة ركيكة لا تخفي سوى، على نحو طفيف، هوياتهم المكشوفة أصلا. استغرب بشدة أن لا أحد منهم فاتحه بالكلام، أو حتى ألقى عليه التحية]. ما وراء الباب المحجوب لا أصدقاء ولا أصحاب ومعارف هناك فقط أقنعة. سنوات من الكتابة السردية الاختلافية الهامشية والعنيدة أثرت دون شك في الواقع، هكذا يكتب شكري العالم، العالم هو نتاج متخيلنا، في حكاية [مكتبة بابل] لبورخيص يكفي أن يكون كتاب ما ممكن التصور ليوجد، وفي حكاية (طلون) هناك فكرة كتاب/ الكتابة يغير الواقع، أما في حكاية (بحث بن رشد) فإن الوجود الماضي لهذه التشخصية التاريخية تبين أنه اختفى في اللحظة التي توقف السارد فيها عن الإيمان بوجوده، هل كان شكري نوعا ما، حسب التخيل النشكوني لأنيس الرافعي، على موعد مع الأبدية مع اللانهائي السيء أو الرديء، ربما ما دام مكونا من أقنعة ركيكة، هكذا سيجد شكري نفسه وجها لوجه مع وجوه ترتدي أقنعة الجمود والتنكر له، قبائل عرفها في حياة أخرى في مرحلة الشباب المتصعلكة، وهرب، هرب بروحه [راغبا أن يتخلص دون إبطاء من براثن هذا الكابوس كي يغادر هاته المنطقة المجهولة من أنفاق المواقيت الملتبسة فعاد كرة أخرى إلى المصعد] عاد لموعد في سامراء كما روته سردية قديمة عن العبد الذي أرسله سيده للتبضع في سوق ببغداد فصادف الموت، هرب طلب من سيده أن يعطيه أسرع جواد وهرب إلى سامراء ذهب السيد إلى السوق نفسه التقى بالموت وسألها لماذا أرعبت عبده فقالت له انها فقط استغربت رؤيته في بغداد وهي على موعد معه في سامراء في الغرفة التي عاد إليها محمد شكري هروبا من الكابوس ومن قبيلة المقنعين [ألفى محمد شكري آخر، بملابس مختلفة، يستلقي نائما على السرير الثاني للغرفة رقم سبعة، وهو ممسك بيده اليسرى المرتخية لجام فرس وزجاجة نبيذ فارغة، وبأسفل فراشه يقعي كلبه الهرم «جوبا»]، هكذا تقول سردية أنيس الرافعي، ولأن الرافعي يكتب سرديات عارفة narrations savantes فيلزم لفهم أن الأمر يتعلق بمحمد شكري آخر ميت مسجى فوق سريره الجنائزي، العودة للإحالة التي ساقها عن ميرسيا إلياد، عن بعض الشعائر الشامانية الكونية التي تقوم بها بعض قبائل شمال آسيا بوضع لجام فرس وزجاجة نبيذ في يد المتوفي اليسرى عند دفنه، رأى محمد شكري نفسه ميتا مسجى بأشيائه المقلوبة، إن صورة القرين أو المضاعف الميت التي جابهها يمكن تقريبها مما طرحه لا كان Lacan في مسألة الذهان la psychose التي قال عنها بأنها: «تراجع مكاني إلى مرحلة المرآة حيث تختزل العلاقة مع القرين في حد حاسم وقاطع يؤدي للموت»، يقود الباب المحجوب إلى مرحلة المرآة، حيث ترى الذات نفسها كذات فانية، هكذا يشتغل السرد البرزخي لأنيس الرافعة، سرد الأبواب والأنفاق والممرات والردهات والمصاعد، والتنقلات من أسفل لأعلى والعكس، ولنلاحظ أن الإبداعات والكتابات السردية في الأدب العالمي كانت دائما سرودا برزخية، سرد العبور، المرور الأنفاق والممرات أوديسة هوميروس، إنياذة فيرجيل، «الكوميديا الإلهية» لدانتي أناشيد أومزامير إزرابوند، قصائد رامبو، محكيات كافكا وكورثازار وجاك كيرواك وغيرهم، سرد يضع الذوات أمام حقيقتها الفانية، هكذا يحدث النمط الكسري، يتشظى الزمن وينكسر [يرى محمد شكري آخر، مثل توأم مموه أو غير معلن انشق قدامه فجأة، أو كما لو كان هو عينه، أضحى صورة جانبية تحملق إلى ظلها فطفق يتسائل، في صمت حائر أتراه وصل إلى غرفة حقيقية، أو هي غرفة انعكاسية مجاورة لا وجود لها في الفندق، باطنية ومشيدة داخل «الأنا» من دون ريب لكنها نسخة طبق الأصل للغرفة الفعلية، بل ملتصقة بها من الأعلى أو من الأسفل أو من الجانبين كقطع حجر الدومينو]. نتذكر في فيلم «بارطون فينك» للأخوين كوين Coen بأن بارتون رأى في غرفة الفندق الذي حل به قبل مشهد احتراق الممر لوحة فيها امرأة جالسة فوق الرمل تحت مظلة على الشاطئ، هذه اللوحة أو هذا المشهد بالذات هو الذي سيجد نفسه داخله في إحدى لقطات الفيلم الأخيرة، داخل الغرفة سيعثر محمد شكري على [الباب السري غير متوقع باب نفسي مفتوح على أخر الاحتمالات وليس ماديا البته] : هذا الباب هو المكان-العالم Le lieu-monde الذي يمكن أن يصير الكون، الباب الذي يحول الوجود إلى مصير ويمكن أن يقول الأرض، كما قصيدة الأرض لكارلوس أرجنتينو دانيري في حكاية (الألف) لبورخيص والتي يجب أن تختزل الكون كله، ما عثر عليه محمد شكري على السرير الثاني في الغرفة رقم سبعة [وهو رقم يمكن اعتباره شيطانيا أو جنائزيا في رأيي بالرغم من أن الرقم الذي يعتبر شيطانيا منذ نبوءات نوسترا داموس هو رقم ستة الذي وضعه الروائي - الشامان بولانيو - Bolano كعنوان لروايته القيامية 2666]. إنه نوعا ما الموعد في سامراء. فر محمد شكري من زلزال، رأى عالم الأموات، عاد إلى غرفته الأولى طلبا للنجاة فوجد قرينه مسجى على سرير الموت، الموت لا تخطئ موعدها، [لم يجرؤ محمد شكري على إيقاظ قرينه، قرينه الذي حسب أنه أتى كي ينسج كفنه في الغيب ويصطحبه إلى الموت، لكنه تجاسر على أن يسحب من الطاولة الصغيرة الجانبية قبعة القش الإيطالية البيضاء الخاصة به، وببغاءه.

الميكانيكي الأخضر. كما جرمن خلفه بأنشوطة جلدية كلبه الأثير «جوبا»، مقررا في تلك اللحظة أن تكون هاته آخر زيارة له إلى فندق ريتز... فالمرء يخوض أطول وأعسر سباق في مضمار حياته من أجل الهروب من نفسه، لذلك لا يجب أن يلاقيها ممدة إلى جواره عندما يذهب لقضاء ليلة ما في فندق...]، هل وجد محمد شكري باب الخروج أم لا... هنا تقف la chute للنص السردي أو جملة التخلص الأخيرة. هنا ينفتح الموعد في سامراء على مواعيد في أمكنة أخرى ربما، في حكاية بورخيص (الخرائب الدائرية) لا يريد البطل الواعي بامتيازاته فقط «أن يحلم بشخص» بل «أن يحلم به وفق كلية دقيقة ويفرضه على الواقع»، وفي حكاية [مكتبة بابل] لسارد بوينس أيريس الأعمى نفسه: «يكفي أن يكون كتاب ما قابلا للتصور ليوجد». هكذا ينرسم/ ينتسج سرد أنيس الرافعي ضمن دوائره انغمادية متداغلة، كما يحدث حين يقذف بحجر فوق سطح ماء بحيرة راكدة، إنه سرد انغمادي محمد شكري داخل محمد شكري آخر مغاير إلى ما لا نهاية، تظل مسألة الباب مطروحة فإذا كان هناك باب معين داخل النص فر منه شكري هاربا من الحريق إلى المصعد، فإن باب الخروج يظل ملغزا هل يمكن أن يكون باب الحياة أو باب الموت، هذا هو الباب المضنون به على غير أهله، تلك كناية المعرفة والتجربة الإنسانيتين، نأتي الى العالم، نولد داخله لفهم معنى حياتنا، لكن هل نعثر عليه مع ذلك؟ لكن المسألة تظل مطروحة علينا، تظل واجبا مفروضا علينا، هدفنا الأسمى الذي هو البحث عن هذا المعنى، لربما كان المبدأ الذي يتبناه أنيس الرافعي في كتاباته وأبحاثه في أركيلوجيا السرد عموما هو مبدأ شوبنهاور القائل: [العالم هو تمثلي].



محمد شكري

عنف الساعة المصطنعة بتوقيت المغرب



محمد بقوح

ننطلق في هذا الطرح التحليلي، من القولة الشعبية السائرة في متخيل المجتمع المغربي: «الزيادة فراس الحمق»*. كما نتصور أن تناولنا لموضوع ما سميناه بالساعة المُصطنعة، وتأثيرها العنيف على حياة كل المغاربة، له علاقة مباشرة بالمثل العربي المأثور: «إذا زاد الشيء على حده انقلب إلى ضده»**، غرضنا في كل ذلك، ليس فقط إبراز فشل القرار السياسي الذي يستبعد حاجيات الشرط الاجتماعي للإنسان المغربي، بل أيضا نسف أسس التجريب المنحاز الذي يخدم وضع بشري ضد وضع آخر. ولعمري، تلك إحدى أهم رسائل الكتابة النقدية التي نحاول الدفاع عنها كمشروع مجتمعي.

مفهوم الزيادة كذات منفعلة (المرض- الاختلال)

بمعنى، أن الزيادة في عرفنا الثقافي كسلوك منفعل (حالة الأحمق مثلا)، ومهما كان نوعها وموقعها وتاريخها، تدل على طابع الإنهاك، وسلوك غير طبيعي، خاصة في مجال العلاقات الفردية والجماعية.

هنا، نطرح السؤال التالي: لماذا نربط معنى الزيادة بسلوك الذات البشرية المريضة، المنهكة، غير الطبيعية؟ يعني، بصيغة أخرى، لماذا لا تكون الزيادة في هذا السياق، عكس ما ندعيه، علامة الإشباع، واستكمالا للقوة، وامتدادا لما هو طبيعي في الأشياء والأحياء؟

لسبب بسيط، هو إن القاعدة المنطقية للعقل البشري السوي، بالنسبة لتحليلنا على الأقل، تقوم على أساس وضعية التوازن، وليس على أنقاض وضعية الاختلال. وبالتالي، فالذات المختلة ذهنيا، والشخص المريض نفسيا، مثل شخص الأحمق في قولتنا أعلاه، مستعدة دوما لرد الفعل والانفعال، أكثر من استعداده لإنتاج الفعل العقلي المتزن، ذي الطابع السوي الطبيعي في المجتمع. إنه ضعف العقل الذي ينتج عنه بالضرورة، ضعف السلوك المنحرف، وهو ما يسمى عندنا ثقافيا واجتماعيا بالشخص الأحمق أو المجنون، غير القادر على التفكير السليم بمعناه الطبيعي. ومن ثمّ، فهذا الشخص غير مؤهل لممارسة التفكير السوي، وإنتاج المعرفة العقلانية، وتغيير الواقع الاجتماعي في اتجاه الأفضل.

هكذا، يكون مفهوم الزيادة هنا، في مجال الظواهر الإنسانية/ الذات، يعكس الرفض المجتمعي للواقع السائد، حسب الطرح الفوكوي، باعتبار الظاهرة الجنونية تمثل وضعا بشريا قلقا، واحتجاجا نقديا، ضد القواعد البالية للمجتمع التقليدي السائدة، سواء في مستواه الفردي والجماعي أو مستواه الإداري والمهني.

مفهوم الزيادة كموضوع منفعل (التطرف -التشدد)

في المقابل، تؤكد دلالة القولة الثانية، في سياق تحليلنا، على أن مفهوم الزيادة يرتبط وفق أطروحتنا، بالحد الأقصى لإنتاج الفعل، كيفما كان نوع هذا الفعل، وفي جميع مجالات الحياة الإنسانية، قديما وحديثا. لهذا، فهو يتميز بالمعنى الإطلاقي والشمولي الذي يعبر في عمقه عن الصراع الذي يؤسس قيمته المضادة. أي، يتعلق مفهوم الزيادة هنا بدائرة حياة أوسع، من استعماله الأول الذي يكتفي بطابع الانفعال الوجداني المرضي. لكنه، يظل بالرغم من ذلك، استعمالا ذكيا، يتضمن بالضرورة المعنى الأول الذي يشكل جزءا منه، ومكونا أساسيا في منظومته، لأن مفهوم الزيادة بمعناه المنفعل المرضي، الذي ينتج عن الابتعاد عن التوازن الطبيعي للشيء، هو الوجه الآخر لنفس المعنى لاستعماله الثاني الذي يراهن على الفعل المتشدد والمتطرف، في إطار علاقة الإنسان بذاته أولا، وبمحيطه المجتمعي لاحقا. إذن، كلاهما، المعنى المرضي لمفهوم الزيادة/ الذات، ومعنه المتشدد/ الموضوع، يشتركان ويتقاطعان حول مفهوم الخروج بالضرورة عن تقليد المألوف، باعتباره تربة للفساد، الذي يضر ويسيء للأفراد والجماعات معا (المجتمع- الوطن).

مفهوم الساعة المُصطنعة كحاملة للعنف الرمزي ضدّ الإنسان والمجتمع

انطلاقا من الطرح النقدي أعلاه، نعيد طرح السؤال الإشكالي التالي:

لماذا تحولت قضية الساعة المُصطنعة بالتوقيت المغربي إلى قضية رأي عام وطني؟ حيث أصبح المجتمع المغربي، بكل شرائحه الاجتماعية الواسعة، يرفض هذه الساعة الزائدة على التوقيت الرسمي للمملكة (توقيت غرينيتش)؟ كل ما هو مصطنع حجة على إرادة الفشل ثم العدم.

نفترض طرح التساؤل الآتي، بحثا عن مبرر الاختيار: ما هي أرباح ومكتسبات إصرار سلطة الإدارة على إبقاء هذه الساعة المُصطنعة، التي وصفت بالمشؤومة في المجتمع المغربي، رغم ارتفاع أصوات الفعاليات المدنية، بعدم مصداقيتها الاجتماعية والأخلاقية، وكذلك بعدم انسجامها الطبيعي مع الوضع الصحي والنفسي للإنسان المغربي، في جميع مجالات الحياة، رغم ما يمكن الاعتراف به، وفق أطروحة الحاكم المُهيمن، من مصلحة السلطة الإدارية للبلاد؟ يعني، تأكيد المجتمع على رفضه لأطروحة زيادة الساعة، واعتبارها، وفق تحليلنا، انحرافا بيولوجيا، وخروجا غير طبيعي عن منطق العقل والطبيعة معا، في مجتمع يساير بتمهل خطوات التطور والنماء.

شهر رمضان ينصف حق المواطن في الراحة النفسية والجسدية

بدا للجميع، مع حلول شهر رمضان المبارك، مدى العنف الرمزي الحاد الذي تمارسه سلطة الساعة الزائدة، التي وصفناها بالمُصطنعة، على المستوى الصحي والنفسي الطبيعي للإنسان المغربي. كما أنها كشفت عن حقيقة واقع اللاتوازن الذي سيطر على حياته، قبل رمضان، نتيجة الضغط والعنف الرمزي الذي رافق تلك الساعة المشؤومة طيلة السنوات الأخيرة، مثلها في فعلها التأثيري السلبي، مثل (الزيادة فراس الحمق)، وكذلك تلك الزيادة التي استجابت لرغبة البعض الحاكم، اقتصاديا واجتماعيا، ضد كل أصوات المجتمع المدني، لتفرض على الكل، وتصل إلى حد التطرف، مما مكنها من أن تنقلب ضدّ مصلحة الناس البسطاء، وضد حق وحاجة المواطنين لها في الأصل.

خاتمة

حين يتم فرض إجراء سياسي دون تمحيص أو الاستناد إلى رؤية متبصّرة، كما هو الشأن بالنسبة لفرض الساعة المصطنعة، تأخذ بعين الاعتبار كلية الشروط الاجتماعية لنجاحها، خاصة العنصر البشري، لابد أن تنتهي تلك التجربة إلى وضع الانهاك والاختلال، أو على العكس، تقود إلى فعل التشدد غير المحسوب النتائج، غالبا ما يؤدي المجتمع بوضعه البشري، ثمن ذلك.

-*مثل مغربي

-** مثل عربي