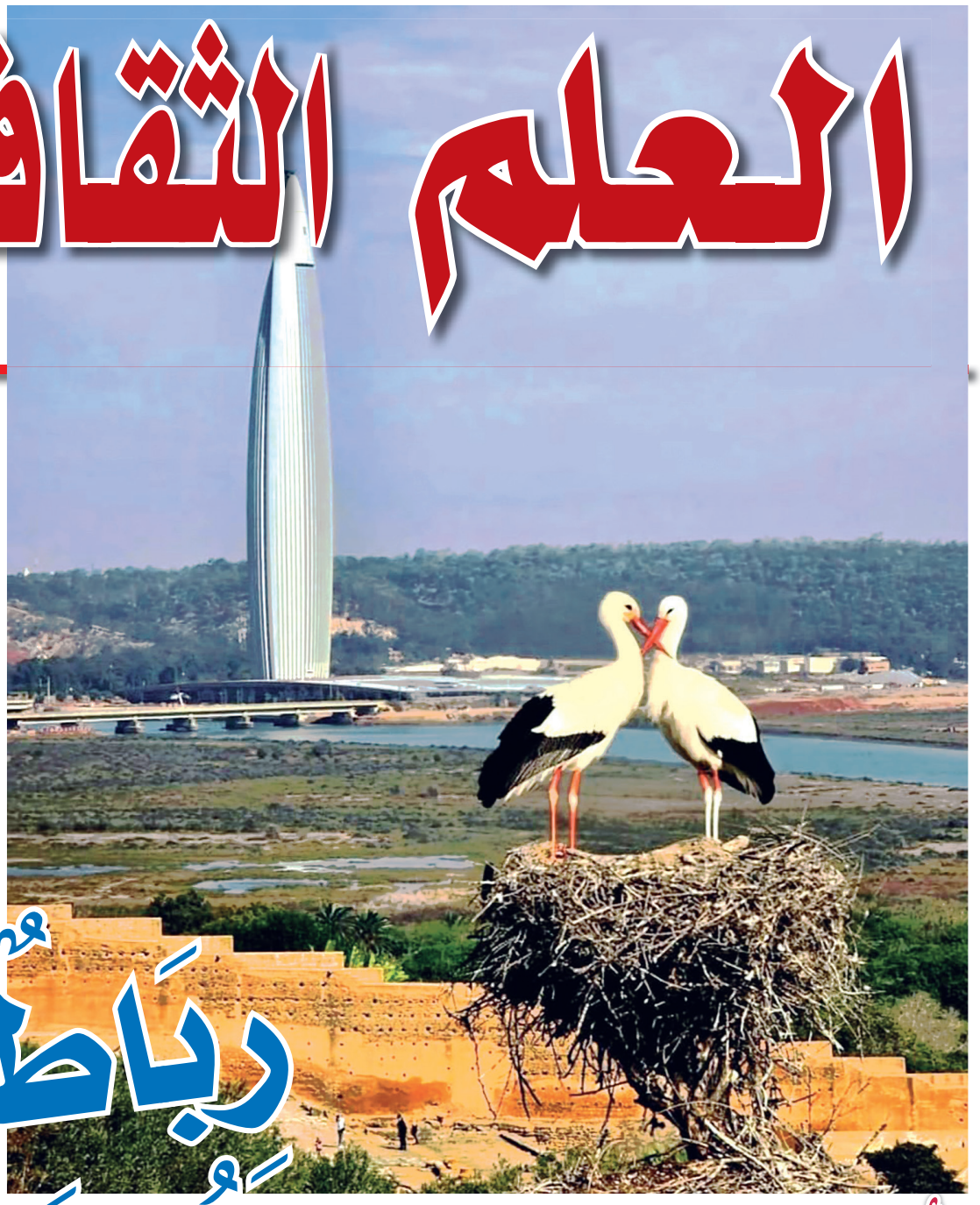
العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 57
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 17 من جمادى الأولى 1448
الموافق 29 أكتوبر 2026

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



رِبَاطُ دُونَ قَيْدْ !

أنا من الرباطْ، وما زلتُ في عُقْره مُرابطاً منذ انْفلَتْتُ من القِماطْ، ولكنني لَستُ ابنَ Centre ville، كبرتُ خارج الأسوار الأثرية الحمراء، تلك التي تَطوِّق الأجهزة الرسمية بيد من حديد، كبرتُ في حيٍّ شعبي راق جداً، البابُ مفتوحٌ على الباب، ومَنْ يَخرج مُبكرا يا فتّاح يا رزّاق، يُوصِل معه إلى الفرّان، وهو في الطريق إلى العمل أو المدرسة، أول وصْلة خُبْز يجدُها على عتبة أحد البيوت، كلُّ الجيران أحباب في الدرب، القلب على القلب في السراء والضراء، والكبير يُربِّي الصغير، ومن أين للقامة مهما طالت أن تتجاوز القيمة، من أين للعين الجُرأة لترتفع على الحاجب !

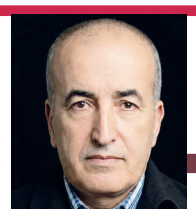
لست ابنَ Centre ville، ولكنني واحدٌ من الأتراب الذين اكتسبوا مناعة لا تُقاوَم، بالتمرُّغ في التراب، أملأ جيوبي بالحجارة كطير أبابيل، وأملأ معها نفسي بالغضب، وقد أقذفها كلما تضخّمت السلطة في هيئة فيل، يعرفني أبو رقراق فأنا جارُه في الحَافّة، ويعرفني في شالّة، بلارج الرابضُ منذ أجيال في العُشْ، فهو وأنا لا نُقيم إلا في أعالي الهامشْ، ألم أقل إنّي لست ابنَ Centre ville، وأنّي عشت حُرّاً دون قيد، وما زلتُ أعيش ما امتد العمرُ كهذه الأسْطر، في رباطٍ خارج الأسوار الأثرية الحمراء، نحن الأطفال الذين كلّما أرَدْنا السّفر، نبتَتْ لأذرُعِنا أجنحة مثنى وثلاث ورُباعية الدفع، وهتفنا فرحين سنذهب اليوم إلى المدينة، ولم يكن هذا السّفر التاريخي، سوى عبور قصير من باب زعير، ومنه إلى باب الحد، وهُبْ إلى أعلى الهضبة السجنية في مقبرة الشهداء، تلك المُشرئِبّة على البحر بباب العلو، أما وسيلة النقل ففي كل أشكالها القتل، ولك أن تختار النعش الذي تريد، إما على متن الخط رقم 11 أي القدمين، لمن في رُكبتيه القوة لِقطْع مسافة ستة كيلومترات، أو بسيارة الأجرة لمن وجد في جيبه سُيولا، أو بحافلة غاصّة مائلة، إذا أغلقتِ الأبواب، تُولِجُ دون تذاكر من نافذة الإغاثة !

كلما تقدَّم الإنسان في العمر اتسعت الذاكرة، وأصبح حبلُ الحكي عالقاً بأشلائه في سطوح الماضي، وها يتراءى لي مع حبل هذا الحكي، مقصٌّ يقطع حبلي السُّرِّي تتلوه صرخة الولادة، وهي ذات الصرخة التي ما زلت أحتفظ بها ولكن في قصيدة، إنّه ولدٌ.. هلّلت القابلة وهي تلُفني في خرقة بيضاء، ثم وكأنها تؤدي رقْصة زوربا الأخيرة، دفنتْني في صدر أمّي الواهنة، أليس منها نُولدُ.. وإلى أمِّنا الأرض نعود بدءات الخرقة البيضاء، كان ذلك في سبيطار الولادة للامريم بدوار الدوم، والذي تحول إلى مدرسة مشهورة باسم حِساء كان يُقدَّم للتلاميذ في مطعمها البلدي، ألا وهو مدرسة الصُّوبّا، تلك التي كانت تقبع في مُفترق طرق لا يؤدي لأيٍّ أفق، ولكنه يوزِّع شرْيان الحياة، عبر أشْهَر الأحياء الشّعبية في الرباط، وليس أخطرها كما يُشاع من باب تعمير المذياع، ومنها دوار الدوم والتقدم ودوار الحاجة والمعاضيد وشالة، إنه يا سادة الطرفُ الآخرُ المنسيُّ من السُّور التاريخي الأحمر، ذاك الذي يَفْصِل بين رباطين، رباط الخيْل ورباط الليل.. !

لا أعرف ما الذي كنتُ سأكونُ عليه، لو لم أرْدَدْ في الرِّباط، فالماءُ يأخذُ شكلَ إنائه وأنَاه ولو انحرفَ وتمرّدْ، تُراني سأكون على غير ما أنا عليه اليوم، لو لم يَنْزَح الوالد في غفلة عن الجَد، مُلتحقاً بموجة الشباب المَهاجرين من البادية إلى المدينة، ربما كنتُ سأكون راعي غنمْ، أتوكأ في الأعالي قريبا من الغيمْ، على عصاي عوض القلمْ، أو أكون إقْطاعيا كجَدّي من بُرج تُرابي، أضمُّ أراضي صغارَ الفلاحين إلى بعْضها بجشع فيودالي، وأنتظرُ ترخيصاً من السماء أعلقُه على القبر، ولكن ها أنا في الرباط حيث ما زلتُ مُرابطاً، ولا أملك إلا أن أشكرَ الأقدارْ على هذا الاختيارْ !

محمد بشكار

كلمة ألقيتها في الدورة الأكاديمية التي نظمها بيت الشعر في المغرب يومي الجمعة 23 والسبت 24 أكتوبر 2026 بالمسرح الوطني محمد الخامس بالرباط



الزبير مهداد

الأطفال والأسرة

مشكلات الطفولة والتنشئة

متابعة: سعيد المنصوري

مؤلف جديد صدر أخيرا عن دار نشر المعرفة بالرباط، وهو للكاتب المغربي الدكتور الزبير مهداد، اختار له عنوان «الأطفال والأسرة (مشكلات الطفولة والتنشئة)»، ويأتي الكتاب كاستجابة علمية وتربوية للحاجة الملحة لدى الآباء والمربين لفهم أعمق لعالم الطفولة المتغير. يجمع بين دفتيه مجموعة من المقالات التي صاغها الكاتب في مناسبات مختلفة، هدفت في مجملها إلى تصحيح مفاهيم خاطئة والإجابة عن تساؤلات حقيقية يطرحها القائمون على العملية التربوية. وقد استهل الكاتب مؤلفه بإهداء للأساتذة: محمد السباعي، ومحمد البور، وعبد الله يحيى، وهم ثلاثة نواب تحملوا مسؤولية تسيير المديرية الإقليمية للتربية الوطنية بالناظور.

ينطلق المؤلف من رؤية تعتبر أن معرفة الطفل هي المدخل الأساسي للاهتمام به، ورعاية رغباته، وضمان شروط نموه السوي. فالكتاب يهدف أساسا إلى تبصير الوالدين بقضايا الطفولة واحتياجاتها النفسية والعاطفية، مع التأكيد على أن الطفولة فترة حاسمة، لا تندمل جروحها بسهولة، ما يستوجب التعامل معها بذكاء ولطافة.

ينطلق الزبير مهداد من فكرة أن الأسرة هي المحضن الأول والأساسي لتشكيل شخصية الطفل. ويرى أن التربية ليست مجرد تلبية للحاجات المادية (من مأكل ومشرب وملبس)، بل هي عملية بناء نفسي، عاطفي، وفكري متكامل. يركز الكاتب على أن سلوكيات الأطفال في الغالب هي انعكاس لبيئتهم الأسرية ولطبيعة المعاملة التي يتلقونها من الوالدين.

يتناول الكتاب عددا مهما من المواضيع التي تمس صلب العملية التربوية الاجتماعية، ومن أبرزها:

-المشكلات السلوكية: كالانحرافات السلوكية لدى الأطفال، مثل الكذب والسرقة والعناد، وجذورها، وكيفية مواجهتها دون اللجوء للعقاب البدني المؤذي. ويقدم حلولاً عملية للمشكلات السلوكية الشائعة. ويشرح كيف أن القدوة العملية هي أقصر الطرق لتعديل السلوك؛ فالطفل يقلد ما يراه من والديه (الأفعال) لا ما يسمعه منهما (الأقوال).

-التنشئة الاجتماعية الأسرية: يسلط الضوء على دور الأسرة كأهم محاضن التربية، مؤكداً أن التنشئة المبنية على المحبة والمودة هي مفتاح التكيف النفسي والاجتماعي للطفل. كما يستعرض الأخطاء الشائعة التي يقع فيها الوالدان، مثل التسلط والقسوة، أو أسلوب الحماية الزائدة أو التدليل المفرط، إلى جانب أسلوب التناقض في المعاملة. ويقترح المؤلف البدائل التربوية الإيجابية كالحوار مع الصغار والإقناع، والتدريب على المسؤولية لبناء شخصية اعتمادية إيجابية.

-موضوع سوء معاملة الصغار: تطرق فيه المؤلف إلى الاستغلال الاقتصادي للصغار، ومخاطر الاعتداء عليهم، والآثار المدمرة لإساءة معاملتهم على الشخصية والتوافق الاجتماعي، كما تطرق لموضوع أطفال الشوارع.

-قضايا النمو والذكاء: من خلال التطرق إلى الجوانب العضوية والعصبية للسلوك، مفسراً العلاقة بين النشاط الغددي (الهرمونات) والاستجابات السلوكية. كما يخصص حيزا هاما لموضوع الحاجات النفسية والعاطفية للطفل مركزا بشكل كبير على الحاجات غير المادية للطفل، كما تطرق لقضايا إبداع الأطفال، واللعب، والهوايات، والقراءة، وعلاقة كل ذلك بتنمية ذكاء الأطفال ونجاحهم الأكاديمي.

-القيم والقدوة: يخصص المؤلف حيزاً مهماً لدور العقيدة، والقرآن الكريم، والسنة النبوية في غرس القيم، مع التأكيد على أهمية تقديم نماذج تاريخية يقتدي بها الطفل. يفرد الكاتب مساحة لكيفية غرس القيم الأخلاقية والدينية في نفوس الأطفال. ويرى أن الغرس يجب أن يتسم بالتدرج والتحبيب بدلا من الإلزام الجاف والترهيب، بحيث يرتبط الدين والقيم بجمال السلوك والراحة النفسية.

يعد كتاب «الأطفال والأسرة» لمؤلفه الباحث التربوي الزبير مهداد، مرجعا يمزج بين علم النفس والتربية والتوجيه الديني، ليقدم للقارئ خارطة طريق لبناء شخصية طفولية متزنة قادرة على مواجهة تحديات المستقبل بثقة وتقدير عال للذات.

كما أنه من المؤلفات التربوية القيمة التي تعنى بتقديم دليل عملي وتوعوي للآباء والمربين حول كيفية التعامل مع الأطفال وبناء علاقات أسرية متوازنة. يدمج الكاتب في هذا المؤلف بين الأصالة الإسلامية والمرجعيات التربوية والنفسية الحديثة. لا يكتفي بتقديم الوصفات الجاهزة، بل يقدم نظرة شمولية تربط بين وضع الطفل والظروف الاجتماعية والاقتصادية للأسرة، داعياً إلى ضرورة تدريب الوالدين على أصول فن التربية كضرورة حتمية في العصر الحديث.

إن الكتاب دعوة للوالدين لإعادة النظر في أساليبهم التربوية، والتركيز على بناء «الإنسان» من خلال فهم الخصائص النفسية لكل مرحلة عمرية، والاعتماد على الحب العاقل، الحوار المستمر، والقدوة الحسنة كأدوات أساسية للإصلاح والتربية.

شاعر لا يهادن

مجموعة مقالات وقراءات تضيء تجربة الشاعر محمد اللغافي

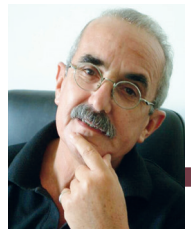
رأى النور أخيرا الجزء الثاني من كتاب «شاعر لا يهادن»، وهو المؤلف الذي يحيط بالتجربة الإبداعية للشاعر محمد اللغافي، مستكملا على امتداد 552 صفحة من القطع المتوسط، الجزء الأول الذي صدر في 400 صفحة.

يضم الجزءان دراسات ومقالات نقدية تتناول ملامح تجربته الشعرية، إلى جانب مجموعته الشعرية الكاملة منذ ثمانينيات القرن الماضي، في عمل يجمع بين التوثيق والتحليل، ويتيح للمتلقي قراءة متأنية لمسار إبداعي امتد لعقود كتابة ونضالا ثقافيا.

وتتجلى قيمة هذا المنجز في استعادة الذاكرة الشعرية للشاعر، وإبراز التحولات التي عرفها مشروعه الإبداعي، عبر تقلبات فصول الشعر من الثمانينيات إلى يومنا هذا.. فضلا عن فتح آفاق جديدة لقراءة نصوصه واستكشاف أبعادها الجمالية والفكرية والإنسانية.

إن «شاعر لا يهادن» ليس مجرد تجميع للأعمال الشعرية والقراءات النقدية، بل شهادة على تجربة جعلت من القصيدة فضاء للموقف والتأمل، ومن الكتابة رحلة مستمرة في مساءلة الذات والعالم.

إنه إصدار يحتفي بالشعر، ويصون الذاكرة الإبداعية، ويمنح تجربة محمد اللغافي امتدادا جديدا في المشهد الثقافي المغربي.



إبراهيم الخطيب

خوان غويتيصولو
هجرة آخر الموريسكيين

عن منشورات المتوسط بإيطاليا، صدر أخيرا للأديب والمترجم المغربي إبراهيم الخطيب، كتاب جديد آثر أن يسميه «خوان غويتيصولو: هجرة آخر الموريسكيين»، وفيه يستجلي بشكل أعمق وأوسع ملامح وبصمات الكاتب الإسباني المعروف «خوان غويتيصولو»، سواء من حيث علاقته بالمكان المغربي والفلسطيني والفرنسي، أوعلاقته بالآداب والتعبيرات الإبداعية المغربية، المتجذرة والمعاصرة، ومواقفه ومعيشه قبل أن يرحل عن دنيا الناس في منزله بمراكش، ويوارى الثرى بمرقد جسده الأخير بالعرائش.

الأديب والكاتب الإسباني البارز غويتيصولو «ابن ساحة جامع الفنا» المراكشية، والمترافع عنها حتى أعلنت تراثا عالميا للإنسانية، ارتضى له الكتاب اسم: «آخر الموريسكيين».

يقول الكتاب، وفق ورقته التقديمية، إن «خوان غويتيصولو عاش في المغرب منذ مطالع سبعينيات القرن الماضي. تميزت مسيرته ككاتب بغزارة إنتاجه في مجالات الرواية والقصة القصيرة والنقد الأدبي والمقالة السياسية والروبورطاجات حول القضايا الدولية، فضلا عن إخراجه سلسلته التلفزية الوثائقية. وخلال ذلك كله التزم بقضايا إنسانية عادلة، وحرص على كشف نفاق الغرب حيال هذه القضايا، وكان كارها للتسلط بألوانه جميعها، إلى جانب احترامه قيم الاختلاف والغيرية، وإيلائه العالم الإسلامي وثقافته أهمية قصوى».

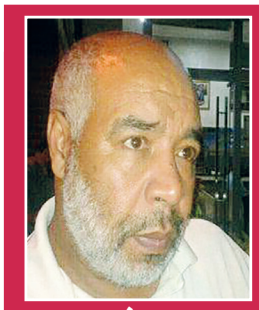
ويقدم الكتاب الجديد علاقة خوان غويتيصولو بالمغرب، وعلاقة الكاتب إبراهيم الخطيب به، ووضع الأديب البارز الراحل، وعلاقة المترجمين، مغربا ومشرقا، بإنتاج مؤلف «عاش بين عالمين، أوروبا والمغرب، وثقافتين، المسيحية والإسلامية، ولغتين، الإسبانية والعربية».

الشاعر والمترجم والناقد المغربي محمود عبد الغني، اعتبر هذا المؤلف الجديد للخطيب «شهادة عن غويتيصولو، الكاتب الذي ملأ العالم بجمال رواياته وصرامة مواقفه والتزاماته الواضحة، وامتلاكه قوة الانتماء إلى عالمين، أوروبا والمغرب/العالم العربي»، وشكل المغرب في حياته «قوة دفع ثقافية وجمالية وروحية»، وكان أثره جليا على مؤلفاته فـ»في عام 1978 دافع عن حق المغرب في الصحراء، كما بيّن ذلك في كتابه «مشكلة الصحراء»، كما اختار مدينة طنجة لروايته «ضون خوليان». وجعل السارد في رواية «مقبرة» تلتئم فيه ألسنة الرواة الشعبيون الذين يملؤون (ساحة جامع الفناء) في مراكش».

لا يفوتنا الإلماح إلى أن الأديب المغربي إبراهيم الخطيب تميز بترجماته الرائدة للآداب العالمية إبداعا ونقدا، كانت أولى تجاربه في الترجمة -حسب ورقة خطها الكاتب العماني محمود الرحبي- في أوائل السبعينيات، حين ترجم للسّورياليين الفرنسيين ولفيدريكو لوركا. ثم، منذ أواسط السبعينيات، بدأ يهتمّ بترجمة مؤلفات النقد الأدبي، فترجم للشكلانيين الروس مقالاتٍ كان ينشرها في مجلة أقلام، ثم في مجلة الثقافة الجديدة، قبل صدور كتاب «نظرية المنهج الشكلي» (1982) في بيروت، وبعده «النقد والحقيقة» لرولان بارت. في خضمّ ذلك، ظل يشتغل على قصص بورخيس، مع نشر بعض ترجماته لها في صحف ومجلات، قبل أن تصدُر ترجمته «المرايا والمتاهات». وفي الثمانينيات، شرع في ترجمة قصص بول بولز، إلى جانب نشر مقالات عنه في صحيفتي «العلم» و»الاتحاد الاشتراكي» المغربيتين، ومجلتي اليوم السابع الأسبوعية التي كانت تصدر في باريس، والكرمل الفصلية. وبعد الثمانينيات، صار غويتيسولو الذي يعرفه شخصيا، كما يعرف بول بولز، في قلب اهتماماته. وكان من ثمار ذلك ترجمته ثلاثا من رواياته، «الأربعينية» و»حصار الحضارات» و»أسابيع الحديقة»، إضافة إلى مختارات من مقالاته «علامات هوية».

شهادة

الشاعر رشيد منسوم حائك التفاصيل بشهد الكلام



حميد منسوم

قريبا من فتنة الشعر بعيدا عن قرابة الدم

في هذه اللحظة، التي أعيش فيها خريف سعيي وألقي تعبي على كف الخرائط مسورًا بعربدة الفراغ، ومُتكئا على قلقي المباح؛ أتذكرك أيها الغصنُ البهيُّ باخضراره في دوحة سلالتنا.

فمنذ أنْ وقعت للشعر أوراق اعتمادك، واعتنقت الكتابة كمغامرة دائمة التوثب، وأنت تحوك قصيدة تصغي فيها لسعال الهواء، وثرثرة الأسماك، ودبيب الزواحف، وحكايات العصافير، وتستجلي كيمياء العطور، وتمسد بنعومة فرو أحلامنا الصغيرة، وتفكك صهيل الخيول المسرجة بأشواقنا...

عرفتك - يا ابن سلالتي- منحازًا للشعر كأمير للقول؛ لأن الشعراء مؤتمنون على مملكة الكلمات، ومراودة الجمال، ورصد أعطاب كينونتنا وهشاشة أرواحنا.

أجل، لقد حملت هواءً جديدًا لرئة الشعر بعيدًا عن منطق التجييل والتحقيب، وحبّرت بأناملك كتابة (انقلابية) تبعثر المعنى، وتُجنّح الدلالة، وتخلق جمالية البياضات والفجوات

وبلاغة الصمت وعذوبة الهمس؛ حيث يأتي صوتك خافتًا لكنه ثابت، يشبه نبضًا داخليًا لا يُسمع لكنه يحفظ الجسد حيًا. أنت لم تطرق باب الشعر فحسب، بل كنت تفتحه من الداخل فتكتبك القصيدة، بعد أن عبرت بك ممراتها السرية وأدغالها المعتمة، وسلمتك شعرية التفاصيل التي تمر بمحاذاتنا دون أن تلفت انتباهنا.

لم تكن -يا ابن سلالتي- شاعر الخطابة والبطولة والفكرة الكبرى، بل شاعر الإنسان الخائف والمتردد والمسكون بالدهشة؛ يقترب من قصيدتك ليطفئ ظمأه الوجودي، لكنه لا يظفر إلا بمزيد من الارتباك، ما دامت قصيدتك تمشي بنعال الاحتمال واللايقين، ومسيجة بورود الشك وأبدية السؤال.

أحببتُ قصيدتك يا أخي لأنك تكتبِ شعرًا يشبهك: هادئًا، نقيًا، ومكثفًا، لكنه عميق بما يكفي ليبقى.

مع محبة لا يعتريها الصدأ.

شغوف بشعرك.

مراكش في 9 غشت 2026.

أسئلة الهوية ورهانات التجاوز المعطوب

الجزء الأول

قراءة في مونودراما «عناكب في الراس» للكاتب الدكتور الطيب الوزاني

د. محمد محبوب

1-من الكتابة المونودرامية إلى مساءلة تحولات المجتمع

يمثل نص «عناكب في الرأس» للدكتور الطيب الوزاني محطة دالة في مساره الإبداعي، بالنظر إلى ما يكشف عنه من وعي بطبيعة الكتابة المسرحية، ومن رغبة في استثمار إمكانات المونودراما بوصفها شكلاً تعبيرياً قادراً على استيعاب التوترات التي تطبع علاقة الذات بمحيطها الاجتماعي والثقافي والحضاري. فالكاتب لا يتعامل مع هذا الجنس المسرحي باعتباره مجرد صيغة تقنية تقوم على حضور ممثل واحد فوق الخشبة، وإنما ينظر إليه باعتباره اختياراً جمالياً وفكرياً يتيح تفكيك التجربة الإنسانية، واستكشاف ما يعتمل داخل الذات من تناقضات، وما يتولد عن احتكاكها بالواقع من أسئلة ومواقف ومآزق.

وتنبع أهمية هذه التجربة من كونها تضع الشخصية الفردية في مواجهة عالم متحول، تتداخل فيه مرجعيات الماضي مع إكراهات الحاضر، وتتقاطع فيه أسئلة الانتماء مع تأثيرات العولمة والتكنولوجيا الحديثة. ومن ثم، فإن المونودراما تصبح وسيلة لمساءلة التحولات التي يعرفها المجتمع العربي، والكشف عن مظاهر الاختلال التي أصابت منظومته القيمية، وعن التصدعات التي مست علاقة الفرد بذاته وبالآخرين وبالعالم الذي يتحرك داخله.

إن الطيب الوزاني، وهو يختار شخصية «حائر» لتكون مركزاً لبناء عالمه الدرامي، لا ينطلق من حالة فردية معزولة عن شروطها التاريخية والاجتماعية، وإنما يجعل منها مدخلاً لقراءة واقع مأزوم، تتنازعه أنماط متعددة من السيطرة، وتثقل كاهله مفارقات تربوية وثقافية وسياسية. لذلك، فإن حيرة الشخصية ليست مجرد اضطراب نفسي أو حالة من التردد الشخصي، بل هي تعبير مكثف عن حيرة الإنسان العربي أمام واقع يعجز عن فهم تناقضاته، وعن امتلاك الأدوات الضرورية لتغييره.

وعلى هذا الأساس، يمكن النظر إلى «عناكب في الرأس» باعتبارها كتابة مسرحية تتجاوز حدود التشخيص المباشر للواقع، لتطرح سؤالاً أكثر عمقاً: كيف يمكن للإنسان أن يحافظ على استقلاله ووعيه بذاته في عالم تتنازعه سلط تقليدية ،وآليات تكنولوجية حديثة، وتعمل جميعها، بطرائق مختلفة، على توجيه سلوكه وتحديد اختياراته وصياغة تصوراته عن الحياة؟

2- المونودراما بين الذاتية والصراع الدرامي

يقتضي تناول هذا النص الوقوف عند الاختيار الجمالي الذي يؤطره، والمتمثل في الكتابة المونودرامية. فهذا الجنس المسرحي يضع الكاتب أمام تحدٍّ أساسي يتعلق بكيفية بناء الفعل الدرامي في ظل حضور ممثل واحد، من دون أن يتحول النص إلى خطاب ذاتي مغلق، أو إلى تدفق اعترافي يستمد قوته من الانفعال المباشر أكثر مما يستمدها من بناء الصراع وتطويره.

وتكمن إحدى الصعوبات المركزية في المونودراما في أن حضور الممثل الفرد قد يغري الكاتب بالانزلاق نحو الذاتية ،واختيار منطق البوح الذي تفصح الذات من خلاله عن معاناتها، وتستعيد ذكرياتها، وتبسط انفعالاتها ورغباتها، من غير أن تجد نفسها مضطرة إلى مواجهة قوى مضادة تجبرها على مراجعة مواقفها أو إعادة بناء علاقتها بالعالم. وعندما يحدث ذلك، تتراجع الدرامية لصالح الذاتية ، ويصبح النص أقرب إلى خطاب تأملي أو اعترافي منه إلى فعل مسرحي قائم على التوتر والتعارض.

غير أن الطيب الوزاني يبدو واعياً بهذا المأزق، وهو ما يتجلى في حرصه على الإبقاء على حضور الشخصيات المتعارضة داخل البناء الدرامي، حتى وإن لم تتحقق جميعها من خلال ذوات حاضرة يشكل مادي فوق الخشبة. فالشخصية المركزية تستحضر الآخرين بواسطة الذاكرة، وتتحاور معهم، وتجادلهم، وتستعيد مواقفهم وخطاباتهم، بما يجعل الغياب الجسدي/ المادي لا يعني الغياب الدرامي.

وهنا تتجلى إحدى الخصائص المميزة للمونودراما: فالشخصيات الغائبة تظل حاضرة في وعي الشخصية المركزية، كما تظل آثارها ممتدة في تكوينها النفسي والفكري. وبذلك يتحول الحوار الداخلي إلى مجال لتعدد الأصوات، وتغدو الذات نفسها فضاءً تتصارع داخله مواقف متباينة، وتصورات متناقضة، ورغبات لا تنسجم بالضرورة مع شروط الواقع.

إن تعدد الأصوات داخل المونودراما لا يتحقق، في هذه الحالة، بالضرورة من خلال تعدد الممثلين، وإنما عبر استحضار الشخصيات الأخرى وتمثلاتها داخل الذاكرة والوعي. لذلك نجد شخصية حائر تحضر في هذا النص على مستويين : حائر الظاهر على الركح المرئي ، وحائر الآخر الثاني اللامرئ ،فالذات لا تتحدث من موقع مكتفٍ بنفسه، بل تتكلم وهي تحمل آثار الآخرين، وتستعيد سلطاتهم، وتواجه خطاباتهم، وتحاول أحياناً التحرر منها.

ومن هنا، فإن القيمة الدرامية للنص لا ترتبط بعدد الشخصيات الحاضرة مادياً، وإنما بقدرة الكتابة على إنتاج التعارض والتوتر. فالصراع هو الذي يمنح المونودراما بعدها المسرحي، ويحول التجربة الفردية من مجرد اعتراف بالمعاناة إلى مساءلة للشروط التي أنتجت هذه المعاناة.

وفي هذا السياق، يمكن وضع تجربة الطيب الوزاني ضمن المسعى الرامي إلى ترسيخ المونودراما في الثقافة المسرحية المغربية، إلى جانب تجارب إبداعية ساهمت في تطوير هذا الجنس، من بينها تجربة عبد الحق الزروالي ،وتجربة المرحوم حوري الحسين، و محمد تيمد، وعبد الكريم برشيد وتجارب أخرى اشتغلت على الممثل الفرد وإمكاناته التعبيرية. كما يمكن استحضار بعض أشكال التعبير في التراث الشعبي المغربي، وخاصة الحلقة وحلقة الراوي، حيث ينهض المؤدي الواحد بأدوار متعددة، ويستعين بالصوت والجسد والإيماءة لاستحضار شخصيات وأحداث وعوالم مختلفة.{1}

ومع ذلك، ينبغي التمييز بين المونودراما باعتبارها جنساً مسرحيا حديثاً له شروطه الفنية، وبين الأشكال التراثية التي يمكن أن تتيح له مرجعيات جمالية أو آليات في الأداء. فالعلاقة بينهما لا تعني التطابق، وإنما تشير إلى إمكان استثمار بعض تقاليد الفرجة الشعبية في بناء خطاب مسرحي معاصر.

وعليه، فإن الرهان في «عناكب في الرأس» لا يقتصر على إثبات قدرة الممثل الواحد على حمل العرض على كاهله ،رغم ان واقع الممارسة المسرحية يثبت ان الممثل/ الفرد كما هو الحال تماما بالنسبة ، للممثل الشعبي يشكل دعامة أساسية لإنتاج التمسرح ،فهو الذي يحول الفضاء العام الى فضاء تمسرحي احتفالي بفعل قدراته الخارقة التي يوظفها في سميأة الفضاء [2] فالأمر يتعلق بتجاوز ذلك إلى البحث عن كيفية تحويل وحدته الظاهرة إلى تعدد درامي، وكيفية جعل الجسد الفردي حاملاً لتناقضات اجتماعية وحضارية تتجاوز حدوده الشخصية.

3- «حائر»: من مأزق الشخصية إلى أزمة الإنسان العربي

لا يبدو اختيار اسم «حائر» اعتباطياً، بل يحمل دلالة تتجاوز التعريف بالشخصية إلى اختزال وضع إنساني واجتماعي كامل. فالاسم يحيل على التردد والضياع والعجز عن الحسم، لكنه يكتسب، داخل السياق المسرحي، بعداً رمزياً يجعله عنواناً لحالة أوسع من الارتباك الذي تعيشه الذات أمام واقع فقد بوصلته.

إن حيرة الشخصية ليست ناتجة عن غياب الاختيارات فحسب، بل عن وجود اختيارات متعددة تتحكم فيها قوى لا تتيح للفرد أن يكون فاعلاً حقيقياً في تحديد مصيره. فهو يجد نفسه محاصراً بين سلطة الماضي، وإكراهات الحاضر، وإغراءات عالم افتراضي يعده بالتحرر، لكنه قد يعيد إنتاج تبعيته في صورة جديدة.

ويبدو أن الكاتب يسعى إلى بناء الشخصية من خلال مفارقة أساسية: فـ«حائر» يعيش داخل مجتمع يطالبه بالانضباط والطاعة، ويقدم له الخضوع باعتباره دليلاً على التعقل والاتزان، في الوقت الذي يسلبه فيه القدرة على المبادرة والاختيار. وبذلك يصبح الامتثال الاجتماعي آلية لترويض الذات، وإضعاف ملكة السؤال لديها، وتحويلها إلى كائن يتجنب المواجهة خوفاً من عواقبها.

وتتجلى هذه الوضعية بوضوح في قول الشخصية:

«انا جبان وخائف، ،وعلموني أكون راضخاً، مترددا سلبياً. علموني أن أكون رقماً من الأرقام، علموني أن أنطق كلمة نعم، ولا شيء سوى نعم.[3] »

تكشف هذه العبارة عن آليات التنشئة التي لا تكتفي بتلقين الفرد معارف أو قيم محددة، بل تسعى إلى تشكيل نمط من الشخصية يتسم بالطاعة والتردد والخوف. فالفعل «علموني»

يتكرر ليؤكد أن الأمر لا يتعلق بخصائص فطرية، وإنما بعملية اجتماعية وتربوية ممتدة أسهمت في إنتاج ذات «مطواعة،» تتعلم الامتثال قبل أن تتعلم التفكير، وتستبطن الخضوع قبل أن تختبر إمكان الاعتراض.

كما أن الانتقال من عبارة «إنساناً خائفاً» إلى «رقم من الأرقام» يحمل دلالة لافتة؛ إذ ينتقل الخطاب من وصف الحالة النفسية إلى الكشف عن مآلها الاجتماعي. فالخوف لا يبقى انفعالاً داخلياً، وإنما ينتهي إلى إلغاء التميز الفردي، وإذابة الإنسان داخل كتلة متشابهة، لا يكون فيها الاختلاف مصدراً للإبداع، بل احتمالاً يستدعي الحذر أو العقاب.

إن تحويل الإنسان إلى رقم يختزل أزمة الاعتراف بفرادته، ويكشف عن منطق اجتماعي يفضل الأفراد المتشابهين والقابلين للضبط على الذوات المستقلة القادرة على إنتاج الأسئلة ومراجعة المسلمات.

وفي هذا السياق، تصبح الطاعة قيمة ملتبسة؛ فهي تظهر في الخطاب الاجتماعي باعتبارها فضيلة، لكنها تتحول، في المنظور النقدي للنص، إلى وسيلة لإعادة إنتاج العجز. ويصبح التعقل، حين ينفصل عن التفكير الحر، اسماً آخر للخوف، كما تصبح الحكمة المزعومة غطاءً للاستسلام.

ومن ثم، فإن حيرة الشخصية ليست ضعفاً فردياً خالصاً، وإنما هي نتيجة لتناقض بين ما يطالب به المجتمع الفرد من امتثال، وما يحتاج إليه هذا الفرد لكي يحقق وجوده من حرية ومبادرة وقدرة على الاختيار.

4- من سلطة الكرسي والعصا إلى سلطة البوصلة نحو هندسة الخضوع

ينهض النص على بنية رمزية قائمة على ثلاثة عناصر هي: الكرسي، والعصا، والبوصلة. ولا تستمد هذه العناصر دلالتها من حضورها المادي فحسب، وإنما من قدرتها على اختزال أنماط مختلفة من السلطة والتحكم.

فالكرسي يحيل على الحكم والتمركز في موقع القرار، أي على السلطة التي تحتكر حق التوجيه وتحديد قواعد الحركة داخل المجتمع. وعليه فان، المقصود بالكرسي ليس مجرد قطعة أثاث، وإنما ما يختزنه من دلالات سياسية واجتماعية تتصل بالهيمنة وامتلاك القرار.

أما العصا، فتستحضر البعد القسري للسلطة، وتكشف عن اعتماد الإخضاع على التهديد والعقاب. فإذا كان الكرسي يرمز إلى الموقع الذي تصدر عنه الأوامر، فإن العصا تجسد الأداة التي تضمن تنفيذها، وتحول السلطة من مجرد امتلاك للقرار إلى ممارسة فعلية للإكراه.

وتتخذ البوصلة موقعاً أكثر تركيباً داخل هذا الثالوث، لأنها تحيل على التوجيه وتحديد الاتجاه. فالمشكلة لا تكمن فقط في وجود سلطة تأمر وأخرى تعاقب، وإنما في وجود آلية تحدد للإنسان الوجهة التي ينبغي أن يسلكها، وتقدم له اختيارات جاهزة، بحيث يبدو وكأنه يتحرك بإرادته، في حين أن مسار حركته قد حُدد مسبقاً.

وهنا يتجاوز النص نقد السلطة المباشرة إلى نقد إنتاج الامتثال. فالإنسان قد يخضع للعصا خوفاً من العقاب، لكنه قد يخضع أيضاً لبوصلة توجه رغباته وتعيد تشكيل تصوراته عن الممكن والمرغوب والمقبول.

وإذا كانت الرموز الثلاثة تحيل على أشكال مألوفة من التحكم، فإن العنصر الأكثر إثارة في النص يتمثل في إضافة «العناكب»، بما تحمله من دلالة على اتساع شبكة السيطرة وانتقالها إلى مجالات جديدة.

إننا إزاء انتقال دلالي من السلطة التي تتجسد في مؤسسات وأدوات واضحة، إلى سلطة شبكية تنتشر عبر وسائل الاتصال والتكنولوجيا، وتؤثر في الوعي والسلوك من خلال آليات أقل وضوحاً. وبذلك لا يعود التحكم محصوراً في المجال السياسي أو في العلاقات الاجتماعية المباشرة، بل يمتد إلى المجال الرمزي الذي تتشكل داخله الرغبات والقيم والصور الذهنية.

ومن هنا، يمكن فهم العناصر الرمزية في المسرحية باعتبارها منظومة مترابطة: الكرسي يمثل مركز السلطة، والعصا تمثل وسيلة الإكراه، والبوصلة تجسد آلية التوجيه، فيما تشير العناكب إلى انتشار شبكة التأثير وتعدد منافذها.

ولا يعني ذلك أن هذه الرموز متطابقة في وظائفها، بل إن قوتها تنبع من اختلافها وتكاملها. فالمسرحية تكشف، من خلال هذا البناء، أن السيطرة لا تتحقق بالقوة وحدها، وإنما تحتاج أيضاً إلى توجيه الوعي، وإعادة ترتيب الأولويات، وصناعة تصورات تجعل الخضوع يبدو اختياراً شخصياً.

5- المخدرات والسفر الافتراضي: الهروب الزائف من الواقع وإعادة إنتاج العزلة

تحتل تجربة الهروب موقعاً مركزياً في بناء شخصية «حائر». فحين تضيق بها حدود الواقع، وتحاصرها التناقضات الاجتماعية، تبحث عن إمكان آخر للوجود، فتنتقل من العالم المعيش إلى عوالم تصنعها المخيلة وتغذيها التجارب المرتبطة بالمخدرات.

وتعبر الشخصية عن هذا الانتقال بقولها:

«أقفز بمخيلتي نحو المستقبل، فأسعد بسفري نحو عوالم أبنيها من تهيؤات أرصع تفاصيلها من أشياء بسيطة،لكنها تسعدني ،اسكب عليها ألوانا تريحني ، وأنغاما تسكرني.[4] »

يقول بنبرة ساخرة لا تخلو من مفارقات :

«فأنا القاعد الماشي

أنا القاعد في مكاني، الماشي في خيالاتي وأحلامي[5]

وتتجسد المفارقة في ثنائية: المشي والقعود،الحركة والجمود.

وتكشف هذه الثنائية عن رغبة في الإفلات من واقع لم يعد قادراً على توفير شروط الإشباع النفسي والوجداني. فالشخصية لا تتجه نحو المستقبل عبر مشروع عملي أو فعل تغييري، وإنما تقفز إليه بواسطة المخيلة، وتبني عوالمها على تهيؤات، أي من صور لا تستند بالضرورة إلى شروط واقعية تسمح بتحققها.

وتكمن المفارقة في أن المخيلة، التي يمكن أن تكون طاقة إبداعية تتيح تجاوز حدود الواقع وتصور إمكانات بديلة، تتحول هنا إلى ملاذ تعويضي. فبدلاً من أن تساعد الذات على إعادة تشكيل علاقتها بالعالم، تصبح وسيلة لتعليق هذه العلاقة مؤقتاً.

ومن المهم، في هذا السياق، التمييز بين المخيلة بوصفها شرطاً للإبداع، وبين التهيؤات بوصفها آلية للهروب من واقع لا تستطيع الشخصية مواجهته. فالمسرحية لا تقدم الخيال باعتباره قيمة سلبية في ذاته، وإنما تكشف عن المأزق الذي تعيشه الشخصية حين تنفصل عن الفعل، ويصبح الخيال والتهيؤات بديلاً عن مواجهة اكراهات الواقع.

ويكتسب السفر الذي تخوضه الشخصية دلالة إضافية حين يرتبط بتجربة المخدرات. فالسفر هنا ليس انتقالاً جغرافياً من مكان إلى آخر، بل هو خروج مؤقت من شروط الوجود اليومي، وانفصال عن الإكراهات التي تجعل الحياة الواقعية مصدر ضيق وقلق.

غير أن هذا الخروج لا يقود إلى التحرر الحقيقي؛ إذ سرعان ما تتحول التجربة إلى شكل من أشكال الاعتماد، حيث يصبح الهروب نفسه حاجة متكررة، ويغدو الواقع أقل قدرة على استعادة مكانته في وعي الشخصية.

وهكذا، لا يتخذ المخدر في البناء الدلالي للنص وظيفة تفسيرية بسيطة، بل يتحول إلى علامة دالة على أزمة أعمق: أزمة الإنسان الذي فقد القدرة على تغيير شروط حياته، فصار يبحث عن بدائل مؤقتة تخفف إحساسه بالاختناق.

لكن الطيب الوزاني يوسع مجال هذه التجربة حين ينتقل من السفر المرتبط بالمخدرات إلى السفر داخل العوالم الافتراضية، وكأنه يضع الشخصية أمام شكل جديد من أشكال الهروب، تتوفر له إمكانات أوسع في الاتصال والتواصل، لكنه لا يضمن بالضرورة تجاوز العزلة.

وتصف الشخصية تجربتها قائلة:

«أطلقت العنان لصهوة حصاني، عفواً، لصهوة فأرتي. جمحت .

جاريت جموحها، وازدادت ركضا وسرعة.

لم أكن وحدي هذه المرة في سفري (...) كنا كثيرين كثيرين في الدروب الازقة والمحطات والنوادي.[6] »

كما تعبر الشخصية عن احساسها وهي تخوض هذه التجربة/السفر «ممتع ومريح ومشوق هذا السفر.[7] »

تكشف هذه العبارات عن انتقال الشخصية من عزلة واقعية إلى فضاء يبدو أكثر اتساعاً، تتعدد داخله العلاقات والصور والوجوه. فالعبارة «لم أكن وحدي هذه المرة» تختزل الإغراء الذي يوفره العالم الافتراضي؛ إذ يمنح الفرد إحساساً بالانتماء إلى جماعة، ويتيح له التواصل مع آخرين لم يكن من الممكن الوصول إليهم في حياته اليومية.

غير أن هذا الحضور الجماعي يظل ملتبساً؛ لأن كثرة المتواصلين لا تعني بالضرورة قيام علاقات إنسانية عميقة، كما أن تعدد الوجوه لا يضمن تجاوز العزلة و الوحدة . فالشخصية قد تنتقل من عزلة المكان إلى كثافة الاتصال، لكنها لا تنجح بالضرورة في بناء علاقة متوازنة مع ذاتها أو مع الآخرين.

ومن هنا، يمكن قراءة العالم الافتراضي بوصفه فضاءً مزدوج الوظيفة: إنه يفتح إمكانات جديدة للتواصل وتجاوز الحدود، لكنه قد يتحول أيضاً إلى وسيلة لتعميق الانفصال عن الواقع، حين يصبح بديلاً عن العلاقات المباشرة وعن المشاركة في الحياة الاجتماعية.

ولا ينبغي، تبعاً لذلك، اختزال موقف النص في رفض التكنولوجيا أو إدانة العالم الرقمي في ذاته. فالمشكلة الأعمق تتعلق بنوعية العلاقة التي يقيمها الإنسان مع هذه الوسائط، وبالشروط التي تدفعه إلى استعمالها: هل يستخدمها لتوسيع خبرته بالعالم وتعميق علاقاته، أم يلجأ إليها هرباً من واقع لا يمتلك القدرة على تغييره؟

إن «حائر» لا يجد في السفر الافتراضي خلاصاً نهائياً، لأن الأزمة التي يعاني منها ليست أزمة نقص في وسائل الاتصال، بل أزمة في شروط الوجود الاجتماعي ذاته. وهكذا يصبح العالم الرقمي امتداداً للمأزق الذي بدأ في الواقع المعيش، وإن اتخذ صورة أكثر جاذبية وإغراءً.

الهوامش:

-1 ينظر في هذا الصدد الى كتابنا : محمد محبوب «التمسرح وتجلياته في الظواهر الاحتفالية المغربية الحلقة نموذجا» منشورات الهيئة العربية للمسرح بالشارقة الإمارات العربية المتحدة الطبعة الأولى 2021

-2نفس المرجع ص283

-3 الطيب الوزاني، «عناكب في الرأس»، مطبعة الحمامة، الطبعة الأولى 2022،تطوان ص52

-4 المسرحية ص59

-5 المسرحية، ص. 59

-6 المسرحية ص. 60

-7 المسرحية ص57

جوكاندا

محمد الشايب

في دهشة ماطرة بعيدة، رأيتها في رواق من أروقة الحياة، ترسم على لوحة الوجه بساتين مجنونة، ويتدلى من الداليات عنبٌ ثائر، وتمتد ظلال ندية، وترقص ابتسامة على مسرح الغموض.

شاهدتُ في الهدوء صخبا، وفي الحزن فرحا، وفي الصعب سهلا، وفي الغموض وضوحا.. فتجاوزت الأسلاك الشائكة، وحاولت العبورَ إلى ضفة اللوحة. كان الفصل شتاء، والطريق غامضة، وأمواج الخجل عاتية، والألوان عصية..

كنت نائما، وصحوت، كنت أخرس، ونطقت، كنت أعمى، وأبصرت، كنت خجولا، وتجرأت، كنت ناسيا، وتذكرت، كنت مُخالطا، واعتزلت، كنت ضاحكا، وبكيت، كنت مُجيبا، وسألت، كنت ثابتا، وتحركت، كنت جبانا، وشجُعت، كنت عاقلا، وجُننت..

اقتربت من الجوكاندا، فأسقطتني جاذبية المُقل أسيرا. لم أتخيل أن مغناطيس تلك النظرة بتلك القوة، وسحر ذاك البهاء بذلك النفوذ، لم أقاوم، ورفعت البيضاء، فغرقت في سواقي الدهشة، ثم سبحت في مياه المستحيل.

كانت المغامرة ضربا من ضروب الجنون، وسيرا في المجهول، وعَوْما في الأحمر.

اشتعل المسبح، وجُنت السباحة، وغلب السابح، ولم يستسلم.

خاط الليل بالنهار، ومزج الألوان، وساوى بين الفصول، وأشعل الأيام، وأطفأ مصابيح الليالي، وظل المسبح يموج دهشة، ويمتدُّ جنونا، والسابح يرفع راية الصمود، والسباحة تشهر راية المستحيل.

وأنا على سرير الحنين، أصنع أجنحة، وألحق في أصعب فضاء، وأحط على أرض ذات زرع وماء، فأشيِّد مواعيد، وأرّسم لقاءات، ثم تصلين، يا جوكاندا، على متن ربيع ساحر، تحكين حكاية مجنونة، وتغنين أغنية حزن سعيد، وترقصين على مسرح ألم لذيذ.

ألوذ بك هربا من جفاف الساعة، وخوفا من فيض السواد، فنبني، بسواعد الصفاء، بيتا قوامه الأنس، وأثاثه الحلم، وهواؤه الفرح. نرسم كلمات أنيقة على شفاه البساتين تارة، ونسبح في ماء الصمت الصافي تارة. نركب صهوة الليل معا، ونصل الرحم، فنتفقد داليات العنب، وأشجار البرتقال، ومقاعد المدرسة..

آه، يا جوكاندا، لكن اللقاء لا يطول، والوصل لا يدوم، تهاجمنا، على حين غرة، جيوش الفراق، تحطم ما بنيناه من عرق الصفاء، فتعيث فسادا في نوادي اللقاء، ثم نُرغم على ركوب سفن الوداع..

أنا السابح في مياه الجوكاندا. منذ خمسين سنة، والسباحة قدري، وملاذي، ومأواي.. سبحتُ وأنا فتى في مقتبل العمر، ومازالت أسبح وأنا شيخ في منتهى الأمر. صارت السباحة غرقا، والمسبح سكنا، أسبح في غموض الابتسامة، وفي صفاء ماء الوجنتين، وفي العينين الشاسعتين، وفي حقول الوجه الخضراء، وليل الشَّعر الطويل، وفي أسئلة الشفاه، وقصائد الجبين، وأعياد الحاجبين..

رفضتني الضفاف، وخانني العقل، وطوح بي الجنون إلى المنافي البعيدة، فاعتدت على السكن في مدينة الجوكاندا، والشراب من فواكهها ، والأكل من قمحها، والعوم في مائها، والنوم على سرير أحزانها..

ليتني كنتُ معكِ
ليتني كنتُ الظل في الحركات والسكنات
ليتنا حلقنا بأجنحة الحلم سويا
ونحن على سرير الليل
وليتنا شربنا مدام الهيام
من كأس واحدة
قدر لنا السِّرُّ ملاذا
نتبادل التحايا سرا
نلتقي في السر
ونفترق في العلن
ليتني معكِ هنا وهناك
ليتني معكِ أمس واليوم وغدا
ليتني دائما معك
دائما..

التقينا في شتاء ماطر، وافترقنا في صيف حار، شاهدت يدا تلوِّح بالهجر، ووجها يكتب إعلان الرحيل، وابتسامة صغيرة ترسل رسالة اعتذار.

كنتُ بينهم، فانعزلت، ارتميتُ في جحيم درب هائج، واختفيت بين أمواج الأغاني الحزينة، وحرارة الكلمات الجريحة، ونمتُ على أشواك الليالي الشريدة.

هطلت أمطار كثيرة، وعصفت عواصف، واشتدت حرارات، وذهبت وجوه، وجاءت أخرى، وتغيرت معالم، وتباعدت المسافات، وهاجر الربيع باكيا، وأطل الخريف يلبس معطف الذبول.. لكني لم أستطع الرحيل إلى منطقة النسيان، ظلت اللوحة، وهي غائبة، حاضرة، تختال بين أزهار النرجس، ودامت إقامة جوكاندا بمنزل القلب دون هجر.

تغيب طويلا، ثم تعود على متن دهشة جديدة، تحطُّ على أغصان القلب الهشة، ترسل، من بسمتها الغامضة، بساتين يانعة، وأنهارا جارية، وكتبا ثائرة، وقصصا عصية.. تمنحني هواء جديدا، وتسقيني ماء عذبا، وتشملني بظل وارف، وتهيئ لي رحلة باذخة داخل مدن الرِّقة، وعلى ضفاف الياسمين، فنهيم في حدائق الكلام، ونسبح في مسابح الهيام، فنتغذى في مطاعم الانسجام، ثم نصعد جبال الوئام..

بعد ذلك، تُعري الجوكاندا حروفها، فيفيضُ من السين سلام، ومن الكاف كتاب، ومن النون نور، ومن الصاد صدق، ومن الراء رقة، ومن الخاء خير، ومن الواو وُد، ومن الجيم جمال، ومن الحاء حب، ومن الدال دليل، ومن الميم مرح، ومن اللام لعب، ومن الطاء طراوة، ومن الياء يُسر، ومن الفاء فجر، ومن القاف قوت، ومن الهاء هدوء..

يتوالى كرنفال الحروف في شارع ساحر ، وتظل اللوحة تهطل جمالا، وتفوح رقة، وتموج سكونا، وتمشي على إيقاع البهاء والعنفوان.

اللحظات الجميلة في حياتنا تمر سريعا، قد تكون حلما في الكرى، أو فلتة في اليقظة، وجوكاندا حياة صغيرة ذات فصول مختلفة، ولها مساحة خاصة، و تضاريس ناطقة، ولها أيضا سواحل ممتدة، وحدود مفتوحة..

تأتي في هيئة ربيع ضاحك، فتخضرُّ حقول القمح والشعير على سهول القلب الشاسعة، وتقف جبال العيد عالية شامخة، لكنَّ اللوحة ترحل مسرعة، فتذبل الحقول، وتسقط السنابل في جحيم العطش.

حين تأتي، يغني التفاح على الأغصان الندية، ويرقص العنب فوق الداليات الرِّيَّا، ويجري الفرح عذبا نقيا، وتعزف الأسراب أنغاما سعيدة، وتنسج الساحات أعراسا مجيدة، وحين تذهب، تشتعل رياح الجفاف، فيعمُّ الذبول، وتغرب اتسامات الخصب، وتصمت أنهار الأغاني، وتهاجر طيور البهاء، ثم تئن المنازل، وتبكي الشوارع، ويطغى الضياع.

البدايات ثلوج دهشة، وأسفار حيرة، وأفراس تكر، وتفر على أرض البال الهارب، وأسماك تسبح في ماء القلب الجاري.

وبدايتك، يا جوكاندا، لم تكن في فصل محدد، بل في فصول عديدة، ولا في ساعة واحدة، بل في ساعات كثيرة، بزغتْ فاتحتُك بين حرٍّ وقرّ، بين تذكر ونسيان، بين مدٍّ وجزر، بين بحر ونهر، بين جبل وسهل..

كانت السماء قصيدة عشق ناضجة، وكان الشارع وسيما، يلبس أشجار التوت، ويعتمرُ تاجَ سحاب من حمام وفواكه، وكان القلب ساحة فسيحة، تجريَّ داخلها حيرة مجنونة.

هطلت بسمتُك الغامضة، فعمَّ الغموض، وسطعت أهلة السؤال، وزمجرت رياح الحب، فاختلط الفرح بالحزن، والضحك بالبكاء، وسادت أجواء الدهشة، وعمَّ صمت غريب، فارتميتُ في حضن ألوانِك، ثم نسيتُ ما قرأت، وما شاهدت..

كلهم مجانين، يا جوكاندا، يبدعون الجمال بالكلمات، والألوان، والألحان، والأجساد.. ثم يمضون، ويتركون خالداتٍ تسلب الألباب، اسألي ليوناردو دا فينشي عن السابقين، وعن اللاحقين، وعن التالين.. كلهم، يا جوكاندا، بيَّضوا الليالي، وعاكسوا التيار، وأغلقوا الأبواب، وأخلصوا للتيه في جنون أبيض، هم كثيرون، أجناسهم متنوعة، وعصورهم مختلفة، ووسائلهم متباينة، ومدارسهم عديدة.. لكنَّ جنونهم واحد.

كسا جليدُ الفراق الحياةَ عقودا، ولم تُذبْه شمسُ لقاءٍ تباعدت الضفتان، وتسارعت الخطوات، وأسرعت القطارات، واتسعت المسافات.. لكن الأحلام ظلت نابضة، تفتح نوافذ التلاقي في النوم واليقظة..

ومع ذلك، علتْ جبالُ اليأس، وانخفضت حرارة الأمل.. إلى أن أطل صباحٌ شجاع، هاجم حشودَ البُعد، وفتح أبوابَ لقاءات بعيدة، طفحت فيها خصوبة الوُد، وهطلت غزيرة ضحكاتُ الأنس..

اللقاءات البعيدة فتحت معابر، وكتبتْ نصوصا، ورسمتْ فصولا، وشيدت أعيادا، وأرسلت ظلالا، وفجرت مياها، ورسمت رحلات، وسقت ورودا، وقدمت أخبارا، وأبدعت دهشات، وصالت، وجالت في خرائط الأيام.. وظلتِ جوكاندا مدهشة، ومن ابتسامتها الغامضة تهطل بساتين، ويجري ربيعٌ في أنهار الفصول كلها.

من أعمال الفنانة المغربية كوثر بَرَاز

قصيدة إفريقيا

مخلص الصغير

لستُ غَرْبيّةً
لا ولا شرقيّهْ
لستُ العذراءْ
ولستُ النَّبيّهْ

أنا النَّظْرَةُ السّمراءْ
دَمْعةُ الأرض الّتي
سَقَطَتْ صَوْبَ السَّماءْ
موّالُ الجِبَال أنا
نداءُ النّسَاءْ

أُدَوْزِنُ أحبالي الصوتيّةَ
على المقام الخماسيّ / الحماسيّ
وأشرعُ في رقصة الشّتاتِ
على خِصْرِ الطُّبولْ

أُرخي تسريحةَ القمحِ
على كتف الحقولْ
فتندلعُ الأغنيهْ

أنا رَاحلةُ المبعدينَ
وقافلة المتعبينَ من الحبّ والأمنيهْ

في جَنوب الحُروب
أنا أوّلُ مُستَعْمَرَهْ
وفي ذَهَب الصَّحراءْ
أنا الغزَالَةُ المُسْتَنْفَرَهْ
أنا القصيدة بنت كَمَرَا
أنا الفتنةُ الشاهقةُ
التي تَمُرُّ كلَّ مساءٍ
فوق قمّة كليمانجارو
لكي تُشعلَ الْقَمَرَا

أنا الشّفاه المهيبةُ
التي تُسَبِّحُ بالشِّعْرِ
فَيَخْرَسُ الشُّعَرَا

أنا خطُّ الاستواءِ/ خطُّ الاستياءْ

أنا سفينة النازحينْ
الأرضُ عندي صِرَاطُ العابرينْ
والبحرُ لِي مَقْبَرَهْ
أنا القلق الزنجيُّ
والفرحُ الأسمرُ
أنا القمرُ العاجيُّ
أنا الرَّجاءُ المُبْحِرُ
ولكن ، لا ضفافْ

أنا إفريقيا
سفينةُ العالقينَ
في شَرَكِ الصّائدينَ

والمحيطاتْ
صديقي الْحُلْمُ اليائسُ
رفيقي موسى النبيُّ
لكنّني النَّجيُّ
مِنَ الحياةْ

هكذا أجرُّ خلخالي وأغلالي
وقرطاً
تدلّى
مِنْ
شفتي
وَدَمَاً سالَ من لغتي
وأُخفي
عَنْ عيونِ اللّيل
جمالي

هكذا أحيا
حائرةً في وجودي ويقيني
وواثقة في احتمالي
أواصلُ الرَّقْصَ
على جَمْرِ اشتعالي
أُدَوِّنُ النَّصَّ
بحِبْرِ سُمْرَتي
وَأُوقِنُ أنَّ النَّقْصَ
سِرُّ اكْتِمَالِي

مأزق الإصلاح التربوي

الجزء الأول

محمد بقوح

من ذاكرة السلطة المقاومة إلى عقل التعليم المحرّر

1 - جدلية الرغبة والخوف من التغيير

الفراغ قد يشكل قوة، ويقود إلى هيمنة السلطة بالضرورة، أو يختار صاحبُه الموت والانسحاب من العالم، لأن الطبيعة تخشى الفراغ، كما هو معروف علميا. لهذا، كلما سادت سلطة قوة الفراغ في الحياة الاجتماعية للناس، زاد معها امتداد قوة جبروت السلطة المادية، وارتفع، نتيجة لذلك، منسوب ضغط تأثيرها على سيكولوجية الفرد أو الجماعة التي يمكن أن تتصرف بشكل غير منظم، وتراجيدي أعمى، يفقدها السيطرة على الذات، والتمييز الأخلاقي بين الخير والشر.

من هنا، نبدأ بطرح السؤال المستفز التالي: لماذا نجحت «السياسة الكروية» بالمغرب الحديث، ولم تنجح سياسته التعليمية، إلى حد الآن، بتحفظ أقل، رغم ما يقال راهنا عن مسألة العثور عن «وصفة سحرية» مبهرة، لإصلاح تعليمنا المغربي الذي انهكته تجاربه السياسية الفاشلة السابقة؟

نجيب ببساطة وفق أطروحتنا النقدية: لأن كرة القدم ليست مجرد رياضة، راهنا، بل تحولت إلى منظومة إجرائية، وطريقة لملء الفراغ الشعبي الذي أحدثه الضعف التعليمي والسياسي في المجتمع. ومن ثم، تؤدي كرة القدم هنا، كرياضة تستهوي الأفراد والشعوب والدول، وظيفة سياسية أصيلة وناجعة، تعبر بها الدولة عن الوجه البديل للسقوط السياسي والاجتماعي السائد. لهذا، فكرة القدم، حسب تصورنا، بالنسبة للنظام الدولي المهيمن حاليا بعامة، هي أداة إيديولوجية أو أفيون الزمن المعاصر، لها قوة جاذبة وشمولية فريدة من نوعها، تستعملها سلطة الدولة الوطنية لفرض التوازن الاجتماعي المفقود سياسيا في المجتمع. إنها دواء الوهم المؤقت الموجه لإقناع فكر التفاهة، وتعويم عاطفة عامة المواطنين، بفرح اللحظة، وتمتيعهم بحلم التنمية والاستقرار الاجتماعي الظاهر للعيان. أتمنى أن أكون مخطئا.

هكذا، يكون المقصود بمعنى لفظة السلطة، كما هي مثبتة في العنوان الفرعي للمقالة أعلاه، هو إحدى المظاهر الخفية لجهاز الدولة والمجتمع معا، التي تتعامل مع مكونات هذا المجتمع، وقطاع التعليم تحديدا، ليس كمنظومة تربوية منسجمة هادفة، تراهن على صنع إنسان المستقبل الإيجابي بمعناه الوطني والإنساني الذي يؤمن وينتج القيم، بل تتعامل معه بمنطق السوق والحس الدوني والتأجيل المستمر لتلبية حقوقه الطبيعية، لسبب من الأسباب.

وقد بدأ هذا السقوط التعليمي والاجتماعي، بصفة خاصة، حسب الباحثين والمراقبين، مع طور تاريخ انطلاق تجربة التقويم الهيكلي المدمرة، التي دشنت بها سلطة الدولة في زمن ثمانينيات القرن الماضي (المذكرة المشؤومة 1985). يعني، أن الدولة كانت ولا تزال تنظر إلى قطاع التعليم هنا، انطلاقا من الحدث التقويمي السابق، بفهم التفكير السياسي المحض، والإحساس التوجّسي الذي يطبعهما التردد والحذر والشك والخوف من التغيير، تقرأ بهما هذا القطاع الحيوي في كل بلاد العالم، بأداة ما نسميه في تحليلنا بـ»الفكرة الغريبة» التي اصطلحنا عليها في مقالتنا النقدية بـ»أطروحة الفراغ»، التي تعني «لا وعي سلطة الدولة» الباطني العميق، بدل الرهان على حكمة العقل النقدي الجريء، الذي يتطلع إلى الاكتشاف العلمي والمعرفي للذات والآخر، وتجاوز أعطاب السلطة السياسية في زمن الماضي، من أجل بناء المستقبل المنفتح على مغرب المصالحة مع ذاته العميقة، مغرب التعدد والتعايش والاختلاف. وهنا، تكمن المفارقة العجيبة والخطورة التي تهدد الدولة والمجتمع معا. أي، رغبتهما المشتركة الأكيدة في التغيير والتحوّل، انسجاما مع دينامية التحولات الإقليمية والدولية العامة السريعة، والخوف منهما، في الوقت نفسه.. !!

2 - الرفض كرد الفعل

هكذا، تتم قراءة وفهم قضية التعليم المغربي، حسب تصور «الفكرة الغريبة» للعقل الباطني لسلطة الدولة، التي نعتبرها مكونا أساسيا من نظام سلطة «أطروحة الفراغ» الآخذة في التشكل والتوسع والهيمنة في المجتمع، بمرجعية «ميكيافيلية» غارقة في التجريد والتقليد والتعصّب والتأويل السياسي، إلا من المعنى الذي تريد تأسيسه سلطة الدولة لذاتها بعيدا عن منطق التاريخ وسلطة النقد، لأنها استسلمت، طوعا أو مكرهة، لإملاء نوع من الإحساس الداخلي المُنفعل، ولنمط من التفكير العاطفي الذي صدر عن رد الفعل الوجداني المُنكسر، مصدره الخوف والحذر من تكرار التاريخ المضاد، يحكمها فيه وبه هاجس عبء جراح الماضي البعيد.

من هنا، تنطلق أطروحة الفراغ لقراءة الدولة، باعتبارها قراءة متعسفة في تصورنا، لسلطة مركزية متعصبة، تشرّع وتنفذ لفائدة المجتمع، على الأقل افتراضا، في فهمهما لمسألة إصلاح التعليم المغربي، من منظور سياسي سيكولوجي متشدد، لأنه تعوّد على فهم خاص بالجهة الحاكمة المسيطرة على صراع القوى، ناتج عن درس انفعالي عتيق لصورة سلطة الدولة بمعناها العميق، التي امتد تأثيرها السلبي إلى مخيلة المجتمع تجاه التعليم، وليس ناتجا عن واقع عملي لعقلها الإصلاحي والحضاري المعطل، يتعلق بتزامنه مع حيوية تحولات المجتمع المغربي الراهنة، حيث ظلت رؤيته سجينة خوفها التاريخي المزمن في الواقع الحاضر، من آثار محتملة لواقع ممكن يتجلى في زمن المستقبل، كما حدث

في زمن الماضي، علما أن فكر المطابقة خرافة لا يستسيغه العقل السليم. إنهم، بذلك، يفكرون بغريزة الخوف، مُخططين، بقياس الواقع الكائن على لحظة الغياب الموجودة في الممكن، على أساس أحداث الماضي الذي ولى، وليس في ارتباط تفكيرهم بالتحولات العميقة التي يشهدها المغرب الراهن على جميع الأصعدة. وبالتالي، لم يتمكن هذا العقل المؤسساتي المتشدد من تجاوز جراح ماضيه البعيدة، والانفصال عن فعل آثاره العميقة السابقة في ذاكرته القصوى، الوضع الذي يفسر تعطيله المزمن، يستدعي معه، وفق نظام تفكيرها الانفعالي، كسلطة إدارية حاكمة في الزمن الحالي، أن تتبنى كنتيجة حتمية مقاربة المرحلة: سياسة تعليمية تسلّطية، ميزتها الرئيسية تدوير وضعية أزمة الانتظار بالتحايل المنهجي ربحا لهدنة مؤقتة للزمن الاجتماعي، لأنها تفكر بطريقة التوقع التراجيدي، يمكن اعتبارها جزءا لا يتجزأ من الطريقة العامة للتدبير السياسي لسلطة الدولة التي يطبعها التوجّس والخوف والشك والحذر، نقصد طريقة «المراقبة والعقاب»، بخصوص مسألة ما يسمى ب»الإصلاح التربوي» الذي يشكل جانبا أساسيا من عامة الإصلاح الاجتماعي للبلاد، حيث نعتقد أنه يجسد قاطرة التغيير، ويمثل أساس قوة تنمية الإنسان والمجتمع، بحكم أن سلطة الدولة ذاتها تعترف بذلك، في خطابها السياسي والاجتماعي الرسمي. لكن، في الوقت نفسه، تنظر هذه السلطة إلى منظومة التعليم بطريقة فعلية وإجرائية مختلفة، إن لم نقل متناقضة، كالمصاب بعلة آثار كهف الظلام، رغم حاجته إلى نور الحرية، في صياغته الراهنة، ليس كفاية في ذاتها، وفعل ينتج مظاهر التقدم والتحضر والتنمية الاجتماعية المطلوبة، كما يدعي خطابها النظري، بل كأداة هجينة لتكريس الواقع القائم، وإنتاج نفس الوضع وشروط الثبات والتخلف الاجتماعي والتكرار السياسي، بكونه موضوع شؤم، وذاكرة مشعة موجودة في رهن قفص الاتهام. إنه الوضع الذي يدل على الحجة القاطعة أننا هنا بصدد: وجهين مختلفين لدولة واحدة، وليس وجه واحد، ووجهين مضادين لمجتمع واحد، وليس وجه واحد أيضا، كما يبدو في سطح وظاهر الأمور، بالمعنى المجازي والتأويلي طبعا. وجه لدولة قوية تفكر وتخطط في إطار مؤسساتي، ووجه مضاد لدولة تنفذ وتعرقل بالتحايل والتلصص موازاة مع ثقافة المؤسسات، هي ما يسمى بالدولة العميقة الأداة. ووجه لمجتمع فقير يعيش ويتألم وينفذ، موقعة في أسفل الهرم الاجتماعي، ووجه لمجتمع قوي - الأداة الذي يفكر بطريقة طبقية، مكرسا آليات إخضاع الأول، وكيفية استمرار الهيمنة الاجتماعية لكسب قربه الطبقي إلى سلطة الحاكم. وهو الوضع الذي سيسمح لنا بالحديث هنا عن تشكل المجتمع الطبقي الذي تجاوزت فوارقه الاجتماعية والمجالية كل الخيال، حيث يتحرك واقعه بأكثر من سرعة، توجد بينها هوة كبيرة وعميقة ما فتئت تتسع إلى اللامحدود. وبالتالي، يحكم على واقع التنمية هنا في هذه الحالة، تحت وقع تأثير وضعها الاجتماعي السابق بالسقوط المزمن الذي باتت لقوته سلطة الطاغية. أي، أن يعيش مفهوم «التنمية» هنا حالة الاصطدام الدائم مع ذاكرة سلطة الدولة والمجتمع معا، ك»فكرة غريبة» ومتعسفة، وذلك من منطلق تأويلها الخاص لجانب من الأحداث التاريخية التي وقعت في زمن السقوط السياسي المغربي لمرحلة الستينيات والسبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي (زمن سنوات الرصاص، تحديدا).

3 - مجتمع المعرفة وتطور الوعي النقدي

لهذا، يواجَه قطاع التعليم في زمنه التاريخي المعاصر (ق21)، وفي شروط حضارية تنموية متعثرة موجّهة، يطبعها تطور الوعي النقدي الإنساني والمجتمعي والبيئي، نتيجة التقدم المعرفي السريع للحياة الذي تحدثه راهنا التقنية والأنترنيت، بسلطة مقاومة الذاكرة «المتوترة» المُنفعلة، والمتحكمة في سلوك الدولة بمفهومها المزدوج، بفعل مقاومة التعليم المضمرة في جوهره الإنساني الذي يطمح إلى التحرير، ورفضه الواضح لسياسة التسليع في إطار أطروحة الفراغ. ليحصل الاصطدام، أحيانا يكون عنيفا، بين الطرفين في الميدان الاجتماعي، يكون شكله الرفض والحراك الشعبي: السلطة والمجتمع، تعبر عنه احتجاجات الشباب المغربي في القرى والمدن، توج مؤخرا بأحداث جيل زيد، والهروب الجماعي إلى مدينة سبتة المحتلة، بسبب شروط اجتماعية قاهرة تقر بها سلطة الدولة ذاتها. بمعنى، أن تبني الدولة لمقاربة «المراقبة والعقاب» التي باتت تشكل أساس التعاقد المهني الراهن، بل تمثل عقيدة ثابتة مثلى في ذهنية سلطة الدولة، يمكن تفسيرها هنا باقتناع السادة أهل العلم والمعلمين والثقافة والفن والإبداع، بكافة أنواعهم وأسلاكهم وفئاتهم ودرجات علمهم وعملهم، بأن نظام السلطة التعليمية الحالي في المغرب، بالرغم مما يقال عن تجديد قوانينه الخاصة، وتحيين تشريعاته النظرية والمهنية، وفق أجندة مبادئ نظامه الأساسي الأخير (2025)، سواء في نسخته المدرسية أو الجامعية، يقصيهم عمليا كنخبة تعليمية مثقفة طموحة، تمثل العمود الفقري للارتقاء الاجتماعي المستحق، وتجسد دور الطبقة المتوسطة في تحقيق دينامية وتوازن المجتمع وتطوره وازدهاره، ولا ينصفهم كهيئة اجتماعية تربوية فاعلة، ذات رسالة معنوية في دعم الحياة الوطنية للبلاد، تنتمي إلى مسار تاريخ التطور الحضاري للمغرب في العالم الراهن، كما بدأه أسلافها المعلمون والمبدعون والمفكرون القدامى، من مُربي الأجيال بالطبشورة والحبر والقلم، وبمختلف أدوات توصيل المعرفة للتلميذ، منذ الاستقلال السياسي. بل يستمر النظام التعليمي المغربي، بصيغته الملفقة الحالية، على الأقل وفق تحليلنا، في مناصرة مصلحة الطبقة المسيطرة، ورؤية أصحاب سلطة المال، وفي الوقت نفسه يكرس النظرة الدونية لحجم الأساتذة التربوي العملي الحقيقي، مقدما عنهم صورة مضادة لقيمة العلم والمعرفة، والنيل من هيبتهم المهنية والفكرية والثقافية، حين تكتفي في نظامها المهني الأساسي الراهن، باعتماد مقاربة «المراقبة والعقاب». أي، الاعتناء بالتلقين وكبح جماح التميز والتفكير النقدي، واعتبار هذا الحسّ النقدي في المجتمع تشويشا على الوطن، وليس مشاركة في تحريره من أباطرة الفساد، والتشدد المنهجي في مراقبة «الواجب»، دون النظر المعقول في هوية واقع «الحق»، وأصحاب الحق، استجابة لصوت صدمة ذاكرة سلطة الدولة العميقة. لهذا، وصفناها بأطروحة الفراغ. ومن تمّ، فمعاقبة هيئة التعليم وبعض الأصوات النقدية الحرة، كفاعلين تربويين وثقافيين باسم القانون المهني والواجب التشريعي، عبر «التحيين» المبدئي للتفكير الإداري المعمول به، دون فسح المجال لتحفيزهم، وتكريم المجدين والمبدعين منهم، والمنتجين للقيمة العلمية والمعرفية والتربوية المضافة التي تخدم الوطن والإنسان بتنشئة وتنوير أبناء مغرب الغد، وكذلك في غياب فتح الأبواب أمامهم لاستكمال تعليمهم العالي بطريقة مجانية، كحق إنساني مكفول لهم بالقوانين الدولية، وكذلك الالتزام المستحق إزاءهم باحترام أدنى حقوقهم المشروعة التي يعتبر «حقهم الاعتباري» في المجتمع أهم تلك الحقوق، قبل الحديث عن حقوقهم المادية كباقي القطاعات الأخرى، في جميع أمم العالم، مثل حقهم المستحق في الترقيات والتعويضات والتحفيزات التي يخولها لهم القانون الوظيفي بالأثر الرجعي المستحق، على غرار باقي هيئات وموظفي الدولة في القطاعات الأخرى، بعيدا عن ثقافة الميز والتحايل التي تخدم مصلحة وهيمنة الحاكم بمعناه السياسي والاقتصادي، ولا تخدم الأمن الاجتماعي والعدالة الاجتماعية المنشودة في الإصلاح التربوي.

4 - التعليم أداة وليس غاية

إن الخوف من عقل التعليم لابد أن يؤدي إلى عبودية الجهل. لهذا، نسجل هنا التساؤل التالي: لماذا تعتبر سلطة الدولة، بمعناها العميق قطاع التعليم والثقافة، وخاصة فئة المعلمين والمدرسين منهم، من جهة، مجرد أدوات لتنفيذ التعليمات العليا، ومن جهة أخرى، عبء كبيرا وغير محتمل على ميزانية البلاد، عندما يطالب هؤلاء المدرسون بحقوقهم المستحقة التي يخولها لهم القانون، الذي يخضعونه للتعديل القسري والتصرف في أحيان كثيرة، من أجل لصّ وسرقة ذلك الحق من أصحابه، بدعوى أسباب واهية لا يستسيغها العقل السليم؟؟

هل سلطة الدولة في هذه الحالة، تنتقم من قطاع التعليم، وبصفة خاصة، من السادة المعلمين والمدرسين في زمننا المعاصر الذي يشهد ثورة المعرفة، وفق آثار تلك الجراح العميقة والحادة التي تتحكم في سيكولوجية سلطة الذاكرة السياسية للدولة المغربية، في الزمن الماضي البعيد، سواء كانت واعية بذلك أو لم تكن واعية به؟

محمد الجعماطي

قراءة نقدية في التجربة الصباغية من خلال معرض «عبر النافذة»

الياس تيار
باحث وناقد جمالي
ilyasspress@gmail.com

لا تُختزل تجربة الفنان التشكيلي المغربي محمد الجعماطي في استحضار المناظر المعمارية أو نقل تفاصيل المدن إلى سطح اللوحة؛ إذ تكشف عن اشتغال متواصل على العلاقة بين المكان والذاكرة، وبين الشكل الذي تتعرف إليه العين والصورة التي تعيد الصباغة تشكيلها. فالمدينة في أعماله ليست مجرد موضوع للرسم، بل مادة بصرية يعيد الفنان بناءها وتفكيكها، مستعينا بالخط واللون والكتلة والفراغ، في بحث يتجاوز المحاكاة نحو استكشاف إمكانات الصورة ذاتها.

يتيح معرضه «عبر النافذة» (À travers la fenêtre)، المنظم حاليا بـرواق Gallery Kent بطنجة ويستمر إلى 9 نوفمبر 2026، فرصة لقراءة هذا المسار من خلال الجمع بين أعمال حديثة وأخرى تعود إلى ثمانينيات القرن الماضي وبداية التسعينيات. ويكشف هذا الحوار الزمني عن استمرارية المفردات المعمارية، مقابل تحولات في معالجة المادة واللون. إنها استمرارية لا تعني تكرار الصيغ، بل العودة إلى الموضوعات نفسها من مواقع تشكيلية متجددة.

المدينة: من المكان الجغرافي إلى الذاكرة البصرية

تحتل تطوان موقعًا مركزيًا في العالم التشكيلي للجعماطي، غير أنها لا تظهر دائمًا بوصفها مشهدًا مكتملًا؛ بل من خلال أجزاء معمارية مثل الأسطح والأبواب والنوافذ والشرفات. وتتحول هذه العناصر إلى وحدات لبناء صورة لا تنقل المكان بقدر ما تعيد صياغة حضوره.

في «أسطح المدينة العتيقة، تطوان» (Toits de médina, Tétouan)، المنجزة سنة 2026، تتداخل الكتل البيضاء مع آثار بنية ورمادية وبقع لونية خافتة، فيما تبدو بعض الخطوط وكأنها تتردد بين تحديد المباني والتلاشي داخل اللون. وتتعمق هذه المعالجة في «أسطح المدينة العتيقة، تطوان»، حيث تتجاور الكتل البيضاء والخضراء والبنية، من دون أن تستقر الحدود المعمارية على نحو نهائي. إن العين تتعرف إلى المدينة، لكنها مطالبة بإعادة تركيبها. وهنا تتجاوز العمارة وظيفتها التمثيلية لتصبح ذاكرة بصرية تتشكل من الشذرات والآثار. فاللوحة لا تقدم المكان باعتباره معطى جاهزًا، بل باعتباره تجربة تتوسط فيها الذاكرة فعل الرؤية.

الخط واللون: بين تثبيت الشكل وتحريره

تتأسس إحدى الخصائص البارزة في تجربة الجعماطي على التوتر بين الخط الذي يحدد الشكل والمادة التي تعمل على تشويش حدوده أو تغطية أجزاء منه. فالخط لا يؤدي وظيفة وصفية فقط، بل يحتفظ بأثر حركة اليد، بينما تكشف الطبقات الصباغية عن مراحل البناء والمحو والإضافة.

في «واجهة مع دراجة، تطوان» (Façade au vélo, Tétouan)، تتداخل ملامح الواجهة والدراجة مع مساحات خضراء ورمادية وبنية، حتى يصعب الفصل بين الشكل والخلفية. لا تبدو الدراجة تفصيلا منفصلا عن المكان، بل جزءًا من نسيجه البصري. وهكذا يتحول الموضوع الواقعي إلى شبكة من العلاقات الخطية واللونية، تتراجع فيها الحدود الصارمة بين الأشياء.

يبلغ هذا التوتر مستوى آخر في «أحمر، تطوان» (Rouge, Tétouan)، المنجزة سنة 2026 بالزيت والفحم على القماش. فالأحمر والوردي والبنفسجي لا يكتفون بوصف الواجهة، بل يعيدون تنظيم عناصرها، فيما تحتفظ الخطوط السريعة ببقايا الشكل المعماري والدراجة. يصبح اللون هنا قوة مستقلة تعيد اختراع المرئي، لا مجرد وسيلة لإكماله.

إن قيمة هذه المعالجة تكمن في إبقاء الصورة بين التعرف والتحرر: فالشيء يظل حاضرًا، لكنه لا يعود خاضعًا بالكامل لشروط تمثيله الواقعي.

الباب والنافذة: حدود الرؤية وإمكاناتها

تكتسب المفردات المعمارية المتكررة في أعمال الجعماطي دلالات تتجاوز حضورها المادي. ففي «باب أبيض، تطوان» (Porte blanche, Tétouan)، المنجزة سنة 2025، يتجاور الرسم الخطي مع مساحات فاتحة وحركات صباغية متشابكة التي قد توحي بفوضى المدينة وثقل اكراهاتها. أما «باب مفتوح، تطوان» (Porte ouverte, Tétouan)، المنجزة سنة 2026 بالأكريليك، فتتقدم فيها درجات الأزرق الفيروزي والأخضر، بينما يتحدد الباب عبر الفروق اللونية أكثر من التفاصيل المكتملة.

لا يمثل الباب هنا عنصرًا معماريًا فحسب، بل شكلًا قابلًا للتأويل في علاقته بالانفتاح والانغلاق، البساطة والتركيب. وتغدو النافذة إطارًا للرؤية وحدًا بين الداخل والخارج، فيما تتحول الشرفة إلى منطقة تماس بين فضاءين. غير أن هذه الدلالات لا تنفصل عن البناء التشكيلي؛ فهي تنشأ من موقع العنصر داخل التكوين ومن علاقته باللون والفراغ.

من هذا المنظور، يصبح عنوان المعرض «عبر النافذة» استعارة لفعل الرؤية ذاته. فالنافذة لا تمنحنا العالم كاملًا، بل تقترح زاوية للنظر إليه. وكذلك اللوحة: إنها لا تستنفد المكان، بل تفتح إمكانات جديدة لرؤيته وتأويله.

استمرارية الأشكال وتحولات التجربة

تتجلى أهمية المعرض في الحوار بين الأعمال الحديثة والقديمة. ففي «الباب الأخضر، تطوان» (Porte verte, Tétouan)، المنجزة سنة 1984 بالزيت على الخشب، تبدو المادة كثيفة ومتراكبة، بينما تتداخل الحدود المعمارية مع البنية اللونية. وفي «أسطح قادس» (Toits de Cádiz)، المنجزة سنة 1993، تستمر العمارة بوصفها مجالا لتجاور الكتل والفتحات والفراغات.

عند مقارنة هذه الأعمال بلوحات الأسطح الحديثة، يتضح أن الموضوعات الأساسية لم تختف، بل تغيرت طريقة معالجتها. فالجديد ليس التخلي عن التشخيص لصالح التجريد، وإنما توسيع المجال الذي تتحرك فيه الصورة بينهما. وقد يتقدم اللون إلى الواجهة، بينما يتراجع الرسم إلى علامات مقتضبة؛ وقد يصبح الفراغ عنصرًا فاعلا في التكوين، بدل أن يظل مساحة محايدة. يتأكد هذا الانفتاح في أعمال تستحضر فضاءات أخرى، مثل «متاهة المسارات، ميامي» (Labyrinthe parcours, Miami)، حيث تتشابك الخطوط والطبقات الداكنة لتجعل المكان أقرب إلى شبكة من المسارات، وفي «أشجار النخيل، ميامي» (Palmiers, Miami)، حيث يهيمن الفراغ الفاتح وتتركز العلامات في مساحة محدودة. إن اختلاف المكان يوسع إمكانات اللغة التشكيلية، لكنه لا يلغي انشغال الفنان بتنظيم الكتل والفراغات وآثار اللون.

كما أن تنوع الوسائط بين الزيت والأكريليك والفحم والتقنيات المختلطة والألوان المائية ليس مجرد تنويع تقني؛ فالمادة نفسها تشارك في تحديد طبيعة الصورة. إذ تسمح الطبقات الكثيفة بالتغطية والمحو، بينما تمنح شفافية الألوان المائية الخطوط والآثار السابقة حضورًا مختلفًا.

على سبيل الختم: الصباغة بوصفها طريقة لرؤية العالم

يكشف معرض «عبر النافذة» عن تجربة صباغية تقوم على التفاعل بين استمرارية المفردات وتحول المعالجة. فالأبواب والنوافذ والشرفات والأسطح ليست عناصر تتكرر لمجرد توثيق العمارة، بل مداخل إلى بحث مستمر في العلاقة بين الخط واللون والكتلة والفراغ. تتجلى قوة هذه التجربة في إبقاء الشكل داخل منطقة وسطى: فهو لا يفقد تمامًا صلته بالعالم المرئي، لكنه لا يستسلم أيضًا لضرورة تمثيله بدقة. فاللون يغير حدود الأشياء، والخط يحتفظ بأثر اليد، والمادة تكشف عن مراحل البناء والمحو، بينما يمنح الفراغ الصورة إمكانية الانفتاح على قراءات متعددة. إن تطوان، في هذا المسار، ليست مجرد مكان يستعيده الفنان، بل مختبر بصري يعود إليه لاختبار إمكانات جديدة. كما أن الانتقال إلى مدن أخرى لا يلغي هذه الخصوصية، بل يختبر مدى قدرة اللغة التشكيلية على العمل خارج مرجعها الأول.

في النهاية، يمكن النظر إلى تجربة محمد الجعماطي بوصفها بحثًا في كيفية بقاء الصورة مفتوحة. فالمكان لا يُستنفد في رسمه، والشكل لا ينتهي عند حدوده، واللون لا يكتفي بتأكيد المرئي. وبين هذه العناصر، تتشكل اللوحة بوصفها عملية مستمرة لإعادة النظر إلى العالم، لا بوصفها نسخة نهائية منه.

إبراهيم البوعبدلاوي

نذر محمد بنطلحة حياته للشعر، فقد كتب دواوين كثيرة امتازت كلها بالبحث الفلسفي العميق، وبالتعدد التجريبي، كما امتازت بمساءلتها لعدد من الظواهر الثقافية التاريخية المتأصلة في البنية الذهنية العربية عامة، والمغربية على وجه الخصوص. من تلك الظواهر نجد المدح التكسبي. كيف تجلّت هذه الظاهرة الثقافية وغيرها من الظواهر في ديوان «سدوم»؟

محمد بنطلحة.. بحثا عن تشاكل ظاهرة ثقافية في ديوان «سدوم»

القصيدة يشير إلى المدح؛ إننا أمام انتقاد لظاهرة ثقافية. إذ بمجرد انمحاء العطاء، لم يكن السكوت هو النهاية، وإنما الانقلاب إلى هجاء. يقول الشاعر:

محضتك يا نديمي
نخب ما في صنعة التكرار
من وسواس كمثرى
محضتك فاقتي
وبذاءة الصوجا
أبيت اللعن

يمتاز الفن الشعري بكونه يمتح من عناصر متعددة، وهي عناصر تتغير بحسب اللحظات وبحسب الأزمنة، لكنّ «عاملا واحدا يظل ثابتا هو: أن الشعر يعبر عن مفاهيم وأشياء تعبيرا غير مباشر.»1 ولم يكن بنطلحة ليشذ عن هذا الأمر، بل إنه كرّسه بشكل كبير، من خلال ثورته الدائمة على اللغة ونحويتها، وعلى مختلف الاستعارات المألوفة. في قصيدة «مديح بالمجان»، تتبادر إلى الذهن القرائي عدّة صوّر لشعراء عرب مروا في تاريخ الشعرية العربيّة، فبصموها ببصمتهم الخاصة. من أولئك الشعراء نذكر أبا تمام والبحتري وأبا الطيب المتنبي. يتحدّث عبد اللّه الغذامي عن هؤلاء الشعراء، محاولا النظر لتجاربهم نظرة جديدة، فيتساءل عن المتنبي: «المتنبي مبدع عظيم أم شحاذ عظيم؟»2 ومع هذا الإشكال، نجد هذا الكاتب يحفر في مختلف الأنساق الثقافية التي تسرّبت إلى البنية العربية من قبيل الكذب والنفاق والطمع والأنا المحولية.3

لا نفترض، منذ البداية، مديحا إلا من قبل شاعر.. لقد ارتسمت لدينا هذه الصورة في مخيلتنا؛ فبتنا لا نتصوّر الشعراء إلا على أبواب الخلفاء والملوك والأمراء، يحملون قصائدهم من أجل مدحهم، فيجزون نظير أعمالهم بمثاقيل ودراهم.. نتخيل الشاعر واقفا في حضرة الخليفة، يعظم آثاره، ويقول في حقه ما كان وما لم يكن.. قد تجد الشاعر يمدح هذا الخليفة وذاك الأمير بالقصيدة نفسها، فيكتفي بتغيير الأسماء أو لا يغيّر شيئا.. ذلك أن خطابه يصلح لكل زمان ومكان. لهذا وجدنا المتنبي ينتقل بين العراق وسوريا ومصر، طامعا في عطاء الملوك والأمراء، وزاهدا فيما دون ذلك. إن هذا الشاعر كان إن أعطي رضي، وإن لم يعط يغضب؛ وهذا ما جعله يقول الشيء وضدّه في كافور الإخشيدي:

إنّي نَزَلتُ بِكَذابينَ ضَيفُهُم
عَن القِرَى وعَنِ التَرحالِ محدُودُ
جُودُ الرِّجالِ مِنَ الأيدِي وَجُودُهُم
مِنَ اللسانِ فَلا كانُوا وَلا الجُودُ
ما يَقبِضُ المَوتُ نَفسًا مِن نفوسِهِم
إلا وفي يَدِه مِنْ نَتنِها عُـود
أكُلما اغْتَالَ عَبدُ السُوءِ سَيدَهُ
أو خانَه فَلَهُ في مصرَ تَمهيد
صار الخَصي إمام الآبقين بها
فَالحُر مستعبَد والعَبدُ مَعبُـودُ
نامَت نواطيرُ مصرٍ عَن ثَعالبِها
فَقَد بَشِمْنَ وما تَفْنَى العناقيـــدُ
العَبد لَيسَ لِحُرٍّ صالِحٍ بِـأخٍ
لَو أنَّهُ في ثِيابِ الحُرِّ مولـود. 4

نجد الشاعر هنا، حين لم يعط، عوّض كلّ المدح الذي قاله في الإخشيدي بهجاء مرّ، وهذا ما يبرز طبيعة الشعر التكسبية عند المتنبي في مدحه للملوك والأمراء. إذ لو كان يمدح لمحبة لبقي على كلامه ثابتا لا يُغيّره أبدا؛ لكن العكس هو الذي حصل.

يستعيد شاعر «مديح بالمجان» صورة المتنبي، لكنّه يمدح بالمجان، وهذا المدح يدخل في باب «المدح الشبيه بالذم»، أو هو ذمّ يدعي أنّه مدح. إذ لا شيء في

هاك شواردي:
بيتين مكسورين 5

يبدو أن الشاعر هنا، حين لم يجد من يهجوه أو يمدحه، تمثّل شخصا أمامه، جريا على عادة القدماء، أو هو بالفعل موجود إلى جانبه، فبدأ «ينظم» كلاما فيه، وهو عبارة عن ادعاء مدح، لكنه في باطنه ليس سوى ذمّ؛ لأن الشاعر لم يجد مقابلا ماديا لكلامه. وفي هذا نقد صريح لظاهرة التزلف للأمراء والملوك، ومدح ذوي الحظوة والمكانة في المجتمع العربي عامة والمغربي على وجه الخصوص.

لا يتوقّف الشاعر عند هذه الظاهرة، وإنما ينتقل إلى ظواهر عديدة؛ في قصيدة «جنان» نجده قد صفّف لنا أنساقا ثقافية كثيرة لا تبدو للآخر الذي اعتاد الألفة، لكنّ عيني الشاعر استشعرتا ما لا يستشعره غيره. نجده، مثلا، يتحدّث عن بائعي الشعارات، حيث لا يستطيع المرء الإخلاص لقضية، وإنما هو بوق لمن يدفع أكثر؛ إنه ينتقل أنّى اتجهت ريح المصالح؛ ليس هذا فحسب، وإنما ينتقد العمل السياسي بأحزابه ونقاباته وغيرهما، حيث لا تتجاوز هذه المكونات وظيفة بيع الشعارات والأوهام، في حين أن الواقع العملي لا شيء فيه.

يتحدث أيضًا عن الذين يستدينون من أجل قضاء أغراض ومصالح تافهة؛ وهم، في ذلك، شبيهون بالدول النامية التي تقترض أموالا من الصناديق النقدية الدولية، ثم لا تدبّر تلك الأموال في أمور جوهرية تخصّ الشعب. بل إنه يستعيد، في بداية القصيدة، وظيفة ودور الشعر في حياتنا اليوم؛ إذ لم تعد له، في نظره، المكانة ذاتها التي كانت له، ذلك أن الشعراء لم يعودوا يدافعون عن القضايا، ولذلك فالكلام الذي ينظمونه لا يمكن أن نجني من ورائه شيئا. يقول الشاعر:

وتحت أقدام الرويّ الفحل
فلس زائف؟
(..)
والشعارات الكثيرة
عرضة للبيع
بالتقسيط
فلنشرب -إذن- بالدين،
والسلف السريع
وقوة الأشياء. 6

إن الشاعر محمد بنطلحة استثمر مختلف الإمكانات التعبيرية التي تمنحها القصيدة الحديثة، وذلك في حديثه عن ظواهر «ثقافية» و«اجتماعية»، صارت متجذرة في البنية الذهنية والنفسية العربية. هذا التعبير الذي يمتاز بالضبابية، والتي حاولنا تجليتها انطلاقا من مفهوم التشاكل «الظواهري»؛ حيث تتكرر الألفاظ والجمل الدالة على ظاهرة بعينها.. بل إن هذا التشاكل ينتقل من قصيدة إلى أخرى، ما يجعلنا أمام تشاكل ممتد على مستوى عمل الشاعر محمد بنطلحة.

هوامش:

1 - مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، مرجع مذكور، ص: 7.
2 - عبد اللّه الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط: 3-2005، ص: 93
3 - نفسه، ص: 93.
4 - أبو الطيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر- بيروت، 1983، ص: 507.
5 - محمد بنطلحة، سدوم، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، ط:1-1992، ص: 49.
6 - نفسه، ص: 47-48.

طُيُور من أجل ياسر والقايدة رحمها اللّه

إلياس الطريبق

إلى عبد الرحيم الصايل في محنته

أَعْلمُ أنَّكَ تَلْبسُ المِحْنَةَ عَنَّا جَميعًا
وَأعْلمُ أنَّ العِنايَةَ اخْتارَتْكَ أنتَ
وَحْدَكَ
لتَصْرُخَ بلسَانِنَا
أنقذونا أنقذونا

***

هَزَمْتَنَا جَميعًا
بِشَجَاعَةٍ وَاحِدَة
شَجَاعَةِ القَلبِ
وأنَّنَا كُلَّنَا مَرْضَى حَتَّى إشْعَارٍ آخَر
وأنَّنَا والمجانين والمَعْتوهين والمَجْذوبين
سِيَّان
نَشْتَرِكُ في الهَزِيمَة كَمَا نَشْتَرِكُ في اليُتْم
فأخِرُّ قليلاً مَوْتَكَ.... أخِرْ
وَاعْتَنِ بَكَ قليلا
فَمَا زَالَ الدَّوْحُ في سَعَفِ النَّخيل
إليْكَ مَمْدودا
واصبرْ

***

وَأعْرِفُ أنَّ تلك النُّقْطَةَ المَغْمُورَةَ التي جِئتَ مِنْهَا
تُحِبُّ أنْ تُعْرَف

***

أعْرِفُ أنَّ الوَخْزَ مُؤْلِمٌ
وَأنَّ المَوْتَ يُحِيطُ بِكَ مِنْ كُلِّ جَانِب
وَلَيْتَهُ كَانَ المَوْت
وَلَكِنَّهُ وَخْزٌ في الرُّوحِ لَا يَمُوت

***

اِفْتَحِ السَّبُّورَةَ وَدَوِّنْ لِلفَرَاشَاتِ الصَّغِيرَةِ رَحِيقَ أحْلَامِك
لِتَفْهَمْ كَيْفَ يَكُونُ الحُبُّ وَالشِّعْرُ
مَلاذا
كَيْفَ يَكُونُ الحُبُّ وَالشِّعْرُ
دَوَاءَا
كَيْفَ يَكُونُ الحُبُّ وَالشِّعْرُ
سِلاحا
كَيْفَ تُولَدُ الأبْطَالُ
مِنْ رَحِمِ المَآسِي العَظِيمَة

***

فَقِفْ يَا صَدِيقِي قِفْ وَابْرَحْ سَرِيرَ الوَجَعِ
إلَى رَصِيفٍ جَدِيد
لَعَلَّ المَشْفَى مَحْضُ إقَامَةٍ أدَبِيَّةٍ
لأغْنِيَّاتِكَ الجَدِيدَة
لَمْلَمْ كَلِمَاتِكَ أخِيرًا
فِي دَفْتَرِ الشُّعَرَاء

***

قِفْ يَا رَحِيمُ وَابْسُطْ كَفَّكَ لِلْمَاء
ثِمَّةَ قَطَرَاتُ مَطَــرٍ تَهْوِي...
فَلَا تَهْوِي
قُمْ وَتَعَقَّبْهَا
قُمْ وَتَتَبَّعْهَا
إلَى حَيْثُ النَّبْعِ وَاغْتَسِلْ

***

رَحِيمُ، سَرَقْتَ القُلُوبَ جَمِيعًا
فَاصْنَعْ مِنْهَا قَلْبًا وَاحِدًا لَكَ
هُوَ لَكَ
وَاخْلَعْ عَلَيْكَ حُزْنَكَ
لَعَلَّكَ تَصْنَعُ مِنْهَا قَلْبًا يَكْفِيكَ
فَأنَا لَا أرْثِيكَ

***

وَاعْلَمْ أنَّكَ دَخَلْتَ نَادِيًا فَارِهًا:
هُولدرْلِين وَآرْتو وَنِيتْشَه وَوُولف وَبْلَاث وَمَيّ وَآخِرُهُمْ مَوْلَانا في الجُنُونِ مُحَمَّدٌ شُكْرِي...
فَلَا تَبْتَئِسْ
يَا رَحِيمُ

***

سَطِّرْ بَدَلَ النَّشِيجِ النَّشِيد
وَتَذَكَّرْ
أنَّ القَصِيدَةَ شَاسِعَةٌ بِمَا يَكْفِي
لِرُوحِكَ يَا رَحِيمُ
وَتَذَكَّرْ أنَّ فِيهَا مُتَّسَعًا يَأْوِيكَ

***

أنْتَ لَا تَعْرِفُ كَمْ أنَّ المَطَرَ وَدُودٌ
وَكَمْ أنَّ المَشْيَ عَلَى العُشْبِ رَهِيفٌ
لِتَسْتَسْلِمَ إلَى هَذَا الحَد

***

رُبَّمَا غَابَ عَنْكَ أنَّ السَّمَاءَ
رَحِيمَةٌ كَاسْمِكَ
وَرُبَّمَا غَابَ عَنْكَ أنَّ الأقْدَارَ
مَهْزَلَةٌ كُبْرَى
فَلَا تُصَدِّقَهَا
وَقِفْ يَا رَحِيمُ
قِفْ يَا رَحِيمُ
قِفْ يَا رَحِيمُ
وَصُلْ صَوْلَةَ الصَّائِلِينَ
فِي مِحْرَابِ العَائِدِينَ
يَا رَحِيمُ.

23.10.2026

الموت في رواية غضب في طنجة

يونس لطفي

في أكتوبر 2025 ، صدرت عن دار النشر سليكي أخوين رواية للرسام أطلس علوي حسن بعنوان «غضب في طنجة»، ويمكن إدراجها هذا العمل السردي، ضمن الروايات الفلسفية لأنها تتضمن حوارات ونقاشات عميقة حول عبثية الوجود، معنى الحياة، ماهية الفن، الغربة، البغاء والشذوذ، الشيخوخة والموت والبوح وغيرها من الموضوعات ذات النفس الفلسفي التي لا يستقيم فهمنا الذاتي لها إلا من منظور السؤال الفلسفي.

والفلسفة التي نرى أنها تسكن هذه الرواية ليست مجرد معارف ومعلومات، وإنما حالات وجدانية أشرعت أبواب التساؤل الفلسفي عن الحياة وإكراهاتها وعبثيتها وجمالها أيضا. فالسارد الذي هو في الآن ذاته المؤلف، قدم إلى طنجة في عصرها الذهبي لافتتاح معرض فني له في الكازينو البلدي، حيث استبدت به عواطف متداخلة مثل الضجر والتوجس والدهشة والبحث الدائم عن اللذة في احتكاكه مع ساكنة هذه المدينة المتعددة الجنسيات، والتي غزاها آنذاك الشباب الأمريكي «الهيبي» والكتاب والفنانين الأمريكيين المرموقين عالميا. تلك الحالات الوجدانية أو العاطفية التي عاشها هي التي فتحت له بابا جديدا للتساؤل الفلسفي عبر حوارات مع كتاب وفنانين محليين لفهم ذلك الحضور غير المألوف والعالم من حوله، والغوص في ذكريات الصبا وإعادة تأويلها لتعميق الوعي الفلسفي بالحياة لإتقان فن العيش السعيد الذي يقلل من شدة إكراهات الحياة ويعتبرها «ملح الطعام» الذي يذكي حماس الإقبال عليها بشغف ولذة.

رواية «غضب في طنجة» للرسام المغربي أطلس علوي حسن، هي سفر فلسفي متعدد الأبعاد في أعماق الإنسان، حيث يتناول الروائي عدة موضوعات من بينها موضوع الموت بكل ما يحمله من خوف وقلق وتأمل وتحرر، وقدم طرحا جديدا يثير الانتباه استحوذ على الرواية وغيب باقي محاورها على أهميتها بفتح باب وعي جديد بالوجه الآخر للتجربة الإنسانية في علاقتها بالموت، نقيض الحياة، كسيف ديموقليس مسلط على رقابنا. تحمل الرواية نظرة تشاؤمية حادة للحياة، حيث يُنظر إلى الموت كنهاية حتمية لا مفر منها، وكعقاب لكل موجود حي.

«الحياة ما هي إلا فترة مرض طويل يعقبها الموت» (ص 27)، بهذه العبارة السقراطية، يبدأ الروائي أطلس علوي حسن في رسم صورة قاتمة للحياة، حيث يعتبر الموت نهاية محتومة لكل شيء. يرى الروائي أن الموت هو أكبر إهانة يمكن أن تصيب الإنسان، ويخشى أن يموت أمام الملأ، فيعتبر ذلك «مخلا بالمروءة» (ص 88)

لكن لماذا هذا الخوف من الموت؟ يجيب الروائي بأنها «الأفكار المسبقة « (ص 88) التي تزرع فينا الخوف من المجهول منذ فترة الطفولة. لو علم الأطفال منذ الصغر أن الموت شيء طبيعي عوض شحنهم بأفكار لاهوتية مرعبة، لما قضى الإنسان عمره في القلق.

يعاني الروائي حسن من غضب داخلي، غضب من الوجود ذاته، من كونه نتيجة «علاقة جنسية حيوانية كريهة» (ص 118)، ومن كونه مجبرًا على الحياة دون أن يكون له رأي في ذلك. يرى أن الحياة «عقاب» (ص 135)، وأن الموت هو نهاية حتمية لا مناص منها.

ومع ذلك، نجد أن البطل يشعر بنوع من السعادة عندما يموت شخص قريب منه كان يتألم، ليس لأنّه لا يحبه، بل لأنّه «لم يعد يتألم» (ص 234)، ولأنّه بموته يكون قد «محق الشعور بالخوف من الموت «(ص 234)

بسبب هذا القلق الوجودي حتى السعادة نفسها يجدها مرعبة، فهو يندهش عندما يجد نفسه متلبسة بالفرح، ويحتاج إلى جهد هائل لإقناع نفسه بأنه يستحق المشاعر الجميلة والآمنة لكنها تتلاشى بسرعة ولا تملك صفة الثبات، بمعنى أنها زائفة حيث قول : «خرجت من الفندق فرحا، أصابني القلق لأنني أعرف أن هذا الفرح لن يدوم بسبب الخوف من ألا يدوم، عندما أكون تعسا يكون لدي أمل في أن يوما آخر يمكن أن يكون أفضل، لكن عندما أكون سعيدا يبدأ القلق، قلق انتهاء ذلك لأنه شيء حتمي.» (ص 165)

يعاني الروائي من قلق وجودي عميق، ويتساءل عن معنى الحياة في ظل الموت الحتمي، فهو يحاول أن يفهم الموت لكي يعطني معنى للحياة كما يقول ميشيل دي مونتين «من علم الناس الموت، علمهم الحياة «. أو كما يقول شيشرون، الفلسفة «هي تعلم الموت».

رواية «غضب في طنجة» هي دعوة للتأمل في معنى الحياة والموت، هي رحلة في أعماق الإنسان، حيث الخوف والقلق والغضب أعباء نفسية ثقيلة تئن تحت وطأتها الأرواح المتعبة. يطرح الروائي أسئلة وجودية عميقة، دون أن يقدم إجابات جاهزة أو وصفات سحرية، تاركا للقارئ مهمة التأمل والتفكير, لكنه أضاف رؤية شخصية وفنية فريدة من نوعها حيث طرح الموت كتجربة شخصية وموضوعية في نفس الوقت مستخدما لغة أدبية قوية لوصف الموت والخوف منه. وهذا الوصف جعل الموت قريب منا ومرعبنا في كل وقت وحين.

فيض الإبداع والمعرفة في تجربة الشاعر والناقد محمد السرغيني

الدكتور عبد الله بنصر العلوي

التأم ثلة من ألمع الأدباء والنقاد المغاربة في كتاب تكريمي صدر حديثا تحت عنوان « فيض الإبداع والمعرفة في تجربة الشاعر والناقد محمد السرغيني» ، وهو من تنسيق وإشراف الباحث المغربي الدكتور عبد الله بنصر العلوي.

هذا المؤلف الذي يجسد بأسمى المعاني القيم النبيلة لثقافة الإعتراف ، نشرته الجمعية المغربية للدراسات الأكاديمية العربية بكلية آداب فاس (ظهر المهراز) ، وكرسي معالي الدكتور مانع سعيد العتيبة للدراسات الأدبية والأكاديمية المغربية / الإماراتية.

وشارك في المؤلف بدراسات وشهادات مضيئة للتجربة الشعرية والنقدية للراحل محمد السرغيني رحمه الله ،الأساتذة:

- د. محمد مبتسم : محمد السرغيني.. عَطاءٌ إبْدَاعيٌّ وَأَكَاديميٌّ متجددٌ
- د. عبد الوهاب الفيلالي : محمد السرغيني صَوتٌ شعري مَغربي متميز
- محمد علوط: الإبدالات الإستطيقية للكتابة الشعرية في المنجز الإبداعي لمحمد السرغيني
- د. هشام الكاو: تجربة القصيدة عند محمد السرغيني.. الكتابة والأفق العقلاني
- د. امحمد برغوت: محمد السرغيني : رائد الحداثة الشعرية بالمغرب وباني صرحها
- د. إدريس الواغيش: تقاطعات شعر السّرغيني مع القصيدَة في المَشرق ثنائية أُنسي الحاج ومحَمد السّرغيني
- دَ. ملود بجاوي: المتن الشّعري للدكتور محمد السرغيني (مقاربة نقدية)
- د. حسن الغرفي : التشكيل بالموروث (محمد السرغيني نموذجا)
- د. أحمد زنيبر : التعددُ المرْجعي في شعْر مُحمّد السّرغيني
- دة. سعيدة مجعوط ود. إدريَس الذّهَبي : جماليات التناص في التجربة الشعرية لمحمد السرغيني
- د. خالد التوزاني :القصيدة العالمة عند محمد السرغيني : جدلية التراث والمعاصرة وسؤال الكينونة
- د. عبدالعزيز فيلالي أبو : تصويف اللغة من خلال آراء الدكتور محمد السرغيني المبثوثة في كتاب: «هكذا تكلم الشاعر»
- دة. حنان بنيس : التعدد اللغوي في الإبداع الشعري لمحمد السرغيني
- ذ. محمد السعيدي: محمد السرغيني تصوف ابن عربي بتشبع فكري ومنهجي
- د. عبد الكريم الفرحي : الشعر والديستوبيا نظرات في ديوان «تحت الأنقاض فوق الأنقاض» لمحمد السرغيني
- د. عبد اللطيف الوراري: خطاب المُرافَعة في شعر محمد السرغيني : «تحت الأنقاض فوق الأنقاض» نموذجًا
- د. رشيد بنحدو: مَن يترجم مَن ؟
- دة . لطيفة بلخير :محمد السرغيني : المفكر الخلاق «وجدتك في هذا الأرخبيل» نموذجا
- د. نصرالدين شردال: الرُّؤيةُ النُّقديّةُ في شعر محمد السرغيني
- د. عبد الباسط اجليلي : الشعر أفقا للفكر من خلال حوارات محمد السرغيني
- ذ محمد السعيدي: مقاربات الدكتور محمد السرغيني : نقدية ارسطية بنبرات تصوفية مشرقة
- د. محمد ازلماط: تأسيس العقل النقدي السيميولوجي العابر للتخصصات عند محمد السرغيني على ضوء ما بعد السيميائيات
- ذ. سعيد العفاسي : النقد التشكيلي عند الشاعر الناقد محمد السرغيني بين الحس والحدس ، نحو إعادة تعريف العلاقة بين الإبداع والقراءة الجمالية
- ذ. ابراهيم الحَيْسن : مساهمة المبدع محمد السرغيني في الحقل التشكيلي المغربي بين الرّؤية الشعرية والقراءة الباطنية للتجريد

Khalid HADJI : Deux recueils en langue française ou l'autre expérience dans la poésie de Mohamed Serghini

وقد استهل الأستاذ عبد الله بنصر العلوي الكتاب ، بتقديم لن نجد أسطع منه إضاءة ،وهذا نصه الكامل..

يمثّل الدكتور محمد السرغيني أحد أبرز أعلام الشعر المغربي المعاصر، فقد استطاع تأسيس تجربة شعرية ونقدية تجمع بين عمق الإبداع وسعة المعرفة ، مستثمرا ثقافته الموسوعية في بناء مشروعه الإبداعي الذي يقوم على تحويل القصيدة إلى مجال للتأمل الفكري والرؤية الفلسفية، بحيث لم تعد اللغة الشعرية عنده مجرد أداة للتعبير الوجداني، بل صارت وسيلة للكشف المعرفي واستنطاق الكون والوجود.

إن الحديث عن فيض الإبداع والمعرفة في تجربة السرغيني يفتح أفقاً نقدياً واسعاً لدراسة العلاقة الممكنة بين الإبداع والمعرفة، وبين الحدس الجمالي والتأمل الفكري. فالقصيدة عنده لا تتأسس فقط على الحساسية الشعرية، بل تنبثق أيضاً من ثقافة واسعة تستند إلى التراث العربي، والفكر الصوفي، والفلسفة الحديثة، إلى جانب انفتاحها على منجزات الشعر العالمي، وهي العناصر التي شكلت شخصية السرغيني العلمية والثقافية.

وعليه يسعى هذا التقديم إلى تحليل مفهوم فيض الإبداع والمعرفة في تجربة محمد السرغيني، من خلال دراسة الخلفية الثقافية التي شكّلت وعيه الشعري، وتحليل بعض مظاهر التفاعل بين الإبداع الشعري والرؤية المعرفية في نصوصه الإبداعية والنقدية .

الإطار المفهومي لفيض الإبداع والمعرفة

1. مفهوم الفيض في الفكر الفلسفي والجمالي: يرتبط مفهوم الفيض في التراث الفلسفي بمبدأ انبثاق الوجود والمعرفة من مصدر أعلى، وهو مفهوم ظهر في الفلسفة الأفلاطونية المحدثة، ثم انتقل إلى الفلسفة الإسلامية عند الفلاسفة والمتصوفة. وقد استعمل محمد السرغيني هذا المفهوم للدلالة على تدفّق المعرفة من مصدر روحي أو عقلي يتجاوز حدود الإدراك الحسي.

وفي المجال الجمالي يشير الفيض إلى حالة من التدفّق الإبداعي الذي ينتج عنه ابتكار الصور والمعاني انطلاقًا من قدرة داخلية تجمع بين الحدس والوعي. ومن هذا المنظور يصبح الإبداع الأدبي فعلاً معرفياً تتجلى فيه الرؤية الفكرية عبر اللغة الشعرية.

2. الإبداع والمعرفة في الخطاب الشعري: لقد أكد العديد من النقاد المعاصرين أن الشعر لا يقتصر على التعبير الجمالي فحسب، وإنما يتضمن معطى معرفياً وثقافيا يمنح الإنسان إمكانية إعادة اكتشاف العالم من خلال استثمار ممكنات اللغة، ولذلك فالقصيدة يمكن أن تكون شكلاً من أشكال التفكير والتأمل،

وخاصة حين تتحول اللغة إلى أداة لتأويل الوجود واستكشاف معانيه العميقة.

وفي هذا السياق يمكن فهم تجربة السرغيني بوصفها نموذجاً للشعر الذي يتأسس على التفاعل بين الحس الإبداعي والوعي الفكري، حيث تتولد القصيدة من تداخل الإبداع بالمعرفة.

الخلفية الثقافية والمعرفية في تجربة محمد السرغيني

1. المسار العلمي والثقافي: وُلد محمد السرغيني بمدينة فاس سنة 1930، ونشأ في بيئة علمية ، حيث تلقى تعليمه في التعليم التقليدي، قبل أن يلتحق بالتعليم الجامعي الحديث في الشرق والغرب . وقد ساعده هذا التكوين المزدوج على بناء رؤية ثقافية تجمع بين التراث العربي والفكر المعاصر الأمر الذي أتاح له الاحتكاك بالحركات الفكرية والنقدية الحديثة، وأسهم في تطوير رؤيته للشعر والنقد.

2. منابع الثقافة في مشروعه الأدبي: تتعدد المرجعيات الفكرية التي أسهمت في تشكيل تجربة السرغيني، ومن أهمها:

التراث الشعري العربي الكلاسيكي
التجربة الصوفية الإسلامية
الفلسفة الغربية الحديثة
الشعر الأوروبي المعاصر
الدراسات النقدية الحديثة

وقد أتاح هذا التنوع الثقافي للسرغيني بناء خطاب شعري ونقدي يتميز بعمق معرفي واتساع أفقه الحضاري.

تجليات فيض الإبداع في الشعر

1. الشعر بوصفه رؤية للعالم: تتسم القصيدة عند السرغيني بطابع تأملي واضح حيث تتحول اللغة الشعرية إلى وسيلة لاستكشاف العلاقة بين الإنسان والوجود. ومن هنا يتجاوز الشعر عنده حدود التعبير العاطفي ليصبح رؤية فلسفية للعالم. فالقصيدة لا تقدم المعنى بصورة مباشرة، بل تبنيه من خلال شبكة من الرموز والصور والأساطير والمكان ....التي تفتح النص على تعدد الدلالات.

2. جمالية اللغة الشعرية: تتميز لغة السرغيني الشعرية بعدد من الخصائص الجمالية، من أبرزها:

كثافة الصورة الشعرية
توظيف الرمز والإيحاء
تنوع اللغة بين الواقع والإيحاء
حضور التراث الصوفي الإسلامي
حضور أعلام الأدب العربي والأروبي
تداخل العلوم والمعارف في القصيدة

وتسهم هذه الخصائص وغيرها في إضفاء طابع معرفي على القصيدة، حيث تصبح اللغة فضاءً لتوليد المعنى واكتشافه رغم شيوع ظاهرة الغموض الذي يستعصي أحيانا على المتلقي تجاوزه .

3. البعد الكوني في التجربة الشعرية: يتجاوز شعر السرغيني الحدود المحلية ليكتسب طابعاً كونياً، إذ تنفتح نصوصه على قضايا الإنسان في علاقتها بالتاريخ والوجود والطبيعة. ويعكس هذا الانفتاح وعياً حضارياً يجعل القصيدة مجالاً للحوار بين الثقافات.

4-. التصوف والحداثة في مشروعه الشعري: من

السمات البارزة في تجربة السرغيني حيث تتفاعل مع التراث الأدبي و الصوفي، حيث يظهر في شعره حضور لمفاهيم الكشف والإشراق والمحبة .

غير أن هذا الحضور لا يأتي في إطار تقليدي، بل يتخذ شكلاً حداثياً ينسجم مع تطور اللغة الشعرية المعاصرة. وهكذا يلتقي في شعره البعد الروحي بالوعي الحداثي، فتتولد رؤية شعرية تجمع بين التراث والتجديد.

-5الشعر بوصفه مختبراً للمعرفة: يمكن النظر إلى تجربة السرغيني بوصفها مختبراً معرفياً تتفاعل فيه عناصر متعددة، مثل الفلسفة والتاريخ والأسطورة والتجربة الإنسانية. وفي هذا المختبر تتحول القصيدة إلى فضاء للتفكير، حيث تتداخل المعرفة بالجمال، ويتحول الإبداع إلى شكل من أشكال الوعي بالوجود.

فيض المعرفة في الخطاب النقدي

-1 النقد بوصفه تفكيراً في الشعر: لم يكن السرغيني شاعراً فقط، ولكنه كان ناقداً يسعى إلى فهم طبيعة التجربة الشعرية وتحليل بنياتها الجمالية والدلالية . وقد حاول في كتاباته النقدية أن يربط بين الشعر والفكر، وأن يكشف العلاقة بين اللغة الشعرية والرؤية الفلسفية والكونية.

-2 البعد التحليلي في قراءاته النقدية: تتسم مقاربات السرغيني النقدية بطابع تحليلي سيميائي، إذ يسعى إلى استكشاف المعاني العميقة للنصوص الأدبية. ويعتمد في ذلك على قراءة تجمع بين التحليل الجمالي والرؤية الفكرية، مما يجعل النقد عنده شكلاً من أشكال المعرفة.

-3 كما أسهمت كتاباته النقدية في تطوير التفكير في الشعر العربي المعاصر، حيث سعت إلى بناء رؤية جمالية تربط بين الإبداع والمعرفة. ولذلك تظل تجربة السرغيني من التجارب الأدبية التي أغنت الشعر المغربي والعربي، وفتحت آفاقاً جديدة لفهم العلاقة بين الإبداع والمعرفة .

***

وبعد كل هذا، فإن دراسة مفهوم» فيض الإبداع والمعرفة في تجربة محمد السرغيني» تكشف عن طبيعة مشروعه الأدبي الذي يقوم على التفاعل الخلاق بين الشعر والفكر. فقد استطاع هذا الشاعر أن يجعل من القصيدة مجالاً للمعرفة، وأن يحول اللغة الشعرية إلى أداة لاستكشاف الوجود وتأمل الإنسان والواقع والتاريخ.

ومن ثم ، فإن هذه الدراسات الجماعية التي تضمنها هذا الكتاب التكريمي «فيض الإبداع والمعرفة في تجربة محمد السرغيني « تكشف عن طبيعة مشروعه الأدبي الذي يقوم على التفاعل الخلاق بين الشعر والفكر. فقد استطاعت هذه الدراسات أن تغوص في عالم محمد السرغيني الشعري والنقدي لتستجلي بنيات البناء التكاملي بين الأبداع والمعرفة، واستكناه اللغة الشعرية باعتبارها أداة لاستكشاف عوالم الإنسان والكون.

إن إسهام محمد السرغيني لا يقتصر على ما أنتجَه ُ من نصوص، بل يمتد إلى ما أحدثه من تأثير في محيطه العلمي والثقافي، حيث أسهم في تكوين ذائقةٍ شعرية ونقدية ومنهجية لدى أجيال من القراء والباحثين، وترسيخ وعي جديد بوظيفة الشعر ومكانته في المجتمع والكون ، ومن هنا، فإن تكريم الدكتور محمد السرغيني، هو تكريم لمسار فكري وإبداعي، ولرؤية ثقافية جعلت من الشعر أفقا للتفكير، ومن المعرفة أداة للفهم والتغيير.

ولا يدعي هذا الكتاب - الذي تجاوز الأربعمائة والخمسين صفحة - الإحاطة الكاملة بتجربة الدكتور محمد السرغيني، لأن التجارب الإبداعية الكبرى تظل دائما أوسع من أن تختزل في كتاب واحد، وأغنى من أن تستنفد في قراءة محدودة، غير أنه يسعى إلى أن يكون مدخلا أساسا للاقتراب من هذه التجربة، وإضاءة لبعض ملامحها، ودعوة مفتوحة لمزيد من البحث فيها، واستكشاف أبعادها المختلفة.

لقد حقق الباحثون آفاقا نقدية وتحليلية من خلال دراسات قيمة بلغت أربعا وعشرين، توزعت بين الدراسات النقدية والفلسفية والجمالية واللغوية... واستحضرت جوانب من تجربته الإبداعية. ويكشف هذا التعدد في هذه الإسهامات العلمية، عن المكانة التي يحتلها الدكتور محمد السرغيني في وجدان محيطه الثقافي، كما يعكس روح التعاون التي طبعت إنجاز هذا العمل، وفي هذا السياق، تتقدم الجمعية المغربية للدراسات الأكاديمية بخالص الشكر وعميق الامتنان إلى جميع الباحثين سواء من خلال البحث أو الكتابة أو التنسيق، وكذا إلى عمادة الكلية وإداردتها على ما بذلتاه من تنظيم محكم لهذا اللقاء العلمي.. والشكر موصول إلى معالي الأستاذ الدكتور مآنع سعيد العتيبة على دعمه لطبع هذا الكتاب.. إذ لولا هذه الجهود المتضافرة لما تحقق لهذا الكتاب وهذا اللقاء أن يريا النور بهذه الصورة التي تليق بمكانة أستاذ الأجيال الشاعر والناقد محمد السرغيني. خلد الله منجزاته وإشعاعها في التراث الإنساني..

والله ولي التوفيق

عيون الحق

تراتبية الإدراك في العرفان الصوفي

أحمد بلحاج آية وارهام

العارف يرى الأشياء بعين الحق لا بعين نفسه.
ابن عربي

يعد سؤال: بأي عين ينظر الصوفي العرفاني إلى الوجود؟ من الأسئلة المركزية التي تكشف عن عمق البنية المعرفية في التصوف الإسلامي. فالوجود عند العارف ليس مجرد موضوع خارجيٍ يدرك بحواس أو عقل مجرد، بل هو تجليات الحق في مراتب متعددة، ولا يُرى إلا بقدر ما يتهيأ الرائي من حيث الاستعداد الروحي.

والصوفي لا ينظر بعين واحدة، بل ينتقل عبر مراتب إدراكية متدرجة، كل مرتبة منها تمثل مستوى من مستويات الكشف. هذه المراتب هي: العين الجارحة الحسية، وعين العقل، وعين الوجدان، وعين البصيرة المستمدة من الفناء في الله. والفرق بينها ليس كميًا فحسب، بل كيفي جوهري، يتعلق بطريقة ظهور الحقيقة ودرجة قربها من الحق المطلق.

فالعين الجارحة هي الإدراك الحسي، وهي العين البدنية المشتركة بين جميع الناس، والتي تدرك الألوان والأشكال والحركة والامتداد المكاني. بها يرى الإنسان مكونات الطبيعة، من أشجار وبحار وكواكب وأجسام، ويحكم على الموجودات من حيث صورها الظاهرة. هذه النظرة ضرورية للحياة العملية، وهي أول مراتب الإدراك، لكنها في المنظور الصوفي أدنى المراتب، وأبعدها عن الحقيقة الربانية. فالحواس لا تدرك إلا الأعراض والكيفيات الحسية، وهي مقيدة بالزمان والمكان والشروط المادية. لذلك يصفها العارفون بأنها (حجاب) أكثر مما هي (كاشف). فالصوفي يرى أن العين الجارحة تقف عند سطح الوجود، ولا تنفذ إلى باطنه. وهي نظرة مشتركة بين المؤمن والكافر، والعالم والجاهل، لأنها لا تستلزم استعدادا روحيا خاصا. ومن هنا فإن النظر بالعين الجارحة وحده يُبقي الإنسان في عالم الكثرة والتفرقة، ويحجبه عن وحدة الوجود التي هي جوهر العرفان.

وعين العقل: هي الإدراك النظري بطرائق الاستدلال. وهو عند الصوفية أداة شريفة، لكنه محدود، يرتب المقدمات ويستنتج النتائج، ويبني البراهين على وجود الله ووحدانيته وصفاته. وقد استخدم كثير من المتكلمين والفلاسفة هذه العين في إثبات العقائد، كما فعل الغزالي في بعض مراحل فكره قبل تحوله الكامل إلى طريق الكشف.

غير أن العقل، في نظر العرفانيين، يعمل ضمن إطار المفاهيم والتصورات المجردة. فهو يدرك الوجود من خلال «المعنى» لا من خلال «الشهود». ولذلك يبقى العقل دائما في علاقة ثنائية: ذات عارفة وموضوع معروف. هذه الثنائية تحول دون الوصول إلى الحقيقة المطلقة، لأن الحقيقة الربانية تتجاوز كل تصور عقلي. يقول ابن عربي في هذا السياق إن العقل «محجوب بحجاب الفكر»، وإنه يقف عند حدود الإمكان ولا يدخل في ساحة الوجوب المطلق.

ومن هنا فإن النظرة العقلية، وإن كانت أعلى من الحسية، تظل نظرة استدلالية غير شهودية. وهي أقرب إلى علم الكلام والفلسفة منها إلى العرفان الخالص. والصوفي يحترم العقل ويستخدمه في ترتيب السلوك وتوضيح المقامات، لكنه لا يجعله الحاكم النهائي على الوجود.

أما عين الوجدان: فهي الإدراك القلبي والذوق الروحي. والوجدان هنا ليس العاطفة النفسية العادية، بل هو ذلك الإدراك الباطني الذي ينبع من القلب بعد تزكيته. وهو «الذوق» و«الشهود القلبي» الذي يتذوق به العارف معاني الجمال والجلال والرحمة والقرب. وبه يشعر الصوفي بحضور الحق في الأشياء، ويحس بلذة المناجاة وألم الفراق. إن هذه العين تفتح باباً أوسع من العقل، لأنها لا تعتمد على الاستدلال بل على التجربة الحية. فالوجدان يرى الوجود «مأهولا» بالحق، لا مجردا. وهو الذي يجعل العارف يبكي من خشية الله أو يطرب لسماع الذكر، ويشعر بأن الكون كله يذكر ويسبح. لكن الوجدان، رغم علوه، يظل عرضة للتلون والتقلب. فقد يختلط فيه الذوق الصافي بالأحوال النفسية، وقد يخطئ في تمييز الواردات. لذلك يحتاج إلى ميزان الشرع والعقل في مراحله الأولى، وإلى التحقق بالفناء في مراحله العليا. فهو مرحلة انتقالية مهمة، لكنها ليست النهاية.

وتبقى عين البصيرة المستمدة من الفناء في الله: المسماة بالشهود الحقاني. فهذه هي العين العليا في مراتب الإدراك الصوفي. البصيرة هنا ليست مجرد بصيرة قلبية عامة، بل هي تلك التي تنفتح بعد «الفناء في الله» و«البقاء به». والفناء عند العارفين يعني سقوط كل نسبة للنفس والخلق، وزوال رؤية السوى، حتى لا يبقى في الشهود إلا الحق وحده. في هذه الحالة لا ينظر العارف إلى الوجود بعين نفسه، بل بعين الحق. يقول ابن عربي: «العارف يرى الأشياء بعين الحق لا بعين نفسه». وهذا هو معنى الحديث القدسي: «كنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به». فالوجود كله يظهر حينئذٍ كمظهر من مظاهر الأسماء الإلهية، والكثرة تُرى في عين الوحدة، والوحدة في عين الكثرة.

هذه النظرة ليست استدلالا ولا ذوقا متقلبا، بل شهودا دائما مستقرا. وهي التي تجعل الصوفي يرى الحق في كل شيء، ويرى الأشياء بالحق، ويرى الحق فوق الأشياء. ولذلك فهي الأقرب إلى الحقيقة الربانية، لأنها لا تفصل بين الرائي والمرئي، ولا تبقى على ثنائية الذات والموضوع.

إن الفروق الجوهرية بين هذه النظرات هي:

-الأول كيفي لا كمي: العين الجارحة تدرك الصورة، والعقل يدرك المعنى المجرد، والوجدان يدرك الذوق والحال، والبصيرة الفنائية تدرك الوجود الحقاني نفسه.

-الثاني في طبيعة الموضوع: الحس يرى الأشياء، والعقل يرى العلاقات والعلل، والوجدان يرى الحضور، والبصيرة ترى التجلي.

-الثالث في درجة الحجاب: كلما ارتفع الإدراك قل الحجاب، حتى يزول في الفناء.

-الرابع في الاستمرارية: الحس والعقل والوجدان قد ينقطعان أو يتقلبان، أما شهود الفناء فهو مقام لا حال.

فأيها أقرب إلى الحقيقة الربانية؟

لا شك أن عين البصيرة المستمدة من الفناء في الله هي الأقرب إلى الحقيقة الربانية، بل هي عين الحقيقة نفسها من حيث الشهود. فالحقيقة الربانية ليست مفهوماً عقلياً ولا حالاً وجدانياً عابراً، بل هي الوجود الحق الذي لا يُرى إلا بعد سقوط رؤية النفس. وهذا لا يعني إبطال المراتب الأخرى، بل ترتيبها في سلم صاعد: فالحس بداية، والعقل تنظيم، والوجدان تذوق، والفناء تحقق.

وقد أكد كبار العارفين هذا الترتيب. فالغزالي بعد رحلة العقل وصل إلى «نور لا يُرى إلا بنور الله». وابن عربي جعل الشهود الحقاني غاية الطريق. وجلال الدين الرومي صوّر العين التي ترى الحق بعين الحق. والصوفية عامة يجمعون على أن «من لم يفنَ لم يرَ».

إن النظر الصوفي إلى الوجود ليس اختياراً بين عيون متنافسة، بل سفراً من عين إلى عين، حتى تستقر البصيرة في عين الحق. وعندئذٍ يصبح الوجود كله مرآة واحدة تعكس وجه الحق، ويصبح الرائي نفسه مظهراً من مظاهر ذلك الوجه. تلك هي ذروة العرفان، وأقرب ما يمكن للإنسان أن يدنو به إلى الحقيقة الربانية في هذه الدار.

لوحة «العين المزهرة» لسلفادور دالي