العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 56

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 28 من جمادى الأولى 1447

الموافق 20 نونبر 2025

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

مشهد من سوق أسبوعي بقرية مغربية بريشة الرسام الفرنسي جاك

المطر يعرّي أخطاء البشر !

أفرح حين يسقط المطر، ليس فقط لأنه يغسل الأنفس ويبعث على الصّفاء، بل لأنه أيضا يُعرِّي عن أخطاء البشر، ألم ترَ كيف تتْجرف في بداية كل موسم شتوي شوارع مدننا الهشّة، كيف تُداهم أبنية السكان المغشوشة، سيول الخطر، فأين يا تُرى يكمن الخلل، هل في ضعف الميزانية بعد تصريفها عبر أكثر من جيب، يا إلهي إني أحبُّ المطر، فساعدني بقطراته الرحيمة لكي أحتفظ ببعض الأمل، فأنا إذا تشاءمتُ مِمّن حولي، فلأني أرفض أن أبيع المرايا مع السِّواك في الأسواق الأسبوعية للسياسية، أرفض أن أعتبر عامّة الناس لا تنفعُ شيئا إلا للإستئناس، ولو حدثَ واشتقتُ لوجهي بدافع من النرجس، لا أنظر لبِرك الماء الراكدة في حُفَر !

أحب المطر رغم سوء تدبير البشر، هو الفاضح للمتلاعبين بالوطن، القائلين بخطاب الجفاف، وما ذلك إلا ليؤجِّجوا في المعيشة النار بأغلى الأسعار، البائعين للقرد الضاحكين على من اشتراه بمؤشِّر السراب، كيف لا نُحب المطر ولو انقلب الأعلى إلى وحل، هو الخير والنماء فلا تفقد الأمل !

صحيح أن المطر يبعث على الأمل، ولكن لا بأس من بعض التشاؤم ما دام فيه صحة الوطن، بل إن حتى منظمة الصحة العالمية، تعتبر أن التفاؤل عملية نفسية إرادية تُولِّد أفكار الرِّضى والتحمُّل والأمل والثقة، ومن مضاعفات الإفراط في التفاؤل، على الميؤوس من حساسيتهم الشديدة، بعض الاضطراب في الحركة والفم المحلول، أما التفكير فهو شريدٌ مع كل ضَبُع، لذلك أفضِّل الرفض والشك وعدم الرضى، على أنَّ أعيش بمثل هذا التفاؤل البليد مهزوماً لعلَّك ترْضى !

أحب المطر خصوصا حين يُحاكي برعده صراخي المكتوم، وينقشع ببرقه الظلام ليطلع النهار في منتصف الليل، كيف لا وقد أصبح الوقتُ خائباً، والسلطة عادتْ إلى ليلها البهيم، تحيك الدّسائس تحت أجنحة الخفافيش، تمتص الدم وتكمم الأفواه وتزيد الأقفاص الصدرية قضبانا، فلا تسأل لِمَ الغابة قلقة، حذار وأنت تتحسَّس عظامك تُكمِّدُها في أقرب حمّام بلدي، أن تجزع من اختلال ترتيبها الفِقريِّ، أعلم أن شللا في الجيب دهْورَك بحضيض هذا الإقتصاد، فأنت الأمل أيها المواطن والعمود الفقِري للبلاد، فلا تفقد الأمل!

نحب المطر إذا ما وجدتْ سيول خيراته إلى جيوبنا سبيلا، وإذا ما تشاءم الفرد، فليس لأنّه لا يريد مثلا أن يكون متشائلاً في الوسط بين اليأس والأمل، تماما كسعيد أبي النَّحس في الرواية الشهيرة للكاتب الفلسطيني إميل حبيبي، بل يفضِّل أن يكون في التفكير مزعجا، بمقدار يجعله غير مستقرٍّ في أوضاع مُصمّمةٍ على مقاسِ الرّيع، نحب المطر وإذا خالفنا الطبيعة في بعض فصولها المفبركة، فلإننا أجدر بأول زهرة تُبشِّرُ بالربيع !

أحب المطر معه تهيج السنابل وتعبق رياح الصّبا بالأريج، معه تكلأ في رَغَدٍ بهيمة الأنعام، لكن لا أحد يستطيع مع كل قطرة أن يخفي الحسرة، ألَمْ ترَ كيف انتشرت في المطاعم البلديَّة لمُدننا، ظاهرة أكْل الأمْخاخ مِمَّا غنموا بكثرة الكلام، فتجدهُمْ يُراوغونَ بالألسنة في روعة لاعبي منتخبنا الوطني، ولكن دون أهدافٍ تُذكَرْ!

أحب المطر كأيِّ شاعر يستطيع أن يجعل للماء لونا ورائحة، وإذا مالَ لونه في أعيني أحيانا للسّواد بالظُّلم الإجتماعي، فأنا في تشاؤمي أتّخذ الأسود منبعا لانبثاق أجمل الألوان، ولكَ أن تَضَعَ الأحمر إلى جوار الأسود خُذه قطرة من دمي، أو اقطفه عيداً من شفتَيْ امرأة تكاد تنادي، ولستُ ألحُّ على تشاؤمي مِمّن يُسيئون للوطن، إذا قلتُ إنَّهم حوّلوا المطر الأبيض، مِنْ فستان زفاف إلى كفنْ !

محمد بشكار

الصحراء المغربية أرض الإلهام

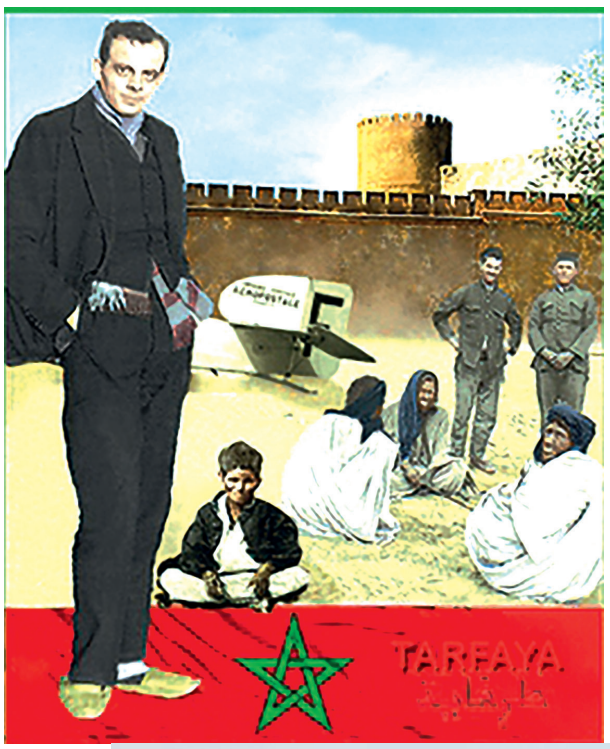
محمد التهامي العماري
elammarimohamed3@gmail.com

بصدد ترجمة حكاية «الأمير الصغير» للكاتب الفرنسي أنطوان سانت دي إكزوبيري إلى اللغة العربية*

ولد أنطوان سانت إيكزوبيري سنة 1900م بمدينة ليون الفرنسية من أسرة ذات أصول أرستقراطية. وفد وهو في بداية العشرينيات من عمره على أرض المغرب، وبالضبط على مدينة الدار البيضاء، حيث قضى الخدمة العسكرية وتعلم قيادة الطائرات، ثم عاد إلى بلده. ولم تكد تمضي خمس سنوات حتى شغلته شركة لاتيكوير، التي ستغير اسمها لاحقا إلى شركة البريد الجوي، طيارا ينقل البريد بين مدينة تولوز الفرنسية ومدينة دكار السينغالية. ونظرا لطول المسافة بين المدينتين، كان يحط في المغرب للتزود بالوقود، وإصلاح الأعطاب التي قد تحصل في الطائرة، وذلك في محطتين اثنتين: الدار البيضاء ثم طرفاية التي كانت تسمى حينذاك كاب جوبي. ولم تلبث تلك الشركة أن عيّنته مشرفا على مدرج الطائرات في طرفاية حيث قضى سنتين، توطدت خلالهما علاقته بالمغرب وصحرائه. وهناك سيؤلف أولى رواياته «بريد الجنوب» (Courrier du sud)، وهناك أيضا سيُلهَم حكاية «الأمير الصغير»، وإن كان تأليفها ونشرها سيكون في الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1943. فهذه الحكاية تحمل إذن المغرب وصحراءه في جيناتها.

وقد أقام أنطوان سانت إيكزوبيري مرّة ثالثة في المغرب، وتحديدا في مدينة الدار البيضاء، بصحبة زوجته في الثلاثينيات من القرن الماضي، وهو ما يشهد على هذا الرابط المتين الذي توثّق بينه وبين هذا البلد. ويذهب أحد أقربائه إلى أنّ هذا الكاتب كان له «قلب مغربي»، لأنّ « المغرب لعب دورا مهما في حياته وتكوينه، بوصفه طيارا وكاتبا. فقد عرف فيه العزلة والصحراء اللذين ساعداه على فهم البعد الإنساني.»1

لقد ساهمت الصحراء المغربية في تشكيل رؤية هذا الكاتب للعالم، وفي بلورة حسه الجمالي وفلسفته الإنسية، ووسمت مخياله وأسلوبه في الكتابة. وإذا كانت هذه الصحراء حاضرة في كل أعماله الأدبية («بريد الجنوب» تحكي عن موت طيار في الصحراء، و«أرض الرجال» تتحدث عن الصحراء في مواضع متعددة، و«رسالة إلى رهينة» تشكل الصحراءُ فضاء من فضاءاتها...)، فإنّ حضورها في الأمير الصغير حضور لافت، إذ فيها تلتقي الشخصيتان الرئيسيتان في الحكاية: الطيار والأمير الصغير. ورغم أن النص يخلو من أي إشارة إلى مكان جغرافي محدد على نحو دقيق، فإننا نستطيع بفضل بعض القرائن البيوغرافية (من قبيل أن الكاتب دجن ثعلبا صحراويا خلال إقامته بمدينة طرفاية، وهذا الحيوان شخصية من شخصيات الحكاية) والإشارات الجغرافية (الشبه بين الصحراء التي يصفها النص وصحراء المغرب، ثم الإشارة الصريحة في النص إلى أن هذه الصحراء تقع في إفريقيا2) أن نتلمس حضور الصحراء المغربية في متخيل «الأمير الصغير». على أن هذا الحضور يتجاوز بعض المكونات السردية، من قبيل الفضاء والشخصيات، إلى ما تزخر به الحكاية من حكمة مستمدّة من الحكمة الصحراوية الحسانية التي تمجّد الإنسان بما هو إنسان، وتهتم بالجواهر لا بالأعراض والمظاهر، وتحتفي بالبساطة والبراءة والعفوية والقناعة والغنى الروحي... كل هذا ساهم في إبعاد الكاتب عن قيم المجتمع الذي نشأ فيه: تلك القيم المادية القائمة على الاستغلال والفردانية والأنانية... التي قادت الإنسانية إلى حربين عالميتين مدمرتين. وقد اشتهر أنطوان سانت إيكزوبيري بنزعته الإنسية (humanisme)، وهي نزعة استمد الكثير من مقوماتها من ثقافة الصحراء، ومن من حياة البدو الرحل البسيطة المتسمة بالحرية والإباء والحب والصداقة والتضامن والتسامح... وهي قيم حاضرة بوضوح في «الأمير الصغير».



والحقيقة أن أثر الثقافة المغربية الحسانية حاضر أيضا على مستوى اختيار الكاتب لهذا النوع الفني الذي هو الحكاية (le conte) شكلا للتعبير عن أفكاره ورؤيته. ومعلوم أنه إن كان ثمة مكان على وجه البسيطة ازدهرت فيه الحكاية الشعبية وتطورت على مر الأزمنة، فهو الصحراء. وتتميز هذه الحكاية بأنها مستودع خبرة الإنسان الصحراوي الإنسانية والوجودية، ومستقر حكمته وفلسفته، ومسرح انطلاق مخياله وتجلي طاقاته الإبداعية. وكثيرا ما تستقي هذه الحكايات شخوصها وفضاءاتها ورموزها من البيئة الايكولوجية المباشرة، إذ نجدها زاخرة بشخصيات حيوانية من قبيل الثعلب والثعبان... وهما شخصيتان حاضرتان في «الأمير الصغير»، كما نجدها حافلة بأمكنة متخيلة مستمدة من الصحراء مثل الكثبان الرملية القاحلة والواحات وغيرها.

ومن أوجه تأثر الكتابة الإبداعية لدى كاتبنا، ولاسيما حكاية «الأمير الصغير»، بالثقافة الصحراوية الحسانية المغربية، نجد محاكاة بعض العبارات والصيغ التعبيرية المستعملة في صياغة الأمثال الشعبية الحسانية، وهي أمثال تتميز بالدقة والإيجاز والوضوح والبساطة والرمزية وعمق الدلالة مع اعتماد أسلوب تصويري بديع.

والحقيقة أن حكاية «الأمير الصغير» تعد من درر الأدب العالمي إذ قلما عرف عمل النجاح الذي ناله هذا الكتاب، سواء على مستوى القراءة والنقد، أو على مستوى النشر والترجمة. فقد ترجم إلى ما يزيد عن 645 لغة ولهجة، مع تعدد ترجماته في اللغة الواحدة أحيانا. وقد أحصى الموقع الإلكتروني التابع لمؤسسة مارك بروبست3 ما يزيد عن 2319 شخص ومؤسسة ساهموا في نقله إلى مختلف لغات العالم، ونشرته أكثر من 7659 دار نشر. وهو يعد بذلك ثاني كتاب من حيث عدد اللغات واللهجات التي ترجم إليها بعد الإنجيل، وأول كتاب غير ديني في التاريخ، إذ بيع منه ما يزيد عن ثلاثمائة مليون نسخة.

أما عن ترجمته في العالم العربي، فقد أحصى الموقع المذكور 24 ترجمة عربية فصيحة، وإن كان عددها يربو على الثلاثين، صدرت في مختلف أقطار العالم العربي، بحيث يبدو الأمر كما لو أن كل قطر سعى لأن تكون له ترجمته الخاصة لهذا الكتاب، بل أكثر من ترجمة واحدة.

وقد كان المغاربة سباقين إلى ترجمة «الأمير الصغير»، إذ نقله الأستاذ مصطفى القصري إلى اللغة العربية الفصيحة سنة 1955، أي قبل سبع سنوات من صدور ترجمة اللبناني يوسف غصوب سنة 1962. ثم تلت تلك الترجمة العربية المغربية ترجمات أخرى منها ترجمة محمد المزديوي التي صدرت عن دار الجمل سنة 2004، وترجمة عبد ربه التي صدرت سنة 2011 عن المركز الثقافي العربي ثم ترجمة عبد الحميد الغرباوي الصادرة سنة 2024. وعلى غرار ما وقع في العديد من الأقطار العربية حيث نقل الأمير الصغير إلى لهجات ولغات محلية، ترجم في المغرب

إلى العامية المغربية وإلى الأمازيغية، بصيغتيها تاشلحيت وتامزيغت، وكذا إلى اللهجة الحسانية4.

إن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو: ما دلالة هذا التعدد في ترجمة هذه الحكاية؟ هل ثمة حاجة حقا لإعادة ترجمته المرة تلو الأخرى إلى نفس اللغة وفي نفس القطر؟ ما الفائدة من هذه الترجمات المتكررة والمتقاربة زمينا في كثير من الأحيان؟

إن الأمر يتعلق إذن بإعادة الترجمة (la retraduction)، والمقصود بها «ترجمة نص إلى نفس اللغة الهدف رغم وجود ترجمة أو ترجمات سابقة.»5 ورغم أنها تبدو في ظاهرها عملية مكرورة، فإنها «...تثري الموروث، وتشهد على إبداعية اللغة ومرونتها، وعلى ديناميتها أيضا. فهي تظهر حركة نحو الذات ونحو الآخر الأجنبي ونحو متكلمي اللغة المترجم إليها.»6

وقد أحصى علماء الترجمة العديد من المقاصد التي قد تتوخاها إعادة الترجمة. فوولتر بينيامين مثلا يذهب إلى أنها ترمي إلى بلوغ المعادل المثالي للنص المترجم، ويذهب هنري ميشونيك إلى أنها تروم إنصاف الأصل وإعادة الاعتبار إليه، بينما يرى أندري بيرمان أن الروائع يعاد اكتشافها عند كل ترجمة، وأن الترجمة الأولى ما هي سوى مقدمة ينبغي تجاوزها للوصول إلى ترجمة حقيقية توفي الأصل حقه.

والحقيقة أن تعدد الترجمات ما هو إلا تجسيد لقراءات متباينة لنفس النص، لاسيما إذا كان هذا النص مفتوحا وبعيدا عن النمطية والسطحية والمباشرة مثلما هو شأن «الأمير الصغير».

وغالبا ما يُقدّم الزمن ذريعة لإعادة الترجمة بدعوى أن اللغات تتطور، وأن ذوق الجمهور وتمثلاته وقيمه الفنية والجمالية وحاجاته تتغير باستمرار، مما يجعل الترجمة تتقادم، فتدعو الحاجة إلى ترجمة أخرى محينة تجاري ديناميةَ اللغة والذوق وشفرات الثقافة والفن. فهل كانت ترجمتي لهذا الكتاب استجابة لهذا العامل؟

في الواقع لا يمكنني أن أزعم ذلك، إذ لا تكاد تخلو سنة من صدور ترجمة للأمير الصغير في قطر من الأقطار العربية.7 على أن ثمة عاملا آخر كان وراء إقدامي على إعادة ترجمة الكتاب وهو عامل المكان، أي أن الأمر لا يتعلق بتطور اللغة العربية بقدر ما يتصل بتنوعها الداخلي، أي بتلقي النص في رقعة جغرافية محددة، لأهلها خصوصيتهم اللغوية والثقافية داخل وحدة اللغة والثقافة العربيتين، لاسيما وأن هذه الرقعة الجغرافية وهذه الخصوصية الثقافية حاضرتان في جينات هذا العمل الفني.

إن مثال الأمير الصغير لخير دليل على أن إعادة الترجمة لا تتغيى دائما تحيين نص من النصوص بسبب تقادم الترجمة السابقة، بل تتوخى أحيانا ترسيخ ذلك النص، وتوطينه في إقليم محدد. فعامل الزمن لم يكن إذن الدافع الأساسي لإقدامي على إعادة ترجمة هذا النص، وتجاوز الترجمات الأخرى لم يكن غاية من غاياتي.

إن الأمير الصغير ليس تحفة فنية «فرنسية» أو «كونية» مجردة، بل هو عمل تشده إلى الأرض والإقليم روابط وثيقة حقيقية، تجعله قريبا من الجمهور المغربي. وإذا كان هذا البعد الإقليمي واضحا في الترجمات المغربية إلى اللغات الوطنية غير اللغة العربية الفصيحة، فإن الأمر أبهم في الترجمة العربية الفصيحة، وذلك بسبب صعوبة إجلاء الخصوصية الإقليمية لهذه اللغة لأن مستعمليها يحرصون على استعمالها استعمالا معياريا يحترم معجمها وقواعد تركيبها ومحدداتها الأسلوبية بشكل يجعل من الصعب استجلاء السمات المحلية فيها. وتنبغي الإشارة إلى أن المقصود بالبعد الإقليمي لاستعمال اللغة ليس توظيف خصوصيات إقليمية صارخة، بل المراد فقط بحث المترجم عن معادلات تحترم المعيار، أي تراعي قواعد اللغة وأصولها، لكنها تميل عندما تكون أمام اختيارات متعددة توظيف أشيعها استعمالا في الإقليم.

إن القراءة العابرة للأمير الصغير قد توهم بأن ترجمته يسيرة لا تطرح أي صعوبة. على أن إنعام النظر يكشف أن خلف هذه السهولة الظاهرة تكمن صعوبات جمة لعل أهمها ازدواجية بنائه. فهو في الظاهر حكاية عجيبة موجهة للأطفال والفتيان، لكنه في الباطن كتاب حافل بدلالات ومعان فلسفية عميقة يحتاج الغوص فيها إلى خبرة وخلفية معرفية وفنية لا تتوفر إلا للكبار. ويواجه القارئ هذه الازدواجية منذ

مفتتح الكتاب، إذ يهديه صاحبه لشخص راشد، ويعتذر عن ذلك للأطفال، ثم نراه يرفق النص برسومات ملونة رسمها بنفسه، تعرض بشكل تقريبي بعض شخصيات النص وفضاءاته. وقد حافظت معظم الترجمات على هذه الرسوم، مثلما حافظت على شكل الغلاف كما هو في الأصل، وهو ما يؤكد أن هذا المكون الأيقوني -أي الرسوم- يحتل نفس أهمية المكون اللفظي، وأنه يشكل جزءا من صميم العمل، يساهم في بناء معناه.

ومن المؤشرات التي تدعم هذا الانتماء إلى أدب الأطفال والفتيان بساطة الحبكة وسهولة اللغة ووضوحها مقارنة بلغة الأدب المكتوب للكبار. على أن الأمير الصغير يختلف في أكثر من وجه عن الحكايات الموجهة للأطفال، وهو أمر يلمح له الكاتب نفسه في النص إذ يقول: «كان بودي أن أبدأ هذه الحكاية على شاكلة الحكايات الخرافية. كان بودي أن أقول: «كان يا ما كان في قديم الزمان أمير يسكن كوكبا...»8 إلا أنه لا يريد أن يقرأ كتابه بـ»استخفاف»9 كما يؤكد، والرسالة واضحة هنا: إن هذه الحكاية بخلاف الظاهر، موجهة للأطفال، لكن على الكبار أن يأخذوها على محمل الجد. ذلك أن قراءة متفحصة للكتاب تكشف عن بنية دلالية وفلسفية وفنية عميقة فتنت حتى كبار الفلاسفة أمثال الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر الذي كان يعتبره كتابه المفضل.

وخلاصة القول إن «الأمير الصغير» يحتمل تأويلات عديدة تبعا للإطار المعتمد في قراءته: إما ككحكاية للأطفال، ذات مغزى تربوي وبيداغوجي، أو كرواية رمزية ذات دلالات فلسفية، عالج فيها صاحبها قضايا بالغة التعقيد والتجريد تتصل بالإنسان وعلاقته بالأسئلة الوجودية الكبرى. وربما تكون هذه الإزدواجية سر نجاحه، وأساس غناه الدلالي والجمالي، وسر هذا الإقبال المنقطع النظير على ترجمته، مع أنها تشكل تحديا بالنسبة للمترجم، إذ تضعه في مأزق: كيف له أن يحافظ على هذه الإزدواجية في اللغة الهدف؟ كيف له أن يمحو، أو أن يطمس على الأقل، الحدود بين لغة الكبار ولغة الصغار؟ أن يجمع بين البساطة والعمق؟ كيف له أن ينقل بساطة أقوال الشخصيات القريبة من اللغة الشفوية العادية من دون أن يفقدها طابعها الأدبي الرفيع؟

وإذا كانت هذه الصعوبات تواجه ترجمة الكتاب لأي لغة أو لهجة، فإن حضورها في الترجمة العربية الفصيحة أحدّ وأعمق. ذلك أن وضع اللغة العربية الفصيحة يختلف عن وضع كثير من اللغات الحية. فهي تظل لغة الفكر والأدب والتعليم والصحافة من دون أن تكون لغة التخاطب اليومي، وهذا يجعل من المتعذر أداء الاختلافات الدقيقة القائمة بين مستويات اللغة كما هي قائمة في الفرنسية مثلا (العامي familier والدارج courant والرفيع soutenu). فالتمييز الذي نعثر عليه في اللغة العربية هو بين اللغة العربية المعيارية التي نصادفها في الصحافة والإدارة مثلا، ثم اللغة الأدبية، الحديثة منها والقديمة التراثية، ثم هناك اللغة الوسطى التي هي مزيج بين الفصيحة والعامية أو العاميات المتداولة في العالم العربي، وهي مستويات لا تتطابق مع ما يوجد في اللغات الأوروبية الحية، ومنها الفرنسية.

إنّ الترجمات إلى العربية الفصيحة تتباين من حيث تعاملها مع هذه القضية، تبعا للمتلقي الذي تتوجه إليه، إذ منها من اختار التوجه للأطفال والفتيان، فغلب عليها من ثمة البساطة واليسر، وجاءت لغتها أقرب إلى العامية، بينما اختارت ترجمات أخرى التوجه إلى الكبار أساسا، فحرصت على استعمال لغة أدبية رفيعة، مركزة على فصاحة اللفظ، ورونق الأسلوب.

والحقيقة أن هذا الاختيار ليس وقفا على المترجم وحده، بل يلعب فيه الناشر دورا حاسما. فدار نشر متخصصة في أدب الأطفال ستدفع المترجم إلى تغليب الخصائص والمميزات المتعلقة بهذا النوع من الكتابة، من بساطة في التعبير ووضوح في الأسلوب... في حين ستوجه دار نشر معروفة بطبع الأعمال الأدبية الرفيعة مترجمها إلى تغليب أبعاد النص الأدبية والفلسفية. ولعل هذا ما جعل ترجمتي للأمير الصغير، وهي صادرة عن دار نشر غير متخصصة في أدب الطفل، مشهورة بنشر أعمال كبار الكتاب العالميين، ونصوص أشهر أدباء العربية في العصر الحديث، تحاول التوفيق بين الاختيارين: البساطة واليسر، لكن مع الحفاظ على صحة اللغة وقوتها ورونقها. فهل تراني توفقت في تحقيق التوازن بين الاختيارين مثلما توفق صاحب «الأمير الصغير»؟ القارئ وحده من يستطيع أن يجيب عن هذا السؤال.

الهوامش:

*)- ألقيت هذه المداخلة مساء يوم السبت 08 نونبر خلال ندوة نظمت على هامش المعرض الدولي لكتاب الطفل والشباب في دورته الثالثة، المقامه في مدينة الدار البيضاء بين الثامن والسادس عشر من نونبر الجاري. وقد تمحورت هذه الندوة حول موضوع: الأمير الصغير: الصيغة المغربية، شارك فيها الأستاذ محمد التهامي العماري والأستاذ العربي مموش والأستاذ لحبيب عيديد، وقد سير الجلسة الأستاذ أحمد زنيبر.

1- فرانسوا داغاي (حفيد أخت الكاتب)، رئيس مؤسسة سانت إيكزوبيري للشباب.

François d?Agay, d?après Mustapha Amal: Le (2025/11/petit prince de Tarfaya, URL (consulté le 06 le-/09/06/https://premiumtravelnews.com/2023 /petit-prince-de-tarfaya

2- جاء في آخر النص: «انظروا إلى هذا المنظر بانتباه، حتى إذا ما سافرتم يوما إلى الصحراء بإفريقيا، كنتم واثقين من التعرف عليه»، الأمير الصغير، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء 2011، ص 97.

3- Le site électronique de La fondation Jean Marc Probst pour le petit prince https://petit-prince-collection.com/lang/fon_ buts.php?lang=fr

4- ترجم الكتاب إلى الدارجة المغربية الأستاذ عبد الرحيم يوسا، وصدرت ترجمته في طبعتين إحداهما عن دار النشر عيني بناي سنة 2009، والثانية عن دار النشر «كلمة» سنة 2011. أما الترجمة إلى الأمازيغية «تاشلحيت» فقام بها الأستاذ العربي مموش، وظهرت في طبعتين إحداهما سنة 2007، والثانية سنة 2023، بينما ترجم الكتاب إلى «تامزيغت» الأستاذ لحبيب فؤاد، وظهر في ثلاث طبعات عن المركز الملكي للثقافة الأمازيغية، الأولى سنة 2005 والثانية سنة 2016 والثالثة سنة 2022. كما ترجمت الأمير الصغير إلى اللهجة الحسانية الأستاذة عزيزة البرناوي، وصدر سنة 2017 عن دار ملتقى الطرق.

5- Virginie Douglas et Florence Cabaret: La retraduction dans la littérature de jeunesse, ed Monographie 2024, p 23.

6- Robert Cahn et Catarina Seth, Avant-propos, in La Retraduction, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010, p 9.

7 - فقد صدرت ترجمة لمحمد عبد الولي في مصر سنة 2008، وأخرى لأنطونيت القص في سوريا سنة 2010، أي سنة قبل صدور ترجمتي سنة 2011.

8- أنطوان سانت إكزوبيري: الأمير الصغير، ترجمة محمد التهامي العماري، المركز الثقافي العربي 2011، ص 22.

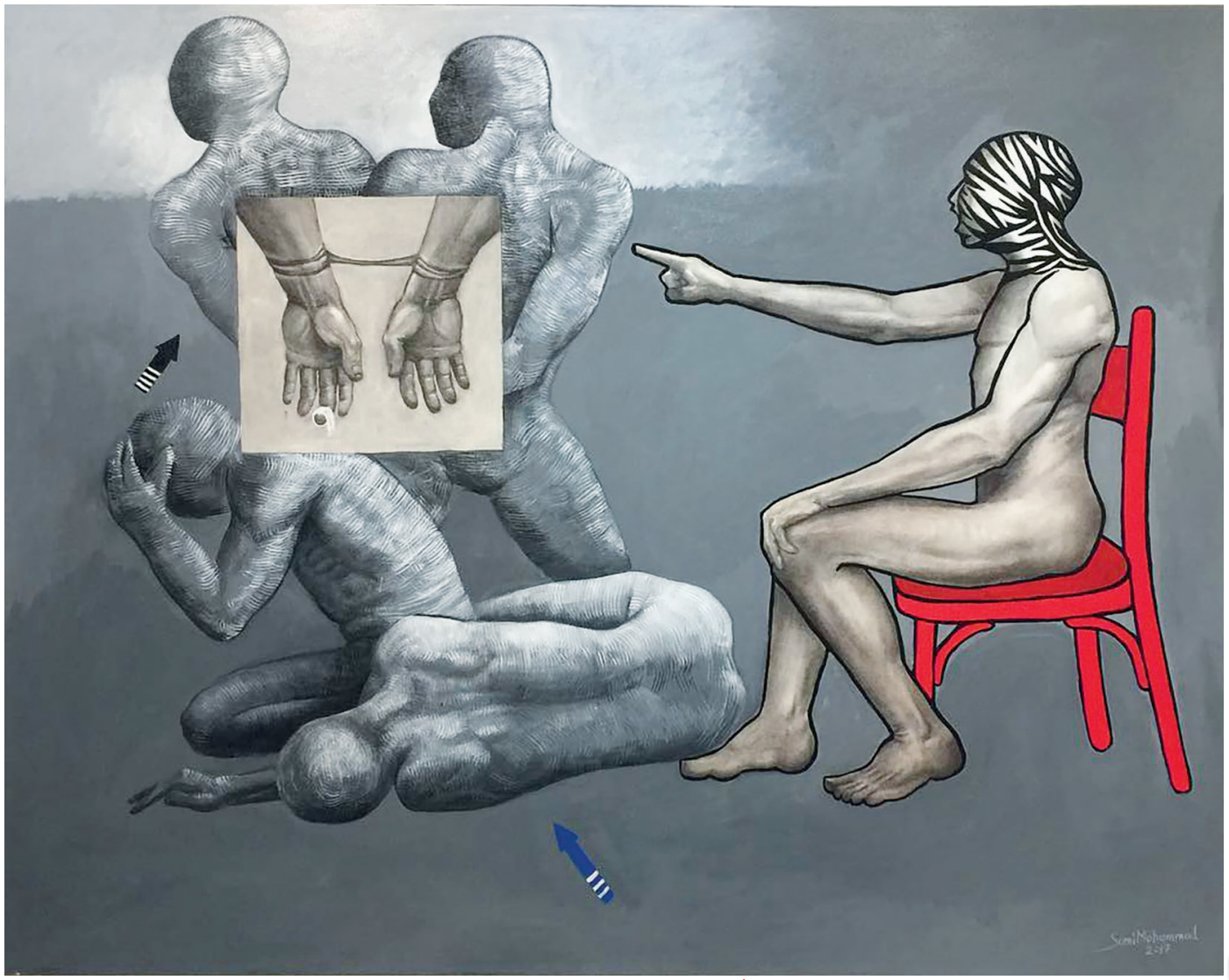
9- نفسه، ص 22. يقول «ذلك أنني لا اريد أن يقرأ كتابي باستخفاف».

يهْذون فوق الأنقاض ... يُصَفُّون المرأى في بلورة ملح

تماديْ أيتها الدواهي، تعاظمي واشتدّي واستفحلي واستشري وانتشري كحريق تلقفه بأذيالها سَمومٌ لاهبة وتلهو به في السهب المعشب كي تبلغ غيضة النَّشَا التي أنهكتها ودائق الصيف الطويل. اكتملي أهوالُ في فلاتنا. اشمليها كظلمة يضاعفها سحاب واطئ في فج جبلي. دمدمي علينا. زعزعي ما تبقى من الحي فينا. نحن موتى قدامى؛ قبورنا شفيفة نحملها ويُشبِّه لنا أننا أحياء، فنزعم أننا لم نمت بعد. امتحني في كياننا عرْق الحياة الذي أوْهَنَتْ نبضه خدع الدجالين بيننا، يحرسون الفلاة مبشّرين بوعود آفكة يوحي بها إليهم دجالون عالُون أقوى يبتدعون لِيَّ اللسان بالكلمات والألغاز، والأوهـامَ والـرغبات والمعنى والبهجةَ في مقاصير سفلى في الشَمال؛ وأبْلته الآمال التي أسنت فيه كمثل جذامير كمَإ وزعفران صعقها خَريف صارٌّ، والهزائمُ آلتيً أبَدَت في فلاتنا حتى أفاضت قلوب كثيرين منا بالحسرة، وملأت أفواههم بالرمل. فارتدّوا إلى الخراب يقيسونه بأرواحهم. ولم يستطيعوا بعدُ أن يتكلموا. وآخرون شعشعوا وعود الدجالين جميعا ببرنيق مستحلب من شجر في هذيانهم، فأحرزوا طلاءً ذهباً، وانقلبوا بهلوانات ومهرجين في الطرق والساحات والمحافل. وكانوا يلونون به الشاشات المنصوبة للناس، ويطلون جذوعَ الأشجار القائمةَ، وأرهاصَ التماثيل المرفوعة كي يلبث عندها ويرعاها الشعراءُ. لكن الطلاء كان ينصل ويتفلع ويتطاير قشراً لامعا في الهواء.

إسْماعيلونَ يُسيمُون خَيالَهُمْ فَوْقَ الحُطام (*)

الجزء الأول



من أعمال النحات والرسام الكويتي سامي محمد

إدريس عيسى

إليك ما تبقّى، ولسنا نملكه، ولا ندّعي أنه لنا؛ هذه الفلاةَ وأوثانها التي ظلّها من زفيرك، وكتلتها من شناعة الحجر الذي أعلاه بطشَ ليعزله ويرفعه فوق الحجارة ويحنيَ هامَ الناس. وخانُها المصقول يكْدارُّ في الشمس ماثلا في جهامة الفزاعات والنواطير. إليك هذه الأصقاع التي نرعاها عذابا مزمنا يقرض أرواحنا كذباب لجوج يقرض نوم الخيل. نحن الإسماعيلين، تهيأنا لقيامات كثيرة أخْطأناها مثل طرائد باهرة يخطئها سرب الذئاب، وتعنّ له مرارا فيخطئها، لأنها ينقذها الضوء الذي في عيونها، وينقذها الدم الذي، إذ تعدو، يستنفر في أجسامها قوةَ الحياة، وصحوَ الحيوان وبداهته، ورحابةَ المدى الذي يتلقاها وعدا من الأرض.

إليك بلادنا المتحاذية التي يلمها ويجذبها حتى تقضقض حدودها أكورديونٍ قدريّ واحد تتنازعه وتشده في زفرته القصوى أكفُ المحن والنكبات والفواجع؛ أراضي أسلافنا التي خاطها بعضَها إلى بعض خياطون حمقى يابر الصواعق، والتي هي أوسع من خلاءٍ تهيم به حتى تتلاشى، ولا تحده، الرياحُ والسراب، وأدْهى من مجال تطوّقه عينا الصقر خارجا في صيد، يعلو حائما، واثقا بانفراج جناحيه وبالحفيف فيهما. يشحذ حديد مخالبه على منحنى تحويمه وهُوِيِّه، ويشتت صرخته.

كلنا هنا.

نحن . قبائلَ الخسران العظيم في اليابسة التي يترنح على حُوفها بحران يرصدهما، من مَداهُما، ومن بحور أخرى ومن السماء، قرن من البوارج والأقمار والرادارات والجواسيس والصيارفة المرابين، ويتربص بهما خبراء الكوارث ومهندسو الحروب والآفات. قذفنا من لغة مهيبة هي بيتٌ آخرُ للشمس، نَفخت فيها الصحارَى أنفاسَها وصحوها وقوتها. وتَحدّرْنا من أنساب مشوشة، وسرد غامض يربك التواريخ والنسّابين، بالرغم من أن بعض الشعراء، إذا لمست حناجرهم بإصبعها الحرب وهم خاشعون لدى التماثيل، يلينونه برحيق الأساطير واللغز، ويصبُّونه مروَّقا في الأناشيد. وأفضت بنا، معزولين في الفلاة، دهور الاحْتراب والهيجان تحت رايات القبائل، والتمسح بالحجارة المنصوبة، ومجاورة الرحابة والموت والهذيان بالشعر؛ إلى ضوءٍ كوكبي باهر قدّر لنا في زبر قديمة ولم نقْدر عليه. تقدّمَنا ساريا في سبل بكْر ليجعلنا موكبا يستهل العالم بخطوة واحَدةً وضوء حيٍّ ولم نتبعه في الفلاة، إذ لم نصدق أننا، مرهونين إلى فلاتنا، اصطفانا بين الناس شأنا عاليا من شؤون النور كي نعمر به الأرض ونقيم بين الناس، ونكون مصطفَيْه، ويكون حجتَنا. وبقينا هنا، في خَلائنا القديم الذي تعهدته الرياح بالملح، والبطارقُ بأيد غالبة ضمّخوها بطيوب ونقمة وكيد وثاراتٍ. وأوقـدوا بها نـيران أحلاف نكثوها قبل أن تترنح النيران تحت دخانها بنشيش، حينما أمروا الخدم أن يصبوا عليها الماء، وقبل أن يتداعى الشعراء ويعكفوا على الرماد الساخن ينْكشون الجمر، ويمجّدون الأيديَ القديمة والمعجزة. بينما ترتد شراذم إلى الأنقاض. ترى وتهذي خفية بما تراه مصفًى في بلورة ملح. هؤلاء لا يتكلمون. برغبة عارمة تكبحها سطوة الليل، وجبروت العين التي تعمر السماء، ينظرون إلى الحجارة المنصوبة ولا يتكلمون. صمتهم أقوى من برهان يفغر أفواه الشهود.

ونحن . إسماعيلي القرون الأخيرة . عشنا

رعاةَ السراب في فلواتنا التي استودعها إيانا أسلاف آفلون، غامضون، تمادوا في النأي والنسيان، وغاروا في تلافيف شجر السلالات وفي أساطيرَ يغشاها ليل لا ينجابُ. ولم يزل يرقى بنا إليهم رواةٌ يشبكون الألغاز ويحفظونها في الكتب، سمَّوها تاريخنا. آه... كم فاضت على فلاتنا جحافل الهمج خارجة من ظلمات الشمال! غصت بهم سبل نشأت من ترحال الوحش، وأحياها من بعد زحف الجنود واللصوص والقتلة. وكم رفرفت راياتهم مركوزة فوق خرابنا، ونفشت عصائبهم بالحديد في الناس، وبنيت السراديب كي يُعلَن فيها كمالُ الليل! وطيلة خسوفنا، منذ فتحتْ خطى الأدلاء منا للُغزاة الأغراب فلاتَنا، كم نُحتت الدواليب والعيدان وعقدت المشانق، لتتدلّى فيها أو تُصلب أو تدور، في بوابات المدن، جثامين المتمردين صُنّاعا وفلاحين، وفقهاء غاضبين، وحالمين كانوا يهذون بشمس أخرى يرونها! ومنذ أشار الراهب الأكبر أوربان الثاني بكفٍ إلى جهة في النار، وبالأخرى إلى جهة في الدم، وطارت إثرهما جحافل رعاع محتربين جُنوا بالنداء المقدس المرسل من فوق كرسيّ مموه بالذهب، فاتّبعوا هذيانَ أمير من غير سقف، شردت به مسالك الأنساب وراء آباء وأمهات عديدين، ونذيرَ قس تائه تمنى مرة أن يجثو في الشرق، بلباس مغطوس في دم بشري، تحت التمثال ذي الكفين المصلوبتين في خشبة؛ تمثال المقدس الذي أحب الناس؛ عشنا قرونا لدى حُوف العالم، وحُبسنا تحت العين الكبرى التي ترصد من تحت الشمس موج القبائل في الفلاة.

وبين موت خاسف وموت عات يخفرهما انحطاط وحطام، كانَ نفر متلاحقونَ مناً، معزولون وحانقون على الفلاة وأصنامها، يتذكرون في منعرجات الحلم المرير أسلافا لنا ركبوا الخيل حاسرة من غير ألجمة ولا سروج، ورموا بأجسامهم أعداءنا، فينادونهم بأسمائهم، ويلحقون أطيافهم في السبل العسيرة مهتدين بنجمة العصيان. كانوا يتقرَّوْن الأمداء، ماسحين عن جباههم لمسة اليأس الخشنة، قابضين على العتاد الشقيق الحيّ. يتربصون بالذي تجيء به الأيام، مرتقبين عبورَها المتزن كنهر أسراب القطا والقمري يقرأن خرائط السماء آيبات إلى المناجع. ومتوقين، في الآن المرتج ذاته، فجأتها كالفنادير يطرحها عن أكتافه الجبل. هم في البداهة القاتلة (قد لا يَعُون هذا)، حيث الموت والحياة، بظل واحد تعقدهما به الشمس، يسيران متحاذيَيْن في طريق متعرج يغشى أقصاه الضبابُ، وهم يعْلمون حينئذ أنهم لا يحيون الحياة بكل دمهم وأسنانهم وإغماض أعينهم، بل يعانونها محنةً؛ فهم يقاتلون أندادا جاؤوا من السديم وخاضوا بالمعاول في المجرى ليَحْرفوه ويسرقوا النهر، وأربكوا دورة العقارب في الساعات. وعليهم أنْ يلبثوا واقفين بصلابة الأعمدة، كَي لا تنهد فوقهم السماء وتحجب الأنقاض عنهم المدى. دمُهم مستنفر صاح، وفي أقدامهم فسفور. بخطىً مجازفة كانوا يحاذون المصائر. لكنهم، بحذر الصياد وحنكة الطريدة في أرضها، مُوكئين المفارقة إلى زانتَها، يتوسمون الجهات التي يسهل فيها الصيد، كي يتخذوا المراصد. لو أضاءت خَطى سعت في ليل موقنة بالحق، لاشتعلت من سيرهم الطرق. فريق من تول، حَرَساً ومحاربين وعَمَلةً ومنقّبين، يهجرون القَفير ويستبقون لأجل أمة النحل إلى الموسم . الوعْد. أرواحهم وتر في قوس، وهم الرماة (علموا هذا)، وهم الرميّة التي تنبري لقوس خاتلة يشدها الغيب، فيخرق جلدها السهم. سلكوا طرقا مشى معهم فيها راقصاً وتنفس الموت (أيقنوا هذا)، لعل صباحا يلاقيهم سائرين، تخفره شمس سعيدة أخرى، وتعلنُ وجهَه ظلمةٌ أشف.

ثم أسلمنا عصر الزحف والحملات إلى عصر الانكسار المهين، فدهمت أقوام أخرى فلاتنا من شمال الأرض، حتى من بلاد سقفُها الثلجُ والصقيع، تابعةً ريحَ الأندلسي المروَّع وموادقه الطفيفة التي دَثرت في إيابه إلى نخلَة تذكّرها في الفلاة، حينما فرَّ من الوشاة والمحققين والأغلال والمحارق. وفاضت على القرى والمدن بكتائب الجند مشاةً وركبانا، وبالعربات والمدافع والبنود والصلبان والمُؤن. وكان فيهم لاقطو أخبار وتُحَف ولُقىً ونيازِكَ ساقطة وغنائمَ، ولصوصُ كنوز وكتب ومخطوطات ومستحاثات وحلي ربتهمَ في حُجرها الربيبة، ومبشرون بعهد الذي لم يزالوا ينشدون أنه حُمل يوما لأجل الناس جميعا على خشبة نُصبت في تل، وصيارفة مرابون بأقساط جائرة منهكة، ومهندسون مسّاحو بقاع ومبتدعو خرائط وبناة حصون ومدن، وجواسيسُ وضباط متنكرون في مسوح الرهبان ولباس الأطباء والرّحَّالة والجغرافيين والعطارين، وكتابٌ ورسامون مأجورون عملاء؛ منهم من تظاهروا بأنهم، في صحوة لم يُجَلِّها برهان ولا شهود، لاقوا الضوء الذي تقدمنا، فوثبوا من كومة جليد تراكمت في روحهم إلى رقعة في الشمس، فأعلنوا أنهم مسهم بريشه ملك ما وسقاهم من ماء الأبدية، وصاروا إخوتنا في الفلاة وفي الضوء. لكنهم عاشوا بيننا؛ عيونهم تسد الكوى، وآذانهم على الجدر، وأيديهم تتحسس في الهواء نبض فلاتنا. وكان يتبع كل هؤلاء قتلةٌ وسفاحونَ فطرةً، وسجناءُ سُرِّحوا من دونما شرط ليَعمُروا سباسب تتعثر فيها الزوابع ويجتلوا الحقول، وبغايا يطلبن أسرة

من أعمال النحات والرسام الكويتي سامي محمد

تسقط فيها الشمس، وقوّادون دَغامير يبيعون كل شيءٍ، وصُنّاعٌ ضاقت بأيديهم الحرف والمواد الخام والأسواق، ومتبطلون أكلت كعوبهم الطرق، وضواطرة دهاة، وحفارو قبور تقوست ظهورهم فوق المساحي والنعوش، وفلاحون كانوا سُخْرَةً من دونما أرض. وبنادرة يقدّرون الأرباح قبل ملءِ الأهراء.

تنقلوا بمعسكراتهم في الأرجاء كلها وطوّقوا في الأرض. وعلى ظهور الخيل، كان دهاقنةٌ ملتاثون بشمسنا وما يستره التراب وصخر الجبل وأغوار اليَمِّ، ينشرون خرائط الفلاة ويطوُونها ويتقرّون فيها الآبارَ والأنهارَ والينابيع، ومواقع العمران والمناجم والحرث، والسبل الحية والمندثرة، والتي ستنشأ من هذيانهم من بعدُ، حينما يحشرون لشقها في المسالك، وأيدي أعوانهم على الأسلحة، آلاف الزنود المقهورة، من دونما أجر. وبإيماء من أيديهم التي تشير فتنفجر الألغام، وتنهد أبنية، ويهْمي الليل، دكّوا قرى ودساكرَ وصروحا وأسوارا قديمة في المدن والمداشر. وصبّوا جموعا هاربة مذعورة في طرقٍ مُضلّة أجْلتهم ونثرتهم على ملاجئَ ومناف نابذة. وخلطوا الحَدودَ بالحدود، والقبائل بالأنصار والأعداء. وأزاحوا الأصقاع وعزلوها ليمهَروها بأسماء منحولة. وتفرقوا عساكر وعيونا وتجارا في الأسواق والميادين والطرق. ولكي يتقدموا، كانوا أحيانا يبيدون قرى كاملة، يفرغون عليها جحيما من القنابل والغاز والضرام. هم، ورثة المقاصل وآلات قياس الأعراق والسلالات، أتباعُ الصليبي المحدَث ولطير وحواريوه العتاة، الذين زعموا أن الضوءِ الذي هدانا فخرجْنا إلى العالم، أعشى أبصارنا عن فجر آخر طالع في الشمال، وربقَنا بجبال الأسلاف، وسعَّر في دمنا نعرة الهمج. وهم مُسْتنّو الشرائع العليا التي جعلوها توزع الأقدار على الناس، فاحتكموا إلى جلودهم كي يقَسّموا الأعراق ويرتبوها في سلّم الخلق. وكانوا إذا وطئوا بلدا أخذوه قهرا. ومن الفلاة ناداهم بطارق مالت بهم الأرائك والأراجيح كي يفتحوا مظلات فوق رؤوسهم، ويدرؤوا حجارة الحانقين التي كانت تسقط في عرصات بيوتهم. استغاثوهم علانيَة وسرا بمواثيق مختومة، وأوقعونا في دوامة من نظرة المرابين الكونيين ومهيجي الجيوش والمساغب والهجرات، الذين كانوا يسددون عنهم ديونا وغرامات طفيفة أو ثقيلة حمقاء بصندوق مال مَدَّخر، ويأخذون عن هذا بلدا كاملا بأهله وسمائه، فصرْنا غرباء ومعوزين ومترحلين في فلاتنا. ثبتوا صُواهم في الأرجاء، واتخذوا مراقب لتتبع الحيَ. لم يكن ذلك نزوة، ولا مصادفة نشأت من رمية نرد لاهية على رقعة؛ ففي شمال الأرض، حيث تشاد المدائن من صفائح الجليد، جاشت أسواق بظهائرها الحارقة في رؤوس التجار والصيارفة المرابين، فأرسلوا من يسلبون الأصقاع عنوة ويعمرونها، ويُسخّرونَ الناس في المناجم والحقول، وينشئون الموانئ والأهراء كي يستفحل النهب، وينصبون أعلاما لهم تنكس سطوتها ما كان يُشهر حتى ينصل صبغه، أو يرثّ في أعواده. هكذا هدتهم « أنوارهم « إلى الجبروت. هكذا دشنوا حضارة الآلة والعلم البيضاءَ في فلاتنا بالمذابح والليل.

وحتى اليوم، نحَسُّ حضورهم بجلودنا فتقشعر، كما تتوسم البلابل وطيور الدوريِّ في ارتجاج الجو والظل سُنوح الصقر عابرا في شكته، فتتنادى بالنذير. ونعثر عليهم في رائحة الأرض تسعى بها الأمطار، فنتذكرهم طائفين على الحقول، وكامنين في جوف المناجم. ونجدهم في اللغات التي تختم الأفواه والوثائق والسجلات، وفي السلع والصنائع والبنوك والآلات. هم هنا، ويستفحلون. رائحتهم نعرفها في الهواء وفي كرور شمس النهار وظلمة الليل. هم هنا بأسا على بأس، وصدأ يشيعه الورس الذي يسري في بُنيان المدن. وما زلنا في ريح القبائل، واصطفاق بنودها الذي يشتد، ورهج عداواتها التي لم تفتر قط ولم تخمدها الهُدَن والأحلاف. وما انفك يثيرها كالضباع من الأوجرَة مدبِّروا انهياراتنا وأنقاضنا من شمال الأرض. هوياتنا ضارية وتفتك بنا. هوياتنا جذام ناريٌ الأكال، ويعوزنا ترياق آخر كي نشفى من الأطلال وريح القبائل والأناشيد التي تذكي الأهواء والرُّهاب، وتعلي شأن الحرب. لكن كتبة عَمهين أشاحوا من شرفاتهم عن الأدخنة والحطام، لحقوا فلول الصباغين ذوي الطلاء الزائف، فانكبّوا يلوكون ما اقتبسوه من أفواه متنبئين في الشمال؛ نظروا مثلهم ببقين الآباء، واثبين بغمائم على الأعين من عصرنا إلى ما بعد الاستعمار. وبشروا بما بعد التاريخ والأمم والإنسان. هكذا دُبِّر لنا. وهزائمنا تلك كانت بيض التنانين. رباه وارثو الأنصاب بيننا غدرا تحت الأسرة. ولم تكن قطّ من نفخة بوق على الأسوار، كما زعم الرواة ودسوه في الكتب كي يُعلوا شأن أعدائنا، ولا من بأس هؤلاء الأعداء حين تداعَوْا من شمال العالم، وعسكروا لدى الحدود ليشدوا قبائلَ الفلاة كلّها بمقطرة واحدة.

إنهم هنا. هولوغراماتهم تتنفس بيننا. ونحن محصورون في أرض تهب بها رياح شمسية. تحيق بنا بحار من الأعداء، ومن السماء ترصدنا عين ترى. تركز من سمتها بؤبؤ السديم، وتشعل في أرجاء فلاتنا شُهُب الحرب.

---

*) ـ من ديوان: «ليل الأنصاب»ـ سيرة الفيافي المطوقة.

عبد السلام الهبيل

محمد الشايب

اسمي عبد السلام، وأضافوا إليه «الهبيل»، وافتني المنيةُ حين بلغتُ من الكبر عُتيا، عشتُ الاستعمار، وعشتُ الاستقلال، لم أسكنْ في مسكن، ولم تكنْ لي وظيفة، ولا بطاقة تعريف، لم أكــنْ أمــلك سوى طنجرة صغيرة صدئة، وبراد شاي قديم، وكأس، و"سبسي"، وثياب بالية، وغطاء رثّ، كنت أحمل أمتعتي معي حيثما بتُّ، وكان مبيتي إما قريبا من النّهر، أو محاذيا لسور المقبرة، أو في حديقة وسط المدينة، وكنتُ أحتمي بالأضرحة، أو بواجهات الدكاكين، أو المقاهي حين يشتدُّ البرد. لم تكنْ لي زوجة، ولا أهل، ولا أصدقاء. عشتُ وحيدا، ومتُّ شريدا.

أخلصتُ للبلدة، ولم أهاجرْها قط، ولم أسافرْ أبدا، ولم أغبْ عن وجهها ولو لحظة. داومتُ على الحضور، وتابعتُ التفاصيل عن بعد، وأحيانا عن قرب، كنتُ شاهدا على كل شيء، أذكرُ فيضاناتِ النهر، والسنواتِ العجاف، وأحفظ، عن ظهر قلب، سِطورَ الأيام، وأعرفُ الأسرار. كنتُ أراقبُ تفاصيلَ النهار، وخفايا الليل، شاهدتُ كيف هرب الهاربون، ومتى تسلل المتسللون، وأين دخل الداخلون، وماذا سرق السارقون، كنتُ الشاهدَ على كل شيء، وأخلصتُ كل الإخلاص للبلدة، وأحببتُها كثيرا لكنها لم تبادلني الحبَّ نفسَه، لم تمنحني تاريخ ميلاد صحيح، ولا عقلا سليما، ولا مسكنا، ولا أهلا، ولا ذرية..

ظللتُ أجوبُ الأزقة نهارا، أمدُّ يدي، فأحصل على قوت ضئيل، لأبقى على قيد الحياة. أضحكُ قليلا، وأبكي كثيرا، أهدأ حينا، وأهيجُ أحيانا، أفرحُ نادرا، وأحزن مديدا.

وفي الليل، كنتُ أبتعد، وأحطّ الرِّحال بمكانٍ من الأمكنة المعلومة، أهيِّء طعامي على مهل، وتحت نار هادئة من حطبٍ، وأدخن الكيف، وأشرب الشاي، وأكلمُ نفسي، أو أشتمُ من ظلمني. أتناول عَشائي متأخرا، وأسهر طويلا، يسافر بي الليل بعيدا، ويحلقُ بي الجنون في أرجائه العالية، والواسعة.

هكذا كنتُ أمضي أيامي، تدثرني غربتي، ويحميني جنوني، وتتقاذفني أحزاني. ولا أستطيع الابتعاد قيد أنملة عن البلدة، فيها أفنيتُ حياتي، وعانيتُ من هزائمي الكبيرة، وصنعتُ انتصاراتي الصغيرة، وخططتُ بصماتي الغزيرة.

الأيام طويلة، والأحداث كثيرة لكن بعضها ظل محفورا في جبين البلدة، وموشوما في الذاكرة. ومنها تلك الليلة البعيدة من شتاء ممطر بارد حيث لذتُ بواجهة دكانٍ هاربا من القرِّ الشديد، ولأنّي كنتُ متعبا، ومريضا أرتعشُ من الحمّى الباردة، سقطتُ كجذع يابس، وغبتُ في نومٍ عميق، تخللته كوابيسُ مرعبة. وفي منتصف الليل، كان شابٌ ثملٌ يمرُّ قرب الدكان، فرآني نائما، اقترب مني، ورفع حجرة كبيرة، وهوى بها على رأسي، ثم لاذ بالفرار، وتركني أصرخ، وأسبحُ في الدِّماء. نهضَ بعضُ الناس من نومهم، التحقوا بي، أسعفوني، وضمَّدوا جراحي. قضيتُ بقية الليل تحت رحمة المرض، والألم الفظيع، وفي الصباح عجزتُ عن النهوض، بينما كان الجاني يتلصَّص، ويتجسَّس، ويسأل شاهدا على الواقعة: هل مات عبد السلام الهبيل أو مازال حيا؟

وفي ليلة أخرى، قصدتُ النهر، وقرَّرتُ المبيتَ بجانبه، كنّا في عزِّ الصيف، وعدتُ منشرحَ الصدر من الفيلاج بعدما حصلتُ على قطعة لحم، وخبز، وخضر، وفواكه. كعادتي طبختُ طعامي على نار هادئة، أشعلتُها في أعوادٍ يابسة. وقبل أن أتناول عَشائي، فضلتُ المشي لأن الجوَّ كان دافئا، والقمرَ صار بدرا. وما إن ابتعدتُ بضع خطواتٍ حتى استولى فتية على «الگاميلا"، جريتُ لاهثا خلفهم لكنهم اختفوا في دروب الحي المجاور، كسَّرتُ، بصراخي، سكونَ الليل بعدما علا قلقي، وهاج غضبي. وفي هذه المرة أيضا، نهض الناسُ من نومهم، يتساءلون: من أغضبَ عبد السلام الهبيل؟

عدت إلى مكاني خاوي الوفاض، فنمتُ مهموما، وباتَ الجوعُ يعوي في أمعائي، وحين استيقظتُ صباحا، وجدتُ «الگاميلا" بجانبي فارغة.

وفي يوم آخر، كانت المدينةُ تستعدُّ لاستقبال سباق دولي للدراجات، فقرَّروا تزيينَ الشارع الرئيس، ومن بين ما قرروا، إزالة حديقة كبيرة، كانت ذات عشب أخضر، وبها نخلة سامقة، وأشجار.. وكنت أجلس، وأنام فيها أحيانا.

وبينما كنت مستلقيا على العشب، أدخن، وأشربُ الشاي، وأنظر إلى الحافلات، ليس شوقا إلى السفر، ولكن تمضية للوقت، وصل العمال بالمعاول، وشرعوا في تخريب الحديقة تمهيدا لإزالتها، وبناء منصة محلها، تُخصص لجلوس الوفد الرسمي، وللمشرفين على السباق. وما هي إلا دقائق معدودة حتى حضرتْ جرافة كبيرة، وبدأت في اقتلاع النخلة السامقة، فصرختُ لكن لمَ يسمعْ أحدٌ صراخي، فجمعتُ أغراضي، وغادتُ أبكي النخلة التي عشتُ بجانبها سنواتٍ طوال، ونمتُ تحت ظلالها، وكانت شاهدة على الفرح والحزن، وعلى الريِّ والجفاف، وعلى المدِّ والجزر..

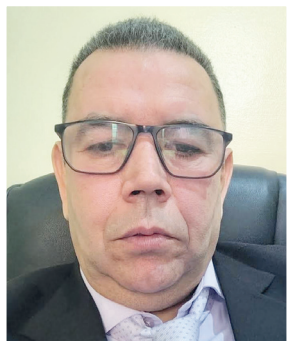
قصدتُ النهر، ولم أعد ثانية إلى الساحة التي تحولت، من حديقةٍ مزهرةٍ، إلى مكانٍ أجرد، بعدما حل الحجر، والإسفلت، والحديد محل النبات..

هذا فيضٌ من غيض، عشتُ الكثير، وسردتُ القليل، لم أعشْ كما عاش الناس، وبدَّدتُ السنوات وحيدا، وعانيتُ كثيرا، وحين هرمتُ، وجدتُ نفسي أيضا أعزل. في أيامي الأخيرة، اشتدَّ ألمي أكثر، وغزتِ الأمراضُ مناطق الجسد الضعيف، وكما واجهتُ الحياة وحيدا، واجهتُ الموتَ وحيدا، احتضرتُ في الخلاء، والعراء فريدا، وفي صباح بارد وجدوني جثة هامدة. ولأن إكرامَ الميت دفنُه، سارعتْ قلة قليلة من الناس إلى دفني دون موكب جنازة، ولا مجلس عزاء.

بريشة الرسام المغربي عبد الحق سليم

الميتافيزيقيا الشعرية

تأمل في أنطولوجيا القلق والكتابة في ديوان «قلق الريش» للشاعر محمد عرش



أحمد لمقدم

يشكّل ديوان «قلق الريش» للشاعر المغربي محمد عرش تجربة شعرية متفرّدة في بنائها الجمالي والفكري، لأنه لا يكتفي بتصوير الانفعال الإنساني أو رصد العاطفة في تجلياتها، بل ينفتح على أفق فلسفي واسع يجعل من الشعر فضاءً للتأمل الميتافيزيقي في الوجود والمعنى والموت. في هذا النصّ، تتحوّل اللغة من أداةٍ للتعبير إلى كينونةٍ قائمة بذاتها، ومن وسيلةٍ للتواصل إلى شكلٍ من أشكال الوجود، كما لو أنّ الشاعر يكتب لا ليصف العالم، بل ليعيد خلقه من جديد عبر الكلمة. إنّ «قلق الريش» ليس مجرد ديوان شعري، بل هو مشروع معرفي وجمالي يسعى إلى مساءلة الكينونة من خلال الشعر، وإلى تحويل القلق إلى طاقةٍ خلاقة تفتح أمام الذات آفاقا من الكشف والتطهّر.

منذ الجملة الأولى، يعلن النص عن انحيازه للقلق بوصفه جوهرًا للكينونة. يقول الشاعر: «انتظار، كتابة، اكتئاب... في صورة قبرٍ تُغلّفه أشجار الصمت... كقطار لا تحدُّه المسافات»، في هذا المقطع القصير يتكثف وعيٌ وجوديٌّ عميقٌ، فالكائن الإنساني يبدو معلقًا بين الانتظار والفعل، بين الكتابة والاكتئاب، بين الرغبة في الحياة والإحساس بالفناء. هذا التوتر الذي يسكن الوجود هو ما وصفه سورين كيركغارد بأنه «دوار الحرية»، أي ذلك الشعور العميق الذي يصيب الإنسان حين يواجه مسؤوليته عن اختياره في عالم لا ضمان فيه. القلق هنا ليس ضعفًا، بل وعيًا متقدًا بالحرية وبإمكانات الوجود. إنّ محمد عرش يجعل من هذا القلق نواة للتجربة الشعرية، فيحوّله إلى شكل من أشكال الخلق، لا إلى عارض نفسيّ عابر. الكتابة لديه ليست هروبًا من الموت، بل إقامة مؤقتة في جواره، وحين يسأل: «كيف هي حياة الموت؟»، فإنه لا يبحث عن إجابةٍ معرفية، بل يفتح فضاءً تأمليًا في صميم الكينونة، كما لو أنه يعيد ترجمة مقولة هايدغر في الوجود والزمان عن الإنسان بوصفه «الكائن الذي يكون نحو الموت».

في هذا الأفق الفلسفي، يتحوّل الموت إلى لحظة وعيٍ كاشف، والكتابة إلى شكل من أشكال النجاة، لأنّ الكلمة عند عرش هيَ الجسر الوحيد الممكن بين الوجود والعدم. هذه العلاقة الميتافيزيقية بالكتابة تتجلى في حواره مع فرانز كافكا، حيث يقول: «يا كافكا، دعني أسألك، ماذا لو رأيت طفلا يموت؟ وماذا لو رأيت طفلة اخترق الرصاص دُميتَها؟» هنا يصبح كافكا أكثر من مجرد رمز أدبي، إنه كينونة توازي الشاعر في قلقه وتناقضه، وشاهدٌ على المأساة الإنسانية التي لم تنتهِ بعد. استحضار كافكا ليس تزيينًا ثقافيًا، بل اعترافٌ روحي بقرابةٍ وجودية: كلاهما يكتب من قلب العزلة، ويجعل من الألم طريقًا إلى التطهر، ومن اللغة وسيلة للنجاة في عالم فقد المعنى.

بهذه المقاربة، يلتقي محمد عرش مع ألبير كامو في رؤيته للعبث والتمرّد. فكما يرى كامو في أسطورة سيزيف أن الإنسان المتمرّد هو الذي يواصل دفع صخرته رغم عبث العالم، كذلك الشاعر في «قلق الريش» يكتب رغم عبثية الواقع. حين يقول: «الدم في كل شيء... في المسرحيات، الروايات، الشعر، التاريخ... دم في الشوارع ودم في الجامعات... وهذا هو العصر.»، فإنه لا يصف المشهد بقدر ما يدينه. لكنه، بدل أن يستسلم لليأس، يفتح ثغرة صغيرة للأمل: «سيخضرّ الأمل من جديد، وتكتشف بأنّ كافكا زارع الأمل.» الأمل هنا ليس شعورًا عاطفيًا، بل فعل مقاومة ميتافيزيقي يشبه ما يسميه كامو «الأمل دون وهم»، ذلك الأمل الذي يجعل من الوعي بالعبث مصدرًا للحياة لا للفناء.

هذا البعد الأخلاقي في التجربة الشعرية يتجاور مع بعدٍ معرفي وجمالي، يظهر بوضوح في صورة الريش التي تحمل تناقضًا دلاليًا ثريًا. الريش رمزٌ للخفّة، لكنه أيضًا عرضة للريح والاضطراب، وهو في هذا المعنى استعارة دقيقة للوجود الإنساني في هشاشته وقلقه. هنا يحضر نيتشه من بعيد عبر فكرته في هكذا تكلّم زرادشت بأنّ الإنسان لا يولد إلا من الفوضى، وأنّ في داخله يجب أن يكون هناك اضطراب حتى يولد النجم الراقص. من قلب الفوضى يولد الجمال، ومن داخل القلق تتشكل المعرفة، وهكذا يخلق عرش من الريش القلق جنادًا يتحرّك بإصرار ضدّ السقوط.

إلى جانب الرموز الكبرى كالريش والباب والنافذة والضوء والحبر، يبني الديوان شبكة من العلامات التي تعمل بوصفها نظامًا فلسفيًا متكاملًا. الباب هو العتبة بين الوجودين، والنافذة هي الرؤية، والضوء هو الكشف، والحبر هو أثر الوجود في اللغة. هذه الرموز لا تُستخدم لغايات الزخرفة الشعرية، بل تتحول إلى أدواتٍ للفكر، إلى ما عبّر عنه بول ريكور حين قال إن «الرمز يمنحنا ما نفكّر فيه». بهذا المعنى، يصبح الشعر في «قلق الريش» فلسفة بلغة الصور، والتفكيرُ فعلا جماليًا يُمارَس عبر الكلمة.

في هذا السياق، تتقاطع تجربة محمد عرش مع التصوف الإسلامي، خصوصًا في بعدها المعرفي، إذ تبدو الكتابة عنده نوعًا من الفناء الصوفي، لا إلغاءً للذات بل عبورًا بها نحو الحقيقة. فحين يكتب: «وما هذه السطور إلا نزيفٌ يتعقب المرور من ركن إلى ركن.»، فإنه يشبّه الكتابة بالنزيف، أي بالفعل الذي يطهّر الجسد والروح معًا. إنها كتابة تشبه ما قاله راينر ماريا ريلكه: «اكتب كأنك تموت بعد قليل»، لأن الكتابة هنا آخر أشكال البقاء، وآخر محاولات الإنسان للقبض على المعنى قبل أن يبتلعه الصمت.

هذا الوعي الميتافيزيقي يمتد إلى الرؤية الأخلاقية للوجود، إذ لا ينفصل الجمال عند محمد عرش عن المسؤولية. حين يقول في خاتمة الديوان: «كلّ شيء ضروريّ... للطعام كالملح، للّغة والشّعر، للرواية والحوار، للطابع البريدي للرسالة، للتحليق والريش... لكنْ أيّ ملح يليق لبني آدم؟»، فإنه لا يسأل عن الشعر فحسب، بل عن معنى الإنسان نفسه، عن القيم التي يمكن أن تحفظ بقاءه في عالم يتآكل بالدم والخراب. السؤال هنا يشبه سؤال هايدغر عن مصير الإنسان في عصر التقنية، حين حذر من أن الإنسان نسي جوهره حين فقد صلته بالكينونة. الشاعر يستعيد هذا القلق الهايدغري، ولكن بلغة شعرية شفافة، تجعل من الشعر مقاومة للزوال، ومن الجمال طريقًا إلى الأخلاق.

إنّ «قلق الريش» لا ينتمي إلى الشعر الغنائي التقليدي، بل إلى شعر الفكر، حيث تتحوّل القصيدة إلى مختبر للوعي الإنساني. فكل صورة في الديوان تُنصت إلى سؤال وجودي، وكل استعارة تُحيل إلى تجربة في الوعي. ومن هنا يمكن القول إنّ محمد عرش يحقق في هذا العمل ما عبّر عنه هولدرلن حين قال إنّ «الشعر هو حفظ المقدّس في زمن غياب الآلهة». فحين يغيب المعنى، ينهض الشعر ليعيد بناءه، وحين ينهار العالم، تصبح اللغة هي الملجأ الأخير للروح.

بهذا المعنى، يمكن اعتبار ديوان «قلق الريش» نصًا تأسيسيًا في الميتافيزيقا الشعرية العربية المعاصرة، لأنه يمزج بين الفلسفة والجمال، بين الفكر والحدس، بين القلق والأمل. إنه عمل يُذكر بأنّ الشعر ليس ترفا لغويًا، بل شكل من أشكال التفكير في الوجود. فالقلق الذي ينهض منه الشاعر ليس ضعفا بل يقظة، والريش الذي يرتجف في مهبّ الريح ليس رمزًا للسقوط، بل إرادة خفية للتحليق رغم كل سقوط محتمل. هكذا يتجسد في هذا الديوان معنى الإنسان في أبهى صور هشاشته: مخلوقٌ من قلق ونور، يتحدّى الفناء بالشعر، ويصنع من اللغة بيتًا للروح.

قد يكون النصّ حمّال أوجه، غير أنه ينوء تحت أحمال لا يطيقها.

عائشة العلوي لمراني

يعيش العالم في هذه المرحلة من التاريخ حدثين عظيمين، كلاهما مرتبط بالمقاومة، وكلاهما شدّ أحرار العالم، الذين ناصروا الحق بمواقفهم، وتخلف المعوقون والذين في قلوبهم مرض.

هذان الحدثان العظيمان هما: طوفان الأقصى، والقرار الأممي، في 31 أكتوبر 2025، المتعلق بالحكم الذاتي في الصحراء المغربية.

فالأول ترتب عنه كسر غطرسة إسرائيل، وبداية التحرير الشامل لفلسطين، والثاني ترتب عنه تحقيق وحدة المغرب بصفة شاملة، واقعا، وحقيقة، وقانونا.

إن هذين الحدثين لا يمكن أن يمرّا دون أن يستلهم منهما الأدب والفن أعمالا، إذ الأدب والفن أمينان على التاريخ، وعلى واقع الناس ومصيرهم.

وقد استجاب الأدب والفن لذلك، كل قضية على حدة.

فأما الجمع بين القضيتين على صعيد واحد فقليل.

ومن ذلك القليل رواية عائشة العلوي لمراني (دروب كازابلانكا)، فهي تجمع بين القضيتين، في أسلوب فني، يجمع بين التخييل، الذي هو سمة الفن، والحقيقة التي هي سمة المؤرخ. قد يقال: إن الرواية صدرت عام 2002، فكيف نزعم أنها حققت ما تقول؟ والجواب هو أن الفن استشراف للمستقبل. وهذه الرواية، بمواقفها، ونصوصها، وشواهدها، هي القول الفصل.

الموت والحياة في «دروب كازابلانكا»

حسن الأمراني

أول ما يلفت الانتباه في الرواية هو الإهداء:

(إلى كل من علمني حرفا فحررني).

والمثل يقول: مَن علمني حرفًا كنت له عبدا.

هذا التحوير يدل، لا على استقلالية في التفكير فقط، بل على ولوع بالحرية، وكأنها عتبة تهدينا إلى داخل البيت، وتدلّ على هندسته، وأشكاله، ووظيفته أيضا. فالبيت إنما سمي بيتا لأنه يبات فيه، ولكن ليس كل بيت سكنا. فالبيت الذي يكون سكنا هو البيت الذي يشعر فيه ساكنوه بقيمة الحرية الجماعية. كل يسكن إلى من معه: (لتسكنوا إليها). هكذا يقول القرآن الكريم. وهذا ما تومئ إليه هذه العتبة الأولى.

وتتمة الإهداء هي: (إلى معلمي الأول، أبي).

ولكن من هو المعلم الأول؟ إنه الأب.

فالأب المثالي هو الذي يرتقي إلى مرتبة المعلم الأول. ولنا في شخصية لقمان، القرآنية، الصورة المثالية للأب الذي يسعى إلى أن يزوّد ابنه بالوصايا التي تنفعه في الدنيا والآخرة.

من هذا الإهداء تبدأ الحكاية. حكاية أسرة تنطلق من جهة ما، ربما من قرية، أو من مدينة صغيرة، لتستقر في مدينة هائلة الاتساع، مليئة بالأسرار، كأنها وحش طيبة المصرية. وضمنها تبرز من جديد قيمة الحرية: «أمرتنا بالسير فسرنا، لا نعلم من أين وإلى أين، لا ننحني لالتقاط ما يسقط منا، أشياؤنا، أجزاؤنا، وإذا التفتّنا تحولنا إلى حجر ترصف به المدينة دروبها. ونسير ومثل ذلك الصوفي نحلم بصنع سفينة».

إنّ هذا النصّ نصّ منفتح على عدد من النصوص، ومن النظريات أيضا.

وعندما نقرأ عبارة: «وإذا التفتنا تحولنا إلى حجر...» تتجسد صورة امرأة لوط أمامنا، ويحضر ذلك المشهد الرهيب. صورة ينطق بها القرآن الكريم، وهي نفسها موجودة في التوراة أيضا. يقول القرآن العظيم: (ولا يلتفت منكم أحد إلا امرأتك إنه مصيبها ما أصاباهم) هود:81. ما مصير امرأة لوط؟ لقد مسخت حجرا، أو إلى عمود ملح كما في سفر التكوين، بعد خروجها من «سدوم»، «ونظرَت امرأتَهُ من ورائِهِ فصارت عمودَ ملح.». (تكوين 26:19). تماما كما يتحول القادم إلى المدينة الهائلة، كازابلانكا، إلى حجر «ترصف به المدينة دروبها»، وهي لا شك عاقبة رهيبة.

لا يحضر في الرواية النص الديني فقط، بل النص الفلسفي أيضا. كولن ولسن يلقي بظلاله على النص، من خلال كتابه: (الشعر والصوفية).

ففي آخر الإهداء نقرأ: «ونسير، ومثل ذلك الصوفي نحلم بصنع سفينة».

لكن عائشة العلوي المراني، في هذا العروج الفني، لا تستعير الروح من الغرب لتصوير الغربة، كما نجد في ديوان: «مدينة بلا قلب»، مثلا، فالقاهرة ليست هي مدينة إليوت الإسمنتية، بل القاهرة، رغم كل شيء، تظل المدينة المحافظة، بحاراتها، وقبابها، وقبورها، ومقاهيها. فالسيدة زينب، وسيدنا الحسين، وقلعة صلاح الدين، لا يمكن أن تشعر المرء القادم من الصعيد بغربة إليوت.

أما عائشة المراني، فحالها كحال المغاربة القادمين إلى الدار البيضاء من الأرياف والبوادي. يعيشون غرباء عن مدينة الماريشال ليوطي، يبحثون لأنفسهم عن ملاذ، ليجدوه في حي الأحباس، أو يبنون الدواوير، مثل «كاريان سنترال»، وما على شاكلته.

فالكاتبة تصنع عالمها الخاص، الذي لا هو شرق «مدينة بلا قلب»، ولا هو غرب «الأرض اليباب». هذا ما يوحي به الإهداء.

فماذا عن المتن بعده؟

إن رواية «دروب كازابلانكا»، عمل فني، ولذلك فهو يتعامل مع النصوص المستحضرة وكأنها منه، ثم لأنها نصوص تشكل جزءا من المتن. ومنذ الصفحة الأولى نقرأ:

فامش الهوينى إن هذا الثرى من أعين ساحرة الاحورار

وهو ما يستدعي رباعيات الخيام، وبعده:

فكم توالى الليل بعد النهار وطاف في الأنجم هذا المدار

وذلك مناسب للمقام، لأن الرواية، هنا، تتحدث عن تلك الفتاة الصينية، التي كانت تمشي (بقدميها الصغيرتين المحشورتين في صندل مراكش)، وصغر القدمين هنا، أمر طبيعي، لا لأنها (هكذا خلقت)، بتعبير محمد حسين هيكل، بل لأنها من بلد آسيوي، مقياس الجمال فيه هو صغر حجم الأقدام. وتلك صورة من الصور الثقافية التي تفرض علينا الكاتبة معرفتها، على مذهب العقاد، فهو لا يحب القارئ الكسول، الذي يتحول الكاتب عنده إلى مروحة، يروّح بها عن نفسه في فصل الحر.

في الرواية، ساق الحديث عن مقاييس الجمال إلى الحديث عن الحمام، باعتباره وسيلة من وسائل المحافظة على الجمال. فهذه الفتاة الصينية «ترتدي جلبابا أسود، وتلف شعرها بمنديل سميك، آثار الاستحمام بادية عليها، للحمام عطر مختلف، ولون وردي يحيط المستحمات بهالة نورانية بعد أن يقضين وقتا في هذا الرحم المائي، وبعد فرك الأجساد بالكيس «المحكة» والتخلص من كل الأدران التي تعلق بالأجسام، تخضيب الجسد بالحناء الممزوجة بزهرات الخزامى والورد الندي، وغسل الشعر بالغاسول، المنسم بالأعشاب البرية، وصب الماء الساخن بعناية على الجسد واستعمال كيس خاص لفركه مجددا بالصابون الفرنسي ذي العطر الأخاذ، يلفظنا الرحم المائي وكأننا ولدنا من جديد».

ربما يأخذ هذا الوصف الشاعري بمجامع القلوب، وربما رآه بعضهم تفصيلا لا حاجة إليه، إلا أنه ليس غير مدخل إلى صورة أخرى، وهي صورة مقاومة المغاربة. مقاومتهم الباسلة للأتراك الذي وضعوا أيديهم على العالم العربي من مشرقه إلى مغربه، إلا أن سيوفهم تكسّرت على صلابة الهمة المغربية، ومدافعهم كلت دون صمود المغرب.

ولم يكن الانتقال في السرد اعتباطيا، بل كان عبر الحديث عن الحمام. الحمام التركي الذي ترك بصماته على الحمام المغربي. «الحمام التركي ثقافة اكتشاف الجسد».

ومعلوم أنّ الأتراك بسطوا سلطانهم على المنطقة العربية قرونا طويلة، باستثناء المغرب، فإنهم حاولوا بسط سلطانهم عليه، إلا أنهم ووجهوا بسدّ كسد ذي القرنين، «فما استطاعوا له نقبا».

إخواننا في سائر الأقطار العربية، إن ووجهوا بهذه الحقيقة، أنكروا أن يكون المغرب بقي بعيدا عن سيطرة الأتراك. إنهم يجهلون، أو يتجاهلون، أن المغرب ظل دولة مستقلة متماسكة على مدى اثني عشر قرنا أو يزيد. لا، بل إن المغرب هو من حمى العالم الإسلامي من الصليبيين لقرون، بسبب فتوحاته المشهودة في الأندلس. وقد ظل المشارقة يسمون المغرب «مراكش»، في حين ظل الأتراك يسمونه «فاس»، لأن سلطان المغرب، عبر دوله المتلاحقة، كان في فاس، في كثير من الفترات.

وهنا تتنازل عائشة المراني العلوي عن ريشة الفنان، لتتناول قلم المؤرخ، ولكن المؤرخ لا ينسى أنه فنان.

ولنقرأ الفقرة التالية: «غزا الأتراك المغرب عدة مرات، غزا حسن باشا شمال شرق المغرب في أوائل 1558، إلا أنه تم سحق الجيش العثماني من قبل الجيش المغربي في معركة وادي اللبن». هكذا تحدثت القصاصات التاريخية، وانسحب الأتراك من المغرب طوعا أو كراهية وتركوا لنا الحمام والسداري والقفطان والمنصورية، وأصبح المغرب الوارث الشرعي لجزء من الإمبراطورية العثمانية».

ثم تعود ريشة الفنانة لترسم لوحة جديدة: «الحمام التركي تراث يؤرخ للعبودية، اخترع من أجل النساء، أو بالأحرى السبايا اللواتي يسقن إلى فراش الأمير أو السلطان، أو السيد، في ليلة اغتصاب قد لا تتكرر لتسقط السبية مدثرة بالنسيان، مشبوهة في كل الأحيان، عليها أن تفقد حواسها لا ترى، لا تسمع، لا تحس دبيب الرغبة في جسدها، يطول ليلها في انتظار ليلة الرضى». ص.6

إن نحن استحضرنا نصوصا فلسفية، أو تاريخية، في مقاطع أخرى، فنحن هنا نستحضر نصا روائيا فرنسيا، يعنى بالتفاصيل التي ألمعت إليها عائشة. إنها رواية ميشيل دو غريس: ليلة السراي-Michel-De Grece : La Nuit Du Serail

حين نستحضر عند القراءة نصا أدبيا أو فنيا، فليس معنى ذلك أن الرواية اقتبست منه، وقد تكون الكاتبة لم تطلع عليه أصلا، وقد يكون ذلك دليلا على تقارب في التجربة، إن لم يكن تشابها.

«دروب كازابلانكا» نص مكتنز ثقافيا. نصوص مكثفة تأتي إلينا من حضارات كثيرة. وألوان من الثقافة قد تصل إلى حد التباين.

فمن الشعر، إلى الرواية، إلى الفلسفة، إلى التاريخ، إلى الموسيقى، إلى التشكيل الفني، بضروبه المختلفة.

تجد الخيام، يجاوره السياب، ومحمود درويش، ونزار، ومظفر النواب، وعبد الرحمن منيف، هذا الذي ساعد الكاتبة على استعارة «مدن الملح، التيه»، لتصب

همومها، وإلى جواره بيكاسو، وغيره من أعلام الغرب في الفن والفلسفة، مثل جون لوك، ومكيافيلي، ومونسكيو في (روح القوانين)، وروسو في (العقد الاجتماعي)، وتقتبس من فكتور هيغو شعرا تورده بلغته الأصلية، ثم تترجمه، ص. 60.

كل الأسماء التي تدعوها الكاتبة، من شعراء وروائيين وفلاسفة، عربا ومسلمين كانوا أو غربيين، لهم صلة بالمقاومة.

هذا بيكاسو، مثلا، وهو زعيم المدرسة التكعيبية، تقوم أشهر لوحاته، وهي «غيرنيكا»، مثالا على المقاومة بالفن. إنها لوحة يريد منها مقاومة الفاشيست، الذين قتلوا الشاعر لوركا، فيمن قتلوا.

تدين الكاتبة الحضارة الغربية باستحضار أشرطة رعاة البقر، (الفارس الذي لا يقهر، والفرس الذي لا يتعب، والمسدس الذي لا يفرغ). وأفلام أخرى تمثل السقوط الأخلاقي، كشريط بريجيت باردو «هكذا خلقت» على سبيل المثال، الذي تظهر فيه بجسد عار تماما، ص. 16، في مقابل أفلام غربية أخرى جادة، مثل الحي الغربي، وذهب مع الريح، وسائق التكسي.

كل ما سبق هو مدخل إلى الحديث عن المقاومة المغربية، بجميع صورها، ومنها خدمة الفن للمقاومة، حتى فن العمارة، بجميع تجلياتها. العمارة فنّ ناطق.

(اختصر اسم الحي في درب، وهو دروب مستقيمة متوسطة الاتساع لا اعوجاج فيها، ولا زوايا معتمة. ...ثم تنبسط الأرض التي أقيم عليها حيان، حي السبانيول «الإسبان»، وحي «بوشنتوف» والمعروف بشارعه العتيد، «شارع الفداء») ص.8

من هنا اختارت الكاتبة «دروب كازابلانكا» عنواناً، بدلا من «أحياء كازابلانكا». تماما كما اختار المصريون لفظة «زقـاق»... «زقاق المدق» مثلا.. وكما اختار الأتراك اللفظ العربي «الجادة» ليطلقوه على الدرب، بعد تتريكه: «جاديسي». Caddesi

بل إن اختيار اسم «كازابلانكا»، بدلا من «الدار البيضاء»، كان للدلالة على هذه المدينة العظيمة، لا بحجمها فقط، بل بمقاومتها،و هو اختيار يقوي ظاهرة المقاومة. إنه يذكرنا بتلك الحقبة الاستعمارية، التي أطلق فيها المستعمر هذا الاسم CASABLANCAعلى هذه المدينة العظيمة.

وليس صدفة أن يطلق المغاربة اسم «شارع الفداء»، على شارع من أهمّ شوارع الدار البيضاء، فالفداء هو لبّ المقاومة. ولذلك يقول النشيد الوطني:

يا مليك المغرب
يا ابن عدنان الأبي
نحن جند للفدا
نحمي هذا الملك
(نحن جند للفدا) ،

هكذا يقول النشيد. وهو نشيد كان يتلقاه المحضرة في الكتاتيب.

وللأغنية الشعبية نصيب وافر، مما له صلة بالمقاومة، فالمغرب لا ينسى (ضربة ميريكان) مع الحسين السلاوي الذي يوقظ الناس على وقع أغنية: «ما تسمع غير أوكي، أوكي، باي، باي»، والحاجة الحمداوية، هي صاحبة: «خوتنا، يا لسلام، هزو بنا لعلام، زيدو بنا لقدام». وناس الغيوان، أصحاب «الصينية»، وتقتبس الرواية أيضا من الأهازيج الشعبية ما يعين على مد النصّ بما يغنيه ويحقق المراد، مثل هذه الأغنية التي تقول، في ما تقول:

غريب ودار الغربة كواتني بين العينين. ص: 118

والمغرب «ينتشي بالأهازيج، فيرقص من طنجة حتى لكويرة». ص.64

هكذا صار المغاربة، إن أرادوا قياس المسافات للدلالة على شساعتها، يقولون: «من طنجة إلى لكويرة». وهذه صورة من صور التعبير عن الوحدة المغربية.

وتصر الكاتبة على نطق شخصيات خرافية، مثل هاينة، «الكتومة إلى حد الغموض» ص. 18، هاينة تصبح في بعض مقاطع الرواية هي المحور.

ولذلك فإن أهمّ ما يأخذ بتلابيب القارئ في كل ما تقدمه الرواية، هو المقاومة. المقاومة في الصحراء المغربية، والمقاومة في فلسطين.

لن نتحدث عن صور المقاومة المتعددة، مثل المقاومة ضد الفقر، واستغلال الأطفال، والنساء، فالرواية حافلة بكل ذلك. إلا أن جوهر حديثنا، هنا، هو المقاومة التي أدّت إلى استقلال المغرب، انطلاقا من خطاب الملك محمد الخامس من طنجة، في 7 أبريل 1947، وما تلا ذلك من صور المقاومة، التي كان من فصولها ثورة الملك والشعب، في 20غشت 1953، ثم إعلان الاستقلال في 2مارس 1956، حتى التحرير الشامل للصحراء المغربية، وإقرار الحكم الذاتي سبيلا وحيدا لاستكمال الوحدة الترابية، كما أقره قرار الأمم المتحدة في 31 أكتوبر. (للجسر أمجاد يتذكرها، فيتنهد متحسرا، عبرته رموز المقومة ضد الاستعمار، متجهين نحو البيوت التي تستقبل اجتماعاتهم السرية في درب البلدية، ولم تكن القرارات تطبخ على نار هادئة، بل على فرن، فالاجتماعات كانت للتخطيطات للعمليات الفدائية). ص.10

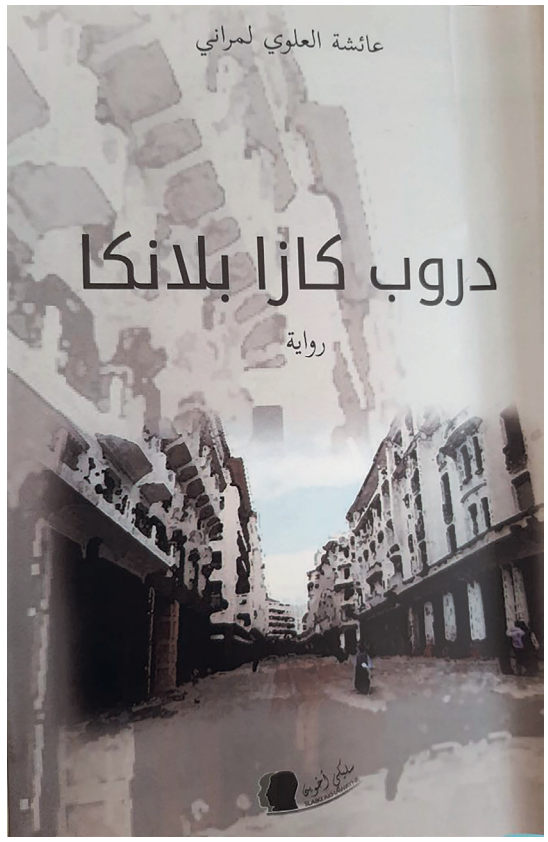
إن (دروب كازابلانكا) عمل روائي، أي إنها فن يكون فيه للخيال نصيب وافر. إلا أنها في الوقت ذاته تستند إلى وقائع حقيقية، لم تُعشها بطلة الرواية فحسب، بل عاشتها الكاتبة، بحيث يمكن أن يتناول الرواية قلم ناقد ليرسم خطوط سيرة ذاتية لعائشة لمراني، التي كانت طالبة بكلية الآداب في ظهر المهراز بفاس، في فترة هي من أكثر فترات المغرب خصوبة من حيث العمل النضالي من جهة، والتحولات البانية التي كان البلد مقبلا عليها من جهة أخرى.

«كنت أنتظر الطلّ بشغف لتحدثني «هاينة» عن أخبار «طهر المهراز». ص. 38

«تدحرجنا من هضبة ظهر المهراز حتى سينما أستور في قلب مدينة فاس الكولونيالي» ص.58

لقد كان ظهر المهراز، وهو كناية عن كلية الآداب بفاس فيه، مركزا للنضال الوطني، والنضال القومي الذي كانت قضية فسطين هي جوهره وعمقه.

من أراد أن يعرف كيف نشأت الدار البيضاء، التي تقول عنها الأغنية الشعبية: «الدار بلا حيوط آسيدي بليوط»، والدار البيضاء التي صارت مدينة ناطحات السحاب، التي دشنتها عمارة في شارع الحرية بسبعة عشر طابقا، فإن الرواية تسلمه مفاتيح تلك المدينة، التي ما تزال شوارعها تحمل أسماء المقاومين، من



أمثال الزرقطوني، وعلال بنعبد الله، والرحالي المسكيني، رغم أن الحاكم المستبد في بلده، ساحل العاج، «فيليكس هوفيبيت بوانية» حاول أن يزحزح بعض تلك الأسماء، فحل محل المقاوم الحنصالي، كما فعل أحمد سوكارنو ببعض شوارع الرباط.

المقاومون و الشهداء يدعو بعضهم بعضا... يؤنس بعضهم بعضا.. يشدّ بعضهم بعضا...

« يؤنس محمد الزرقطوني في غربته المقاوم مصطفى المعاني، إبراهيم الروداني، محمد الزيراوي، عبد اللطيف بن قدور، غير أن أحاديثهم وسمرهم تضيع وسط أبواق السيّارات واحتكاك عجلاتها بالإسمنت. نتذكرهم يوم 18 يونيو في الذكرى السنوية لاستشهاد محمد الزرقطوني، نحتفل برموز المقاومة وجيش التحرير، بضع دقائق في نشرة الأخبار، وتجرفنا هموم المدينة المسرعة في خيلاء، سعيدة بكونها العاصمة الاقتصادية، معتزة بكونها قاطرة الاقتصاد. ولأن بها مشاريع ناطحات السحاب، وتقيس بورصتها نبض الاقتصاد. ولكونها لا تريد أن تتذكر أحزمة الفقر والزوايا المعتمة حيث يتوالد أبناء فرانكنشتاين، لا تريد أن تتذكر. فلنتركها تمارس لعبة النسيان في ليالي السهر والسمر والسكر على شاطئ تحرسه عيون الذئاب». واقع لا يدرك كنهه إلا من كان على بينة من أمر المدينة التي كانت في يوم ما.. «بلا حيوط»..

ليس عبثا، ولا زينة، ورود تواريخ بعينها، مثل تاريخ 18 يونيو. فهذه التواريخ لها حضور وعبرة، لمن كان له قلب. ولذلك ذكرت الكاتبة يوم 2 مارس، وهي في قلب باريس. تذكره ربما بلا مناسبة، أو بمناسبة اخترقت مسامها، فلم يلحظها أحد ممن معها. «أصبحنا وأصبح يوم الأحد، مجللا بشحوب يتحرك زمنه ببطء سلحفاتي، يوم ليس كالأيام هو البداية وهو النهاية، الأول والأخير، هو أحد.. أحد... من الشرفة المطلة على «شارع 2مارس»، لا أحد يسير، ولا طيرا يطير، يبدو برج كنيسة Notre -Dames de Lourdes في نهاية الشارع...»

ما معنى أن نتذكر شارع 2 مارس، ونحن في قلب باريس؟ إنه التعلق بالمقاومة، نعم، هو التذكير بتاريخ نسي كثير من الناس دلالته.

ذات يوم، خرجنا ـ أنا وبعض الأساتذة ـ من كلية الآداب عين الشق، وشققنا طريق 2مارس. قال أحدنا: «لماذا سمي هذا الشارع 2مارس؟» حسبته يمزح، فإذا بالصمت يطبق على من بالسيارة. قلت: إنه يوم الاستقلال. كيف نجهل يوما كهذا اليوم؟

لكأن الروائية تذكرنا بما لا ينبغي أن يُنسى. إنه اليوم الذي من أجله قدم المغاربة التضحيات، ملكا وشعبا. ملك يقف شامخا في وجه مستعمر متغطرس يطلب منه أن يوقع التنازل عن العرش، فيجيبه بأن في عنقه بيعة المغاربة، ولا يمكنه أن يخضع لقرار كهذا، لأنه نقض لهذه البيعة، ولعهد شعب قاوم الاستعمار وعملاءه بكل ما يملك: «فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر وما بدلوا تبديلا».

والمغاربة الذي قاوموا الاستعمار في بلدهم، قاوموه أيضا في فلسطين. وسالت دماؤهم في سيناء والجولان. و»دروب كازابلانكا» لا تنسى هذا.

وفي باريس تشرع الكاتبة/ البطلة في استحضار فلسطين، رغم أن هذا الحضور العابر هناك، سيحملها إلى حضور فلسطين المتواصل في المغرب.

صوت المغنية إيديت بياف يحفلها على الجمع بين باريس وكازابلانكا:

«آه يا باريس ، تتشابك دروبك مع دروب كازابلانكا ، تتقاطع. تنفصل ، تسير في خطوط متوازية وأنا بينها لا أدري أيها أسلك لأصل إلى ذاتي.

...

كنا ثلاثة وفلسطين رابعنا... فلسطين في القلب.. القدس قبلتنا.. المقاومة هي الحل.. بالحجارة.. بالبندقية.. بالصورة.. بالقصيدة.. بالرواية.. بالأغنية.. بنا.. بكم.. بالعالم الحرّ.. وثورة حتى النصر.»ص.51

«مع المخرج الفلسطيني ركزنا على الأحداث التي يعيشها العالم العربي في عقده الثمانيني» ص. 54

« حضرت حفل أم كلثوم في مسرح محمد الخامس، عندما كنت في المغرب، كان ذلك ربيع 1968، جاءت أم كلثوم لتلملم جراحات النكسة وتدعم الجيش المصري». ص. 64

من الكوارث دعم الجيش المهزوم بما يحقق حفل فني من مال. وليت الحفل الفني اشتمل على أغان من شأنها تقوية العزائم. لقد كانت تلك الأغاني نوعا من التخدير، كما صور ذلك الشاعر يوسف العظم، في قصيدته الخالدة: «خدريهم يا كوكب الشرق».

وما حدث في مسرح محمد الخامس، حدث في باريس، في مسرحها الشهير.

«قبل آخر مقطع من أغنية فيروز توقف الرقص، فوقف شخص متهدج الصوت يلقي قصيدة لمظفر النواب.

ما كاد يكمل السطر الأول:

القدس عروس عروبتكم

حتى تقدم منه مدير المطعم يطلب منه الهدوء. فالزبائن جاءوا للترفيه عن أنفسهم وهم يفضلون الموسيقى، جلس الرجل مغتاظا، انطلقت من مكبر الصوت موسيقى راقصة تمايلت على أنغامها أم كلثوم على خشبة مسرح الأولمبيا بباريس ذات نكسة:

خليني جنبك ، خليني في حضن قلبك.

صادرت الأغنية قصيدة مظفر النواب . ص. 67

إن الكتابة الأدبية فن يعتمد اللمح، ويكتفي بالإشارة، وينبغي للقارئ أن يلقي نظرة من الأفق المفتوح الذي فتحته الكاتبة ليستكمل جوانب المسكوت عنه من اللوحة، فما ينبغي للفنان أن يقول كل شيء.

في هذا الحفل الذي تشير إليه الكاتبة، والذي أقيم في مسرح الأولمبيا بباريس، في نونبر من عام النكسة، عام 67، غنت سيدة الطرب العربي:

يا فؤادي لا تسل أين الهوى كان صرحا من خيال فهوى

ولكن الذي هوى، في الحقيقة، ليس صرح الهوى، بل صرح من كانوا يلوحون بإلقاء إسرائيل في البحر، فإذا الكارثة هي أكبر من كل توقع، وللتخفيف سماها الإعلام «نكسة»، بدلا من «النكبة الثانية».

النوخذة والنهام

أحمد بلخيري

شاهدت يوم الجمعة 7 نونبر 2025 عرضا مسرحيا بمدينة مراكش عنوانه «صرخة النهام». كتب النص الدرامي عماد بن محسن الشنفري (سلطنة عمان)1، أما الإخراج المسرحي فهو لإدريس اجرى وعبد اللطيف فردوس. يصعب من خلال مشاهدة واحدة إنجاز تحليل شامل ودقيق لأي عرض مسرحي، ذلك أن العرض المسرحي معروف بأنه زائل عكس النص الدرامي. لكن هذا لا يمنع، رغم ذلك، من تقديم عناصر أولية تصلح لكي تكون قاعدة لتحليل شامل. ه قُدم هذا العرض المسرحي في مدرسة العراقي الدولية النخيل الموجود في مراكش.

يوجد فرق فني بين النص الدرامي والعرض المسرحي. ذلك أنه في النص الدرامي لا توجد في الإرشادات المسرحية أي إشارة إلى الكوريغرافيا، والإضاءة المسرحية، والملابس .أما في العرض المسرحي فالكوريغرافيا، والإضاءة المسرحية، والملابس أجزاء مكونة للبنْية المسرحية مع مكونات أخرى مثل الحركة، وطرق التلفظ المسرحي، وتقسيم الخشبة، وهي كلها تنتمي إلى الكتابة الركحية وليس الكتابة الدرامية النصية. فضلا عن ذلك، يوجد تغيير لاسمي شخصيتي النوخذة والنّهام. ذلك أن النهام في النص الدرامي هو النوخذة في العرض المسرحي، والنوخذة هو النهام فيه أيضا. وبسبب هذا القلب الأسمي تغير مضمون الصرخة وسببها في العرض المسرحي بالمقارنة مع مضمونها في النص الدرامي. الصرخة في النص سببها مشاكل اجتماعية تخص شخصية النّهام في علاقته بأسرته. ولأن العرض المسرحي حافظ على العنوان ذاته الموجود في النص المطبوع «صرخة النهام»، فإن الصرخة في العرض المسرحي ليس سببها المشاكل الاجتماعية الأسرية، بل سببها مهنة النهام المتمثلة في الغناء في زمن ما قبل التحديث والحداثة. هكذا تحولت الصرخة من مشكل أسري إلى مشكل فني. لذا، فإن هناك اختلافا نسبيا بين الكتابة الدرامية والكتابة الركحية. لكن هذه الأخيرة حافظت على جوهر الصراع، باستثناء مضمون الصرخة، وعلى أسماء الشخصيات مع التغيير المشار إليه. وهو اجتماعي له وقْع نفسي داخل نفسية شخصية النوخذة بسبب مشاكل أسرية تتعلق بهذه الشخصية ذاتها في العرض المسرحي وليس في النص الدرامي. لهذا كانت معظم شخصيات العرض المسرحي ذات قرابة أسرية: أب (النوخذة) وابناه وبنته، فضلا عن استحضار شخصية الأم/الزوجة، التي هي أم الأبناء وزوجة النوخذة، في سياق العرض المسرحي.

عنوان العرض المسرحي هو «صرخة النهام». هذه المفردة الأخيرة تحْيل في سلطنة عمان، وطن الكاتب الدرامي عماد بن محسن الشنفري على مؤدي الغناء الذي يكون مرافقا للصيادين والباحثين عن اللؤلؤ في البحر، إذ كان صوته يُحفز هؤلاء ويحمّسهم من أجل القيام بعملهم في البحر: الصيد والبحث عن اللؤلؤ. أداة المغني هي آلته وصوته وليس أي صوت. إنه صوت غنائي جودته تؤثر إيجابا في السامعين. هذه الكلمة موجودة في «لسان العرب» لابن منظور، لكنّ معناها ليس هو المعنى المشار إليه المستعمل ليس في سلطنة عمان فقط بل في بلدان الخليج العربي كافة. ذلك أن معنى النّهّام يتعلق ب»الأسد لصوته» (لسان العرب، ج12، ص 594). رغم اختلاف المعنيين فإنهما يشتركان في الصوت، صوت النهام المغني من جهة، وصوت الأسد من جهة أخرى. ولكل صوت منهما مجاله الخاص ووظيفته الخاصة. والنّاهم في ذلك اللسان أيضا هو الصارخ. وعنوان العرض المسرحي هو «صرخة النهام». الصرخة في اللغة هي «الصيحة الشديدة عند الفزع أو المصيبة، وقيل الصراخ الشديد ما كان...» (لسان العرب، ج 3 ص 33). لذا، فإن «صرخة النهام»، في العنوان لا تحيل على الغناء من أجل تحميس وتحفيز صيادي اللؤلؤ، حيث يكون النشاط والفرح والحبور، وإنما تحيل على النقيض من ذلك. تحيل، وفق المعنى اللغوي للصرخة، على المصيبة والفزع. لذا، فإن علاقة الإضافة النحوية بين الكلمتين حولت صوت النّهام الغنائي الباعث على النشاط والحيوية في نفوس السامعين إلى تعبير عن الحزن.

النهام إذن شخصية تتعلق بالبحر، وكذلك شخصية النوخذة الذي هو ربان السفينة التي يوجد على متنها الصيادون والباحثون عن اللؤلؤ في البحر. لذا، فهما شخصيتان بحريتان. وهما شخصيتان تمثلان أصالة وروح «المنطقة ما قبل النفط»2 أي منطقة الخليج العربي. لكن توجد في العرض المسرحي شخصيات لا علاقة لها بالبحر. وجود هذه الشخصيات الأخيرة مع من كانت مهنته بحرية يدل على أن الأحداث المسرحية لم تجر في البحر بل في اليابسة.

وعليه، فإنه رغم وجود كلمة «النّهام» في العنوان، ووجود شخصيتي النهام والنوخذة في المسرحية، فإن الأحداث المسرحية لم تكن في البحر، بل كانت في فضاء بري مفتوح، وفضاء أسري معلق فيه نافذة يُفتح جزء منها أحيانا على فضاء خارجي. لكن يوجد في الملفوظات المسرحية ما يحيل على البحر مثل كلمة اللآلئ وكذلك الشخصيتين المذكورتين.

البنية المسرحية للعرض المسرحي تتكون من مشاهد حوارية، الحوار فيها كان بالملفوظات المسرحية أساسا (اللفظ والتلفظ)، ومشاهد كوريغرافية تخللت تلك المشاهد. وفي احد المشاهد المسرحية تم توظيف رقصة أحيدوس المغربية في تناغم مع السياق المسرحي الذي وُظفت فيه. الكوريغرافيا ورقصة أحيدوس المغربية، وهي رقصة تعبيرية أيضا، لم تستعملا من أجل هدف جمالي فقط، وإنما كان توظيفهما في انسجام مع السياقات المسرحية التي وُظفت فيها. ذلك أنه كان هناك ربط بنيوي بين الرقصات، في سياقات مسرحية مختلفة، والمشاهد الحوارية.

أضفى الغناء الحي لشخصية النهام وعزفه على العود، والكوريغرافيا، ومنها رقصة أحيدوس، مسحة فرجوية على العرض المسرحي رغم موضوعه الحزين. من علامات هذا الحزن سقوط شخصية النوخذة (في النص الدرامي سقوط النّهام) في نهاية العرض المسرحي بسبب الصراع النفسي الذي عانى منه جراء تنكر أبنائه له بعد شيخوخته. لذ، توجد علاقة جدلية بين الصراع الاجتماعي والصراع النفسي في المسرحية. الصراع الاجتماعي جماعي، وهو صراعان، صراع النوخذة مع أبنائه، وصراع الأبناء فيما بينهم. أما الصراع النفسي الأساسي ففردي تحديدا. هذه الفردية يجسدها سقوط الشخصية الرئيسية في النهاية. هذا الصراع أساسي لأنه يتعلق بالشخصية الرئيسية شخصية النوخذة. لكنه، أي الصراع النفسي، ليس هو الوحيد الموجود في المسرحية، ذلك أنه توجد صراعات نفسية أخرى لشخصيات مثل الصراع النفسي الذي عانت شخصية دانة ابنة النوخذة في العرض المسرحي وليس في النص الدرامي.

كان افتتاح العرض المسرحي بالكوريغرافيا التي مهدت للحوار المسرحي الذي أعقبها، والذي شكل نقطة البداية للصراع المسرحي. قدم أول حوار مسرحي بين النوخذة والنهام ، لا سيما الحركات الجسدية التي صاحبته، معطى زمنيا محددا. فبعد المشهد الكوريغرافي الافتتاحي والغناء الحي المصحوب بالعزف على العود، والجدل بين النوخذة والنهام حول نوعية الطائر، انطلق أول حوار مسرحي تلفظي في العرض المسرحي، وقد كان بين الشخصيتين اللتين اشتغلتا في البحر سابقا: النوخذة والنّهام. هذا الحوار المسرحي التلفظي كان مصحوبا بحركات تتمثل في محاولة النهام وضع قطرات محلول كيميائي في عيني النوخذة حيث كان هذا الأخير فاغرا فاه، وعوض أن تكون قطرة المحلول الكيميائي في العين كانت في الفم فم النوخذة. إن الفاه الفاغر ومعالجة العينين تقدمان، في السياق المسرحي، معطى زمنيا يتعلق بشخصية النوخذة، إنها في زمن الشيخوخة. هذا الزمن له دور أساسي فيما سيأتي من أحداث مسرحية وفي تحريكها وتطورها.

يضاف إلى الشيخوخة بيتُ النوخذة كذلك ووفاة زوجته. هذه العوامل الثلاثة، الشيخوخة، والبيت، ووفاة الزوجة، فجرت صراعا اجتماعيا بين أبناء النوخذة الثلاثة. ولكل شخصية مسارها المسرحي الخاص الذي تنفرد به. فمسار شخصية دانة، حسب ملفوظاتها المسرحية، تتعلق بحياتها الزوجية بعد ولادتها عدد من الأبناء، وهي حياة زوجية غير سعيدة. ومسار شخصية مرجان مسار تحدده حركات التمايل الجسدي التي تدل على أنه سكران. حركة التمايل هذه كانت مصحوبة بقنينة طويلة من أجل المبالغة وتبئير الحدث المسرحي. الهدف من القنينة يتحدد بحركات التمايل. إنها قنينة خمر تحديدا. حركات التمايل، وطريقة التلفظ، وحمل القنينة في اليد كلها تقدم ما يمكن تسميته بالجملة المسرحية. الجملة في اللغة تتكون من أو مفردات لغوية يجمعها تركيب لغوي واحد. والجملة المسرحية هنا تتكون من حركات التمايل، وطريقة التلفظ وحمل القنينة. زيادة على الثمالة فإن مرجان، وهذا هو اسم الشخصية، أعزب. ويختلف مسار شخصية جمعة/جميل عن مساري الشخصيتين الأخريين. جمعة هو اسم الشخصية الأصلي لكن تم استبداله بجميل. هذا الاستبدال يدل على وجود صراع نفسي لهذه الشخصية على مستوى الهوية الشخصية من حيث الاسم تحديدا. اسم جمعة اسم ديني، أما اسم جميل فمشتق من الجمال. هذا الاستبدال يمكن تفسيره بأن الجمال،بالنسبة لهذه الشخصية، أولى من الدين. زيادة على الصراع النفسي على مستوى الاسم الشخصي، فجمعة/جميل متزوج من امرأة لها مكانة اقتصادية ومالية، كانت نتيجتها بسط نفوذها وهيمنتها عليه. الخضوع لنفوذ وهيمنة الزوجة هو رأي أخويه تجاهه. هكذا قدمت الأحداث المسرحية شخصية جمعة/جميل.

يوجد إذن تباين في مسارات الشخصيات الثلاث أبناء النوخذة على مستوى الحياة الشخصية لكل واحدة منهن. تعزز التباين على مستوى المسارات الشخصية بسبب الصراع على بيت الأب: النوخذة. صراع عكسه التموقع على الخشبة المسرحية إذ كان جمعة/جميل في يمين الخشبة وأخواه، مرجان ودانة، في يسارها، والمواجهة بين الطرفين، والملفوظات المسرحية المتصلة بهذا السياق المسرحي. إن جمعة/جميل يريد بيع البيت، والآخران لا يريدان ذلك.

ومثلما اختلف جمعة/جميل مع أخويه، فإن علاقته بأبيه كانت علاقة جفاء. هذا الجفاء تجلى من خلال ملفوظات مسرحية وأيضا من خلال طريقة المواجهة بين الأب وابنه على الركح، ومنها أن

الأب أشاح بوجهه عن الابن. وهي حركة دالـة على الجفاء والاخـتـلاف الجوهري بينهما. وقـد ازداد الصراع المسرحي توترا بسبب رغبة جمهة/جميل في بيع البيت رغم أن مالكه، الذي هو أبوه أي النوخذة، حي يرزق. مقابل بيع البيت كان اقتراح وضع الأب في فضاء خاص بالعجزة والمسنين. هذا الاقتراح زاد من حدة توتر شخصية النوخذة الذي تمثل في ملفوظات مسرحية، وحركات جسدية، وطريقة النبر، وملامح الوجه. دوال مختلفة لها دلالة واحدة هي صدمة الأب ورفضه للاقتراح.

فـي هـذا الـعـرض المسرحي كان «إحياء» موتى وإنطاقهم تبعا لسيرورة الأحـداث المسرحية. مـن الشخصيات المسرحية التي تم إخراجها من القبر وإحياؤها شخصية الأم. هذه الشخصية الأخيرة جلست في مشهد مسرحي أمام الباب المؤدي إلى داخل المنزل مع ابنها مرجان. بروكسيميـًا كانت المسافة بينهما قريبة جدا، وبالتالي فهي مسافة حميمية، لهذا كان البوح، من خلال الحوار المسرحي بينهما، لاسيما بوح الابن مرجان.

في مشهد البوح هذا كان الجمع بين أم متوفاة وابنها مرجان في إطار زمن الاسترجاع. وقد كان ذلك وسط الخشبة على مصطبة تفضي إلى داخل المنزل. في ذات اللحظة كان ابنها جمعة/جميل يتحرك، جيئة وذهابا، في الجانب الأيمن للخشبة المسرحية. وعليه، فإنه يوجد في هذا المشهد المسرحي زمنان مسرحيان مختلفان، هما زمن الاسترجاع المشار إليه، والزمن المسرحي الراهن «الآن» الذي تجري فيه الأحـداث المسرحية. مع ملاحظة أن شخصية جمعة/جميل اقتصرت في هذا المشهد على الحركة دون تلفظ لإفساح المجال للتلفظ المسرحي الخاص بزمن الاسترجاع. إنه تداخل زمنين مسرحيين في مشهد مسرحي واحد.

ورغم الطابع الحزين لموضوع المسرحية، فقد تم توظيف رقصة أحيدوس، وهي رقصة مغربية، لكن توظيفها كان منسجما مع السياق المسرحي الذي وُظفت فيه. طابع حزين دلت عليه أيضا الدائرة، قبل نهاية العرض، التي توسطتها شخصية النوخذة. هنا بلغ التوتر المسرحي ذروتـه فكان سقوط النوخذة وتمدده على الركح. أعقب هذا السقوط والتمدد وضع الكفن الأبيض على هذه الشخصية المسرحية. إنها نهاية النوخذة وموته الـذي يمكن تفسيره بكونه ناتجا عن تعامل أبنائه معه بعد وفاة زوجته وفي زمن شيخوخته وخريف عمره.

لم يكن الكفن الأبيض خاصا بالنوخذة وحده وهو ممدد على الركح علامة على موته، بل كان الكفن الأبيض، وهو مؤشر Indice على الموت، هو «لباس" شخصيتين مسرحيتين تم إحياؤهما مسرحيا. المتخيَّل المسرحي جعل هاتين الشخصيتين الميتتين/الحيتين، مسرحيا، واقفتين غير ممدتين، خلافا للطبيعة، وكل منهما داخل كفن ناصع البياض. وقد قدمت علامة ربط الكفن في الأعلى مؤشرا على أنه كفن وليس غيره. لقد تم إحياؤهما من القبر. زيادة على الوقوف الخارق للطبيعة، جرى حوار بينهما وهو أيضا لا يحدث إلا في المتخَيل المسرحي وفي الفن. حمل هذا الحوار المسرحي بينهما ، من خلال الملفوظات المسرحية، عدة رسائل يمكن تأويلها تأويلا يتجاوز السياق الداخلي للعرض المسرحي ليشمل السياق الخارجي. وفي إطار ثنائية الحياة والموت كان التساؤل عن الميت والحي فعلا: من هو الحي ومن هو الميت؟. وهو تساؤل وسؤال يتجاوز فيه هذان الدالان Signifiants ، الميت والحي، المعنين المعجميين لهما.

من الناحية الفنية كذلك، كان استغلال كل مناطق الخشبة المسرحية، وكانت الإضاءة المسرحية عادية، وحمراء، وزرقاء تبعا للمواقف المسرحية وتطور الأحداث. وكان الفضاء المسرحي حيث جرت الأحداث المسرحية فضاءا داخليا دل عليه بابا المنزل. الباب الموجود على يمين الخشبة فيه نافذة تُفتح أحيانا على الفضاء الخارجي وقد طلت منها إحدى الشخصيات المسرحية لأداء دورها المسرحي. أما الفضاء الداخلي الثاني فدل

مشهد من المسرحية

عليه الباب الموجود على يسار الخشبة المسرحية حيث توجد أمامه المصطبة التي جلست عليها الأم ومرجان في زمن الاسترجاع، في أعلى باب هذا الفضاء الداخلي الثاني يوجد الشكل الهندسي الذي يوجد في أبواب بعض المنازل. هذا الباب كان أبيض؛ بياضه وشكله المستطيل جعله يؤدي وظيفتين مختلفتين. فهو تارة باب منزل وتارة أخرى كان وسيلة لاستعمال تقنية خيال الظل.

سبقت الإشارة إلى أن الصراع المسرحي في هذا العرض المسرحي «صرخة النّهام» هو أساسا صراع اجتماعي يتعلق بأسرة، صراع اجتماعي له انعكاسات نفسية. هذا الصراع هو من جملة «مشكلات ما يصاحب مواسم الغوص على اللؤلؤ، والصراع بين الجديد والقديم، وما نشأ عن التحول النفطي للمجتمع من تنامي الشعور بوتيرة صعود التفكك الاجتماعي وصراع القيم، وهـذه من أكثر المضامين الاجتماعية التي عالجها أغلب كتاب المسرح الخليجي منذ ما يزيد عن ربع قرن»3 .

وأخذا بعين الاعتبار أن العرض المسرحي «صرخة النهام» هو تحويل للنص الدرامي، الذي يحمل العنوان ذاتـه، لعماد بن محسن الشنفري من لغة الكتابة النصية إلى لغة أو بالأحرى لغات الكتابة الركحية من خلال الإخراج المسرحي، فإن ما دونته الدكتورة آمنة الربيع في كتابها «مغامرة النص المسرحي في عُمان مسرحيات النادي الأهلي أنموذجا» يبدو جليا في العرض المسرحي، حيث كان موضوعه هو الصراع بين القديم والجديد، والتفكك الأسري، وصراع القيم، وما طرأ على المجتمع العُماني من تحول وفق ما ذهبت إليه الباحثة المسرحية الدكتورة آمنة الربيع.

الهوامش:

-1عماد بن محسن الشنفري، صرخة في غرفة حجر، ط1، 2023. كتاب فيه نصان دراميان عنوانهما هما "غرفة الحَجر" و "صرخة النهام". للكاتب المسرحي عدة نصوص مسرحية منها «حمران عيون» و«المزار». وحصل على عدة جوائز.

-2نفسه، ص 41.

-2د. آمنة الربيع، مغامرة النص المسرحي في عُمان مسرحيات النادي الأهلي أنموذجا"، مسعى للنشر والتوزيع، المنامة، البحرين، ط 1، 2014، ص 44.

إعداد وتقديم: السعيد بنفرحي

الأديب السلاوي محمد بن أحمد اشماعو

جامعا وشارحا وناشرا للأمثال

يواصل الباحث المغربي السعيد بنفرحي، الحفر في ذخائر التراث الأدبي المغربي وأعلامه المنسيين، فقد أغنى أخيرا هذه الخزانة الثقافية الأصيلة، بكتاب جديد يحمل عنوان « الأديب السلاوي محمد بن أحمد اشماعو ..جامعا وشارحا وناشرا للأمثال»، صدر ضمن منشورات مؤسسة سلا للثقافة والفنون، ويتناول هذا المؤلف سيرة الأستاذ محمد بن اشماعو وجهوده في جمع الأمثال، وتتصدر الكتاب إحالة للكاتب أحمد شراك يقول فيها: « إذا كان الموت كونيا بالنسبة لكل الناس، فإن الكتاب المغاربة يموتون مرتين يموتون في الكتابة ويموتون من أجلها، وإذا كان الموت الأول ينظر فيه القراء، فإن الموت الثاني ينبغي أن ينظر في أحوالهم وأوضاعهم قبل الفاجعة وبعدها، في نفض الغبار عن مخطوطاتهم وجمع أعمالهم «وتحفيظ» ذاكرتهم - ذاكرتنا، فالعزاء يبدأ من هنا.»

وجاء في تقديم الكاتب والمسرحي عبد المجيد فنيش، أنه «تتعدد تمظهرات نزول السعيد بنفرحي» الدكتور الباحث المحقق المنسق، في رحاب «سلا»، وذلك عبر حضورها - بنسب وسياقات مختلفة في جل إصداراته التي تنوعت، لكن ظلت وفية للثقافة المغربية عامة، ولما هو تراثي فيها على وجه الخصوص.

وضفاف مسيرة الأستاذ «بنفرحي» في هذا الفسيفساء التراثي، ممتدة ولها منارات من أكثرها دلالات وآثارا وتأثيرات، إصداراته التي تمت ما بين 1998 و 2023».

وأضاف فنيش أن كتابة هذا التقديم جاء بدافعين اثنين:

«أولهما أن صاحب الوثيقة التي تم الاشتغال عليها الأستـاذ محمد بن أحمد اشماعو، هو أحد رموز الأدب في مدينة «سلا»، أما الدافع الثاني فإنه مركب من ثلاثة أشطر: أولها هو اشتغال الأديب «اشماعو» على الأمثال الشعبية؛ والثاني هـو صلة الأمثال بقاموس «الملحون»، أما الثالث فهو أن «اشماعو» و» فنيش» صنعا معا (بضم الصاد) في المحروسة سلا».

بعد هذا التشجيع الضمني تحررت - يقول فنيش- «من بعض الارتباك، بل ذهبت إلى أبعد حين اقترحت على الباذخ المانع الأستاذ «بنفرحي» شبه التزام بالسعي إلى أن تتولى إحدى والجهات المعْنية بالشأن الثقافي في «سلا» مهام طبع ونشر هذا المجهود البحثي التحقيقي .

لقد سقت هاته اللحظة التي جمعتني بالأخ»بنفرحي» لأبـرز سـبـب ما قلته في البداية حول تمظهرات «سلا» في إصداراته السابقة، في محاولة لمد جسر الوشائج الجامعة بين «بنفرحي» والأمكنة».

بعد هذه الشهادة البليغة من الأستاذ فنيش، أشار بنفرحي في مقدمة الكتاب، وهي تحت عنوان «سيرة محمد بن أحمد اشماعو 1925-2003»، إلى أن الأستاذ عباس الجراري وصف «شماعو « بـ النبيل المجتهد «. ووسمته نجاة المريني بـ « الأستاذ المربي «. وهو فعلا جمع بين الحسنيين فالرجل مرب ومعلم كفء، وأول مفتش بمدينة سلا، ومدير ناجحا لمدرسة المعلمين بالرباط، مارس عمله التربوي والتعليمي في مختلف هذه المواقع حوالي خمسين سنة. وتابع منذ إحالته على التقاعد سنة 1985 إلى يوم وفاته يوم الخميس 20 شعبان 1427هـ 13 شتنبر 2003م عمله التربوي بإنشاء مدرسة خاصة للتربية والتعليم، تحمل اسمه «مؤسسة محمد بن أحمد اشماعو للتربية والتعليم» اجتزأ بنايتها من بيته بحي التقدم بالرباط.

لقد كان نبيلا مجتهدا في كل مجال اقتحم شعابه، لا تخيفه صعاب، ولا تعوزه وسائل، فهو المربي المعلم» منذ 1362هـ / 1943م إلى أن توفي رحمه اللّه. وهو المؤلف النشيط فمنذ أن كتب موضوعا عن الحجاب، كما جاء في ترجمته الذاتية والمسمى فليسقط الحجاب، نشر في مجلة المشاهد سنة 1375هـ / 1956م، ثم قصة بعنوان «خذها يا عدو اللّه»، نشرها بنفس المجلة، وهو يكتب حتى أصبحت مؤلفاته، كما تقول الأستاذة نجاة المريني، تزيد على الأربعين مؤلفا في القصة والرواية والمثل والتراجم والإسلام والأخلاق.

يقع الكتاب في 386 صفحة من الحجم المتوسط، وطبع بمطبعة دعاية في نسخته الأولى سنة 2025.

أية قيمة زمنية لصورة «السيلفي» ؟

الجزء الثاني

بقلم : آن بيارت جيسلين
beyaert gesline anne

ترجمة : د. محمد الشنكيطي

تُرى كيف تتصور الصورة، المكان المقتنص؟ تنبغي الإشارة أولا، إلى وظيفة تعيين noitasitcied العالم، وتصنيفه. فجميع الصور تقول : «ها هو» . فهي تشد الإنتباه، وتأسره، وتوجهه صوب سمة، من سمات العالم المقتنص، وتظهر هذه المسألة بوضوح أكثر، في بعض الصور القديمة، النادرة وتجد شهادة عليها، عند aL euqeterb (11) مثلا أثناء الحديث عن بدايات الفن السابع: «إنها شجرة، إنه رجل مسن، إنه منزل.... ». وتربط gatnus enasus المسألة بالتصوير الفوتوغرافي قائلة: « ... العالم برمته داخل رأسنا، على شكل مقتطفات من الصور»(21). فما من شيء هناك شيء في العالم لم يتم تصويره، تضيف الباحثة. هذا التعيين من الواجب تعميمه، على جميع الصور المرافقة لحدث اكتشاف العالم.. اكتشاف بمفهومه العلمي، أو بمعنى آخر، أن نمنح ولادة لهذه المظاهر الجديدة، وتحديد علاقتنا بالعالم، حيث السيلفي يمثل استثناءً في هذا الباب. فهو يمدد الإكتشاف، ويتقاسمه، بين العالم وفي نفس الوقت يصنفه: «هذه غرفتي، هذه بذلتي الجديدة، هذا برج إيفل ..إلخ». وإذا كان هذا الإكتشاف يبدو تافها وسخيفا، فإنه يتم تعديله عبر رجع الصدى، إذ في نفس الوقت الذي يشير فيه إلى (عقاره أو سيارته أو ملكيته عموما)، فهو يصور امتلاكه له قائلا: «ها أنذا في هذا العالم ... « و «هذا عالمي ... «، فالتعيين هنا انتقاء يرافق اكتشافات الحياة، كما يرافق سيلانها. السيلفي يشير فقط إلى الوقائع الجديدة: (بذلة جديدة أو سفرية جديدة أو لقاء مهم ...)، إننا أمام ألف غزو.. وغزو صغير، اعتُبِر كأسمى، وأهم الوقائع اليومية.

تقتنص صورة السيلفي اللحظة، حيث الذات تدرج وتقحم هذا الشيء، في عالمها: «هذه بذلتي، وهذا البرج، وهذه النافورة يحوزها فضائي، فيؤلف كاتالوغه، وتصوره الخاص. لنكون أمام ضرب من الخوصصة، تحول المكان إلى مساحة مسيّجة، عبر التركيز على حدودها. فالأنا تحافظ على مساحة ازاء النحن». (13)

تنشىء الذات بذلك، مجالها الترابي الخاص، تزامنا مع إظهاره وعرضه أمام الآخر . علاقة بالمجال الترابي، فإنه من الواجب الإشارة إلى إيقاعي التخلي والحيازة، النفي ونفي النفي (14) (déterritorialisation et territorialisation) اللذين يسايران ويواكبان الضوابط، التي كان الفضاء موضوعا لها. إنني ألغي مجالا أكثر انسجاما لأستقبل آخر... حيث يلتقط السيلفي بذلك، حضورا عابرا، مقترنا بمرور الصور، مانحا للعالم معنى، على الرغم من هذا المرور العابر ؛ «إنني أعبر، أنا وهنا، وصورتي شاهدة على ذلك»؛ «هنا ثم هنا ثم مرة أخرى»، غالبا ما تكشف السيلفيات المقدمة، كبروفايل على مواقع التواصل الاجتماعي، الذات أو الأنا في فضائها الحميمي الخاص، حيث تعمل انطلاقا منه، على غزو العالم . فإذا كان كل واحد يعرض مجالا ترابيا ما، فذلك يتم على حساب فضاءات، تم المرور بها والأماكن «المغزوة» سلفا، إذ لا يتم الإحتفاظ إلا بلحظة وهنيهة الإلتقاط (جرعة بمعنيين).

إن اقتناص الفضاء وتحويله إلى مكان وخوصصته إلى مجال ترابي، أصبح مقترنا بطبيعة وجود (بالقوة)، تكشف عن الزمن البيني «بين هنا وهنا.. وهنا فضاء، وكذلك زمن حياة ... «، ينشىء الفعل والحركة، وعيا بمكون الزمن، و يجعلانا نعيشه (أطروحة جيل دولوز)، والمؤكد أن الحركة، ضرورية لبلورة هذا الوعي (15) . وعلى خلاف السينما، فوقع الزمن هنا، ليس وليد الحركة، بل جراء تكثيف الزمن الموجود بالقوة عبر حدة الجسد .

لقد قمنا بجميع العمليات فوق الفضاء: تعيين العالم وتصنيفه وإحصاؤه وامتلاكه، وبناء أثر الزمن، عبر إبراز حدة ما . وسيكون من الضروري أن ندقق أكثر في مسألة العلاقة بكل ما له حضور في الفضاء spatialite. لقد أشار roche إلى أهمية تحديد المجال الترابي بالنسبة للصورة الفوتوغرافية في جنس الإستطلاع، والتي تقول: «أحذروا وانظروا ما يحدث هناك»، فهذا الرجل هو الذي يكون هناك حيث يكون» (16)، إنها حدة في التفضية، تذكرنا، بالصورة الفتوغرافية السياحية، التي تموقع موضوعها داخل موقع ما. فما الذي يميز إذن فعل التفضية في السيلفي؟، يعمل هذا الأخير على استلهام الصورة الفوتوغرافية السياحية، مما يمنحه خصوصية، تتمثل في جعل قفا الرأس، في مواجهة مع الإطار الخلفي. تبدو الصفحات الجميلة والمفيدة، التي أنجزها jullien حول التصوير الفوتوغرافي السياحي، وكأنها سبق، على شرف السيلفي. يحكي هذا المؤلف كيف أن السياح يصورون مشهدا ما، ثم يمتطون الحافلة مسرعين، و»هم كلهم غبطة وانشراح» جراء نجاحهم في الإستحواذ على «شيء ما يفتأ يتملص من قبضتهم باستمرار» ودونما مواجهة تذكر (17). مشهد بعيد.. - مُجاراة لجوليان نقول- إن فعل

سيلفي فان غوخ

التقاط صور، هو هروب وتفادي، أن تكون هنا مرة (مفهوم الكينونة) dasein، هذه المرّة الفريدة.. فريدة أمام هذه الشجرة وأمام هذا الحقل»(18). ففي غمرة هذا التنوع، وهذا الإهتمام المخصص لعملية التأطير الفوتوغرافي Cadrage photographique بدل العالم، فإن السيلفي يقدم صياغة حرفية، لأنه يدير ظهره للمشهد، وكأننا به يتنكر له، وغير مكترث بالدخول في علاقة ملموسة معه.

إن الأمر يتعلق هنا، بالإستحواذ على صور وترتيبها داخل كاتالوغ شخصي، حتى يتسنى لنا مشاركة الآخر - الآخرين إياها، خلال القادم من الزمن. لا يمنع السيلفي من المشاركة، مع ذلك، في الإستمتاع باللحظات الجميلة. فهو إن كان يعفي من أن نعيش المشهد، فإنه يقتطع، تجربة حياة، يضفي عليها قيمة يتقاسمها مع الآخرين، ليحافظ عليها كذكرى.

كما أن هناك اختلافا جوهريا آخر، مرتبط بالخاصية، شبه التقنية، لعملية التأطير، التي تتملص، منذ الوهلة الأولى، من مسؤولية تعديل المشهد. فالتقاط الصورة يتم على مقاس الجسد، من خلال رسوم جسد مائل. حول هذه النقطة نجد التقابل الذي أقامه ج. دولوز لفائدة السينما، إذ بين تأطير رياضي c. mathematique يقوم على الإطار وأشكاله المتعامدة، وتأطير ديناميكي c . dynamique (19)، ينتظم وفق الشكل الحركي للجسد، يأخذ هذا الأخير دلالاته الكاملة. فعوض تأطير أشكال الطبيعة، وإقحام الجسد في الإطار وكأنه شيء ثانوي، فإن السيلفي يرافق حركة الجسد، مصدرا حكمه على الطبيعة، بالتراجع الى الخلف. إننا أمام تأطير متمركز حول الذات egocentrique يقلب سلم الأولويات رأسا على عقب .

لقد أكدنا، بما فيه الكفاية، على مقولتي الفضاء والزمنية، لدرجة قد يخالهما البعض مجرد حاويات. إن نظام التعايش بل أكثر من ذلك، التأكيد على الإحالة على شيء، أو ذات ما، ودقة الكاتالوغ، هي المحددة لهوية الذات: «هذه تنورتي الجديدة»- «هنا أنا بمحاذاة انجيلا ماركل أو برج إيفل»؛ إذ وراء التعيين المضبوط للمكان «هنا» أو الزمن «الآن» ثمة إحالة مبحوث عنها، تسمح بتوثيق هويته، وبناء هوية علائقية؛ «إنني أصبحت بفضل تنورتي الجديدة أو فستاني الجديد كذا وكذا، وكأنني أتسامى أو أنصهر في هذه الإحالة – المرجع».

يكشف هذا التسامي، ويعري بالمقابل، عن خصوصية السيلفي، الذي لا يكتفي بتصنيف العالم، فقط، لبلورة كاتالوغ شخصي، بل يعين أشياء ذات قيمة، أشياء من المفترض أن تجسد القيم الأكثر سموا داخل الجماعة: أحذية من النوع الجيد تحمل علامات تجارية ذات الصيت العالمي أو أبراج مانهاتن ...إلخ)؛ فالإحالة لا تميز فقط، بل إنها تعيّن، ما يعتبر مهما داخل المجتمع أو جماعة ما أو في وسط العائلة أو جماعة الأصدقاء: إنها اندريه مركل ... إنها صديقتي البرازلية ...، يبدو مفهوم «الموقع» في هذا الباب صريحا بحكم أنه يعين مشهدا حيث جماليته مُمأسسة، وحيث من الممكن أن نضيف لقيمة الشيء في ذاته، قيمة زمنية إضافية، كما هو الأمر في المناسبات الرياضية، وكالمتسابقين الرياضيين المشاركين في طواف حول العالم، يلتقطون صورا وهم يمرون بـ : افورن، و يجتازونه مشيرين إلى القيمة الأسطورية لهذا المكان، وكذا لحظة عبوره واجتيازه. فالسيلفي يؤدي إذن، وظيفة الشاهد. فهو يسمح بأن يتموضع مبحر النت، ضمن منافسيه، وينشر على نحو عريض، في نفس الوقت، وبشكل شبه مباشر، تقريبا، حجة هذا التموضع (20). إذا كان السيلفي كاتالوغا للأشياء الثمينة، فبإمكانه كذلك، أن يسائل في موضوع إمكانية القيمة. فأن نلتقط صورة أمام black house miror بشاطئ Leffrin chouk هو طريقة للإعتراف به كأثر . لتكن هذه القيم موضوع وعي ومسؤولية أو مؤكدة فقط، فإن هذا الأمر يبقى، على كل حال، عنصرا ضروريا وجوهريا، لبناء هوية علائقية، ناجمة على جلب منفعة أو ربح: السيلفي يعبر عن الرغبة، في التسامي والتعالي. فإذا كان من باب التناقض الصارخ، أن نعين هذا الشيء كحامل لقيمة، في حين ندير له ظهرنا، حيث الجسد يعبر عن نوع من التغاضي أو التجاهل، فإنه كذلك يبدو من باب المفارقة، أن نجعله موضوع صورة، في وقت نلغي فيه التجربة، ونبطلها باعتبارها علاقة .

هوامش النص الاصلي :

إشارة من المترجم: ارتأينا ترجمة بعض هوامش النص الاصلي، خصوصا منها تلك الصادرة عن الكاتبة بغاية التوضيح، في حين احتفظنا بعناوين المراجع وفق لغتها الأصلية. كاتبة الدراسة أستاذة للسيميوطيقا البصرية وعلوم الإعلام والتواصل بجامعة بوردو- مونتان . فرنسا. الكتاب صدر سنة 2017 بمنشورات boeck superieur Belgique bruxelle ، الجزء المترجم يقع بين الصفحتين: 172 - 180

11- Francois ami de la breteque representation du moyen age dans les series d art francaises revue 1895 n 56 2008

12- susan suntag sur la photographieb traduction francaise ed christian bourgois 2008 (1977) p 15

13 - ج . دولوز و ف. غاتاري في مؤلفهما المشترك : Mille plateaux ed de minuit 1980 p 393

14- ج دولوز و ف غاتاري نفس المرجع أعلاه.

15- فبدون حركة يختفي كل وعي بالزمن، أنظر : Anne cauquelin frequenter les incorporels contribution a une theorie de l art contemporain paris puf 2006 p 101

16 Denis roche ecrit sur l image la disparition des lucioles (reflexions sur l acte photographique) ed de l etoile 1982 p 1 50

17- « فهم منشرحون بحكم تفاديهم الدخول في مواجهة... مع ما هو ماثل أمامهم مثيرا انتباههم و متجاوزا إياهم. لقد كانت الفوتوغرافيا تلك الأداة الملائمة التي تسمح لهم بأن يتحايلوا مع هذا الذي انبجس أمامهم: محتفظين بالمسافة إياها احتراما وتقديرا « أنظر : Francois jullien philosophie de vivre ed gallimard 2015 p 18

18- نفس المرجع .ص 19

19- G deleuze (l image mouvement) ed de minuit 2003

20- أود أن أتقدم بشكري الخالص لـ : f bordron زالذي أثار انتباهي لصورة السيلفي هذه. (الكاتبة).

قصيدةُ الصَّحْراء

مصطفى الشليح

إنْ مَغربٌ أبغَيْرِ يُقتفَى الأثـــرُ ... إذا يَسيـرُ كـأنَّ المـغربَ القـدَرُ
ما غيرُهُ؟ تَتنـادَى كلُّ آونـــةٍ ... مـا كلُّ آونةٍ .. إلا بـه الخبَـرُ
إلا تَوحَّدَ بالرُّؤيا .. مُفَسِّرُهـا ... إلا تعَـدَّدَ فأنَّى يَنطوي السّـفرُ؟
إلا تَفرَّدَ .. ما تَأويلُه سُـورًا ... إنْ أسفـرتْ فإلى تأويلِها سـورُ
كأنْ تَجرَّدَ في أسفاره عِبَـرًا ... والـوقتُ يشهـدُ أنْ تاريخُه عِبَـرُ

***

أسائلي أنتَ أمْ أنِّي أسائلُـه ... ولـيسَ ينبسُ إلا للصَّـدى نَظَـرُ
وأنتَ تنظرُ قُلْ أنَّى تَشقُّ بـه ... بحـرًا .. وإلا فمُنشقٌّ لـه قمـرُ؟
وأنتَ تعبُرُ دُنيا قيدَ مَشرقِها ... وعنـدَ مَغربِها قُلْ: أيَّهمْ عَبـرُوا؟

وأنتَ تُبـذَرُ فُتيـا بينَ أربُعِـهـا ... وتستلـذُّ تُرابًا قُلْ: دُونـه العُمُـرُ
وأنـتَ تُخفَـرُ ظلا فـي أشعَّتِهـا ... إنْ قائلٌ مغربًا فالـظِّلُّ يُختصَـرُ

***

شمسٌ إليـكَ وإلَّاهـا فـلاشجَـرٌ ... أرسَـى بسيرتِـه ما سرُّهُ الشَّجـرُ
لا فرْعَ تَخبُرُهُ حَدْسًا ،وتذكُرُهُ ... حسًّا ،وتغمُرُهُ نفسًا ،ويُبتـدَرُ
لا نبْعَ يندُرُ همسًا مـا إشـارتُهُ ... إلى هُنالِكَ حيثُ القولُ يُدَّخَـرُ
لا ربْعَ يعثُرُ مسًّا إنْ سِفارتُـه ... تذرُو مَسيرتَها لمْ تـألُ تُختبَـرُ
لمْ تألُ تُسفرُ تاريخًا بدايتُـه ... أنَّ البدايـةَ يسعَى قبلَـها الظَّـفَرُ

***

قُلْ مَغْربِيٌّ فإنَّ الفجرَ مئذنـةٌ ... تُـطـلُّ كـفَّ سمـاءٍ ليسَ تُختصَرُ
قُلْ مَغْربِيٌّ . سِفـاراتٌ مُعتَقـةٌ ... مـن العلاءِ ، فلا تبلى لهـا السِّيَـرُ
قُلْ مَغْربِيٌّ . مَـداراتٌ مُعلَّقَـةٌ ... وللسَّماءِ يـدٌ .. إنْ قلتَ لا تـذرُ
قُلْ مَغْربِيٌّ . مَنـاراتٌ مُحلِّقـةٌ ... مـا بين ماءٍ وضـوءٍ أنـتَ تفتكِـرُ
قُلْ مَغْربِيٌّ . أمَاراتٌ مُطوَّقَـةٌ ... بِـوردِ عزَّتِها يعطُو لـهُ الصَّـدَرُ
قُلْ مَغْربِيٌّ . مَبرَّاتٌ مُرقرقَـةٌ ... بالنيِّرين دِثارًا .. جَلَّ ينـدثِـرُ
قُلْ مَغْربِيٌّ . مَجـرَّاتٌ مُشرِّقَـةٌ ... غـربًا لتنظُرَ أنَّى تنتهـي الصُّـوَرُ
قُلْ مَغْربِيٌّ . إشاراتٌ مُحقَّقَـةٌ ... مـا قُلتَ يخفَـى وإلا كلُّهـا سُـوَرُ
قُلْ مَغْربِيٌّ . مَـزاراتٌ مُفتَّقَـةٌ ... معنًى ،وراتقـةٌ معنًـى إذا زأرُوا
قُلْ مَغْربِيٌّ . بِشاراتٌ مُؤنَّقـةٌ ... وأنت أمْنٌ ،فمـا بالمغـربِ النُّـذُرُ
قُلْ مَغْربِيٌّ فإنَّ الفخرَ أوَّلُـهُ ... ميـمٌ وغينٌ وراءٌ .. بـاؤُهُ القَـدَرُ

***

يا حَرفَه أبديًّا للحُـروفِ بـه ... إذْ تنتمي كرمةٌ أقداحُـها الفِكَـرُ
ألواحُها بيَدَيْها لا يُبارحُها ... سُؤالُها روحَها .. يشتـارُهُ الأثَـرُ
حتَّـى إذا لوَّحُـوا أثنـاءَ لائحـةٍ ... بكلِّ رائحةٍ ،واسْتَـفهَمَ البشَـرُ

توضَّأ اللَّيلُ مُفتـرًّا بقـادحـةٍ فجرًا ووطَّأ لقـول الذي خَبَـرُوا
وقيلَ : حَرفُكَ مشَّـاءٌ بكلمتـه كـأنَّ كلمتَهُ .. للمـغرب البُكَـرُ

***

وقيلَ : هذا بعَلياءٍ معـارجُـه وبالذي فسَّرَ الرُّؤيـا ، فلاشـذرُ
وقيلَ : رُؤياكَ توحيـدٌ تمثَّـلَـهُ آمادَ وقتٍ بـلادًا كيـفَ تنشطِـرُ؟
وأنت تقرأ مَخطُوطًا تقـرُّ بـه عينًا ،وأنتَ إليـه كلَّما النّـظـرُ
حَدِّثْ فخارطةٌ إلا حُـدُودَ لهـا شرقًا إذا سُئـلتْ : أيَّـانَ أبتـدِرُ؟
وإنْ سُئلتَ فللتَّاريـخ تذكـرةٌ يدُ المغاربةْ الأحـــرار تقتـدِرُ

***

حَدِّثْ فإنَّكَ بحرٌ في مسيرتـه ما إنْ تُماثلُهـا فـي وقـفةٍ عُصُـرُ
وإنَّكَ الحَبْرُ إملاءً بتَوصيـةٍ كونُوا هُناكَ نـداءً حيثُما العُمُـرُ
ورُبَّ أخضرَ أرستْـه مَسيرتُـه ورُبَّ أقدرَ لـمْ يقـعُدْ إذا مَكـرُوا
ورُبَّ أبيـضَ سلهـامًـا تَدَثَّـرَهُ بحكمةٍ مَغـربيٍّ .. والمَـدى الأثَـرُ

ورُبَّ مَأثُرةٍ .. تُتْلَـى بمَأثُـرةٍ كمْ وحْـدةً .. إنَّما للمَغـربِ الظَّفَـرُ

***

هِيَ المـآثرُ غـرَّاءٌ عراقتُـهـا يفيضُ أوَّلُهـا .. مـا العُـروةُ الخَبَـرُ
ومـذْ ملوكٌ حُماةٌ للبلادِ بمـا لا ضيـمَ يعـبُـرُ .. إلا آبَ يعتـذِرُ
إلا نُفمبَرُ محمولا على قَـدَرٍ وكـانَ حَدَّثَ .. مبـذولا به القَـدَرُ
إذا مُحمَّـدُهُ .. علياءُ حكمتـه تبنـي إشارتُه ترْقَـى بها الغُـرَرُ
ولا عبارةَ .. كـلُّ القـول آيتُـه أنَّ المليـكَ إلـى آيـــاتِـه دُرَرُ

***

يا عيدَ وحْدتنا حَـدِّثْ بعزَّتهـا يا عيدُ قُـلْ : مَغْربيٌّ كلُّهُ سُـوَرُ
لا فُرقـةٌ تتمشَّى بين أضلُعـه يا قلبَه يتمشَّـى حولَـه الحَـذَرُ
أمَّا الرَّقيبُ .. فأدنـاهُ مُكابـرةٌ كأنْ بأغْربةٍ .. تَطـوافُـهُ العَـثَـرُ
كأنْ بأنصبـةٍ مالَ الزَّمـانُ بـه على هُذاءٍ .. ولـمْ يـأن يُختَبَـرُ
يا قلبَنا يتملَّى .. ما ألـمَّ بنـا ومـا نُلمُّ به . ليـتَ الفَتى حَجَـرُ

الظل الرقمي للهالة

د. حسن لغدش

تشكّل سرقة العمل الفني حدثًا يترك جرحًا غائرًا في الذاكرة الجمعية؛ إذ يخلق غياب المادة حفرًا في إدراكنا الجمالي والرمزي، ومع ذلك يثير هذا الغياب فضولًا فكريًا وعاطفيًا في الوقت ذاته. بعض السرقات كانت لأغراض مالية، بينما كانت سرقات أخرى لأسباب وطنية أو سياسية كما في حالة موناليزا. لم تُسترجع بعض الأعمال حتى اليوم، ما يؤكد أهمية الأرشفة الرقمية وتقنيات الحماية الحديثة في المتاحف. هذه السرقات تشمل الأعمال الكلاسيكية، الحديثة والمعاصرة، مما يدل على استهداف القيمة الفنية والتاريخية. لكن في عصر الذكاء الاصطناعي والروبوتات الذاكرية، لم يعد اختفاء العمل يعني فقدانه النهائي، بل تتبقى ذكريات روبوتية – آثار رقمية، نسخ افتراضية، أرشيفات حسية – تحل محل وجوده المادي.

تطرح هذه الظاهرة أسئلة فلسفية وجمالية: هل يمكن للذاكرة الآلية أن تحل محل العمل الأصلي؟ وكيف تؤثر على فهمنا للأصالة والهالة الفنية؟ وهل يمكن أن تتحول السرقة إلى فرصة لإبداع فني جديد؟ تهدف هذه المقالة إلى استكشاف هذه الأسئلة، مقدمًا نموذجًا لمشروع فني متكامل يستفيد من الذكريات الرقمية.

سنستعرض أولًا كيف تمد الذاكرة الروبوتية الحياة الرمزية للعمل المنهوب (أولًا)، ثم نبحث كيف تطرح هذه الذاكرة تساؤلات حول الأصالة والهالة (ثانيًا)، قبل أن نتصور إمكانية تحويل هذا الحدث إلى مشروع فني شامل (ثالثًا).

أولًا: الذكريات الروبوتية: شكل جديد للذاكرة الجمالية

تترك سرقة الأعمال الفنية، من الموناليزا (المسرقة عام 1911) إلى الحضور البشري. ومع ذلك، يطرح هذا التمديد التقني سؤالًا أخلاقيًا: هل تحل الذاكرة الروبوتية محل الأصل، أم أنها تحرفه؟

لوحة مسروقة وهي بعنوان « العاصفة في بحر الليل» للفنان ريمبرانت

الذاكرة الروبوتية ونهضة الجمال بعد سرقة الأعمال الفنية

لوحات وأعمال مفقودة في الحروب، فراغًا واضحًا في الحضور المادي. إذا ما استندنا إلى أفكار والتر بنيامين في فن القرن التاسع عشر في عصر الاستنساخ الميكانيكي، حيث يُعرَّف مفهوم الهالة بأنها حضور العمل الفني الفريد في زمان ومكان محددين. إذ يوضح بنيامين أن الاستنساخ الفني يهدد هذه الهالة، لكن الذكاء الاصطناعي لا يقتصر على الاستنساخ، بل يعيد تخيل العمل، محوّلًا فقدان المادة إلى تجربة معرفية وجمالية جديدة. لكن اليوم، يظل هذا الفراغ حيًا: فالصور الرقمية، والأرشيفات المتحفية، وإعادة الإحياء ثلاثية الأبعاد تصبح امتدادًا لذاكرة العمل.

هكذا يلعب الذكاء الاصطناعي دور الحارس لما بعد الوجود البشري، إذ يسجل ويقارن ويعيد تخيل العمل. فالـ«ذكريات الروبوتية» لا تقتصر على توثيق الغياب، بل تعيد بناءه أحيانًا بأشكال جديدة: الهولوغرام، العروض التفاعلية، التركيبات الفنية الحسية. فبعد تدمير معالم أثرية في تدمر على يد داعش، استخدم الباحثون الذكاء الاصطناعي لإعادة إنشاء المواقع افتراضيًا. كما يعمل مشروع Google Arts & Culture على رقمنة الأعمال المفقودة لتمنحها حياة ثانية في العالم الرقمي.

وهكذا تتحول الآلة إلى متحف بلا جدران، حيث تصبح الذكرى تلقائية، تتجاوز

ثانيًا: الهالة بين الأصالة والمحاكاة

أكد والتر بنيامين أن الاستنساخ الفني يدمر هالة العمل – فرادته وحضوره في زمن ومكان محددين. لكن «الذاكرة الروبوتية» لا تتوقف عند الاستنساخ؛ فهي تتعلم، تتخيل، وتحلم بالغياب.

في هذا التحول، تصبح السرقة لحظة انقلاب وجودي: يفقد الجسم المادي للعمل، لكنه يكتسب حياة موازية في الذاكرة الآلية. تحاكي الذكاء الاصطناعي اليد البشرية، فتُعيد تعريف العلاقة بين الأصالة والنسخ.

فالخوارزميات مثل DALL·E و Midjourney قادرة على توليد نسخ إبداعية للأعمال المفقودة، بإعادة تخيلها بشكل شعري أو ديستوبي. في هذا السياق، حول الفنان رفيق أنادول ملايين الصور الفنية إلى سحب بيانات متحركة، حيث يصبح كل بكسل ذكرى حية. وبذلك، تنتقل الهالة من المادة إلى الذاكرة، ما يدعو إلى إعادة تقييم جمالية السرقة، ليس كجريمة فقط، بل كتحول في الحضور.

ثالثًا: من السرقة إلى النهضة: مشروع فني شامل

يمكن تحويل هذه العلاقة بين الفقدان والذاكرة إلى مشروع فني كامل.

عنوان المشروع قد يكون مثلًا: «أرشيفات النقص» أو «الذاكرة المسروقة، الذاكرة المعاد خلقها»، ويشمل:

تركيب تفاعلي يتيح للجمهور التفاعل مع «الذكريات الروبوتية» للأعمال المفقودة – من خلال أجزاء، أصوات، ملمس، وبيانات رقمية.

فيلم-مقال فلسفي يستكشف الحزن الرقمي ونهضة العمل افتراضيًا.

مساحة افتراضية غامرة حيث يُعاد تخيل كل عمل مسروق عبر الذكاء الاصطناعي وفق المشاعر البشرية المرتبطة بفقدانه.

فيصبح هدف المشروع هو تحويل الغياب إلى مصدر إبداع، فتصبح السرقة بذلك شرارة لخلق جمالي جديد، حيث يتجاوز الفنان دوره التقليدي، ليصبح منسقًا للذاكرة بين الإنسان والآلة والحس.

تُظهر «الذكريات الروبوتية» قدرة الفن على البقاء والتجدد في العصر الرقمي: حتى عندما يُسرق العمل، يظل حيًا ومتجددًا. لا تمحو الذاكرة الاصطناعية الجمال، بل تعيد توزيعه على لغات جديدة. هكذا، يصبح الفقدان مثمرًا، ويصبح الغياب مادة للخلق، وتصبح التقنية شريكة شعرية، تجعل من الذكرى فنًا، ومن الذاكرة مستقبلًا.

مكان اللوحة المسروقة « العاصفة في بحر الليل» للفنان ريمبرانت بمتحف غاردنر بوسطن