العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 56

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 18 من ربيع الأول 1447

الموافق 11 شتنبر 2025

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

من أعمال الرسام السوري لؤي كيلي

بعقلية الكسل كل أيامنا عُطل !

أفظع العُطل، تلك التي تتجاوز خُمول الجسد، لتَطال بتدهُور الوعي العقل، وهي دون احتساب الفوائد والموائد وما تحتها من مسامير، سحيقة في تخلفها الزمني، غير محدودة بموسم أو فَصْل، وها قد انتهى غشت، شهر التخلص من أعْباء سنة من العمل، فكيف الفكَاك إذا كان الرُّكْن الأساس في بِنْية المجتمع هو الكسل!

لَنْ نُحمِّل الكتابة أكْثر مما تُطيق أو نؤجِّج بالمبالغة الحريق، ألم ترَ كيف تُلقي غيمة الكآبة بظلالها الواجمة على الوجوه، مع بداية كل موسم جديد، حتى ليكادُ بعض الناس يُطالبون بعطلة إضافية للاستراحة من العطلة، فلا التلميذ يريد العودة إلى المدرسة سواء كان مُنْتقلا أو مُكرِّرا، وإنه لأمر خطير أن يستوي النجاح والرسوب في نفس الشعور، ولا المُوظف في كل المرافق الاجتماعية يَلكزه الإحْساس المُمِض بالمسؤولية، فيهرع لتلَبية حاجيات المواطنين المؤجّلة منذ شهر، وأنّى للبعض هذا الضمير ولو مُسْتَتِراً، ما دامت الناعورة بالأشباح فقط تدور، وهكذا دواليك الشأن العام والخاص في البلد، من عامل بسيط في البلدية إلى الوزير، لنقل إن الكسل أصبح بنية اقتصادية بدونها لن تتحقق رفاهية المجتمع، تدبِّر سوق الشغل من تلقاء نفسها في الحضور والغياب، ولم يَعُد ثمة حاجة للتواجد في عين المكان بالجسد، ولِمَ كل هذا العناء والوعْثاء، لِمَ نقْطع العُطل عن مَراضعها في شواطئ من قشْدة وزبَد، ما دام تسجيل الحضور بالروح أونلاين، يَكون وفير الإنتاج، يا لَفظاعة التفكير الإنساني، أصبح كسولا مشلولا دون آلة جرٍّ بمحرِّكٍ تكنولوجي، ولا غرابة إذا اتخذت أسطح الوجوه هيئة الزُّجاج !

لا تكن من الأشرار وتستهين بالكسل في إنتاج الأفكار، وإلا لم يكن ليتبلور كمفهوم فلسفي عالمي، بل حشد زُمْرة واسعة من الأتباع الكلبيين، ما جعل الكسل اليوم تيّارا جارف الإبداع، ماركس مثلا يعتبر الكسل ولوْ ضِمْنيّاً، أحد الأشكال الناجعة في المَقاومة والنضال، ويقف سدا منيعا أمام توحش الرأسمالية التي لا تستنكف عن الإستغلال، أمّا بعض الوجوديين ومنهم ألبير كامو فيعتبر الكسل جزءا لا محيد عنه في الحياة الإنسانية، ولا يمكن أن ننسى الأديب ألبير قصيري، أحد أكبر الكسالى في العالم، استهلك عمره الطويل دون عمل في غرفة بفندق، ولم يكن يملك أي عقار، ومن أجمل عباراته «الملْكية تجعل منك عبدا»، أما أنا فلا أشفق اليوم إلا على ديوجين، ولا أعرف من حمّل هذا المسكين، مسؤولية التغرير بكل الخمولين في العالم، وصنّفه فلسفياً كرائد لمفهوم الكسل، بينما الحقيقة أن الرجل، كان يريد أن يكون نفسه فقط دون تعدُّد في الوجوه، فانتفض ثائرا على أقنعةَ النفاق الاجتماعي، فضّل النّظر للعالَم لا كما يتراءى للقطيع، فأوقد مصباحا في وضَح النهار، عسى أحدهم يخجل من ظله الذي يحْجُب الشمس، فكيف نُوعز مفهوم الكسل لهذا النبيل، يكفي أنّه أشاح بوجهه الشّاحب عن إغراءات الإسكندر الأكبر، وعوض أن يبيع ضميره ويُقايض الحكمة بقَصْر، اتخذ مقر سكناه في برميل !

أما أخطر الكسل فذاك الذي يصيب بآفته المشاعر، فلا يستطيع المرء أن يُعبِّر عن الحب ولو بإطعام طائر، أو يتسلل بكل أنواع الجُبْن إلى مستودع الشجاعة في القلب، فلا يتخذ موقفا وهو مضطجع ولو بحركة أصبع في أحد المواقع ، تُجاه غطرسة وحْش غير آدمي يزهق الأرواح ويُهدِّد كل أرجاء المعمور، أخطر الكسل أن نجعل من كل أيامنا باحة استراحة طويلة العُطل، ولا نعود للكتابة غاضبين بكل الجراح، تماما كما نهرع حين يشتد الألم إلى أقرب عيادة، أخطر الكسل، أن لا نعود إلى إنسانيتنا التي نفقدها كل يوم، وإلا غدا لا أحد سينجو من الإبادة !

محمد بشكار

مبارك وساط

جماجم غاضبة بسبب الطّقس البارد

لم يمنع الطقس البارد والمليد بالغيوم الشاعر المغربي مبارك وساط، من أن يجاري الشمس في إرسال بعض شذراتها الدافئة، وها هو قد أشرق أخيرا عن دار جَدار للثقافة والنشر بالإسكندرية – مالمو، بديوان جديد اختار أن يمهره بعنوان «جماجم غاضبة بسبب الطقس البارد»، في إضافة نوعية إلى مشروع جدار لنشر الأدب العربي المعاصر بصيغتيه الورقية والرقمية. وقد صدر الكتاب ضمن سلسلة شعراء التي أطلقتها جدار لنشر دواوين شعراء قصيدة النثر العربية.

يقدّم الدّيوان عالما شعريا متفرّدا، حيث تتقاطع المشاهد اليومية مع الحلم والأسطورة، ويتحول البرد والثلج إلى رموز لبرودة الروح وعزلة الإنسان. يكتب وساط قصائده بلمسة تمزج الواقعي بالمتخيل، فيصنع لوحات نابضة بالتفاصيل: راقصات من زمن بعيد يُلوّحن مناديلهن في هواء بارد، عواصف تترك في الذهن كومات من الثلج، ونساء يمسحن الطاولات كأنهن يحفظن أسماء الجبال.

اللغة في هذا العمل مُراوغة ومُكثّفة، تَنسج صورا تتحدى المنطق لكنها تحافظ على تماسها بالعالم المحسوس. العزلة، الغياب، وبرودة الطقس الداخلي، كلها تتحول إلى إشارات على خريطة شعرية يَرسمها وساط، حيث كل مشهد يقود إلى آخر، ويظل القارئ معلقا بين ما يراه وما يتخيله.

نقرأ من الديون هذه الثلاث جماجم الغاضبة:

أُطفئُ الرّاديو

أُطفئ الرّاديو
وتبقى النّغمات العنيدة
في هواء غرفتي
غبارٌ على حافة نافذتي
يُنبئ برقصةٍ نمال تحت شجرة
نمال أعرفهنّ واحدة واحدة
سأكتب كتابا عن أحلام النمل
إن توافر لي الوقت
غرفتي يسودها حسّ التّضامن
يحترق مصباح في لحظة
فتتطوّع قارورة المربّى
لتحل محله
ربّما كنتُ شفقا في زمن قديم
وكانت أنفاسي مطرا
أنا الآن تحت الدّوش
تعابثني الصّابونة
فتقفز فوق الدولاب
وفي جوفها
إحدى قهقهاتي القديمة
لكنها سرعان ما تعود
وتتمسّح بكتفيّ

مَتاعب السّقّاء نَوفل

السّقّاء نوفل حزين
لأنّ ماءَ قربته انقلب إلى حبر
يوم شرعَ في كتابة رواية
مستعملاً ريشةً وَدَواة
لم ينتبه إلى الأمر
إلا بعد أن ملأ طاسةً وكان
على وشك تقديمها إلى زبون
وبينما هو يفكر في ما وقع
غزا تأمّله غَرَفا
عواطفه أثرت
في راكبي سَفينة
حرنه كسرَ كؤوسا في بيوت بالحيّ :
في بيت قاسم المهندس
وبيت الصّبّاغ عبد اللطيف
وبائع الحريرة عبد النور
يوم انقلب ماءُ قربته إلى حبر
توقفتْ قربَه امرأة كانت تهرول
وضعتْ يدها على القربة
وشرعت في البُكاء بلا سبب
الدّجاجات اللائي تبغنه
ليُعاينَ ما حدث لماءِ القربة
عَولجن من فضولهنّ
بصدمات كهربائية
نوفل السّقاء يجلس الآن أمام بيته
يحتضن قربته
ولا يفهم
ما الذي دهاها

جماجم غاضبة بسبب الطّقس البارد

أَيُّ حكاية

أَيّ حكاية
يَهمس لي بها هذا البهلوان
المطل من نافذتي؟
ولماذا يموت أطفال كثيرون
في نهايتها؟
لماذا يَمور زيد
في أحشاء هذه السّاعة؟
هل تغمرني الآن مياهُ البحر
وأنا جالس في غرفتي
فيما قطي العجيب
يُثلج مَن عينيه؟

لمعلومات أكثر حول المجموعة وإمكانية تحميل نسختها الرّقميّة المجّانيّة :
https://7ibr-ouassat.blogspot.com/p/descriptionalternative.html

د. أحمد بلحاج آية وارهام

مما لم يعد فيها

نحت الشاعر المغربي الدكتور أحمد بلحاج آية وارهام، لكتابه الجديد عنوانا من طراز المعمار البديع، ألا وهو "مما لم يعد فيها"، هذا المؤلف الصادر أخيرا بالقاهرة يتناول بهجة مراكش التي لم تعد فيها البهجة بعد أن أسطرها العقل والوجدان. فيقول الكاتب: "إن مراكش المتعددة الأسماء بتعدد سماوات شموخها، والتي جمعت الكمال من أطرافه، وتأنق فيها الجمال بصنوفه الفكرية والعلمية والأدبية والحضارية، حتى تربعت على عرش الزمن بأبهة لا منها أسمى، ولا منها أضوأ وأعطر، بحيث لا تذكر إلا ويذكر معها الغرب الإسلامي وتلاوينه الحضارية التي تعطر التاريخ، وتجعل النفوس تتوق إليها، وتتعلم منها معاني التحضر ومعاني الجمال، وتشرب منها ما لم يكن يخطر على البال"(...)" قد لفتها رياح الليبرالية بعباءة التردي والسقوط في حمأة الإسمنت المقيتة، والشره المادي الذي اتخذ من السياحة معبودا ذهبيا، وشوه روح المدينة، واتخذ من أنفاسها الطيبة التي كانت مظهرا معافى من مظاهر الحياة بردونا فولكلوريا يمتطيه الريع، ولا تمتطيه القيمة الجوهرية للمدينة".

ويضيف آية وارهام بحسرة: "إن بهجة مراكش قد غربت عنها البهجة، وفقدت كثيرا مما كان يزرع فيها ذلك السحر الأسطوري،الذي يجعل النفوس تهفو إليها كما يهفو الفراش إلى النور، فصارت مدينة سياحية أشبه بالآلة تولد النقود، ولا تولد البهجة والابتهاج، حيث فقدت تلك المسحة الإدهاشية التي تميزها عن غيرها من المدن التاريخية العريقة في العالم".

محمد حلمي الريشة

الأعمال الشعرية في مجلدها الرابع

عن دار جبرا للنشر والتوزيع في عمّان، صدر أخيرا للشاعر الفلسطيني محمد حلمي الريشة المجلد الرابع من الأعمال الشعرية ، والذي سبق وأن صدرت أعماله الشعرية مجمعة في ثلاثة مجلدات في العام (2008)، في حين أن هذا المجلد الرابع احتوى على مجموعاته الشعرية التي صدرت بين العام (2008) والعام (2024) وهي: «كَأَعْمَى تَقُودُنِي قَصَبَةُ النَّايِ» (2008)، و«قَمَرٌ أَمْ حَبَّةُ أَسْبِرِينَ» (2011)، و«أَيُّهَا الشَّاعِرُ فِيَّ- شَذَرَاتٌ شِعْرِيَّةٌ» بِاللغتين العربية والإنجليزية (2015)، و«مَنْثُورُ فُلْفُلٍ عَلَى تُوَيْجِ وَرْدَةٍ- هايكو عربي» (2019) وقد صدر ثانية باللغتين العربية والإنجليزية بترجمة الشاعر فتحي ساسي (2024)، و«مَطَرٌ خِلَلَ شُعَاعِ شَمْسٍ- تانكا عربي» (2020)، و«أَقْمَارٌ افْتِرَاضِيَّةٌ فِيَّ لَيْلٍ يَطُولُ- هايكنا عربي» (2024)، وهو أسلوب شعري جديد يجمع بين الهايكو والتانكا، ويُعتبر الشاعر الريشة أول شاعر عربي كتب بهذا الأسلوب بعد الشاعر الهندي برافات كومار بادي الذي ابتكره. يذكر أن الأعمال الشعرية الثلاثة الأخيرة صدرت عن دار جبرا للنشر والتوزيع، وقد وقع المجلد في (368) صفحة، وتزينت صفحاته الأولى ببورتريه للشاعر رسمه الفنان السوداني صلاح أبو الدو، أما خطوط الغلاف فهي للخطاط الليبي إبراهيم المصراتي.

تظهير الغلاف الخلفي للشاعر المغربي الكبير محمد بنيس:

"محمد حلمي الريشة شاعر يدعونا لقراءته، والمشي جنبًا إلى جنب معه في هذه الأعمال الشعرية. يدعونا لأنه قرر، أخيرًا، أن يجمع هذه الأعمال بعناية الشاعر الذي جعل الشعر مسكنه الأول. كذلك علمته فلسطين أن يخرج إلى القصيدة بفرح الطفولة القادمة فيه. كأنما القصيدة كانت، منذ البدء، وجدت لكي لا تترك دم الأيام الفلسطينية في شوارع النسيان، وكأنما الجسد يتعرف على إقامته في العراء ببصيرة مسافر تحت سماءٍ لا تراه.

وفي قراءتنا لشعر محمد حلمي الريشة نتوقف قليلًا، نأخذ النفس ونحن نتبع أثر حياة شاعر فلسطيني هاجر من خارجه إلى داخله، واضعًا في مقدمة الكلمات طرق العذاب. في الهجرة تفحص جغرافية الأرض، وفي الهجرة التقى بوجوهه عبر لغة غاوية حينا، ولغة تبحث عن ذاتها حينا آخر. وهو، من لغة إلى لغة، ومن وجوه إلى وجوه، يعيد تشكيل جغرافية الأرض، حتى لا تضيع الأرض من بين يديه. هي أرض لجسد، وأرض لنشيد جماعي أتقن كتابته شعراء توحدوا في أثر من «بلاد لا بلاد فيها»، حسب عبارة الشاعر. غربة الروح ليست ما أعني، بل غربة الوجود. من خلال قصيدة محمد حلمي الريشة تحملنا الأسئلة، شيئًا فشيئًا، إلى فضاء شعري لم يكن بإمكان القارئ، خارج فلسطين، أن يلمس عن قرب حيويته ذات الامتداد في الحركة الشعرية العربية والعالمية. وهو، في هذه الأعمال، يرى قصيدة تغادر الأسوار في طريقة كتابتها، وفي تجديد دمها. شعر لمن يقوى هو الآخر على السفر، لأن قصيدة محمد حلمي الريشة تعد بما لا ندري، تأمر بالنظر إلى شاعر يحفر مجراه الشخصي، ضمن عائلة شعرية فلسطينية، في مسار تحديثي لن يخضع للكتمان الآن وبعد الآن».

أغاني فاطمة تبعمرانت

تعبير فني عن الهوية والثقافة وقضايا الإنسان والمجتمع

إبراهيم أزوغ

فنون

ما من شك في أن الأغنية الأمازيغية جزء لا يتجزأ من التراث والتعبير الثقافي والفني الأصيل للإنسان المغربي، وللمناطق الأمازيغية الأخرى في شمال إفريقيا عموما. وهي بالتأكيد تشكل مكونا مهما من مكونات التعبير عن الهوية والثقافة، وعن مختلف قضايا الحياة والمجتمع خاصة في الهامش.

لقد تطورت الأغنية الأمازيغية وتنوعت وظلت تتجدد مواكبة لتحولات الإنسان وشروط اجتماعه، سواء على مستوى الموضوعات التي تغنت بها أو الأساليب الفنية الموسيقية التي اعتمدتها؛ معبرة عن الحب والفرح والنور والجمال وعن المأساة والحزن وعن الوطنية، وقضايا العدالة والحقوق والحريات، وعبرت عن مسائل الدين والاعتقاد. وتميزت الأغاني الأمازيغية باستخدامها للآلات الموسيقية التقليدية إلى جانب الحديثة، كما تميزت بتعدد لغاتها/ لهجاتها حسب المناطق الأمازيغية المختلفة.

وفاطمة تبعمرانت الفنانة الأمازيغية، سيدة الكلمة الشعرية البليغة وأسطورة الأغنية الأمازيغية بامتياز، وريثة كبار «الروايس» كلمة وأداء في مغرب اليوم، لم تكن يوما فنانة مبتدئة، بل كانت دائما بكلماتها التي تتغنى بالحياة والحب والفرح، وبالأصالة والاعتزاز بالثقافة المغربية وعراقتها، وبهموم المهمشين وقضايا البسطاء، صاحبة أغنية «ملتزمة» بما تحمله من رسائل ومضامين، تُعبر عن قيم اجتماعية، إنسانية، أو ثقافية. وبأهداف واضحة تقصد إلى تعزيز الوعي، معبرة عن مواقف أخلاقية أو فكرية في الدفاع عن قضايا العدالة، وحرية التعبير، وعن قضايا المرأة، وحماية البيئة، والإرهاب، في سعي مستمر إلى التأثير في الجمهور ودفعه إلى التفكير والعمل من أجل المساهمة في التغيير مهما كانت المساهمة بسيطة.

قدمت تبعمرانت لأربعة عقود من الزمن؛ بالتزام واضح في أغانيها بقضايا الإنسان والهوية وأصالة الثقافة المغربية، وبصوت قوي، وألحان ساحرة أصيلة عذبة يعود صداها وأثرها القوي بالسامع إلى قرون خلت من الحضارة، دون أن تفقد جدتها في مئات التسجيلات لتانضامت: «أورْ إكْريَانْ إتْماكيتْ إنو» «توزوت تمازيغت» «ايوزنك أياركان» «تايَري نون أيامارك» «إزد أكال ن تمازيرت» «لحنا رديك نمون»(...) «تاغريت» (2025).

تتميز اللغة الشعرية في كلمات تبعمرانت «الشاعرة والمغنية»، بجمالياتها الفنية وعمقها الدلالي والتعبيري، ويشكل التكثيف باعتباره صيغة فنية للنظم الذي يختصر المعاني العميقة في كلمات قليلة، الأساس الذي تقوم عليه لغة تبعمرانت، في تشكيل الصور الشعرية للقصيدة من تشبيه واستعارة وكناية، وهو ما يضفي عليها عمقا وثراءً جماليا، إلى جانب القدرة الفائقة لتبعمرانت على تطريز قصيدتها الغنائية بالرمزية والإيحاءات، والرسائل المشفرة، وهو ما يجعل الأغنية مفتوحة على تأويل لا متناهي.

ولا يخفى على المستمع لأغاني تبعمرانت ما يمنحه إيقاعها الداخلي من خلال التكرار والتجانس الصوتي؛ والذي هو احدى خاصيات الأغنية الأمازيغية بأشكالها المختلفة، من تأثير عاطفي وقوة في التعبير عن المشاعر بكثافة، يطبع اللحن والنص معا ببعد فني فريد.

فاطمة تبعمرانت، في صوتها العالي حمولة ثقافية واجتماعية وفكرية تتجاوز اللحن والإيقاع، لتلامس قضايا المجتمع المغربي والإنساني وتحولاته العميقة. فمنذ بداياتها، لم تُغيب في أي عمل من أعمالها الفنية تعبيرها الواضح عن الانشغال بقضايا الإنسان وهمومه، قضايا المرأة، الطفولة والتهميش، وبالهوية وما يُهددها من استلاب. صوتها كان دائما ولا يزال مرآة لواقع اجتماعي مركب، وسؤالا مفتوحا على تحولات القيم، من الديني إلى المدني، ومن المحلي إلى الكوني.

وفي أغانيها، تتجاوز الفنانة الإدانة الصريحة لظواهر مثل تزويج القاصرات، اليتم والتشرد والأمية والنقاب المستورد، إلى الحنين العميق إلى تقاليد الانسان الأمازيغي العريقة، وإلى صورة المرأة الحرة، المتعلمة، والأم البسيطة الواعية الراقية بأخلاقها وعطائها ركيزة البيت والمجتمع، قضايا البيئة.

بجرأة فنية قل نظيرها تجد الفنانة الكبيرة فاطمة تبعمرانت، تنتقد مظاهر التدين الشكلي والعقل الديني المتحجر، المستورد من ثقافات دخيلة، لا تمت بصلة إلى روح الإسلام، كما عاشه ويعيشه أهل سوس بمدارسهم العلمية العتيقة وقيمهم الأخلاقية الأصيلة.

يبلغ هذا التعبير/ الوعي ذروته في أغان عديدة مثل «توزوت تمازيغت»، حيث تنسج كلماتها خريطة رمزية فنية، لمجتمع يُقصي لغته الأم وثقافته الضاربة في القدم، فيغدو فعل المقاومة ضرورة، وتغدو الهوية الأمازيغية جرحا مفتوحا. في هذه الأغنية التي يمكن أن تشكل أرضا خصبة لتأويلات لا متناهية تنتج طبقات المعنى، تختزل تبعمرانت صرخة الأنثى، وصراعًا مزدوجًا تعيشه: بين ذات أمازيغية/ مغربية ومحيطها، وبين تاريخها وأصالتها وقيمها، وما يُراد له أن يُطمس منه، مُؤكدة أن مستقبل الإنسان لا يُبنى إلا على أساس وعي بإرثه المادي واللامادي، وارتباط عضوي بين الهوية والكرامة، بين اللغة والحياة. فذلك ما يمكن أن يشكل قاعدة ومنطلقا يؤسس عليه الإنسان بناء حاضره واستشراف مستقبله.

تمنح فاطمة تبعمرانت للكلمة الغنائية أهمية بالغة في حمولاتها ودلالتها بما تراكم لديها من معارف تتصل بعمق المجتمع والإنسان المغربي وثقافته، إنها تجعل من السطر الشعري الغنائي بكلماته حكما ودروسا خالدة، وبفضل جهودها الفنية والثقافية، أسهمت تبعمرانت في إبراز الثراء والتنوع الثقافي للمغرب، وتعزيز الوعي بالهوية الأمازيغية والاعتزاز بالانتماء. بل وحتى حينما انخرطت الفنانة في ممارسة الفعل السياسي وذلك حق من حقوق الإنسان أيا كان، وإن كان الفن أبلغ من السياسة، فما فتئت تعبر في المرات التي كان لها فيها حضور وبلغة بسيطة وواضحة عن انشغالها ودفاعها عن قضايا العدالة، معبرة عن حق المواطن في التعبير بلغته التي يعرفها سواء أكانت عربية أو أمازيغية، وعن حق المعتقل في الحرية، وحملت في تعبيراتها مؤسسات الدولة المعنية الهم الثقافي الأمازيغي والتعليم والتنوير وقضايا الانسان البسيط في السهل والجبل (...). فلماذا تسكت؟ ولماذا يمحى ريبرتوارها/ أرشيفها الغنائي الأصيل والملتزم والثري؟

. اجمالا عبرت أعمال فاطمة تبعمرانت الفنية عن مختلف جوانب الحياة والمجتمع المغربي، وجسدت بالكلمة الشعرية معاناة البسطاء وتطلعاتهم نحو المستقبل أفضل. وجعلت من أغانيها تعبيرا فنيا عميقا وصادقا يلامس قلوب المستمعين ومشاعرهم بقوة لذلك علينا أن نجعله صوتنا وصداه العابر للأزمنة.

على سبيل التعريف

يجمع جل المهتمين بالشأن السينمائي على أن السينما المستقلة (أو البديلة كما يطلق عليها في بعض البلدان) تعني قبل كل شيء فيلما منخفض الميزانية، شبيها بـ «الأفلام المنزلية»، بجماليات مستحدثة، يتم تمويله من طرف مجموعة من الأصدقاء أو رعاة الفن أو المنظمات الخيرية أو المؤسسات غير الحكومية أو بعض التعاونيات التي يمكن أن يؤسسها السينمائيون أنفسهم لإنتاج/ إبداع أفلامهم بشكل ذاتي يوفر للسينمائيين هامشا من التحرر في اختيار المواضيع والأساليب واختراق المحظورات ومعارضتها للأفلام ذات الميزانيات الضخمة، وهي في نفس الوقت أفضل وسيلة للانفلات من الإملاءات وتوفير الحرية الكاملة للإبداع والإنتاج، غير أن هذا لا يعني أن الأفلام التي تنتجها تتعارض بالضرورة مع الأفلام الرائجة، فالاستقلالية لا تتعارض بالضرورة مع الظهور والانتشار وكسب الاعتراف، وهذا ما يؤكده مثال شركة الإنتاج المستقلة « يونايتد أرتيستس» التي أنتجت أفلامها الخاصة خارج الاستديوهات الكبرى سنة 1920 قبل أن تصبح كبرى ويتحول ممثلوها إلى نجوم حقيقيين . فالسينما المستقلة في الولايات المتحدة الأمريكية، على سبيل المثال، تنتج خارج سيطرة الشركات الكبرى وبدون تمويل أو توزيع هذه التكتلات الكبيرة التي تمول سينما هوليوود وتضمن الاستمرار للصناعة السينمائية التي كانت موجودة في جنوب كاليفورنيا منذ العام 1910. The Terminator ومع ذلك ، فإن مثل هذا التعريف لا يكفي ، كما يشهد على ذلك مثال فيلم « وأضع الحد « (1984) للمخرج جيمس كاميرون، لذلك من الضروري التمييز بين السينما الأمريكية المستقلة والمجالات المجاورة التي توضع معها خطأ على قدم المساواة في بعض الأحيان. كما لا ينبغي الخلط بينها وبين السينما التجارية التي تنتج بتكلفة قليلة، بشكل عام (وهذه ليست قاعدة) كالأفلام ذات الموضوعات المستفزة، وأفلام راكبي الدراجات النارية ، وأفلام المخدرات ، وأفلام الشاطئ ، وأفلام المراهقين ، التي تستجيب للصيغ النمطية ، ويتم توزيعها باستثمار الإعلانات الفاحشة المغرية، وتستهدف جمهورا مخلصا تماما لها (مثل جمهور السيارات في خمسينيات و سبعينيات القرن العشرين) ولا تأخذ بعين الاعتبار الآراء السلبية التي قدمها النقاد.

لا يزال مصطلح السينما المستقلة أو السينما البديلة أو سينما «الأندرغراوند « أو السينما الفقيرة، على غرار المسرح الفقير لدى المخرج البولوني جيرزي غروتوفسكي ، أو سينما المؤلف ، يراوح على نحو إشكالي بين التحديد الدقيق والاستعمال العام ، تبعا لطبيعة وتوجهات الإنتاجات السينمائية المنجزة في هذا الإطار،إلا أن كل هذه التوصيفات الاصطلاحية بتنوع دلالاتها تظل في الجوهر تعبر عن نفس المحتوى ، ولذلك ارتأيت أن أمزج في عنوان هذه المقاربة البانورامية بين مصطلحي «البديلة» و»المستقلة « بحكم التداخل الحاصل بينهما في المنطلقات وفي المقاصد .

وهناك تعريفات أخرى مثل تعريف جانيت ستايجر **(1)** التي لا تعتبر السينما المستقلة ذات معايير مؤسسية واقتصادية بحتة ولكن كممارسة سينمائية. فهي ترى أن السينما الأمريكية المستقلة موجودة منذ ستينيات القرن العشرين، وقد برزت بشكل خاص بفضل نجاح الأفلام الفنية الأوروبية المعروضة في القاعات السينمائية الأمريكية خلال خمسينيات وستينيات القرن العشرين وبفضل تجارب السينما الأمريكية الطليعية في ذلك الوقت، والتي تتميز بالحوارات «الذكية» من حيث أنها ذات قيمة في حد ذاتها ولا تعمل فقط على تطوير القصة أو الشخصيات الغريبة أو الشاذة أو الهامشية، وهي طريقة خاصة للجمع بين الواقعية والغموض السردي، وتتسم كذلك بمسحة معينة من التناص والانعكاسية. وهذه السينما تتطلب مسبقا معايير مشاهدة تستند إلى الاستثمار العاطفي والفكري للمشاهدين الذين يفترض أن تكون لديهم ثقافة سينمائية ووعي اجتماعي .

ويميز بعض الباحثين **(2)** في السينما الأمريكية المستقلة بين ثلاث فئات فرعية محددة في اللغة الإنجليزية بمصطلحات: independent cinema, indie, indiewood، وقد تم استخدام مصطلح السينما المستقلة تاريخيا في ثمانينيات القرن العشرين للإشارة إلى عدد من الأفلام منخفضة الميزانية المنتجة والموزعة خارج أية سيطرة رئيسية. وصفة « إيندي» ظهرت بدلالات إيجابية بشكل عام، في أوائل التسعينيات في الصحافة الرائجة وفي منشورات بعض التعاونيات مثل « فاريتي» بُغية تعيين الهامش الأكثر ربحية للموسيقى والأفلام المنتجة خارج الشركات الكبرى. أما علامة « إيندي وود» فقد ظهرت في معظم الأحيان خلال منتصف التسعينيات بدلالات سلبية في أغلب الأحيان لوصف التشابهات والارتباكات المتزايدة بين السينما الهندية والهوليوودية. وحين يعرف المختصون في السينما المستقلة هذه المصطلحات بنوع من التفصيل يختلفون، ومع ذلك، ونظرا لأن كل واحد منهم يستعملها بكيفية ثابتة ومرئية، فمن المهم تحديد التباينات الحاصلة بينهم ، فالإيندي بالنسبة لـ «جوف كينغ» هي السينما التي أنتجت خلال سنتي 2000/1990 ووزعت من طرف بعض الشركات المستقلة «ميراماكس» وقدمت في مهرجان سان دانس، وهو هنا يوافق «كلير مولوي» الرأي، ويسايره في هذا الموقف « مايكل نيومان» حين يتحدث عن فترة «سان دانس - ميراماكس» ويكتب بأن» لفظة إيندي هي تسمية مختزلة ومرادفة لكلمة إيندييوود، لكن مع إضافة دلالة عصرية مسايرة للموضة « **(3)**.

عزيز الحاكم

ومن جانبه اهتم تزيوماكيس **(4)** أساسا بالشركات التابعة للشركات الكبرى التي توزع و/أو تنتج أفلاما لها نفس الخصائص الشكلية لتلك التي يتم إنتاجها خارج سيطرة الشركات الكبرى. إذ اتبعت ثلاث فترات متتالية في تاريخ السينما الأمريكية المستقلة منذ أواخر سبعينيات القرن العشرين. فقد شكلت ثمانينيات القرن العشرين فترة السينما المستقلة عندما أحرز بعض الموزعين المستقلين من أمثال شركة صمويل غولدوين نجاحا ملحوظا فأنشأت بعض الشركات الكبرى فروعها الكلاسيكية الخاصة : (سانتري فوكس أنترناشونال للقرن العشرين) وهي كما يصفها تزيوماكيس « أفلام منتجة بتكلفة منخفضة وذات جودة منخفضة». وفي الفترة الثانية، تسعينيات القرن العشرين أو فترة السينما المستقلة، شرعت الشركات الكبرى، بعد أن لاحظت الربح المتزايد للسينما المستقلة، في الإنتاج ، إما عن طريق إنشاء شركات تابعة جديدة تسمى أقساما متخصصة (سوني بيكترز كلاسيكس) أو بشراء مقاولات مستقلة ناجحة (فاين لاين ، ميراماكس، عبر شريكتي وارنر وديزني)،

وأخيرا، بين منتصف تسعينيات القرن العشرين وسنة 2008، كانت هناك فترة ثالثة من السينما الأمريكية المستقلة تميزت بتضخم ميزانيات الأفلام المستقلة والتماثل بين إنديوود وهوليوود ، خاصة بتأثير التقسيمات التخصصية الجديدة لكبريات الشركات « فوكس سورتش لايث بيكترز» التي أنشئت في العام 1994.

ومن سمات الأفلام المستقلة اعتمادها لغة سينمائية غير معتادة، هي حصاد التراكم والتجريب السينمائي ما بعد الحداثي بدءا من تجارب سينما الدوغما95 (الدانماركية) والموجة الجديدة في فرنسا، وتأثير أفلام وفكر المخرج السويدي إنغمار برغمان، وكذلك تيارات سينما المؤلف والسينما التدميرية والفقيرة والواقعية الرمزية والواقعية الجديدة والواقعية الايطالية، وحتى رؤى سينما التطهريين الجدد في أمريكا ، والغاية من ذلك تنقية صناعة السينما عن طريق نبذ المؤثرات البصرية الخاصة المكلفة ونبذ عمليات التجميل التي تأتي عادة في مرحلة ما بعد الإنتاج . والمزج بين السرد الروائي والتسجيلي والوثائقي والإخباري. بحيث يتم التصوير في المواقع الطبيعية، ويتم توليف الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية أحيانا أثناء التصوير للتقليص من ميزانية الإنتاج. بل إن بعض مخرجي الافلام المستقلة لا يكتبون السيناريو ولا الحوارات قبل الشروع في التصوير، وقد يكتفون بوصف محتويات اللقطة والمشهد ثم يجعلون الممثلين يرتجلون الحوار بأنفسهم، كما كان يفعل فدريكو فليني في السابق، مما يضمن قدرا من العفوية والتلقائية والأداء الطبيعي. وبعض الأفلام قد تستغني كليا عن الحوار. ويفضل المخرج أن يتم التصوير بكاميرا ديجيتال مثبتة أو محمولة بالأيدي، أما مدير الإضاءة فإنه يلجأ إلى استخدام مصادر إضاءة خارجية طبيعية أو آلية غير مكلفة، ولمدير التصوير أن يستخدم تقنيات بصرية أو مرشحات الصورة، لتقريب الإحساس بالوقت، كما ينتقي المخرج ممثليه من أشخاص يقفون أمام الكاميرا للمرة الأولى، ويستند في ذلك إلى رؤيته الشخصية، ويقوم بتدريبهم بنفسه. وهذا بالطبع ما يعتبر قمة الاستقلالية في انتقاء الممثلين بعيدا عن معايير السوق وآلياته.

السينما البديلة/ المستقلة

باعتبارها هامشا للتحرر الإبداعي

السينما البديلة / المستقلة في العالم العربي

لانعدام صناعة سينمائية حقيقية في العالم العربي لأسباب كثيرة، اقتصادية وسياسية (باستثناء مصر التي تحقق فيها تراكم كمي ، في الخمسينيات والستينيات بوجه خاص) ومحدودية الدعم المقدم من قبل المؤسسات الحكومية ، وغياب المساهمة الفعالة للقطاع الخاص (الشركات المحتضنة والمؤسسات البنكية على سبيل المثال) لكل ذلك يصعب الحديث عن وجود سينما مستقلة في العالم العربي

تشكل بديلا للإنتاجات الرسمية السائدة والمبثوثة عبر الشاشة الكبرى أو عبر القنوات التلفزيونية . تضاف إلى ذلك القيود المفروضة من طرف الجهات الوصية والممولة للإنتاج السينمائي على الإبداع الحر، وقائمة المحظورات والمحرمات المسطرة بشأن المواضيع التي لها صلة بالثالوث المقدس: « السياسة و الدين والجنس» ، فبعض الحكومات التي تقدم دعماً ماليا للأفلام تشترط أن يكون محتواها منسجما مع السياسات الرسمية، وهذا النهج لا يتوافق مع حرية الإبداع في تناول الموضوعات واختيار أساليب المعالجة السينمائية الرؤيوية والجمالية ، والاحتكام إلى الجودة الفنية ،والسعي إلى الرقي بالذوق العام .

والمتتبع لواقع الإنتاج السينمائي في المنطقة العربية سيجد أن هذا النوع ليس غائبا عن المشهد السينمائي وإن كان في إطار محدود جدا يصعب اكتشاف تأثيره، وفي الوقت نفسه يلاحظ أن ما حققته السينما المستقلة من نجاح على المستوى الدولي في العقدين الماضيين، يعكس رؤى جديدة تناولت فيها هذه الأفلام قضايا اجتماعية وسياسية بطرق فنية برزت فيها بعض الاجتهادات على مستوى تقنيات السرد والبناء الدرامي. وتلتقي السينما المستقلة في العالم العربي مع زميلاتها في بقية دول العالم في عدد من الهموم والقضايا، منها: شح الجهات الممولة، صعوبة التوزيع، صرامة الرقابة الرسمية والمجتمعية، محدودية الدعم من قبل المؤسسات والمنظمات غير الحكومية. ورغم هذه التحديات إلا أنها تواصل النمو والتطور من خلال نجاحها في تأكيد حضورها في المهرجانات السينمائية الدولية والمنصات الرقمية .

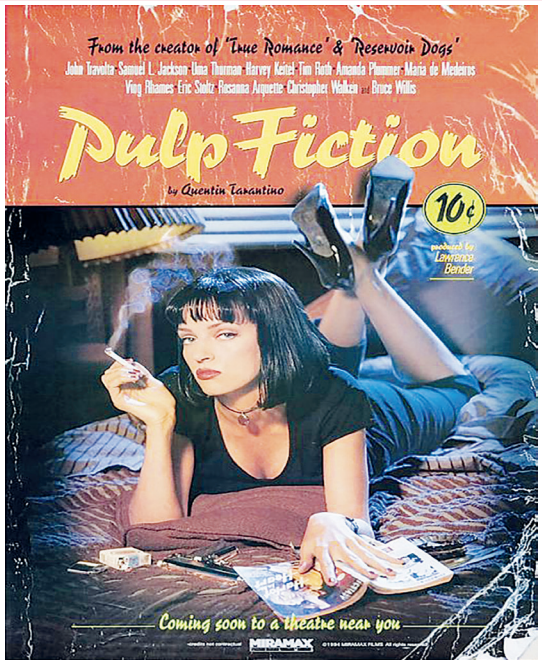
غير أن بعض هذه الأفلام المستقلة استطاعت أن تركز على طريقة التعبير الخلاّقة عن المشاعر والتجارب عبر إعادة تشكيل الواقع، منتهجة أسلوب التعبيرية وأحيانا التعبيرية الرمزية، وليس نقل الواقع بصرياً كما هو الحال مع الانطباعية الخالصة، فأحيانا تنحاز الى أسلوب التعبيرية التجريدية وتعمل على إعادة تركيب الوقائع بأسلوب أكثر قرباً من الحياة والمجتمعات، حين يدرك مخرجوها كيف يتقنون فن إضافة التوليفات السينمائية الشيقة وبالتالي يعرفون كيف يجتذبون المشاهد ويمتعونه ويحدثون أثراً في وعيه.

ويُجمع الباحثون على أن ظاهرة الأفلام المستقلة تسير على وتيرة متنامية حتى الآن، في العالم العربي، ورائدها في مصر، المخرج المصري إبراهيم البطوط، الملقب بالأب الروحي للسينما المستقلة **(5)** يشاركه عدد من المخرجين الشباب في نواح متفرقة من العالم العربي، دفعهم شغفهم بالسينما إلى التعبير عن رؤاهم الفنية بواسطة أفلام مستقلة غير تجارية وغير تقليدية .

وتعد مصر رائدة في هذا المجال ، لكونها كانت سباقة إلى ترسيخ أسس صناعة سينمائية ببنية تحتية صلبة قوامها الإقبال الجماهيري الكثيف على الصعيد العربي ، ومن أبرز أفلام السينما المصرية المستقلة تجربة المخرج يسري نصرالله المتميزة ، على مستوى الإنتاج الفردي ، في فيلمه «سرقات صيفية» 1988الذي موّله المخرج يوسف شاهين، وكانت المساهمة الفرنسية مقتصرة على توفير المعمل وتنفيذ الميكساج فقط، وليست مساهمة مالية للإنتاج برمته، وقد تم تصوير الفيلم بكاميرا سوبر 16 ملم، لتخفيض الميزانية وأسندت أدوار الفيلم إلى عدد من الممثلين والممثلات الهواة، وعدد قليل جداً من المحترفين، وإن كانوا ليسوا من النجوم، ولم يتقاضوا أجوراً عن التمثيل. وفي تجربته الثالثة في مجال السينما الروائية عمل نصرالله على إخراج فيلم «المدينة» 1999 عبر تقنية الديجيتال لأسباب إنتاجية ، وبعد ذلك تم تحويل العمل إلى شريط 35ملم .

ومن أبرز العناوين التي يمكن إيرادها أيضا في هذا الصدد : فيلم «كليفتي» 2004 الذي أتاح للمخرج الكبير محمد خان فرصة التحرر من كل شيء تقريبًا، خصوصًا البناء الدرامي، وعناصر الفيلم الأخرى، إذ لم يُلزم نفسه بالتقنية المعتمدة، والآلية الكلاسيكية التي سبق أن تعود عليها في أفلامه الأخرى، حيث صور فيلمه بتقنيات «الديجيتال»، بعيدًا عن الإضاءة المفتعلة، والممثلين النجوم الذين تعودت عليهم السينما المصرية، لتأتي بعدها العديد من الأفلام الأخرى، مثل فيلم «بصرة» 2008، لأحمد رشوان، «هليوبوليس» لأحمد عبد الله، «عين شمس» 2009 لإبراهيم البطوط، «ميكروفون» 2010 لأحمد عبد الله، «الخروج إلى النهار» 2010 لهالة لطفي، «هرج ومرج» 2013 لمحمد عبد الرحمان حماقي، «عشم» 2013، لماجي مرجان، و» اشتباك» 2016 من إخراج محمد دياب ، والفيلم اللبناني «القضية رقم 23» **(2017)** إخراج زياد دويري، والفيلم التونسي «على كف عفريت» (2017) من إخراج كوثر بن هنية ...

ومن الملاحظ في سائر البلدان العربية أن روح «السينما المستقلة»، حسب بعض الباحثين تنعكس بشكل كبير في الفيلم الروائي القصير، في حين يتم تسجيل غياب شبه تام لها في الأفلام الروائية الطويلة، مع استثناء التجارب الوثائقية، وقد



انعكس هذا الأمر على سبيل المثال في تجربة المخرج الجزائري المقيم في فرنسا حميد بن عمرة الذي أخرج العديد من الأفلام الطويلة بميزانية متواضعة، وهذا ما سمح له بابتكار طرق سرد جديدة، تتلاءم مع ما يود إيصاله ، مما جعله يتحرر كلية من تبعية القوالب القديمة، ويعكس في نفس الوقت من خلالها ذاته ورؤاه، من دون أن يسمح لأحد بأن يتدخل من بعيد أو قريب في طريقة عمله، أو خياراته الموضوعاتية، حتى أصبحت أعماله تجريبية بشكل كبير، ومن الصعب تصنيفها في نوع سينمائي معين، لهذا نجدها في الكثير من الأحيان تراوح بين ما هو وثائقي، وما هو روائي، وقد تم استقبالها بطريقة جيدة من الناحية النقدية، مثل فيلمه «هواجس الممثل المنفرد بنفسه» 2015، و»حزام» 2016» . وهناك مخرجون عرب آخرون انخرطوا في السينما المستقلة وتمكنوا من إثبات حضورهم الفني في المهرجانات الدولية ومنهم على سبيل المثال لا الحصر : أحمد عبد الله (مصر) كوثر بن هنية ونوري بوزيد (تونس) نبيل عيوش وليلى المراكشي (المغرب) نادين لبكي وزياد دويري (لبنان) .

تجارب نموذجية

على الرغم من أن السينما المستقلة تُعرض في معظم الأحيان أمام لجان صغيرة، خاصة في المهرجانات، ولا يتم عرض أفلامها على الشاشة الكبرى إلا أن إمكانية الاعتراف بها كروائع ليست مستبعدة. وبالتالي لا ينبغي اعتبار الميزانيات المنخفضة والتوزيع المحدود بمثابة قدر، بل هو خيار مفترض يوفر الحرية الكاملة للمنتج والمبدع معا. وتجدرالإشارة هنا إلى نماذج من الأفلام المستقلة التي حققت نجاحات فنية وتجارية كبيرة، مثل فيلم « لب الخيال « للمخرج كوينتن تارانتينو (1994) الذي فاز بجائزة أفضل سيناريو أصلي، والفيلم الكوري الجنوبي «تشويش» (2019) للمخرج بونغ جو هو ، الذي فاز بالسعفة الذهبية في مهرجان « كان» وجائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي ، وهي أفلام أنتجت بميزانية محدودة لكنها حققت نجاحات فنية وتجارية .

والأمر في كل الأحوال يتوقف على مخرجين بارزين ومبدعين في مجال السينما المستقلة /البديلة في رؤاها وتصوراتها وأساليبها الفنية ، من أمثال تارانتينو والأخوين كوين وجيم مارموش وبول توماس أندرسون وداريـن أرونوفسكي وسبايك لي وكاترين بيغلو وكيفن سميت ...فقد استطاع كل هؤلاء تقديم أفلام متميزة تمكنت من تحدي الصعوبات التقليدية في الإنتاج وفي التوزيع .

ومن التجارب البارزة أيضا في السينما المستقلة مهرجان سان دانس للأفلام الأمريكية المستقلة، في ولاية يوتا الذي تم إنشاؤه سنة 1978 وينظم منذ العام 1985 من قبل معهد سان دانس ، وهو منظمة غير ربحية أنشأها الممثل والمخرج الشهير روبرت ريدفورد سنة 1981 وكرس كل جهوده لإسعاد صانعي الأفلام الذين كانوا يحلمون فقط بالعمل في عاصمة الأحلام فأدخلهم ريدفورد إلى مهرجانه الذي يعد بمثابة «غرفة انتظار» في هوليوود ، على حد تعبير بيتر بيسكيند. والسينما الأمريكية المستقلة مجال كبير ومتنوع للغاية، وليست حركة منظمة، ويتم تعريفها بشكل أساسي على أنها مضادة لسينما هوليوود، وتعمل على إنتاج أفلامها خارج سيطرة الشركات الكبرى، ومن أهم الأفلام التي أنتجتها هذه الحركة فيلم « جنس وأكاذيب وأشرطة فيديو « (1989) الذي تم تصوره في إحدى الندوات التدريبية التي نظمها روبرت ريدفورد سنة 1979. وكان هذا الفيلم الذي أخرجه سنة 1989ستيفن سودربيرغ (من مواليد 1963) هو الذي وضع شركة ميراماكس **(6)** التي وزعته على المسار الصحيح ومنحها أول نجاح دولي كبير.. وهناك حركة الدوغما 95 السينمائية التي أطلقها في العام 1995 كل من المخرجين الدنماركيين لارس فون تريير وتوماس فينتربرغ ، أو الشبكة الوطنية للسينمائيين في إفريقيا الوسطى ...وكلها تجارب واجهتها العديد من المصاعب الإنتاجية أجبرت بعضها على التوقف في منتصف الطريق (كما حصل لسينما الدوغما 95 التي انتهت في العام 2002 بعد أن أنتجت 33 فيلما ، لكنها تركت بصمات واضحة في تجارب لاحقة). وفي فرنسا نجد شبكة «يوتوبيا» ،المكونة من مجموعة من دور السينما ، والتي أسسها كل من ميشيل مالاكارنيه وآن ماري فوكون ، وأصبحت منذ السبعينيات مرجعا أساسيا في السينما البديلة .

ومن أهم المنظمات المستقلة في العالم العربي، التي أخذت على عاتقها دعم نشاط السينمائيين المستقلين : الشبكة العربية للسينما المستقلة التي تأسست سنة 2009 على يد مبرمجي ومديري السينما الفنية في كل من سينماتيك طنجة ومتروبوليص بيروت ، وهي شبكة تعمل كتعاونية لدعم دور السينما وتهدف إلى تبادل المعارف والخبرات ، وهناك «المركز العراقي للفيلم المستقل»، و»سودان فيلم فاكتوري»، و»صندوق الأردن للأفلام»، و»صندوق سينما العالم، برلين»، و»صندوق أبي ظبي لدعم الأفلام» و»مؤسسة الدوحة للأفلام» و» مختبر الفيلم الفلسطيني» الذي أسسه هناء عطا الله ، وسينما «مادارت» التي يشرف عليها قيس زايد في تونس .

ومن المثير للاهتمام والتفاؤل أيضا أن بعض هذه الأفلام المستقلة قد حصدت جوائز في مهرجان «كان» 2018 ومنها : « كفر ناحوم» للمخرجة اللبنانية نادين لبكي (السعفة الذهبية) و» يوم الدين « للمخرج المصري أبو بكر شوقي (جائزة الكاميرا) و»صوفيا « للمخرجة المغربية مريم بن مبارك (جائزة افضل سيناريو في فئة «نظرة ما») **(7)**

ويؤكد المخرج عبد الرحمان التازي في ما يخص السينما المستقلة أن « محمد عصفور هو أول مخرجي السينما المستقلة في المغرب، كما أن سنوات السبعينيات هي بمثابة سنوات مهمة ضمن مسار تطور السينما المغربية المستقلة، ويمكن استحضار تجارب «شمس الربيع» لعبد اللطيف لحلو وأفلام محمد الركاب.. وبتأمل تجربة فيلم «وشمة» لأربعة مخرجين يمكن تأكيد أهمية السينما المستقلة في بلادنا منذ عقود» **(8)**

هذا الاهتمام المتزايد بالسينما العربية المستقلة ، على الصعيد العالمي ، إنما يدل على ميلاد موجة جديدة ثانية ، مع تميز ملحوظ لأفلام المؤلف، أو الأفلام الفنية التونسية التي تحقق أكبر إيرادات في شباك التذاكر في تونس، بعد الأفلام الأمريكية أو الأوروبية أو المصرية ، فضلا عن فوزها بجوائز في جميع أنحاء العالم، لكونها تعالج قضايا جوهرية تمس الجمهور المشاهد ، وبأساليب فنية جذابة ، وتطمح إلى إرساء أسس صناعة سينمائية مهيكلة تقودها هذه التجارب السينمائية البديلة التي تناضل من أجل البقاء من خلال الاستمرار في دعم إنتاج وتوزيع الأفلام المحلية المستقلة في المهرجانات الدولية ، وكذلك في دور السينما في العالم العربي . ويبقى الرهان المطروح على السينما البديلة/ المستقلة معلقا بين إغراءات التحرر وإكراهات الإنتاج ومرتبطا بمدى قدرة هؤلاء السينمائيين المستقلين ، فرادى وجماعات ، على المضي في هذا السبيل المفتوح على كل الاحتمالات بنفس الطموحات الإنتاجية والإبداعية ، دون الانسياق إلى إغراءات الشركات الرسمية الكبرى التي ترهنهم باشتراطاتها الفكرية ومعاييرها الفنية التجارية ، وتحد من مطامحهم الإبداعية ...

إحالات :

Janet Staiger" The Studio System" Rutgers University Press, 1995.

Geoff King Indiewood USA Where Hollywood Meets Independent Cinema. London : I. B. Tauris, 2009.

Michael Z Newman . Indie : An American Film Culture. New York : Columbia UP, 2011.

Yannis Tzioumakis. Hollywood's Indies : Classics Divisions, Specialty Labels and the American Film Market. Edinburgh UP, 2012.

5) وإن كانت هناك ارهاصات سابقة تعود إلى سنة **1998** بفيلم «حبة سكّر» للمخرج حاتم فريد، حيث يشار إليه بأنه صاحب اول فيلم روائي مصري مستقل.

6) أنشئت ميراماكس سنة **1979** على يد بوب وهارفي وهما من سكان نيويورك، وكانا يعتبران شخصين قذرين (يشبههما البعض ببائعة اللحم الفاسد) كانا ينقضان على الأفلام التي لا يريدها أحد، وعادة ما تكون من الأفلام الجنسية ، التي حققت أداء جيدا في ذلك الوقت ولم تكلف الكثير وجلبت أضعاف المبلغ المدفوع مقابل اقتنائها. وكانا ينظمان حفلات موسيقى الروك ثم تحولا إلى مجال التوزيع لكنهما أصيبا بالإحباط .

7) Lou Mamalet , Le cinéma arabe indépendant aujourd'hui entre succès et difficultés économiques, https://www.middleeasteye.net/fr , décembre 2019

8) محمد الخيتر « واقع ومستقبل السينما المستقلة في زمن الانتقال إلى الرقمنة « جريدة الاتحاد الاشتراكي المغربية **25 - 09 - 2012**

تق.. تق.. تق..

ادريس عزابي

من الذكريات الجميلة التي ما أشتاقُ لصوتِ نَقراتِها.. ذلك «تَقْ.. تَقْ.. تَقْ»، كأنَّ دجاجةً تسكنها، تَنقُرُ حَبَّاتِ الذُّرَةِ في تَوَاصُلٍ. ساعةُ أبي العتيقةُ بزجاجِها المُقعَّرِ وعقاربِها النحاسية، تحملُ على وجهِها رسوماً باهتةً لدجاجةٍ وكتاكيتها، لم تكبرْ مع السنين، ولم تَشخ. كلَما اقتربتُ منها، سمعتُ نبضات قلبِ أبي وهو يُفتِّلُ مسمارَها منَ الخلفِ بعناية. كنتُ أعتقدُ أنَّ أبي كان يغذي الدجاجةَ، يملأ خزانَها بالبذور. وكنتُ أتساءل: كيف يتحول ذلك الجهدُ إلى حبات قمح؟ كنتُ شديدَ الإعجابِ بأبي، كيف له هذه القوةُ في أصابعه وهو يبرم إبرتَها بعنايةَ، «كجط، كجط، كجط».

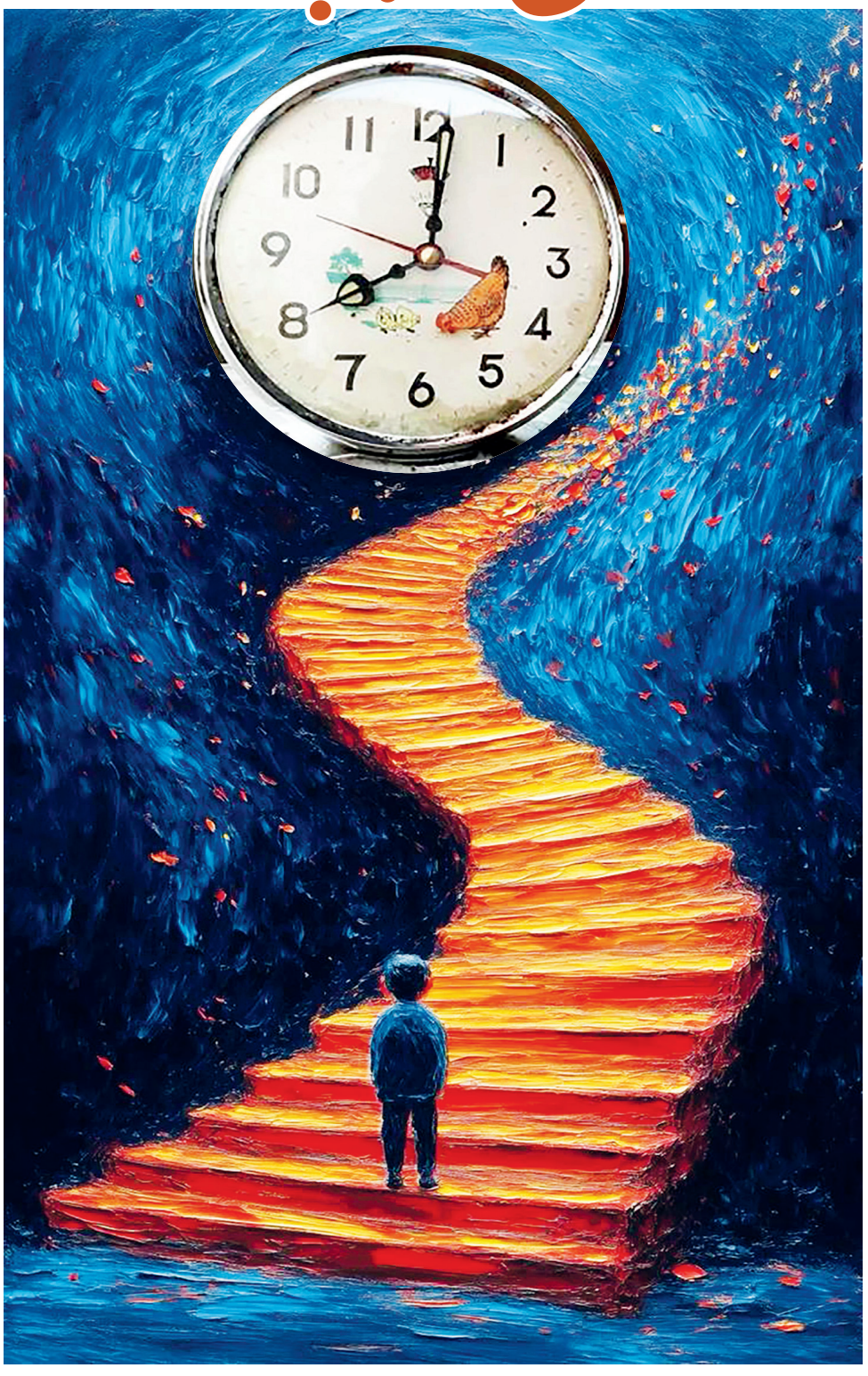
أين الحكمةُ في ذلك؟ في الجهد والقوة، أم في الفطنة والذكاء؟ كيف لهذه الدجاجة أنَ تواظبَ على التقاط الحباتِ في انتظام واستمراريةً؟ كيف لكتاكيتها ألاّ تكبرَ، بينما أنا أكبر؟

اليومَ، استيقظتُ على صوتٍ منبهِ الهاتف. صفيرٌ معدنيٌّ يُقطِّعُ حلماً كان يَحملُني إلى غرفة طفولتي. نظرتُ إلى ساعة أبي: الخامسة صباحاً بتوقيتِ غرينيتش، لكن شاشةَ الهاتفِ تُراوِدُني بالسادسة. ستونَ دقيقةً فَرقٌ بَين التوقيتِ على هاتفي وساعة أبي.

خرجتُ لا ألوي على شيء، أُسابقُ الزمنَ. في الشارع، البائعةُ العجوزُ تركضُ خلفَ عربتِها، ورجلُ الأمنِ يحاولُ تنظيمَ حركة مروريةٍ، حركة كدبيب النمل لا تتوقف. مصابيحُ الشارعِ كأعمدة المنارة، يتبددُ ضوؤها في الضباب. التفتُّ إلى جدارٍ مقهىً قديم، حيثُ كان «المعلمُ عَليّ» يخبزُ خبزَهُ قبل شروق الشمس. أرى أناساً يتثاءبون، كأنَّ الزمنَ يمشي على رِجلٍ واحدةٍ، بسرعةٍ وثقةٍ.

في العمل، دعانا المديرُ إلى اجتماعٍ طارئ، كتبَ نصاً مقتضباً على وَاتساب: «الاجتماعُ في الساعة الثامنة والنصف». أعرفُ أن المدَيرَ يضَبطُ التوَقيتَ ولا يتحدثُ إلا بلغة الأرقام. أحرصُ على أن أصل قبَل الموعدَ، أتحاشى أسطوانته المشروخةَ: «الأصل هناك ونحن هنا الفرع، علينا أن نمتثل، في كل شيء حتى ولو أن شمسهم تغرب قبل شمسنا».

وصلتُ في الساعة الثامنة وربع بالضبط، فوجدتُ الاجتماعَ في نهايته. رمقني المديرُ بنظرة قاتلةٍ، قالَ وهو يديم النظرة إلى ساعة إلكترونية على معصمه؛ «الآن، التاسعة والربع». قلتُ متلعثما: «كنتُ أعتقدُ أنها الساعةُ القديمةُ». ردَّ بصوتٍ مزلزل: «لا قديمةَ ولا جديدةَ، كاينة ساعة واحدة، هي ساعة المؤسسة». كان صوتُه موجهاً إلى الجميع. بلعتُ لساني، بينما استمرَّ قلبي يخفقُ بدقات كَنَقرات الدجاجةِ في ساعةِ والدي.



الآنَ، أصبحتْ حياتي قطعاً متفرقةً: الحركةُ أضبطُها بساعة المدير، ونبضُ القلب لا سلطانَ عليه، كجريانِ النهر، كغدوّ الطيرِ ورواحه، كغروبِ الشمس وشروقِها، كجريانِ الدم، لكنَ في أحيانٍ كثيرةٍ يحدثُ اضطرابٌ: أرفعُ صوتي في زمنٍ كان عليَّ أن أخفضَهُ، يضطربُ نومي وتضطرم قرحةُ المعدة.

- يبدأ العملُ قبل أن تجفَّ دموعُ الفجر.

- تصل رسائلُ إلكترونيةٌ مع أنينِ منتصفِ الليل.

دأبتُ على عادة قبل النوم: أُزَوِّدُ ساعةَ أبي «كجط، كجط، كجط»، كأني أقومُ بواجب إطعام الزمن. ثم أضعُها على مكتبي وأراقبُ الدجاجةَ من وراء الزجاجة وهي تنقرُ كالدقائق، لا أعرفُ كيف ينتابني شعورٌ أنني لو لم أبرمِ الإبرةَ، فستموتُ الدجاجةُ من الجوعِ.

أتذكرُ ذلك اليومَ، صبيحةَ يوم العيد، حين حاولتُ أن أضبطَ ساعةَ أبيَ وساعةَ الهاتف. كيف أمتلكُ الجرأةَ وأغيّر عقاربَها؟ كانت مهمتي فقط هي إطعامُ الدجاجةِ بما يكفي من البرم والغزل، لتدومَ يومين أو ثلاثةً. في ذلك اليومَ، حملتُ ساعةَ أبي كطفلٍ وديعٍ جريح، أرفعُه إلى غرفةِ العمليات. حينها سمعتُ أطفالَ الجيرانِ يرددون: «أ معلم بوزكري طيب لي خبزي بكري!». ما معنى «بكري»؟!

في الحقيقة، لم أقوَ على تبديلِ عقاربها، كأنني أتخيلُ أن الدجاجةَ ستختلُّ نقراتُها، وأن نومَها ومعدتَها سيتضربان. عدتُ إلى البيت، حاملاً الساعةَ العتيقةَ إلى صدري كرُقعةِ جرح. وضعتها على المكتب في الزاويةِ، حيثُ كان أبي يضعها، واستلقيتُ على السرير، عيناي مشدودتانِ إلى السقف، وأذناي تلتقطان «تَقْ.. تَقْ.. تَقْ»، أسمع الدجاجةَ وهي تقتاتُ، كأنها تقتاتُ من الزمن. كان الليلُ ينسابُ كالزيت في قارورة مكسورة. انتابني سيلٌ من الخيالات، أتذكرُ حين كنا أطفالاً نلتفُ حول المائدة كفراشاتٍ تسألُ عن نورٍ، فيروي لنا أبي حكايةَ الدجاجة المجدةِ التي تأكلُ الزمنَ لتُخرجَ من بطنِها بيضاً من لحظاتٍ جميلة. أشعرُ أن نبضَ الساعةِ يختلطُ بنبضاتِ قلوبنا، تعدّ حركاتنا وتتلون بها، كأنها تقولُ إنّ العمر دقائق وساعات. كنتُ أسألُ دوماً: «متى ستبيضُ الدجاجة؟» فيجيبُ أبي: «حين نعملُ بجدٍّ ونحصلُ على البذورِ لنطعمَها. ستبيضُ لا محالة».

دروب الخيرات

أحمد لمسيَّح

1 - احماق تكتب

مهداة إلى الشاعر الباحث مصطفى الشليح

كان يمكن نكون علامة ف الطريق
لكني كنتْ ناقص
خاصني « ما عكّل كلامي «
نشبتْ له خَيالي وما حوَّم غير ف السما
بقيت سامر
نفتل مانتْمنّى بمنسج الريح
وقفت
مديت يدي لظلي – كلمتو
نسيت كلمة السر وطيَّرني الحال
رجعت لورقتي .....
فقتْ ..... لقيتْني أُمي .....
ومنين نمحي ما محاني ؟
عليتْ نفتَّش عليَّ
ضايفاتي سحابة وانا عاري منِّي
سقاتني « ما دفّاني «
شافت في مرايتها سيرتي
بدات تصحح وانا لابد
نفضت مني دموعي
خلاّت بسمة
سرّحت جوانحي الدخلانية وقالت لي :
احماق راك يمكن تكتب .

2 – السر فر

مهداة إلى الشاعر العرفاني أحمد أية ورهام

السر فر
الريح سفينتو
حرقو الضو
طاح رمادو على الورقة .
دمعة الشاعر سقاتو
نبتت حلمة بقفطان الحب
حايطة بها فراشات زاهية
.....
توضّى مول القلم بالنور
ساس منو الطاشات
وغطس يصيد جوهر الكلام
صادفاتو رعدة في الما
وترمى في شباك الموج
يفْلي منها « قواقع « ما عامرة غير بالصوت
وتكركب على الرمل
اغبر وبقى ظلو – قال له :
اكتب تظهر .

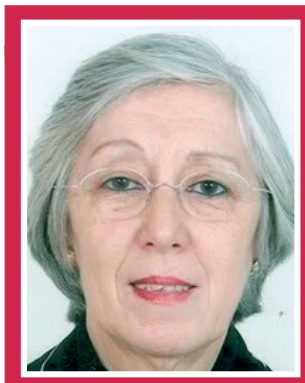
3 – اوشم حلمك بحروف الضو

إلى الصديق الشاعر محمد بشكار

مازلت شاعر و خا سترك الرماد
– هكذا قال بشكار –
ريح دواخلك عرّات رسامك
لجمت عَوْد الخَيال وطْلَقْته فرَّادي
ما عادا ، ما حادا ، ما داخل سربة .
أصيلة تسالك زيارة المقام ،
إيلا ما لقيت شمعة اشعل انتَ
اوشم حلمك بحروف الضو في عز الظلمة ،
تلقى طريق الورقة و ....
وُآرا ماتكتب .

من أعمال الفنان والخطاط المغربي علي الداهية

القصيدة المولدية في الأدب المغربي



دة. نجاة المريني

سأحاول في هذا العرض الحديث عن «القصيدة المولدية في الأدب المغربي» ، من خلال نقطتين اثنتين :

-الأولى : أسباب ظهور هذا الغرض الشعري في الأدب

-الثانية : أنماط هذا اللون من التعبير في الأدب المغربي..

النقطة الأولى : أسباب ظهور هذا الغرض الشعري في الأدب

لا شك في أن الشعراء في العهود الإسلامية الأولى كانوا يعيشون لحظات مشرقة وهم يمدحون الرسول عليه السلام، ويتغنون بفضائله وخصاله، بدءا بقصائد حسان بن ثابت وقصيدة كعب بن زهير وغير ذلك من أشعار الشيعة في العصرين الأموي والعباسي في مدح الرسول وآل بيته وفي مقدمتهم علي بن أبي طالب وأولاده الحسن والحسين كما عند الكميت ودعبل والفرزدق ثم في العصر الفاطمي وغيره كما عند ابن هانئ الأندلسي، وكانت هذه الأمداح النبوية نواة فيما بعد لتشكيل غرض شعري سيزدهر وينتشر في المشرق والمغرب منذ القرن السادس الهجري .

ومن المؤكد أن المغاربة عرفوا منذ الفتح الإسلامي بصدق الإيمان وبالتعلق بالرسول عليه السلام ، وبآل بيته من الشرفاء الكرام ، فمدحه الشعراء في مطولات كثيرة وفي قصائد متعددة أفصحوا فيها عن هذا النفس الإسلامي الصادق ، فالرسول عليه السلام هو المثل الأعلى الذي يجب أن يقتدي به الجميع لتحقيق مجتمع إسلامي كما أراده الخالق سبحانه وتعالى ، منهجه القرآن والسنة النبوية .

وكان لمناسبتين هامتين أثرهما في تفجير قرائح الشعراء في التغني بالشمائل المحمدية وهما :

أولا : مناسبة أداء المناسك الدينية بالحج إلى بيت الله الحرام ، والمسافةُ التي تفصل بين المغرب والديار الحجازية مسافةٌ طويلة ، ومن ثم لم يكن باستطاعة أغلب المغاربة أن يحجوا إلى تلك الديار، وأن يحظوا بالطواف بالكعبة المشرفة وبزيارة قبر الرسول عليه السلام ،فلم يجدوا متنفسا لهم غير التوجّه إلى ركب الحجاج بقصائدهم في التشوق إلى الحبيب المصطفى ،وأملهم في زيارة قبره ، فالقاضي عياض الفقيه الشاعر المتوفى سنة 542 هـ يأخذ على نفسه عهدا إن زار قبر الرسول لبعفرنّ شيبه في تراب تلك البقاع ، يقول(1) :

وعليَّ عهدٌ إن ملأتُ محاجري ... من تلكمُ الجدران والعرصات

لأعفرنَّ مصونَ شيبي بينها ... من كثرة التقبيل والرشفات

وهذا أبوبكر السلوي يحيى بن بقي المتوفى بمرسية سنة 563هـ يقول متشوقا إلى ديار رسول الله ، متأسفا عن تعذّر الوصول إليها (2):

يا حداة العيس مهلا فعسى ... يبلغ الصب لديكم أملا

لا أخاف الدهر إلا حاديا ... ظَلتُ أخشاه وأخشى الجملا

أودعوني حرقا إذ ودّعوا ... غادروا القلب بها مشتعلا

ثانيا : مناسبة احتفال المغاربة بإحياء ذكرى ليلة المولد النبوي الشريف ، فقد حرص المغاربة منذ عهد الموحدين على الاحتفال بليلة المولد النبوي وعلى إبداع غرض أدبي جديد يعنى بمدح الرسول والتغني بسيرته ومعجزاته ، وهو ما عرف بالمولديات .

أما أول مؤلف ظهر في المغرب يرصد ظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي ويتتبع القصائد الشعرية التي كانت تنشد في المساجد وقصور الملوك متغنية بالذكرى العطرة وبصاحبها عليه الصلاة والسلام فهو كتاب « الدر المنظم في مولد النبي المعظم « (3) لأبي العباس العزفي السبتي (557 هـ/ 633 هـ) وابنه أبي القاسم فيما بعد (607هـ/677هـ)، ويشير المؤلفان إلى أن احتفال النصارى بمولد المسيح بصورة علنية في الديار الأندلسية المسلمة وما كان من احتفال المسلمين بنفس المناسبة أثارا في نفسهما حميّة المسلم المؤمن بدينه المدافع عن عقيدته خاصة بعد أن ضعف شأن الإمارات الأندلسية ، فعملا على الدعوة إلى الاحتفال بالمولد النبوي في المغرب ،وإلى كتابة السيرة النبوية الشريفة بتفصيل مع التنصيص على فضائل الصلاة على النبي ، مع ما للتذكير بالمناسبة من آثار إيجابية في استنهاض همم المسلمين في التشبث بدينهم والدفاع عنه أمام الهجمات الشرسة للنصارى في تلك الفترة .

ويذكر ابن عذاري في كتابه «البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب» (4) « أن المرتضى الخليفة الموحدي (بويع سنة 646 هـ وقتل سنة 656 هـ) كان يقوم بليلة المولد خير قيام ، ويفيض فيه الخير والإنعام،وكان أشار له بذلك الفقيه أبو القاسم العزفي ، لأنه لما ألف كتابه «الدر المنظم في مولد النبي المعظم « بعث به إليه،وأشار بذلك الرأي عليه».

ويشير الحسن الوزان المعروف بليون الأفريقي في كتابه « وصف أفريقيا « (5) إلى « أن الشعراء الذين كانوا ينظمون الشعر باللغة العامية في العصر المريني كانوا يتبارون لإظهار براعتهم الشعرية في مناسبة ذكرى المولد النبوي حيث يتجمعون صباح يوم العيد في الميدان الرئيسي ويعتلون المنصة واحدا تلو الآخر لإلقاء أشعارهم أمام جمهور غفير من الناس « ، ويذكر كذلك أن السلطان المريني كان يقيم حفلا بهذه المناسبة يستدعي له رجال العلم والأدب ، وأن الشعراء كانوا يلقون القصائد أمامه ، فينعم على الفائز الأول بمائة مثقال وفرس وجارية ، ويخلع عليه الكسوة التي يكون لابسا لها ، كما يأمر لكل واحد من الآخرين بخمسين مثقالا ، بحيث ينصرفون جميعا بهدايا « .

وتطورت الاحتفالات بعيد المولد النبوي في العصر السعدي واتخذت طابعا متميزا تحدث عنه بتفصيل مؤرخو الفترة وأشهرهم عبد العزيز الفشتالي في كتابه « مناهل الصفا في أخبار الملوك الشرفا «ومحمد الصغير اليفرني في كتابه « نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي « .

لقد أسهمت المناسبة ، مناسبة الاحتفال بذكرى المولد النبوي الشريف في تشجيع الشعراء على إنشاد قصائدهم في مدح الرسول في حضرة الملوك المغاربة ، بل يمكن القول بأن الشعراء كانوا يتبارون في ذلك ، مما جعل هذا الغرض الشعري غرضا يكاد يكون مستقلا بذاته ،فيمدح الشاعر الرسول ويعدد فضائله،ويفصل القول في حياته وبعثته ومعجزاته، دون أن يغفل الإشادة بمحيي الذكرى وهو السلطان الحاكم الذي يعتبر حكمه امتدادا للسلطة الدينية الإسلامية .

كما عرفت مجالس السلاطين العلويين احتفالات كبرى بمناسبة ذكرى المولد النبوي الشريف ، تحدث عن ذلك بتفصيل مؤرخو الفترة ومنهم أكنسوس في كتابه « الجيش العرمرم « ، وفي الاحتفالات التي كان يقيمها ويرأسها الملك الحسن الثاني تخليدا للذكرى العطرة، وكذلك وارث عرشه الملك محمد السادس ما يؤكد الحفاظ على الاحتفال بالمناسبة وإتاحة الفرصة للشعراء للتباري بإنشاد قصائدهم حسب تميّزها في مجلس يضم علماء وأدباء البلاد وغيرهم من المدعوين من البلاد العربية والإسلامية ،وتنقل هذه الاحتفالات مباشرة - من أحد مساجد البلاد وفي مقدمتها مسجد الحسن الثاني بالدار البيضاء - . أجهزة الإذاعة والتلفزة الأرضية والفضائية.

النقطة الثانية: أنماط هذا اللون من التعبير في الأدب المغربي

يمكن تصنيف القصائد المولدية باعتبارها قصائد وضعت أساسا لمدح الرسول عليه السلام ليلة الاحتفال بمولده إلى أصناف منها :

1) - دواوين خاصة بالمديح النبوي : وهي قليلة أذكر منها :

ديوان «نوادر النظام في شرف سيد الأنام» لمحمد بن القاسم بن داوود السلاوي(6) من أهل القرن السابع ، ويضم مائة قصيدة .

ب) ديوان في المديح النبوي لعبد الرحمن بن عبد القادر الفاسي (7)،المتوفى سنة 1096 هـ

جـ) ديوان « السراج الوهاج في مدح صاحب التاج والمعراج»(8) لعبد الكريم بن زاكور والي مدينة تطوان في عهد السلطان العلوي سيدي محمد بن عبد الله .

د) « ديوان في المديح النبوي» (9) لعلي بن سليمان الدمناتي المراكشي (ت 1306 هـ)

2) - قصائد مفردة : وهي قصائد كانت تنشد في مجالس السلطان الذي

يقيم احتفالا رسميا يحضره العلماء والفقهاء والشعراء وكبار رجال الدولة احتفاء بليلة المولد النبوي ، بل لقد أصبح الشعراء يتنافسون في مثل هذا المهرجان للفوز بالجائزة التي كانت ترصد لأحسن قصيدة ، وكذلك للفوز برضى السلطان وتقديره .

ولعل أقدم القصائد المولدية (وإن لم يكن الجزم محققا ، فإنها أنشدت في حضرة السلطان احتفاء بليلة المولد النبوي) هي قصيدة أبي محمد عبد الله الشقراطيسي التوزري (ت 466 هـ) المعروفة بالقصيدة الشقراطيسية) (10) ،ومطلعها :

الحمد لله منا باعث الرسل هدى بأحمد منّا أحمد السبل
خير البرية من بدو ومن حضر وأكرم الخلق من حاف ومنتعل
ضاءت لمولده الآفاقُ فاتصلتْ
بشرى الهواتف في الإشراق والطفل

ثم قصيدة ابن أبي الخصال (ت 540 هـ) والمسماة (معراج المناقب ومنهاج الحسب الثاقب»(11) ومطلعها :

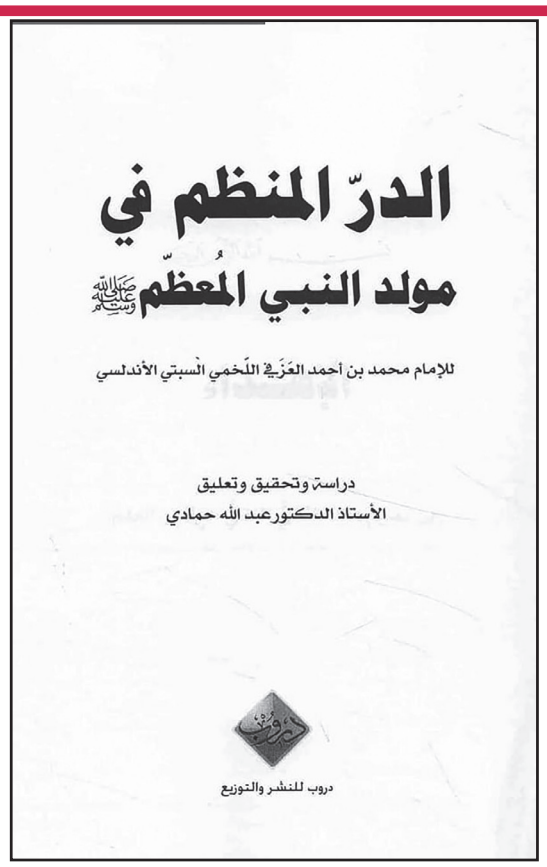
إليك فهمي والفؤاد بيثرب وإن عاقني عن مطلع الوحي مغربي

ثم قصيدتا البوصيري (ت 694 هـ) البردة والهمزية (12) ، مطلع الأولى :

أمن تذكّر جيران بذي سلم أرقت دمعا جرى من مقلة بدم
أم هبّت الريح من تلقاء كاظمة وأومض البرق في الظلماء من إضم

ومطلع الثانية :

كيف ترقى رقيك الأنبياء يا سماء ما طاولتها سماء
لم يساووك في علاك وقد حا ل سنا منك دونهم وسناء



ويمكن أن نشير هنا إلى قصيدة ميمون الخطابي (ت 637 هـ) في مدح الرسول عليه السلام ، يقول في مطلعها (13):

حقيق علينا أن نجيب المعاليا لنُفْنِيَ في مدح الحبيب المعانيا
ونجمع أشتات الأعاريض حسبةً ونحْشُر في ذات الإله القوافيا

ثم يقول :

رسول براه الله من صفو نوره وألبسه بردا من النور ضافيا
وما زال ذاك النور من عهد آدم يُنير به الله العصور الخواليا

ومن المؤكد أن عناية العزفيين حكام سبتة بالدعوة إلى الاحتفال بالمولد النبوي كانت الباعث الأول لاقتداء حكام المغرب فيما بعد بإقامة هذا الاحتفال سنويا كلما حلّت الذكرى ، فاحتفى به الخليفة الموحدي عمر المرتضى ، بل إنه نظم أبياتا شعرية بالمناسبة تغنى فيها بفضائل شهر ربيع النبوي ، يقول في مطلعها (14) :

وافى ربيع قد تعطّر نفحه أذكى من المسك الفتيق نسيما
بولادة المختار أحمد قد بدا يزهو به فخرا وحاز عظيما
بُشرى بشهر فيه مولده الذي ملأ الزمان علاؤه تعظيما

أما « في عصر ازدهار الدولة المرينية ، كان الملك يدعو علماء المدينة وأدباءها إلى قصره للاحتفال بفحول الشعراء ، ويأمر كل واحد منهم بإنشاد قصيدته المولدية بين يديه أمام الجميع ، فيتبارون ، وحسب ما يقضي به رجال أكفاء يعطي الملك الفائز من الشعراء مائة مثقال وفرسا وجارية ، ويخلع عليه الكسوة التي يكون لابسا لها ، كما يأمر لكل واحد من الآخرين بخمسين مثقالا، بحيث ينصرفون جميعا بهدايا»(15)، ومن ثم أصبح يوم الثاني عشر من ربيع الأول عيدا مولديا عاما بالمغرب ، أشار إلى هذا ابن أبي زرع في كتابه « الأنيس المطرب بروض القرطاس » في قوله (16) :» وفي سنة إحدى وتسعين وستمائة ، أمر أمير المسلمين يوسف يعقوب بعمل المولد وتعظيمه والاحتفال له في جميع بلاده ، وذلك في شهر ربيع الأول المبارك من السنة المذكورة «.

وتحدث المقري في أزهار الرياض عن احتفاء السلطان أبي عنان بأبي العباس أحمد السبتي بمناسبة الاحتفال بالمولد النبوي فقال (17) :» وكان السلطان أبو عنان فارس يُجل هذا الشريف ويعترف له بالفضل ، ويعطيه العطاء الجزل ، وكان يستدعيه كل سنة إلى حضرته فاس لحضور المولد النبوي السعيد الذي سنه ببلاد المغرب الشيخ أبو العباس العزفي ، وتلك السنة باقية إلى الآن - أي العصر السعدي - بحسن نيّته واعتنائه بالجناب العلي ، نفعه الله بذلك « .

أما كتاب « الدر المنظم في مولد النبي المعظم « للعزفي السابق الذكر ، فيضم قصائد في مدح الرسول أو في الشوق لزيارته ،ومنها قصيدة ابن أبي الخصال (465هـ / 540هـ) مطلعها (18) : (وتتألف من مائة وتسعة وسبعين بيتا شعريا)

إليك فهمي والفؤاد بيثرب وإن عاقني عن مطلع الوحي مغربي
أعلل بالآمال نفسا أغرّها بتقديم غاياتي وتأخير مذهبي
ودَيْني على الأيام زورةُ أحمد فهل ينقضي ديني ويقرب مطلبي

كما أورد قصيدة في مدح الرسول للشاعر عبد الله الناشئ الأنباري (ت 293هـ) يقول فيها (19): (تقع في سبعة وسبعين بيتا)

مدحت رسول الله أبغي بمدحه وفورَ حظوظي من كريم المواهب
مدحت امرأ فات المديح موحّدا بأوصافه من معبـّـد أو مقارب
نبيـّـا تسامى في المشارق نوره فلاحت هواديه لأهل المغارب
أتتنا به الأنباء قبل مجيئه وشاعت به الأخبار في كل جانب

والاحتفال بليلة المولد النبوي كان يقتضي نظم قصائد في مدح المحتفى به وهو النبي عليه السلام ، وعن هذه القصائد يقول الأستاذ محمد المنوني(20) :» وقد ظهرت في المغرب - أي قصائد التهاني المولدية - في هذه الفترة ، لتلقى أثناء الحفلات المرينية ليلة المولد النبوي ، وكانت تفتتح بالحنين إلى البقاع المقدسة وتتناول مدح الجناب النبوي وذكر معجزاته ،ثم تتخلص إلى مدح السلطان المريني مقيم الاحتفال وتهنئته مع التعرض لبعض الأحداث السلطانية القريبة العهد « .

ومن بين الشعراء الذين ساهموا في إحياء هذه الذكرى بشعرهم ابن عبد المنان الخزرجي نزيل مدينة فاس (ت 792هـ) له قصيدة رفعها للسلطان أبي عنان المريني سنة 757هـ ، مطلعها (21) :

هل العقيق وما ضمت أجارعه كما عهدناه أم أقوت مرابعه

ومنها :

ويحَ المحب لقد نمَّتْ شمائله بحبِّه ،فهو خافي السر ذائعه
هل تعلمان له راقٍ فيطمع في بُرْءٍ أم الحب داءٌ عـزَّ دافعه
أو ملجأٌ غيرَ أعلى الخلق منزلةً يومَ الحساب وقد راعت روائعه
خيرُ البرية أولاها وآخرها وحائزُ الفضل دانيه وشاسعه
يا ليلةً أسفرتْ عنه ظفرْت علاً بالفخر قد ملأ الأقطارَ شائعه
ضاءتْ لمولده الآفاقُ واتّضحتْ سُبْلُ الرشاد بما جلَّتْ نواصعه

وفي نفس المناسبة أنشد الأمير محمد بن يحيى اللخمي العزفي (ت 768هـ) قصيدة في مدح الرسول عليه السلام في حضرة السلطان أبي سالم المريني ، مطلعها (22) :

إذا لم أطق نحو نجد وصولا بعثتُ الفؤاد إليها رسولا
وكم حلَّ قلبي رهينا بها غداة نوى الركبُ فيها النزولا

كما أنشد ابن خلدون قصيدة في نفس المناسبة ، مطلعها (23) :

أسرفن في هجري وفي تعذيبي وأطلن موقف عبرتي ونحيبي

كذلك أنشد ابن الخطيب قصيدة مولدية رفعها أيضا لأبي سالم المريني،مطلعها (24) :

تألق نجديا فأذكرني نجدا وهاج بي الشوقَ المبَرّحَ والوجدا

والواقع أن ملوك بني مرين عُنُوا عناية خاصة بالاحتفال بالمولد النبوي الكريم ، تحدث عن هذه العناية بتفصيل ابن مرزوق في كتابه « المسند الصحيح الحسن في مآثر مولانا أبي الحسن « (حققته المستشرقة الإسبانية ماريا خيسوس بيكيرا) .

أما في العصر السعدي ، فقد تعددت مظاهر الاحتفال بالمولد النبوي الشريف ، منها ظاهرة موكب الشموع الذي كان يعنى به الخليفة أبو العباس أحمد المنصور السعدي عناية خاصة ،(ولا يزال الاحتفال بموكب الشموع مستمرا إلى اليوم بمدينة سلا)، ومنها الولائم التي كانت تقام على أوسع نطاق في مختلف المدن المغربية .

أما مجلس السلطان أحمد المنصور السعدي فقد خصّه المؤرخ عبد العزيز الفشتالي في كتابه « مناهل الصفا في أخبار الملوك الشرفا « بفصل عنوانه « ذكر الاحتفال بالميلاد الكريم والتنويه بموسمه العظيم « ، وفيه أورد قصائد بالمناسبة ، تمثل رصيدا شعريا كبيرا في الأمداح النبوية ، كما حفظ لنا كتاب « روضة الآس العاطرة الأنفاس في ذكر من لقيته من أعلام الحضرتين مراكش وفاس « لأحمد المقري قصائد مطولة في مدح الرسول عليه السلام بمناسبة الاحتفال بذكرى ميلاده ، أوردها المؤلف نقلا مباشرا عن أصحابها ، ومن الشعراء الذين برعوا في هذا الغرض الشعري الشاعر المؤرخ عبد العزيز الفشتالي ، إذ كان يساهم كل سنة بقصيدة تلقى في مجلس السلطان ، يقول في إحدى قصائده مادحا الرسول عليه السلام (25) :

سر العوالم نكتة الكون الذي هتفتْ به الأحبار قبل ولاد
هو مجتبى الرحمن من أرساله وإمام جمعهمُ وبدرُ النادي

ويقول عن معجزاته :

متنوّع الآيات يُعيي عدُّهـا قلمَ الحساب وجامع الأعداد
متسَنِّمُ الأفلاك بالقدر الذي ترك المثال على صفا الأصلاد

يتبع ←

القصيدة المولدية في الأدب المغربي

وبعد الحديث عن خصال النبي ومزاياه ينتقل الشاعر إلى مدح السلطان محيي الذكرى والداعي إلى تنظيمها ،مؤكدا رابطة قرابته للنبي عليه السلام في حسن تخلص ،فيقول:

وإذا أيـمّمُ مخـلصا فلأنتـمُ والسبطُ سبطكمُ الإمام عمادي
خيرُ الخلائف أحمدُ المنصور من يسمو على الأضداد والأنداد
بسـماحة وصباحة وفـصاحة وأصالـةٍ وجزالةٍ وجَـلاد

ومن الشعراء الذين برَّزوا في هذا الموضوع محمد بن عبد الواحد الحسني ، يقول(26):

المصطفى المختـارُ نخبةُ هاشم من بشَّـرتْ قدْما به الأنباء
من خصّه الرحمنِ من بين الورى بمواهـب مَا إن لها إحصاء
أعـلى الأنام هـمّةً أوفاهـمُ ذِمَماً ،ومنْ شَرُفتْ به البطحاء

وفي التصلية على النبي يقول :

صلى عليك الله ما هـبَّ الصّـَبا وشدتْ على أغصانها الورقاءُ
صلى عليك الله ما هطل الحيـا وكسا خـدودَ الغـانيات حياء
يا تاج رسُل الله يا قـطب الهدى كـادت تذوب لبينك الأعضاء

ويختم هذه القصيدة بمدح السلطان أحمد المنصور فيقول في مبالغة :

ملكٌ إذا سالت جـداول كـفّه خجِلَ الحيا واستحـيت الأنواءُ
ليثُ الكتائب من يرفرف فوقه فِي الحرب للنصر العزيز لواء

ويقول ابن القاضي المؤرخ في مدح الرسول عليه السلام (27) :

محمدُ المجتبى المختار أفضلُ منْ أسرى به اللهُ فوقَ السبع أفلاك
فالبدرُ قد شُقَّ تصديقا لمعجـزه والجذعُ حنَّ حنيَن المدنف الشاكي
صلى عليك إلهُ العرش ما طلعتْ شمسٌ وما لاح بـدرٌ بين أحلاك

ومنها في مدح السلطان أحمد المنصور السعدي :

كهفُ ملوك الورى المنصورُ طودُ علا
تاجُ الملوك وفخرُ المعدن الزاكي
لولاك يا ملكَ الإسلام ما نُظمتْ للآلئُ الملك في جيدٍ بأسلاك

إلى أن يقول :

ودمْ لميلاد خير الخلْق تَكْرُمةً فأنت أولى به أيها الزاكي

وفي فترة الدلائيين ، وهي فترة ضعف السلطة السعدية ، نجد العناية بالشعر بصفة عامة أثمرت وخلفت نتاجا شعريا جيدا ، وهكذا فقد تناول شعر الدلائيين أغراضا كثيرة منها المديح النبوي الذي برَّز فيه بعض الشعراء ،وفي طليعتهم محمد المرابط الذي يمدح الرسول بقوله (28) :

وبِطيب طَيْبةَ حيث حلَّ تعطَّرتْ كلُّ العوالم ،وهوأكرمُ مُرسَل
الهَاشميُّ الأبطحيُّ محمـدٌ هـادي الأنام وسيلةُ المتوسّل
خيرُ الأوائل والأواخر من لهُ نطق الجماد رضًى بأفصح مقْول

وينشد أكنسوس في مجلس السلطان عبد الرحمن بن هشام العلوي قصيدته في مدح الرسول يستهلها بتميُّز شهر ربيع النبوي فيقول (29) :

شهرٌ تشرَّفَ بالإسلام حُقَّ له بين المواسم تعظـيمٌ وتبجيل
شهرٌ تعاظم مجدا أن يُماثلـه عيدٌ ولا زمنٌ بالفضل مشمولُ

ثم يتحدث عن مولد الرسول عليه السلام :

أهلا بمولد خيـر المرسلين ومن له على الكل تسييدٌ وتمويلُ
بمولد الصفوة الأعلى الرسول إلى كلِّ الوجود وما للحق تبديلُ
سرُّ العـوالم والأرواح عنصُرُها مَنْ ذكرُهُ في قديم الذكر منقول

ثم يقول :

لك الوسيلة والجاه العظيم إذا ما أنت فوق نطاق العرش محمول

يا من يخلِّصُ من أضحى لمدحته على جناب كريم منه تطفيل
هذي مـدائح راجٍ أن يكون لـه مـن الرسول بإذن الله تنويـل
صلى عليك مُفيضُ الجود منك على كـل الخلائـق والتعميمُ تسجيل

وفي نفس القصيدة يمدح الشاعر أكنسوس المولى عبد الرحمن بن هشام فيقول :

فهْو المؤمّـل للسمحا يجدِّدها من بعد ما عزَّ للتجديد تأهيل
وهو الذي سنَّةُ المختار قد حبِيَتْ به ،وقد سامها وهْنٌ وتعطيل
وهو المؤيَّدُ بالإسعاد همَّتُهُ لبنية العزّ تشييدٌ وتطويل

وفي العصر الحديث نجد الشاعر علالا الفاسي يتغنى بمدح الرسول عليه السلام في ذكرى مولده ، يقول في إحدى قصائده (1927م) (30) :

إذا عرفَ الشمائلَ ذو ضلال تـدرَّعَ بالهـداية والثبات
شمائـلُ أحمد خير البرايا وأفضل من أتى بالمعجزات
أتى والقوم في شِرْك وجهل يؤُمّونَ العظـامَ الباليات

ثم يقول بعد أن عدد جهالات العرب الجاهليين :

.. فجاء محمدٌ يدعو إلى ما يُرَقّـيهمْ بمعترك الحياة
إلى ما تستنيرُ به حجاهم ويُصعدُهم لأعلى المكرمات
إلى الإسلام للديـن المعلَّى إلى العلم الصحيح ،إلى الحياة

وفي هذه القصيدة يشكو علال الفاسي أحوال المسلمين إلى الرسول فيقول :

إليك أيا رسول الله أشكـو مصائب قد أتتْ بالمعضلات
أناسا سوَّدوا الإسلام حتى رآه الغيـرُ ديْـنَ الراقصات

ثم يعدد الآفات الاجتماعية التي ابْتُلي بها المجتمع الإسلامي في مرارة وحسرة ، متوجها إلى علماء الإسلام بالعمل من أجل التصحيح حيث يقول :

حماةَ الدين هُبُّوا أرشدونا كفى يا قوم من طول السبات
كفى يا قومُ من ذلٍ وجهل فذلـكمُ يـؤدي للمـمات
وقوموا فالزمانُ زمانُ علم ودرس للفـنون وللـغات
إذا الأخلاق عزَّتْ فابتغوها من الإسـلام لكن بالأنـاة

3) ـ الموشّحات : من المعروف أن هذا الفن الشعري ارتبط بموضوعات معينة أبرزها وصف المجالس والطبيعة والمرأة،وإن كانت في بعض الأحيان تتناول مدح الرجال من الملوك والأمراء ، وبطبيعة الحال ، ستحظى المدائح النبوية بعناية الوشاحين ،وستصبح المدائح النبوية من بين أغراض الموشحات الرئيسية في مناسبة الاحتفال بذكرى المولد النبوي خاصة ،منها موشحة لمحمد بن زاكور يقول في مطلعها (31):

يا ليـلة الميلاد ما كان أحلى سمرك
شَفَيْـت ذا أنكاد بات يشيم غـررك
فاللهُ بالإسعاد بين اللـيالي نصرك
نبيَّنا المـنسوب إلى ذوي الجاه الخلوب
المصطفى المحبوب مَنْ حبّه يُمْحي الذنوب
منـوَّرَ الأسلوب منبئا عـن الغـيوب

4) الملحـون : اهتم المغاربة في أناشيدهم وأهازيجهم الشعبية بمدح الرسول عليه السلام في قصائد توزعت بين مطولات ومقطوعات تتناول سيرة الرسول عليه السلام ، أغلبها ينشد أو ينظم بمناسبة الاحتفال بذكرى المولد النبوي الشريف ، من ذلك قصيدة الغالي الدمناتي عنوانها « مولد النور « يقول في لازمتها وهي حربتها (32) :

بديتْ باسم المولى نعمَ الغنيّ السَّتّار بسمُو نفتتحْ ياصاح في اشعاري

وعن معجزات الرسول يقول :

حين اتزاذْ الرسول طه بحر العلم ظهرت من غير شك للناس اعلايم
منها كسرى اهتزْ إيوانو واغْتَم من بعد املاكتو ابْقى حايْر هايْم

الخ ، ولاشك في أن قصائد الملحون المولدية حظيت باهتمام خاص من طرف كثير من

الطبقات الشعبية ، حيث إنها أقرب إلى أفهامهم وأعلق بأذهانهم ، مما يجعلهم يرددونها في المناسبات العامة ، وفي مناسبة إحياء ليلة المولد النبوي خاصة .

وهناك أنماط تعبيرية أخرى لا مجال لتفصيل القول فيها ، من أهمها :

- نظم كتب في السيرة النبوية ، منها « مورد الصفا في محاذاة الشفا « لأحمد سكيرج

وهو نظم لشفا القاضي عياض

- المعارضات والتخميسات : أشهرها معارضة مالك بن المرحل المسماة « الوسيلة الكبرى المرجوُّ نفعها في الدنيا والأخرى « لوتريات معاصره ابن رشيد البغدادي ، وكذلك معارضة الطاهر اليفرني لقصيدة كعب بن زهير « بانت سعاد « .

إن قصائد المولد النبوي كانت تهدف إلى جعل الذكرى مناسبة لمدح الرسول عليه السلام منقذ البشرية من الضلالة والجهالة ، وإلى التذكير بمعجزاته من خلال سرد سيرته النبوية العطرة ، ثم التوسل إليه كي يكون شفيع المسلمين لما ارتكبوه من خطايا وجَنْوٌة من معاصي ،مع ما تحمله هذه التوجهات من رغبة صادقة في تصحيح الأوضاع من الفساد ، وتنقية المجتمع من كل ما لحق به من أدران .

كما أن هذه القصائد - وإن كانت قصائد مناسبات - فإنها تسجل بصدق تعلق المغاربة بالرسول عليه السلام موحِّد الشمل ، ومنقذ البشرية من الضلال الذي كانت تتخبط فيه،كما أنها تمثل روح الشعب المغربي في إيمانه العميق بالرسالة المحمدية، وبصاحب الرسالة عليه السلام ،سواء أجاد الشاعر في مدحه أم أسفَ، فالمناسبة تدعوه إلى المشاركة وإلى التعبير عن خوالج النفس وما تكنه من مشاعر المحبة والإجلال لشخص الرسول عليه السلام ، ومن ثم لشخص السلطان مقيم الاحتفال الذي يعمل من أجل حماية الدين الإسلامي والدفاع عنه من خلال مواقف بطولية على المستويين العقدي والجهادي في مختلف العصور .

هوامش البحث :

أزهار الرياض 180/4
بغية الملتمس ص 435
مخطوط الخزانة العامة بالرباط رقم 1469 ك
قسم الموحدين ص 446
1/ 260
م.خ.ع رقم 360 ك
م م م رقم 3071
م خ ع رقم 1830 ك
ديوان الدمناتي ، طبعة القاهرة سنة 1298 هـ
الدر المنظم للعزفي ، م خ ع رقم 1469 ك ، الورقة 197
،الرحلة المغربية أو رحلة العبدري ص 45
قصيدة ابن أبي الخصال ، مخطوطة خاصة ، كما أوردها صاحب الدر المنظم ، م خ ع رقم 1469 ك ، الورقة 47
ديوان البوصيري ص 190 ، ص 1
ميمون الخطابي سلسلة ذكريات مشاهير رجال المغرب ، رقم 7 / 14
14) ،البيان المغرب ، قسم الموحدين ص 445
15) وصف إفريقيا 1/ 260
16) ص 383
17) 1/ 39
18) مخطوطة خاصة ، كما وردت في الدر المنظم، م خ ع ، الورقة 47
19) الدر المنظم ، الورقة 44
20) ورقات عن حضارة المرينيين ص 526
نثير الجمان لابن الأحمر ص 317
الإحاطة 14/3، الوافي بالأدب العربي 2/ 408
تاريخ ابن خلدون ، المجلد السابع ص 484 ، الإحاطة 3/ 508
ديوان الصيب والجهام ص 471
شعر عبد العزيز الفشتالي ص 308
روضة الآس ص 193
شعر ابن القاضي ص 109
الشعر الدلائي ص 114
الجيش العرمرم لأكنسوس ، طبعة حجرية 2/ 41 ،النبوغ المغربي 3/ 238، الوافي بالأدب العربي 3/ 887
ديوان علال الفاسي جمع وتحقيق عبد العالي الودغيري ، 1/ 121
الروض الأريض في بديع التوشيح ومنتقى القريض ، م خ ع رقم 357 ك ، الورقة 79 ، المنتخب من شعر ابن زاكور ص 42، موشحات مغربية ص 165
الأدب المغربي 1 / 161

ملامح الحزن ومأزق الوجود

إلياس الخطابي

قراءات

في ديوان «أكثر من شجرة أقل من غابة» للشاعر علي أزحاف

الشعر الحقيقي لطالما كان لصيقًا بالوجود، خاصة حين يتقاطع مع الألم والقلق الوجودي. فالذات التي تمارس الكتابة لا تفعل ذلك بدافع الترف أو الاستمتاع العابر، بل حين تصيبها الحيرة وتؤرقها تلك الأسئلة التي لا إجابة لها. هنا يصبح الشعر وسيلة للبحث لا للوصول، ومحاولة لفهم الذات في علاقتها بالعالم. وربما ما يميز الشاعر علي أزحاف في هذا الديوان هو قدرته على تحويل الحزن الشخصي إلى حالة كونية، ومأزق فردي إلى مأزق جماعي، بلغة تعكس اغترابه العميق ولا انتماءه الموجع.

نبذة عن الديوان

ديوان أكثر من شجرة أقل من غابة هو عمل شعري صدر عن دار تشكيل المصرية للنشر والتوزيع سنة 2025، ويضم قصائد تتقاطع في موضوعها مع تجربة الألم الإنساني والوعي الثقيل بالوجود. ما يلفت في هذا الديوان هو أن الشاعر لا يتحدث عن ذاته فقط، بل يتحدث عن الإنسان في صيغته الكونية، الإنسان الذي يحاصر من كل الجهات، سواء بقيود داخلية كالخوف والحيرة، أو قيود خارجية كالقوانين الاجتماعية والثقافية.

الحزن كحالة كونية

في الأدب، سواء أكان شعرًا أم نثرًا، لا يُنظر إلى الحزن كحالة عابرة، بل يُنظر إليه باعتباره وعيًا فادحًا بالوجود وبثقل الزمن الذي يمضي بلا هوادة. هذا الحزن ليس مجرد شعور طارئ، بل هو رؤية وجودية للعالم، رؤية تنطلق من إحساس عميق بعدم الجدوى وبفجوة لا تُردم بين الإنسان وحقيقته.

في ديوان (أكثر من شجرة أقل من غابة) يتجلى هذا الحزن الكوني في قصائد مثل «قطرة ماء»، «ميتافيزيقا»، «وحدك»، و«جنازات»، حيث تنبع اللغة من شعور داخلي بالتمزق، وتكشف الصور الشعرية عن إنسان يجرجر خيبته ويحمل داخله أسئلة لا تجد صدى.

الحزن عند أزحاف ليس حالة ضعف، بل هو موقف وجودي، وهو ما يجعل قصائده أقرب إلى التأمل العميق في هشاشة الكائن، وفي معركته المستمرة ضد الفراغ.

مأزق الذات بين الطبيعة والوجود

يُعتبر عنوان الديوان مدخلًا مهمًا لفهم مأزق الذات الذي يعالجه الشاعر. اختيار «الشجرة» و«الغابة» ليس اختيارًا بريئًا؛ فالشجرة رمز للفرد المنعزل، والغابة رمز للجماعة أو للانتماء. يبدو أن الشاعر يتأرجح بينهما: يريد أن يكون «أكثر من شجرة»، أي يريد أن يتجاوز عزلته، لكنه في ذات الوقت لا يستطيع أن يكون «غابة» كاملة، أي جزءًا من كل يمنحه الانصهار والطمأنينة. إنه كائن على الحافة، ينتمي ولا ينتمي في آن.

هذا التوتر بين الرغبة في الانتماء والإحساس بالانفصال يتقاطع مع فلسفة العبث عند ألبير كامو، حيث الإنسان يعيش في كون صامت، يطلب إجابات لكنه لا يتلقاها. الحزن في هذه الحالة يتحول إلى استجابة طبيعية لهذا الإدراك المؤلم بأن الحياة تمضي دون أن تفسر نفسها.

في نصوص أزحاف، الطبيعة ليست مجرد ديكور خارجي، بل مرآة داخلية تعكس تمزق الذات: قطرة الماء قد تكون عالقة بين أن تتبخر أو أن تنزلق إلى العدم. الجنازات ليست فقط طقوس وداع، بل استعارات لحيوات تموت داخلنا كل يوم. مأزق الذات عند الشاعر يبدو وكأنه استسلام جميل، أو محاولة للمقاومة بأدوات بسيطة: اللغة، الصورة، والقصيدة.

خاتمة

ديوان (أكثر من شجرة أقل من غابة)، هو رحلة في دهاليز الذات المأزومة، وصرخة مكتومة في وجه عالم يزداد قسوة وغموضًا. علي أزحاف لا يقدم أجوبة في قصائده، بل يتركنا في مواجهة أسئلتنا العميقة، وهو ما يمنح شعره صدقًا مؤلمًا وجمالًا فريدًا. الحزن في هذا الديوان ليس مجرد حالة شعورية، بل هو موقف فلسفي يتجاوز حدود الفرد ليصبح قضية إنسانية كونية. ومن خلال التأرجح بين الشجرة والغابة، بين العزلة والجماعة، بين الأمل واليأس، يخط الشاعر معالم تجربة شعرية تستحق أن تُقرأ، لا لتمنحنا عزاء، بل لتجعلنا أكثر وعيًا بثقل الحياة وعبثها الجميل.

الحداثة والتجريب في المسرح

من أهم الإصدارات النقدية المغربية والعربية التي حاولت مقاربة خطاب الحداثة ومداهمة رهانات التجريب المسرحي والقبض على جمر أسئلتهما الحارقة والملتهبة والشائكة والمؤرقة.. كتاب «الحداثة والتجريب في المسرح» للباحث المغربي د. عبد الرحمن بن ابراهيم. حيث تكمن أهميته النقدية الرصينة في تناوله لخطاب التجريب المسرحي من داخل زوابع الحداثة وقطائعها الإبيستيمولوجية في الغرب، ومن خلال زلازلها وهزاتها التي أحدثتها في بنية الفكر العربي وارتدادات هاته الهزات على المسرح العربي.

كريم الفحل الشرقاوي

الحداثة والتجريب في المسرح الغربي

سيتناول الباحث وبكثير من الدقة المفاهيمية والمنهجية مفهوم الحداثة لغويا واصطلاحيا ومفاهيميا باعتبارها ظاهرة كونية لا زمانية ولا مكانية. تناقض كل خطاب مطلق، وتعاند كل موروث محنط، وتتحرر من كل حقيقة صنمية، وتفكك كل سردية متحجرة ومتكلسة. لتطلق العنان لدينامية السيرورة المتجددة والمتمظهرة في كل المجالات العلمية والفكرية والاجتماعية والسياسية والجمالية. هكذا ستفرض الحداثة خطابها كضرورة حتمية و»كتعبير بليغ عن المواجهة الحاسمة بين زمنين متعارضين: زمن أرسطي، وآخر حداثي، فكل ماهو أرسطي كالمطلق والثابت والجوهري والماهية أصبح مستهدفا (...) إن للحداثة دلالات لا حصر لها في شتى ميادين العلوم والفكر والآداب والفن، وأن مفهومها غير قابل للإمساك به. لأنها بكل بساطة ذات مفاهيم تتناسل باستمرار. ولأنها دائمة التغير فهي رؤية وتصور وموقف متجدد. وهي أيضا حضارة وإيديولوجية «(1) مهيمنة تكتسح كل الجغرافيات الثقافية. واستنادا لما سبق سيعمد الباحث الى مقاربة الحداثة على المستوى النظري-المعرفي مع اقتفاء أثر تجلياتها على المستوى الابداعي-التطبيقي، معتبرا أن الحداثة «نجحت في تأزيم النظريات النقدية ذات التصورات المطلقة القائمة على قوانين ثابتة. وأحالتها الى مجرد اجتهادات نسبية، ومحض قراءات حداثية للفن والابداع والمعرفة الانسانية»(2).

وإذا كانت الحداثة سيرورة وتجاوز وتخطي وتجدد مستمر فإن التجريب المسرحي كتمرد إبداعي يتضمن تطعيما وتخصيبا حداثيا سواء في شقه الفكري الجمالي أو في شقه الإجرائي المختبري. لهذا ستشكل مخاضات الحداثة وقطائعها الإبستيمولوجية مع الماضوي والتقليدي والمقدس والصنمي .. مرتكزا لفلسفات ونظريات التجريب في المسرح الغربي لتجاوز الأنماط المسرحية السائدة والمعاندة للتحولات السوسيوثقافية والسياسية المتسارعة. ما يفرض رهانات جمالية مغايرة قادرة على تثوير الوعي الفني في علاقته بالوعي النقدي الحداثي.

من هذا المنطلق سيحاول الباحث في تعاطيه مع أسئلة التجريب والحداثة تفكيك المفاهيم التي فجرتها النظريات النقدية الحداثية في اشتباكها فكريا وجماليا مع خطاب التجريب المسرحي بكل إشكالاته الفلسفية والفنية والتقنية-الركحية. لكون التجريب - حسب الباحث - يقتضي امتلاك وعي حداثي يدفع به نحو تأزيم الأسئلة وتفجير الأنساق الجمالية الراكدة والمغلقة. فالتجريب «بمثابة إعلان لقطيعة مع الأشكال التقليدية وبحث عن أنماط جديدة. ومن ثمة فالتجريب يتضمن نفسا حداثيا يتجلى في نفي ماهو قائم، ورفض ما أصبح مسلما به. إنه فعل التمرد والقفز على الثابت والتعاليم المطلقة والقبول فقط بما يمتلك قابلية التجديد وإمكانية التغيير»(3). من هذا المنطلق سيتصدى الباحث لتفكيك مصطلح التجريب على المستوى المفاهيمي و الجمالي والمعرفي باعتبار أن «المتعة الجمالية لا يمكن أن تتحقق في العملية المسرحية إلا إذا ارتقى الفعل المسرحي التجريبي إلى درجة الشرط المعرفي(...) لكون التجريب يعكس الشعور العام بحتمية البحث عن بديل أو بدائل تستمد مشروعيتها الفنية، ومصداقيتها الاجتماعية من كونها رسالة جمالية. آنئذ تكتمل شعرية الخطاب التجريبي المسرحي»(4).

من هذا المنظور سيحاول الباحث مقاربة خطاب التجريب المسرحي سواء على مستوى المكتوب الدرامي كنص أدبي لساني يحاول الانفلات من سلطة النسق الأرسطي الخطي والانفتاح على رهانات جمالية مختلفة ومتغايرة. أو على مستوى نص العرض كنسق فرجوي مفتوح يسعى للتنصل من سلطة الأدبي والاحتفاء بلغاته الأدائية الحية والحيوية في علاقتها بالمتلقي. لذلك سيتوغل الباحث في رصد العلاقة المركبة بين الشفاهي والكتابي، بين النص والعرض، بين الأدبي والمسرحي، وبين الدرامي والفرجوي. ورغم أن الكتابة الدرامية ستشكل حقلا مغريا للكتاب الدراميين الطليعيين – خصوصا الدادائيين والسرياليين ورواد اللامعقول – الذين سيفجرون ثورات نصية انزياحية متمردة على القوانين الأرسطية السائدة. إلا أن المنعطف الفرجوي الذي ستتشكل ملامحه مع مطلع ستينيات القرن الماضي سيجعل «ماهو أدبي / مكتوب يتراجع لفائدة لغة مسرحية فرجوية مفتوحة. وأصبح النص المسرحي المكتوب لا يشكل سوى جزء يسير من الثراء الدلالي للعرض المسرحي»(5) الذي سيتغذى من ثورات الحداثة التقنية وقفزاتها التكنولوجية التي ستسعف الخطاب البصري الركحي بآفاق تجريبية مبتكرة خصوصا على مستوى بلاغة الجسد وتقنيات الإضاءة وجماليات التفضية السينوغرافية. وعند تناوله لتيارات التجريب في المسرح الغربي سيسلط الباحث الضوء على أهم التجارب اللاأرسطية التي حاولت تلقيح وتطعيم حالة التأكسد والانغلاق التجريبي في المسرح الاوروبي الحديث بتثاقفها مع بعض الفرجات الشرق أسيوية كما هو الحال بالنسبة لمسرح القسوة لأنطونان أرطو، والمسرح الملحمي لبرتولد بريشت، والمسرح الفقير لجيرزي غروتوفسكي ... حيث سيعمد الباحث إلى التوغل في مرجعياتهم الفلسفية والإيديولوجية في اشتباكها مع الأنساق الجمالية والإبداعية والتقنية التي شكلت ملامح تجربتهم الدرامية والركحية. مؤكدا أن الحركات الطليعية في المسرح الغربي راهنت على التمرد والتفرد والتجدد الدائم وتفكيك الأنساق المسرحية والفنية المتحفية المهيمنة، والانفلات من سلطة القوانين الأرسطية، وسلطة الدراما الخطية، وسلطة الجدار الرابع، وسلطة الفضاء المعلب، وسلطة اللغة الواحدة والحقيقة الواحدة ... ليصير الفعل المسرحي التجريبي متحصنا بوعي متعدد الرؤى .. متعدد النصوص .. متعدد الفضاءات .. متعدد السلط .. متعدد الأشكال الفرجوية المهورة بالاختلاف والمفتوحة على الممكن والمستحيل.

قراءة في كتاب نقدي للباحث المغربي الدكتور عبد الرحمن بن ابراهيم

الحداثة والتجريب في المسرح العربي

عند مقاربته لسؤال الحداثة والتجريب في المسرح العربي سيشهر الباحث في وجهنا سؤالا مستفزا: «إلى أي حد نملك مشروعية الحديث عن حداثة عربية ؟ إنه

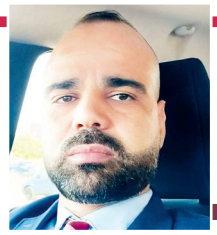
تساؤل ينم عن تشكيك في مدى وجود حداثة بالفعل. وهو تشكك مشروع، لأن ما يصنف إبداعا حداثيا لا يعدو أن يكون في واقع الأمر إلا ركاما هائلا من الافكار والتصورات والاجتهادات التنظيرية التي أحدثتها في الثقافة الغربية في تحولها الحداثي»(6). انطلاقا من هذا السؤال المأزوم سيحاول الباحث بكثير من الحذر المنهجي تلمس بعض ملامح وإرهاصات الحداثة في الخطاب الإبداعي العربي التي سيشكل الشعر وبامتياز ساحة خصبة لتأجج إشكالاتها واشتعال أسئلتها واحتدام أطروحاتها، نظرا لحضور الشعر العربي بتراكماته ومرجعيته الثرية في الوجدان التراثي كديوان للعرب، وهو الأمر الذي يفتقده المسرح الذي وجد رواده أنفسهم مجبرين على محاولة ملء هذا الفراغ الإشكالي من خلال أوراق وبيانات تنظيرية وأرضيات نقدية تتوسل في معظمها بتجريب تأسيسي يراهن على تأصيل الفرجة المسرحية في التربة الثقافية العربية. هكذا سينطلق المشروع الحداثي للمسرح العربي محملا بأسئلة ومفاهيم مأزومة كالتأصيل والتأسيس والتجريب .. والتي انفجرت براكينها وحممها انطلاقا من الوعي المزق بين الذات والآخر.. الهوية والغيرية.. الأصالة والمعاصرة. وفي خضم هذه التجاذبات ستنشط الكثير من الدعوات المسرحية، حيث سيدعو بعضها إلى حتمية تبني المسرح كفن وافد وجنس أدبي وفرجوي غربي خالص. في حين سيذهب البعض الآخر إلى ضرورة الانكفاء على أصالة المسرح العربي بالعودة إلى منابع ومصادر موروثه المحلي وفرجاته الشعبية لدحض الاستلاب والتغريب والانفلات من شرنقة الثقافة الغربية المهيمنة. «إلا أن سيرورة التعاطي الفرجوي مع موروثنا من منظور حداثي أصيل كما يذهب حسن المنيعي قد دفعت بمجموعة من المسرحيين العرب إلى بنينة جديدة وشاملة للتراث الشعبي الأدبي الغني. ومن الأكيد أن فاعلية هذه البنينة قد أدت إلى خلخلة الممارسة التقليدية للمسرح وإعادة النظر في مفهوم الفرجة «(7) من خلال رؤية ثالثة تراهن على ممارسة حداثتها التجريبية داخل مساحات البينية التي تتأرجح بين الذات والآخر .. الهوية والغيرية. من هذا المنطلق سيعتبر الباحث أن رهانات الحداثة في المسرح العربي ارتبطت بتجريب تأسيسي وتأصيلي يستحضر الذات في تفاعلها مع الآخر. إلا أن إمعان بعض الأطروحات في نفي وإقصاء الآخر/الغرب جعلها تسقط في نوع من الأصولية المسرحية والاختلاف المتوحش. معتبرا بأن هذه الأوبة التراثية المنكفئة على ذاتها هي التي كانت «السبب في انطلاق المسرح العربي انطلاقة لا تاريخية، ولا حداثية، لأن الكتاب المسرحيين الأوائل اكتفوا فقط باقتلاع شخصيات تراثية من تاريخها الذي أفرزها، واقتطاعها من واقعها الذي أنشأها، ونقلها ميكانيكيا إلى واقع اجتماعي وظرف تاريخي مغايرين تماما، ولم تكن تبعا لذلك إلا إسقاطات تاريخية لشخصيات تراثية على واقع اجتماعي وظرف زمني مغايرين». هكذا سيعتبر الباحث بأن المسرح العربي سيتلمس حداثته ليس من خلال الإنصهار في الآخر أو التماهي مع الموروث أو القطيعة معهما. وإنما من خلال امتلاك مسافة نقدية ووعي تفكيكي في علاقته مع ثقافة الآخر أوفي قراءته للموروث أيضا. حتى لا يصبح هناك «استبدال نموذج بنموذج وإحلال مرجعية التراث محل مرجعية الغرب. وفي كل الحالات، هناك استعارة النموذج لا إبداعه، والالتجاء إلى مرجعية تم إنتاجها في التاريخ وليس إلى مرجعيات تم تكوينها عبر حركية الواقع الآني وجدل ظواهره الاجتماعية. وكذلك هناك اختزال لمفهوم الغرب وابتسار تجربته الإبداعية في قالب واحد»(9).

من هذا المنظور سيستدعي الباحث أهم التجارب المسرحية العربية والمغربية التي راهنت على ممارسة حداثتها التجريبية داخل مساحات البينية التي تتأرجح بين الذات والآخر. مسلطا الضوء بالتخصيص على تجربة توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي، ويوسف إدريس والسامر الشعبي، وسعد الله ونوس ومسرح التسييس، وعبد الكريم برشيد والمسرح الاحتفالي، ومحمد مسكين ومسرح النفي والشهادة. محاولا إبراز الخصوبة التنظيرية والإبداعية لهذه التجارب وكذا مأزقها المنهجية في تعاطيها مع إشكالية الحداثة والتجريب.

هوامش :

1 - د.عبد الرحمن بن ابراهيم – الحداثة والتجريب في المسرح – منشورات أفريقيا الشرق – ص 21.
2 - المرجع نفسه – ص 23.
3 - المرجع نفسه - ص 119.
4 - المرجع نفسه – ص 129.
5 - المرجع نفسه – ص 135.
6 - المرجع نفسه – ص 38.
7 - كريم الفحل الشرقاوي – قراءة في كتاب « المسرح والهويات الهاربة الرقص عل حد السيف» - خالد أمين – بيان اليوم - عدد 19-06-2020.
8 - د.عبد الرحمن بن ابراهيم – الحداثة والتجريب في المسرح – منشورات أفريقيا الشرق – ص 69.
9 - محمود نسيم - المسرح العربي والبحث عن الشكل قراءة للعقل التنظيري - مجلة فصول - المسرح والتجريب الجزء الثاني - ص 84.

الاستعارة وأنساقها في الخطاب الديني والتربوي



تنسيق: محمد حماني

ضمن سلسلة ديدكتيك اللغات والآداب، رأى النور أخيرا عن عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع بالمملكة الأردنية الهاشمية، كتاب جماعي، وهو الكتاب السادس عشر الذي خرج من تحت معطف هذه السلسلة، والذي يحمل عنوان "الاستعارة وأنساقها في الخطاب الديني والتربوي"، وقد شارك فيه باحثون متخصصون ومهتمون في الشأن الاستعاري، وفيما يلي نص التقديم لمنسق الكتاب الأستاذ الباحث محمد حماني:

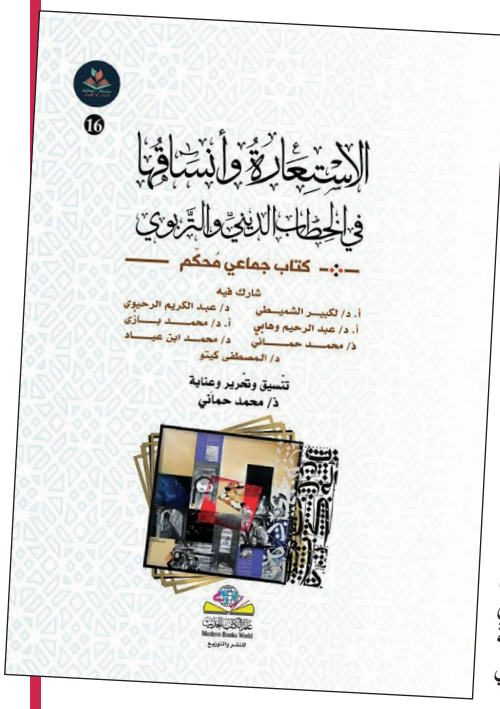
"لا يخفى على المهتمين بالشأن البلاغي العربي الاجتهادات البلاغية التي تحقّقت في الساحة الأكاديمية، حيث انشغل كثيرون بالبلاغة؛ حتى صارت عند بعضهم «خُبزَهم» اليومي، وقد أغنى العديد من الباحثين المكتبةَ العربيةَ بالكثير من المؤلفات التي يعرفها المنشغلون بالبلاغة والنقد العربيين؛

وقد شكّل المقوِّمُ الاستعاري موضوعَ اشتغالِ بعض الباحثين المغاربة بوجه خاصٍّ؛ إذْ تحوّلت «الاستعارة» منهجًا تحليليا ليس في مجال النص فقط، بل اقتحم خطاباتٍ كثيرةً ومختلفةً؛

إنه على الرغم من التراكمات المعْرفية للاستعارة من طنجة إلى جاكارتا، ومن المحيط إلى الخليج؛ يبقى واقعُ تدريسها بعيدا عما أُنْجز في الدراسات البلاغية الأكاديمية. فقد ظل البونُ شاسعا بين البلاغتين – أي: بين البلاغة الأكاديمية، والبلاغة الديدكتيكية؛

إن ما تفعله «الاستعارة:» في عمليتيْ: «التعليم»، و»التعلم». وكذا هضم المعارف لهو أمر ضروري من وجودها في المقام التدريسي. فالمتعلم يفهم - بالاستعارة – كثيرا من القضايا المرتبطة بالتعلمات؛ فضلا عن أن إعجاب المتعلم بالبناء الاستعاري – عند المبدعين يدفعه إلى بناء استعارات جديدة ينخرط بها في مجال التعلم الفعّال؛

لهذا وذاك، فقد جاءت مقالات الكتاب الجماعي معزِّزة لهذا التصور الديدكتيكي الذي ألمحنا إليه مع أفق أكاديمي تأسيسي؛ مثل مقالة الأستاذ الدكتور «لكبير الشميطي" التي عنْونها بـ: "الأثر الكلامي في تعريف الاستعارة بين الجاحظ والجرجاني"، وقد آثرنا أن نُلحق هذه المقالة بمقالة أخرى في غاية الأهمية للدكتور "عبد الكَريم الرحيوي"، والتي جاءت بعنوان: "الاستعاراتُ التي تَحيا بنا: تدريسية الاستعارة بين ضَوابط الفهم وكَواسِح الإفهام، من خلال تطبيقات على استعارات مدرسية (عبيد الشعر) في العصر الجاهلي»، وإنْ كانت المقالة أكاديمية في طرحها؛ لكنها لا تخلو من القصد الديدكتيكي، وق عزّزنا الكتاب بمقالة رصينة للأستاذ الدكتور «عبد الرحيم وهابي» في الخطاب الديني، وجاءت بعنوان: «الاستعارات التصورية في الخطاب القرآني»؛



ثمّ أتحفنا الأستاذ الدكتور «محمد بازّي» بمقالة بلاغية عميقة الغور والنظر، إذْ وسمها بـ: «تأويليةُ الاسْتعَارة: سميائياتُ الأنوال أنموذجًا»؛ وهي صادرة عن باحث متَخصّص منشغل – بمجال بحثه – كثيرا. بينما حاولت مقالة الأستاذ «محمد حماني» تناول موضوع الاستعارة التناسبية جامعا بين التصور النظري التأسيسي، والممارسة الديدكتيكية، حيث تمت عنونة المقال بـ: «مركزية الاستعارة التناسبية في فهم المعاني الشعرية: مقاربة ديدكتيكية مؤسِّسَة»؛

تَمَّ اختتامُ الكتاب بمقالتين مهمتين؛ الأولى للدكتور «محمد ابن عياد» ارتأى أن تكون بعنوان: «أهمية الصورة الشعرية في تحليل النص الشعري العمودي وتذوقه»، والثانية للدكتور «المصطفى كيتو»، حيث عنونها بـ: «الاستعارة في السينما المدرسية: فيلم (الطريق إلى المدرسة) نموذجا»، وقد كانت مقالة نوعية في بابها؛

أوجّه شكري – في نهاية هذه الكلمة - للسادة الأساتذة أعضاء اللجنة العلمية، الذين قاموا بمجهودات جبّارة في متابعة مقالات الكتاب وتحكيمها تحكيما دقيقا، كما نشكرهم على أريحيتهم وسُرعة تجاوبهم.

وقد ضم الغلاف الخَلفي للكتاب كلمتين مقتضبتين، الكلمة الأولى للدكتور لكبير الشميطي؛ يقول فيها: «العالمُ استعارةٌ كبرى، هكذا يمكن أن نلخص جوهر كثير من الفلسفات والتقنيات القديمة والمعاصرة، من أفلاطون إلى نيتشه، ومن الأدوات الحجرية إلى الذكاء الاصطناعي. فقد رأى أفلاطون عالمنا المحسوس هذا مجرد انعكاس لعالم مشابه أكثر كمالا هو عالم المثل، ورأى نيتشه أن ما نعده حقيقة ليس إلا استعارة صاغها الإنسان، ونسي أصلها على مر العصور؛

لا يمكن أن يفكر الإنسانُ، أو يبدع شيئا، إلا بصفة هذا الشيء صورة لشيء أكثر تماما سيظل عاجزا عن خلقه، وتلك استعارة. لقد خاطبنا الله تعالى مجازا واستعارة؛ لأن ذلك أقرب إلى ماهيتنا وحدود فكرنا، ولا يمكن للإنسان أن يتجاوز نفسه إلا استعارة؛

كل هذا يبين أهمية الدور الذي يجب أن تؤدّيه الاستعارةُ في فهم الخطاب الديني، وفي بناء المناهج الدراسية التي عليها التسلح بالاستعارة، ليس بوصفها أداة للتأثير عاطفيا أو منطقيا، ولكن باعتبارها آلية من آليات عَمَل العقل البشري في فهمه لكل ما يحيط به».

والكلمة الثانية للدكتور عماد عبد اللطيف؛ حيث قال: «تتعدَّدُ أوْجُهُ العلاقة بين «الاستعارة» و»التربية»؛ فالاستعارةُ موضوعٌ تدريسيٌّ أساس يُقدَّم للمتعلمين في مرحلة مبكّرة من تعليمهم الابتدائي في مقررات اللغات، ويستمر معهم طوال مراحل التعليم ما قبل الجامعي. والاستعارةُ - أيضا - أداة تدْريسية مهمّة، تُسهم - بشكل جذري - في صياغة المعرفة التي يتلقّاها الدارسون في الاختصاصات جميعها. تطرحُ العلاقةُ بينَ الاستعارة والتربية أسئلة بحثية شتى. فالباحثُ في الاستعارة - بوصفها موضوعًا تدريسيًا - قد يعنى بالإجابة عن أسئلة من قبيل: ما وظائفُ تدريس الاستعارة في مراحل التعليم المختلفة؟ وما النظرياتُ والمقارباتُ الجديرةُ بالتدريس؟ وكيف نُدمج الإسهامَ العربي التراثي مع الإسهامات المعاصرة في تدريسها؟ وكيف نُجمع في تدريسها بين مقاربات وصْفية وتحليلية وأخرى نقدية، تستكشف جمالياتها، بقدر ما تُسائل دورها في التلاعب أو الخداع؟ أما الباحث في الاستعارة، بوصفها أداة تدريسية، فيُعنى بالإجابة عن أسئلة تتعلق بدورها في صياغة المعرفة، ونقلها للآخرين، وأثرها في بناء إدراكهم لأنفسهم وللعالم المحيط بهم».

الممارسة النقدية الجمالية بالمغرب

بين «المنكتب» و«المكتوب وفق خوارزميات»

نحو مساءلة المعايير وسياقات المعنى

د. حسن لغدش

في سياق التحولات الرقمية المتسارعة، تواجه الممارسة النقدية الجمالية بالمغرب تحدياً جديداً يتمثل في التمييز بين النصوص المنتَجة عبر خوارزميات الذكاء الاصطناعي، والنصوص المنكتبة انطلاقاً من وعي نقدي بشري. هذا التحدي لا يقتصر على الجانب التقني، بل يطال عمق الفعل النقدي ذاته، بوصفه ممارسة ثقافية مشروطة بسياقات ذاتية واجتماعية ومعرفية.

تاريخياً، عرفت الممارسة النقدية الجمالية بالمغرب تراكماً لافتاً، خصوصاً منذ السبعينيات، حيث ظهر نقاد أمثال عبد الكبير الخطيبي، وادمون عمران المالح، والسجلماسي، وغيرهم ممن أسسوا لنقد لغوي وسيميائي ينطلق من المنجز نحو التأويل. وقد ارتكزت هذه الكتابات على الذات المتلقية، وعلى إشكاليات التأويل والمعنى، مما أعطى للنقد صبغة «منكتبة» بامتياز، تحمل أثر التجربة، وتؤسِّس لنظرة جمالية متفاعلة مع النص الفني ضمن سياقه الثقافي المحلي والعالمي.

غير أن دخول أدوات الذكاء الاصطناعي اليوم، ومنصات الكتابة الخوارزمية، أحدث ارتباكاً في المفاهيم. بات ممكناً أن تُنتَج مقالات نقدية «صحيحة» شكلاً، غنية بالمصطلحات، ومنسجمة في البنية، لكنها لا تحمل رؤية جمالية أو موقفاً معرفياً خاصاً. إنها نصوص محاكية، تخلو من «قيمة القلق» التي تميز الناقد الحقيقي، أي ذاك الذي يشتغل في الفراغ، ويقاوم بالسؤال، ويكتب من موقع الوجود في الثقافة.

في المغرب، لا تزال أغلب الممارسات النقدية الجمالية تقاوم هذا التوجه، وإنْ بطريقة غير واعية أحياناً. فالمشتغلون بالنقد في الفن التشكيلي أو الأدب أو المسرح غالباً ما يصدرون عن تجربة شخصية، عن احتكاك مباشر بالعمل الفني، وعن معرفة محلية بالمرجعيات الجمالية. لكن التحدي المستقبلي يكمن في الحفاظ على هذه الخصوصية، وتطوير آليات نقدية قادرة على رصد الفوارق الدقيقة بين «الخطاب النقدي الأصلي» و«النص المعالج رقمياً».

وهكذا يصبح من الضروري التساؤل حول الحدود الفاصلة بين «المكتوب وفق خوارزميات» و«المنكتب»، أي النص الذي يصدر عن ذات بشرية تحمل تجربة، ووعياً، ونيّة تعبيريّة متفردة. هذا التمييز ليس مجرد تمرين لغوي، بل يمس جوهر العلاقة بين اللغة والتجربة، بين القول والمعنى، وبين الكاتب والأداة.

عامة، يُقصد بـ«المكتوب وفق خوارزميات» النص الذي تُنتجه أنظمة ذكية تعتمد على معالجات للغة الطبيعية، مستندة إلى كمّ هائل من البيانات والتنبؤات الإحصائية لما قد يكون «مناسباً» أو «مقبولاً» في سياق معين. أما «المنكتب»، فهو ذلك النص الذي يُكتب انطلاقاً من موقف، من ذات تتفاعل مع العالم، تحوّل التجربة إلى لغة، واللغة إلى أثر.

ومع ذلك، فالمكتوب الخوارزمي لا يخلو من قيمة. في مجالات مثل التلخيص، الترجمة، وحتى المساعدة في التحرير، يُسهم في تحسين الكفاءة والسرعة. لكنه يبقى أداءً وظيفياً لا ذات له، يتقن المحاكاة لكنه لا يبدع من العدم. ذلك أن الإبداع البشري ينبثق من صمت الألم، من توتر السؤال، من تجارب الطفولة، ومن الظلال التي لا تظهر في البيانات، ومن القدرة على انتقاء الموضوع واستشكاله.

تكمن الحدود، إذن، في النية والوعي. «المنكتب» يحمل أثراً وجودياً، يُفصح عن صاحبه حتى في صمته. أما «المكتوب خوارزميا»، فيبقى غالباً مُجهَّلاً، بلا توقيع شعوري، كأنه يكتب من العدم وللعدم.

كيف يمكن التمييز إذا بين الكتابة النقدية الجمالية المنكتبة بوصفها ممارسة تأويلية ذاتية، والكتابة المنتجة وفق خوارزميات الذكاء الاصطناعي بوصفها تركيباً محاكاتياً؟ وما حدود هذا التمييز في السياق المغربي الذي يشهد تحولاً تدريجياً نحو الرقمنة في الحقل الثقافي؟

تتميّز الكتابة النقدية الجمالية بالمغرب بخصوصية نابعة من تفاعلها مع التعدد اللغوي، وغنى المرجعيات، وتنوع التجارب الفنية والثقافية. فهي كتابة تتأرجح بين التعبير بالفرنسية والعربية، وهو ما يخلق توتراً خلاقاً بين مرجعيات الحداثة الغربية والهوية الثقافية المحلية. هذا التعدد اللغوي لا يعكس فقط ازدواجية التعبير، بل يُبرز كذلك تنوع زوايا النظر، بين الرؤية البنيوية، والسيميائية، والتأويلية ذات الخلفية الصوفية أو الفلسفية. (أنظر مقالتنا حول تدافع التأويلات المتعلقة بالمنجز الفني بالمغرب)

من حيث المرجعية، تستلهم الكتابة النقدية الجمالية المغربية من تراث فني محلي غني (كالزخرفة، والخط، والصناعة التقليدية، والعمارة)، لكنها لا تغفل الانفتاح على المدارس الغربية في النقد الفني، خصوصاً من خلال التأثر بالفكر الفرنسي (بارت، ميرلو بونتي، دولوز...). كما تنهل من التجربة المغربية نفسها، في تفاعلها مع السياق الاجتماعي والسياسي، مما يجعلها كتابة مشروطة زمنياً ومكانياً، تطرح أسئلتها حول الهوية، والحداثة، والاعتراف بالمحلي في أفق كوني.

أما من حيث التجربة، فغالباً ما ترتبط هذه الكتابة بالممارسة الفنية نفسها: فعديد من النقاد هم فنانون أو باحثون ميدانيون، ما يضفي على كتاباتهم بعداً شخصياً وتفاعلياً. ويبرز هذا في القراءات التي تراهن على تأويل الحرف، أو تفكيك المساحات، أو مساءلة الجمال من منظور مغربي معاصر، يزاوج بين التعبير الرمزي والرهان النقدي. بذلك، تشكل الكتابة النقدية الجمالية بالمغرب مجالاً حيوياً يتقاطع فيه المحلي والكوني، الحسي والمفاهيمي، ما يجعلها مرآة لتحولات الذوق والمعنى في مجتمع يشهد حراكاً فنياً متزايداً.

لكن هنا يُطرح سؤال «هل يبدع الذكاء الاصطناعي نصاً نقدياً أم يكتفي بمحاكاته؟» بوصفه إشكالاً مركزياً في زمن تتقاطع فيه حدود الإنسان والآلة. فالنص النقدي، كما هو معلوم، لا يُبنى فقط على المعرفة والربط المنطقي، بل يقوم أيضاً على الحس الجمالي، والذوق الفردي، والتأويل السياقي، وهي عناصر تتجاوز آليات المعالجة الخوارزمية.

من جهة أولى، يميل الذكاء الاصطناعي إلى محاكاة أساليب الكتابة النقدية من خلال استيعاب النماذج الفنية وتوليف أنماطها

رائدة الفن الفطري في المغرب التشكيلية الشعيبية طلال

البلاغية والجمالية. هو قادر على تحليل الأسلوب، تصنيف الاتجاهات، وتقديم قراءات تركيبية للنصوص أو الأعمال الفنية، لكنه يفعل ذلك من خارج التجربة الشعورية أو الانخراط التأويلي العميق. إن ما يقدمه الذكاء الاصطناعي هو إعادة صياغة ذكية، منمقة، ومبنية على قواعد، لكنها تفتقر غالباً إلى الرهان الشخصي و»القلق المعرفي» الذي يميز النص النقدي الإنساني.

من جهة ثانية، يمكن اعتبار الذكاء الاصطناعي شريكاً في إبداع جديد، لا يُضاهي النقد البشري بل يُكمله. فحين يستخدم الناقد أدوات الذكاء الاصطناعي لتفكيك البنية الجمالية، أو لتوليد مقارنات بين الأعمال، أو لاكتشاف أنماط وتفاصيل مضمرة في الأعمال الفنية، يصبح الذكاء هنا أداة لتمديد حدود التفكير النقدي لا بديلاً عنه. بهذا المعنى، يتحول الذكاء الاصطناعي من محاك إلى محفز على الإبداع، ما دام الإنسان هو مَن يوجهه، ويُؤوّله، ويعيد بناء معناه.

سنبرز ذلك من خلال نموذجين متقابلين، يُظهران الفرق بين فقرة نقدية منتَجة بخوارزمية (ذكاء اصطناعي) وفقرة نقدية كتبها ناقد فني مغربي (عبد الكبير الخاطبي)، من حيث اللغة، والحس الجمالي، والمرجعية، والبصمة الذاتية.

جاء النقد الخوارزمي كالتالي:

«يعكس العمل الفني توجهاً بصرياً يعتمد على التناظر والتوازن اللوني، مما يعزز الانسجام العام للتكوين. تعتمد اللوحة على استخدام متدرج للألوان الدافئة والباردة بشكل يخلق تبايناً بصرياً واضحاً، ويستند الأسلوب إلى تقنيات تنتمي إلى الحداثة التعبيرية، مع توظيف لافت للفضاء السلبي. يبرز هذا العمل كعينة تمثيلية لمدرسة فنية معاصرة تُراهن على الجمالية المفهومية، وتُقارب التفاعل بين الشكل والمحتوى بأسلوب تركيبي.»

من حيث الخصائص، يعتبر هذا النص محايدا وعاما، ويخلو من الإحالة إلى السياق أو الذات.

أما من حيث المصطلحات فهي جاهزة («توازن»، «تكوين»، «تدرج لوني»...). وبالتالي، فهو ينتمي إلى النمذجة اللغوية لا إلى التجربة.

أما النموذج الثاني، فهو نقد فني مغربي للناقد عبد الكبير الخطيبي في تحليله لحروفية الشعيبية طلال:

«ليس ما تكتبه الشعيبية طلال على القماش كتابة، بل رجع صدى لذاكرة لم تُفكك لغزها بعد. إن حروفها ليست أحرف هجاء، بل كائنات ترقص بين الطفولة والسحر، في دهشة العين المغربية الأولى. هنا، لا نقف أمام ‹عمل› بقدر ما ننصت إلى تمائم تنبعث من سطح اللوحة، حيث تختلط الألوان بنبضات لا تُترجم بل تُؤوَّل. وهذا ما يجعل حروف الشعيبية لا تُقرأ، بل تُحسّ، لأنها ليست تقليداً، بل تمردٌ على كل نسق بصري مؤسساتي.»

لغة هذا النص ذات شحنة شعرية وتأويلية، وتبصم على تأمل في العمق الرمزي والسياقي للعمل. مما يضفي حضورا مميزا لذات الناقد، وانحيازه الجمالي، مع الإحالة إلى الهوية المغربية والذاكرة الجماعية. فرغم ما يوفره الذكاء الاصطناعي من سرعة في تحليل البيانات الفنية، واقتراح السياقات، وتوليد الخطابات، إلا أن التفاعل معه يصطدم بعدة حدود منها:

غياب التجربة الحسية والذاكرة الجمالية، بحيث أن الذكاء الاصطناعي لا «يشعر»، ولا يحمل تاريخاً وجدانيًا، ما يجعله غير قادر على التفاعل الوجودي مع العمل الفني.

سطحية التأويل، فرغم قدرته على المحاكاة، تظل قراءاته محكومة بالاحتمال الإحصائي، ولا تلامس المعنى العميق المتولد من التوتر الذاتي بين الناقد والعمل.

كما أن التماثل الأسلوبي الذي تعتمده الخوارزميات ينبني على أنماط لغوية مكرّسة، ما قد يُنتج نصوصًا نقدية باهتة، متشابهة، وخالية من «النبرة الخاصة».

رغم هذه الحدود، يظل الذكاء الاصطناعي حليفًا استراتيجياً حين يُوظف بذكاء نقدي، لا بكسل معرفي.

لوحة « فتاة من تطوان « للرسام الفرنسي تشارلز زكاري لاندل

كمساعد للبحث والمقارنة، يمكن استخدامه لاستخراج الأنماط الجمالية، أو رصد التحولات الأسلوبية، أو مقارنة النصوص في سياقات مختلفة.

أما كوسيط إجرائي لا تأويلي، قد يساعد في اقتراح بنى لغوية، أو تسريع تحرير المقال، مع الاحتفاظ بحق الناقد في التوجيه والتعديل. وكأداة تحفيز لا إحلال، فإن الذكاء الاصطناعي يساعد على توليد أسئلة غير مألوفة، أو الربط بين عناصر لم تكن متجاورة، دون أن يُمارس سلطة على القرار التأويلي.

يبقى الشرط الأساسي لهذا التفاعل الإيجابي هو وعي الناقد بحدود الأداة، وتمسكه بمقومات الذاتية. لأن الانحياز الجمالي الواعي يساهم في الدفاع عن موقف نقدي لا تُمليه المعطيات الرقمية بل القناعة الجمالية والثقافية. ثم إن اللغة كأفق تعبيري خاص بالكتابة النقدية، عليها أن تحمل بصمة فردية، وحساً شعرياً، وذاكرة حسية، وأسلوباً لا يُقلّد. كما يجب تثبيت موقع الناقد في سياقه الجغرافي والتاريخي والثقافي، بما يضمن خصوصية الرؤية.

في سياق هذا التحول الرقمي المتسارع، تغدو الحاجة ماسّة إلى تصور منهجي يؤطّر ممارسة نقدية رقمية تحافظ على جوهر النقد الجمالي، دون أن تسقط في وهم الموضوعية التقنية أو الابتذال الخوارزمي. والمقترح التالي يستند إلى تكامل بين الذات الناقدة والأداة الرقمية ضمن مراحل متوازنة:

أولا: التأسيس المفاهيمي من خلال تموقع الناقد

ثانيا : إعلان الموقع التأويلي، إذ يبدأ الناقد بتحديد مرجعيته الجمالية، وخلفيته الثقافية، وحدود انحيازه الذاتي.

ثالثا: تحصين الذاتية الواعية من خلال التأكيد على أن الممارسة الرقمية ليست بديلاً عن الذوق، بل وسيلة لاستثماره بشكل أوسع.

رابعا: التوظيف الإجرائي للذكاء الاصطناعي، بحيث يُستخدم الذكاء الاصطناعي كأداة تحليل وليس كمنتج للمعنى.

خامسا: التحليل البصري/النصي الأوتوماتيكي عبر استخراج البيانات الشكلية (ألوان، تراكيب، تكرار الرموز...) من العمل الفني.

سادسا: اقتراح المقارنات من خلال توليد قراءات متوازية مع أعمال أخرى عبر الزمن أو المكان.

سابعا: توليف السياقات باستحضار خلفيات مرجعية سريعة (مدارس فنية، سِيَر الفنانين، المفاهيم الفلسفية، التناص البصري...).

حينما تكون الكتابة التأويلية معززة رقمياً، يجب أن يُصاغ النص النقدي بلغة حاملة لحمولة وجدانية، بلاغية، أو شعرية إن لزم، لا بلغة تقريرية جافة. كما يجب توظيف نتائج التحليل الرقمي لتدعيم مواقف نقدية وليس العكس. وبالتالي يحصل تثبيت الأثر الحسي من خلال التأكيد على البعد الشعوري والوجداني في تلقي العمل، بما يتجاوز الحوسبة.

كل ذلك يعزز التفاعل والنشر على المنصات الرقمية عبر فتح النقد على التلقي التفاعلي كنشر القراءة النقدية ضمن منصات تسمح بتفاعل الجمهور (مواقع، وسائط تواصل، بودكاست نقدي...). وإدماج وسائط متعددة كتضمين الصور، والمقابلات، والصوتيات، لتعزيز البُعد الحسي للنص النقدي. كما يجب على الناقد أن يقوم بالتقييم والتطوير المستمر لعمله من خلال المراجعة الدورية للأداة ليتأكد من مدى جاهزية الخوارزميات التي يجب أن تخدمه بدل أن تؤطره. وبالتالي يتم قياس أثر النقد، ليس فقط بعدد القراءات، بل بمدى تحريك النقاش، وخلق التوتر الإبداعي داخل الحقل الفني.

مع انخراط المشهد الثقافي المغربي في دينامية التحول الرقمي هذه، تبرز تساؤلات جذرية حول مستقبل الكتابة الجمالية في زمن تتسارع فيه الخوارزميات وتعيد تشكيل أفق الإبداع والتلقي. فهل ستظل الكتابة الجمالية المغربية وفية لروحها التأويلية والتجريبية؟ أم ستُعاد صياغتها تحت ضغط أنماط رقمية معيارية؟ وعليه يجب أن نميز بين المخاطر والتحولات:

-خطر التماثل الأسلوبي: قد تسهم الأدوات الرقمية في توليد نصوص نقدية مفرطة في النمطية، تُشبه بعضها البعض، وتفقد البصمة الفردية التي كانت تميز النقاد المغاربة، من أمثال عبد الكبير الخطيبي، وادمون عمران المالح.

-تراجع الحس التأويلي: في ظل هيمنة التحليل الكمي والمعالجة الآلية للخطاب، قد تتراجع وظائف التأويل، وتُختزل الكتابة الجمالية في مجرد وصف آلي للأثر الفني.

لكن هذا لا يمنع من ممكنات التجديد والتوسيع عبر:

-دمقرطة الفعل النقدي: بفضل الوسائط الرقمية، يُمكن لمزيد من الأصوات الشابة والمهمّشة أن تقتحم ساحة النقد الجمالي، وتُعبّر عن رؤاها خارج أسوار المؤسسات الأكاديمية التقليدية.

-خلق أشكال هجينة: كظهور نصوص نقدية مرئية/سمعية، أو تجارب كتابة تدمج بين النص والصورة والصوت، بما يفتح أفقاً لتجديد الكتابة الجمالية في الشكل والمحتوى.

-إعادة توطين الذاتية: من خلال تطوير أساليب نقدية رقمية تنطلق من السياق المغربي، وتعيد تأويل الموروث الجمالي المحلي (الزخرفة، النحت، الحرف، المعمار، التشكيل...) بلغة جديدة، تُزاوج بين الخوارزميات والرمزية التراثية.

هكذا إذا تتجه الآفاق المستقبلية نحو كتابة هجينة تستثمر أدوات الذكاء الاصطناعي دون أن تنصاع لها، بل تسائلها، وتعيد توجيهها من داخل الخصوصية المغربية القائمة على:

-كتابة جمالية ذات بعد تفكيكي: لا تكتفي بوصف العمل الفني، بل تُسائل سياقه، وتُفكك بنيته الرمزية، باستعمال أدوات رقمية تعزز هذه المقاربة.

-نقد ذو وعي بحدود الأداة، إذ يُدرك الناقد المغربي أن الخوارزمية لا تُنتج الذوق، بل يمكن أن تكون مرآة له، أو محفزًا لتوسيع مجال التأمل الجمالي.

ختاما، تصبح الكتابة الجمالية المغربية في العصر الخوارزمي مرشحة لأن تكون كتابة تفاعلية، هجينة، ومتعددة الوسائط، شرط أن تُبقي على شعلة الذات الناقدة، وحرية الرؤية، وحيوية التأويل، كجواهر لا تعوّضها أي خوارزمية.

العلاقة بين الخيال وبين المعرفة

أحمد بلحاج آية وارهام

الخيال هو تلك القوة الخفية التي تتيح لنا رؤية العالم من زوايا مختلفة، وتجعلنا قادرين على تصور أشياء لم نرها من قبل. إنه القوة التي تحرك الفنانين والكتاب والمبدعين، وتجعلهم قادرين على إنتاج أعمال فنية وأدبية مبتكرة. ولكن الخيال ليس فقط أداة للإبداع الفني، بل هو أيضاً وسيلة لاكتساب المعرفة.

وسنناقش هنا كيفية إنتاج الخيال للمعرفة، وسنستكشف العلاقة بينه وبين المعرفة، وكيف يمكننا استخدام الخيال لاكتساب فهم أعمق للعالم من حولنا..

1 - الخيال وسيلة للاكتشاف

الخيال هو وسيلة للاكتشاف، حيث يمكننا من خلاله تصور أشياء لم نرها من قبل، وتجربة أفكار جديدة. عندما نستخدم خيالنا، نحن لا نكتفي بتصور الأشياء كما هي، بل نحن نخلق أشياء جديدة، ونرى العالم من زوايا مختلفة.

هذا النوع من الاكتشاف يمكن أن يكون مفيداً في العديد من المجالات، بما في ذلك العلوم والتكنولوجيا. عندما يستخدم العلماء خيالهم، يمكنهم تصور نظريات جديدة، وتجربة أفكار لم تكن موجودة من قبل. هذا يمكن أن يؤدي إلى اكتشافات جديدة، وتطوير تقنيات جديدة.

2 -الخيال وسيلة للفهم

ليس الخيال فقط وسيلة للاكتشاف، بل هو أيضاً وسيلة للفهم. عندما نستخدم خيالنا، يمكننا أن نفهم العالم من حولنا بشكل أفضل. يمكننا أن نرى كيف تتفاعل الأشياء مع بعضها البعض، وكيف يمكننا استخدام هذه التفاعلات لتحقيق أهدافنا.

ففي الأدب، يمكن للخيال أن يكون وسيلة لفهم التجربة الإنسانية، وذلك لأننا عندما نقرأ رواية خيالية، يمكننا أن نرى العالم من منظور شخص آخر، وأن نفهم تجاربه وآراءه. هذا يمكن أن يكون مفيداً في تطوير التعاطف والفهم للآخرين.

3 -الخيال وسيلة للإبداع

إنه هو أيضاً وسيلة للإبداع، فعندما نستخدم خيالنا يمكننا أن نخلق أشياء جديدة وممتعة، ونرى العالم من زوايا مختلفة. هذا يمكن أن يكون مفيداً في العديد من المجالات، بما في ذلك الفن والموسيقى والأدب.

في الفن لا شك أنه يمكن للخيال أن يكون وسيلة لإنشاء أعمال فنية جديدة ومبتكرة. فحين يستخدم الفنانون خيالهم، يمكنهم أن يخلقوا أعمالاً فنية تعبر عن أفكارهم ومشاعرهم وتصوراتهم للعالم من وجهة رؤيتهم الفنية المفارقة لكثير من الرؤيات.

4 -العلاقة بين الخيال والمعرفة

إن العلاقة بين الخيال والمعرفة هي علاقة وثيقة، فحينما نستخدم خيالنا، يمكننا أن نكتسب معرفة جديدة، ونرى العالم من زوايا مختلفة. لكون الخيال هو الوحيد الذي يمكن أن يكون وسيلة للاكتشاف، والفهم، والإبداع.

وبهذا نكون قد ناقشنا كيفية إنتاج الخيال للمعرفة، والعلاقة بينه وبينها، حيث وجدنا أن الخيال يمكن أن يكون وسيلة للاكتشاف، والفهم، والإبداع. كما وجدنا أن العلاقة بين الخيال والمعرفة هي علاقة وثيقة، وأنه يمكن أن يكون أداة قوية لاكتساب معرفة غير معروفة لنا من قبل.

من أعمال المصور الفني الشهير رينيه أسموسن

المراجع:

[1] - ألبرت أينشتاين: "العالم كما أراه"، ترجمة: محمد عبد الله عنان، دار المعارف، القاهرة، 1955، ص:97.

[2] - جورج أورويل: "لماذا أكتب"، ترجمة: سامي الدروبي، دار الآداب، بيروت، 1963، ص: 23.

[3] - بابلو بيكاسو: "الخيال هو بداية الإبداع"، ترجمة: محمد سعيد العشماوي، دار الفن، القاهرة، 1970، ص:12.

[4] - جان بول سارتر: "الخيال"، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، دار الفكر، بيروت، 1965، ص: 15.