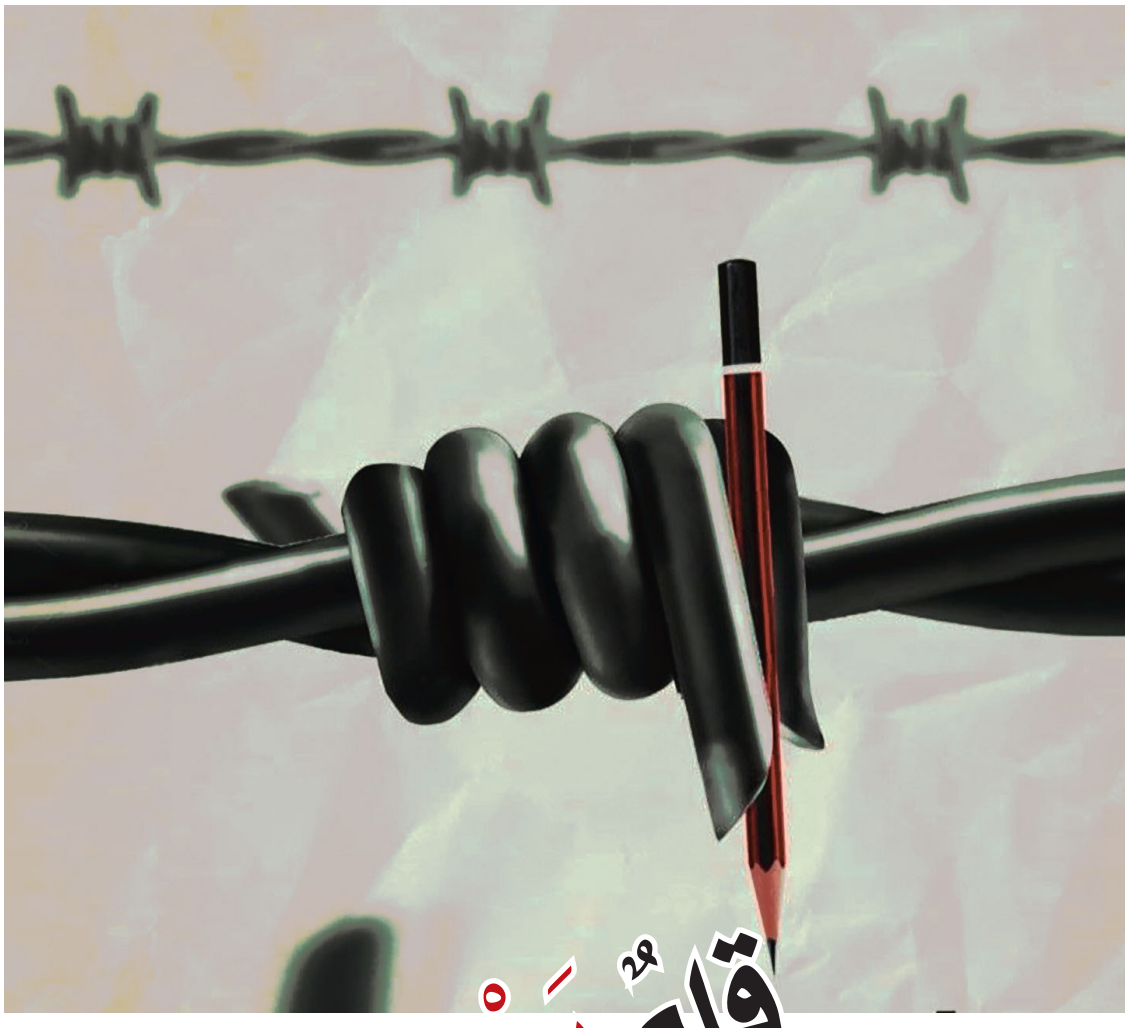
العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 57
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 2 من جمادى الثانية 1448
الموافق 12 نونبر 2026

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



قلمٌ يَجْرح وآخر يداوي !

الانخراط في بعض المواضيع، أشبه بالعبور على الصراط، ومنها جدل الإعلام والثقافة، خصوصا إذا كنتَ ممن يشتغل بهما معاً بذات القلم، فأنت حينئذ ستلعب تحت المطرقة، دور المحامي والمتهم !

إذا كان أغلبية الاعلاميِّين يتخرَّجون اليوم، في ظروف ملائمة ورؤومة من معاهد تتعهَّد بتعليمهم ألفباء الصحافة، فإنَّ مُعظم بني جيلي أو جلدتي، قد تخرَّجوا كذئب البراري الضَّاري في رواية هرمان هيسه، من معْهد القلم، وتحديداً قلم الشاعر بالنسبة لبراثني، ولكم واسع التخييل والتأويل أيضا، في تصور الشاعر ذئباً يصنع من أشجار الغابة أقلاماً كي يعيش، كنت أكتب القصيدة في بدايات تسعينيات القرن الماضي كمْ هرمنا، و أنتظر نشرها بإحدى الجريدتين القُطبين زمنئذ وهُما «العلم» و «الاتحاد الاشتركي»، أنتظِر شهرا قد تتجاوز أيامه الثلاثين بعدَّة أشهُر أخرٍ دون أن تُنشر قصيدتي، فأختلق بالوهم أسَبابا تُهدِّئ من رَوْعي، ربَّما كانت القصيدة رديئة، أو لا تنسجم مع الخطِّ التحريري للصحيفة، أو يريدون شِعراً يلتزم بالأدب، بينما الكثير من قصائدي كانت مُخِلَّة بالآداب والفُنون أيضا، و مع ذلك أستمر في كتابة ما لا يُنشر في دفاتر من أربع وعشرين ورقة، مكتفيا بأوراقها الصغيرة ذات المُربَّعات سيَّاجاً أطلّ من خلفه على العالم، لا ينضُب في روحي مَعين الشِّعر، فأكتب الشِّعر أو يكتُبني رادِماً بأحرُفه الهُوَّة السحيقة للفراغ، ذاك الذي يتَّسع في القلب حزناً بسبب عطالتي زمنئذ عن العمل، كان الشِّعر على وهَنِه خيْط أمل، ويحْدُث في اليوم الأسود، أن يغيب الدِّرهم الأبيض وتتسلَّل إحدى قصائدي من قبْضة المُحرِّر، فأضرب بالأخماس في جيبي، فلا أجد فلساً أشتري به شِعري منشوراً بإحدى جرائدنا التي لا تدفع ثمناً عن القصائد، ماذا أصنع لأضمد الدمع، هل أسرقُ الجريدة حين يلتفت صاحب الكُشك لغيري سامحني الله، هذا اعتراف فرِقاً بالشاعر، ولا تُسجِّلوه مع هذه الشهادة في المحضر !

الشِّعر ليس شُغلا - بتعبير هنري ميشو- هو هِبَة من الطبيعة وإنَّ مجرد التفكير في كتابة قصيدة يكفي لقتلها، لكنني أستطيع أن أهمس لهذا الشاعر والرسام البلجيكي، أن الشِّعر ليس شُغلا غير أنه قد يأتي بعمل للشاعر، كما هو شأنُ الكثيرِ من التجارب الإعلامية المُصْطَفَّة اليوم في منابر عريقة بالعالم العربي، فكونُك من الشعراء يجعلُك تمتلك ناصية اللغة ومَكْرَها، هي أداة التواصل الجوهرية في العمل الصحفي، بل إن الشِّعر ذاتَه في العصور العربية الصائرة بأدبها اليوم من التُّراث، كان إعلاميا تتناقل بواسطته الألسن الأخبار، وعوض افتتاحيات الصُّحف والأعمدة في زمننا، كانت قصائد الشُّعراء تصنع الرأي فوُصفوا بالسحرة، ومن شِدَّة تأثيرها على الناس ثمة من يُعلن انتماءه لهذه القبيلة مع الأغلبية، وثمة من يناضل مع قبيلة أخرى مُوثراً المُعارضة، وقد تندلع الحروب بين القبائل بسبب بيت شِعْر، وبه قدْ تنطفي ليعود مع السِّلم الحبيبُ للمحبوب !

يلْتبس أحياناً الشاعر بالصحافي، وحين أكتبُ لا أعرف أيّهما يُمسك بقلم الآخر، ولكن منافع الشاعر على الصحافي من حيث الكتابة لا يَنكرها إلا جاحِدٌ، يُبيح له التعدُّد والتمدد أيضا، فيجعل لغته في إيحاءاتها ملغومة بأكثر من معنى، وما أكثر غدْر المعاني حين تُوسوس للآخرين، بما جنيته على نفسك دون قصد، لذلك إذا رأيت شخصاً يُكلم نفسه في الشارع، فاعلمْ أنه اجتمع فيه الشاعر والصحافي، فهُما معاً في جوفه يتخاصمان بسبب سوء تفاهم، وما على القارئ، إلا أن يحْترز من المقال الذي بين يديه، فهو سكينٌ بحَدَّين، أحدُهما يجرح والآخر يداوي!

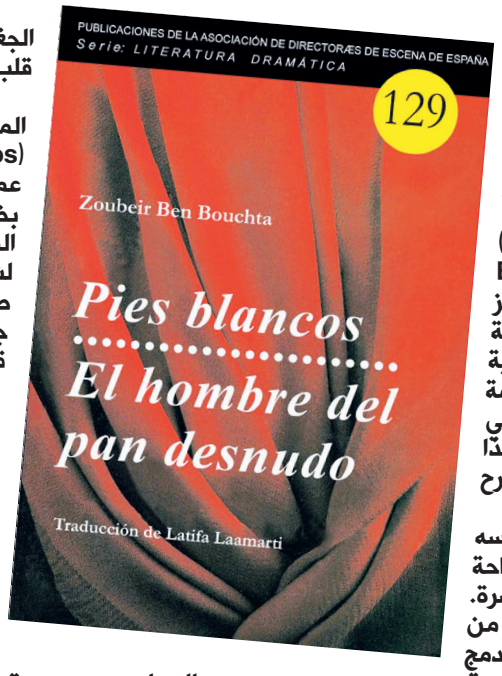


محمد بشكار



مسرح الزبير بن بوشتى في ترجمة إلى الإسبانية

أقدام بيضاء–Pies blancos و رجل الخبز الحافي El hombre del pan desnudo



ضمن منشورات جمعية المخرجات والمخرجين المسرحيين بإسبانيا، صدر أخيرا مجلد مسرحي يضم عملين مرجعيين للكاتب المسرحي المغربي الزبير بن بوشتى وهما: «Pies blancos» (أقدام بيضاء) و«El hombre del pan desnudo» (رجل الخبز الحافي). وقد قامت بترجمة هذين النصين إلى الإسبانية لطيفة لعمارتي، وأغناه بمقدمة الكاتب المسرحي الإسباني ألبرت تولا، حيث أنجز هذا الإصدار بتعاون وثيق مع مسرح «رياض السلطان» بطنجة.

فرض الزبير بن بوشتى نفسه كأحد أبوز الوجوه في الساحة المسرحية المغربية المعاصرة. فالكاتب، المستلهم بعمق من مدينة طنجة، يبرع في فن دمج الذاكرة الحضرية، والتقاليد الشفهية، والتحولات المتسارعة للحداثة. وهو يقدم من خلال هذا المجلد دراماتورجيا مباشرة، شاعرية وتأملية، تسائل الحدود الجغرافية والشخصية على حد سواء في قلب الواقع المغاربي وشمال إفريقيا.

إنهما مسرحيتان في قلب الواقع المعاصر والأدبي، فمسرحية أقدام بيضاء (Piesblancos) تستكشف بحس شاعري عميق الأبعاد الإنسانية والآمال المرتبطة بظاهرة الهجرة في حوض البحر الأبيض المتوسط. ومن خلال اللقاء غير المتوقع لشخصيتين في أحد مستودعات ميناء طنجة المدينة، تنبسط المسرحية في جدلية مصالح آسرة، تقذف بالقارئ في قلب واقع ملتهب ومأساوي.

أما مسرحية «رجل الخبز الحافي (El hombre del pan desnudo) فتقترح حوارا مباشرا مع العوالم الأدبية لمحمد شكري، أحد أكبر الروائيين المغاربة وأكثرهم تعقيدا في القرن العشرين. وقد صيغ العمل كصراع أفكار ومواجهة مع «الأنا» الذاتية، وهو مشبع بعناصر رمزية وقوة شاعرية لافتة.

في الأخير يمكن القول إن هذا المجلد يوجه دعوة مفتوحة للجمهور الناطق بالإسبانية للانغماس في مسرح تأملي، متجذر في الفضاء الطنجاوي، لكنه كوني بأبعاده ومواضيعه.



بدر أسوكا

سيرة للغرق

«بدر أسوكا» كاتب مغربيّ صدر له أخيرا كتاب قصصيّ جديد بعنوان «سيرةُ الغرق»، ضمن إصدارات دائرة الثّقافة، التّابعة لحكومة الشّارقة بالإمارات العربيّة المتّحدة. وهو العمل الذي كان ضمنَ الفائزين بجائزة الشّارقة للإبداع العربيّ في نسختها الأخيرة.

يضمّ الكتاب ستّ عشرة قصّة قصيرة، تنتظم ضمن ثلاثة أقسام رئيسيّة: «الغرقُ في الجسد»، «الغرقُ في الذّاكرة»، و «الغرقُ في الغياب»، وهو بناء يتّخذ الغرق استعارة لمقاربة تمزّقات الوجود البشريّ وتحوّلاته. عبر مساراتٍ سرديّة متقاطعةٍ تسمح بقراءة أشكال هذا الغرق؛ في الجسد بما يحمله من هشاشة، في الذاكرة بما تختزنُه من صورٍ وأصواتٍ، وفي الغياب بما يطرحُه من أسئلةٍ حول الحُضور والغِياب.



تتحرّك قصصُ المجموعة داخل مساحاتٍ شاسعةٍ يتداخل فيها الواقعيّ والغرائبيّ. مُستحضرةً شخصيّاتٍ متأزّمةٍ تجد نفسها وجهاً لوجهٍ مع الفقد، مع المرض، مع العُزلة والهشاشة الإنسانيّ. يعتمِد الكتابُ بِنيةً مُخالِطة للمتن نفسه، تجعلُ العوالِم المُختلة مُتاخمةً للتّفاصيل اليوميّة البسيطة، وتستفيدُ من السّخرية والتّحوّلات الحادّة والنّهايات الّتي تعيد تفسير كلّ شيءٍ من جديد. ناهيك عن العتباتِ الّتي تفتحُ نوافذ النّصوص على مرجعياتٍ أدبيّةٍ عالميّة، من خلال اقتباساتٍ مُختارة بعنايةٍ لعددٍ من الكتّاب، مثل بورخيس، كافكا، تشيخوف، كالفينو، كونديرا، موراكامي وغيرهم، ما يضع النّصوص أمامَ آفاقٍ جماليةٍ تزيدها ثراءً وتجعلها ماكينة دلاليّة متواطِئة مع القارئ.

انفتاحُ نصوص الكِتاب ورحابتها لم يُفقدْها خصوصيّتها المحليّة. إذ أنّها استمدّت مادّتها الأساسيّة من الفضاء المغربيّ. لا سيما مدينة إمتانوت، التّي ينتمي إليها الكاتب، والقرى الأمازيغيّة والمدن المُجاورة لها. حاملةً معها ذاكرة شعبيّة وثقلاً اجتماعيًا وثقافيًا مميّزًا.

هذا ما يجعل من «سيرةِ الغرق» مَشغلاً قصصيًا يُفكّك التّجربة الإنسانيّة ويُعيد النّظر إليها من زاويةٍ مُختلفة. يُعيد النّظر إليها بأنفاسٍ مُتقطّعةٍ من تحت مياه الوجود الخانِقة!



مصطفى لمشرقي

كتاب الرمال البيضاوية

عن دار الثقافة بالدار البيضاء، رأى النور أخيرا، كتاب باللغة الفرنسية لمؤلفه الدكتور مصطفى لمشرقي، وهو تحت عنوان «كتاب الرمال البيضاوية- le livre des sables casablancais »، ويأتي هذه الكتاب الأول في تجربة مصطفى لمشرقي، متسما بالرصانة والحسية، والشاعرية،، يجلو نظرة المؤلف الإنسانية، والعميقة للدار البيضاء. هذه المدينة المتعددة، والمحتضنة بحب للقادمين إليها من كل حدب و صوب، مدينة/ ذاكرة، تحتفي بقيم الأخوة (الخاوة)، بمعزل عن الصور النمطية والحضرية والسياحية. وإذ يحتفي الكتاب بالدار البيضاء، لا بوصفها مجرد مدينة، بل كتجربة وجدانية داخلية، فإنه أيضا



يستكشفها كما تعاش، ذلك أنه ما من أحد يستطيع سرد حكايتها إلا ابن الحي الذي تحول إلى شاهد على زمنها وعلى تحولاتها، وعلى كل العناصر التي تشكل روحها.

يتوزع الكتاب على ستة فصول رمزية، تمتد من «التراموای» إلى كثبان «سيدي عبد الرحمن»، و من المقاهي الشعبية، إلى مسجد الحسن الثاني. على أن هذا المؤلف لا يمكن تصنيفه كنص روائي، ولا ككتاب تاريخي صرف، وإنما يمكن اعتباره ملتقى الشعر والتأمل، والسرد الحضري، كما يتوجه إلى أهالي البيضاء، وزوارها الأجانب أيضا، وفوق كل ذلك يخاطب القادم إليها، ويسمح لها بأن تحتضنه.

صاغ الكاتب مؤلفه بلغة فرنسية بسيطة دمج معها بشكل سلس وعفوي الدارجة المغربية، بغية دعوة القارئ لتذوق هذه المدينة وتجربتها من منظور مخالف؛ «ليست الدار البيضاء مجرد مكان، إنها أسلوبٌ في الحب»، هكذا ومن خلال أسلوب كتابة يتسم بالرصانة والحسية، يُشيد الكتاب بمدينة الدار البيضاء، لا باعتبارها مجرد مدينة، بل بوصفها تجربة ذاتية ووجدانية عميقة.

الطائرة المتأخرة تمنح الشهادة في موعدها الحقيقي

للشاعر بوعلام دخيسي



إدريس الملياني



الشاعر الصديق العزيز بوعلام دخيسي من هؤلئك الشعراء الذين لا يكتبون القصيدة من داخل مذهب، لا فني ولا ديني، ولا نقدي، بل يكتبونها من داخل الإيمان بالشعر نفسه. يعبرون الأشكال كما يعبر المسافر المدن؛ ينزل في هذه، ويقيم في تلك، لكنه لا يحمل معه إلا جوّاز سفر واحدا: الشعر.

ولعل أجمل ما في التجارب الشعرية التي بقيت حيّة أنها لم تدخل الحرب الأهلية بين البحور والحرية، ولا بين الخليل والحداثة، ولا بين التفعيلة والنثر. كانت تعرف أن القصيدة أكبر من القالب، وأن الوزن قد يكون موسيقى، كما قد تكون الموسيقى رؤية قبل أن تكون تفعيلة، وأن البلاغة ليست متحفا للتراث، كما أن الحداثة ليست قطيعة معه، بل حسن جوار وفن حوار بلا أي ميز وغمز وهمز ولمز ودبز طائفي..

لهذا تبدو بعض التجارب وكأنها تتجاور أكثر مما تتنافر، وتتحاور أكثر مما تتزاور كما تتعانق البيوت العتيقة في المدن القديمة؛ يفتح كل بيت نافذته على الآخر، من غير أن يفقد هندسته الخاصة. فيها شيء من أنفاس القدماء، وشيء من قلق المحدثين، وشيء من شغف المغامرين الذين لا يطلبون من القصيدة شهادة انتماء، بل يطلبون منها أن تكون قصيدة فحسب.

ومن هذه السلالة يولد الشعراء الذين لا يحملون تعصبًا لراية شعرية، ولا يقيمون الحدود بين الأوزان والأنفاس، ولا يصادرون حق اللغة في أن تتجدد، ولا حق التراث في أن يبقى باستمرار الحياة والوجود .

ولذلك آثرت أن أسمي هذا الأفق «المواطنيّة الشعرية»؛ أي أن يكون الأنتماء الأول والأخير للقصيدة نفسها، لا للطائفة الشعرية، وأن تستمد النص شرعيته من جماليته، لا من بطاقة هويته. وان يتمتع كل شكل فني بحقه في الإقامة داخل وطن الشعر، ما دام الجمال هو قانون المواطنية الشعرية الوحيد.

ولعل هذا هو ما يجعل بعض التجارب المعاصرة تبدو امتدادًا لا قطيعة؛ حداثية في أسئلتها، تراثية في جذورها، تراثية في وفائها، حداثية في جرأتها. فلا هي تؤلّه الماضي، ولا هي تعلن الحرب عليه، بل تنصت إليه كما ينصت الابن الحكيم إلى أبيه، ثم يمضي ليكتب صوته الخاص. وذلك كله «من دروس الأدب الروسي» الوفي لكلاسيكيته والمخلص لسافريمينيته ومعاصرته والمقدس لعباقرته والمكرس لعمالقته والمؤسس لقوميته وأمميته وعالميته والمتأسي على سوفييتيته.

وليست كل اللقاءات ترتب في برامج المهرجانات، ولا في بطاقات الدعوات، ولا حتى في قاعات الشعر. ثمة لقاءات يهيئها القدر في الأماكن التي تبدو عابرة: في مطار، أو في ردهة فندق، أو حول مائدة عشاء فرضها عطل تقني أو عطب فني في طائرة، فإذا بها تتحول إلى فسحة إنسانية لا تمنحها المواعيد المحكمة.

هكذا كان لقائي الأخير بالشاعر بوعلام دخيسي، في وجدة؛ المدينة التي تعرف كيف تستقبل الشعر كما تستقبل الجهات الأربع. كنا نظن أننا ننتظر طائرة، فإذا بنا ننتظر معرفة أخرى بالشاعر والإنسان. تعطلت الطائرة، فتعطل الزمن الميكانيكي، واشتغل زمن آخر؛ زمن الحديث الذي لا تستعجله الصفارات، ولا تحدده بطاقات الصعود.

رافقنا تلك الساعات وجه شعري آخر، الشاعرة والإعلامية الوديعة الروح، نادية الزوين، إذ كنا معا عائدين من مهرجان «أبركان برتقالة شمس صغيرة» فصار الانتظار أقل شبها بالمطارات، وأكثر شبها بالمجالس الأدبية، حيث لا يتبارى الشعراء في إلقاء القصائد، بل في حسن الإصغاء إليها وهي تتخفى في الكلام الحميمي اليومي.

وليلتئذ أدركت مرة أخرى أن الشعراء الحقيقيين لا يكتبون قصائدهم فقط؛ إنهم يعيشونها أيضا. قد لا يتحدثون عن الشعر إلا لماما، لكنك تلمحه في إيماءة، وفي تواضع جم، وفي قدرة نادرة على الإصغاء. وربما لهذا السبب لا أطمئن كثيرا إلى الأحكام النقدية السريعة، لأن بعض الشعر لا يظهر في النص وحده، وإنما في الطريقة التي يسكن بها صاحبه العالم.

ولعل أجمل ما في ذلك التأخير أن الفجر جاء سريعا، فعادت الحافلة بنا إلى المطار، ثم حملتنا طائرة أخرى إلى الدار البيضاء. غير أنني كنت أشعر أن الرحلة الحقيقية لم تكن في السماء، بل في تلك الساعات الأرضية التي أهدانا إياها عطب صغير في آلة الطائرة، فأصلح شيئًا في الذاكرة، وأيقظ في الضمير الأدبي شهادة كنت مدينا بها منذ أعوام.

لم يكن لقائي الأخير بالشاعر الصديق بوعلام دخيسي هو الذي عرفني بتجربته، فقد كنت قارئا لها قبل ذلك بسنوات، غير أن اللقاء أعاد ترتيب القراءة. ثمة شعراء لا تضيف إليهم المعرفة المباشرة شيئا، لأن نصوصهم تسبقهم. وثمة شعراء، على العكس، لا يكتمل نصهم إلا إذا رأيت الإنسان الذي يقف وراءه. وبوعلام، في تقديري، من هذا الصنف الثاني؛ إذ يضيء أحدهما الآخر، فلا تطغى السيرة على القصيدة، ولا تحجب القصيدة كاتبها.

ملحوظة: هذه الكلمة مقتطف من دراسة طويلة...

من الإصدارات النقدية المغربية والعربية النادرة التي استنفرت آليات النقد الما بعد استعماري لقراءة المتون المسرحية العربية، المنجز النقدي الصادر عن المركز الدولي لدراسات الفرجة الموسوم بـ «الكتابة المسرحية العربية وأسئلة ما بعد الكولونيالية» للباحث المغربي الدكتور هشام بن الهاشمي الذي سيتوسل بالجهاز المفاهيمي الما بعد استعماري خصوصا التأويلية الدنيوية لإدوارد سعيد، وما يتصل بها من مفاهيم نقدية كالتمثيل الثقافي، والقراءة الطباقية، والهجنة، والنسب والإنتساب، واستراتيجية المقاومة.. باعتبارها مفاهيم مركزية في المعجم النقدي الما بعد كولونيالي والتي سيستدعيها الباحث لمقاربة ومداهمة نصوص مسرحية عربية باعتبارها أنساقا ثقافية ترنو لمقاومة الهيمنة والسلطة وتقويض التمركز الثقافي الغربي في إطار جدلية الذات والآخر.

التأويلية الدنيوية وصوت الهامش



في «الكتابة المسرحية العربية وأسئلة مابعد الكولونيالية» لهشام بن الهاشمي

الدراسات ما بعد الكولونيالية

إن ما بعد الكولونيالية لا تشير في ما بعديتها إلى مؤشر زمني تعاقبي كرونولوجي يحيلنا إلى مرحلة ما بعد الاستقلال السياسي للشعوب المستعمرة، بقدر ما تؤشر إلى استمرارية النفوذ الاستعماري وتوغله عبر سردياته الإيديولوجية والثقافية وآلياته الاقتصادية والإعلامية. فلازمة الما بعد، تؤشر إلى «التجاوز والإستمرار في الوقت نفسه، لأنه إذا كان الاستعمار المباشر قد انتهى فإن الإمبريالية بوصفها وصاية ذهنية تـرزح تـحـت وطـأتـهـا شعوب غير غربية»(1). من هذا المنظور ستهتم الـدراسـات الـمـا بعد كولونيالية بنقد وتفكيك الـخـطـاب الاسـتـعـمـاري ومـا بـعـد اسـتـعـمـاري وتـشـريـح آلـيـات التمركز والسلطة والهيمنة الكامنة فـي تضاعيف أطـروحـاتـه وسردياته وتمثيلاته للآخر / الهامش. مع السعي الدؤوب لاقتفاء آثار بصماته وندوبه وجروحه وأخاديده ووشومه المنقوشة على الجسد السوسيوثقافي للمستعمرات السابقة. وصولا إلى تحليل ردود فعل التابع إن على مستوى التكيف والتهجين أو على مستوى المقاومة والتصدير. وفي نفس السياق يميز الباحث بين «الأدب الكولونيالي والنقد ما بعد كولونيالي، فالأول هو الأدب الذي دونته الشعوب التي رزحت تحت عبء الاستعمار إلى الآن، وهو ما أنتج حالة ثقافية فريدة اتسمت بتمازج التأثير الأصلاني والإستعماري. أما النقد ما بعد الكولونيالي فهو النقد الذي يتخذ من الأدب ما بعد الكولونيالي موضوع دراسة وتحليل، سواء من منطق ما رسخته الثقافة ما بعد كولونيالية من تهجين، أو ما بلوره من ثقافة مقاومة غايتها الانفلات والتحرر من التأثير الاستعماري»(2).

ويشكل كل من «إدوارد سعيد» و«هومي بابا» و«غياتري سبيفاك» الأقانيم الثلاثة لنظرية ما بعد الاستعمار مع استحضار فرانز فانون صاحب «معذبو الأرض» الذي ستشكل أطروحاته الفكرية التحررية من هيمنة الإمبريالية الغربية مرجعا أساسيا لمنظري ما بعد الكولونيالية وأرضية خصبة لخطاب «الاستشراق» كأطروحة تأسيسية حاول من خلالها إدوارد سعيد تفكيك النزعة الاستشراقية بوصفها آلية إيديولوجية ماكرة، ومتخيل فنتازي لإعادة صناعة وتنميط ونمذجة الآخر من طرف الغرب الذي اخترع وابتدع - حسب سعيد - نقيضه اللاعقلاني المتخلف ليحدد ذاته العقلانية المتحضرة وماهيته المتفوقة المتعالية مقارنة مع الثقافات اللاغربية. في نفس السياق الما بعد كولونيالي سيتحاشى هومي بابا - من خلال مفهومه للهجنة الثقافية - رسم خط حدي بين المستعمر والمستعمر، ناسجا بينهما فضاءه الثالث كمساحة بينية للتفاعل والاشتباك والصراع والحوار والتفاوض بين ثقافتين متباينتين بما يقوض النقاء الـثـقـافـي والـتـجـوهـر الهوياتي. في حين ستسعى غياتري سبيفاك لاستعادة صوت التابع المغيب من خلال أطروحتها الشهيرة «هل يستطيع التابع أن يتكلم» معتبرة أنه «إذا كان التابع في سياق الإنتاج الاستعماري لا يملك تاريخا ولا يمكنه الكلام، فإن التابع المؤنث سيكون في الظل بشكل أعـمـق»(3). مـن هـذا المنطلق سيتصدى النقد الما بعد كولونيالي لتفكيك وتقويض آلـيـات الـخـطـاب الاسـتـعـمـاري الـمـمـركـز الـذي قـعـد للإيديولوجيا الامـبـريـالـيـة وسـاهـم في تـرصـيـص الأرضـيـات وتـأثـيـث مـفـاهـيـم الـتـراتـبـيـة الـهـرمـيـة، وتـمـثـيـلاتـهـا الـعـنـصـريـة حـول «الـعـرق» و«الجنس» والآخر «الـبـربـري»، مع مـحـاولـة تشريح آليات تنميط الهويات ونمذجة الآخر وكيفية تجذيرها في وعي ولاوعي الشعوب المستعمرة تحت يافطة التنوير والتحضير.

من هذا المنظور سيقارب هشام بن الهاشمي وبكثير من الدقة المنهجية الجهاز المفاهيمي الما بعد كولونيالي الذي نحته إدوارد سعيد خصوصا التأويلية الدنيوية كأرضية مركزية تؤثث مشروعه الفكري والنقدي الذي يشتبك داخله الثقافي بالسياسي والاجتماعي بالتاريخي والتي لا يمكن لأي خطاب نقدي أن يقفز عليها أو يستخف بحضورها في المتون المتخلقة داخل نسيجها السوسيو ثقافي. وتبعا لذلك سيوجه صاحب الاستشراق سهامه النقدية للنزعات الشكلانية خصوصا البنيوية التي ما فتئت تعتصم بسلطة النص ولا شيء خارجه، وتتغافل عن مكر السلط السياسية والثقافية والاجتماعية المتنفذة والمتغلغلة داخل تضاعيف المتون الأدبية الملتحمة بسياقاتها الثقافية.



كريم الفحل الشرقاوي

استراتيجية النقد الدنيوي

وفـي سـيـاق استراتيجية النقد الدنيوي لإدوارد سعيد ومـا يتصل بها مـن مفاهيم نقدية سيستدعي الباحث ثنائية «البنوة» و «التبني»، باعتبار أن المفهوم الأول يرسخ الانتماء البيولوجي والروابط الدموية والعائلية اللاختيارية، في حين يؤشر المفهوم الثاني إلى انتماء اختياري بوعي فكري حر. لكون «النسب» علاقة جبرية وسلطة أبوية وولاء لا إرادي. في حين يحيل «الانتساب» لدنيوية وعلمانية الخطاب واختياراته المتشبكة مع نص العالم كسيرورة تاريخية وسوسيوثقافية. ويروم إدوارد سعيد من خلال هذا التمييز إلى «نقد الاحتكار الثقافي، لأن الناقد ملزم إما بمهادنة الثقافة المهيمنة وتبرير نزوعها الهيمني، ليندرج في إطار روابط البنوة التي تقتصر على التجارب الأوروبية، أو الانحياز إلى المجابهة والمقاومة تحت وطأة التمييز بين عصبة البنوة وعلاقة التبني»(4). هكذا سيستعير إدوارد سعيد هذان المفهومان لخلخلة مركزية المركز التي تكرس البنوة الثقافية في علاقتها بالآخر اللاغربي عبر استدماج ثقافته بدل استحضار عقلانية التبني التي ستحرر مثقف الهامش من سلطة التمركز الغربي ومعاييره الثقافية المهيمنة، كما ستحرره من سلطة النزعات الأبوية المحلية المنكفئة سواء كانت إثنية أو عقائدية أو قومية أو طائفية أو مذهبية.

إضافة إلى مفهومي «النسب» و«الانتساب» سيقارب هشام بن الهاشمي مفهوم «التمثيل الثقافي» كأحد المفاهيم الإستراتيجية التي نحتّها إدوارد سعيد لتبئير العلاقة المتجاذبة بين الخطاب والسلطة. وإذا كان صاحب الاستشراق قد استعار من ميشال فوكو هذا التلازم بين المعرفة والقوة وتأشيره على هذا الزواج الكاثوليكي بينهما إلا أن ما يحسب لسعيد - حسب الباحث – هو تأكيده على أن الحقل الثقافي يتضمن أيضا مضادات حيوية مقاومة لآليات الهيمنة والتمركز بما فيها تعرية سلطة التمثيل الثقافي كخطاب ماكر، مستبد، يعيد نمذجة الآخر/ الهامش وتنميطه وإخضاعه لمعايير تخييلية مؤدلجة. كما هو الحال بالنسبة للخطاب الإستشراقي الذي تم توظيفه كآلية من آليات الهيمنة الكولونيالية بتدبيجة لسرديات تكرس النمذجة والأسطرة والتزييف والتحريف والتغليف وابتداع خطاب فنتازي «يكشف عن الاستيهامات والأهواء والرغبات أكثر مما يكشف عن حقيقة الآخر موضوع التمثيل. فهو إنشاء ثقافي أنزل غير الأوروبي إلى مكانة ثانوية عرقيا، وثقافيا، ووجوديا(...) ليتحول إلى بنية وظفت للهيمنة والتسلط على الشرق»(5).

وتحت عنوان فرعي «الهجنة الامتزاج الثقافي وقلق تعدد الهويات»، سيعاقر الباحث رهانات الهجنة الثقافية كمفهوم مركزي في معجم الخطاب الما بعد استعماري يفند ويعاند أسطورة الأصل والتجوهر الهوياتي والنقاء الثقافي والعرقي والانكفاء القومي والانغلاق الإيديولوجي. ناسجا بذلك مساحة بينية وفضاء ثالثا للتفاعل والاشتباك والصراع والتناسج والتفاوض والتوالج بين الثقافات. فالهوية تتأبى على السكونية والثبات وتتوسل بالسيرورة المتجددة، مستمدة خصوبتها من ثراء التنوع والتعدد الثقافي. فالتجوهر الهوياتي كما يذهب إدوارد سعيد غالبا ما يجنح إلى الكراهية والعنف وإقصاء الآخر سواء باسم العقيدة أو العرقية أو القومية أو الطائفية أو باسم أية أصولية من الأصوليات التي تتمركز حول نواتها الصلبة. وإذا كانت المثاقفة تنبني على التواصل والاحتكاك والتبادل والتلاقح والحوار الثقافي المتكافئ مع الآخر، فإن الهجنة الثقافية مفهوم هوياتي معقد ينتج عنه كيان ثقافي جديد، مركب، يتمازج داخله الأصلاني بالاستعماري. نحته هومي بابا كفضاء ثالث يقيم في المساحات البينية نتيجة تداخل الهويات وتفاعل وتصادم وتوالج ثقافة المستعمر بثقافة المستعمر، متجاوزا بذلك ثنائيات شمال جنوب / شرق غرب. في حين تقيم المثاقفة في خطوط التماس الفاصلة بين الثقافات والتي غالبا ما تكرس - كما يذهب خالد أمين - تثاقفا مهيمنا، حيث يمد المركز خراطيمه لشفط ثقافات وفرجات الهامش ليصهرها بمكزيته العليا.

وعند مقاربته للقراءة الطباقية كمفهوم نقدي نحته إدوارد سعيد في كتابه «الثقافة الإمبريالية» سيؤكد الباحث بأن سعيد استعار هذا المفهوم من معجم الموسيقى الكلاسيكية الغربية التي تصطخب وتتصادم وتتوالج نوتاتها وإيقاعاتها دونما محو أو إقصاء لأية رنة من رناتها المتباينة. فالطباق الذي يؤلف بين التنافي والتلاقي والتصادم والتلاحم يحتفي بتعدد وتناسج الأصوات الثقافية المتباينة دونما إقصاء ونفي لصوت الآخر والقذف به إلى فيافي الصمت والنسيان. من هذا المنظور تستحضر القراءة الطباقية صوت الهامش كنسق ثقافي مواز ومقاوم لهيمنة الصوت الواحدي والعزف المنفرد للسرد الإمبراطوري الذي يضمر خلف رسالته التنويرية خطابا تبشيريا إمبرياليا مقنعا. وهو ما سيرصده

إدوارد سعيد تطبيقيا عند مقاربته طباقيا لبعض النصوص الروائية الغربية ممارسا نقدا مقارنا بالتوازي مع نصوص الهامش دون اختزال إحداها في الأخرى كما هو الحال بالنسبة لرواية «قلب الظلام» لجوزيف كونراد و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح. ورغم لجوء إدوارد سعيد للنقد المقارن إلا أنه يعتبر هذا الأخير مكرسا لمركزية وسلطة الأدب الغربي الذي نشأ وترعرع بين أحضانه.

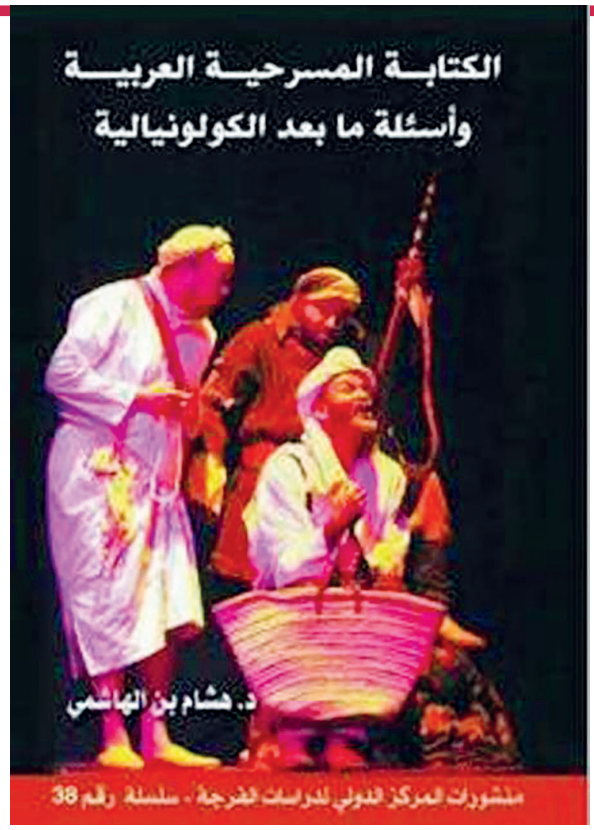
الكتابة المسرحية العربية والخطاب ما بعد استعماري

وفي سياق مقاربته للكتابة المسرحية العربية سيتوسل هشام بن الهاشمي وبكثير من الدقة المنهجية بمفاهيم النقد ما بعد استعماري وآليات النقد الثقافي لقراءة عينات من المتون المسرحية العربية بموضعتها داخل نسيجها السوسيوثقافي والتاريخي والإيديولوجي دونما السقوط في شرنقة الأنساق الشكلانية المغلقة. مستحضرا آليات التأويل الدنيوي لإدوارد سعيد وما يرتبط بها من مفاهيم نقدية ما بعد استعمارية. محاولا من خلالها استنطاق صوت الهامش واستحضار الخطاب المقاوم الذي ما فتئ يضطلع به المنتوج الثقافي والأدبي والجمالي الما بعد كولونيالي كسرود مضادة غالبا ما تتحصن بمرجعيتها الهوياتية، وتنهل من المخزون الثقافي المحلي. غير أن مفهوم المقاومة الثقافية في المعجم الما بعد استعماري ليس نفيا وإقصاء ومحوا لثقافة الآخر. أو اعتكافا في محراب الهوية وتحصنا بقلاعها وأسوارها المعزولة. وإنما هي أداة لمقاومة التمركز الثقافي الغربي واستعادة صوت الهامش واستحضار الذاكرة الجماعية واستلهام الموروث المحلي بوعي تاريخي متجدد يتلاقح مع روافد الثقافات الانسانة دونما السقوط في تمركز مضاد أو أصلانية متحجرة أو التحصن بأصولية منكفئة تصادر قيم الاختلاف والتعدد الثقافي الإنساني.

من هذا المنظور سيتناول هشام بن الهاشمي نص «الاغتصاب» لسعد الله ونوس انطلاقا من آلية تبني هذا الأخير لنص الكاتب الإسباني أنطونيو بويرو باييخو الموسوم ب «القصة المزدوجة للدكتور بالمي» وإعادة استنباته في التربة الثقافية العربية كنوع من التلاقح والتصادم والتفاوض والتناسج الثقافي مع الآخر. باعتبار ونوس غالبا ما يجنح في اختياراته الإبداعية إلى نوع من الهجنة الثقافية سواء في استدعائه للموروث الما قبل استعماري أو في تعاطيه مع التيمات المعاصرة. من هذا المنطلق سيفجر ونوس من خلال نص «الاغتصاب» سردية اغتصاب الأرض الفلسطينية وما يواكبها من قهر وتقتيل وتعذيب وتنكيل خصوصا مشاهد تعذيب المناضل الفلسطيني «إسماعيل» واغتصاب زوجته. ليتحول اغتصاب الأرض والمرأة إلى علامة تمركز ثقافي تتقاطع داخلها آليات الهيمنة والسلطة والاستعمار والهوية والجنس. وهو ما يرصده الباحث موسى الحالول حين يؤكد بأن الجنس يشكل «لغة تمارس من خلالها السلطة هيمنتها، وتعيد إنتاج الفوارق العرقية والثقافية. ومن هنا يطرح مفهومه "الدلالة ما بعد الاستعمارية للجنس المتعدي" (Postcolonial Semantics of Transitive Sex)، حيث يصبح الفعل الجنسي متعديا إلى ما هو أبعد من طرفيه، فيعبر عن علاقة المستعمِر بالمستعمَر، وعن امتلاك الجسد بوصفه امتدادا لامتلاك الأرض والثقافة. وبهذا يربط الحالول بين الخطاب الجنسي والخطاب الإمبراطوري، ليكشف أن الهيمنة لا تُمارس بالسلاح وحده، بل باللغة والتمثيل الثقافي والجسد أيضا.» (6) من هذا المنظور سيتناول هشام بن الهاشمي نص الاغتصاب من زاوية وبؤرة التمثيل الثقافي الصهيوني المتمركز حول سرديته المقدسة وهويته العليا والذي يموضع الإنسان الفلسطيني ومن خلفه الإنسان العربي داخل نسق ثقافي حضيضي يشكل امتدادا للتمثيل الكولونيالي. وهو ما يتقاطع مع مقاربة إدوارد سعيد للإستشراق باعتباره تمثيلا تخييليا إمبرياليا مؤدلجا ومشوها للآخر. غير أن ونوس ومن خلال شخصية المثقف اليهودي الدكتور «ابراهام منوحين» سيستحضر الصوت الدنيوي الحر الذي يختصر الأصوات اليهودية المتحررة من التمركز والتعصب الصهيوني. والتي تناهض الانغلاق العقائدي وتدحض التطرف الهوياتي وتدعو لمساندة القضايا الإنسانية العادلة بما فيها القضية الفلسطينية.

وعند تناول الباحث لمسرحية «نساء الحرب» لجواد الأسدي سيحاول هشام بن الهاشمي مقاربة تيمة المنفى التي يضج بها المتن المسرحي والتي تشكل مفهوما مركزيا لدى إدوارد سعيد الذي سيؤشر من خلال كتابه «تأملات في المنفى» إلى أن مفهوم المنفى لا ينحصر فقط في الغربة والهجرة والبعد الجغرافي عن الوطن، بل يشكل أيضا بالنسبة للمثقف وعيا مزدوجا ومسافة للتأمل النقدي المتحرر من أي سلطة أبوية أو عقائدية أو إيديولوجية. من هذا المنطلق سيعمد الباحث إلى اقتفاء أثر شعرية المنفى في نص «نساء وحرب» خصوصا وأن جواد الأسدي ما فتئ يعاقر الذات والواقع والوجود كإقامة بين منفى ومَنفى .. وعبور من وإلى المنفى .. وعودة إلى وطن ومنفى. لهذا ظل محمود درويش يسائل نفسه : من أنا بدون منفى؟ وهو السؤال الوجودي الذي سيصهر الهوية الإبداعية لجواد الأسدي ليتسلل هذا الإدمان على المنفى إلى تضاعيف نصوصه وعروضه المسرحية وفي مقدمتها نص «نساء وحرب» الذي يعاقر تيمة المنفى بشعرية لاسعة، لاذعة وقاسية. حيث تصطخب داخله الهوية بالتشظي .. والحضور بالغياب .. والوجود بالفقدان. إنها رحلة نحو التيه والاغتراب أبطالها ثلاث نساء إخترن الهجْرة من أرض الآباء والأجداد هربا من استبداد وجحيم الوطن. لتلجأ كل واحدة منهن إلى ألمانيا قبل أن يتقاسمن غربة المنفى في ملجأ واحد. إنهن ثلاث «نساء على حد السكين (...) نجمة مسرح سابقة، امرأة عاشقة بسيطة، وامرأة محافظة ومريضة. نساء تعبت منهن الأماكن .. متراصات في ملجأ .. مضطرة الواحدة لتحمل الأخرى .. طبائع متضاربة .. رغبات دفينة .. أسرار مخبأة ومنفى (...) ولأن النسوة الثلاث لا يملكن سوى قصاقيص من حياتهن المتبقية»(7) فسينشرن حطامهن كغسيل على أسلاك شائكة .. وسينثرن حكايا التيه والوجع أثناء التحقيق معهن على خلفية تقديمهن طلب اللجوء إلى سلطات أرض المهجر. غير أنهن في نهاية المطاف سيلفين أنفسهن من جديد على رصيف المحطات بعد عدم حصولهن على بطاقة الإقامة .. ليصبح الوطن حقيبة والحقيبة وطن ومنفى.

وفي سياق آخر سيتناول هشام بن الهاشمي مسرحية «بنات النوخذة» للكاتبة الإماراتية باسمة يونس، باعتبارها صرخة أنثوية ضد النظام الأبوي البطريركي الذي يكرس النزعة الذكورية المهيمنة. وهو ما يتقاطع مع الخطاب الما بعد استعماري الذي يعتبر الكولونيالية نظاما أبويا مستبدا بنفس القدر من الاستبداد الذي تمارسه الأبوية الذكورية الموروثة عن التقاليد الما قبل استعمارية على المرأة في العالم الثالث. فالهيمنة الذكورية حسب «بيير بورديو» تتمظهر في النظام الرمزي والثقافي السائد الذي يكرس الأبوية كحتمية اجتماعية تتحول إلى سلطة ثقافية تمارس العنف الرمزي violence symbolique كنسق من القيم والعادات والتمثلات السوسيوثقافية التي تشكل البنية العميقة للتنشئة الاجتماعية والتربوية للمرأة. إنه هابتُوس habitus يؤطر وعيها ولا وعيها ويؤثث مدركاتها وتصوراتها ويوجه رؤيتها للعالم باعتباره نسقا ذكوريا محضا تشكل التراتبية والدونية وإخضاع الآخر/ المرأة هويته وصميميته. وهو الأمر الذي ينسحب على المرأة العربية التي ما فتئت تعاني من العنف الرمزي الذكوري الذي يتمثل في التمييز والتهميش والتبخيس والإقصاء، فهي ذلك الآخر، الذي يصنفه التمثيل الأبوي الذكوري في خانة اجتماعية دونية. من هذا المنطلق ستشكل الكتابة المسرحية النسائية العربية - حسب الباحث - خطابا ثقافيا مقاوما وممانعا للسرديات الذكورية المهيمنة. وفي هذا السياق يندرج نص «بنات النوخذة» الذي يرصد حكاية ثلاث شقيقات أجبرهن والدهن النوخذة (يطلق على قائد السفينة في الحقبة الخليجية ما قبل الوفرة النفطية) على العيش في عزلة تامة عن العالم الخارجي حيث يتحول منزلهن إلى معزل إجباري يحجب وجودهن وأنوثتهن، ومعتقل ذكوري يصادر آمالهن وأحلامهن. وهو ما ستترجمه حواراتهن المتوترة التي ستفجر ما يصطخب ويتأجج داخلهن من شجن وألم ومعاناة وكبت وحرمان، وذلك بالتزامن مع تواجد جسد الأب الممدد على سجاد الأرض. غير أنه بعد تناسل بوحهن سنكتشف بأن الأب قد فارق الحياة «لكن رغم موته مازال يحظى بحضور بارز على مدار النص، إذ يتم استحضاره وذكره بشكل مكثف على لسان بناته. مما يدل على وجوده بوصفه رقيبا ثقافيا يمنع التحرر والانفتاح. فهو النسق الثقافي الذي تجذر في المخيلة الثقافية للمرأة فغدا من الصعب التحرر من سطوته وهيمنته»(8). غياب الأب عن العمل سيدفع بمساعده (عيسى) للظهور في حياتهن محاولا مساعدتهن على الخروج من المنفى القهري. وحدها الشقيقة الصغرى ستتمرد على السجون والقلاع والأسوار الذكورية مقررة الرحيل مع عيسى، في حين عجزت الشقيقتان الكبرى والوسطى عن التحرر من أغلال الثقافة الأبوية الماضوية المتحجرة.



وعند مقاربة هشام بن الهاشمي لمونودراما «صمت له كلامه» لعبد الرحمن بنزيدان سيعتبر الباحث بأن بلاغة الصمت في عتبة النص تحيل إلى الصوت المغيب والمنسي والمهمش والمقموع .. وإلى كل من تمت مصادرة صوته وصرخته الموجهة نحو التسلط والاستبداد الفكري والإيديولوجي. وهو ما يتقاطع مع قراءة ميشال فوكو للصمت في علاقته بالسلطة والمعرفة، حيث سيؤكد هذا الأخير بأن «ما يحظر قوله وما يصمت عنه هو جزء من آليات السيطرة والتحكم الاجتماعي، والصمت هنا يصبح أداة لفهم القوى في المجتمع، وكيفية تحديد ما يعتبر مقبولا ومحظورا في المجتمع».(9) هكذا سيتحول الصمت في نص المونودراما إلى صمت فصيح .. وبوح صريح .. وسرد جريح .. وكلام ناطق باسم الأحلام المصادرة لممثلة مسرحية فقدت خلال حادثة سير مدبرة فرقتها المسرحية كما فقدت بصرها ونور عينيها. لكنها لم تفقد نور وتوهج ذاكرتها التي ستلملم من خلالها شتاتها وبقاياها وشظاياها، محولة إياها إلى بوح فرجوي صاخب. تارة كراوية حكواتية وتارة أخرى كمؤدية يسكنها المسرح باعتباره المساحة الوحيدة لاستعادة كينونتها من غياهب الغياب. ف»التمثيل هو الذي سيرد المعاني المتجددة في حياتي، سأعيد امتلاك اللحظات الهاربة من ذاكرتي، سأعيش ما عشته في هذا الغيب وهذا الغياب، سأحكي سيرة من كانوا معي في فرقة اقتسمنا فيها المر والمر، الحلو القليل، والصفاء الكثير، لكنهم رحلوا».(10) هكذا سيتحول شلال الذاكرة إلى بوح مفتوح، حيث ستتوالج وتتكاثف تدفقات الخطاب الوجودي مع شظايا الذات في ارتطامهما بألغام الواقع المأزوم. ليتحول نزيف الذات إلى تذاوت صاخب مع الآخر. لكون المونودراما ليست صوتا أحاديا وإنما يحضر التعدد الأصواتي البوليفوني في الراقة التحتانية للنص. من هذا المنطلق لا يعتبر الخطاب الما بعد كولونيالي المونودراما عزفا منفردا بل هو صوت «التابع» الذي يختزل ويختصر بداخله صوت الهامش المقموع ليمارس بوحه الخاص كنوع من البوح الجماعي المكتوم، وكنوع من المقاومة الثقافية التي تنتصر لصوتها الخاص وصوت ذاكرتها المغيب. وهو ما سنلمسه في نص «صمت له كلامه» حيث تتداخل جزالة اللغة الشعبية مع فصاحة اللغة العربية، وتتشابك الأمثال الشعبية مع تدفقات البوح الذاتي، ويتوالج الرحيق التراثي مع خطاب المناجاة المندلق والمنسكب بلا حدود. ما شكل هجنة نصية ما بعد استعمارية يتقاطع داخلها الذاتي بالتراثي والاجتماعي بالسياسي.

يمكن الجزم بأن المنجز النقدي «الكتابة المسرحية العربية وأسئلة ما بعد الكولونيالية» منجز قيم ورصين أبان من خلاله الباحث هشام بن الهاشمي عن رصانة أدواته النقدية، وخصوبة حفرياته التفكيكية، وأجرأته التطبيقية المتمكنة، وقدرته الفكرية والتحليلية على أرضنة المفاهيم الما بعد استعمارية على مسطحات النصوص المسرحية العربية سعيا منه لتفجير ألغام أسئلة المركز والهامش .. الأنا والآخر .. المطابقة والاختلاف .. الهوية والمنفى .. الاستعمار والتابع .. السلطة والمعرفة .. التمركز والمقاومة الثقافية .. وهي أسئلة حارقة ومستعرة لا يكتوي بلهيبها سوى الملسوعون بقلق السؤال الفكري الرصين.

هوامش :

1 - هشام بن الهاشمي - الكتابة المسرحية العربية وأسئلة ما بعد الكولونيالية – منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة – سلسلة رقم 38 – ص 10
2 - المرجع نفسه - ص 12 - 13
3 - غياتري سبيفاك – هل يستطيع التابع أن يتكلم – ترجمة خالد حافظي – صفحة للنشر والتوزيع – المملكة العربية السعودية – ط 1 – 86
4 - هشام بن الهاشمي - الكتابة المسرحية العربية وأسئلة ما بعد الكولونيالية – منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة – سلسلة رقم 38 – ص 21.
5 - المرجع نفسه – ص 33
6 - عساف سلامة السلمان - أدب ما بعد الكولونيالية؛ من مقاومة الاستعمار إلى إعادة كتابة الهوية – موقع ملتقى العروبيين.
7 - أحمد ياسين – نساء الحرب لجواد الأسدي: مسرحية من جحيم الوطن – موقع جنوبية.
8 - هشام بن الهاشمي - الكتابة المسرحية العربية وأسئلة ما بعد الكولونيالية – منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة – سلسلة رقم 38 ص 125
9 - قائد عباس محمودي – الصمت وجهة نظر فلسفية – موقع صحيفة المثقف.
10 - هشام بن الهاشمي - الكتابة المسرحية العربية وأسئلة ما بعد الكولونيالية – منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة – سلسلة رقم 38 ص 133

عتبة البياض

نجيب الخالدي



أنسج صفات، حالة سيكولوجية، أفعالا، زمنا ومكانا... أرسم اليوم مسارا، وقد أستغني عنه بعد حين، أو غدا، أو بعده... أبني أحداثا اليوم، وقد أهدمها في اليوم التالي، أو بعده بقليل، أو ذات يوم، من يدري... لكن دون أن تفقد الفكرة قطعة من روحها. المخيلة أداة للتوليد، وللنقد بالهدم والبناء أيضا.

تتشكل من جديد أفعال ممكنة، قوى مساعِدة، معارضة، وقد ألغي المعارضة، أو المساعدة، أوهَما معا... ثم يستنفرني شبح النهاية: مفتوحة مثلا؟ دائرية؟ مثيرة...؟ أسعى إلى ضبط ملامحها كاملة، أو على الأقل جزء منها، أو أتركها لتولد في حينها فتفاجئني بابتكارها... النهاية مغامَرة بلا حدود كمغامرة البداية، أو أكثر منها...

أنغمر في إحساس بالظفر بمساحة ثمينة، حين تتراءى شكلا قابلا للاشتغال والتحقق بطريقة أو بأخرى، ورغم اقتناع بإمكانية ترقّيها من المرحلة الجنينية إلىً مرحلة وجودية لاحقة، أفتح زمنا إضافيا لأتشرّب تشكيلها من جديد، وقد خاض فيها الخيال أكثر وأعمق.

شعور لذيذ، لكن بمذاق القلق، والارتياب، وفيض من الأسئلة: كيف ستتحقق...؟ كاملة الأوصاف!؟ تشوبها عيوب مضمرة كأن تكرر نفسها؟ ضعيفة الابتكار؟ عقيمة الأثر...؟ قلق بوعيه وحيرته المنتجة، تتقوى درجاته بمجرد أن تتضح الخطى، وترتسم سيرورة الأحداث بصورة أجلى.

يتهيّأ التخيل لخرق البياض بعد أن تثبّتت فيه المعالم، أو شارفت على ذلك. البياض مُربك، مخيف بتخومه اللامتناهية، ولغته البيضاء المدهشة، وأسئلته المتناسلة المثيرة. سئل إرنست هيمنغواي عن أكبر مخاوفه، فأجاب: «التحديق في ورقة بيضاء».

ومع الإحساس بنضج الشخصية، وتفاديا لخذلان محتمل، أخاطبها لأيقن من جديد:

ـ أأنت جادة...؟ متأهبة...؟

فتهمس لي في وثوق:

ـ لن أخذلك.

يبدأ الاختراق أو هكذا يتبادر إلي، في حضرة سكون جليل أصغي إليه، أذعَن لمهابته، ومعي الفكرة والشخصية والحدث والنبض المتلفِّع... وكل صوت خارج هذا الصوت الشاخص في إدراكي، يشوش، يعرقل، ويجهض دفق العبارة.

قد تنزل العبارة الأولى في صورة مغرية منذ بَرْق الفكرة واقتناصها في تلك اللحظة المتميزة، فأركبها جذلا، لكن حذرا، وقد تنفلت إحدى العبارات من زَحمة مندفعة لتظفر بشرف الصدارة، فلا أتردد في اعتمادها، فيبدأ منها الغيث قطرا متواصلا في أية لحظة يضغط فيها المولود الممكن. في جوف الليل أنسلّ من السرير، في الصباح لحظة الانبلاج حيث يغدو فطوري مدادا، أو في النهار في غرفة مغلقة لكن نوافذها مشرعة، في مقهى ساكن في زاوية غير معلنة، أو في أي مكان يفتح للكتابة أبواب طقسها الوجودي.

الولادة الطبيعية لا تؤجل، تحدث الآن، في لحظة بداية الحياة، وتأجيلها محفوف بالمخاطر. الكتابة قد تموت، إذا لم تتحقق في وقتها.

ونزول أول حرف على البياض بداية لفتح سردي لا توقفه سلطة، غيرُ سلطة نقطة نهاية مفترضة، كما يُشعر هذا الحرف بأن جهدا مضنيا آت، وأن ألما حارقا آخر في انتظار وترصّد.

... أو بعد اقتناص الفكرة، وبمجرد أن تبزغ الشخصية، أنفخ فيها روحا، فإذا بها في البياض في صورة حركية عجيبة، تمسك بمعصمي وكأنها دليلي في فراغ غريب، تقودني لحظة بلحظة نحو المجهول، تنتقي بنفسها من حقول متنوعة صفاتِها، أفعالَها، علاقاتها، وأسئلتها... وتبدو في ذلك عذبة في كذبها، مخاتلة في دلالتها، تفرض الاحتراز والسؤال المستفز.

تُقدِم في جرأة على هذا الفعل -مثلا- وترفض آخر تكون عيني عليه... تقوم بكل ذلك في اتجاه مصير ستؤول إليه، تخطط له بنفسها، وتتحكم في خيوطه الخفية في غير توجيه ظاهر نحوه. أتتبّعه لتلاعبها وكأنها تسعى للتخلص مني بمكر جميل لا أخطئه. فهل تستطيع فعل ذلك في ظل رقابة فنية وحدود الكتابة السردية، أم أنها متمردة لا تطيق الحدود؟

بريد جمرة



عبد القادر العلمي

جَمْرَةُ السُّؤَالِ المَحْمُومِ
تَزْدَادُ التِهَابًا
فِي الأعْيُنِ الحَوْرَاء
تَبْحَثُ فِي كُلِّ الأنْحَاء
عَنْ مَنْبَعِ مَاءٍ طَاهِرٍ
يَغْسِلُ الشُّحُوبَ المُتَرَاكِمَ
عَنِ الأرْضِ الجَرْدَاء
يَنْشُرُ فِي تُرْبَتِهَا
التِي اخْتَلَطَتْ بِالمِلْحِ
إكْسِيرَ الحَيَاة
بَعْدَ أنْ غَفَلَتْ عَنْهَا
كُلُّ الكَائِنَاتِ القُزَحِيَّة
وانْصَرَفَتْ مُشْرَئِبَّةَ الأعْنَاقِ
نَحْوَ مَلَاذٍ لَهَا
فِي فُسْحَةٍ آمِنَة
لا تَغْمُرُهَا الضَّوْضَاء.

***

تَشْتَدُّ لَوْعَةُ السُّؤَالِ
فِي الأعْيُنِ الذَّابِلَة
فِي بَاحَةِ الانْتِظَار
وَلَا شَيْءَ يُزْهِرُ
فِي التُّرْبَةِ العَجْفَاء

***

أَلَمْ أقُلْ لَكُمْ
أيُّهَا الأصْفِيَاء
أنَّ مَاءَ النَّهْرِ
أصْبَحَ غَوْرًا
مُنْذُ أنْ وَلَغَتْ فِيهِ
كَائِنَاتُ اللَّيْلِ
النَّاسِكَاتِ فِي المَعَابِدِ الظلمَاء
والمَاءُ المَعِينُ
لَمْ يَعُدْ سِوَى سَرَاب



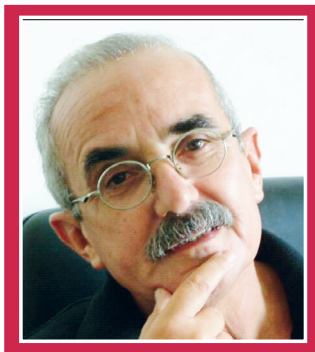
عمل للفنانة اللبنانية كريستل بشارة

يَرْقُصُ فِي أَعْيُنِ الأشْقِيَاء
والنَّاسُ مَا زَالُوا رُقُودًا
يَتَقَلَّبُونَ
فِي كَهْفِ التَّغَاضِي
أوْ يُقِيمُونَ اللَيْلَ
فِي التَّهْلِيلِ
لِضَوءٍ سَاحِرٍ
يُولَدُ يَوْمًا
فِي غَابَةِ الغَوْغَاء

***

أَلَمْ أقُل لَكُمْ
أيُّهَا الأصْفِيَاء
أنَّ الغَيْثَ انْحَبَسَ فِي السَّمَاء
ولا شَيْءَ يَسْتَجِدُّ
أو يَخْتَلِفُ
فِي دَوْرَةِ الأيَّامِ والأعْوَامِ
غَيْرَ تَنَاسُلِ الأرْقَام.

خيط الروح



إبراهيم الخطيب

لا يماري أحد في أن الإنتاج الروائي لربيع مبارك يشكل بانوراما للتقلبات الذاتية والاجتماعية التي عرفتها بلادنا منذ السبعينيات إلى زمننا هذا، أي منذ «الطيبون» مرورا بـ «الريح الشتوية» وثلاثية «درب السلطان» ووصولا إلى «خيط الروح»: بانوراما تغوص في تاريخ المغرب، والذاكرة الجمعية، وتستبطن النفس، وتعرض لفترة المقاومة، والنضال العمالي، والقومي، وتحتفي بأزمنتنا وأمكنتنا، وترسم شخصيات إيجابية أو محبطة، أو تنحو إلى البحث عن حلول لأزماتها.

لا أدعي أنني قرأت كافة روايات الأستاذ ربيع أو قاربتها مقاربة نقدية. والواقع أن مؤلف «خيط الروح» لا يشذ في هذا الوضع عن الروائيين المغاربة الآخرين الذين لم أقارب أعمالهم الروائية إلا بين آونة وأخرى، بدافع الاهتمام أحيانا، وبدافع الفضول الأدبي أحيانا أخرى. أذكر في هذا الصدد، ولعل الأستاذ ربيع يذكر هذا أيضا، أني نشرت مقالة عن روايته «رفقة السلاح والقمر» الصادرة سنة 1976 بمجلة (آفاق) التي كان ينشرها (اتحاد كتاب المغرب) حيث أبرزت في تحليلي التركيب المزدوج للنص بين حكاية الأب ميمون الركراكي الذي حارب إلى جانب الفرنسيين في الهند الصينية، وحكاية ابنه سلام الذي شارك في حرب 1973 إلى جانب الجيش السوري (وسوف نلاحظ بعد قليل أن هذه البنية الثنائية حاضرة أيضا في «خيط الروح») وهو ما يعني أن تاريخ السلالة يعبّر عن تحولات الواقع. وفي سنة 1984 شاركت في جلسة تقييم للروايات المغربية الصادرة في أوائل الثمانينات نظمها (الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي) بمداخلة حول رواية «بدر زمانه» التي كانت إذ ذاك حديثة عهد بالصدور في بيروت. في قراءتي لهذه الرواية رصدت أهمية التركيب في البناء الروائي لدى ربيع مبارك، حيث لاحظت وجود نصين في الرواية يستقطبان تعدد المسارات الحكائية هما (نص أحمد) و (نص قال الراوي).

بنية ثنائية

لنترك إذن حديث الماضي، ولننظر في رواية «خيط الروح» الصادرة سنة 2015 والتي تتألف من 43 فصلا بالإضافة إلى الوثائق الملحقة بها. أظن أنها من أطول روايات ربيع مبارك إذا استثنينا ثلاثية «درب السلطان». يتعلق الأمر هنا بنص كثيف: لا أقصد الكثافة الصادرة عن طول النص (ص428) وإنما عن طريقة بناء السرد، لذا ستقتصر محاولتي على تلمس بعض جوانب الرواية لأن الإحاطة الشاملة بها أمر صعب بسبب تعدد الوقائع الهامشية. ولعل أول ما يلاحظه القارئ هو أننا بإزاء متنين سرديين يتناوبان، بيد أننا سنكتشف مع توالي الفصول أنهما حكاية تخترق أخرى: هناك متن حكاية الديصور، وفي مقابله متن حكاية يمود والمحيطين به. المتن الأول يعتمد التعبير من خلال الخرافة، فيما يعتمد المتن الثاني، ذو الخلفية الواقعية، على تقنية التلميح (وسأعمد في نهاية المقالة إلى تحديد معنى هذه التقنية).

مثلما انفتح ربيع مبارك على تيمة التاريخ، الاستعماري والقومي، في رواية «رفقة السلاح والقمر»، وانفتح على تيمة قبو الأحلام وأضغاث الليالي في رواية «بدر زمانه»، فإنه عمد في «خيط الروح» إلى مقاربة تيمة عالم الحفريات والاستحاثة والتنقيب عن كائنات العالم ما قبل التاريخي كشاغل سردي يشمل جماع الرواية ويطل على القارئ منذ الفصل الأول على شكل تأملات فلسفية عن الحياة والموت، والوفاء للذكرى، قبل أن يندمج في المسار الحياتي لشخصية يمود، (وهو أبرز شخصيات الرواية) ويغدو معبرا عن مجال تخصصه العلمي وميدان تفوقه في عمله، إلى جانب مجيدة «دارسة التاريخ القديم، المهتمة بالأثريات» (ص13).

سأتناول فيما يلي وصف الفصول الأربعة الأولى من الرواية، وهي الفصول التي توجه مساراتها الأساسية، وتشير نسبيا إلى التطورات التي ستحدث فيما بعد، والامتدادات التي تنشأ عن هذه التطورات في اتجاهات مختلفة.

مجتمع تراتبي

يعمل الفصل الأول من الرواية وبعض توابعه على التنبيه إلى أهمية الموقع الأثري الذي يتوفر على أحجار نادرة وأحافير قديمة ستغدو فيما بعد مجالا للتنقيب والبحث الأمر الذي أثار اهتمام السلطات، قبل أن تتشكل عناصره في متحف يديره يمود. إثر ذلك نتعرف، بصورة استرجاعية، على يمود ومصطفى ومجيدة وهم بعدُ طلبة يناضلون، ويسجنون ثم يطلق سراحهم. أما الفصل الثاني فيجعلنا ننتقل إلى مسرح أحداث آخر حيث نصغي إلى راو شعبي (هو الفكاوي) يروي حكاية شخص أو كائن خرافي اسمه الديصور بأسلوب لا يخلو من تعابير مخزنية وفقهية وكذا أسلوب ألف ليلة وليلة، فضلا عن أسلوب كتاب التمائم والأعلاق. ويعلن الفصل الثالث عن خروج يمود من السجن، حيث يتذكر بعض تفاصيل التحقيق معه قبل المحاكمة خاصة ما يتصل بدور مصطفى كموجه لفصيل الطلبة. ونتعرف في الفصل الرابع على الأستاذ مروني الذي سيكون له دور حاسم في تخصص يمود في علم الحفريات عقب إعجاب الأستاذ الشديد باكتشافات هذا الأخير.

أشرت فيما قبل إلى متني الرواية: متن حكاية الديصور، ومتن يمود. سأحاول الآن تلخيص متن الديصور، على أن أتعرض لمتن يمود بعد ذلك.

يظهر الديصور (والاسم تحريف لكلمة ديناصور) كشخصية روائية وسرد خرافي في مجتمع تراتبي ينقسم بين طبقة المتملكين (السادة) وطبقة العداية (أي المستضعفين) الذين يعانون من عسف الخدمة والسخرة ومن عنف النظام الضرائبي الذي تستفيد منه طبقة المتملكين. يهيمن على سردية هذا المجتمع من أعلى ما يسمى المجمع الأعظم الذي يقوم بسن القوانين والعمل على تطبيقها. يبرز دور الديصور من خلال تضامنه مع طبقة العداية في بادئ الأمر، ثم سعيه إلى اقتراح قوانين للتخفيف من معاناتهم، وذلك ما جعل العداية يلتفون حوله الأمر الذي حمل المجمع الأعظم على الشعور بخطورته، والتفكير في وسيلة للتخلص من نفوذه من خلال إدماجه في بنية المؤسسة، خاصة وأن مقترحات الديصور خففت من ضغط العداية على المتملكين، وذلك ما حصل فعلا. يُستقبل الديصور في المجمع، ويحاط كعضو فيه بكل مظاهر الرفاه من قصور وعربات وخدم وحشم. في البداية واصل الحرص على تلقي شكاوى العداية المستضعفين، لكنه سرعان ما شعر بثقل هذه فأحال الأمر على كاتبه، وهكذا أخذ يبتعد تدريجيا عن رعاية مصالح الناس، ويوجه عنايته إلى اللهو والصيد وممارسة الفروسية. ذات يوم حلت امرأة غامضة بالقصر وطلبت لقاء الديصور بإلحاح. وعندما استقبلها هذا الأخير لم تنبس أمامه سوى بكلمة واحدة هي



من محكي الواقع إلى سردية التحول

(أخرج). وعندما استجاب لطلبها بعد تردد وخرج، لاحظ أن الناس انصرفوا عنه وشرعوا ينفرون منه ويتلافون لقاءه. ولما بصر بنفسه في إحدى مرايا القصر اكتشف أنه أصبح قزما منفرا فغاب عن الوعي. بعد ذلك قيل بأنه غادر القصر وصعد إلى قمة جبل ثم صرخ صرخة مدوية اختفى بعدها. هناك من يقول بأنه اختفى في باطن الأرض، وهناك من يردد بأنه سيعود في نهاية الزمن ليحل العدل في الأرض بعد أن ملئت جورا وظلما.

من الصعود إلى الانقراض

ينطلق متن حكاية الديصور التي يرويها الفكاوي في سوق شعبي منذ الفصل الثاني من الرواية، ثم تتوالى فقراتها في فصول تالية متخللة مسار متن حكاية يمود وصديقيه مصطفى ومجيدة إلى جانب الأستاذ عمران مروني. نلاحظ أن حكاية التهامي الفكاوي عن الديصور كانت تتعرض أحيانا لانتقادات السلطة التي كانت ترى فيها مجرد محاولة من الرجل لصرف انتباه الناس وشحن أذهانهم بخرافات غير مجدية. لكن ذلاقة لسان الفكاوي ستقنع واحدا ممن يعتزمون ترشيح أنفسهم للانتخابات باستغلاله في حث الناس على جدوى التصويت له. سنلاحظ أيضا أن الفكاوي كان مقربا من يمود، وأن هذا الأخير استحسن حكاية الديصور، وعندما سأل الفكاوي عن مصدرها لم يحر جوابا، وحينما سأله من يكون الديصور فإنه قال إنه ديناصور بشري، وهذا كل ما في الأمر.

تعكس حكاية الديصور في ظني منحنى ترسيمة الصعود والانقراض وآليتهما: فقد اعتمد الديصور في البداية على دعم العداية الذين شكلوا له ما يشبه العصبية، لكن هذا الدعم هو ما سيدفع به إلى ارتقاء أعلى مراتب السلطة، فيهجر عصبيته ويتخلى عن مصالحهم، وينغمس في متع السيادة، قبل أن تنصرف عنه عصبيته فيؤول إلى الانهيار بعد أن اكتشف قزميته في المرآة.

فهل هي ترسيمة خلدونية؟

أشرت فيما قبل إلى أن سرد «خيط الروح» سرد كثيف، لا يخلو من تعقيد، ويضع القارئ وجها لوجه أمام مهمة فك خيوط ازدواجية الرواية، وبلورة المحكيات الفاعلة في تطورها مع تبين تقاطع مصائر الشخصيات التي يتسم وجودها في مجرى السرد بالالتباس، وتناوب الظهور والاختفاء، وسيادة عدم اليقين. في متن حكاية يمود نجد مسار ثلاث شخصيات: هم يمود، ومصطفى ومجيدة. يبدو أنهم تازودانيون التقوا في رحاب الجامعة، وناضلوا في صفوف الطلبة، وخاضوا إضرابات ضد النظام قوبلت بالعنف، قبل أن تطلب منهم تطورات الأوضاع نهج أسلوب المهادنة للخروج إلى عالم الحرية. يمود هو الوحيد الذي نتتبع تطوره العلمي منذ اللقاء بالأستاذ مروني. نلاحظ أن مجيدة لم تكن بعيدة عن هذا المسار، لكن من الصعب أن نقول نفس الشيء عن مصطفى. يتألف متن سرد هؤلاء الثلاثة من مجموعة محكيات سنشير إلى مكوناتها باختصار فيما يلي، إذ يتعلق الأمر برصد تقاطعات صنعت مسارهم العام:

ثلاثة محكيات

-1 محكي السياسة: وفيه نتعرف على الثلاثي وعلى علاقاتهم. الفترة التي ناضلوا فيها غير واضحة المعالم، لكن يمكن الظن بأن مجرياتها حدثت فيما يسمى سنوات الرصاص حسب تعبير مجيدة الذي احتج عليه يمود بقوة. هناك فصيل طلابي يناضل ضد النظام ويدعم الثورة الفلسطينية. لكن مطالب الفصيل المحلية غير واضحة كما أننا لا نعرف ما إذا كان الاعتصام داخل الجامعة أو داخل الحي الجامعي. تهاجم قوى النظام الطلبة، بعد مفاوضتهم على الخروج فرادى، ثم تعمد إلى مطاردتهم وتشتيتهم حيث يلجأ يمود ومجيدة إلى غابة مجاورة. بعد ذلك نلاحظ أن السجن كان من نصيب يمود ومصطفى، أما مجيدة فلا نعرف على سبيل اليقين ما إذا كانت بدورها سجنت أو أطلق سراحها بعد الاعتقال. جرى تحقيق مع المعتقلين الذين وزعوا على زنازن فردية، وعقب ذلك يتم السماح لهم بزيارة بعضهم البعض، حيث تدور حوارات سياسية محورها المهادنة وتفهم الأوضاع كما هي. في نقاش آخر سيتم الحديث عن ضرورة التخلي عن سياسة المقعد الشاغر وضرورة الانخراط في السياسة العامة لأن العالم دار دورته وشرع في طرح أسئلة أخرى ومخارج مختلفة للأزمة. تحوم شكوك حول شخصية مصطفى الذي كان معروفا بصلابة منطقه ومراوحة سلوكه، ودوره في الإضراب، وما إذا كان قد عومل في السجن معاملة تفضيلية بسبب علاقته بالمخابرات. يمود قضى عشر سنوات متواصلة في السجن أو أكثر، أما مصطفى فكان يغادر السجن ثم يعود إليه وذلك ما دعم الشكوك المحيطة بسلوكه النضالي، وإن كان ذلك لم يفتّ في عضد صداقة يمود ومجيدة له بعد أن أصبح رجل سلطة له حرّاس أمنيون.

-2 محكي الحفريات: يتركز هذا المحكي في شخصية يمود وتطوره العلمي، وكذا في شخصية الأستاذ مروني. في الواقع ليس من الواضح ما إذا كان يمود قرر التخصص في هذا الميدان قبل السجن أم بعده. لكننا نعرف أنه كان، في طفولته، مولعا بجمع الأحجار والحصوات النادرة وعرضها على سياح منطقته بغية بيعها لهم. على أية حال يبدو واضحا أن لقاءه بالأستاذ مروني، أستاذ الحفريات العامل بالشركة المعدنية العامة، كان حاسما في اختيار هذا التوجه خاصة وأنه كان يحدس منذ طفولته أن قريته تازودانت كانت مجالا خصبا لممارسة التنقيب والبحث عن آثار الديناصور. أعجب يمود بمروني إعجابا شديدا،



وانضم إلى فريق البحث الذي كان يشرف عليه. لكن إعجاب يمود بأستاذه لم يقتصر على مجال التخصص فقط، بل تعداه إلى الاهتمام بشخصيته كمناضل تقدمي له أفكار طليعية لا يهادن فيها، ومن هنا تلك العراقيل الإدارية والاجتماعية الغريبة التي كانت توضع أمام مروني والتي كانت دوافعها سياسية وليست بيروقراطية فقط، ومن ثمّ تلك الفترات التي قضاها في السجن. بعد ذلك نلاحظ أن يمود أنهى دراساته بعد خبرات ميدانية بتشجيع من أستاذه، وربما قدم أطروحته، والتحق بعمله في القرية التي كانت مسقط رأسه حيث أحدث فيها متحفا صغيرا يضم ما تم العثور عليه بواسطة عمليات التنقيب كأحجار وبقايا كائنات قديمة. عقب ذلك نكتشف أن الأستاذ مروني قضى نحبه، وأنه أوصى بأن يدفن بالقرب من بقايا خطوة أحد الديناصورات بضواحي تازودانت، لعله هو الصوروبود الذي سيتأمله يمود في النهاية، مفكرا في ظاهرة الانقراض الكونية.

-3 متحكي الحب: ندرك منذ بداية الرواية، وخاصة في فترة النضال الطلابي، أن مجيدة كانت حاضرة دوما كصديقة لكل من مصطفى ويمود. كانت حاضرة كمناضلة فاعلة، كما كانت حاضرة وجدانيا وإن كان من الصعب فهم مراميها العاطفية. في مشهدين اثنين نكتشف أنها كانت مرة على علاقة حميمة بمصطفى، ومرة أخرى على علاقة حميمة بيمود وهو ما يعني أنها كانت كائنا منفتحا عليهما معا. فيما بعد سنلاحظ أنها كانت أقرب إلى يمود الذي لا تنسى معاشرته لها في شقته بسلا، ربما لكونها كانت تمارس نفس تخصصه وفي نفس المنطقة التي كان يعمل فيها. بيد أننا، مع تطور خيط هذا المحكي، سنفاجأ بظهور شخصية عائشة بنت حماد حارس الموقع الأثري، وهي المرأة التي كانت تعد الفطور ليمود وترسله إليه بواسطة ابنها ابراهيم. لا نعرف ما إذا كانت هي التي تقربت من يمود أم هو الذي راقه اهتمامها به وعنايتها بطعامه فعمد إلى التقرب منها. على أية حال يبدو أن علاقته بها لم تفتأ أن تطورت إلى حب، وربما جنس (هناك مشهد يشي بهذا لكن من الصعب الجزم بأنه ليس حلما)، مع عطف خاص صادر عنه حيال ابنها إبراهيم، حيث تنبه إلى فضوله الفطري وهو يجوس بين جنبات المتحف وزواياه فشرع يعلمه أهمية البحث عن الأحجار النادرة مثلما كان يفعل هو في طفولته. سنكتشف إثر ذلك ماضي عائشة: فقد تعرضت للاغتصاب من طرف صبي الرحى وحملت منه، أو لعلها حملت من الشاب الذي اقترنت به والذي غادر المغرب بحثا عن عمل في أوروبا تاركا إياها لمصيرها. يبقى من الصعب التأكد مما إذا كان يمود قد قطع علاقاته بمجيدة بعد تقربه من عائشة، أم أن عملها هي إلى جانبه لم يتأثر بذلك.

التلميح وتمظهراته

الآن، يتحتم علينا أن نطرح سؤالا جوهريا حول علاقة (متن الديصور) بـ (متن الأصدقاء الثلاثة). سؤال جوهري لكونه يؤكد في رواية (خيط الروح) بنيتها المزدوجة فعلا، لكن ازدواجيتها، عند التأمل، إنما تمتح من سردية داخلية مضمرة هي سردية الوجه والمرآة، والمقاومة والانهيار، حيث يمكننا أن نرى في مآل الأصدقاء الثلاثة (بعد نضالهم الطلابي، والسجن، والخروج من السجن، وانكسار نظرتهم إلى الواقع السياسي، والعمل داخل منظومته لكن كاستحاثيين) نفسَ مآل الديصور، الذي ظهر في بادئ الأمر كمدافع عن أوضاع العداية (المستضعفين)، حيث نجح في التخفيف النسبي لأوضاعهم، قبل أن يتقرب من (المتملكين) ويدخل قصورهم، ويعمل على الاندماج فيهم، إلى أن تم إقراره عضوا في (مجمعهم الأعظم) (ص413).

أصل الآن إلى وصف ما سميته فيما قبل تقنية التلميح. ربما لاحظ القارئ أنني استعملت في عرضي بكثرة كلمات من قبيل (ربما) أو (يصعب الجزم) أو (في ظني) أو (ليس من الواضح) إلخ. والواقع أنني لم أستعمل تلك الكلمات جزافا، وإنما لكونها تعبر عن خاصية بارزة في سرد رواية «خيط الروح» هي خاصية الالتباس. يحفل كلام السارد بعبارات لا حصر لها تدل على عدم رغبته في إضفاء صفة الإطلاق على ما يرويه. تتجلى هذه الخاصية في أن زمنية الأحداث (إذا استثنينا تواريخ «الوثائق» المرفقة بالرواية) غير محددة بتواريخ مضبوطة تحيل على وقائع بعينها أو سياقات مشابهة، وتتجلى أيضا في عدم اهتمام السارد بوصف الشخصيات فيزيقيا، وفي نفوره من تقديم سيرهم العائلية أو مواقفهم العامة من الحياة، بحيث يبدون وكأنهم يتحركون كأسماء وتصرفات لا كأجساد روائية لها تاريخ جيني. الخاصية نفسها تتجلى كذلك في ضآلة الحوارات فيما بين الشخصيات وتعويض السارد لها بحوارات داخلية تدور في أذهانهم بصمت وتعبر عن وعيهم الباطن حيال تقلبات الحياة وليس عن لغاتهم الخاصة النابعة من كياناتهم.

بقي أن أشير في الختام إلى أن رواية «خيط الروح» تعكس تطورا كبيرا في المعالجة السردية لدى ربيع مبارك: تطور يقوم على مقاربة عوالم مختلفة من خلال حكي متضامن، يوشج العلاقة بين مخلفات الماضي القريب، وقبسات المحكي الأسطوري، ومعالم مجتمع مهيكل على منهجي الدمج والنبذ. ترقد في عمق هذه المعالجة حقيقة جوهرية، وهي أن اللاتاريخ، والخرافة، والحاضر وجوه لعملة واحدة هي الدفق الزمني الذي لا ينتهي.



عبد السلام شقراوي

قبل أن يلج القارئ، أي قارئ، إلى أي نص، فإن ما يستوقفه للوهلة الأولى هو ما يسميه جراح الكتب الفرنسي جيرار جينيت (1930-2018) في كتابه «عتبات» الصادر سنة 1987، بعتبات أو مناص النص. ويعتبر العنوان الذي يندرج ضمن ما يسميه جينيت بالنص المحيط التأليفي، أبرز تلك العتبات، باعتباره العتبة اللغوية الأولى التي تأخذ المتلقي إلى ممارسة الحق في التأويل كحق أصيل يمنح صاحبه إمكانية تجاوز المعنى الحرفي للألفاظ، ويمكنه من الانفلات من قبضة النص ومن الرضوخ لسلطة احتكار المعنى. والتأويل في حد ذاته فن يمكّن من فهم النص وفقا لمرجعيات وخلفيات معينة، لتجاوز المعنى الظاهر والغوص في الدلالات العميقة والأبعاد النفسية والمقاصد الخفية... وفي المجال الأدبي والفني يتيح الحق في التأويل للمتلقي استخراج معان من العمل موضوع التلقي، تتجاوز ما تحمله الكلمات من دلالة مباشرة، إلى ما قصده الأديب أو المبدع، وحتى إلى ما لم يقصده. من هذا المنطلق سنحاول الاقتراب ما أمكن من دموع السانتاكروز للشاعر حميد عسيلة، الصادر عن دار بصمة للنشر والتوزيع، سنة 2025. عبر مساءلة العتبات النصية لهذا العمل وتحديدا عتبتين أساسيتين: عتبة العنوان (دموع السانتاكروز) وعتبة التجنيس الأدبي (نصوص).

من العتبة إلى فضاء النص

قراءة تفاعلية - تأويلية في «دموع السانتاكروز» للشاعر حميد عسيلة

عتبة أولى / العنوان: دموع السانتاكروز؟

للدموع في التراث الأدبي والشعري العربي دلالات تحيل على الانكسار والضعف أمام الفقد والفراق. لذلك نجد أن الشاعر العربي قبل أن يقول شيئا بكى؛ فهذا امرؤ القيس لم يبدأ معلقته بفكرة أو صورة، بل بأمر موجه لرفيقيه قائلا: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل... لقد بكى الشعراء في الشعر العربي على الأطلال والأمكنة، وعلى الموتى في شعر الرثاء، وعلى الحبيب الغائب في قصائد الغزل، وعلى الأرض الضائعة والأوطان المهجورة (شعراء المهجر مثلا)...

وإذا كانت الدموع هي التعبير المادي / المرئي عن البكاء؛ فإنها تعلن في العنوان منذ البداية أن ما سيأتي هو في جوهره بكاء وليس شيئا آخر. لكن ذلك لا يعفي المتلقي / القارئ من طرح بعض الأسئلة الجوهرية من قبيل: ما الذي أدمع / أبكى الشاعر؟ وهل الدموع هي دموع الشاعر على السانتاكروز أم هي دموع السانتاكروز أمام الشاعر؟ هل دموع السانتاكروز دموع حزن أم دموع فرح؟ الإجابة عن هذه الأسئلة تقتضي التساؤل أولا عن المقصود بالسانتاكروز؟ وتقتضي ثانيا الولوج إلى فضاء النص الحامل لهذا العنوان قصد مساءلته، لأن العنوان لا يقول كل شيء، بل يخفي أكثر مما يصرح (وهذا ما يجعل من العنوان عنوانا قويا وجيدا)، الأمر الذي يجعل القارئ يلج إلى النص باحثا وحاملا لأسئلة لا مجرد متلقي سلبي.

السانتاكروز

السانتاكروز اسم أجنبي معرب يحيل على أمكنة مختلفة في مناطق عديدة: قلعة سانتاكروز في وهران الجزائرية، سانتاكروز دي لاسييرا في بوليفيا، مقاطعة سانتاكروز في الأرجنتين، جزيرة سانتاكروز في كاليفورنيا، سانتاكروز جزيرة تينيريفي الإسبانية... لكن الشاعر لا يقصد أيّا من هذه الأمكنة. وهنا يأتي النص ليفصح للمتلقي عن مكان آخر ليس ببعيد عن الشاعر، وهو إفني أو سيدي إفني المدينة التي تحضر سبع مرات في النص الذي يحمل الكتاب عنوانه، ليتضح بذلك مقصد الشاعر: السانتاكروز هي إفني. والسانتاكروز هو الإسم التاريخي الذي أطلقه الإسبان على مدينة إفني خلال فترة تواجدهم الاستعماري بالمغرب. وتعني السانتاكروز حرفيا «الصليب المقدس».

وبالعودة إلى النص الذي يحمل عنوان «دموع السانتاكروز» نجد أن عبارة (في إفني) تتكرر في النص كما لو أنها لازمة في معزوفة حزينة، وكل تكرار يكشف عن جراح جديدة - قديمة في روح الشاعر وفي روح المدينة المثقلة بتجاعيد الماضي، وهموم الحاضر، والقلق على المستقبل. تتنوع جراح المدينة المفتوحة وتختلف لتتحول بذلك إفني إلى صليب ضخم يحمله أبناء المدينة ويحملهم؛ ولعل من أبشع هذه الجراح نجد ثلاثة جراح بارزة وعميقة:

-1جرح الاغتراب داخل المدينة / الوطن: باعتباره أبشع أنواع الاغتراب؛ لأنه لا يعبر عن اغتراب مادي أو جسدي، بل هو اغتراب نابع من الحضور في أزقة وشوارع وأحياء المدينة / الوطن، حضور مع الناس، لكن هذا الحضور هو في عمقه غياب واغتراب، أي وجود في مكان لا يحتويك إلا عندما تصير جثة هامدة لا قدرة لها على الحركة أو المقاومة. يقول الشاعر (ص: 26):

في إفني... وحدهم الأموات ينعمون برقدة هادئة على مرمى حجر من البحر.. أما الأحياء فموزعون على الأحياء.. مستغرقون في أحاديث لا تشبه الأحاديث.. منشغلون بسياسة لا تشبه السياسة.. مستسلمون لنمط حياة على هامش الحياة..

-2جرح المدينة المريضة: وهو عبارة عن عطب أو خلل داخلي، بل هو مرض عضال ينخر المكان / المدينة من الداخل، لم يستطع لا الدمع ولا القمع ولا النضال أن يكشفه أو أن يشخصه. يقول الشاعر حميد عسيلة (ص: 26):

في إفني... خلل ما في مكان ما.. عصي على التلخيص أو التشخيص.. مرض عضال.. لم يكشفه الدمع ولا القمع.. ولا سنوات النضال..

-3جرح الأحلام المتلاشية: الشاعر كائن حالم بالضرورة؛ أحلامه جميلة، لا تعرف الحدود، مضيئة كالحقيقة... لكنها عندما تصطدم بالقلوب الإسمنتية والعقول المتحجرة تتلاشى، تحترق وتصير رمادا.. هكذا هي أحلام الشاعر حميد عسيلة، كحال جميع أبناء السانتاكروز، تتحول إلى هزائم متتالية تذوب على الأرصفة وتطأها الأقدام. يقول الشاعر (ص: 27):

في إفني.. تتلاشى كل أحلامك.. تذوب كما المداد.. فتنزوي في ركن مقهى حيك الصغير مساءً، تحتسي قهوتك ممزوجة بالألم والرذاذ..



عتبة ثانية / التجنيس: لماذا نصوص وليس قصائد أو شعر؟

دلالة «النص» أوسع من دلالة «القصيدة». وكل قصيدة هي نص، لكن ليس كل نص قصيدة (القصص والروايات مثلا)... والشاعر (أي شاعر) يكتب نصوصا شعرية في شكل قصائد عمودية أو قصائد تفعيلة أو قصائد نثرية...

الشاعر حميد عسيلة اختار أن يضع، على غلاف الكتاب كلمة «نصوص» لا «قصائد» أو «شعر»، وهذا اختيار واع - كما أفترض- يحمل موقفا مفاده أن الشعر واحد وإن تعددت أشكاله؛ وهو بذلك يكون شاعرا بقوة النص لا بقوة تحديد أو تعيين طبيعة أو هوية النص على مستوى الغلاف (التجنيس). إنها محاججة أو مجادلة صامتة... رد قوي وهادئ في الآن ذاته على كل من يعطي لنفسه الحق في تصنيف الناس / المبدعين في هذه الخانة أو تلك وفقا لمعايير جامدة، ثابتة، ولا تاريخية... إنه يريد أن يقول: أنا أكتب نصوصا وأمضي، لكن القصائد الشعرية هي نصوص أيضا سواءً أكانت منظومة أم منثورة. يقول الشاعر حميد عسيلة في نص «المواقف والمعاتبات» (ص 24):

ابتسمي سألتقط لك صورة شعرية..
استرخي قليلا.. سأنثر على إزارك المنقوع في ماء الطهر
بعض القصائد..

وإذا كان الشعراء يعتمدون، من جملة ما يعتمدونه، الصور الشعرية والمجاز والتشبيه والاستعارة، فالشعر أيضا قد يأتي على هيأة نصوص منثورة.. أو لنقل بشكل أدق يأتي في شكل نص. إن الشعر ليس شكلا وفقط (وزن، قافية وروي..) كما يعتقد البعض، بل هو نهر متدفق بحرية مطلقة. والشعر العمودي هو الذي شكل، في الحقيقة، انزياحا عن هذا النهر واجترح لنفسه مسارا جديدا. لكن، هذا المسار لم يأخذ معه كل الماء الذي يجري في النهر... وفي هذا تقول الشاعرة والروائية والمترجمة العراقية دنيا ميخائيل في مقال لها بعنوان (بيان شعري جديد: القصيدة قصيدة بلا نثر): « الشعر العمودي، بوصفه شكلا عروضيا منظما، ليس أصل الشعر العربي ولا أصله الرافديني، بل هو تطور لاحق. وإذا أردنا الدقة، الشعر العمودي هو الخروج عن نهر الشعر، لا العكس. كان لحظة تقنين لمجرى حي ومحاولة لتنظيم نهر لا ينظم» . إن الشعر الحديث، وبشكل خاص قصيدة النثر، هو في واقع الأمر، عودة إلى الأصل وتحريك للمياه التي ظلت راكدة في مسار النهر الأول منذ زمن الخليل أحمد الفراهيدي (ق 8).. وكما يُقال فالنهر يعود دائما إلى مساره الأصلي طال الزمن أو قصر... لذلك أقول إن ما كتبه شاعرنا حميد عسيلة هو عبارة عن نصوص لكنها نصوص شعرية، أي أنها شعر في البداية والنهاية...



منتهى القول

في النهاية أختم بما قاله الشاعر في نص الكاتب (ص: 56) وفي نص القارئ (ص:57) مع بعض التصرف في النصين: الكاتب ينزف.. وحين ينتهي النزيف يستوي النص مثل ش ج ر ة، ثم يلهو به القارئ كما يلهو الطفل بأغصان شجرة...

قدمت هذه الورقة ضمن فقرات حفل توقيع كتاب «دموع السانتاكروز « للشاعر حميد عسيلة، الذي نظمته جمعية ملتقى النهرين بجرسيف يوم 10 يونيو 2026 بدار الثقافة .

أنس البوعناني.. حين تتحول أصيلة إلى ذاكرة لونية



شفيق الإدريسي

لا يمكنُ قراءة التّجربة التشكيلية للفنان المغربي أنس البوعناني بمعزل عن علاقتها بمدينة أصيلة، بما تختزنه من ضوء وبحر وذاكرة بصرية. فأصيلة ليست مُجرد فضاء جغرافي يستمد منه الفنان مفرداته التشكيلية، بل أفق حسّي تتداخلُ فيه زُرقة البحر ببياض العمارة، وتتجاورُ فيه الأقواس مع انعكاسات الضوء وتبدلاته... غير أن حضور المدينة في اللوحة لا يقومُ على استعادة معالمها الواقعية، بل على تحويل أثَرها في الذّاكرة إلى علاقات لَونية وخطية تمنحُ العمَل استقلاله الجمالي.

في هذه اللوحة، لا يُقدِّم أنس البوعناني البحر بوصفه منظرًا طبيعيًا مكتملاً، ولا يستعيدُ العمارة في أشكالها المألوفة، وإنما يُعيد تشكيلهما ضمن فضاء تجريدي تتداخلُ فيه الكُتل اللونية والإنحناءات وآثار الفرشاة. ومن ثَمَّ، تبدو اللّوحة أقرب إلى استحضار ذاكرة المكان منها إلى تصويره؛ إذْ تتحولُ الزُّرقة إلى امتداد شعوري، والأقواس إلى إشارات معمارية مُتحررة من مرجعها المباشر، فيما يغدو الضوء عنصرًا فاعلاًفي بناء التكوين..

منذُ النظرة الأولى، تكشف اللّوحة عن بنية بصَرية لا تَستقرُّ على موضوعٍ مُحدد. تتجاور فيها مساحات متفاوتة الكثافة، وأقواس بيضاء تخترق فضاءً أزرق تتراوحُ درجاته بين العتَمة والشَّفافية، فيما تتوزع آثار لَونية تمنحُ السّطح حيوية ملموسة. ولا تتضح العلاقات بين هذه العناصر دفعة واحدة، بل تتكشف تدريجيًا، بما يجعلُ المشاهدة فعلاً تأويليًا يتجاوز التعرف إلى الأشكال نحو استكشاف إيقاعها ودلالاتها.

1 -الأزرق: من المشهد الطبيعي إلى الذاكرة

يهيمنُ الأزرق على التكوين، لكنه لا يُؤدي وظيفة وصفية مباشرة؛ إذ يتدرج بين مناطق داكِنة تكتسبُ ثقلاً بصريًا، وأخرى شفّافة تتداخل مع البياض وتتيحُ للضوء النّفاذ. ومن هذا التفاوت تنشأ حركة تستحضر تحوُّلات البحر دون الحاجة إلى رسم أمواجه أو تحديد أفقه.

وفي صلته بمدينة أصيلة، يستعيدُ الأزرق المناخ البصري للسّاحل، لكنه يتجاوزُ الإحالة الجغرافية ليغدو حاملا لِمعاني العُمق والإتساع والتأمل. فالبحر هنا ليس موضوعًا يُنقل إلى اللوحة، بل تجربة تتشكل داخلها؛ تجربة تختلط فيها الذاكرة بالضّوء، ويتحول فيها اللون إلى أثر لما يبقى في الوجدان بعد غياب المشهد.

2 - الأقواسُ البيضاء: أثر العمارة وحرية التجريد

تستوقف العينُ الأقواس البيضاء، ولا سيما القوسُ الكبير في الجهة اليمنى، بما يُثيره من إيحاءات معمارية. فحدوده غير مكتملة، وتتخللها انقطاعات وتفاوُتات لونية، الأمرُ الذي يجعله أقرب إلى أثر تستعيده الذاكرة منه إلى شكل هندسي مضبوط.

ويمكن قراءة هذه الأقواس في ضوء المرجعية البصرية لأصيلة، حيث تتجاور العمارة البيضاء مع زُرقة البحر وانعكاسات الضوء. غير أن هذه الصلة تظل مفتوحة على التأويل؛ فالقوس لا يستعيدُ بالضرورة بابًا أو نافذة بعينها، بل يتحول إلى عنصر تشكيلي ينظم حركة النّظر ويخلقُ توازنًا بين الإمتداد الأفقي والانحناء.

ومن خلال هذا التفاعل، يجمعُ التكوين بين الإستقرار والإنسياب، وبين الحُدود وإمكان تجاوزها. فالأقواس لا تغلق الفضاء، بل تفتحُه على احتمالات بَصَرية متعددة، وتمنحُ اللّوحة عمقًا يتجاوز بعدها المكاني المباشر.

3 - الألوان الترابية وملمس السطح

في الجزء الأوسط والسُّفلي من اللوحة، تتجمعُ مساحات بنية وترابية تقطعُ امتدادَ الأزرق وتمنحُ التكوين دفئًا وثقلا ماديًا. وقد تستحضر هذه الألوان الرَّمل المُبتل أو حافة السّاحل، لكنها تكتسبُ قيمتها أساسًا من علاقتها ببقية العناصر، ومن التباين بين كثافتها وشفافية المساحات المحيطة بها.

وتكشفُ هذه المناطق عن اشتغال واضح على ملمس السطح، من خلال تنقيطات وخُدوش وتراكمات صبغية تتجاورُ مع ضربات فرشاة عريضة وأخرى خفيفة. ولا تخفي هذه المعالجة آثار الإنجاز، بل تتركها جزءًا من البناء الجمالي، بما يمنح اللوحة حيوية تنشأ من التفاعل بين قصد الفنان واحتمالات المادة.

هكذا لا يعود السطح مجرد حامل للصورة، بل يغدو سجلًا لعملية التشكيل؛ إذ تحتفظ طبقاته بآثار الحركة والتداخل والتعديل. ويمنح هذا التفاوت بين المناطق المتماسكة والأجزاء المفتوحة العمل طابعًا ديناميكيًا، يحول دون انغلاقه على صيغة بصرية نهائية.

4 -الفراغ وشعرية التكوين

تُؤدي المساحات الفاتحة، خصوصًا في الجزء السفلي من اللوحة، دورًا يتجاوزُ كونها مناطق أقل كثافة لونية. فهي تمنح العين فرصة للرَّاحة، وتوازن حضور الكتل الداكنة، وتتيحُ للأقواس والألوان أن تحتفظ بوضوحها دون تزاحم.

كما يسهم الفراغ في بناء الدلالة؛ إذ يتركُ بين العناصر مسافات تسمح لِلمتلقي باستكمال العلاقات واستحضار ما لا يظهر بصورة مباشرة. فالتجريد لا يقوم هنا على تقديم أشكال مكتملة، بل على تنظيم علامات تظل قابلة للتأويل، بحيث تصبحُ المشاهدة مشاركة في إنتاج المعنى.

وتنبعُ شعرية اللوحة من هذا التفاعل بين اللّون والخط والملمس والفراغ. فالإمتداد الأفقي يوجه النظر، والأقواس تكسر انتظامه، والكتل التُّرابية تمنحُ التكوين ارتكازًا، فيما تُخفف المساحات البيضاء من كثافته. ومن هذه العلاقات تنشأ وحدة داخلية لا تقوم على التماثل، بل على التوازن بين عناصر متباينة تحتفظ لكل منها بخصوصيتها.

5 -أصيلة: من جغرافيا المكان إلى ذاكرته البصرية

تتجلى صلة اللوحة بأصيلة في قدرتها على استحضار مناخ المدينة دون إعادة إنتاج صورتها الواقعية. فالبحر والعمارة والضّوء لا يظهرون بوصفهم موضوعات مُنفصلة، بل يتوزعون في التكوين على هيئة ألوان وانحناءات وامتدادات. وما يبقى من المكان ليس تفاصيله وحدها، بل الأثر الذي تتركه في الذاكرة، بعد أن تتحرّر من ترتيبها الواقعي وتدخل في علاقات تشكيلية جديدة.

ومن هنا، يصبح المكان(أصيلة) منطلقًا للخَلْق لا قيدًا على الخيال. فالفنان يستلهمُ زُرقة البحر وبياض العمارة، ثم يُعيد صياغتهما وفق منطق بصري مستقل. ولا تعود أصيلة مجرد مرجع خارجي، بل أفقًا وجدانيًا يمكن استشعاره في بنية اللوحة حتى حين تتراجعُ الإحالة المباشرة إلى معالمها.

وتتيح هذه العلاقة قراءة سيميائية للعمل، تنظر إلى اللون والخط والفراغ بوُصفها علامات تتولد دلالاتها من تفاعلها... فالأزرق قد يستحضر البحر، والقوس قد يوقظ ذاكرة العمارة، واللون التُّرابي قد يلمحُ إلى الساحل، لكن أيًا مِن هذه العناصر لا ينحصرُ في معنى واحد. وتكمن قوة اللّوحة في إبقاء المسافة مفتوحة بين المرجع واستقلال الشكل، بما يَحُول دون اختزالها في رموز جاهزة أو تأويل نهائي.

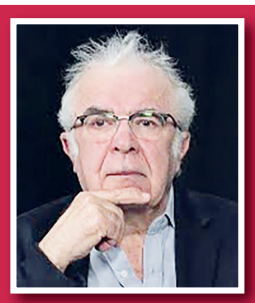
البحر الذي يبقى في الذّاكرة

تكشف لوحة أنس البوعناني عن إمكان تحويل المكان من مشهد مرئي إلى تجربة تشكيلية مستقلة. فأصيلة لا تظهر فيها بوصفها صورة مكتملة، بل تحضرُ من خلال التفاعل والتكامل بين زرقة البحر وبياض الأقواس ودفء الألوان الترابية وآثار الضوء على السطح. أما البحر، فيغادر صُورته الطبيعية ليصبح امتدادًا لونيًا تتقاطع فيه الذاكرة بالإحساس، والحضور بالغياب...

وتكمن القيمة الجَمالية للعمل في هذا التوازن بين استحضار المكان والتحرر من صورته؛ فالعناصر التي تُوحي بالبحر والعمارة تحتفظ بقدرتها على إنتاج دلالات تتجاوز مرجعها الأول، فيما تمنح العلاقات بين اللون والخط والفراغ التكوين وحدته وإيقاعه.

هكذا يستعيد أنس البوعناني أصيلة لا من خلال نَقْل معالمها، بل عبر إعادة بناء أثرها في الذاكرة. وبين زرقة تتسع، وأقواس تنفتح ومساحات تترك للعين حرية التأويل، تتحول اللوحة إلى فضاء يَلتقي فيه المكان بالتجريد، ويغدو فيه اللون ذاكرة، والغيابُ شكلاً آخر من أشكال الحضور. ولعل جمال هذا العمل يكمنُ في أنه لا يستنفد البحر في صُورته، ولا يحصر المدينة في حدودها، بل يترك للعين والوجدان أن يُكملا ما بدأته يد الفنان.





بقلم: إيريك مارتي



ترجمة: إسماعيل أزيات

كان أوّل كتاب لرولان بارط سنحت لي فرصة قراءته هو «رولان بارط بقلم رولان بارط». كان ذلك في نفس السنة التي صدر فيها. فتحته على إحدى العتبات المركزية التي تشكّل بنيته، فهذا الكتاب هو كتاب عتبات: عتبة غلافه (« ذكرى خوان- لي- بين 1974») ، طيّة الغلاف الداخلية (« كلّ هذا ينبغي أن ...» ، الأمّ ، ڤينوس الطالعة من البحر ، التوطئة الخاصة بألبوم الصور...) ، لكن في هذا اليوم بالذات، انفتح الكتاب من تلقاء نفسه على هذه الصفحة الرّائعة للغاية، ذات الوجهين: صفحة « نخيل» ، والتي حملت في فهرس الصور، ما دامت صورة فوتوغرافية، عنوان «نخيل في المغرب (تصوير ألان بشعيا)» ، وفي مقابل هذه الصورة إذن نصوص ثلاثة: ما يشبه العنوان «صوب الكتابة» ، وفقرة موجزة عن الشجرة-الحرف، ونص شعري لهاينريش هاينه. حين فتحت هذا الكتاب ووقعت على هذه الصفحة، خالجني إحساس بل يقين أنّ بارط سيكون، بالنسبة، إليّ كاتبا بالغ الشّأن، فإلى ذلك الحين لم أكن شغوفا إلاّ بالكتّاب الأموات.

رولان بارط في المغرب

ما أثارني للوهلة الأولى هو التنظيم ذاته الذي انبنت عليه الصفحة ذات الوجهين. من جهة إذن صورة تملأ الصفحة من غير إطار؛ من جهة أخرى نصوص ثلاثة مختلفة لكنّها أساسية. ولاسيما الأوّل لأنّه يمثل بالفعل عتبة، ممرّا وحدّا يفصل ويصل بين فضاء الصورة وفضاء النص والكتابة. ولذلك نقرأ «صوب الكتابة».

ها هي النخلات هاهنا. نخلات مغربية. لا واحدة منها تظهر مكتملة؛ الصورة تبترها. لكنّ النخلة التي على اليسار تسمح برؤية قلبها، الموضع المظلم الذي تندفع منه السّعفات. إنّها صورة الشجرة في عظمتها تنشر السّعف الهائل من هذا القلب. هذا السّعف الذي سيقول بارط في الصفحة المقابلة إنّه تمثيل مجازي للكتابة، هو سلفا سعفات مالارميه، ويعود الفضل في ذلك أيضا لأندريه جيد الذي، في كتابه «المستنقعات» Paludes وفي رحلة شهيرة لصيد البط، يقارن بين فرقعة بندقيته ذات الهواء المضغوط بصوت كلمة «سعفات» في بيت شعري لستيفان مالارميه[1]. يحيل جيد هنا إلى «هبة القصيدة» التي تبدأ بقول الشاعر :

«أحمل إليك طفلَ ليلة من ليالي أدوم ! ».

يبسط بارط التمثيل المجازي في نصّه الثاني: «الأشجار أبجديات كما يقول الإغريق. من بين الأشجار ـ الحروف جميعها، تبقى النّخلة أكثرها جمالا. تمتلك، على غرار الكتابة الوفيرة والمميّزة كاندفاع سعفها، أثرا بالغا: الهبوط بعد الارتفاع.» نمنح عادة كمثال لهذه الأسطورة

اليونانية إبسيلون ε الذي هو الحرف الأوّل من كلمة الزيتون ـ Elia ـ والمنحدر من الأبجدية الأولى للحضارة الميسينية والذي يبدو شكله المختلف قليلا ، وهو عبارة عن إبسيلون مائل قريب من حرف w الحديث، يحاكي الشجرة، شجرة الزيتون في حركة أغصانها.

قبل الكتابة إذن، يوجد الحرف، والأبجدية المقترحة هنا هي بالفعل فنّ الحرف، فنّ يبقى فيه نظام الأشياء ونظام الكلمات ممتزجين، أو على الأقل متشابكين، مشيّدين عالما متفرّدا للغاية هو في القلب من اعتقاد المعاصرين إذا نحن تذكرنا الصفحات الأولى الرائعة من كتاب «الكلمات والأشياء» لميشيل فوكو، والذي كانت الأبجدية المجنونة لبورخيس[2] نقطة انطلاقه. موسوعة نقدية لكلّ نزعة موسوعية، والتي يضيف فوكو بصددها أنّ الغرابة الشاذة monstruosité الحقيقية للعالم لا تكمن في الأشياء ولكن في الفجوات، في البياضات التي تفصل الكائنات بعضها عن بعض. في المقابل، هناك الحيّز الجامع حيث يمكن للكلمات والأشياء أن تقترن وألاّ تنفصل ويمكنها أيضا أن تحتضن هذه الأبجديات الطوباوية، هذه الأبجديات دون فجوات، دون بياضات. هذا هو تحديدا نموذج كتاب بارط، كتاب أبجدية غير متّسقة، وغريبة، ومنحرفة تحاول اختزال فجوات النظام، والتي مثلا تجمع بين النخلة المغربية والأسطورة اليونانية، مقلّصة الفارق الطّامس للمعالم الذي يباعد الواحدة عن الأخرى؛ أي الشرق عن الغرب، العالم المنحدر من الإغريق عن العالم العربي.

إذا كانت صورة النخلة توجد على عتبة غلاف الكتاب، فلأنّها أيضا مفتاح للقراءة. هي حرفه الأوّل، الشجرة ـ الحرف التي تتشكّل بوصفها نموذجا. ليست النخلة، على وجه الخصوص، شجرة إغريقية، لكنّ بارط يُرغم هذه الأبجدية أن تضمّ إليها شجرة هي رمز لثقافة أخرى، لثقافة الشرق. هذه الإشارة، تبدو لي، تعكس الخصوصية النظرية التي يتفرّد بها بارط: فكرة غرب موسوم بعدم الاكتمال، بالنقص، ولأجله يلزم القيام بعمليات تطعيم متعدّدة. إنّها إذن أبجدية مختلطة بصورة عميقة (صفة نحبّذها عن صفة «هجينة» لثقل إيحاءاتها العرقية) سيتولّى بارط إنشاءها وبناءها.

نأخذ على سبيل المثال حرف «J»، وهو الحرف الأول من اسم شاب مغربي هو «الجيلالي»، ومنه يقتبس بارط نصا ـ هو النص الوحيد المُستشهد به كاملا في الكتاب ـ معتبرا إيّاه، من وجهة نظره، نموذجا لنص يوطوبي، لنص حديث ليس في مقدور الكاتب نفسه أن يكتبه، ليس في مقدوره سوى أن يرغب فيه، أن يقتبسه، وباقتباسه له يمنحه هذه المكانة غير العادية لـ«نص حديث».

«تقبّل سلامي عزيزي بارط. رسالتك أسعدتني كثيرا. وهذه تقدّم صورة عن صداقتنا الحميمة التي لا عيب فيها. بالمقابل، مسرور أن أجيبكم على رسالتكم المخلصة وأن أشكركم كثيرا، ومن أعماق قلبي، على كلماتكم الرّائعة. هذه المرّة، عزيزي بارط، سأكلّمكم عن موضوع مزعج (في نظري). الموضوع هو كما يلي : عندي أخ أصغر منّي، يدرس في السنة الثالثة من الثانوي، مولع جدّا بالموسيقى (يحبّ الغيتار) ويعيش قصّة حب؛ إلا أنّ الفقر يحبسه ويخفيه في عالمه المخيف (يتألّم في الوقت الحاضر «كما يقول شاعركم»). ألتمس منكَ، عزيزي بارط، أن تبحث له عن عمل في بلدكم المحبوب وفي أقرب الآجال لأنّه يعيش حالة مليئة بالقلق والتوتّر؛ وأنتم تعرفون وضعية الشباب المغربي وهذا حقا يحيّرني ويحرمني من الابتسامات المشرقة. وهذا أيضا يحيّركم حتى وإن كان لكم قلب خال من كراهية الأجانب ومن بغض البشر. وفي انتظار ردّكم بفارغ الصّبر، أدعو الله أن يحفظكم في صحّة جيّدة »[3].

(مباهج هذه الرسالة: فخمة، متألّقة، حَرْفية صرفة littéral ، ومع ذلك أدبية بصورة مباشرة، أدبية من غير ثقافة، تضيف إلى كلّ جملة متعة لغوية، بكل انعطافاتها، دقيقة، عديمة الشّفقة، أبعد ما تكون عن أيّ اعتبار استطيقي، لكن وأبعد قطعا من أن تتعرّض للرقابة (كما كان سيفعل مواطنونا النّعساء)، الرسالة تقول في الآن نفسه الحقيقة والرّغبة : رغبة الجيلالي بأجمعها (الغيتار والحبّ)، الحقيقة السياسية للمغرب بأكملها. هذا تحديدا هو الخطاب الطوباوي الذي يمكن أن يُرتجى.)

نص الجيلالي هو رسالة موجّهة إلى بارط، رسالة موسومة بالعوز والفاقة، بمشاقّ من كل نوع، بمتاعب اجتماعية. لكنّ بارط أبعد من أن يحصره في هذا البعد، يرى، فيه قبل كل شيء، متعة جذرية؛ متعة اللغة والكتابة والتعبير والرّغبة، مقابلا هذه القراءة المفارقة بالقراءة الرقابية لأولئك الذين يدعوهم « مواطنينا النّعساء» أي الفرنسيين. قراءة محض ردّ فعل والتي يفترض بارط أنّها لن ترى في وضع الشاب المغربي سوى صورة «الضحية». هذا هو الدرس السياسي الأوّل الذي يمكن استخلاصه من هذا الاقتباس الطويل لنص مختلف ومغاير، نص شاب معوز، «ليس بكاتب»، وهذا الدر س السياسي يعارض الدوكسا إذ يقرن، على نحو استفزازي، فكرة المتعة الجذرية واللذة والانتشاء بنص يتحدّث عن البؤس والتعاسة.

المتعة الجذرية التي يتلمّسها بارط في أعماق هذا النص، هي التي، في وضعية الاغتراب الاقتصادي والوجودي للشاب، تمنح هذا الأخير فضاء للانعتاق الفعلي: انعتاق خالص، من دون امتعاض ولا إحباط، يتأتّى من اللذاذة ذاتها لكتابته، من حريتها وشفافيتها، من العالم الحسّي الذي تستثيره.



في شعوره بالوحدة، في شظف عيشه، في العقبات التي تكبح حياته، ينعتق الجيلالي من خلال الكتابة؛ لأنّ الكتابة هي نفسها بلا عوائق، بلا اغتراب تتمكّن، في نطاق الحسيّة، من التغلّب على كلّ العذابات التي يتكلّم عنها. «الحقيقة السياسية للمغرب» التي تتضمّنها هذه الرسالة لا تُقال على حساب الرغبة، بل على العكس «الرسالة تقول في الآن ذاته الحقيقة والرغبة». هذا ما قد يمثل النظام الطوباوي للكتابة والذي يحاول بارط، منذ «الدرجة الصفر للكتابة» أن يضع أساسا له، أن يستدل عليه، أن يوجده. من دون شكّ إذن، إذا كان نص الجيلالي، كما قلنا، النص الوحيد المقتبس بأتمّه في الكتاب، فربّما يكون الخطاب الغربي عن المغرب ـ أو عن أيّ بلد من الإمبراطورية الكولونيالية السابقة ـ في نظر بارط، خطابا مفخّخا بوجه خاص، عسيرا أو إشكاليا وممتنعا على وجه التقريب، ويمكّن أساسا الانفلات من هذا الفخ مثلما هو الحال مع الجيلالي في هذا الاقتباس حيث ما هو غربي يصمت، ويعمل فقط أن يعير الذات المغربية سلطة أسمة ماحيا عندئذ الفجوة

من جديد.

يمكن أن نمضي أبعد قليلا في تحليل موقف بارط الذي يرتضي أن يكون مجرّد مُقتبس ومُعلق على الجيلالي؛ لأنّه إذا كنّا بصدد رسالة، فأين يوجد الجواب؟ ليس هناك من جواب. لا شكّ هناك ردّ، لكنّ بارط لا ينقله إذ من البديهي أن يكون جوابه على مثل هذه الرسالة حتى ولو كان بارط، كما يقول الجيلالي، يعرف كيف يستعمل «كلمات رائعة»، إلاّ مفخّخًا، مفخّخا من منظور الكتابة بوصفها يوتوبيا، والتي بما هي يوتوبيا لا تتطلّب جوابا. كلّ جواب، أساسا، لا يمكنه إلاّ أن يعيد إدخال الفجوة، المسافة بمعنى الغرابة الشاذة التي تحدّث عنها فوكو بصدد أبجدية بورخيس. التعليق نفسه جدّ البديع والمحبوك للغاية، ليس بديعا ولا محبوكا إلاّ بالمصادقة الزائدة عن الحدّ تقريبا التي يفترضها بارط إزاء الرسالة. فالأغلاط اللغوية ـ الانتقال مثلا من «أنتَ» إلى «أنتم» ـ أبعد من أن تشير إلى استيلاب الذات ما بعد الاستعمار تجاه اللغة المهيمنة، هي محض محسّنات كما عند رامبو أو روني شار، تجعل من الإبدال النحوي اقترانا بين ما هو «حرْفي» وبين ما هو «أدبي، و«تصعيدا للمتعة اللغوية الجذرية في كلّ جملة». على بارط إذن أن يعثر على نظام من التّشارك مع الجيلالي يمنع المسافة التي قد يلوح من خلالها ابتذال العلاقة مع الآخر، والتي مع ذلك لا تفترض تقاربا متكلفا يمحو الاختلاف الذي به ومن خلاله يتحقق التّشارك. هذا النظام الخاص الذي يسمح بالاحتيال على مقولات الآخر والذات هو، كما قلنا، الكتابة الاقتباسية. لا يتحدّث بارط عن المغرب، في إطار البون الجاحد للجميل عند الغربي، ولا يتحدّث أيضا باسم المغرب، لا يأخذ مكان المغرب في إطار تقارب هستيري قائم على التملك والاستحواذ. إنّه يقتبس المغرب.

ألم يكتب بارط شيئا آخر؟ هذا هو ربّما السؤال الذي يطرحه إصدار نص بعنوان «وقائع عرضية Incidents». هذا النص الذي يتحدّث عن المغرب تحديدا لم ينشره بارط بنفسه؛ ولذلك يبدو لي أنّ هذا النص لم يفلح تماما، بالرغم من «الكلمات الرائعة»، في الإبقاء على صواب وضعية المُقتبس التي عرف جيّدا كيف يقيمها في «رولان بارط بقلم رولان بارط». لم ينشره بارط فيَ حياته كما قلنا، حدث ذلك بعد وفاته من قبل François Whal الذي كان يتولّى وقتذاك الإشراف على إصدار أعماله.

هناك، في تقديري، شيء ما لا يستقيم في هذا النص. وما لا يستقيم يتّخذ أمارته في مسألة الجسد ومتعة الجسد. يظل الغربي غربيا فيما يعرضه بأقصى العنف الذي يفترضه هذا العرض: جسد الشاب المغربي بوصفه جسد متعة. جسد الفتى هو جسد الإتاحة الجنسية الخالصة التي يُعرض، ويُروى، ويُقدّم لمجتمع قرّاء بارط. إنّه الجسد المرغوب فيه الذي يعرض نفسه أمام نظر الغربي الذي لا يقول شيئا (عن جسده)، لا يبدي شيئا عنه.

إذّهاً على الطرف النقيض تماما من الرسالة ـ الجسد، من متعة الجيلالي. صحيح أنّ هذه الرسالة الخاصة تمّ عرضها علينا، لكنّها تبقى محميّة بجمالها الخاص بها، بكتابتها، فكلّ شيء فيها يخضع للوساطة (اللغة). وإذا عاينا سلسلة النعوت التي اختارها بارط بعناية فائقة لوصف رسالة الجيلالي، نعثر على «فخمة»، «متألّقة»، «حرْفية وأدبية بصورة مباشرة»، «أدبية من غير ثقافة»، «دقيقة»، وفي الختام «عديمة الشفقة». إنّه، من غير شك، التّوصيف الأكثر شأنا؛ لأنّ هذا التعبير «عديمة الشفقة» يحظر كلّ قراءة أبويّة لرسالة الجيلالي، بمعنى قراءة حارسة، ترتضي، بلباقة متصنّعة، الاستمتاع بالمظهر السّاذج أحيانا لبعض العبارات. تعبير «عديمة الشفقة» يبطل كلّ هذا الزّيف. نعم، رسالة الجيلالي ليست لطيفة، ولا رقيقة، ولا تتلاءم إلاّ ظاهريا مع كليشهات الاستشراق. إنّها مفعمة بعنف لا يعرف الشفقة كما يرغب بارط أن ينبّهنا إلى ذلك. رسالة الجيلالي فعلا لا تعرف الشفقة بينما أجساد الأطفال المعروضة كموضوعات للرغبة الجنسية sexués في «وقائع عرضية» والذين نراهم في حالة استمتاع، هي أجساد مثيرة للشفقة.

إزاء النخلة في «رولان بارط بقلم رولان بارط»، ثمّة نص ثالث، نص شعري لهاينريش هاينه. شاعر من شرق آخر، من مزيج آخر من شرق وغرب، من نخلة وصنوبرة:

في الشّمال، صنوبرة
تنتصب فوق تلّة جرداء.
تغفو؛ الثلج والجليد
يلفّانها بردائهما الأبيض.

تحلم بنخلة جميلة،
هنالك في بلاد الشمس،
تتحسّر، حزينة ومنعزلة
فوق جرف من نار.

ليس من امتلاء مثالي للشرق الذي تنظر إليه ذات غربية ذات نزعة ميلانخولية mélancolique. فالذات الشرقية كما الذات الغربية ذات يكتنفها الاغتمام. إنّها محاولة أخرى لإنتاج تشارك أو تشابك بعد تلك التي أدرجت النخلة ضمن الأبجدية الإغريقية.

في «وقائع عرضية»، وحتى أعاكس التحفّظات التي استثارها عندي هذا النص، ثمّة



شذرة، هي الأخرى، تُبقي على إمكانية اتّصال بين عالمين:

«طفل جالس على جدار واطئ، على حافة الطريق التي لا ينظر إليها ـ جالس كما لو إلى الأبد، جالس قصد الجلوس، بلا تلفّت:

جالسا في سكينة، لا يفعل شيئا،

يأتي الرّبيع وينمو العشب من تلقاء نفسه.» (Incidents ، الأعمال الكاملة، المجلد الخامس، سوي، 2002، ص 974)

في هذه الشذرة، هناك شرقان متداخلان، الشرق المغربي وشرق الزن لأنّ «جالسا في سكينة، لا يفعل شيئا...» مقطع مقتطف من قصيدة مشهورة في تراث الزن. (Nova Vita، الأعمال الكاملة، المجلد الخامس، سوي 2002، ص 1011) هذا الطفل المزدوج، الشرقي مرّتين، هو ذو مغزى رمزي بما يكفي ليُستعاد في العمل المنشور بعد وفاة بارط «Vita Nova»، خلف صورة الخمول الصرف ووفق تسمية «الطفل المغربي في قصيدة الزن». سُدّت هنا الفجوة من جديد، والغرابة الشاذة تمّ التحكّم فيها. ينتهي الطفل المغربي، كما هو شأن الجيلالي، أن يصير مُفعّل اقتباس.

في الكتاب الرائع «يوميات الحداد»، يعثر المغرب، ربّما، عن الشكل المعبّر عنه الأخير والصّائب تماما. من بين كلّ الأوراق التي تتحدّث عن المغرب حيث قام بارط بـ«رحلة حداده»، هناك ورقة أحبّها بوجه خاص لأنّ المغرب فيها وسيط مع بارط وذاته، مع بارط وشيء مفقود في ذاته، مع ما هو جوهري فيها:

«13 يوليوز 1978.

حداد.

مولاي بوسلهام.

أرى الخطاطيف تحلّق في مساء صيفي. أقول في نفسي ـ وقد مزّقني التّفكير في أمّي ـ أيّة بربريّة ألاّ نعتقد في الأرواح ـ في خلود الأرواح! أيّة حقيقة بلهاء هي المادية!»

إحالات (من وضع المترجم):

1 ـ أورد أندريه جيد في كتابه «المستنقعات» (paludes) (1895) هذا المقطع:
«dans un vers de Monsieur Malarmé «Palmes !» ou le son plutôt de.»
هذا المقطع يحيل على «هبة القصيدة» (1866) لستيفان مالارميه، وفيها يورد الشاعر هذين البيتين:
«L’aurore se jeta sur la lampe angélique
«Palmes !et quand elle a montré cette relique

2 ـ المقصود بأبجدية بورخيس التي كانت الحافز لتأليف ميشيل فوكو لكتابه «الكلمات والأشياء» (1966) ذاك التصنيف الخيالي للحيوانات الذي يستحضره بورخيس في مقالته عن جون ويلكنز، انطلاقا من موسوعة صينية قديمة، وفيه تُقسّم الحيوانات إلى فئات لا تستجيب لمعايير التّصنيف المألوف لدينا.

3 ـ نورد رسالة الجيلالي في نصّها الأصلي:

Reçois mon bonjour, mon cher Roland. Votre lettre m’a fait un très » grand plaisir. Pourtant celle-ci donne l’image de notre amitié intime qui est d’une manière sans défauts. En revanche j’ai la grande joie de vous répondre à votre sérieuse lettre et de vous remercier infiniment et du profond de mon cœur à vois superbes mots. Cette fois-ci, cher Roland, je vais vous parler d’un sujet embêtant (à mon avis). Le sujet est le suivant : j’ai un frère moins page que moi, étudiant en Troisième AS, très mélomane (aimant la guitare) et amoureux ; mais la pauvreté le dissimule et le cache dans son monde terrible (il a mal au présent « que dit votre poète ») et je vous prie, cher Roland, de lui chercher un travail dans votre aimable pays dans les brefs délais puisqu’il mène une vie pleine d’inquiétude et de souci ; or vous savez la situation des jeunes Marocains et cela vraiment m’étonne et me refuse les sourires radieux. Et cela vous étonne même si vous avez un cœur dépourvu de xénophobie et de misanthropie. En attendant impatiemment votre réponse, je demande à mon Dieu de vous garder en parfaite santé.»

4 ـ الزن (Zen) هو تيار من البوذية نشأ في الصين القديمة (ق 6م) حيث عُرف باسم تشان (Chan)، ثمّ انتقل إلى اليابان (ق 12م) وأصبح يُعرف باسم الزن، وهو تقليد روحي وفلسفي عميق.

المرجع:

Roland Barthes au Maroc. Publication de l’Université Moulay Ismaïl. Meknès - 57 , 2013, P : 53

** إريك مارتي (Éric Marty 1955) كاتب وروائي وناقد فرنسي من أبرز المتخصّصين في أعمال رولان بارط وأحد أهمّ المحرّرين العلميين لمؤلفاته الكاملة، تولى إعداد طبعة جديدة منها صدرت عن دار سوي في خمسة أجزاء عام 2002. كتب عن بارط كتبا مميّزة منها:
ـ 2006 (Roland barthes Le métier d’écrire)
ـ 2010 (Roland Barthes, La littérature où le droit à la mort).

النظام العقاري في الدار البيضاء

أواخر القرن التاسع عشر

علال بنور

تعتبر جغرافية الدار البيضاء خزانا للدراسات التاريخية، في حاجة للنبش والدراسة، فهي من بين المدن التي لم تنصف بحجم تاريخها كفاس ومراكش واسفي والرباط، لم تأخذ حقها من الدراسات المونوغرافية، بالرغم مما قدمه الاخباريون المغاربة والرحالة والسوسيولوجيون الأجانب من دراسات، تبقى جوانب من تاريخها مغمورة ومُندرسة.

سنتناول في هذه الدراسة، موضوع النظام العقاري المتعلق بالمدينة المسورة، أو كما أطلق عليها اسم المدينة القديمة بعد بناء المدينة الأوربية. سنؤطر الموضوع زمنيا في أواخر القرن 19م قبل نظام الحماية الفرنسية، بناء على ما توافر لدينا من وثائق مخزنية، من ظهائر ورسائل رسمية بين السلطان وخدام المخزن، والتي مدّني بها صديق وهي متوافرة بالخزانة العامة بمدينة تطوان.

شكلت المدينة القديمة / النواة بسورها أساس مدينة أنفا، من خارج السور، كانت مجالا فلاحيا، ومن داخله توجد بنايات من الأجور الطيني والحجارة وتجمعات سكنية من النوايل فوق أراضي ملكا مخزنيا، نستمد ذلك، من رسالة وجهها السلطان الحسن الأول إلى باشا المدينة « إن أراضي الدار البيضاء ليست من قبيل الموات وإنما هي أراضي المخزن»1. وفي وثيقة أخرى عبارة عن ظهير سلطاني للحسن الأول «يعلم من كتابنا هذا اسماه الله وأعز أمره أننا ابقينا أمر بقاع (البقع الأرضية) الدار البيضاء على ما تركه عليه سيدنا الوالد (محمد بن عبد الرحمان) المقدس بالله من أن كل ما دار عليه سورها فهي لجانب المخزن «2.

من خلال هاتين الوثيقتين يتضح، أن الأراضي المسورة ملكية مخزنية، غير خاضعة للبيع من طرف مستغليها سكنيا أو تجاريا. بمعنى أن الأراضي العارية والمبناة فهي على السواء ملك للمخزن. ومن هنا نطرح السؤال: من أين أتت هذه الأراضي للمخزن؟ تأكد من خلال السيرورة التاريخية للمغرب، من طبيعة المخزن لم يشتر العقارات وبشكل خاص الأراضي العارية، فهي إما من أصل هبات أو ترحيل قبائلها أو أراضي المصادرة أو أراضي التركة، معنى هذه الأخيرة، عند وفاة أو اعتقال قائد أو باشا، تصبح جميع ممتلكاته الثابتة أو المنقولة ملكا للمخزن.

كان المخزن، يسمح فقط للسكان ببناء دكاكين أوسكن من الحجارة بما فيه سكن النوايل من القصب والتبن، كما كان يسمح ببناء الحظائر المعروفة بـ (الزريبة) الخاصة لمبيت الماشية، وفي الصباح تخرج من باب السور للرعي في الخلاء. كما كان المخزن يملك الحمامات والأفران والآبار. هذه المرافق الحيوية كان يؤجرها لمن يريد الاستفادة منها.

نظرا للتحول الديموغرافي الذي عرفته المدينة المسورة ومع تزايد الهجرة وكثرة الولادات، تزايد الطلب على السكن واستعمال المرافق الاجتماعية، في ظل هذا الوضع، أقدم السلطان المولى عبد الرحمان بن هشام على إقرار خطوة اجتماعية لسد حاجيات السكان المتزايدة، فأقر عقد شراكة بين المخزن المالك للأرض وطالبي الاستغلال، أصبح بمقتضى هذه العقود، الحق في تملك السكن بناية فقط، التي شيدها طالب الاستغلال، أما الأرض فهي ملك للمخزن.

مما تنص عليه العلاقة التشاركية، تسمح في أي وقت للمخزن بطرد المستغل، لأنها تنبني على عرف يقوم على (الدزّينة)، بمعنى أن البنايات ملك للمستغل والأرض ملك للمخزن، في المقابل يُفرض على المستغل أداء سومة كرائية شهرية للمخزن، يتكلف بجمعها الأمين أو المحتسب. ولإبعاد المنازعات، كان المخزن، يمنح للمستغل ظهير استغلال الأرض فقط. نفس العلاقة نجدها بحي درب غلف، غير أن أرض درب غلف كانت ملكية خاصة لعائلة بوعزة الخياطي الهراوي المديوني الملقب بغلف، أقيم الحي في اواخر القرن 19م، غير أن هذا النموذج لم يتوسع سكنيا إلا مع بداية الهجرة إلى الدار البيضاء، مع بداية الحماية الفرنسية.

في أواخر القرن 19م، تزايد الطلب على بناء المساكن والمخازن التجارية في ارتباط مع الاشغال الكبرى للميناء وتزايد التجار الأوربيين. الذي سيشكل مع السنوات الاولى من القرن 20م بوابة استعمارية على المستوى الاقتصادي والعسكري والسياسي،



Le boulevard du 4e-Zouaves en 1889.

شارع تاريخي في الدار البيضاء، كان يحمل اسم شارع فرقة الزواف الرابعة» نسبةً إلى الفوج العسكري الفرنسي (4e Régiment de Zouaves) الذي كان متمركزاً في المنطقة، وأصبح اسمه بعد الاستقلال شارع أحمد الحنصالي تخليداً للمقاوم المغربي.

ومع دخول الرساميل، عرفت المدينة زحمة من التجار والاستثمارات التجارية التي سبقت الصناعية.

وفي مستوى آخر، كان المخزن يشرف على بناء المساكن والحظائر البهيمية ومخازن السلع للراغبين من المغاربة في الاستغلال، عبر عقد بين السلطة المخزنية والمستغل، شريطة أن يؤدي المستغل نسبة مئوية من قيمة البناء للمخزن، عند إتمام اشغال البناء، تحت اشراف الأمين والمحتسب، أما بالنسبة لعملية الكراء، كان المخزن يكري هذه البنايات بعقود قد تصل مدتها، إلى 16 سنة عبر عقود 3.

كانت المدينة تنقسم اجتماعيا إلى فئتين مستقرتين، فئة ذات نشاط فلاحي خاصة تربية الماشية وعمال المرسى والصيادين، كانوا يسكنون في تجمع من النوايل (سكن في شكل أسطواني منسوج من القصب والتبن في مساحة دائرية تتسع في أحسن الأحوال، لأسرة مكونة من 5 افراد)، ستعرف باسم (التناكر) مع فترة الحماية الفرنسية، كان المخزن يسمح للعائلات ببناء النوايل شريطة أن تكون تحت مراقبة المخزن، وهي معفاة من الرسوم والضرائب. أما الفئة الثانية، تسكن منازل مبنية من الحجر والطين، مسقوفة بالأعمدة الخشبية والقصب. كان المخزن يمنع على الشريك كراء بناية الاستغلال بدون إذن منه، بل أحيانا نجد المخزن يمنع الكراء بين مستغل وآخر، باعتبار أن صلاحية الكراء تعد من مهام المخزن، سواء كانت من نوع الشراكة أم من نوع خاص.

وهكذا كان المخزن، جد حريص على عقارات المدينة المسورة. أما عقارات خارج السور فهي أراضي فلاحية تخص مالكيها، بل كانت هناك أراضي من الغابات والأحراش الشوكية وأراضي الخلاء خاصة بالرعي، تسمى أراضي الجموع. وبعضها القريب من المدينة المسورة، كان قد استولى عليها الأجانب، غير أنه لم تسعفنا الوثائق التي توافرت لدينا للإجابة عن سؤال، ما هو مصدر الأراضي الفلاحية التي أصبحت بيد الأجانب؟ هل حصلوا عليها عن طريق الشراء أم عن طريق الاغتصاب؟ نفس السؤال كيف حصل المخزن على امتلاك الأراضي بداخل السور؟

كما تجدر الإشارة، إن خدام المخزن حصلوا على عقارات بالمدينة المسورة مستغلين سلطتهم مع المخزن، ومن أهم الأسماء التي كان لها أملاك عقارية، القائد عبد الكريم بريشة ومحمد كنون ومحمد البادي ومحمد بركاش الرباطي، بالإضافة إلى العقارات التي منحها المخزن لهم، لم يكتفوا بذلك، بل كانوا يترامون على أملاك المخزن المجاورة لحيازاتهم 4. ترتب عن هيمنة خدام المخزن على الأراضي المخزنية، ظاهرة بيع العقارات التي ساهمت في انتشار سكن النوايل وبيع (الدزينة)، وتذكر الوثائق أن القائد عبد الله حصار، كان يبيع الأراضي والعقارات المخزنية ويرخص للبناء في غفلة من أمر المخزن المركزي، كما تذكر لنا الوثائق، أن عبد الله حصار باع 219 بقعة بـ"نيّ فوقها 116 سكنا من مجموع المنازل التي كانت تتكون منها المدينة، حوالي 711 منزلا سنة 1878 م.

نجد أن خدام المخزن بالدار البيضاء، قد تجاوزوا ظهائر المخزن المركزي، التي كانت رادعة ومتشددة في ترخيص البناء فوق الأراضي المخزنية، وللحد من فوضى العقار، أصدر المخزن المركزي قرارات متشدد لحماية املاكه من السطو، فأمر بعملية إحصاء املاكه لسد الطريق عن الفساد العقاري، الذي مارسه خدام المخزن، فأمر السلطان الحسن الأول، عامل المدينة محمد العربي الطريس بهدم البنايات غير المرخص لها بظهائر، وعدم التساهل مع المترامين على أملاك المخزن. لقد أدى التشدد والمراقبة الصارمة في عهد السلطان الحسن الأول إلى خلق أزمة سكنية، مما دفع بالسكان إلى رفع شكاوى إلى السلطان، بسبب أن العامل منع ادخال إصلاحات على المنازل والحوانيت، فكان رد فعل السلطان، بعث برسالة إلى العامل يحثه فيها بالسماح للسكان، القيام بإصلاحات، شريطة التوافر على وثائق الملكية أو ظهير الاستغلال. وفي حالة سقوط منازل أو حانوت لأسباب، فعلى المستغل أن يخلي المكان وترك الدزينة لأن الأرض ملك للمخزن5.

نلاحظ من خلال معطيات الرسالة التي وجهها السلطان الحسن الأول إلى عامل المدينة، لها هدف مزدوج، حماية الأملاك المخزنية وحماية المستغل، لكن بشروط، تتمثل في لا إصلاح إلا بإخبار السلطة المحلية بذلك. ومن جهة أخرى، لم تقتصر حماية الأملاك المخزنية على سلطان دون آخر، ففي عهد السلطان عبد العزيز، أصدر ظهائر تحث المخزن المحلي على حماية مصالح المستغلين للعقارات المخزنية، وفي نفس الوقت حماية الملكية الشخصية من التعسفات والتجاوزات، كما وضع المخزن ضوابط قانونية للحد من ظاهرة الترامي على أملاك المخزن.

نستخلص بعض الملاحظات من الظهير العزيزي الموجه الى أمناء الدار البيضاء المؤرخ بـ 25 ابريل 1895 ما يلي 6:

-إحصاء عدد النّوايل والاكوار (جمع كوري) له معنيين معنى حضيرة البهائم ومعنى تجمع سكاني يحيط بها سور من الحجارة تسمى السطارة، أو أشواك عشبية يابسة.

-اخبار إلزامي، أن الأرض التي يوجد عليها السكن ليست ملكا للساكنين، بل هي ملكية مخزنية، وما بـ"نيّ فوقها فهو الدزينة تخص مالكها. كما اشترط الظهير العزيزي على كل مالك لسكن الدزينة، لا يحق له بيع سكنه إلا للمخزن، أو يتم البيع للغير عبر وساطة الأمين. لماذا كان المخزن يحرص على مراقبة بيع الدزينة؟ هل خوفا من الأجانب الذين تزايد عددهم بطلب الحصول على السكن والمحلات التجارية أم للحد من الهجرة إلى داخل اسوار المدينة؟؟ كما لم يغفل المخزن من الاحصاء المساحات الفارغة، وهي محاطة بأسوار من الحجارة التي تعرف عند الدكاليين ب « السطارة» أو تعرف ب « الحطة « في لغة الشاويين والدكاليين لتثبيت الحيازة، فهي بدون باب يغلق والذي يسمى ب « الترعة». كانت توثق علاقة مالك الدزينة بأرض المخزن، بوثيقة عدلية في إطار شراكة لحماية أرض المخزن.

بقي النظام العقاري داخل السور، على وضعه القائم على الشراكة إلى فترة الحماية الفرنسية مع مجيء الجنرال ليوطي حاكما على المدينة. ومع تزايد الهجرة وارتفاع النمو الديموغرافي، سمحت الحماية ببناء السكن خارج السور، فوق أراضي فلاحي، التي كان جزء منها خلاء. غير أننا لم نتوصل لجواب عن سؤال: هل أراضي الخلاء الرعوية كانت في ملكية المخزن؟ اما أراضي الجنانات الفلاحية، في غالب الظن، كان لها ملاكوها من فروع قبائل مديونة المستقرة بضاحية المدينة. في حين أراضي الخلاء، كان يفد إليها للرعي، قبائل أولاد حريز وقبائل أولاد زيان ومديونة بحكم وفرتها على العيون المائية.



أشخاص عند بئر، الدار البيضاء حوالي 1920-1930

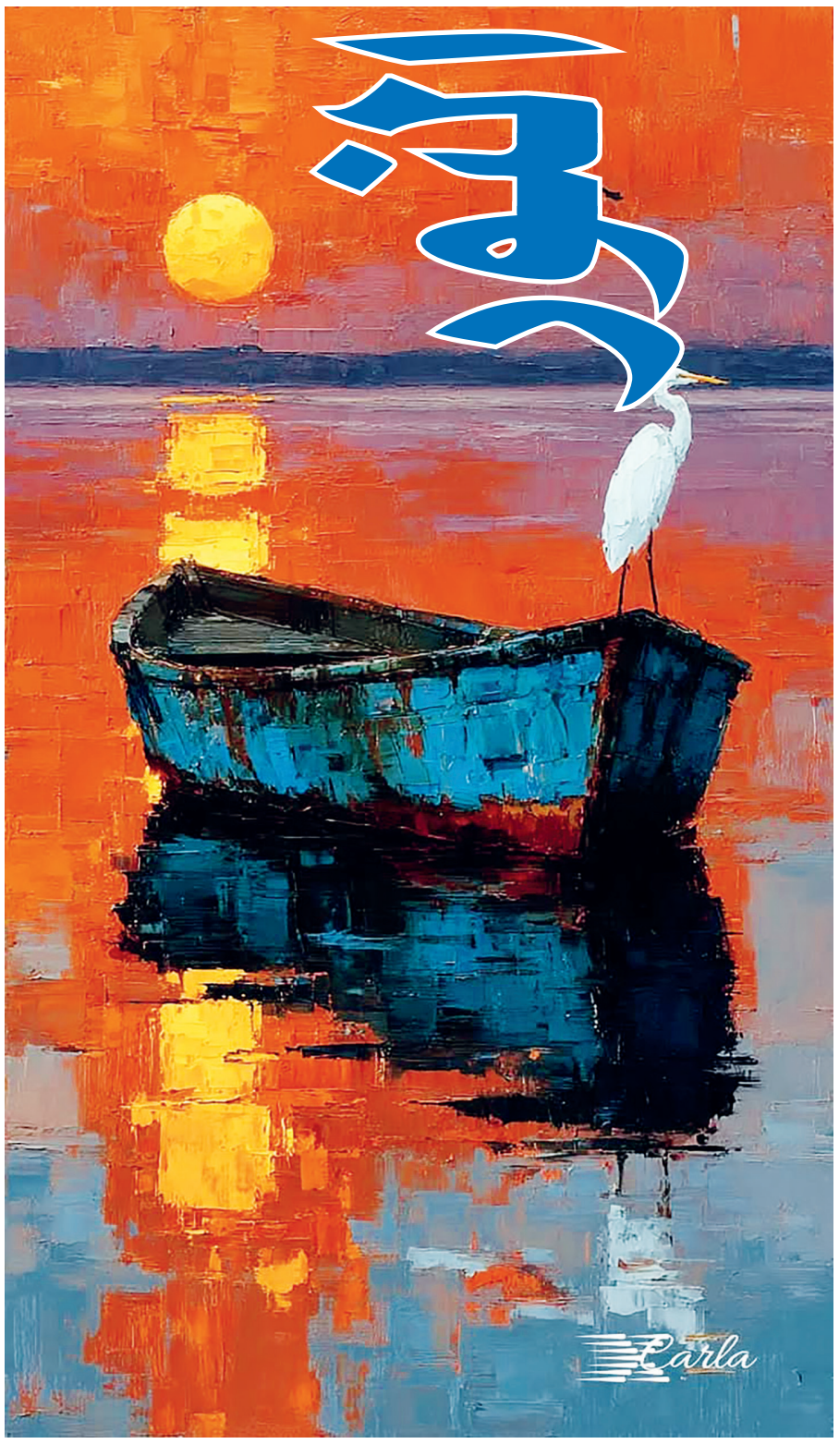
المصادر:

1 / 14 فبراير 1876 محفظة 21/ 13 الخزانة العامة بتطوان.
2/ ظهير سلطاني 24 يوليوز 1874 محفظة 21 / 2 الخزانة العامة بتطوان.
3/ 25 فبراير 1876 محفظة 2/44 الخزانة العامة بتطوان.
4/ 18 مارس 1878 محفظة 34/ 85 الخزانة العامة بتطوان.
5/ من السلطان إلى عبد الرحمان بركاش 2 غشت 1893 الخزانة الحسنية 467.
6/ ظهير السلطان عبد العزيز إلى أمناء الدار البيضاء 25 ابريل 1895 الخزانة الحسنية كناش 415.

أنوار من الزمن



حسن الأمراني



أُعِدّتْ بحارٌ من النّـــــورِ لك
وقد كدتَ تهْـلِكُ في مَـــنْ هلكْ
ولـــولاه نُـــورُ النبيّ الأمـــين
لما كنتَ تسْـــلُكُ في من سلكْ
«ولـولاه لم تبْـدُ هذي النجـومُ
ولـــولاه ما دار هذا الفلَـكْ 1
تعلَّـــقَ بالنّجْـــم سلمانُ لـمّا
بختم النبـــوّة قـد قـبّلَـكْ
فطار وقد قلتَ : «سلْـمانُ منّا»

وطاولَ نجماً

فيا جدثي كنْ مُـحدِّثَ صدقٍ
لمـنْ زارنا ودعـــا لي ولكْ
وما هـــذه الأرض إلا مقبلٌ
وليس يـــدوم الذي ظلّلكْ
وكل الذي فوقـــها باطلٌ
وإن كـــان بالكأسِ قد علّلَكْ
ترى النّبْتَ دفلى يُريك اخضراراً
ويسقيك من كأســه حنظلَـكْ
وما الـــحقّ إلا بشرع المليـــك
فسـارع إلى فيء من قد ملكْ
إلهي ،ومـــالك نـاصـيتي
وحصني إذا العسْفُ للعبدِ لكّ
أما أنت أكرمت عبدا فقـيرا
فأعطيتــه قبـل أن يسألك؟
إلهي فاجعلْ مزيـــدكَ قُـربى

إلى تُرب طه

إذا احلَوْلَـكَ الكونُ فالمصطفى
بأنـــــواره كاشـفٌ للحـلكْ
فيا قلبُ ، خلّ اشتيـاقكَ قربـى
وخلّ اشتعـال الهوى محْـمَلَـكْ
إذا مـــــا زرعت فهيء لمـا
ستحصـــــده في غد منجلك
ولا حـــــرَجٌ إنْ عَـــدا ظالمٌ
فأعددت كي ينتهي مُـنْصلكْ
وما قول «يمشون هَوْنـــا» طريقٌ
إلى الـهُونِ ،سرْ باسم من عدّلكْ
وقل يا طريقـي إلى الله خذني

إلى برّه طـــالباً نُـــزلكْ
وكم يبْـلُغُ النّـزُلَ الـمُدلجـونَ
فلا تخش خوفَـك إن سـربلـكْ
وهيهـات تبلـــغُ إن لم تـكُـنْ
إلى ظلّـــه حـاديـا إبـــلَكْ
وإن حاصرتكَ جيـــوشُ الدجى
فخذ من شفيع الورى مِـشْعلك
أخي احـــذرْ غويّـــا مبـيناً
إذا أنـت جاريْـتـــه ضلّـــلكْ
وأكرمت عبدا فقـيرا إليـــك
فأعطيتــه قبـل أن يســألك

1- تضمين بيت لإلياس فرحات