العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 56

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 18 من رجب 1447

الموافق 8 يناير 2026

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

Bach1969med@gmail.com

الكرة روحٌ وما تبقّى مُجرّد ثرثرة !

ما يليها وأتمنى أن أكون كاذبا في صدقي، حين ينسى بعض لاعبيها أن جوهر هذه اللعبة، يكمن في التحلي بالروح الرياضية، إذا فسدتْ في الأنفس، انقلب الإنسان إلى وحش في الميدان، وتأججت العداوة بين الشعوب وعمّ اليأس، وما جدوى أن أربح، إذا كنت في ذروة مشواري الرياضي، سأخسر نفسي كإنسان، أن أستفز مشاعر الجميع بحركة سخرية بذيئة، أن أؤلِب الكراهية حاطّا بأيقونة أو رمز وطني، أوَ هكذا أيها اللاعب المغوار، تسجل الأهداف في الشِّباك كأنها أصفار !

لا أعرف لماذا أجد هذه الأيام ضالتي في أوراقي القديمة، خصوصا تلك التي جمّعتها في كتابي «هزائمي المنتصرة»، لكأنها تنطق بلسان حال شعوبنا العربية اليوم، تُراه الزمن حيث أقف هو الواقف، أم المكان حيث أجلس يحرق المسافات وهو جالس، أم أنا خارج الزمان والمكان بين الوجود والعدم، لا أشعر أن من حولي أحياء، إلا حين تتمزق الشِّباك بكرة القدم، يا للجنون، حين لا تتغير في حياتنا مع توالي الأعوام سوى الأرقام !

مع هذا العدد يزيد العدّاد في ملحق «العلم الثقافي» رقما، ولِم لا يزيد وله في غلاء الأسعار قدوة حسنة، لِم لا يغريك بمفاتن 2026 وليس العام كالسنة، ويصادف هذا العدد الأول في السنة الجديدة، تظاهرة (الكان) الرياضية الكبرى التي يحتضنها بلدنا، وما أشبهها بفيض المشاعر المتدفقة في جنبات المدرجات، بأكروبوليس شعري يستوحي ملاحمه من ألف ليلة وليلة، وغدا أو بعد غد حين نصبح تاريخا بعد جمجمة، سينبري من يعيد قراءة هذا التاريخ قائلا: كان يا ما كان !

صحيح أننا في غمرة الحماسة، نستجمع في الكرة كل أنفاسنا، ولكن تبقى هذه المستديرة مجرد كرة، رغم الزخم الكبير الذي يليها من الثرثرة، وأفظع مع هذا الوعي العالق بمؤخرة القطار، لا يسعني إلا أن أضرب يدا بيد كمن يحاول القبض بالريح، أملي أن تكون تظاهرة (الكان) في المغرب، فرصة سارة لرأب الصدع بين شعوب القارة، لا أن يتّسع الجرح في لحظة نشوة كاذبة، فالكرة تبقى كرة ولا تيلها إلا الثرثرة، الأصح أن أترك المكان حيث حللت ضيفا نظيفا، أن أترك أثرا طيبا كما لو غرست الشجر، أن أملأ ذاكرتي بأجمل اللحظات الإنسانية، قبل أن أشحن هاتفي متباهيا بالصور!

محمد بشكار

د. بوجمعة العوفي

أسئلة الهويّة في الفنّ المغربي وشعرية الكتابة

الإنتاج الدلالي والجمالي

أطلق بيت الشعر في المغرب أخيرا منشوراته الجديدة لسنة 2025، وضمنها كتاب نقدي جديد للشاعر والناقد الفني المغربي بوجمعة العوفي تحت عنوان (أسئلة الهويّة في الفنّ المغربي وشعرية الكتابة: الإنتاج الدلالي والجمالي). والجدير بالذكر بأن هذا الكتاب سوف يتم تقديمه ضمن حفل افتتاح أنشطة بيت الشعر في المغرب للموسم الثقافي لسنة 2026، مع المنشوراتِ الجديدة الأخرى لبيت الشعر، وعددُها 10 مؤلفات، تتوزّعُ بين الشّعر والنقد والترجمة، عِلاوة على العدد 45 من مجلة «البيت»، وذلك يوم الثلاثاء 13 يناير 2026 في الساعة السادسة مساءً بالمعهد الوطني العالي للموسيقى والفنّ الكوريغرافي بالرباط (جوار مسرح محمد الخامس)، بحضور ومشاركة الشعراء والمؤلفين المعنيين بهذه الإصدارات الجديدة.

ويأتي هذا الكتاب بتفصيل مزدوج، بشقّين أو مِحورين رئيسيينْ، مختَلفيْن ومُستقِليْن في النوع والماهية والموضوع، لكنهما متقاطعين في طبيعتهما، من حيث انتمائهما معا (الفن والشعر) إلى التعبير الفني ومجالات الإنتاج الدلالي والجمالي. يوحِّد بينهما السؤال والمقاربة الفاحصة لخصوصيات كل منهما على حِدَة، من حيث محاولة تفكيكٍ مُمْكِن ومُرَكّز ودقيق لـ «قضايا وإشكاليات وأسئلة الهوية والتأصيل في الفنون التشكيلية المغربية»، على مستوى المحور الأول من الدراسة، من جهة، ثم العمَل على تِبيان ومساءلة تجربة الشعر المغربي، والبحث في الكثير من تجاربه المعاصرة عن «شعرية وخصوصية الكتابة»، من جهة ثانية. أيْ، حين انتقال هذا الشعر، في رؤاه، وأدواته، وإنجازاته الجمالية والتعبيرية من «القصيدة»، بخاصياتها وبنياتها الإيقاعية والسماعية إلى الكتابة، بخاصياتها ومميزاتها التجسيدية والدلالية والبصرية الجديدة والملموسة والظاهرة.

تتويج الناقد والأكاديمي المغربي المهدي لعرج

بجائزة الشارقة لنقد الشعر العربي

أعلنت الأمانة العامة لجائزة الشارقة لنقد الشعر العربي، التي تنظمها دائرة الثقافة في الشارقة بدولة الإمارات العربية المتّحدة عن نتائج دورتها الخامسة لعام 2025 التي كان موضوعها «الأنساق الثقافية والفنية في القصيدة العربية المعاصرة»، وقد نال الجائزة ثلاثة نقاد عرب مرموقين منهم الناقد والأكاديمي المغربي المهدي لعرج، أستاذ التعليم العالي بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين بفاس، وقد حصل على المرتبة الثانية ببحثه: «نسق التجربة الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة بين حجة التجديد وانقسام النموذج». وحصل على المركز الأول الناقد التونسي محرز بن محسن راشدي عن بحثه «النسق الخطابي في الشعر العربي الحديث- مسائل تأسيسية وممارسات تطبيقية». وحل في المركز الثالث الناقد الموريتاني الحسن محمد محمود عن دراسته «الفضاءات النسقية في القصيدة العربية المعاصرة- دراسة نسقية».

خطاب الأراجيز التعليمية: بحث في الوظيفة التداولية للإيقاع

وقد تزامن هذا التتويج مع صدور كتاب نقدي جديد للدكتور المهدي لعرج عن دائرة الثقافة والسياحة بأبي ظبي، وهو يحمل عنوان «خطاب الأراجيز التعليمية: بحث في الوظيفة التداولية للإيقاع»، ويتمحور هذا المؤلف -حسب إضاءة ترصع الغلاف الأخير- «حول خطاب الأراجيز التعليمية التي ظلت تنمو وتتطور في تفاعل عميق مع مختلف التحولات التي كانت تعتري الثقافة العربية الإسلامية في شتى مجالاتها، وذلك منذ أوائل عصر التدوين، حيث سعت إلى الإحاطة بتنوع هذه الثقافة، من خلال الانخراط في دينامية تقييد العلم، والاحتفال بتسهيل حفظه وتيسير تعلّمه، احترازا من التباس فهمه أو تلاشي محتواه، لا سيما كلما بدا أن تصنيف العلوم والمعارف بلغ أوجه وأن تنظيرها وصل غايته في مجال النثر، أو بالنظر إلى ما ترسخ أيضا بفعل الممارسة فأصبح مظهرا من مظاهر خبرة الإنسان بشؤون حياته وعاملا من عوامل استقرارها. وهو ما كان يتجدد في ظل تبدل الأحوال وتلاحق المستجدات التي تنجم عن إعمال العقل في تطوير العلم، والانتفاع بفهمه في العمل به، وتحيين الموقف والرأي بحسب إكراهات الواقع وتداخلات التخاطب. أشرنا إلى السياقات التي حفت بإنتاج هذا الخطاب وتجلياته وأشكاله، ووقفنا على أبرز خصائصه ووظائفه التداولية، كما يتجلى ذلك في مجموع المتون التي شمل ترجيزها علوم اللغة والأدب، وعلوم الدين، والعلوم العقلية والصحية، وعلم الأخلاق، والتاريخ والسياسة والآداب العامة، وغيرها. اعتمدنا رؤية منهجية متبصرة تراعي مبادئ الاتساع والتكامل والاتصال في تحليل هذا الخطاب وفهم مقاصده ورهاناته، بالقدر الذي يظهر أهميته في السعي إلى حفظ العلوم والمعارف من الضياع، وإحاطتها بما يليق بها من تعليم وإفهام.»

د. أحمد بلحاج آية وارهام

كشعلة ماء

جديد الشاعر المغربي الدكتور أحمد بلحاج آية وارهام، ديوان شعري رأى النور أخيرا بمصر، وهو موسوم بـ"كشعلة ماء"، يمتد على مساحة 128 صفحة من القِطع المتوسط، وقد صدر في الثلث الأخير من العام 2025م.

في طيات نصوصه تكمن تساؤلات عميقة حول التناقضات الوجودية والجمالية. فهو يجمع بين "الشعلة" كرمز للنار والاحتراق وبين "الماء" كرمز للهدوء والإطفاء، وهذا يوحي بمزيج من العناصر المتنافرة ظاهرياً، لكنه يفتح أبواباً لفهم أعمق للشعر كفن يجسد الاتحاد بين المتناقضات. فالشعر في أساسه كامن في تعانق المتناقضات، وتوليد المفارقات، حيث تتبادر إلى الذهن صورة مستحيلة طبعاً: شعلة من ماء. فالشعلة تشير إلى اللهب، الاحتراق، الضوء المتقلب، والطاقة المتفجرة، بينما الماء يرمز إلى السكون، الانتعاش، الإطفاء، والتدفق الهادئ. هذا التناقض يوحي بفكرة التوازن بين القوى المتنافرة، التي تدعو إلى عالم يجتمع فيه الدمار والخلق، العنف والسلام. وإلى تجربة وجودية تتجاوز الحدود اليومية، مما يجعل من الشعر أداة لاستكشاف الذات في مواجهة التناقضات الكونية. فالعنوان يبدو كدعوة للقارئ ليعيش لحظات اتزان مفتقدة في الحياة اليومية، وليس مجرد تركيب لغوي، بل هو رمز فلسفي وصوفي يعكس رؤية للوجود.

خلفه تكمن ظلال معانٍ مثل تحرير الذات من "شرنقة التشيؤ"، أي التحول إلى شيء مادي جامد، وتوليد الاتزان في الذوات.

ففي نصوص الديوان نرى "مياه الكونية ومياه الذات الحاملة لشجونها وحدوسها"، حيث تتصارع التجارب الإنسانية. "كشعلة ماء" تعادل النار بالماء كرمز للتوازن بين الغليان (النار) والتسكين (الماء)، مما يعكس رؤية للشعر كأداة لمحو الهلاوس وتحقيق الاتزان بين الكائن المادي وبين الكائن الروحي في الإنسان، بحيث يستطيع التحول من كائن مادي إلى كائن روحي، يحس بما حوله من جمال وسط الفوضى.

محمد عرش

رجوعُ القهقرى

كلُّ ما في جيبي من لوزٍ، رميتُهُ للبطِّ، ذاتَ عطلةٌ،
صحبَةَ شمسٍ، تدفيءُ الخُطُواتِ.
إثرَ العودةِ، لم أجدْ تذكرتي السفر؛
علي قطعُ مسافاتٍ تُقَدرُ باستظهارِ معلقة امرئ القيس.
الشمسُ ترتدي كعبا عاليا، لتبرزَ شعورَها العاطفي،
ترجوني سطرا شعريا، في ما سيأتي، مكتفيا بحرفٍ من لقبها فقط.
هي الشمسُ تنعكسُ على بحيرةِ البط.
جيبي الأيمنُ بدون نقودٍ معدنيةٍ،
ولا لوزٍ،
كلما تذكرتُ ذلكَ اليوم،
أستظلُّ بالشمسِ،
هذه الشمسُ حريةٌ، تشيرُ بأصابعها،
إلى أسبابِ الفقر،
بينما القصيدةُ، تشيرُ إلى استعارةٍ مكنية،
خوفا من ديدانِ الأرض.
أنا الآن، تحتَ الغطاء، أحلمُ
بالبحيرةِ،
وباللوزِ،
وتذكرةِ الرجوعِ إلى حديقةِ اللامبالاة،
وبأولِ حرفٍ لامرأةٍ قمحيةٍ،
ذاتِ شعرٍ دائري،
كشعرِ ميراي،
منهُ البدايةُ والبداية،
تسردُ ذكرياتِ الطاولات،
أنا الآن جبران،
وأنتِ مي،
أوزيادةُ حرفٍ،
عندما تشرقُ الشمس.

عبد العالي دمياني

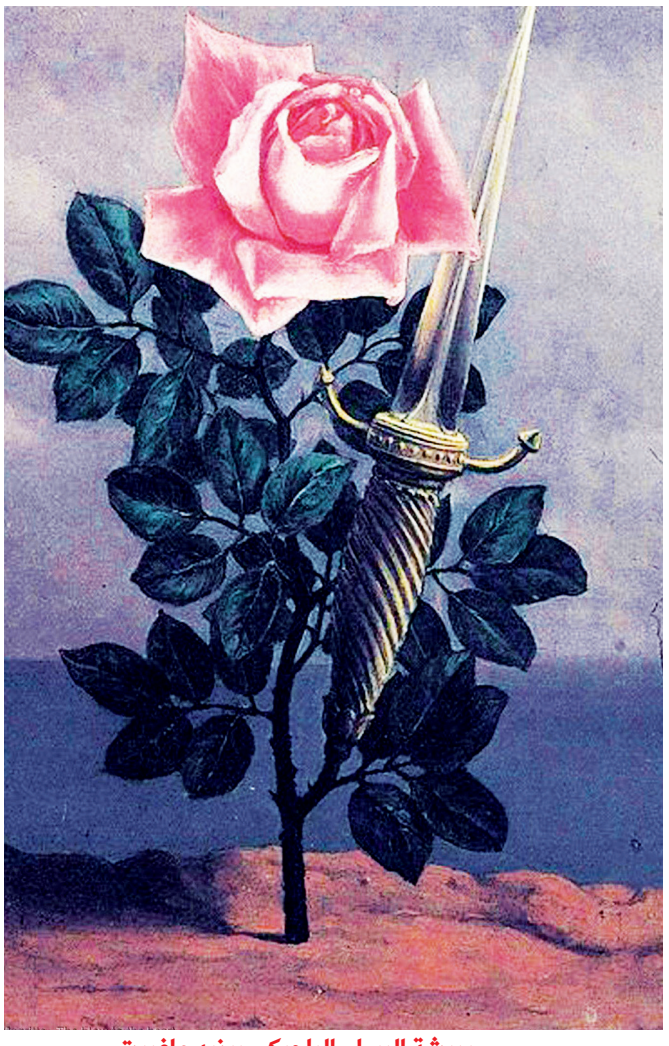
الوَرْدةُ والسّيف

لا الورْدةُ
هُنا
لا السّيف

هُنا الرّقصُ
على شفراتِ الحلاقَة
وُشومٌ بماءِ النّار
والجسدُ المُوزّعُ على
خرائطِ المَدينَةِ السُّفلى
بحدِّ السّاطُور
يُدشّنُ شَطحاته
على جَفْنةِ الجَمْر
بجُفْنةٍ من حبوبِ
الـ«انْخطاف»

هَاتِ الجّعيرَ
من أوّله
هَاتِ الهَريرَ
إلى مُنتهَاه
هاتِ لُفّافَة
واحْرقِ العَالم
في وَقْدةِ عُشب
لهُ نَكهَةُ الأعَالي
هَاتِ قبْضَتك مُدمّاة
بألفِ خَبْطة
على بابِ المُحَال
هاتِ وَجْهكَ منْخُورا
بصرْخته
مَجْلوّاً بكلِّ المَمَاحي
هَاتِ اللّيْلَ بكَلْكَله
مَسمُولَ العُيُون
اجْدعْ آذانَه
ابْترْ أطْرافَه
اسْلخْ جلدَه
اسْحَلْهُ في الزُّقاقِ الخَلفيّ

لِجَذْلكَ الفَجائعيّ
وارْفعْ نخبَ ماءِ الحياة
في صحّةِ الواقفينَ على حدِّ النّطْع
ارْفعِ الأرضَ إلى قيّامةِ الهَيُولى
افترِسْ نفسكَ حتّى الشِّلْوِ الأخير



بريشة الرسام البلجيكي رينيه ماغريت

هلِّلْ بدمكَ مُضَاءً بنَجْمةِ الخَرَاب
هَلِّلْ به مُمْتشقا زَهْرةَ الجَحيم
وَاتْلُ بقاياكَ
عَلى آخرِ الأرْصفَة
يا أخُوّةَ دَمٍ أسْوَد
يُشَعْشعُ فِي الكوَابيس
في العَرَاء.

من نَحْت الْمُصْطَلح إلى تَمَثُّل الْمَفْهوم

الجزء الثالث والأخير

قراءَةٌ في المؤَلَّفِ النقدي الْمسرَحي الكوميديا الصادِمة

سخرية الإنسانِ المقهور- تأليف لحسن قناني

الكوميديا الصادمة والمتفرج المقهور

تَعْتَبِرُ الكوميديا الصادمة أن انشغالها بالتغريبَ في صيغه الغربية، إنما يصب في صلب إشكالية التلقي بالنسبة للإنسان المقهور، وللكيفية التي تخول له أن يمارس حقه في عملية الفرجة المسرحية، انطلاقا من موقع يتيح له أن يكون فاعلا ومؤثرا. وهذه الفاعلية لن تتأتى سوى بممارسة مسرحية تتأسس على ثنائية عرض ذي إثارة جمالية، وجمهور شغوف بالفرجة، على أساس أن لا مسرح دون ممثل، ولا مسرح بدون جمهور.<<إن المسرح الحقيقي الجاد والهادف فعلا، والذي يرغب في أن يتواصل مع الجمهور تواصلا فعالا، ينبغي أن ينطلق في تنظيراته ليس من التفكير في الكيفية التي ينبغي أن تكون عليها مختلف عناصر ومكونات العمل المسرحي، بل عليه أن ينطلق أولا وقبل كل شيء من هذا الجمهور ذاته، من فهم حقيقي لميكانيزمات التلقي التي تتحكم عنده في عملية الفرجة المسرحية وتوجهها، وأن ينطلق أيضا مما هو ثابت فيها، ومما هو متحول، مما هو أساسي فيها، مما هو ثانوي، مما يمكن الاستغناء عنه، ومما لا يمكن الاستغناء عنه.>>33

بناءً عليه، تسعى الكوميديا الصادمة إلى استدراج المتلقين من وضعية المشاهدين المحايدين إلى وضعية المساهمين في بناء المشهد المسرحي بحضورهم المكثف من جهة، وباستنهاض رصيدهم الذهني لإبداء رأيهم وتحديد موقفهم، وتصريف تأثيرهم من جهة أخرى. وبذلك تكتسب الممارسة المسرحية مشروعيتها الجماهيرية بتحقيقها الامتاع الجمالي والإفادة الفكرية والمؤانسة الماتعة، وترتقي إلى مستوى الفعل البناء في التاريخ بوصفها قيمة نوعية تنضاف إلى المسار التراكمي للخلق الفني. إن المسؤولية إذا، ملقاة على عاتق رواد المسرح التجريبيين ذوي الحس التغريبي لتجاوز المنظرين المسرحيين الذين حصروا اجتهاداتهم التنظيرية <<في تصوراتهم الخاصة للعمل المسرحي، دون اعتبار لحقيقة الجمهور المسرحي الذي وضعت هذه التنظيرات في الأساس من أجله، لأنه ومن بين كافة أشكال التعبير الفني يعتبر المسرح هو الفن الذي يستحيل اكتماله دون حضور المتلقي.>>34 وهنا تعلن الكوميديا الصادمة عن موقفها الصادم حيال <<المسرح التجاري، سواء كان مصدر ارتزاقه هو شباك التذاكر، وهذا النوع أصبح منعدما عندنا، أو كان مصدره هو المال العام، كما هو الحال فيما يسمى بالدعم المسرحي. وهو المسرح التجاري المتبقي عندنا، والذي يتقاضى تعويضات من الدولة، طبعا ليس بدون مقابل، لأنه وكما يقول المثل الشعبي «لا ذئب يعوي لله».>>35

إنها إدانة صريحة للمسرح السائد الذي ينتج ما يزعم أنه «عمل مسرحي». إنه فعل مريب محركه الانتهازية والاستجداء اعتمادا على <<مسلكيات مشبوهة، أو من طرف لجان الدعم الذين تمثلت عندهم هذه الممارسات الانتهازية في المحسوبية والمحاباة وأخلاقيات الولائم. وبدل الانطلاق من التحولات المنتظرة في سلوك الجمهور تجاه العرض المسرحي إيمانا بهدفية المسرح وبرسالته الخالدة منذ أرسطوفان، أصبح كل تفكيرهم أفرادا وفرقا وجماعات، وبنسبة تزيد على التسعين بالمائة من الحاصلين على الدعم، أشبه ما يكون بتفكير وتخطيط العصابات الإجرامية، منصبا بالأساس على البحث عن الحيل والطرق الملتوية كيفما كانت درجة التوائها، والتي يمكن أن توصلهم إلى الحصول على الدعم المادي.>>36

تقدم الكوميديا الصادمة نفسها كمسرح مضاد وبديل للمسرح التجاري التكسبي، الذي يقدم عروضا بئيسة لا يشاهدها أحد. إنه بؤس المسرح المدعوم ماديا، والميؤوس منه إبداعيا، والمتخلى عنه جماهيريا؛ <<مع العلم، بأن هذا الجمهور هو سبب وجوده، والذي بدونه ينعدم هذا الوجود. إن مثل هذا التعاطي هو في نظر «جروتوفسكي» منظر المسرح الفقير، أشبه ما يكون بالدعارة لأن كلا من المومس وممثل المسرح التكسبي يبيعان جسديهما مقابل المال.>>37 وفي هذه الحالة يتحول القهر من مجرد <<صفة ملازمة للإنسان باعتباره وجودا أو كينونة أو باعتباره وضعا بشريا Condition humaine>>38 إلى صفة ملازمة للتلقي أيضا، وفي ذلك احتقار وإهانة واستغلال للشغف الغريزي للإنسان التواق دوما إلى الاحتفال الجماعي سواء تعلق الأمر بفرحة أو ترحة؛ على اعتبار أن في كل ما هو جماعي تنفيس وتطهير للذات البشرية.

ولما كان أساس الخطاب المسرحي هو حوار بين مُرسِل ومُرسَل إليه، سواء كانت الرسالة بصرية أو سمعية أو حركية؛ فإن المعني بهذا الحوار هو المشاهد الذي يمثل حضوره مشاركة غير مباشرة فيه، ومساهمة مباشرة في صناعة العرض. غير أنه في المسرح الريعي، يصير القهر صفة ملازمة للمتلقي، فيصبح متفرجا مقهورا مهيض الجناح، فاقد الإرادة، مكسور العزيمة. وحينما يُجَرِّدُ هذا المسرح المشاهدَ من ذاته كإنسان، ويتم تحويله إلى موضوع، فمعنى ذلك <<إفقاده القدرة على القيام بالفعل الإرادي، وإنزاله على حد تعبير عزيز لحبابي من مرتبة الشخص إلى مرتبة الكائن. والإنسان في مثل هذه الحالة سيفقد حريته وقدرته على المبادرة والاختيار واتخاذ القرار، ويصبح مجرد نتيجة حتمية للإشراطات الخارجة عن إرادته، وهي الإشراطات التي لن يكون من جرائها إلا أن تثبته ضمن العلائق المأساوية لوضعية القهر.>>39 حينها ينقلب الحوار المسرحي الذي هو في الأصل علاقة تداولية جدلية تواصلية تقوم على الكلام والإنصات إلى مونولوج يكتفي فيه أحد طرفي العملية

د. عبد الرحمن بن إبراهيم

المسرحية بالإرسال في اتجاه مُشاهد خانع مسلوب الإرادة مُرغَم على الاستقبال دونما إبداء فعل أو ردّ فعل. وفي هذه الحالة ينتفي الشرط التواصلي الذي هو أساس العملية المسرحية. <<وبدون الحوار الحقيقي القائم على استنفار ملكات التفكير والنقد والتحليل، لا يوجد تواصل. وإذا انعدم التواصل انعدمت الهدفية المحايثة للعملية الإبداعية في العمل المسرحي، والمتمثلة في اكتساب القدرة على التدخل الإيجابي في الواقع من أجل المساهمة في تغييره. طبعا هذا الأمر يخدم كثيرا وضعية القهر، لأن التقليل من القدرة الإبداعية عند الجمهور أو إلغائها تماما هو في مصلحة صناع القهر، لأنه ليس من صالحهم أن يصبح العالم موضوع وعي بالنسبة للإنسان المقهور، لأنه حينئذ سيصبح موضوعا للتغيير كذلك.>>40

إن الحاجة إلى مسرح التغيير ضرورة ملحة لمحاصرة مظاهر الزيف التي أفرغت القاعات المسرحية من روادها المتعطشين إلى فرجة مسرحية تعيد الاعتبار للجمهور الشغوف بالفرجة <<باعتبارها مجالا مفتوحا لبلورة تصورات معرفية ونشاطات اقتراحية تروم تعميق البحث المسرحي بالحفر الأركيولوجي في الأشكال الفرجوية التي ترتكز أساس على الارتجال والصدفة والإثارة. يتحول فيها الممثل بجسده إلى إنجاز حركي، وفعل فرجوي، وعلامة أنثروبولوجية يتحطم فيها الإيهام البصري، ويتحقق التفاعل المباشر والتلقائي بين الممثل والمتفرج في الفضاءات المفتوحة، التي تتيح للجمهور هامشا أكبر في التفكير والتعبير.>>41 وبذلك يتحقق التواصل المسرحي الحقيقي الذي ينسج علاقة مصالحة بين طرفي الفعل المسرحي. وهي غاية منشودة لا يمكن أن تتحقق في ظل المسرح القهري كرافد من روافد الثقافة السائدة المسيطرة الذي <<ما هو في جوهره إلا انعكاس لمجتمع القهر. وبذلك، فالعلاقة عند هذا المسرح القهري - باعتباره مسرحا مميتا يقوم على التكسب والارتزاق – بين الخشبة والقاعة، هي علاقة أحادية الجانب يتحول فيها الديالوغ إلى مونولوغ، وذلك على الشكل التالي:

الممثل يرسل والمتفرج يتلقى
الممثل يعرف والمتفرج لا يعرف
الممثل يتحرك والمتفرج يبقى ثابتا
الممثل يتكلم والمتفرج ينصت
الممثل يختار والمتفرج يذعن
الممثل له عقل والمتفرج فاقد للعقل
الممثل يلعب والمتفرج يعيش وهم اللعب
الممثل يشارك في الحدث والمتفرج يتقبل الحدث..
الممثل هو مركز العملية المسرحية والمتفرج هو هامشها.>>42

إنها علاقة قمعية، قهرية، أحادية الجانب، وحوارها يسير في اتجاه واحد. وهي الحالة التي ينعدم فيه الحد الأدنى من محددات التداول اللغوي بالنسبة إلى السياق والمقام باعتبارهما شرطين أساسيين في الكيفية التي يحصل فيها التواصل وإنتاج الدلالة بين مستعملي اللغة في علاقتهم التخاطبية تدليلا وتوجيها. إنها انعكاس للنزعة التسلطية والأنانية سواء لدى الأفراد أو المجتمعات. وبذلك تنهار التفاعلية التي تقوم على التأثر والتأثير؛ بحيث تتم عملية إنتاج المعنى بين طرفي الحوار اللذين هما الممثل والمشاهد، من خلال الفعل وردود الفعل. ونجاح ذلك في العملية المسرحية لا يتحقق التفاعل سوى باستحضار انتظارات المتلقين وتوقعاتهم، وهو ما يعين على تكسير الحواجز بين الممثل والمشاهد، ويَحْدُث تفاعل بين طرفي الفعل المسرحي، ونكون عندها بصدد التفاعلية المسرحية التي تميز المسرح التحفيزي الذي يَعتبر الجمهور طرفا أساسيا ومباشرا في إنتاج المشهد.

إننا في مسيس الحاجة إلى المسرح التفاعلي <<الذي يُعتبر من أقوى وسائل الاتصال المباشر مع المشاهد، لما يتميز به من حيوية وموضوعية في الطرح. كما أنه يهتم بإثارة القضايا والهموم المجتمعية، مع التركيز على الأبعاد المحلية التي تعزز الارتباط الوجداني بين المتلقي الأداء المسرحي.>>43 إنه تجسيد لـ «مسرح المقهورين» theatre of the Oppressed الذي أرسى قواعده المسرحي البرازيلي «أوغيستو بوال» 2009 – 1931) Augusto Boal).

وتتأسس هذه المدرسة المسرحية على الجوهر الاجتماعي الجمالي الإبداعي الذي يظهر في صورة جديدة وغير مألوفة، وعلاقة جديدة تماما بين الجمهور والعرض المسرحي. ويحاول هذا المسرح في تكوينه الخاص تأسيس علاقة شراكة جديدة، بين هاتين القاعدتين المسرحيتين بشكل من أشكال الاندماج بين الإثنين لأجل دفع العمل المسرحي نحو الحل الاجتماعي الذي يطرحه مسرح المقهورين، ألا وهو تغيير الواقع، وليس التماهي معه كما ينشد المسرح الكلاسيكي. ويرى هذا المُنَظِّر أن سمة المسرح التقليدي بكل أشكاله، هو عزل الناس عن دائرة الفعل، وعن ممارسة التغيير، وعدم إتاحة الفرصة له لممارسة فعل التأثير في موضوع العرض المسرحي. إن خصوصية مسرح المقهورين تتمثل في اعتباره مرآة تتيح للمشاهد إمكانية التدخل لمباشر لتعديل المشهد المسرحي، بدل الاكتفاء بمجرد النظر إليه. إن تجربة أوغستو بوال تتحدد في بناء صورة للواقع كما يحللها ويراها الجمهور، بترتيبها من جديد وتبديل ما يلزم وكما يحلوا لهم (المقهورون). فالمقهورون يصورون أنفسهم ومشكلاتهم داخل الحل المسرحي الذي يعطونه للعمل المسرحي.

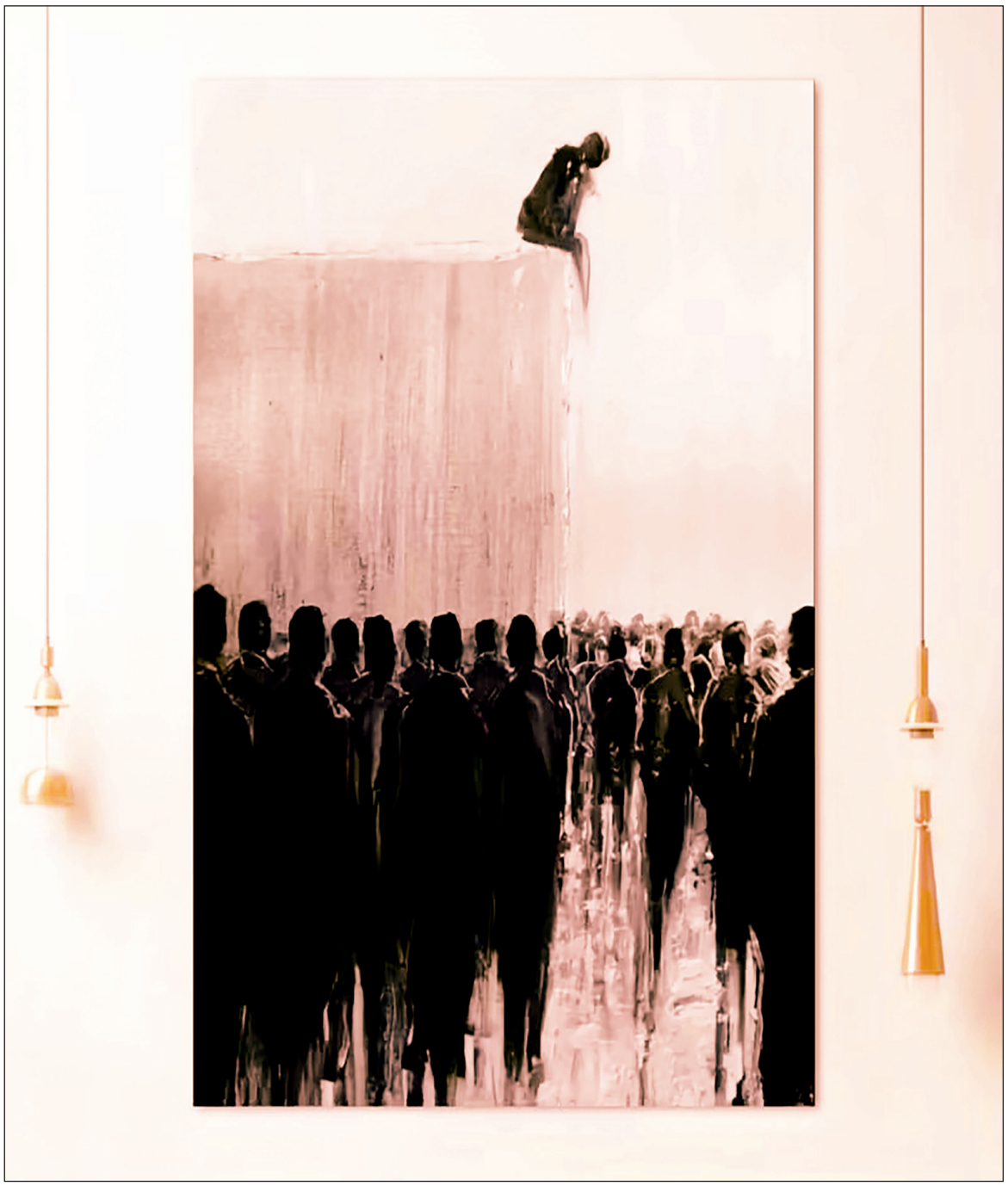
<<يقوم منهج مسرح المقهورين على خمس تقنيات أساسية. مسرح الصورة، مسرح الجريدة، المسرح الخفي، مسرح المنتدى والمسرح التشريعي. وكلها تقنيات تعمل عل دمج المتفرج ليصبح فاعلا بدرجة أو بأخرى، ولكي يتحول العرض إلى فعل قابل للتحول كل مرة حسب تدخلات المتفرج؛ حيث يصبح المنبر المسرحي ساحة للنقد، ومساحة للتفاعل الحي مع المتفرج. بهذا المعنى، تُعَدُّ التقنيتان الأخيرتان أكثر تفاعلية.>>44 إنها تجربة رائدة يجد فيها المواطن المقهور ترجمة وتجسيدا لوضعه البئيس، تتيح له فهم الواقع، وفضح المتحكمين في قواعد اللعبة المتوارين الذين لا يُراؤون. ومن ثمة، امتلاك فكرة/أفكار لبناء منظومة تعليمية تنويرية جماهيرية مضادة لمنظومة القهر الاجتماعي والسياسي. وبلوغ ذلك، رهين بفعل ثقافي ملتزم، قمين بإنتاج ذهنية جديدة قوامها الحرية والديمقراطية والمساواة. وهو ما يتقاطع مع الأفق الإبداعي الذي رسمت معالمه الكوميديا الصادمة <<للمتفرج المقهور الذي يعبر عن ميله التنويري هذا في تنكره لكافة أشكال الوصاية فكرية أكانت أم جمالية. إنه المتفرج الذي لا ينقاد دون إرادة منه لأي إيحاء مهما كان نوعه، ولا ينساق وراء أي انفعالات من جرائها أن تجعله يندمج فيما يقدم له إلى درجة التماهي، مع ما يترتب عن ذلك من فقدانه للقدرة على أن يكون مشاركا في هذا الحوار الفني الذي يسمى العرض المسرحي.>>45

هوامش:

-33 نفسه، ص145، 146
-34 نفسه، ص146
-35 نفسه، 147
-36 نفسه، ص148، 149
-37 نفسه، ص150
-38 نفسه، ص151
-39 نفسه، ص152، 153
-40 نفسه، 154
-41 عبد الرحمن بن إبراهيم، مجلة دراسات الفرجة – (ملف العدد عن فرجات الشارع والأمكنة الأخرى) طنجة، العدد12 – 2021، ص54
-42 نفسه، ص155، 156
-43 جهاد طه، كيف يصبح الجمهور بطلا داخل المسرح التفاعلي، جريدة مسرحنا» المصرية، العدد 920، بتاريخ 14 أبريل 2025
-44 نورا أمين، مسرح المقهورين.. أفق متعدد ولا نهائي لمقترحات جديدة، مجلة الفيصل، مايو 2 – 2017، https://WWW.alfaisalmag.com
-45 لحسن قناني، الكوميديا الصادمة، مرجع مذكور، ص157، 158 ////...

ماذا سيقولون؟

ادريس عزابي



ظلٌّ ثقيلٌ لازمَ خُطاي منذُ طفولتي، يهمسُ في أذني أنَّ الاختباءَ أضمنُ للنجاة، وأن السيرَ بجانب الحائط أسلمُ طريق. صوتٌ لا أدري مصدره يتردد في أعماقي: «إياك ونظرة الناس، حشومة، عيبٌ، شوفك الناس، هذا الأمر لا يعجبُ الناس».

كانت أمي تُقدِّر الناس، وأحيانًا كانت تُخبئُ طعامًا نَشتهيه، بدعوى أنه للضيوف، وأن الأواني تُحفَظ في الرفوف حتى يزورَنا النّاس. كنا حينها ننكرُ عليها سلوكها، ننتقدُه بشدة: «هل الناسُ أحسنُ منا؟!»، فتجيبُ «حشومة، تقولون هذا الكلام عن الضيوف؟!».

أتذكر ذلك اليوم في السوق، حين توقفتُ مع أصدقائي أمام بائع يعرضُ سلعًا لم أكن بحاجةٍ إليها. ساعاتُ اليد مزركشة، كنتُ واثقًا أنني لا أريدُ الشراء، لكن عندما أخرجوا نقودَهم، شعرتُ بأن نظراتِهم تلتفت إليَّ، كأنّها تحاصرني، فمددتُ يدي المرتعشة إلى جيبي ودفعتُ ثمنَ ساعةٍ.. هل يعلمون أنني أكرهُ ساعةَ اليد؟! تُحيط بمعصمي وتعيقُ تدفقَ الدم.

وفي يوم آخر، كنتُ في المسجد وقتَ صلاة العصر، واقفًا في الصفِّ مطمئنًا، حتى أُقيمتْ الصلاة: «قد قامت الصلاة، قد قامت الصلاة». تذكّرتُ فجأة أنني واقفٌ وسط صفٍّ متراصٍّ بلا وضوء. كان الصفُّ كجدار من العيون. كان بإمكاني الانسحاب، لكن قدميَّ تجمدتا كأنهما غُرستا في الأرض. فصليت معهم أربع ركعَات..

(...)

في خريف بارد، وفي إحدى المناسبات الخيرية، مرَّ صندوقُ التبرعات أمامي. لم يكن معي إلا ما أقضي به حاجاتي، لكنني خشيتُ أن أبدو شحيحًا، فرميتُ مبلغًا من الأوراق الزرقاء. تابعتْها بعيني والصندوقُ يبتعدُ عني إلى أيدٍ أخرى تبدو أكثر سخاءً. تُرى، ماذا ستقول الأعين التي كانت ترقبني: «كان بخيلاً أم كان سخيًّا؟!».

(...)

عادة، ما أختار في التجمعات، وفي الأعراس خاصة، مائدة في أقصى القاعة، أتجنبُ المائدة الأمامية ومائدة الكبار وكذلك مائدة الصغار، فأختار الوسط. عند تناول الطعام، لا أبادرُ، أحاولُ أن أقلّدَهم. في أحد الأفراح لم يعجبني الطعام، لكن إصرارُ المضيفين كان سياجًا يحاصرني. كان بإمكاني أن أبتسمَ وأعتذر، لكنني لم أشأ أن أجرحَ نظرتَهم، فاستمررتُ في الأكل وأنا أبتلعُ اللقيماتِ كحجارةٍ ساخنة، أسمعُ معدتي تئنُّ بينما أهزُّ رأسي موافقًا على كرم أشبهُ بالاختناق. «هل يرونني متكبّرًا، كما أرى ذلك في ترحيبهم المبالغ فيه؟!».

كانت من عادتي أن أخلو بنفسي بعد العشاء، أسيرُ في طريقي منفردًا، أستمتعُ بنسيم المساء، إلى أن توقّف أحدُ معارفي وعرضَ عليَّ إيصالي بسيارته. أردتُ أن أرفض، أن أقول له إنني أفضّلُ المشي، لكن الكلمات علقتْ في حلقي، وكأنها أسيرةُ قفصٍ صُنع في لساني. ركبتُ معه، وأنا أراقبُ الطريقَ الذي كنتُ أودُّ أن أسلكه يبتعدُ عني.

حتى الضحكُ لم يسلم من سطوته. في إحدى الجلسات، ألقى أحدُهم نكتة لم أجدها مضحكة، لكن الجميعَ انفجر ضاحكًا. شعرتُ نظراتهم تلتفت إليَّ، كأن الضحكَ صار امتحانًا عليَّ اجتيازُه، فضحكتُ معهم ضحكةً جوفاءَ. «هههههه». نظرتُ إلى مُلقي النكتة نظرةً مشجعةً حتى يراني أضحك. «هههه».

لكن الموقفَ الذي ترك في داخلي أثرًا لا يُمحى، كان حين وجدتُ نفسي وسطَ مجموعةٍ من الأصدقاء اقترحوا فكرةَ صعودِ جبلٍ شاهق، وأنا أخافُ من تسلّق القمم. لكن عيونَ الأصدقاء أجبرتني على تسلّق جبل يثيرُ رُهابي. صعدتُ وأنا أتشبّث بنظرتهم، بينما ضحكاتُ الأصدقاء أراها تندلقُ كالسكاكين: لعلهم يتهامسون: «انظروا إليه... بطيءٌ كالسلحفاة!». وصلتُ إلى القمةِ وأنا أرتجفُ، لأكتشفَ أنَّ المنظرَ كان خلابا. عكس السيجارة الأولى، خشيتُ حينها أن يراني أصدقائي غير مكتمل. كنت أدخّن أمامهم وأن أنفث الدخان وأتابعه بنظري وهو كصاروخ في السماء، أما أمام الوالدين والجيران فكنت أختبئ، أرش العطر وأمضغ العلك.

(...)

أذكر أن أصدقائي اقترحوا زيارتي في البيت بعدما حصلتُ على «الرابيل»، فعملتُ على تغيير الأثاث، وطلاء جدار صالة الجلوس. لم أقل لهم إنني مُكترٍ للبيت، وصرفتُ الرابيل من أجلِ ملاقاتهم. كان سعيي إلى إرضائهم كبيرًا، ماذا عساهم يقولون الآن؟!

غير أن الموقفَ الذي ما زال يُكبّلني إلى حدود الساعة هو الزواج. لعل الحبَّ لم يكن إختياري. في الجامعة، وضعتْ زميلة رسالة إعجاب حمراء بين كتبي. أردتُ أن أقولَ لها إنّ قلبي ليس لها، لكنَّ خوفي من جرح نظرتها إليَّ حوَّل لقاءاتِنا إلى مسرحيةٍ بائسة. وافقتُ، وأنا أتسلل بنظري إلى أخرى، يبتعدُ الأفق... بعد الزواج، لم تكن رغبتي حقيقية في الإنجاب، لكن صوتا آخر دفعني إليه. كما أن مشاكلَ جمّة تلزمني بالطلاق، لكن نظرةَ الناس تُكبّلني وتجعل أيامي كمرور السحاب على عجل.

اليوم، كانت ابنتي الصغيرةُ تُلوّحُ بدعوةٍ لمشاركتها في عرض المدرسة، نظرتُ إلى عينيها البريئتين... فرأيتُ في انعكاسهما طفلةً مكبوتةً تشبهُني، مدفونةً تحتَ ركامِ «ماذا سيقولون؟»

(...)

وأنتم. ماذا ستقولون؟

المُورِيسْكية

فتاة موريسكية بريشة الرسام الأمريكي فريدريك آرثر بريدجمان

ابْنَةُ الْأَنْدَلُس
قَلْبُهَا نَابِضٌ بِوُرُودِ الْجُنُون
تُرَاوِدُ لَيْلًا بِكَأْسِ الْجَوَى حُلْمَهَا..
ابْنَةُ الْأَنْدَلُس
تَتَرَقَّبُ إِقْبَالَ فَارِسِهَا
مِنْ بَرِيقِ اللَّمَى.
تَخْطُبُ الْوُدَّ وَالْوَرْدَ
مِنْ زَائِرٍ فِي خَيَالٍ
يُرَبِّي الْقَصِيدَ
إِذَا شَاهَدَ الْفَجْرَ
يَسْطَعُ مِنْ فَمِهَا..
ذَاكَ ضَوْءُ السَّمَاءِ
يُرَتِّبُ خَطْوَ الْوَمِيضِ
عَلَى طَرْفِ سَارِقَةِ الْكَأْسِ
مِنْ سَيِّدٍ ظِلُّهُ لَا يُرَى.
لَا تَقُلْ كَلِمَةً فِي حَبِيبٍ ،
يُحِبُّ الْجِرَاحَ ،
وَلَا يَشْتَكِي مِنْ غِيَابٍ طَوِيلٍ
إِذَا كَانَ سَوْطُ الْحَيَاةِ
يُعَذِّبُ طَيْرًا
يُرِيدُ جَنَاحَا
لِكَيْ يَنْتَشِي بِالَّذِي
جَاءَ يَرْنُو كَلَوْنِ الْوَرْدِ.
عَيْنَاهَا مِنْ كِتَابِ الضَّيَاعِ
تُكَلِّمُ ثَلْجَ هِسْبَرِيس
تُنَادِيهِ : أَيْنَ هَوَاكَ يَا صَاحِبَ رَمَادِي.؟
مِنْ شَفَتَيْهَا يَقْطُرُ تَارِيخُ الْأَنْدَلُس ،
إِنَّهَا لَوْحَةٌ مِنْ أَصَابِعِ فَنَّانٍ لَا يُرَى.
صَمْتُهَا مِنْ تَمَوُّجِ إِيقَاعِ بَحْرٍ يَشُقُّ فُؤَادَ الْحَبِيبِ ،
بِهِ تَنْتَشِي مَمْلَكَةُ الشُّعَرَاءِ.
نَارُهَا رَايَةُ الْعَاشِقَاتِ تَزُورُ مَتَاحِفَ حُبِّي.
قَالَتْ : وَيْحَكَ يَا حَبِيبَ الْهَوَى ،
غُصْ عَمِيقاً وَلَا تَلْتَفِتْ.
صَفْوَتِي فِي غِنَاءِ الْعَصَافِيرِ ،
مِنْ شُرْفَةِ تَرْسُمُهَا أَيَادِي غَرْنَاطَة.
إِنَّ إِبْدَاعَ ذَاكِرَتِي مِنْ خُيُوطِ الْخَيَالِ
عَلَى شَطِّ أَنْدَلُس تَتَدَلَّى.
أَنْتِ جَمْرُ الْحَنَانِ يُرَشُّ شَظَايَاهُ فِي فُؤَادِي ،
وَلَا يَنْطَفِئُ.
وَرْدُهَا يَتَسَلَّقُ أَرْضَ طَارِق ،
يَرْسُمُ الظِّلَّ فُرْسَانُهُ بِالبُطُولَاتِ
تَارِيخُهَا شَاهِد.
لِأَعُودَ صَغِيراً يُرَبِّي فِي الْعَيْنَيْنِ هَدِيلَ الْحَمَام.
السَّيِّدَةُ الْمُورِيسْكِيةُ فَوْقَ جَبَلِ الْجَلِيد
يُطِلُّ وَجْهُهَا بَهِيا كَزَوْرَقٍ فِي الْمَسَاء
فَمَا لِي سِوَى أَنْ أُرَحِّبَ بِهِ ،
وَأَنْ أُقَدِّمَ لَهُ كِتَابَ ذَاتِي.
سَيِّدَتِي كُنْتِ لِي شَمْساً عَلَى جَبَلِ الْجَلِيدِ ،
تُطِلِّينَ كَطَاوُوسِ الْأَنْدَلُس
كُلَّمَا اشْتَدَّ بَأْسِي.
أُتْرِكِينِي أَمْدَحُ ظِلَالَ وَجْهِك
فِي كُلِّ الطُّرُقَاتِ الْمُصْطَفَّةِ عَلَى قَدَمِ الْجَبَل.
فِي تُرَابِ الْحُبِّ
يَتَمَرَّغُ طَائِرَانِ عَجِيبَانِ بِأَجْنِحَةِ الْوَفَاءِ.
يَا سَيِّدَتِي الْمُورِيسْكِيةُ
عُودِي وَرْدَةً تَبْقَى حَيَّةً فِي بَاطِنِ أَرْضِ ذَاتِي ،
أَوْ فِي ظِلَالِ حُلْمِي.
بَيْنَكِ وَبَيْنِي
غُيُومٌ تُلَامِسُ عَيْنِي فِي كُلِّ اللَّحَظَاتِ.
دَهْشَةُ الرُّؤْيَا تَخْرُجُ مِنْ عِطْرِك ،
تَعَلَّمْتُ مِنْهَا لُغَةَ الْوَرْدِ.
أُتْرُكِينِي أُعَدِّدُ أَيَّامَكِ فِي ذَاكِرَةٍ تَتَسَلَّقُ مَوْسِمَنَا
يَا سَيِّدَتِي الْمُورِيسْكِية ،
وَجْهُكِ الصَّبُوحُ رَقَصَتْ لَهُ الثُّلُوجُ؛

يحيى عمارة

وَصَفَّقَتْ لَهُ فَرَاشَاتُ الشِّتَاءِ
كَيْ يَكْبُرَ حُلْمُهَا فِي الرَّبِيعِ.
مِنْ أَشْجَارِ غَرْنَاطَةَ تَسْتَلْهِمُ حَنَانَ الطَّبِيعَة.
مِنْ حِكَمِ الْفُرْسَانِ تُبْدِعُ حَكَايَا الشُّجْعَانِ.
سَلِّمْ عَلَيْهَا يَا مُسَافِراً فِي الْخَيَال
قُلْ لِلنَّاظِرِينَ فِي كِتَابِ تَارِيخِهَا :
فَخَامَةُ الْأُنْثَى بَارِزَةٌ عَلَى هَوْدَجِ رُوحِهَا.
تَاجُ الْمَلَاكِ يُسَطِّرُ الْحَرْفَ الرَّشِيق ،
فَلَا تَكُنْ فِي غَفْلَةٍ عَنْ مَدْحِهَا.
فِي صَمْتِهَا يَحْبُو هَوَايَ ،
كَأَنَّهُ طِفْلٌ يُشَاكِسُ ظِلَّهُ.
أَدْعُو فُؤَادِي كَيْ يُخَفِّفَ مِنْ صَبَابَتِي ،
فَلِي شَوْقٌ قَدِيمٌ لَا يَنْسَى حِسَّهُ.
شَعْرُهَا سَعَفُ النَّخِيلِ
تَدَلَّى عَلَى ظِلٍّ وَاحَة ،
ضَحْكَتُهَا سَجَّادَةُ حُبٍّ
عَلَى أَرْضٍ خَصِيبٍ ،
جُرْأَتُهَا حِكَمُ الصِّين.
عَلَى بَحْرِ الْهَوَى مُنْتَشِرَةٌ
حُبُّهَا وَرْدٌ مِنَ الصِّدْقِ
عَلَى مِزْهَرِيةِ الْحَيَاةِ يَنْشُرُ حُلْمَهَا.
أَنَاقَتُهَا
رَشَاقَةُ ذَوْقٍ تُسْقِطُ أَلْفَ عَاشِقٍ وَعَاشِقَة.
مَا تُفَكِّرُ فِيه
يَحَارُ لَهُ الْقَلْبُ !
إِنَّهَا فَرَاشَةُ صَمْتٍ لَاهِبَةٍ
عَقْلُهَا
مِيزَانُ عَدْلٍ يَقْتَرِبُ
مِنْ عَدَالَةِ الْمَرْءِ الشَّامِخَة
مَا تَرْجُوهُ
يُسْعِدُ الْأَفْئِدَة.
لِغَيْمِ الْحُبِّ عَلَى شَفَتَيْهَا
مَطَرُ السَّلَام
وَهِبَةُ التُّفَّاحِ الدَّائِمَةُ
قُبْلَتُهَا
ثَلْجَةُ مَلَاكٍ دَافِئَة
تُصَفِّقُ لَهَا أَغْصَانُ الشَّجَرِ بِالنَّدَى.
فَأَنْتِ الثُّرَيا فِي الْقَلْب.

بجعد
حينما يؤرخ المهندس لسقط رأسه

وسط هذا الرّكب المهيب، يبدو عبد الغني خلدون، وكأنه اختار الطّريق الأصعب؛ مدينة بلا بحر ترسو في موانئه سفن الفاتحين، وبلا أسوار شاهقة تروي قصص معارك وهجومات شرسة، وبلا بلاط سلطاني يصنع الأحداث، ليختار المهندس عبد الغني خلدون مدينة الأولياء التي كانت الولاية فيها نمط عيش يومي للإنسان العادي كما لخاصة أهل المدينة. مدينة حاول سي عبد الغني أن يظهر أنها عكس كثير من المدن، فرغم أنها لم ترفع صوتها في التاريخ، لكنها فضلت أن تُراكمه بهدوء، كما يُراكم مريد سيدي بوعبيد الشرقي أذكاره وأوراده التي لا تكاد تنتهي في الأسحار، وفي ظلمة الليل، وحين إشراقة النهار. فاختار من جهته أن يؤرّخ لمدينته الصغيرة، لا لأنها «تَرَنْد» (Trend) المدن، ولا لأنها عاصمة سابقة أو لاحقة عن هذه الفترة أو تلك، بل لأنها مدينة كانت دائمًا أكبر من ضجيج بقية المدن، وأغنى من حضورها الإعلامي الخجول.

د. محمد صلاح بوشتلة
أستاذ الفلسفة والتّصوف
بجامعة القاضي عياض

ليست كل المدن محظوظة بأبنائها دوما، إذ هناك من ينساها فور انتقاله إلى مدينة أخرى، ليبني علاقة جديدة بمدينته الجديدة وضمن شروط وظيفته الجديدة، فيعاجل في أن يقطع الحبل السّري الذي ربطه مع مسقط رأسه، دون أي خجل يختمره، أو عذاب ضمير، وهناك من يحملها معه، أينما حل، فيُبقي على أواصر القرابة بينهما، يصلها كما يصل رحمها، ويبر بذكراها، وكأنها فرد من ذويه وأصفيائه، وهذا دَيدن عبد الغني خلدون ضمن عمله عن بجعد، ليدخل عمله ضمن قائمة مثقفين كان بُرورهم بمدنهم شيئًا مصيريا، وإن كانوا محظوظين بمدنٍ تُغري من يؤرخ لها، تماما كما فعل محمد الكانوني في كتابه: «آسفي و ما إليه قديما وحديثا»، آسفي، المدينة التي لا تخلو من بحر يسع البلاغة، ومن أحداث تتطلب من يؤرخ لها، والتّعارجي الذي تفرغ ليكتب عن من حل مراكش وأغمات من الصوفية والفقهاء وأهل الصّلاح. في كتابه: «الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من لأعلام»، وكما فعل محمد الصّديقي الذي أيقظ سريرة مدينة الرّياح التي يكفي أن تهبّ فيها نسمة حتى تستيقظ ذاكرتها وتاريخها، بكتابه: «إيقاظ السّريرة في تاريخ الصويرة»، وكما فعل جبور التطواني مع تطوان، وأحمد الرّجراجي أنار الصويرة مرة أخرى بشموس منيرة، وكأن المدينة لا تكتفي بشمس واحدة من خلال كتابه: «الشّموس المنيرة في أخبار مدينة الصّوير». أمّا المختار السّوسي، فقد كتب كتابه «المعسول» عن سوس، لا عن مدينة واحدة، بل عن قارةٍ كاملة من الرجال والكتب وقبائل الشّعراء والفقهاء.

عبد الغني خلدون لم ينتظر «إذنا مركزيا أو أكاديميا» من أحد؛ من مؤسسة أو من جامعة ليكتب عن مدينته، ولم يسأل نفسه: «هل تستحق مدينتي بجعد كتابًا كاملا بهذا الحجم؟» بل كتب، وكأنه يقول ضمنًا: «المدن لا تستحق التأريخ لأنها كبيرة، بل تكبر حينما تجد من يصور حقائها الكبيرة»، وهذا بالضّبط ما فعله الكانوني مع آسفي، والصديقي مع الصويرة، وجبور مع تطوان، والسوسي مع أراضي سوس المترامية؛ إنهم كتبوا ليمنحوا المكان حقه، وليوثقوا حيوات كثيرة، لم تجد من يوثقها، فكانت محاولة عبد الغني خلدون، من جهته، عملا دقيقا لتحويل خلوة هذه المدينة إلى أرشيف بالأرقام والصّور، في كتاب هادئ دون مبالغة، ولا ضجيج، ودون ادعاء أنه اكتشف ما لم يُكتشف في المدينة، لكنه جمع الشّذرات، والصور، والأسماء، والزوايا، والأزقة والسّاحات والأقواس والحمامات والدروب والقيساريات والأفران والأحياء والوقائع الصّغيرة والبسيطة، ليقول لنا بسخرية هادئة: «هكذا تصنع المدن العميقة تاريخها في الهامش، بعيدًا عن المدن المركز».

لقد اختار عبد الغني خلدون طريقا آخر في التأريخ لمدينته، ليفاجئ المؤرخ وقارئ التاريخ، على حد سواء، إعتمد الخرائط والصور عوض اللغة السردية المعهودة، ليُربك قبيلة المؤرخين الذين ألفوا نمطا معينا من السرد التاريخي. وليذكرنا بأن تاريخ المغرب لم يُكتب فقط في فاس ومراكش وتطوان، بل كتب أيضًا في مدن صغيرة من مثل مدينته: بجعد، حيث كان الوليّ أهم من الوالي، والزاوية أبلغ من دار الحاكم الفرنسي، والهامش أهم وأكثر فعلا وتأثيرا من المركز، ولذا صارت مدارس بجعد العتيقة تنافس جامعة القرويين بفاس وجامعة بن يوسف في مراكش، بل تُلقي بظلالها عليها، وتُدخل الضيم عليها، فأنتجت قبائل من الفقهاء والعلماء والأولياء كما تنتج الأرض الخَصيبة البقول والكلأ من طوائف عدة، لذا فقد مر بها أولياء المسلمين (سيدي صلاح، سيدي الحفيان، وسيدي عبد السلام مول المظل، وسيدي بوعبيد الشّرقي ولالة خدوج، لالة مينة ولالة مغنية ولالة أم السعد (نفعنا الله ببركتهم أجمعين)) وأولياء اليهود (مولاي غيغا وآخرين) ولا يعلم خزائن ربك إلا هو.

قراءة في كتاب «بجعد:التّراث العمراني والمعماري للمدينة العتيقة» لمؤلفه عبد الغني خلدون-ترجمة محمد آيت لعميم

عبد الغني خلدون، وهو يؤرّخ لبجعد، لا يقلّد الكانوني ولا الصديقي، ولا السوسي، بل يَنضم إليهم، مع انزياحات كبيرة في طريقة التأريخ، لأن منطلقه كان أن ينطلق من العلم الذي يعرف ويتقن، علم كل مهندس: الزّوايا، والأسوار والأشكال، والألوان، فكان عمله بقدر ما كان عملا في التاريخ كان عملا جماليا وفنيا رائعًا، كان يود من خلاله، أن يؤكد لنا، عبر كل صفحة وصورة منه، أن بجعد ليست مدينة خارجة عن العصر، بل مدينة تُذكّر هذا العصر بما نسيه، وبما صرنا في قطيعة

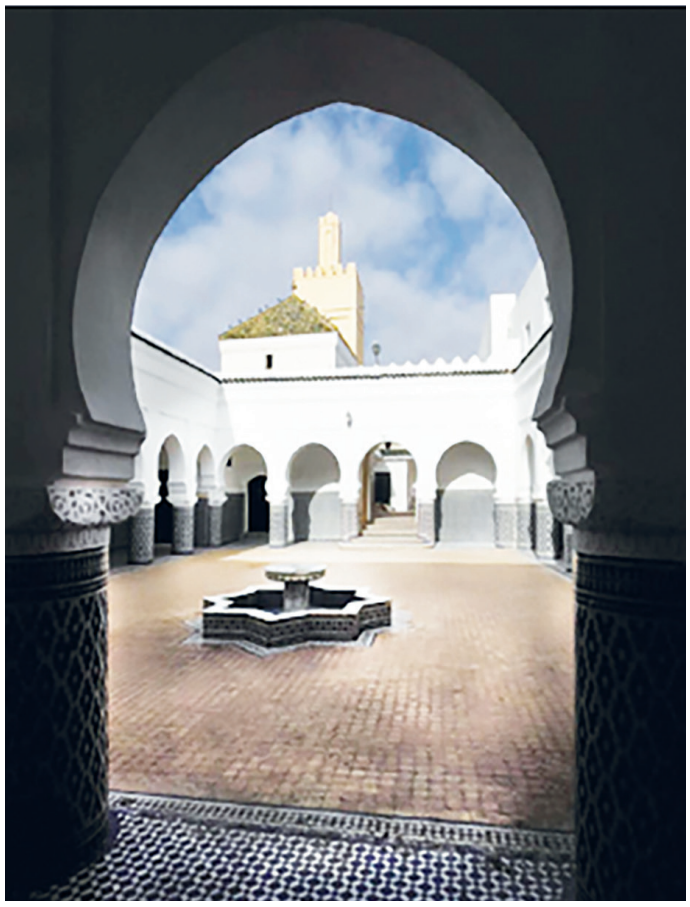
مدينة صغيرة، نعم، لكنها بَقيت دومًا بظلّ روحي أطول من حجمها الجغرافي بكثير، فرغم أنها تبدو، لمن مرّ بها يوما، مدينة هادئة إلى حدّ الملل، بلا ضجيج المدن الكبرى، ولا بهرجة الاسفلت والاسمنت المتفاخر بنفسه كما في المدن الكبيرة. غير أن بجعد اختارت، منذ زمن بعيد، تخصّصًا نادرًا: تخريج الأولياء والصّالحين وحسن أولئك رفيقا، فلم تكن محترف ضجيج، بل زاوية هادئة لعمارة الروح بدل أن تتحوّل إلى ورشة مفتوحة للضوضاء، دل على ذلك المجهود التّوثيقي والفني والهندسي الذي قام به المهندس عبد الغني خلدون والقنصل الفخري لمملكة الدّانمارك، في عمله الأنيق والثّقيل: «التّراث العمراني والمعماري للمدينة العتيقة» 1، كنوع من البرور بمدينته الأم، وليربأ بنفسه عن تهمة العقوق التي قد ترميها به مدينته الأم، تهمة العقوق هذه التي لا تغفرها عادة المدن العتيقة لأبنائها، إذ لا أحد يرضى لمدينته أن تختزل في مجرد بطاقة بريدية، تنتظر يد الأجنبي ليأخذها معه بعيدًا. وما التقطه بذكاء عمراني وثقافي المهندس عبد الغني خلدون، في مجهوده التوثيقي الأنيق والثّقيل، نقله من الفرنسية إلينا بعربية أنيقة المترجم محمد آيت لعميم، المهتم هو الآخر بالعمران، والذي درَّس العمارة المغربية لسنوات في مدارس وكليات الهندسة، جامعاً بين شغف البناء وحسّ الترجمة وتاريخها، فكان من القلّة التي تفهم أن المدن العتيقة، مثل النّصوص الكبرى، لا تُقرأ من خلال سطوحها، ولا تُترجم إلا بعد تفكيك طبقاتها العميقة الأكثر إيغالًا في التاريخ مثلما هي المدن العتيقة.

معه. فهو كمهندس يفهم أكثر من غيره أن كل حجرة في مدخل زاوية أو سوق أو مسجد هي ذاكرة قرن أو قرنين أو أكثر. تحمل أسرار حقب تاريخية. وكل سور في مدرسة عتيقة أو نافذة في حمام تقليدي تكاد تتفتق بأسرار مرحلة من تاريخ المغرب كلّه، وليس بجعد وحدها، وأن الجدار ليس مجرد إسمنت مسلّح، بل سيرة واقفة، تأبى الاندثار، وترفض بالتّالي أن تتخلى عن شهادتها عن تِلكم الحقب، تحت وقع التعذيب وعوامل الاندثار والتّعرية والنّسيان، فكان عبد الغني خلدون بهذا نموذجًا نادرًا، لمهندس يرفض أن يُصلح التّشققات فقط، بل أن يُصغي أيضًا إلى ما تقوله الجدران والنوافذ.

الانصات الجميل لما تهمس بها العمارة في بجعد، كان هاجس عبد الغني خلدون، لذا كان يعامل كل صورة بما تستحقه من قدسيّة وتبجيل، اعتقادا منه، ربما، بأن مدينته الصغيرة هي مدينة الأولياء، ولا يجب أن تُعامل إلا بما يستدعيه أمرُ الولاية والصّلاح من الاحترام والتّبجيل، لذا كان عبد الغني خلدون يُمارس عمله في كتابه هذا، كما يُمارس مريدو بوعبيد الشّرقي الذكر وطقوس التعبد: بهدوء، وعَلى طهارة، وبتؤدة، وباحترام شديد لأحوال الذاكرين، لذا كان لا يرى الزوايا مجرد مبانٍ قديمة، بل مؤسسات لتخريج السّكينة وتصديرها إلى مدن أكبر من بجعد، كانت مدينته بجعد في تواصل دائم معها: فاس، مكناس، مراكش... إلخ إلخ، ولا يرى الأضرحة مجرد حجارة صامتة، بل علاماتِ طريق، تُذكر العابرين أن هذه المدينة لم تُبنَ فقط لتَسكن، بل لتُهذّب وتُسكين الأرواح المضطربة والنّفوس المهتاجة.

عِناية عبد الغني خلدون بتراث أبي الجعد المعماري ليست عملاً تقنيًا باردًا، بل انحيازٌ واضحٌ للمعنى ولروح المدن التي تسكن التزاويق والأبنية. انحيازٌ لمدينة كانت، عبر قرون، مختبرًا روحيًا مفتوحًا لكل المغاربة: أضرحة، زوايا، أزقة ضيقة، مدارس، مقابر، وبيوت لا تستعرض فخامتها، لأنها، كما باقي المآثر العمرانية، واثقة من أصلها. فلم تبنِ يومًا لاستعراض قوة، بل لاصطياد الأرواح الباحثة عن الأمان والإيمان، فلا مآذن تتباهى بطولها، بل هي مآذن ناصعة الألوان، وبزخرفة مقتصدة وجميلة، لأن ما تعرفها هو أداء وظيفتها. ولا أبواب تتفاخر بزخرفتها الزاخرة بالأشكال والألوان، وإنما أبوابٌ جميلة في اختياراتها، وفوق ذلك مفتوحة على تقاليد الضيافة، وهذه مهمتها الأكمل. مدينة كاملة مبنّية على فكرة واحدة: أن الانسان أهم من الواجهة، فكان القلب النّابض للمدينة هي الزوايا والأضرحة والمساجد حيث مستقر الأرواح، وكانت الأزقة والسّاحات والقيساريات حيث السعي في الأرض والعمل بما ينفع الناس، وكانت الحمامات حيث لا تكتمل عبادة دون طهارة، وكانتْ المخابز والأفران إذ الخبز هو الافادة ولولاه لما كان دين ولا عبادة.

لأنه ابن مدينة مشبعة بتقاليد التّصوف وبتربية الصّالحين، فقد كان عبد الغني خلدون لا يتقدم أمام معالم عمرانية بعينها، وإنما يتركها هي من تُواجه القارئ وتُوجِّهه، وتُفصح له عن مكنونها، فكانت الصورة والخريطة والشواهد والنقوش تحاصر القارئ لهذا العمل من كل جهة، حتى يصمت المؤلف كمريد أمام شيخه الوقور، ليترك للأثر فرصة ليتكلم، ويفسح المجال للشواهد التاريخية أن تتحدث، فكان يتأخر خطوة، ليدع الضريح يتقدم خطوتين وليتكلم بالنيابة عن الحقب التاريخية التي كان شاهدا عليها، وليقول عبد الغني خلدون، عبر هذه الاستراتيجية الذكية، وبهدوء وثقة، ونيابة عن كل بجعد: «نحن هنا قبل الخرائط، وقبل الإسمنت المسلح، وقبل العمارة الحديثة.». ولهذا كان المهندس عبد الغني خلدون في عمله هذا، يتصرف مع آثار مدينته، لا بحسب ما تعلمه في مدارس المهندسين في المحمدية والرباط، بل وحتى في واشنطن، بل بحسب تربيته التي تلقاها في مدينته الصغيرة، إذ كان يتعامل مع الحيطان والأزقة والأقواس وكأنه ضيف مؤدّب في حضرة ضريح أحد أبناء سيدي بوعبيد الشرقي، لا صاحب قرار تقني، فلا يقيسها بالمسطرة، أو يفكك أوصالها بما تفرضه تقنيات المهندس، بل بما تركته هذه المدينة، من أثر في الناس، ثم لا يقرأ جدرانها باعتبارها حالة معمارية، بل باعتبارها حالة وجدانية تراكمت عبر قرون من الذكر والدعاء والعبور الصامت الذي فهم معنى الحياة، واستوعب جيدا حقيقتها.



في هذا الكتاب، لا تبدو الزّاوية الشّرقاوية مجرد نواة عمرانية، بل نواة أخلاقية حية، ومركز ثقل لا للأحياء فقط، بل للأموات الذين يرفض سكان بجعد نسيانهم، والأضرحة لا تُقدَّم كمعالم للزيارة الموسمية، بل كعقد روحي نظم الفضاء العمومي للمدينة، وعلمت المدينة كيف تنمو دون أن تفقد سِمَتها وسَمتها. وكأن بجعد تقول، من خلال هذا التوثيق: « نحن لم نخطط المدينة أولا، نحن نربيها، ثم تجيء الأزقة وحدها!». لهذا فالمعمار هنا في بجعد الصّغيرة والجميلة، كان يمارس نوعًا من التّواضع النّادر؛ ولذا فعمل عبد الغني خلدون لم يطلب تحديث الأضرحة في كتابه، ولم يدعو إلى تجديدها، ولا حتى إلى إنقاذها، بل اكتفى بأن يُظهر ذكاء معمار المدينة الصامت من قِباب، تعرف كيف تحمي السّكينة وتستهبط الطمأنينة، ومن أفنية صُممت لاستقبال الدعاء قبل الزوار، وزخارف لا مبالغة فيها، لأن الحرفي الذي نقشها كان يعرف أن المقصود ليس الإبهار، بل التّهيئة والتّربية الرّوحية لساكني المدينة/ الزاوية: بجعد ولزائريها.

يبقى من ألطف مفارقات هذا الكتاب، أن الأضرحة والزّوايا، وهي أكثر عناصر المدينة ارتباطا بالغيب، تُقدَّم في العمل، بأعلى درجات الدّقة الهندسية، وكأن المؤلف يقول، دون أن يصرّح، إن الروح لا تعادي النّظام، وإن القداسة لا تخاف المخطط ولا التحليل المعماري، فالأضرحة في هذا العمل هي مفاتيح خرائطية، منها نفهم توزيع الأحياء، واتجاه الأزقة، ومنطق السّاحات، ومسارات مدينة بأكملها، وكأن مقام الوليّ هو البوصلة، وليست القباضة، ولا الشّارع الرئيسي. وهذا في حد ذاته درس معماري صوفي من الطّراز الرّفيع، إذ البداية بالمعنى، ثم يأتي الشّكل لاحقًا. والأضرحة والزوايا في هذا الكتاب، كما هي داخل مدينة بجعد، أخذت مكانها الطبيعي؛ في قلب المدينة كما في قلب المهندس عبد الغني خلدون، ثم بعد ذلك أخذت المكان والمكانة نفسها على ورق على العمل، فهكذا أراد لها سيدي بوعبيد الشرقي عندما وضع حجرها الأول.

كل المدن العتيقة تحتاج إلى كتاب في حجم عمل عبد الغني خلدون، خاصة في زمن صار فيه الحديث عن المدن العتيقة لا يتجاوز كليشيهات لا تنفذ إلى حقيقتها، وهذا الذي جعل عبد الغني خلدون يفاجئنا بكتابه، إذ يحس من يتصفحه بأنه نزل إلى الأرض ودخل البيوت وتجول في الأزقة حتى تعبت قدماه، عوض التحليق فوق المدينة، ودخل القيساريات وصلى بخشوع في المساجد بدل الاكتفاء بالنظر إليها، وهذا ما جعله يعامل مسقط رأسه بجعد ككائن حيّ: بذاكرة حجرية لا تتكلم إلا لمن يُحسن الإصغاء، فحاول أن يفسح المجال لكل الفئات العمرانية لتتكلم بصوت عالٍ في كتابه: الملاح والمعالم اليهودية، والسّاحة المركزية الكبرى وأروقتها، والسّاحات الصّغرى وأزقتها، والأرصفة الحجرية، والبوابات الموصلة لمختلف مداخل المدينة، والشّرفات، والنوافذ الخارجية، والممرات تحت الصّابات، وأبواب للمنازل، والرياضات والمنازل، وصُناع الفخار، وأفران الجير، وفن النجارة، والدّباغة التقليدية، والزّوايا، والأضرحة، والمساجد، والفنادق، والأفران العامة التقليدية، والحمامات العامة، والأقواس. فلم تكن بجعد مدينة الأولياء من بُناة الروح فقط، بل بوصفها مدينة بنائي الحجارة والطين، والصنّاع. ليذكرنا عبد الغني خلدون أن بجعد لم تكن في يوم مدينة بلون واحد، بل لوحة معمارية اختلط فيها الدّعاء بالتّجارة، والذكر بالنّجارة، والعيش المشترك بالحيطان والأزقة المشتركة.

بخلاصة فكثير من المدن العتيقة، تموت مرتين: مرة حين تُهمل، خاصة من ذوي القربى ممن كانت مسقط رؤوسهم، ومرة ثانية حين تُصوَّر من بعيد، وتختزل في بطاقة بريدية، تنتظر يد الأجنبي ليأخذها معه بعيدًا. غير أن بجعد، وجدت من يوقظ ذكراها بيننا، بعد أن قرر المهندس عبد الغني خلدون أن يتعامل مع المدينة لا كحكاية تُروى، بل ككائنٍ ينبغي قياس نبضه، ساحة ساحة، وزاوية زاوية، وحائطا حائطا، وحجرًا حجرًا. في درس حضريّ وحضاري لا يزال صالحًا في زمن غابات الاسمنت المسلّح، كما هي الشّرفات والنّوافذ الخارجية لبيوت بجعد، التي لم تكن زينة معمارية فقط، بل أدوات تواصل اجتماعي قبل اختراع الواتساب، وكانت أدوات تهوية قبل اختراع نوافذ السّكن الاقتصادي الضّيقة الأفق. والرّياضات التي كانت تعبر عن فهم عميق للعلاقة بين الداخل والخارج، وبين الخصوصية والجماعة.

1- عبد الغني خلدون، بجعد، التراث العمراني والمعماري للمدينة العتيقة، ترجمة: محمد آيت لعميم، مراكش، كولور كوم، 2025، 224 ص.

*-الصور بعدسة الفنان الفوتوغرافي جمال المرسلي الشرقاوي.

الشعر في أفق الكونية

الجزء الثاني

أبو إسماعيل أعبو

النص الشعري «حَزِينٌ أَنَا ،وَكَفَى»

حَزِينٌ أَنَا ،وَكَفَى.
شَبِيهُ جَبَلٍ بِلا نَهَارٍ.
أَقْتَصِدُ فِي أَحْلامِي ،أَسْجُنُ الْمَخْلُوطَ مِنْهَا بِمَعْزُوفَةِ رِيحٍ؛
لا أَدَعُهُ يَسْلُو ،أُنْجِيهِ مِنَ الْمَشْهَدِ الأَخِيرِ لِلسَّفَرِ.
كُلُّ سَذَاجَاتِ الْيَقِينِ أُقَوِّضُهَا ،أَعْتَلِي بِهَا مُسْتَوْدَعَاتِ الْفَرَحِ .. الْغَائِبِ ،
وَفِيهَا أَجُولُ بِنَفْسِي الْعَدِيمِ ،أَصْرُخُ وَحْدِي:
«حَزِينٌ أَنَا ،وَكَفَى»
حُزْنِي ... الإِيمَانُ بِمَا أَضَعْتُ وَمَا مَلَكْتُ
حُزْنِي ... وَرْشُ الأَقْدَارِ الْمُتْعِبَةِ؛ يَنْخُرُ الْخَاطِرَ
حُزْنِي ... الأَوْتَارُ الرَّاعِشَةُ؛ إِلَى صَرْخَةِ الْغَابِ الأُولَى ،تَنْتَمِي
حُزْنِي ... عَبَاءَةُ الْعَمَى؛ تَغْشَى بُرُودَتُهَا حَدِيدَ الْبَصَرِ
حُزْنِي ... مَلامِحُ رَغْبَةٍ مَخْنُوقَةٍ ،تَمَجِّدُ لِقَاءَ الْغَرِيبِ
حُزْنِي ... لَعْنَةٌ أَنْشَأَهَا الْخَوَاءُ مُتَقَصِّداً ،
فِيهَا أَصْرُخُ وَحْدِي:
«حَزِينٌ أَنَا ،وَكَفَى.»
حُزْنِي ... لا أَتَقَاسَمُهُ ،
ثَاوٍ بَيْنَ فَجَاجِي ،يُطَارِدُ جِدَارَ الْمُقَاوَمَةِ ،لِيُعِيدَ تَفْجِيرَهُ.
هَذَا الْحُزْنُ مَاضِفِي أَضْلُعِي ،
سَعِيداً بِعُزْلَةٍ مُخَدِّرَةٍ
يَقْبَعُ بَيْنَ الأَحْشَاءِ.
حُزْنِي ... رِدَاهُ ،
تَغْتَسِلُ مِنْ صَرِيرِ رَمَادِي ،
حُزْنِي ... نَشِيدُهُ ،
أَصْدَاءٌ تَتَسَكَّعُ مُجَلْجِلَةً فِي الزَّوَايَا.
حُزْنُ الأَحْزَانِ يُشْهِرُ وِصَايَتَهُ ،
كَالنِّعَاسِ يَحُلُّ بِالْمُتْعَبِ ،
يَأْتِي ،
يَعْبُرُ ،
يَتَفَقَّدُ الأَرْكَانَ ،
يَحْتَلُّهَا ،هَازِئاً بِجُيُوبِ الْمُمَانَعَةِ...
خَائِرَةً ،
خَائِبَةً
خَائِفَةً
وَخَائِنَةً يَلْقَاهَا ،فَأَصِيحُ:
«حَزِينٌ أَنَا ،وَكَفَى.»

ثالثا – البنية الدلالية الوجودية للنص

تكشف هذه البنية عن حياكة دقيقة للمعاني في نسيج شعري تتكاثف فيه الإيحاءات وتتآلف الرموز، فتنبثق الدلالة المتعددة للقصيدة في أبعادها الجمالية والوجودية معا. ويغدو الحزن فيها سؤالا كونيا يتجاوز حدود الذات الفردية نحو أفق تأملي رحب، تتجسد فيه المساءلة بوصفها وعي الذات بتمزقها وسعيها الدؤوب إلى استنطاق الوجود ذاته، لتبدع من وحيه رؤيتها المتعالية، مؤكدة أن المعنى مشروع ذاتي حر يتشكل في غياب المطلق وتحت ظلال القلق الإنساني.

في صميم هذا الأفق الشعري، تتحول اللغة إلى وساطة للتواصل باللامقول أكثر من المقول، إذ تكشف عن تجربة شعرية وجودية تتجاوز حدود التعبير المباشر إلى فضاء تأملي يتأسس على الصمت والبياض. فالقصيدة لا تُفصح بالقول، بقدر ما تُفصح بما تسكته، لتجعل من الغياب مكونا دلاليا أصيلا، ومن البياضات اللغوية إشارات إلى ما يتعذر على اللغة الإمساك به.

هكذا، يغدو الصمت في القصيدة شكلا آخر من أشكال البوح، وتتحول المجازات والتشذيرات وتقطيع الإيقاع إلى طرائق لإنتاج معنى يتخفى بقدر ما يقال. فغياب التفاصيل الوصفية، واقتصاد الكلمات، والمسافات البيضاء بين الجمل والأسطر، جميعها تشيد هندسة دلالية للصمت، تتيح للقارئ أن يشارك في بناء المعنى.

ولعل السؤال الذي قد يتبادر إلى الذهن إزاء هذا الاشتغال اللغوي هو: ما الدلالات التي تصمت عنها قصيدة:»حَزِينٌ أَنَا، وَ كَفَى.»؟

إن اشتغال الصمت في القصيدة يتم وفق استراتيجية دلالية وجمالية دقيقة؛ فما تصمت عنه القصيدة أرحبُ ممّا تُفصح به، إذ ينزاح معناها إلى «معنى المعنى»، فيضاعف من طاقتها التأويلية وانفتاحها الدلالي. ويتجلى هذا الصمت في مستويات عدّة:

1. «غفلية الأنا»: إذ تتوارى الذات الشاعرة خلف اللغة، فلا تُعرّف نفسها ولا تبرر حزنها، بل تتخلى عن تمركزها لتغدو صوتا للوجود بأسره، فهاته الغفلية ليست انمحاء للذات بل إشراقة وعي شعري، يُعيد تشكيل الحضور الذاتي في هيئة كائن شعري محض، يتماهى مع الصمت كما يتماهى مع القول، ويصبح الحزنَ هنا أداة للتجريد الجمالي. ويبلغ الشعر في هذا المستوى ذروة تجرده، حين يتحول الحزن من تجربة ذاتية محدودة إلى تجربة إنسانية كونية، تتكلم فيها القصيدة بلسان الوجود لا بلسان الشاعر.
2. كتمان مصدر الحزن: فالشاعر لا يُفصح عن أسباب حزنه، بل يكتفي بالإيماء إلى آثاره ومواصفاته الموجعة، وكأنه ينزه تجربته الشعرية عن خصوصيتها الفردية. بهذا الصمت الاختياري، يرتقي الحزن من الذاتي إلى الكوني، ومن الواقعي إلى الوجودي. فتعم التجربة ويُطلق الحزن في فضاء الإنسانية جمعاء، ليغدو رمزا للوجود في هشاشته وافتتانه بالألم.
3. تحاشي الإجابات القطعية: يمضي الشاعر في استرساله الشعري، ثم لا يلبث بعد كل دورة ارتجاعية أن يقطع القول بعبارة: «كفى»، ليفتح المعنى على صمت مفعم بالاحتمالات، وهكذا يتحول هذا الصمت إلى أفق للتلقي، لا نهاية للقول، إذ يُبقي القصيدة في حالة توالد دلالي مستمر، ويصبح فعلا من أفعال الحكمة الوجودية، وموقفا جماليا يعكس وعي الشاعر بنسبية الحقيقة وتعدد وجوهها.
4. السكوت عن الانتصار على الحزن: بفضل جدلية السؤال والجواب التي يتيحها الصمت، تغدو القصيدة، فعل خلاص جمالي يعيد صياغة الألم ويضاعف معناه في صور إبداعية متسامية. وفي هذا الأفق، يتحول الصمت نفسه لغة للانتصار الوجودي المؤجل، وجوهرا جماليا في آن

قصيدة»حزين أنا وكفى» للشاعر المغربي جواد المومني نحو انخراط إبداعي في المشترك الإنساني

واحد، هكذا يصير الحزن كتابةً للانتصار، أو انتصارا يُقال بالصمت أكثر مما يُقال بالكلام، حيث يتحقق المعنى في ما لا يقال بقدر ما يتحقق في ما يقال.

وعليه، تتبلور البنية الدلالية للقصيدة في نسق متشابك من المفارقات، التي تمنحها كثافة شعورية وعمقا رمزيا، فالصمت يتبدى في نسيجها بوصفه البؤرة التي تتولد منها هذه المفارقات وتتحرك عبرها. إذ لا تُطرح المفارقة هنا كزخرف أسلوبي، بل كآلية جمالية وفكرية تعبر عن التوتر الوجودي الذي يعصف بالذات الشاعرة، كاشفة صراعها الصامت بين الانفتاح والانغلاق، وبين الوجود والعدم، وبين الانكسار والرغبة في الخلاص. وهكذا تتخذ المفارقات وجوها متعددة للصمت ذاته؛ فكل ثنائية تمثل توترا بين قول ممكن وسكوت أعمق، يتحول فيه الألم إلى مادة أولى للإبداع، ويغدو الصمت رحما يتخلق فيه المعنى والجمال في آن.

وأولى هذه المفارقات مفارقة الوجود/الفراغ، إذ يطرح الحزن كقوة وجودية تُبقي الذات في حالة توتر دائم، لكنها في الوقت نفسه تفرغها من معناها، فيصبح الوجود صرحا مفتوحا مع العدم. ويتجلى هذا التوتر بجلاء في قول الشاعر:»كجبل بلا نهار»، حيث تُسلب الكينونة نورَها الداخلي وتُلقى في ظلال العدم، فيتحول الثبات نفسه إلى صورة من العمى الوجودي، معبّرا عن الانقطاع بين الإرادة والقدرة على إدراك المعنى، ومجسّدا الصراع الدائم بين وجود الذات وفراغها الداخلي، وعلى المنوال نفسه يُقرأ قوله: «أقتصد في أحلامي، أسجن المخلوط منها بمعزوفة ريح»، إذ يتحول الحلم إلى إمكان معلق، يحبط قبل تحققه، فيمسي الوجود انتظارا مؤجلا للمعنى. ولا تُحيل «معزوفة الريح» هنا إلى أثر صوتي بقدر ما تشير إلى حضور فارغ، يتحقق كإيقاع بلا مضمون، وكدليل رمزي على وجود فقد جوهره قبل أن يتعين.

ويتعزز هذا البعد الوجودي في مقطع آخر يقول فيه الشاعر:

حُزني ... الإيمانُ بِما أَضَعتُ وَما مَلكتُ
حُزني ... وَرْشُ الأَقْدارِ الْمُتْعَبَة؛ يَنْخُرُ الْخاطِرَ

فالحزن هنا لا يُطرح كحالة شعورية، بل كقوة فاعلة تستنزف الداخل ببطء، إذ تتراكم الأقدار لا كأفق للفعل، بل كورشة مستنزفة تُنهك الذات وتتركها معلقة بين ما لم يتحقق وما لم يَعد قابلًا للاستعادة.

ويتسع هذا الفراغ الداخلي ليغدو فضاء مطبقا يتلاشى فيه المعنى وتتوقف القدرة على التواصل مع العالم، فيما تتكرر اللازمة: «حزين أنا، وكفى.»، لتصبح محورا دلاليا يرسخ هذا الانطفاء. ومن رحم هذه المفارقة تتولد سائر التوترات التي تنسج نسيج القصيدة: الحضور/الغياب، والصوت/الصمت، والنور/العمى، والمقاومة/الانكسار، والحلم/القيود، والعزلة/الانفتاح، إذ تنبثق جميعها من هذا الصراع الأنطولوجي بين ما تبقى من أثر الكينونة، وما يتسع داخلها من فراغ يهدد بالمحو والانطفاء.

غير أن هذا الوعي بالفراغ لا يفضي إلى العدم، بل إلى انتصار جمالي عميق، يجعل هشاشة الوجود طاقة فنية خلاقة، تُعيد صياغة الألم في هيئة جمال، وتحول الانطفاء إلى خلق، واليأس إلى تأمل. وهكذا يغدو النص احتفاء مأساويا بالوجود، ومغامرة جمالية في مواجهة العدم، تستعيد فيها اللغة قدرتها على أن تكون بيتا للكينونة.

تأتي بعد ذلك مفارقة الحضور/الغياب؛ فالحزن يحضر حضوراً طاغيا، لكنه يخفي غيابا وجوديا عميقا، كما تظهره صورة: «يَقْبَعُ بَيْنَ الأَحْشَاء»، فهذا الحضور ليس سوى امتلاء زائف يوهم بالتماسك، بينما يكشف في العمق عن انقطاع الذات عن معناها الوجودي، ومن هنا يتخذ الحزن هيئة الغربة الوجودية، ويغدو كل بوح صمتا مقنعا، وكل محاولة للحضور عودة مضاعفة إلى الغياب.

وتتلوها مفارقة الصوت/الصمت، إذ ينبثق الصوت من رحم الصمت الكوني ليذوب فيه من جديد، كما في اللازمة: «أصرخ وحدي... حزين أنا، وكفى.»، فالصرخة لا تحرر الذات، بل تعيدها إلى خوائها الأول، حيث تتحول اللغة نفسها إلى

رجع صدى لا يجد من يسمعه، وهكذا يصبح الصمت أصلا وجوديا ينتج الصوت ويستعيده، وتغدو اللغة مرآة للعدم، ويمسي الشعر إنصاتا مأساويا لصمت العالم.

وفي هذا الأفق تتضح جمالية المفارقة، إذ ينجح الشاعر في تحويل الصمت إلى فعل حضور، والعدم إلى إمكان جمالي مفتوح، فيغدو الشعر وعيا بالوجود من داخل هشاشته، واحتفالا بقدرة الفن على استخراج النور من قلب الظلمة.

ثم تتبدى مفارقة: النور/العمى، في قول الشاعر: «حُزني ... عَبَاءَة الْعَمَى؛ تَغْشَى بُرُودَتُهَا حَدِيدَ الْبَصَر»، فالنور لا يبدد العتمة كما هو مألوف، بل يعمقها ويضاعفها، لأن الرؤية هنا لا تفضي إلى معرفة مطمئنة، بل إلى وعي مؤلم بظلمة الوجود. وهكذا يتحول الإبصار نفسه إلى عمى معرفي، يكشف هشاشة الكينونة وافتقارها إلى المعنى.

إن الشاعر لا يتطلّع إلى النور بوصفه سبيلا للهداية، بل بوصفه امتلاء وجوديا يكشف في آن حدود البصر وحدود المعنى، إذ يصبح الضوء مرآة للعمى الداخلي الذي يسكن الذات. فكلما اشتد النور، ازدادت الرؤية وجعا، لأن ما يُرى ليس خلاصا، بل الوعي العاري بالمأساة.

وفي هذا الأفق المأزوم، يتحول العمى من نقيض للنور إلى رمز لمعرفة حدّية تدرك هشاشة الكينونة في مواجهة العدم. وهنا يتجلى الانتصار الجمالي للشاعر، إذ يجعل من فقدان البصر بصيرة فنية، ومن ظلمة الوجود لغة مضيئة بالوعي، فالنص لا يكتفي بتشخيص المأساة، بل يخلق منها جمالا مضادا، يستعيد إلى النور دلالته عبر العمى ذاته، فيتحول العجز إلى إمكان، ويغدو الظلام شكلا من أشكال الكشف.

أمّا مفارقة المقاومة/الانكسار، فتظهر في قول: «يُطَارِدُ جِدَارَ الْمُقَاوَمَةِ، لِيُعِيدَ تَفْجِيرَهُ.»، فالحزن هنا يطرح بوصفه قوة مزدوجة: بناءة تدفع الذات إلى التماس المعنى، ورفض السقوط في اللامعنى، وهدّامة تفجر هذا الصمود من الداخل، فتقلب الإرادة هشاشة، والعزم تعبا وجوديا عميقا. وهكذا لا تنتهي المقاومة بانتصار فعلي، بل بانكسار يكشف عبثية النضال الوجودي أمام العدم، حيث يصبح الصمود نفسه شكلًا من أشكال التفتت البهي، أي ذلك الانهيار المضيء الذي يولد الجمال من رحم الفشل.

فالمقاومة هنا ليست مشروع خلاص، بل تجربة وعيٍ بالهشاشة، وتمرد شعري على المصير، إذ يدرك الشاعر أن لا انتصار أمام العدم سوى بالانتصار الجمالي، حين يحول الانكسار إلى أثرٍ فني خالد، والهزيمة إلى لحظة وعيٍ متألقة بصفاء المأساة. ومن هذا المنظور، يصبح الفعل الشعري ذاته ضربا من المقاومة المتعالية: مقاومة جمالية تُبقي الوجود حاضرا في اللغة، وإن كان منهكا ومتداعيا في الواقع.

أمّا المفارقة الأخرى، وهي الرغبة/الخنق، فتظهر في قول: « حُزني ... مَلامِحُ رَغْبَةٍ مَخْنُوقَةٍ، تُمَجِّدُ لِقَاءَ الْغَرِيب»، فالرغبة هنا تتشكل كطاقة مأسورة تُستنزف تحتَ وَطأة المستحيل، فيغدو الخنق نفسه تكثيفا للتجربة الوجدانية ومرآة لألم الوصل المتعذر.

ومن هذا المنظور، تتحول الرغبة المكبوتة إلى ملمح جمالي، إذ يجعل الشاعر من الألم والحرمان مساحة للتأمل والوعي الوجودي، ويثبت أن ما يُختنق لا يزول بلا أثر، بل يتحول إلى صوت داخلي مضيء يضيف للنص كثافة دلالية ويغني البنية الشعورية للقصيدة، مواصلا بذلك نسق المفارقات التي ترسم صراع الذات مع الفراغ والعدم.

وتتعمّق الدلالة عبر مفارقة الحلم/القيود في قول: « أَقْتَصِدُ فِي أَحْلَامِي، أَسْجُنُ الْمَخْلُوطَ مِنْهَا بِمَعْزُوفَةِ رِيح «، فالحلم هنا يحضر محاصرا بحدود الصمت، متحولا إلى طاقة مكبوتة تتأرجح بين الوجود والتلاشي. فيصبح هنا صورة للمنفى الداخلي، ورمزا لقيود الذات وعجزها عن تخيل الخلاص، إذ يمسي الطموح مشروطا بفراغ وجودي يطوق الكينونة، كاشفا الصراع المتواصل بين رغبة التحرر والضغوط التي تكبل هذا التوق نحو الانفلات. وهكذا يرسم الشاعر عبر هذه المفارقة ملامح ذات مأزومة تحاول صون بقايا حلمها، محولة قيدها الداخلي إلى فضاء للقول الشعري والانتصار الجمالي.

وتبلغ المفارقة ذروتها في العزلة/الانفتاح: «أصرخ وحدي... حزين أنا، وكفى.» فالعزلة خانقة، لكنها تنفتح رمزيا عبر الصرخة على الآخر في محاولة لاستعادة توازن وجودي مفقود. حيث يتحول هذا الانفتاح الوجيز إلى لحظة تجل فني تُعيد للذات قدرتها على التعبير، وتجعل من الصرخة عبورا من الاختناق إلى إمكان القول.

وهكذا تتضافر هذه المفارقات لتشئ شبكة دلالية متماسكة تُبرز مأزق الكائن في وجوده المثقل بالهشاشة، محولة الحزن من حالة شعورية عابرة إلى بنية وجودية تكشف التمزق الإنساني في أعمق تجلياته. ومع ذلك، فإن هذا التشظي لا ينتهي إلى العدم، بل إلى خلاص جمالي يتمظهر في فعل الكتابة ذاته؛ إذ تصبح القصيدة فَضاء يعاد فيه تشكيل الألم واستخلاص معناه، فيما يرتقي الصمت إلى أعلى صور التعبير عن قوة الذات وقدرتها على الإبداع.

وعليه، لا يمكن إدراك هذه الثنائيات بوصفها مجرد تقابلات شكلية، بل كمنظومة رمزية متآلفة تعيد ترتيب معنى الوجود عبر لغة تقوم على المفارقة والصمت. فكل ثنائية تكشف عن تجربة وجودية واحدة، هي سؤال الكينونة في زمن العدم، حيث تتكثف مأساة الكائن بين حضور متآكل وغياب مكثف، وبين رغبة محاصرة بالقيود وانكسار يتحول بفعل الوعي والكتابة إلى فعل جمالي.

فالحزن في هذا السياق لا يختزل في مجرد الشكوى، بل يصبح طاقة خلاقة تستمد معناها من فعل الكتابة ذاته، ويرتقي الصمت ليصير شكلًا أسمى من القول، فيما تفتح القصيدة فضاء لإعادة ترتيب الوجود واستعادة معنى الذات. وليس هذا التجلي الفني حدثًا دراميا خارجيا، بل هو فعل تأملي داخلي يجعل من العدم مادة للمعنى، ويحيل الألم إلى جمال يتوهج في لغة الشعر. وهكذا يتجلى الحزن جوهرَ الكينونة، ونقطة التقاء بين الفناء والخلود، بين الألم والإبداع، حيث يمثل الصمت أسمى صور التعبير عن قدرة الروح على مواجهة مصيره.

في ضوء ما سبق، يمكن القول: إن قصيدة « حزين أنا ، وكفى.» للشاعر المغربي جواد المومني تُقدم نموذجا شاخصا للشعر في أفق الكونية؛ يتمثل في شعر لا يسعى إلى العالمية، بل يصير عالميا من تلقاء جوهره، لأنه يلامس الجذر الوجودي العميق للوجود البشري. فهي كتابة لا تكتفي بسرد العالم، بل تُعيد تخليقه بوصفه سؤالا مفتوحا على اللانهائي، كاشفة عن وعي شعري متفرد ينفتح على أفق إنساني رحب، يتجاوز حدود الانتماء الضيق نحو انخراط فعال في المشترك الكوني. إنها كتابة وجودية تستنطق جوهر الكينونة في أبعادها الوجدانية والفكرية والرمزية، وتحول ثيمة الحزن إلى تجربة كونية متكاملة تتخطى الجغرافيا والتاريخ والثقافة، لتغدو صوتا إنسانيا شاملا يعبر عن توق الروح إلى الخلاص عبر الجمال.

رواية يوبا أعراب

هُوية الجغرافيا أم هُوية التاريخ؟

علال بنور

لا شك أن الرواية التاريخية بعيدة عن الرقابة الأكاديمية والسياسية والدينية، هي الجنس الأكثر حرية في التعامل مع المادة التاريخية (عن الروائي واسيني الأعرج). فإذا كان المؤرخ يبحث عن الحقيقة فإن الروائي يبحث عن تمثلات المعارف. وعندما يتناول الروائي شخصيات وأحداثا تاريخية لتوظيفها في عمله الأدبي، ألا يسقط في حقل غير حقله أمام مادة بعيدة عن التخييل من الصعب تجاوزها؟ لكن ما يميز رواية يوبا أعراب أنها تعيد للأحداث حياتها أكثر مما يقوم به المؤرخ. فهي ليست رواية تاريخية بقدر ما هي صور إبداعية في حضور التاريخ.

1/ هندسة رواية يوبا أعراب

صدرت للأكاديمي السيميائي والناقد والروائي الأستاذ جمال بندحمان عن دار إفريقيا الشرق 2025، رواية «يوبا أعراب» في طبعة أولى أنيقة، تتصدرها لوحة تتضمن علامات ورموزسيميائية بتعبير تاريخي. الرواية تجعل القارئ يعيش محطات جغرافية/ تاريخية بين البادية والمدينة ومنهما إلى الصحراء والأندلس وشرق المغرب ثم إلى المشرق العربي، يبحث فيها الراوي عن حقيقة أصول قبيلة أجداده، حيث يوحي عنوان الرواية « يوبا أعراب» بانصهار الهوية الأمازيغية والعربية في هوية واحدة، وهي الأطروحة التي دافع عنها النص، معتبرا أن المغاربة لا يتشابهون لكنهم يتكاملون... «يوبا» يعني جوبا أحد ملوك الأمازيغ، الذي دخل في حروب مع الرومان في شمال إفريقيا، كما اهتم بالعلوم مشجعًا على إنشاء مكتبات ورحلات استكشافية أما «أعراب» فهي كلمة أمازيغية تعني « عروبي» أي عربي.

2/ إضاءات حول الرواية في جانبها التاريخي

سوف لن أتجاوز حدود النبش فيما ورد من تصورات تاريخية في الرواية، بصفتي مهتما وباحثا في التاريخ، ولن أخرج عن تخصصي. تتناول رواية «يوبا أعراب» محكيات الأصول والهويات باحثة في الشاهدة التاريخية من معثورات مادية ورمزية وشفاهية بأسلوب أدبي قريب من الأسلوب التاريخي، ففي هذه الرواية يتقاطع الروائي مع المؤرخ للبحث عن الحقيقة، بالاعتماد على التنوع في الشاهدة من الرواية الشفاهية إلى أشكال الوثيقة. حيث نجد الروائي يحاكي بين المغربي العربي / الأمازيغي والمشرق العربي والأندلس، لذلك تضعنا الرواية أمام هويات: العربية والأمازيغية والصحراوية والأندلسية والمشرقية.

تطرح الرواية منذ البداية، الناصرية كقضية سياسية، عاشها المغاربة عبر تعليق صورة جمال عبد الناصر في البيت والاستماع إلى إذاعة القاهرة، فالراوي يفصل بين ناصر كقيمة سياسية وجمال كزعيم سياسي، صيته تعدى حدود مصر إلى مدن وقبائل المغرب. فقد كانت أخباره، يتتبعها أهل قرية الراوي عبر مذياع من إذاعة القاهرة « لم نكن ناصريين لكننا أحببنا جمال» هكذا ورد في (ص:7). كما ورد مصطلح المشيخة أي العون المخزني في القبيلة الذي يجسد السلطة، هو الذي كان من حقه تتبع الأخبار ولم تكن في متناول كل الناس إلا المقربين من المخزن. الشيء الذي يفسر حضور أعيان القبيلة بمكانتهم المادية والرمزية.

تتمتع أسرة شيخ القبيلة بالتميز في تمثيلها السلطة المخزنية، ولها قوة رمزية ومادية، بامتلاكها السيارة التي لا يمتلكها أهل القبيلة، كما لها وضعية متميزة في فهمها للأخبار السياسية، وقدرة التنقل للبحث عن الخبر اليقين حول الإخوان المسلمين من «إذاعة القاهرة» إلى «إذاعة هنا لندن» التي شكلت نقيض إذاعة القاهرة .وفي إطار تقسيم العمل الذي عُرفت به البوادي المغربية بين أفراد الأسرة، سيقوم الشيخ بتكليف فرد من أسرته للسفر إلى المدينة للبحث عن حقيقة ناصر وجمال - باعتبار أن المدينة هي مصدر السلطة المعرفية والثقافية - التي تروج لها إذاعتان مختلفتان في الموقف الأيديولوجي .فالحكاية تختلف بين ثلاث جغرافيات: القاهرة ولندن والدار البيضاء.

لم يكن لسكان القرية أجوبة عن اختلاف الرأي حول ناصر بين القاهرة ولندن، لذلك كان سفر ابن القبيلة إلى الدار البيضاء للبحث عن الحقيقة ولتوضيح الفكرة، خصوصا وأن العديد من الأسر المغربية كانت تعلق في بهوها صورة جمال عبد الناصر. فهل هي علامة تعاطف مع الزعيم المصري، أم هي انتماء للنظام الناصري الذي كان له وقع في ثقافة المغاربة؟

يختلف جواب المدينة في فهمها عن فهم ومعرفة القبيلة، فالمدينة تعتبر ناصر ضد الحرية، أعدم وسجن كل من يخالفه في الرأي من مسلمين وشيوعيين. أما القرية فقد تعاملت مع ناصر بالفطرة، ومن هنا يظهر الموقفان المتعارضان، موقف القرية وموقف المدينة حول الناصرية، ذلك التعارض بين فهم المتعلم الذي يصدر الحكم على القضايا التاريخية بالبحث والدراسة، وفهم البادية التي تقيم القضايا بالعاطفة والانتماء. ومع ذلك لن تتخلف البادية عن دورها في المقاومة ضد المعمر، وبالتالي لم تخرج عن قاعدة المقاومة في المدن، بل ساهمت إلى جانبها في ردع ومحاولة طرد المحتل. وهكذا، ركزت الرواية على حضور الذاكرة الجماعية التي تستمد شرعيتها ومشروعيتها من الماضي، ساعية إلى ترسيخ الهوية التي تجمع بين ثقافتين الأمازيغية والعربية، يوحدهما الدين الإسلامي.

الرحلة إلى عمق الصحراء بحثا عن الأصل

سيشد الصحافي الرحال من مدينة الدار البيضاء نحو شيوخ قبائل الصحراء بأمر من شيخ قبيلته، مستحضرا الذاكرة الجماعية كمنطلق لبحثة مع سيرة بني هلال، الذين وصل فرع منهم يدعى بني أحسين في اندماجهم مع قبائل الصحراء، حيث سيلتقي اللسان العربي باللسان الصحراوي مؤسسان الشعر الحساني، معتقدا أنه سيجد الدلائل من الشاهدة عن قبيلته بما فيها المدون والشفاهي، وهي من أساسيات الكتابة التاريخية، إضافة إلى الأمثال والشعر. لكن الراوي ينبهنا إلى الحذر من الرواية الشفاهية، التي تشوبها شوائب، عندما نجد الحكواتي يخلط بين الأسطورة والتاريخ، لإثبات هوية النسب بالعودة إلى الأنبياء، وربط احتفالات مواسم الأولياء في امتداد سلالتهم بالرسول محمد «ص». لذلك يؤكد أن للذاكرة أهمية في حفظ الأخبار، خاصة عندما تنتقل من جيل إلى جيل، الشيء الذي يكمل أو يعوض الشاهدة المادية، وهكذا، جاء الاهتمام بالموروث الثقافي المتوافر في الرواية الشفاهية عند الشيوخ والزوايا، ولمعرفة ذلك، فرض على الصحافي تحديد مكانها في الصحراء، خاصة أن بعض فروع القبائل الهلالية العربية، ذهبت إلى تخوم الصحراء فاندمجت مع سكانها في ثقافتين الحسانية والعربية، فأعطت هوية ثقافية موحدة.

عند وصول الصحافي في رحلته إلى الصحراء، حضر التحليل السوسيولوجي والانثروبولوجي لتفسير العلاقات الاجتماعية، ومن هنا، تحضرنا مدرسة الحوليات الفرنسية التي اعتمد روادها الجمع بين التاريخ وباقي العلوم الإنسانية. وقد جعل الصحافي من قريته وأسرته منطلقا للعودة إلى أصولها الصحراوية، أو هكذا بدا له، وفي هذا الإطار يظهر دور الشيخ وأهميته في حفظ الذاكرة، سواء شيخ قبيلة السهل أو شيخ قبيلة الصحراء. ومن المشترك الثقافي بين المجالين حضور الشاي وتهيئ قاعة خاصة لاستقبال الضيوف. كما يحضر التفاوت في التراتبية الاجتماعية والقيادية بين المدينة التي انشاها الاستعمار بدون نسب ولا انتماء، والنظام التراتبي بقبائل الصحراء التي تعتمد في تنظيمها على الشيخ الضابط للعلاقات القبلية. ورد في ص: 46 – 47 «نحن أهل البادية نشبهكم في الاقتناع، بأن الانتماء أساس الوجود، لذلك نحرص على الارتباط بأرضنا وأهلنا وأصولنا، ونرفض أن نكون لقطاء نقتات على تواريخ غيرنا ومنجزاتهم» ذلك موقف سكان البادية من المدينة، التي ذابت في قيم الغرب، فاختفت هويتها. ومن هنا، لا تحدد الهوية فقط في الانتماء التاريخي والجغرافي والعرقي واللغوي، بل تشمل العادات والتقاليد والكرامة وعزة النفس. لذلك فإن امتداد الهوية، يجمع بين الأمازيغية والعربية والصحراوية والأندلسية والمشرقية، وهي الاطروحة الرئيسية التي دافع عنها الأستاذ جمال بندحمان في روايته. إذ يجمع النص بين الإبداع والتاريخ في ارتباطه بالمنهج السوسيولوجي والانثروبولوجي، حينما يتحدث عن الشيخ الأول والثاني والثالث في عادات السهل والصحراء والمغرب الشرقي. مما يجعلنا أمام نص غني بالإشارات والدلالات في البحث عن الهوية. ومن القضايا التي تؤشر عليها الرواية، هو الرد على دعاة التفرقة بين الأمازيغ والعرب

في سياق ما جاء في (ص :47) «افشال مشروع التشتيت والالهاء والتفرقة» تستحضر الرواية تاريخ برّغواطة التي هي امتداد لإمبراطورية جوبا الاول والثاني. لكن لماذا الكاتب اعتبر الصحراء تحافظ على وثائق الانتماء؟ جوابا على ذلك، نعتبر النص دعوة للتفكير في علاقة البادية بالمدينة وعلاقة السهل بالصحراء، فرحلة الصحافي إلى الصحراء ليست نزهة سياحية، بل هي بحث وتنقيب في تاريخ الأجداد. نقرأ في (ص:66) «فاحرص جزاك الله على ما سترى كما تراه لا كما يريدونه» خطاب الشيخ هذا يحمل رسالة التخوف من تحريف التاريخ، فهو موجه لصحافي بمثابة مؤرخ، باعتباره القناة الوحيدة لتمرير المادة التاريخية من الأرشيف إلى السياسي الذي يمكن أن يعبث بالتاريخ بشكل من أشكال الأدلجة.

المنهج الذي سلكه الصحافي في تعامله مع الشاهدة، هو نفس المنهج الذي يعمل به المؤرخ، خاصة في طرح السؤال والفرضية والمقارنة بين الوثائق للوصول إلى نسب «يوبا أعراب». ومن هنا نجد تقاطع الصحافي مع المؤرخ في إصدار الرأي، الذي لن يأخذ مصداقيته إلا من الشاهدة للإثبات. يسافر بنا النص إلى أربعة أمكنة من الشام إلى المغرب الأقصى إلى الأندلس إلى الصحراء لتنهي الرحلة بالمشرق العربي عند مصر. في هذه المجالات، يحضر التحليل السيوسيولوجي بجانب التاريخ الاجتماعي. كما نجد في الرواية إشارات الترميز، وهي متعددة، مثلا: عند الحديث عن جمالية الزربية وهي من الأفرشة المفضلة عند القبائل فبتعدد ألوانها تتعدد الإحالات. ورد في (ص 88)»وصلت إلى أنهم كانوا يؤمنون أن قوتهم وجماليتهم في تعددهم، فهم ليسوا واحدا، لكنهم واحد في تعددهم».

تطرح الرواية قضية التداخل الثقافي القائم على التسامح مع تداخل الأصول، وعند عودتنا إلى شيخ الصحراء في نصيحته للصحافي، تطرح مخاطر التاريخ عندما يتحول إلى أيديولوجيا لخدمة طبقة واحدة، كما تغيب فيه الموضوعية، فأكثر جوانب الكتابة التاريخية انحرافا عن الموضوعية، هو التاريخ السياسي والدبلوماسي والعسكري والحدثي حيث « الخونة قد يتحولون أبطالا، والأبطال قد يصبحون بلا مجد « (ص:99).

يفرض شيخ الصحراء على الصحافي، ألا يدون بل عليه قراءة المكتوب والمدون على الألواح والجلود فقط. لكن لماذا كان شيخ الصحراء كثير التحفظ والحماية للوثائق؟ لماذا أخفى الشيخ مهمة الصحافي والغرض من مجيئه إلى الصحراء على أصحابه من التجار والحرفيين، مكتفيا بتقديمه كصحافي؟

في الأندلس: تطرح الرواية مسألة الهجرة من الشام إلى الأندلس، والتي حملت معها الدين الإسلامي وتعليم اللغة العربية للسكان، وتوجت بالزواج والمخالطة، مما نتج عنه تجانس ثقافي، فوظف الراوي مفهوم البلد الجديد في الثقافة، ومن تم حضرت لغة الدين في النقش على الأغطية والأفرشة والجدران، فاعتبرت الشام نقالة للحضارة الرمزية والمادية إلى الأندلس، ففيه ستبدأ حكاية البحث عن الأصول التي تمزج بين الشام والأندلس كما حصل سابقا في البحث عن الأصول في الصحراء مع «يوبا أعراب». بالرغم من الحدود الفاصلة جغرافيا حصل الانصهار الثقافي. ورد ت في (ص:129) عبارات لها دلالة تاريخية (ايزابيلا الأولى وفيرناند الثاني وصولجان بني الأحمر) مما يحيل إلى التحالف المقدس بين إمارة قشتالة وإمارة أرغون حيث مثل زواجهما توحيد اسبانيا مع طرد بني الأحمر من غرناطة إلى المغرب، وهي آخر إمارة أندلسية. فأقدم المسيحيون على حرق الكتب العربية باستثناء الكتب العلمية. فكانت المحرقة مجزرة ثقافية في حق الإنسانية. بل ساهم الفقهاء المتزمتون في تحريض ملوك الطوائف قبل محاكم التفتيش والطرد على حرق كتب الفلاسفة العرب. وهكذا، نجد الرواية، تجمع بطريقة احترافية ومهارة أدبية بين حرق الكتب في الأندلس من طرف المسيحيين لطمس الهوية العربية، بدافع ديني وعرقي، وما مارسه ملوك الطوائف من حرق لكتب العلماء والفلاسفة والأدباء المسلمين بتشجيع من الفقهاء المتزمتين الحاقدين، بل طال حرق الكتب في كل من المغرب الأقصى والمشرق العربي، باستثناء شيوخ الصحراء الذين حافظوا على ذخائرهم من الشر.

على طول فصول الرواية يحضر الحنين إلى الماضي، بمعنى أنه وارد في الحاضر من الابن إلى الأب إلى الجد بطريقة معكوسة، مع استمرار حضور « يوبا أعراب» الذي وجد اسمه منقوشا في مخازن الصحراء مع الشيخ الثالث. ورد في الصفحتين (84 و85) « ورغم أنها معلومات مهمة، تجعلني أفهم كيف كان يعيش أسلافي، إلا أنني أصبحت مسكونا بحكاية «يوبا أعراب» التي رأيت فيها كل تاريخنا»

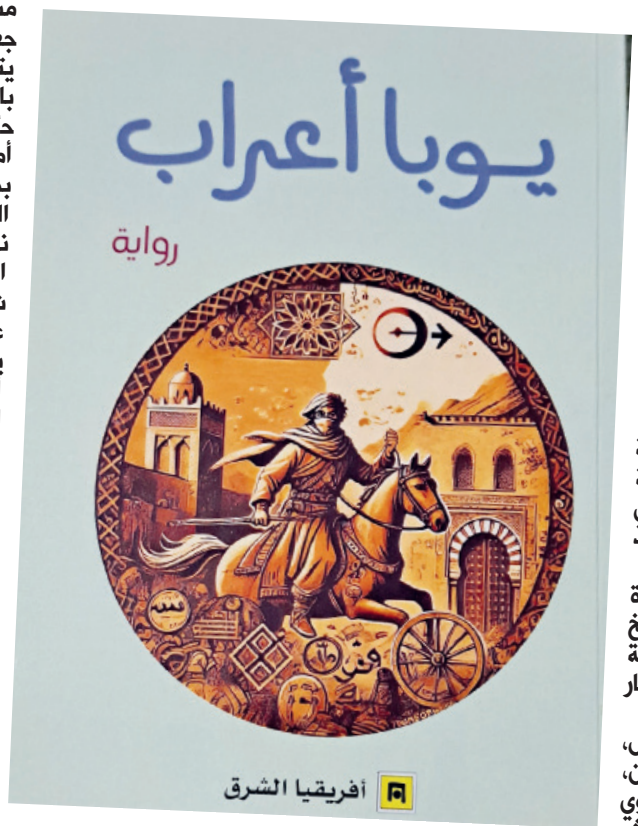
الرحلة إلى شرق المغرب الأقصى

ما ميّز تاريخ المغرب مع الهجرات العربية، كان أول استقرارهم بالبوادي، التي شكلت ملتقى الشعوب الوافدة من المشرق والجنوب، كما هي مصدر تعمير المدن، بمعنى أن الأصل هو البادية، التي مع الأسف لم تحظ باهتمام المؤرخين والأدباء، فحصروا دورها في إنتاج الغذاء تحت مراقبة السلطة، كما بقي دورها معقلا للمتمردين على السلطة وموطنا للأغاني الشعبية ومقرا للزوايا والاضرحة، ومصدرا لترييف المدن.

لم تكن رحلة الصحافي إلى المغرب الشرقي إلا بتوجيه من الشيوخ، بحثا عن الوثائق التاريخية لإثبات هوية قبيلته. مسلحا بالمنهج المقارن في السوسيولوجيا بين ثلاثة أمكنة: قريته في السهل والصحراء والمغرب الشرقي. فرصد العلاقات الاجتماعية في بعض جوانبها، كالشدة والبأس والجدية والسحنات المختلطة، ووقار النساء في لباسهن وعدم الاقتراب من الغرباء، كما وصف شكل المنازل التي تشبه منازل الأندلس، ليجد القارئ، أنه أمام تحليل سوسيولوجي للظاهرة الاجتماعية. فخلص إلى أن مجتمع الشرق، يتميز بخصائص تفصله عن باقي المناطق الجغرافية المغربية، لكن مظهر التقارب بينه وثقافة الأندلس تبدوا بارزة في الموسيقى والمعمار. وبذلك يكون الصحافي وفر مادة للباحث التاريخي الاجتماعي.

لعب ثلاثة شيوخ (القبيلة والصحراء والمغرب الشرقي) دورا مهما في توجيه الصحافي في البحث عن أصوله، ومن هنا، ترتبط الرواية الشفاهية بالشاهدة المادية في البحث عن الحقيقة التاريخية. فطقوس الزيارة للمخازن متشابهة في تحفظها، ترتبط بحكمة الصمت وزمن صلاة العصر مع انعدام مظاهر الحياة، مع الاستثناء بالمغرب الشرقي، إذ توجد الخزائن في مكان يعج بالحياة حيث الماء والحديقة التي تشبه الأندلس بدون أن يفصح لنا الراوي عن تلك المحاكاة. وفي مستوى آخر نجد الشيخ يقر منذ البداية في (ص125) أن «خزائن الرملة لا تجيب عن أسئلة قبيلة، بل تجيب عن أسئلة أمة، لذلك، فإن عليك أن تفهم أن القبيلة تقتل، وأن حديث الأعراق تطرف، وأن ما دمرنا هو الطوائف والفرق والمذاهب». فيفهم من حكمة الشيخ أن المجتمع يتجاوز كل القيم الذاتية إلى القيم المشتركة، حيث يذوب الانتماء القبلي والعرقي والطائفي في الأمة كوحدة اجتماعية. ومن هنا يحضر النموذج الإدريسي الذي انتهى بسبب حروب ملوك الطوائف.

يرفض الراوي الدخول في غمار نقاش الممالك الأمازيغية بالمغرب، كما دعا لعدم الحديث عن الأدارسة الذين احتضنتهم قبيلة مغربية أمازيغية، فتحولوا من دعاة إلى سلطة تحكم، ومن القبيلة كونوا جيشا.



ويطرح الراوي أسئلة عميقة حول إمارة الأدارسة، وهي أسئلة تستمد مشروعيتها من المنطق التاريخي. ورد في(ص:134) « ما الذي جعل الرجل الفار من مجزرة، هُلك فيها أهله في بلاد المشرق، يتوجه إلى منطقة معزولة في غرب بعيد؟ لماذا هذه المنطقة بالضبط؟». تلك الإمارة، طرحت حول نشأتها عدة أسئلة، بعضها حُسم فيه وبعضها بقي بدون جواب. إذ كيف يعقل أن قبيلة أمازيغية لا تعرف لسان العرب، استقبلت شيخا داعية واتباعه ليؤم بهم؟ يبقى السر غامضا في انطلاق الإمارة، عند حكمها لأجزاء من المغرب. ويبقى السؤال: هل هي إمارة عربية أم أمازيغية؟ وهكذا نجد الرواية تشعل فينا حرقة الأسئلة والفرضيات. ثم يعود بنا الراوي للحديث عن حرق الكتب ولكأنه يؤكد لنا أن تاريخ القبيلة شمله الحرق غير أن خزائن الصحراء لم يشملها ذلك الحرق، كما عرفته الأندلس. جاء في (ص: 136) «فهمت أن الحارقين لم يكونوا من سلالة إيزابيلا فقط، بل كانوا من سلالة المحروقين أيضا» يقصد أن الحارق عربي أحرق كتب العربي. وقد اقتنع الراوي بقول شيخ الشرق، أن البحث عن الوثائق عبث، عندما وجد الخزائن طالها الحرق. بمعنى أن تاريخ الأمازيغ والعرب والأندلس تم تدميره بالحرق وما بقي منه لا يفي بالغرض. لذلك تراجع الصحافي عن فكرة النبش في تاريخ القبيلة بعد أن أقنعه شيخ المغرب الشرقي، بأنه لا فائدة من البحث عن تاريخ قبيلته، بل الواجب يفرض عليه البحث في تاريخ المغرب. ورد في (ص: 139)» أننا لسنا عرقا أو قبيلة مغلقة وأن أجدادنا متعددون وأن تاريخنا واحد».

الرحلة إلى المشرق العربي

حمل الصحافي، هم الذهاب إلى المشرق العربي، حيث كان يرى فيه مصدر العلم والمعرفة مما رواه له جده وما تعلمه من مهنته كصحافي، وما سمعه من إذاعة القاهرة، ومع هذه الرحلة طرح سؤالا: إلى أي شرق سيتجه؟ إنه شرق مزقه الاستعمار بحدود قابلة للانفجار. لذلك عزم على السفر إلى أرض إذاعة القاهرة التي كانت منطلق الهجرات العربية إلى شمال إفريقيا، بل إلى الأندلس كذلك. وعند رحلته طرح سؤالا: ما هو الدافع الذي جعل سكان المغرب يركبون المشاق الى المشرق؟ هل الدافع للبحث عن أصولهم؟

وجد الصحافي في استقباله كتبيا عوض شيوخ الصحراء والمغرب الشرقي، فهل معنى ذلك أن المشرق بلد الحضارة المكتوبة وبلد الشيوخ مجتمعه ما زالوا يعتمدون الرواية الشفاهية بدون تدوين؟ ولماذا لم يتم الحديث عن حرق الكتب في القاهرة كما حصل مع الأندلس؟ أمد الكتبي الصحافي بمؤلفات للمغاربة ومجلدات عن تاريخ مصر من عادات وتقاليد وهندسة المنازل، كما وجد في المجلدات هجرة الفقهاء المغاربة الذين أتوا إلى المشرق لأخذ شرعية الحكم على الأقل في المغرب الأقصى. ومن هنا، يحضرنا فقهاء المرابطين والموحدين الذين اسسوا دولا أمازيغية، حكمت المغرب والأندلس. وشكل المشرق مصدرا لهم في نشر العلوم والآداب، ومع التحولات التي عرفها كل من المغرب والأندلس، أصبحا مُصدرين للعلوم نحو المشرق. لكن الصحافي لم يجد تاريخ قبيلته الذي جاء من أجله.

نجد في حكي المشرق إشارات قوية، يؤكدها الكتبي عن المؤرخين، فقد كانوا غير منصفين في علاقة المشرق بالمغرب. لذلك تعرضت كتبهم للحرق، لكنه لم يحدد مكان الحرق، هل في المشرق أم في المغرب؟ ومن الخلاصات التي يمكن أن نتيرها مع الصحافي بعد الانصات للكتبي وقراءة المجلدات : حضور التقاطع بين المشرق والمغرب ، لكن لم يُثر موضوع جمال عبد الناصر الذي يعتبر الموضوع الثاني بعد موضوع البحث عن أصل قبيلته ،غير أننا نجد إلحاح الماضي على الحاضر في الاستمرارية في البحث عن الأصول .ورد في(ص: 170)» عندما استيقظت أو لّت حلمي بأن جدي يدعوني إلى متابعة بحثي في أعماق الجنوب « غير أن الصحافي لم يفش هذا الحلم لأحد خوفا من أن يكلفة شيخ القبيلة بالاستمرار في البحث ، وبالتالي سيدخل في متاهات الجهات الأربع من جغرافية العالم. بينما ترسخ لديه بعد تلك الرحلة ألا فائدة من البحث. ورد في (ص: 171)» ارتحت لقراري، لأنني أصبحت مقتنعا بأن البحث في شجرة الأنساب سيفتح علي غايات لا نهاية لها».

انطلقت الرواية في النبش من زمن جمال عبد الناصر إلى الماضي، في ذخائر الصحراء والمغرب الشرقي والاندلس ثم إلى المشرق عند مصر، لتعود بنا الرواية بمهارة عالية إلى بداية البدايات، مع مرحلة جمال عبد الناصر، حيث دار الحديث هذه المرة، ليس مع الشيوخ وانما بين الصحافيين في المقهى، فأصبح الحديث حول القومية العربية، وطرح السؤال، ما الذي يجمعنا ويشتتنا؟ هل اللغة والدين والمصير المشترك أم شيء آخر؟ كما دار الحديث حول طبيعة السلطة والحكم، فوجد الصحافي تشابها بين المشرف والمغرب في المعتقد الأسطوري، ففي المشرق يتبركون بقبور الأنبياء وفي المغرب يتبركون بقبور الصلحاء. ومن الخلاصات الأساسية التي انتهى إليها الصحافي، أن هناك مفترقا بين ماضي الشيخ وحاضر الصحافي، الذي اقتنع بلا جدوى النبش في الأموات، أن الانتماء إلى الجغرافية أصح من التعلق بالتاريخ.

من خلال تتبعنا بعين الراصد تبين أن رواية « يوبا أعراب» نص مكتنز بمعطيات تاريخية وسوسيولوجية، رواية تجمع بين ثلاثة مواقع جغرافية قد تصل إلى حد التلاقي في بعض جوانبها. فالرواية تتحدث عن أربع هويات: أمازيغية وعربية وصحراوية وأندلسية في اندماج وتكامل، لتعطي هوية واحدة. فهل نقل الأستاذ جمال بندحمان روايته من قلم المبدع إلى قلم المؤرخ والسوسيولوجي الذي يبحث في الظواهر الآنية المعيشية والشاهدة التاريخية؟ وهل في عمله هذا دعوة إلى المبدعين كي ينشغلوا بالأسئلة الحارقة التي تواجه مجتمعهم و وجودهم؟.

مصراتة المدينة الليبية الثالثة

أحمد شرّاك

1 – أسباب النزول

لم أزر ليبيا قبل اليوم.. لأن زمن الشمولية حال دون ذلك، لم يكن يسعف؛ خاصة وأن النظام الفائت اعتمد كثيرا على تلميع صورته، ولم تتسع للرئيس رقعة ليبيا، لم يُركز على ما بداخل الحدود من تنمية وتحديث وتقدم، خاصة وأن البلد صغير جغرافيا وديموغرافيا مثل ليبيا. وإذا قارناه بسنغفورة التي تعتمد على تنمية الإنسان والتي تقودها امرأة، وليبيا التي تعتمد على الثروة، لوجدنا فارقا بنيَويا لا يقاس..

لقد كان هاجس الرئيس أن يلقب زعيما، وقائد انقلاب سماه ثورة الفاتح عبر قاموس سياسي لا يخلو من شقشقة وبيان.. ولقد اعتمد على آليتين وهما التخويف من جهة وآلية شراء الذمم من جهة أخرى في أوساط المثقفين والكتاب، بل وشراء المواقف السياسية من إفريقيا التي حلم أن يكون فيها رئيس الولايات المتحدة الأفريقية: «.. وعندما يتوفر المال الذي يمكن أن يصرف من دون رقيب أو حسيب يمكن المرء أن يغير الكثير من الصور. فالعالم مملوء بالطماعين والراكضين وراء المال من دون تفكير، بحيث يتحولون إلى أبواق تذيع يمينا وشمالا بكل ما لم يخطر ببال..»(1)

لذلك استعمل المال والتخويف إضافة إلى السلاح في ضرب مناطق شتى، ومنها الوحدة الوطنية والجغرافية المغربية في صحرائه بدعم كيانات وهمية...

فأين نحن من سمفونية وحدة المغرب الكبير ؟ أو المغرب العربي ؟ الذي يتكون من 5 دول معروفة تاريخيا، لم يكن شعار الوحدة إلا تمويها يدخل في إطار الشقشقة كما أسلفت.

إذا كان هذا العامل قد حال دون زيارة سابقة، فإن الحال اليوم -كما كنا نسمع- في الإعلام بأنه متوتر، وأن الأمن أعز ما يُطلب، ولعل هاته الصورة جعلتني أتهيب، خاصة بعد اعتراض ابني على الزيارة منبها ومحذرا، وكذا بعض أصدقائي الخُلّص.. إلا أن ذ.فريحة أبوبكر أبو عمود التي كانت تتواصل معي طيلة الثلاثة أشهر الماضية، كعضو في اللجنة العليا الاستشارية وباعتبارها رئيسة اللجنة العلمية للمؤتمر الدولي الأول تحت عنوان: «مهددات السلم الاجتماعي ومستقبل الاستقرار المجتمعي: زواج القاصرات وظاهرة الطلاق نموذجا» (إستراتيجية المواجهة والحلول) يومي 29-30 نونبر 2025، من تنظيم مركز البحوث الاجتماعية ودراسة السياسات المعمقة، التابع لوزارة التعليم العالي والبحث العلمي، والهيئة الليبية للبحث العلمي، بمدينة مصراتة بليبيا الشقيقة.

لقد كان الوفد المغربي يتكون من أربعة أساتذة من التعليم العالي عبر أربع جامعات مغربية(2)، ولقد شمل المؤتمر مداخلات وأوراقا بحثية كثيرة من المغرب والجزائر وتونس ومصر والعراق والمملكة العربية السعودية ونيجيريا وتركيا وبريطانيا وليبيا طبعا، سواء حضوريا أو عن بعد.. كما تجدر الإشارة أن الوفد المغربي، إضافة إلى عضويته في اللجنة الاستشارية العليا واللجنة العلمية، فقد أسهم بأوراق بحثية ذات معنى.. ولقد كان لي الشرف بأن أقدم محاضرة افتتاحية في بداية المؤتمر تحت رئاسة السوسيولوجي العربي الكبير الدكتور مصطفى عمر التير، وعقب على هذه المحاضرة ثلة من المشاركين(3).

2 – مصراتة القريبة/ البعيدة

يبدو أن مصراتة جمعت شمل العرب والمغرب الكبير (المغرب والجزائر وتونس)، وإذا كان العلم قادرا على الجمع والتواشج كما الجغرافيا إلا أن الواقع الجيو-سياسي قد يجعل ليبيا القريبة بعيدة جدا، فلقد استغرق السفر من الدار البيضاء إلى مصراتة ما يقرب من 24 ساعة، إذا أضفنا مسافة ما بين المدن التي قدِم منها الوفد المغربي، وتحديداً من أكادير وتطوان وفاس والرباط في اتجاه المطار الدولي بالدار البيضاء، ولقد توزع هذا السفر ما بين ثلاثة مطارات، من الدار البيضاء إلى تونس التي مكثنا بمطارها 6 ساعات، ثم من تونس إلى مصراتة.. ولعل في كل محطة تتكرر الإجراءات من جديد عبر إيداع حقائب السفر والتفتيش إلى غير ذلك من ختم الجوازات، ولقد وصلنا إلى مصراتة في اليوم الموالي أي الجمعة 28 نونبر على الساعة 1:00 زوالا بتوقيت ليبيا (ساعة زائدة بالنسبة لتوقيت المغرب).

وصلنا مرهقين حقا، واستغرقت الإجراءات وقتا من أجل التدقيق والتأكد من وعد الفيزا الذي سلمته سفارة ليبيا بالرباط، والذي قدمناه إلى شرطة المطار، وهو أمر طبيعي في ظرف دقيق أمنيا، هكذا علقنا وذهبنا إلى فندق المائة 2، حيث سأقيم في الغرفة 113، وحيث ستدور أشغال المؤتمر، وهي فكرة جيدة من نواح كثيرة في ربح الوقت والتنقل والاستراحة من التعب، كما تعتبر هذه الفكرة بالنسبة للمشاركين قيمة مضافة لهذا المؤتمر من حيث الترتيب والتنظيم؛ لعلها العلامة المفتتح على نجاح المؤتمر، وهكذا دارت الأشغال في اليومين المواليين 29-30 نونبر وامتدت إقامتنا إلى حدود الثلاثاء 2 دجنبر من السنة 2025، حيث قدمت عشرات الأوراق البحثية وعشرات التعقيبات والمناقشات، ولقد ختم المؤتمر بتوصيات وتكريمات للراعين والداعين وباحثين وباحثات(4)

3 – المغرب في مصراتة

يحضر المغرب في لسان مصراتة وثقافتها، أقصد في خطاب الإعلانات «les enseignes»، كما في ثقافتها العالِمة والذوقية.. لعل الزائر لاحظ ذلك، من خلال جولات متعددة قبل انعقاد فعاليات أسباب النزول (قبل الجمعة) وبعد (يوم الاثنين فاتح دجنبر) بمعية د. علي امحمد أبو دبوس، رئيس اللجنة التحضيرية للمؤتمر، ولقد عبرنا أمكنة وفضاءات مصراتة، وهي تقع على أرض منبسطة، حيث لم نلحظ لا عقبات ولا منحدرات.. يحضر في طبخها الليبي مثلا ما تسمية مصراتة بالشربة العربية التي كانت تقدم لنا إلى جانب «شربات» أخرى ومآدب فاخرة، ولعل الشربة العربية تتقاطع مع ما يسمى في شرق المغرب بشوربة لسان الطير كمشبَّه لهذه شربة، كما كان يقدم الكسكس سواء في يوم الجمعة أو غيرها، وهو كسكس أيضا يشبه الكسكس المغربي في كثير من الملامح والمكونات. لعلها تواشجات،

إن دلت فتدل على أن شعوب المغرب العربي الكبير شعوب واحدة، فرقت بينها الحسابات الجيو-سياسية، والحال أن اتحادها سيعطي دفعة قوية كما هو الحال بالنسبة للاتحاد الأوروبي..، رغم اختلاف الهويات والذاكرات السياسية والثقافية.

يحضر المغرب أيضا على مستوى الثقافة العالمة كشارع أحمد زروق(5)، قد تكون هناك تفاضؤات أو تشابهات أو تماثلات أخرى لم نلحظها في هذا العبور المحدود زمنيا.

4 – مصراتة بين الحداثة والتقليد

لعله سؤال عام، ليس موقوفا على مصراتة وحدها بل على المدن العربية في المجمل.. إلا أن إعادة طرحه على مصراتة هو بعض الملامح اللافتة في المدينة وعلى رأسها غياب المواصلات العامة من حافلات وطاكسيات حيث لا وجود إلا للمواصلات الخاصة، أي السيارات، فكل مصراتي إلا وله سيارة، حيث لا وجود هناك لراجلين، وإذا رأيت راجلا فهو غير ليبي كما فاه الدكتور علي مرافقنا في مختلف الجولات، وهو أمر لافت حقا خاصة وأن المحركات تعمل بثمن زهيد في متناول اليد باعتبار البلد له ثروة بترولية هائلة..

إن هكذا مشهد يطرح أسئلة خاصة بالذهنيات والعقليات والتمثلات لدى الإنسان المصراتي (والليبي عموما)، هل هناك تطور على هذا المستوى أم أن هذه العقليات والتمثلات.. ما زالت متلبسة بتفكير تقليدي ولربما تقليداني رغم هذا المظهر المادي أو هاته الرفاهية المظهرة على صعيد المواصلات الخاصة، ولعل هذه المفارقة قد تطرح أسئلة عميقة بين الفكر والواقع، بين التقليد والتحديث.. والحداثة ؟

في هذه الأيام القليلة لم ألمح امرأة تقود سيارة، ولعل هذه الملاحظة تحتاج إلى بيان ودليل لأن المرأة الليبية قد تجاوزت هذا الوضع وأصبحت لها ندية في القيادة والسياقة، أمام غياب مواصلات عمومية «لفترة طويلة كانت قيادة السيارة حكرا على الرجال. في البداية كان عدد السيارات صغيرا وكانت ملكية سيارة مؤشرا للثروة، لكن بعد تحسن مستوى الدخل أصبح امتلاك سيارة أمرا عاديا، بل وضروريا في بلد يفتقر إلى نظام جيد إلى المواصلات العامة..»(6)

إن السؤال الذي يُطرح هنا، هل «تضخم» المواصلات الخاصة مؤشر على التحديث، على الحداثة أم أن غياب المواصلات العمومية هو المؤشر ليس على التحديث بل مؤشر على الثروة وارتفاع مستوى العيش في خط غير متواز مع مستوى التطور الثقافي والسلوكي في المجتمع.. قد تستبد بك هذه الأسئلة وأنت تتأمل في الظاهرة متجولا بين شوارع المدينة التي ما زالت تحضر فيها إعلانات تحيل على الحقبة العثمانية التي مرت بها ليبيا قبل الاحتلال الإيطالي، إلا أن الملاحظة أن العلامات الإيطالية، أقصد باللغة الإيطالية، لا يوجد لها أثر في كثير من الأماكن والشوارع والساحات، وعلى ذكر الشوارع فتتوارى أسماؤها الحقيقية لتبني التمثلات الاجتماعية أسماء بديلة تدل على وظيفتها ومحتواها مثل شارع الدم الذي قد يوحي لك لأول وهلة بأنه يحيل على البطولة والفداء، إلا أنه غير ذلك فهو يحيل فقط على محتواه الذي تكثر فيه محلات الجزارة والجزارين.. وكذلك شارع الجيعانين الذي قد يوحي بالفقر والهامش، ولكن واقع الأمر، يحيل على تزاحم المطاعم في هذا الشارع، حيث أصبحت العائلة الليبية تذهب إلى المطاعم أيام نهاية الأسبوع وأيام العطل، ولعله سلوك مدني، لم يكن له محل من الإعراب إلى وقت قريب.. وشارع أزريع الذي يشير إلى مشتقات الزرع كلها كالدقيق والحمص والعدس وما إلى ذلك، كما فاهت الدكتورة فريحة أبوبكر التي كانت ترافقنا يوم الاثنين الفاتح دجنبر.

إن مدينة مصراتة مدينة لا يُحس فيها المرء بالغربة، فكأنه في إحدى مدنه، مدينة لا تخلو من ذلك التقسيم ما بين المدينة القديمة والمدينة الحديثة كما الحال في كثير من المدن العربية كتونس ودمشق وفاس، وكذا المدن الأوروبية كمدينة ليون الفرنسية.. إلا أن مصراتة بدأت تتوارى فيها المدينة القديمة، لم تعد مجالا حضريا يتسم بالقدامة والتراث حيث أن المدينة القديمة قد توارت وأصبحت أطراسا لوجود كان. إن زحف المدينة الجديدة بدأ يمارس عملية المحو والتبدل.. إلا أن السؤال الذي يُطرح من جديد هل هذا الأمر يدل على حداثة واقعة أو قادمة تتميز بها هذه المدينة ؟ لا أستطيع الحسم في الجواب، لكن ما يمكن تأكيده هو أن المدينة تتميز بمناخها المتوسطي، بوقوعها على البحر الأبيض المتوسط، فقد زرنا شاطئها المحاذي لها، حيث يعتبر متنفسا مناخيا خاصة في الصيف، ليس فقط بالنسبة لساكنتها، بل لكل الليبيين والأجانب أيضا، شاطئ ربما ما زال يحتاج إلى بنية تحتية، وإلى انغراس ثقافة سياحية تبدو غائبة هنا، فهل البترول يستأسد على كل الموارد الممكنة اقتصاديا ؟ ومن بينها السياحة كقطاع حيوي ؟ حيث يبدو بأن الدولة البترولية، قد لا تكون في حاجة إلى استقطاب سياحي، فكل جهودها تنصب على التحديث العمراني، لكن لا تتجاوز في أحيان كثيرة تلك البَيْنِيّة بين الحداثة والقدامة على مستوى المجال والتنمية الأفقية.. والحداثة في التصورات والرؤى..

5 – النهاية / البداية

لقد حرص المنظمون على نجاح المؤتمر، وهو فعلا قد نجح بالمقاييس العلمية وبالمقاييس التنظيمية، كما أن مصراتة لم تكن دغمائية، أقصد أن تنظيم مؤتمر في أرضها فقط، بل حرصت على أن تعرف بنفسها مجالا ومناخا وكرما، وذلك احتفاءً بضيوفها وبالعلماء الذين حجوا إليها من أجل المطارحات العلمية وتقديم التوصيات الدالة..

لقد دعتنا مصراتة قبل المؤتمر إلى عشاء احتفائي بمطعم لقونا، وهو مطعم حديث ولذيذ حقا، كما كانت الجولة الختامية متوّجة بعشاء في مطعم دولتشي (DOLCE)، ولعلهما من المؤسسات الخاصة التي دعّمت انتظام المؤتمر.. كما كانت زيارة لبلدية مصراتة التي استقبلتنا فيها سيدتان مسؤولتان، من أجل تقديم نبذة عن البلدية ووظائفها وإنجازاتها ؛ ولقد أبانتا عن وعي وثقافة نسائية وارفة، كما لم يفت أعضاء اللجنة العلمية والتحضيرية أن يحيوا كل الداعمين في المدينة من معمل الحديد والصلب والمنتجعات الكبيرة.

وأخيرا، لا يسعني إلا أن أقول بأن المدينة آمنة حقا، وهادئة فعلا، وأن التهيب الذي كان، تبخر على أرض الواقع المصراتي، حيث نتمنى نفس الأمن والسلام لكل المدن الليبية، من أجل ليبيا موحدة نحو ديمقراطية مأمولة وتنمية ملموسة وحداثة مجتمعية، نحو الأمام، نحو تغير وتطور عبر تجاوز تناقضاتها «فليس متأخرا أبدا أن تفعل جيدا» كما يقول مثلا فرنسي.

ولعل تنظيم هذا المؤتمر وحرص جهود كل اللجان سواء اللجنة الاستشارية(7) أو العلمية أو التحضيرية، قد عملت على ذلك بتدبير قيادي للدكتور فريحة أبوبكر أبوعمود التي كانت حريصة على نجاح المؤتمر بتفانٍ شديد في العمل، ليس في أيام المؤتمر بل قبل ذلك بثلاثة أشهر عبر التنسيق والتدبير والحرص الدقيق.

وختاما نتمنى أن يكون الأمن الذي يَعمّ مصراتة أن يمتد إلى كل مدن ليبيا، إلى ليبيا وطنا واحدا موحدا.. فسلاما، سلاما، سلاما..

هوامش:

-1 الدكتور مصطفى عمر التير: «صراع الخيمة والقصر»، رؤية نقدية للمشروع الحداثي الليبي، منشورات منتدى المعارف، الطبعة الأولى بيروت 2014، ص. 11.

-2 يتعلق الأمر بالأستاذة كريمة الوزاني بجامعة عبد المالك السعدي والأستاذ رشيد بن بيه من جامعة ابن زهر بأكادير والأستاذ المكي السراجي بجامعة محمد الخامس بالرباط والأستاذ أحمد شراك بجامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس.

-3 كريمة الوزاني من المغرب وعبد الله الهمالي وعائشة فشيكة ونور الوافي وكلهم من الجامعات الليبية.

-4 لقد كُرم من الوفد المغربي كاتب هذه السطور، وكما كُرمت ذة. كريمة الوزاني..

-5 ولد أحمد زروق بفاس سنة 1442.. توفي بمصراتة سنة 1493، وضريحه يوجد بها وهو قبلة للزوار ولقد أفرد له الدكتور طه عبد الرحمان فصلا في أحد كتبه كما فاه بن بيه ونحن نتساءل عن هذه القامة العلمية التي كانت معروفة بالزهد والتصوف.

-6 الدكتور مصطفى عمر التير: «صراع الخيمة والقصر»، رؤية نقدية للمشروع الحداثي الليبي، مرجع مذكور، ص. 226.

-7 لقد ترأس هذه اللجنة الدكتور مصطفى أبو القاسم دبوب، كما أنها فقدت عضوا من أعضائها الذي توفاه الأجل المحتوم وهو السوسيولوجي الليبي الكبير الدكتور عبد الهادي الحوات وهو أستاذ السوسيولوجيا بجامعة طرابلس، وله مؤلفات وازنة، فهو إلى جانب السوسيولوجي الكبير مصطفى عمر التير، وثلة من السوسيولوجيين والسوسيولوجيات يشكلون واجهة المشهد السوسيولوجي الليبي والعربي أيضا، فرحمة الله عليه رحمة واسعة.

بنيونس عميروش
فنان تشكيلي وناقد

عثمان الحنّاي

ضفائر المادّة

يستقر النَّظَر إلى المجموعة المتجانسة من حيث الأسلوب وطريقة المعالجة. في هذه النماذج القائمة على قواعد Socles مُتناغمة مع حمولتها، تتخلّص القِطع النَّحْتية من الكتلة اللاّمادّة وثِقلها، في الوقت الذي تتخذ فيه المادة صِفة «خَطية» على شاكلة «شرائط» أو «أنابيب» قابلة للتَّمْطيط، مُتحركة ومُتحولة في السُّمك، تتناغم في تفاعلها العمودي، كأنها تَعْقِد اتِّحادها في التَّسامي العُلوي، فيما ترسم المَتاهات والفَجْوات، والفراغات التي تُتيح للعين اختراق «الهيكل» النَّحْتي لتمتزج الخَلْفية بالعناصر المتناسلة والمُتعالِقة بعناية فائقة.

في هذه السلسلة يحضر الحديد بدوره، بينما تنتصر أغلب القِطع للخشب، لمادة الطبيعة وعنفوانها: خشب الأرز Cèdre، السنديان Chêne، الزان Hêtre الأكثر صلابة، مع الأخذ في الحُسبان اختلاف الملامس Textures ودرجة الكمْدَة واللمعان في تفاعل هذه الأنواع الخشبية مع الضوء. هنا تستعيد المنحوتات حيوية الطبيعة وإيقاعها في التَّشَعُّب والتَّعْمير والتَّناسل، لكن بقدر ملحوظ من التنسيق المُوَجَّه بتدَخُّل يد النحات وذائقته المشدودة إلى حِسٍّ إيقاعي قائم على سيادة المُنْحَنيات والتَّعاريج، حيث العُقد المُتْفكة تُجَسِّد المُبتدأ والمُنْتَهى، في الوقت الذي يَنْبَني فيه التوليف الفضائي عبر عُقَدٍ مَحْلولة، تَوْصيلِيَّة ومُتعاكسة، تسمح للتشكيل «الخَطي» بانْسيابية محسوبة من أسفل القطعة إلى أعلاها، وهبوطا من قمة القطعة إلى أسفلها، عبر حركية توليدية سائرة في تنشيط حَلَقات مُترابطة يتحول معها الخشب إلى مادة سائلة، إلى ضفائر إكليلية متشابكة بمِزاج رائق ومُتحمِّس.

في هذه اللَّيْفِيَّة المُنْتَصِبَة وفق مبدأ العُرْوَة Boucle التي تدخل في تكرار حَلَقي مُتَوازن ومُتباين من حيث الاتجاه والدينامية والتَّواتُر، يتفاعل «الترسيم» النَّحْتي من داخل عناصره المُمتدة من ذاتها، ومعه يتحول جوهر الخشب إلى مادة «كِتابية» طرية ومِطواعَة، إلى الدرجة التي تتماهى فيها مع الكاليغرافيا، دون قصدية، لتحيلنا على هَيْئة الحرف الذي يصير معقوداً في وسط الكلمة «الهاء»، إضافة إلى أخرى مثل «الميم» و«الحاء» وغيرها، بينما تظل في الأصل «كتابة» تجريدية، منذورة لحصيلة مادية مُرَكبَة. وبفَنِّية محسوسَة، تدفع بنا نحو تلمُّس هذا الغَزْل المُتشابك والمصقول بأناقة «كوريغرافية»، حيث التَّمايُل رديف الحلقات المصقولة بإزميل النحات الذي أفلح في ترويض مادته الصلبة وجعلها طرية، مطواعة، نزقة، ومراوغة، دون أن تزيغ عن ميزان رَقصها.

يستمد النّحت روحه وكيانه المُحْكَم من طبيعة المادة المعمول بها، بينما يُملي هذا الاختلاف المادي طريقة التناول والصياغة، وما يتصل بالتجميع والتوليف بين مادتَيْن أو أكثر، وفق إمكانات التَّشَكُّل التي تُتيحها هذه المادة أو تلك، وما تستدعيه من استعداد وأدوات وتقنيات، ناهيك عن إمكانات النحات الحِرَفية وقدراته في السيطرة على المادة وتوجيهها لترجمة «الموضوع» والتَّصوُّر.

في هذا المقام («ضفائر الحرف والمادة»، فضاء المركز الثقافي إكليل، طنجة، يناير/ كانون الثاني 2026)، نحن بصدد مُنجزات حَجْمية موسومَة بتوقيع عثمان الحَنّاي، تجمع بين أكثر من مادة، بحيث يتم البحث عن الآليات والكيفيات التعبيرية لتوليف الخشب والحديد والأسلاك المعدنية في القطعة النحتية الواحدة، ضمن تراكيب مسطحة يتم تقديمها على شكل لوحات تدخل في دائرة النحت البارز (Bas-relief)، كما يتجلى ذلك في قطعة «التقاء» الموصولة برؤية جانبية Profil لوجهَيْن مُتطابقيْن مُتقابليْن في حالة تماهي، وأخرى «بدون عنوان» أكثر تجريداً، تتشكل انطلاقاً من دائرة خَشبية مطبوعة بتكوينات هندسية تتخللها تموُّجات «حديدية» أفقية وعمودية تُثير الإحساس بالسَّلاسة والطلاقة.

بالنسبة لباقي القطع التي تدخل في إطار النحت المستقل (La ronde bosse)، نشير إلى تلك القطعة المزدوجة بعنوان «السلام» المصنوعة من صفائح الحديد بمقاسات كبيرة نسبيا (243 x 110 x 33 سم)، المُرَكبة من أشكال مُثبتَة بالتَّلحيم، لتضعنا أمام «جسْمَيْن» مُتداخِلَيْن يُعْلِنان تلك العلاقة السَّرمدية بين «الذكورة» و«الأنوثة»، بين السالب والموجَب وما يعكس معاني التَّقابُلات المُتكامِلة؛ وفق «الصورة» الرمزية التي تُثيرها التَّقطيعات العُضوية، المُتموِّجة والمُتماثِلة، البادية للعيان بشكل صريح.

في المقابل، ينبثق العمل النحتي عموماً من توليف المادة وسيرورة تشكيلها في الفضاء، ليتخذ مَرْئِيَّتَه باعتباره حَجْما Volume مُتغيِّراً بحسب زاوية النظر؛ هناك حيث

الرباط، نونبر/ تشرين الثاني 2025