

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 57

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 3 من جمادى الأولى 1448

الموافق 15 أكتوبر 2026

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

bachkarmohammed77@gmail.com

العالم الثقافي

مَنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ ، فَمَنْ
لِي بِفِرْكَ جَنَحِ
الْفَرَاشَاتِ تَرْهَفَنِي ؟

خُذُوا حِيْطَةَ الْحَانِطِ ،
فَإِنَّا مَا ارْتَدَدْتُمْ

الرِّيَّاحِ وَدُرْتُ
بِتَنَوُّرَتِهَا كَالدَّرَاوِيْشِ
إِلَّا لِأَغْزَلِ

بِالزُّوْبَعَاتِ حَرِيرِ
الْحُقُولِ هَشِيْمًا ، وَإِنِّي
كَطَارِقِ

أَهْوَجُ مِنْ سَعَفِ
النَّخْلِ

هَذَا الْأَفْقُ

وَأَرَى بُرْعَمَا

ضَيَّعَ الْجَذَرَتِ تَحْتَ

حِذَائِي فِي صَفْقَةِ

مَنْ تَرَابِ ، فَلَا خُطْبَةَ

سَأَرَمَهُمْ أَحْرَفُهَا

مَنْ رَمَادِ

وَلَا سُفْنٌ تَحْتَرِقُ

سَبِيلِيَّة



قَالَ طَارِقُ
بَيْنَنَا الْبَحْرُ
وَالْبَرُّ
إِنَّمَا سَيَجْمَعُنَا
أَوْ يُفَرِّقُ

فِيَا أَيُّهَا الْغَزَاةُ
خُذُوا
الْآنَ قَدَرَكُمْ الْخَزَفِيُّ ،
وَارْزِعُوا الرِّاسَ
فِي طِينِ خَوْذَتِهَا مِثْلَ
عِبَادِ يَاسَ
أَذَابَ شَمُوعِهِ فِي
سَهْرَةِ الْمَوْتِ
حَتَّى الْعُنُقِ ..

خُذُوا قَدْرَ خَوْذَتِكُمْ ،
إِنِّي غَاضِبٌ لَا أَحْسِي
بِجَسَمِي الَّذِي طَوَّحْتَهُ
الزَّلَازِلُ مِثْلَ الرِّبَابَةِ
أَقْصَى الْغَنَاءِ
فَلَا وَتَرُ
غَيْرَ مَا يَتَرَقَّرُ
بِالدَّمْعِ مَنْ أَرْمَشَ
الْغَجَرِيَّاتِ يَكْسُو عَلَى
أَضْلَعِي ضَفْتَيْنِ ..

أَلْهَذَا سَيَكْفُرُ بِي الطَّيْرُ
مَرْتَطِمًا بِزَجَاجِ
السَّمَاءِ
وَيَكْفُرُ بِي النَّهْرُ
مُنْشِجًا بِالْخَنَاجِرِ
فِي الْقَلْبِ ، إِنِّي



محمد بشكار

أنطولوجيا توثق ذاكرة فيضانات القصر الكبير بالأدب والفن

متابعة: حسن يارتي

صدر عن برشلونة الأدبية عمل جماعي بعنوان «Echoes of Loukkous - أصداء اللوكوس» يوثق بالأدب والفن آثار الفيضانات التي اجتاحت مدينة القصر الكبير أواخر يناير ومطلع فبراير 2026 عقب ارتفاع منسوب وادي اللوكوس بفعل التساقطات المطرية الغزيرة مستعيداً ما خلفه الحدث من آثار في ذاكرة السكان والمكان.

وتجمع الأنطولوجيا بين النصوص الأدبية والبحث والتأمل والفن التشكيلي لتتجاوز التوثيق المباشر للفيضان نحو رصد تداعياته الإنسانية والنفسية والاجتماعية. وتتضمن مواد الكتاب في ثلاثة فصول هي: «الأصداء»، و«الأحلام»، و«التأملات» بما يتيح تعدد الأصوات والزوايا في تناول الحدث.

ويصدر الكتاب باللغتين العربية والإنجليزية بترجمة وتقديم المترجم الأستاذ محمد الصبراوي، فيما يشارك الفنان التشكيلي الأستاذ حسن البراق بنحو 11 لوحة فنية أنجزها حول فيضانات القصر الكبير لتلتقي الكلمة بالصورة في معالجة فنية للحدث. أما غلاف الكتاب فأنجزه المترجم حسن يارتي.

ويشارك في الأنطولوجيا عدد من الكتاب والشعراء والباحثين وهم: د. محمد أخريف، د. المصطفى بوخزار، د. عبد السلام دخان، عبد المالك العسري، أمل الطريق، محمد الجباري، سلوى قريش،

ANTHOLOGY



Echoes of Loukkous

A Literary and Artistic Anthology on the Floods
of Ksar El Kebir - Northern Morocco
(2026)

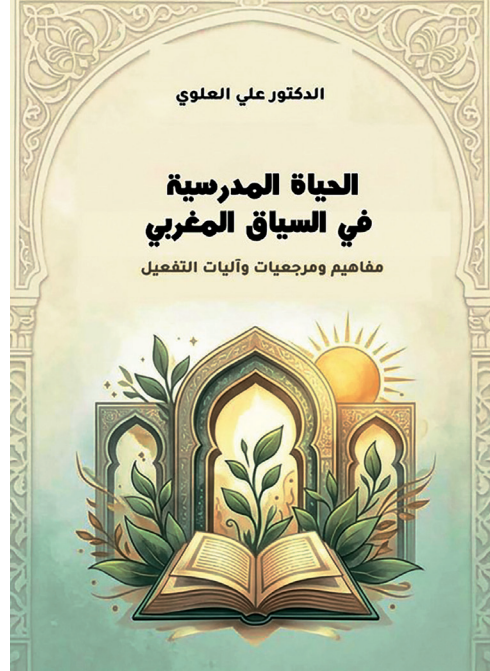
Translated by Mohamed Sebraoui
Edited by Hassan Barrak



محمد أكرم الغرباوي، حسن يارتي، الطيب المحمدي، محمد السكتاوي، وحنان قدامة.

كما يحضر الأدب الإسباني في الكتاب من خلال الشاعر أنطونيو رودريغيز غوارديولا بترجمة سلمى الصبراوي، في امتداد يتجاوز اللغة المحلية للحدث ويفتحه على فضاء إنساني أوسع. وتعامل أنطولوجيا «أصداء اللوكوس»... مع الفيضانات أكثر من كونها حادثة عابرة وإنما بوصفها تجربة تركت أثراً في ذاكرة المدينة وأهلها. ومن خلال تعدد النصوص واللوحات، يحاول الكتاب حفظ جانب من هذه الذاكرة وتوثيق ما قد يتوارى مع مرور الزمن.

الحياة المدرسية في السياق المغربي مفاهيم ومرجعيات وآليات التفعيل

الدكتور
علي العلوي

صدر للباحث الدكتور علي العلوي مؤلف جديد بعنوان «الحياة المدرسية في السياق المغربي: مفاهيم ومرجعيات وآليات التفعيل» عن مطبعة قرطبة بوجدة، في شهر أكتوبر من سنة 2026. ويقع المؤلف في 303 صفحات، وتتضمن فصوله السبعة حول إشكالية يمكن صياغتها على النحو الآتي: كيف يمكن بناء حياة مدرسية متكاملة وفاعلة في السياق المغربي، انطلاقاً من مرجعياتها ومكوناتها ومجالاتها وفضاءاتها وآلياتها ومشاريعها، بما يجعل منها رافعة لتجويد التعليمات، وتنمية شخصية المتعلم، والارتقاء بأداء المؤسسة التعليمية؟

لا يسعى الباحث إلى تقديم أجوبة نظرية عن الأسئلة المتفرعة عن هذه الإشكالية، وإنما ينطلق منها باعتبارها مداخل لتنظيم محتويات الكتاب، وربط الجانب المفاهيمي والمرجعي بالممارسة العملية. لذا، لم يقتصر الباحث على عرض النصوص والمرجعيات فقط، بل سعى إلى الانتقال من النص إلى الممارسة، ومن المفهوم إلى الأجرأة، بما يجعل بعض فصول الكتاب وملاحقه أقرب إلى دليل معرفي وتربوي يساعد على الفهم والتفعيل في آن واحد. وهذا ما دعاه إلى تخصيص الفصل السابع لمنهجية إعداد البرنامج السنوي للنادي التربوي، استناداً إلى ما جرى تناوله في الفصول السابقة، وإدراج بعض الإنتاجات والمخرجات التي كانت ثمرة للأشغال التطبيقية والورشات العملية المنجزة خلال الحصص التكوينية بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين لجهة الشرق، ضمن ملاحق الكتاب، إلى جانب وضعيات تطبيقية تضمنتها بعض العروض المنجزة من لدن أستاذات متدربات وأساتذة متدربين بإشراف منه باعتباره أستاذاً مكوناً بهذا المركز. وقد حرص على نسبة كل وثيقة إلى أصحابها، بالإحالة على أسمائهم أسفل الصفحة. ولقد أملت عليه طبيعة الموضوع اعتماد منهج يقوم على

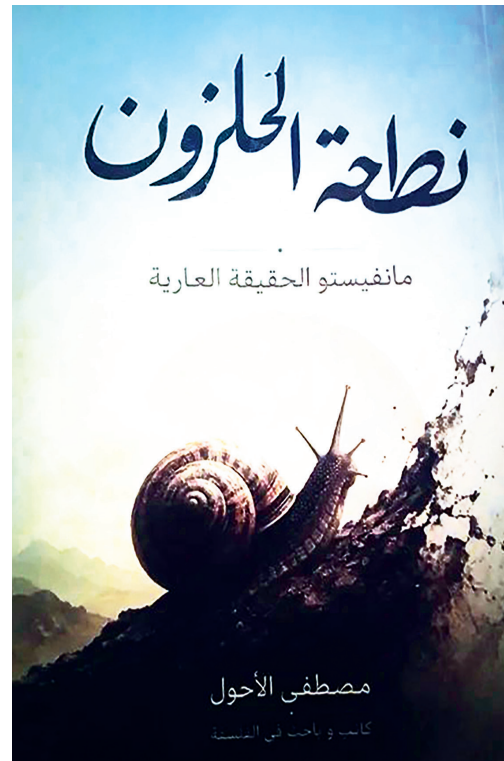
ومؤسسية محددة. ويعود هذا التنوع في الاستعمال إلى ورود جميع هذه الصيغ في المراجع التي استند إليها هذا العمل، لذا أثر الباحث الحفاظ على الصياغات الأصلية كما وردت في بعض الاقتباسات، مع إدراكه التام بأن مصطلح «المتعلم» يظل من الناحية المفاهيمية أعم وأشمل من مصطلح «التلميذ» في بعض الأدبيات التربوية، من حيث الدلالة والسياق والأدوار. ويضيف الباحث أن إصداره الجديد لا يدعي الإحاطة الشاملة بكل ما يرتبط بالحياة المدرسية، ولا يسعى إلى تقديم دراسة أكاديمية صارمة لموضوع متشعب ومتجدد، وإنما يروم تسليط الضوء على الجوانب التي تشكل البنية الأساسية للحياة المدرسية في السياق المغربي، ولا سيما المفاهيم والمرجعيات والمكونات والمجالات والمقاربات والطرائق والفضاءات وآليات التفعيل وبناء المشاريع وغيرها، مع استحضار خصوصيات منظومة التربية والتكوين في المغرب، ومرجعياتها التربوية والمؤسسية.

عن دار مؤسسة القاهرة اليوم للنشر والتوزيع بمصر، صدرت أخيراً للباحث والمبدع المغربي مصطفى الأحول، باكورة أعماله تحت عنوان «نطحة الحلزون مانيفستو: الحقيقة العارية».

يقع هذا الإصدار الذي ينتمي إلى جنس الشذرة، في ست وثمانين صفحة، ويكتنف أربعين شذرة تلامس بالتأمل عدة أسئلة وتيمات.

نقرأ في إحدى الشذرات من الكتاب:

كسر المنطق: في الطريق الموحش، نطحني حلزون وسرق أسلتي.. ثم تسلق عمود الكهرباء ليضيء بها هزيمتي.

مصطفى
الأحول

نطحة الحلزون.. مانيفستو الحقيقة العارية

مصطفى الأحول
كاتب وباحث في المسألة

ينظم بيت الشعر في المغرب بشراكة مع وزارة الشباب والثقافة والتواصل، وبالتعاون مع مسرح محمد الخامس الدورة الأكاديمية «الرباط في الشعر المغربي والعربي» وذلك يومي 23 و 24 أكتوبر 2026 بمشاركة نخبة من الباحثين والدارسين والشعراء والنقاد المغاربة، حيث سيتم الانكباب على موضوع الدورة من خلال المحاور التالية: الشعر والفضاء - المدينة في الشعر - الرباط في الشعر المغربي والعربي - شعراء مغاربة يتحدثون عن مدينة الرباط. تندرج الدورة الأكاديمية ضمن فعاليات الرباط عاصمة عالمية للكتاب لسنة 2026.

الدورة الأكاديمية ليت الشعر في المغرب مدينة الرباط في الشعر المغربي والعربي

لِكُلِّ فضاء ذاكرته المضمرة لوجهه العام ووجهه الخاص ووجهه الإبداعي الذي لا يتشكل إلا إذا تحول الفضاء مادة للفن والأدب. إنها ذاكرة متعددة. العام فيها هو ما يشكل جزءاً من تاريخ الفضاء؛ ما تعاقب عليه من أحداث، وما شهدته من تحولات، وما تبلور في سيرورة نماء الاجتماع فيه، وما تحكم في تدبيره. إلى جانب هذا الوجه العام، يحتفظ الفضاء بذاكرته الخاصة، أي بالجمولة النفسية التي تتشكل من تفاصيل الروابط المتولدة بينه وبين الأفراد. أما ذاكرة الفضاء الإبداعية، فهي الصورة التي بناها الأدب والفن عنه، وما تبلور عبر هذه الصورة بناءً على تشكيلها وفق متطلبات أجناس الأدب وأنواع الفن. تبعاً لذلك، غالباً ما تنطوي ذاكرة الفضاء الإبداعية على ذكريات صغرى ترسمها الأجناس الأدبية والأنواع الفنية، على نحو يسمح بالحديث عن ذاكرة الفضاء في الرواية، وفي الشعر والمسرح والسينما والتشكيل.

ليس الفضاء سواً أتعلق الأمر بوجهه العام أم بوجهه الخاص أم بوجهه الإبداعي، مجرد جغرافيا. إنه أبعاد وجودية ورمزية ذات فروع لا حُد لها، على نحو يمنع من حصره أو اختزاله. ذلك ما مكن الفضاء منذ القدم، أي منذ أن تبلورت علاقة الفرد به وتشعبت، من اتساعه الدلالي. لا يندصر الفضاء، بحكم نهوضه على تفاعل الزمان والمكان، في احتضان أنشطة الإنسان ولا في كونه مجرد سكن له. لقد عرف الفضاء ابتداءً من العلاقات الأولى معه، كيف يؤمن هو نفسه حصته من السكن؛ فمُنذ أن سكن الإنسان الفضاء، استطاع الفضاء أيضاً أن يسكن الإنسان. هكذا تحول المكان، الذي هو جزء من الفضاء، مكانة مكنته من تبادل هذه الحصة مع الإنسان، بعد أن صار كل منهما يسكن الآخر، وبعثته تبعاً لذلك، منطوياً على أبعاده وقيمه ودلالاته.

للفضاء حضوره الراسخ في الشعر. فتاريخ القصيدة غير منفصل عن الصور التي بها كانت دلالة الفضاء وجماليته تتبلور في ثنانيا النصوص. لقد أرسى الشعر العربي، منذ بداياته الأولى، دلالات متشعبة عن الفضاء، وأبدعت القصائد لغة مكنة الفضاء، وهو يعبر إلى المتخيل، من رمزية متعددة الروافد ومن أبعاد وجودية شديدة القوّة. فصار الفضاء الذي صاغه الشعر غير منفصل عن حملته الوجودية والرمزية، التي كان فيها الوعي بالمكان متضمناً لرؤية عن الزمان.

يتحول الفضاءات وتقدّها وتعدّد الديوات المرتبطة بها في الزمان الحديث، بناءً على التغيرات والمتطلبات المتسارعة، شكلت

المدينة موضوعاً شعرياً من صميم انشغال الشاعر الحديث والمعاصر، كما انطوى هذا الموضوع على اختلاف الرؤى والتجارب. وهو ما أتاح للقصيدة في كل بقاع الكون أن تبني صوراً عن المدين، وأن تبلور دلالات عبر التفاعل الذي تحقق لها مع المدينة. لقد كان الشعر في الزمان الحديث دريصاً على النفاذ إلى تحولات الحياة في المدينة وتنقضاتها، وعلى تكثيف هذه التحولات والتناقضات وبلورة معرفة تستجليها شعرياً. ذلك ما تبدى من وضع المدينة الحديثة في الشعر العالمي والعربي والمغربي. مدينة الرباط واحدة من المدين التي شهدت حضوراً في الشعر العربي والمغربي. لذلك تحتفظ بصورها الإبداعية والرمزية كلما أثير موضوع المدينة في الشعر

العربي، وتحديدًا في الشعر المغربي. فالرباط الشعرية هي أحد الفضاءات المشكّلة لمدين إبداعي تتقاطع بينته في الانشغال بالمدينة. متن شكل امتداداً حيويًا في منجز الشعر المغربي الحديث والمعاصر وكشف عن تباين حضور المدينة الشعرية بتباين التجارب والرؤى والخلفيات المعرفية. إن العبور بمدينة الرباط إلى القصيدة الحديثة والمعاصرة جعلها، كما هي حال كل انشغال شعري بالفضاء، تشكلاً لغوياً حاملاً لأثر المتخيل البائي للقصائد التي احتضنت هذه المدينة.

إشكال شعرية المدينة بوجه عام وشعرية مدينة الرباط بوجه خاص موضوع حيوي، لأنه يضيء ديرًا دلاليًا ورمزيًا من أحياز الشعر العربي والمغربي الحديثين، ويثير أسئلة عن جمالية المدينة في الشعر وعن المعرفة الشعرية التي يبنينا الشعر عن الحياة الحديثة. هو ذا ما تروم هذه الندوة إضاءته والتفكير فيه، اعتماداً على أسئلة معرفية. يمكن الإشارة إلى بعضها على النحو الآتي: كيف تفاعل الشعر العربي والمغربي مع قضايا المدينة الحديثة وتناقضاتها؟ كيف أعاد هذا الشعر كتابة المدينة؟ ما الأسس التي اعتمدها في بناء صورة المدينة على المستوى الإبداعي؟ ما صيغ حضور مدينة الرباط في الشعر المغربي؟ يمكن استنتاج صورة شعرية عن مدينة الرباط في تجارب الشعراء العرب والمغاربة الحديثين والمعاصرين؟ أتمه ما يسمح نصياً في القصائد المغربية والعربية بلورة متخيل شعري عن هذه المدينة؟ ما الأبعاد الدلالية والرمزية التي اقترنت بحضور مدينة الرباط في هذا الشعر.

البرنامج الكامل

الرباط قصيدة كل الأيام، أبدية التهرين والاحلام؛
- حسن مخافي: الرباط في شعر حسن نجمي: بحث في شعرية المكان؛
- لطيفة بلخير: شعرية الرباط، الفضاء الرمزي والوجود المتخيل؛
- عبد الدين حمروش: قصيدة الكارتوبسطل (من المدينة إلى المدينة)؛
- محمد معتصم: الرباط في الشعر المغربي، «فكرة النهر» لحسن نجمي نموذجاً؛
إدارة الجلسة: سليمان القرشي.

- الجلسة الرابعة الساعة الثالثة والنصف مساءً، حول موضوع «شعراء مغاربة يتحدثون عن مدينة الرباط»، بمشاركة:

- محمد الأشعري: الأمكنة كلفة؛
- حسن نجمي: أصوات الرباط؛
- نجيب خداري: في الرباط، بين حديقتين؛
- محمد الصالح: الرباط... أما وقد استل الشوق من غمده؛
إدارة الجلسة: حسن المودن.

- الجلسة الخامسة في الساعة الخامسة مساءً، حول موضوع «شعراء مغاربة يتحدثون عن مدينة الرباط»، بمشاركة:

- عزيز الحصيني: الإقامة في إيثاكا؛
- عزيز أزغاي: من صخب غازا إلى وداعة الرباط؛

- وداد بنموسي: لي جذر في الرباط؛
- جمال الموساوي: المقيم العابر؛
- محمد بشكار: رباط دون قيد؛
إدارة الجلسة: محمد العزاز.

الجلسة الأولى يوم الجمعة 23 أكتوبر 2026 في الساعة التاسعة والنصف صباحاً، حول موضوع «الشعر والفضاء»، بمشاركة:

- رشيد المومني: الفضاء وشعرية تكليم الأثر؛
- مصطفى النحال: الفضاء في الشعر بين التمثيل البصري والتمثيل اللغوي؛
- عبد الفتاح الزين: الشعر والشاعرية والفضاء: هل من قراءة سوسولوجية؟
- عبد العزيز بومسهولي: الشعر، السكن والمدينة؛
إدارة الجلسة: جمال أمّاش.

- الجلسة الثانية الساعة الثالثة والنصف مساءً، حول موضوع «المدينة في الشعر»، بمشاركة:

- أحمد هاشم الريسوني: تجليات المدينة في الشعر العربي الحديث: «الفروسية» لأحمد المجاطي نموذجاً؛
- سعيد الخنصالي: المدينة والشاعر: من جغرافيا المكان إلى جغرافيا الذات؛
- يحيى بن الوليد: الشعر ونثر المدينة؛
- محمد آيت لعيم: صورة مراكز في مجاز الشعر؛
- فيصل أبو الطفيل: الشغف بالمدينة: شعرية الدار البيضاء في «أحوال بيضاء» لمحمد الأشعري؛
إدارة الجلسة: إبراهيم أولحيان.

الجلسة الثالثة يوم السبت 24 أكتوبر 2026 في الساعة التاسعة والنصف صباحاً، حول موضوع «مدينة الرباط في الشعر المغربي والعربي»، بمشاركة:

- محمد بويويك: في معنى أن تكون





أسامة الزكاري

بتوقيع الأستاذين محمد أخريف ومحمد العربي العسري، صدرت أخيراً الترجمة العربية لكتاب «إدوارد ميشو بلير حول قبائل منطقة الهبط بجبال» ، ونظراً لأهمية هذا المؤلف التاريخي، ننشر الكلمة التقديمية التي كتبها الباحث المغربي أسامة الزكاري لهذه الترجمة العربية..

عودة للتراث المونوغرافي الكولونيالي

في إطار هذا التوجه المعرفي الأصيل، يندرج رصيد أعمال الترجمة التي اشتغلت عليها «جمعية البحث التاريخي والاجتماعي بالقصر الكبير» على امتداد العقدين الماضيين، الأمر الذي أثمر رسيداً ثرياً لا شك وأنه يساهم في توفير زاد معرفي ثمين بالنسبة للباحثين وللمؤرخين ولعموم القراء. لم يكن بالإمكان الاطلاع على مضامين أعمال مثل كتاب «القصر الكبير 1920: تقاليد وتوهّمات» لفرانثيسكو صوريضا بلانيسبي أو كتاب «القصر الكبير سنة 1950» لأمومبرطو كورطاتيرو إيناريس أو كتاب «القبائل العربية بحوض اللكوس» لميشو بلير وجورج سالمون، إلا من خلال سلسلة الترجمات المترتبة التي أصدرتها «جمعية البحث التاريخي والاجتماعي»، كثمرة لجهد طويل ومستمر من الشغف المستدام بتاريخ مدينة القصر الكبير وأحوازا وعموم أصقاع منطقة جباله بالشمال المغربي. لذلك، فإن صدور الترجمة العربية لكتاب «بعض قبائل الجبال لمنطقة الهبط»، لمؤلفه السوسيولوجي الفرنسي إدوارد ميشو بلير، بتوقيع مشترك للأستاذين محمد أخريف ومحمد العربي العسري، تعزيزاً لمسار النهر الدافق لعمل الجمعية ولتراثها المعرفي ولتميز إشعاعها الحضاري الذي ساهم/ ويساهم في الحفاظ على توهج وجه مدينة القصر الكبير داخل محيطها الإقليمي والوطني الواسع والممتد.

صدر كتاب «بعض قبائل الجبال لمنطقة الهبط» سنة 1911، على صفحات المجلد رقم 17 من دورية «الأرشيفات المغربية». وعلى الرغم من مرور أكثر من قرن على صدور هذا العمل، فلا زال يحظى براهنية أكيدة على مستوى قوة مضامينه، وعلى مستوى دقته في تقديم المعطيات الإحصائية والخلاصات التركيبية. ويمكن الجزم أن البحث التاريخي الوطني لا يزال عاجزاً عن تجاوز سقف قيمة مضامين هذا العمل، الأمر الذي يجعل منه مرجعاً أساسياً لكل الباحثين في تفاصيل تحولات منطقة الهبط، قديماً وحديثاً، سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً. ولا غرابة في ذلك، فصاحب العمل يظل واحداً من أبرز الباحثين الكولونيين الفرنسيين معرفة بتفاصيل التطورات التاريخية والمجتمعية لبلاد المغرب، وخاصة لمنطقة الشمال، وتحديدًا مدينة القصر الكبير وأحوازا. لا أعتقد أن هناك باحث آخر اهتم بالمنطقة مثلاً فعل ميشو بلير، مستغلاً مواقفه ومهامه الرسمية، كوكيل للفرع القنصلي الفرنسي بالقصر الكبير نهاية القرن 19 ومطلع القرن 20، ثم كرئيس «البعثة العلمية الفرنسية بالمغرب» بمدينة طنجة وكمسؤول أول عن «الشعبة السوسيولوجية للشؤون الأهلية» بمدينة سلا. كان ميشو بلير يجمع بين استثمار غزارة المتون والبيبلوغرافيات العربية الإسلامية أولاً، وبين الشغف الكبير بتجميع الوثائق الدفينة بمختلف أنواعها وتفرعاتها، مثل المراسلات المخزنية، وعقود المعاملات التجارية، ووثائق الأحباس والزواج والإرث والطلاق والمراسلات الشخصية والإدارية... وبين البحث الميداني حيث الاحتكاك المباشر بمجال الدراسة بمجالاتها الجغرافية والدينية واللسانية والسياسية والأنثروبولوجية. لذلك، جاءت تنقيباته دقيقة، على الرغم من كل

ما يمكن أن يقال عن خلفياتها وعن سقطاتها المعرفية والمنهجية. ولعل في دوره في الاهتمام بالتراث الرمزي اللامادي دليل على ذلك، هذا التراث الذي ظل منفصلاً من بين عدة «صناعة» كتابة التاريخ التقليدي، بأبعاده الاستثنائية المخلصة في الوفاء

لا شك أن الحديث عن التراث المونوغرافي الكولونيالي لشمال المغرب أضحي يكتسب قيمة علمية متجددة، ليس فقط- بالنظر لغزارة منجزه ولسلطه المعرفية التي أطرت رؤى البحث لدى قطاعات واسعة من باحثي المغرب المعاصر، ولكن- أساساً- بالنظر لتفرد ولسبقه على مستوى إثارة الأسئلة المركزية في تحديد إواليات انتظام المسار العام لتطور الدولة والمجتمع المغربيين على امتداد القرون الطويلة الماضية. يعود الفضل لهذا الرصيد التنقيبي في إثارة الأسئلة المغيبة من بين ثنائيا الإسطوغرافيات التقليدية العربية الإسلامية، ومن آفاق البحث والتقصي الكلاسيكي المرتبط بتداعيات الحماس الوطني المفرط في الدفاع عن القضايا الكبرى للأمة وللوطن، مثل شرعية سلطة المخزن، ومرجعية البعد الديني، وواقع الإسلام المغربي، وهيمنة القبيلة كسلطة جهوية مستقلة ذاتياً، وحقيقة أدوار الزاوية على المستوى الاجتماعي والتأطيري، وامتداد البعد الصوفي في التكوين الروحاني للمغاربة...

لقد ظلت الخطابات الوطنية مهووسة بهاجس الرد على الأطروحات الكولونيالية بعد أن أسرت رؤاها داخل هذا الإطار الضيق، الأمر الذي حرمها من إمكانيات هائلة لتحرير منطلقات البحث وأهدافه. وإذا كان لهذا المنحى من مبرر مرتبط بالأجواء التعبوية الحماسية لمعركة المغاربة من أجل الاستقلال خلال خمسينيات القرن الماضي، فإن الفاصل الزمني الذي يبعدنا عن هذا السياق قد بدأ في الحد من وقع هذا «الغلو الوطني» الذي توارث خلفه الكثير من التفاصيل المجهرية التي تشكل حجر الأساس في كل دراسة علمية تاريخية تتوخى عدم استعجال الأحكام، وفحص الجزئيات، وتشغيل ملكة النقد التاريخي الفعال والمنتج للأسئلة وللإشكالات وللإفرضيات المؤسسة على منطق اشتغال الأدوات الإجرائية العلمية في البحث، وفي التنقيب، وفي التحليل، وفي التفكير، وفي التأويل، ثم في التركيب النسقي المنسجم معرفياً ومنهجياً.

وكنتيجة لتطور هذه الرؤية العلمية المجردة، أضحي البحث التاريخي الوطني أكثر انفتاحاً على إعادة تقليب النظر في صفحات التراث الكولونيالي حول واقع الدولة والمجتمع المغربيين، ليس بهدف إثبات أبعاده الوظيفية وخلفياته الاستعمارية، ولكن من أجل استثمار

نتائجه قصد الإسهام في توفير المادة الخام الغائبة من بين متون الإسطوغرافيات الكلاسيكية

العربية الإسلامية، ثم من أجل تجديد ذهنيات القراءة ومداخل النقد التاريخي الخلاق والمتحرر من السطوة الرمزية الضاغطة المرتبطة بأحكام القيمة «الوطنية» الناجمة عن الترميمات الجاهزة لأجواء معركة الاستقلال.



إدوارد ميشو بلير

لقبائل الهبط داخل منطقة جباله

في تطوير آفاق التقصي الميداني وأبحاث الجيولوجيا. وللاقترب من سقف هذا المنحى الاستقصائي المميز لرصيد المنجز السوسولوجي الذي يوفره الكتاب، نشير إلى أن المؤلف ظل حريصاً على افتتاح نبشه بتقديم تفاصيل حول تاريخ القبيلة وأصولها وأعلامها وسياقات استقرارها بالمنطقة، قبل الانتقال لتقديم أرقام دقيقة حول كل الظواهر الإحصائية المدروسة، حيث نجد أرقاماً مفصلة حول مداشر القبيلة، وحول لوائح أعيانها وشرفائها وأوليائها وموظفيها المخزنيين، إلى جانب إحصاء شامل بأعداد الساكنة، والدور السكنية، ورؤوس القطيع، وأعداد البنادق، وتوزيع المساجد والكتائب القرآنية، وخريطة الزوايا والأضرحة، وتفاصيل التنظيمات الإدارية والاقتصادية. ولتجاوز البعد التقني لعملية التجميع الكمي، حرص المؤلف على الانفتاح على التراث الذهني حسب ما تلاقح على امتداد القرون الطويلة الماضية، وأفرز تراكمها هائلاً من العادات ومن التقاليد المغرقة في خصوصياتها المجالية وفي تعبيراتها السلوكية اليومية. يفتح المؤلف نبشه بتقديم «أرقامه» قبل الاسترسال في نشر معطياته التاريخية المستقاة من أرصده البيليوغرافية. ففي معرض حديثه عن مدشر «الصخرة» بقبيلة بني كرفط، على سبيل المثال لا الحصر، يقدم المؤلف نتائج تنقيباته بطريقة مرجعية خضعت لنموذج موحد اعتمده ميشو بلير في تصنيفه الخاص بكل واحدة من قبائل المنطقة، جاء هذا النموذج

ASSOCIATION DE LA RECHERCHE
HISTORIQUE ET SOCIALE
KSAR EL KEBIR



جمعية البحث
التاريخي والاجتماعي
القصر الكبير

بعض قبائل جبال منطقة الهبط

إ. ميشو بلير

ترجمة

محمد العربي العسري

محمد أخريف

2026

المنطقة، جاء هذا النموذج على الشكل التالي: «الصخرة» يوجد المدشر في الجنوب الغربي من القبيلة في اتجاه الخلوطة. هذه المنطقة، التي يشير إليها المؤلفون العرب عموماً باسم صخرة التسر معروفة في البلاد فقط باسم «الصخرة». وتنقسم إلى أربعة مناطق تضم معاً: 300 منزل، و1600 نسمة و350 بندقية و300 رأس من البقر و1800 رأس من الغنم، و3000 رأس من الماعز و60 محراثاً للزراعة و80 رأساً من الخيل، و150 رأساً من البغال. و5 جوامع واحد منها مخصص للخطبة، وكل جامع به مسيد...». وبعد هذه المعطيات الرقمية المباشرة، ينساب السرد، ليبلور رؤى تركيبية وتحليلية لمختلف أوجه أنساق الفكر والتعبّد والتساكن المجتمعي والتنظيم الإداري والاقتصادي والاجتماعي وأدوار النخب المحلية وأصولها وتفرعاتها داخل قبائل المنطقة. وعلى هذا المنوال، «تندفق» معطيات ميشو بلير وذخائر وثائقه وتنقيباته الاستخباراتية الخاصة بكل مدشر أو تجمع سكني تابع لقبائل أهل سريف وصرصر ومصمودة ورهونة وبني زكار وبني يسف وسماتة وبني كرفط.

من البديهي أن إخضاع مادة الكتاب للتشريح المنهجي، وللقدر العلمي، سيسمح بتوسيع دوائر مقاربة أسئلة البحث المونوغرافي المتعدد التخصصات حول منطقة الهبط، وفق رؤى مجددة بمقاربات علمية تظل سندا علميا لكل الدراسات الأكاديمية المتخصصة في رصد إبدالات تاريخ منطقة جبال داخل حضنها الجغرافي الواسع بالشمال المغربي.

وإذا أضفنا إلى كل ذلك، قيمة الترجمة التي أنجزها الأستاذان محمد أخريف ومحمد العربي العسري، أمكن القول إننا أمام عمل فريد يساهم في وضع أرضية صلبة لمنطلقات البحث المجري حول واقع منطقة الهبط عند مطلع القرن 20. لم يكتف المترجمان بتعريب المضمين، بل تجاوزا ذلك، إلى إدراج سلسلة من الهوامش التوضيحية التي ما هي -في نهاية المطاف- إلا كتابة ثانية تساهم في التنبيه للكثير من ثغرات طبيعة السرد الذي اعتمده ميشو بلير. ويتعزز هذا الأمر، إذا استحضرننا استغلال المترجمين لمعرفتهما الجيدة بالخصائص الطبيعية واللسانية والثقافية والتعبدية لسكان المنطقة ولطبونيميتها الفريدة، مما يفتح آفاقاً واسعة للاستثمار العلمي لنتائج هذه الترجمة الرفيعة ولقيمتها المضافة بالنسبة لحصيلة المنجز العلمي ذي الصلة.

هذا رهان أصيل، يساهم في تعزيز مجال التراكم المنتج الذي صنع تجربة «جمعية البحث التاريخي والاجتماعي»، من موقعها كإطار مدني رائد يعيد الروح لمنزع الانتشاء اليومي بمعالم البهاء الثقافي الذي أنتجته/ وتنتجها مدينة القصر الكبير، ولتعيد -من خلاله- بث أريج التميز والعطاء والخصب داخل محيطها الإقليمي والوطني الواسع والممتد.

للوثيقة المادية، ولا شيء غير الوثيقة المادية. تساهم السوسولوجيا الكولونيالية في التوثيق لما لا يمكن التوثيق له حسب ما تورثناه من مظاهر الاستغلال الأحادي للمتون الكلاسيكية العربية الإسلامية، ذلك أن التراث الرمزي يظل شفافاً في الغالب، ومتوارثاً عبر مهاوي «الذاكرة الجماعية» للشعوب من دون أن يخلف أثراً مادياً يشهد على تفاصيله ويوثق لخصوصياته. وإذا أضفنا إلى التنقيب التجميعي لعطاء حقل التراث الرمزي، نتائج العمل الميداني الإحصائي المباشر، أمكن تقديم مادة خام ضرورية لفهم أنساق التطور ومآلات التحول المجتمعي التي تعرفها المناطق المعنية بالدراسة وكذا مكونات الجماعة البشرية المنتمية لها. وفي هذا الجانب بالذات، تكمن القيمة العلمية لأعمال ميشو بلير بمنطقة الشمال، وخاصة في بعدها الإحصائي المباشر الذي لا نجد أي أثر له في الكتابات التاريخية لمغاربة مطلع القرن 20. فكتاب «بعض قبائل الجبال لمنطقة الهبط» عبارة عن بحث مونوغرافي حول قبائل منطقة الهبط، خصص المؤلف قسمه الأول لتفصيل الحديث عن وضعية المنطقة من الناحية السياسية والإدارية والدينية والاجتماعية والاقتصادية. وخصص قسمه الثاني للبحث في تفاصيل توزيع قبائل منطقة الهبط المكونة من أهل سريف وصرصر ومصمودة ورهونة وبني زكار وبني يسف وسماتة وبني كرفط. تتوزع مضمائين الكتاب بين قسمين متكاملين، اهتم أولهما بتقديم معطيات عامة حول المنطقة، استقاها ميشو بلير من سلسلة أعماله المسترسلة حول ما كان يسميه بـ«البنية المغربية»، بخصوصياتها الفريدة وأصولها المركبة وتعبيراتها الإدارية والاجتماعية والذهنية المتداخلة. في هذا الإطار، استهل عمله التركيبي بتقديم خلاصات نبشه حول الخصوصيات الناطقة لنمط حياة قبائل منطقة الهبط بشمال المغرب، من خلال أربعة فصول تجزئية، اهتم -في أولها- بالنبش في تفاصيل الوضع السياسي والإداري لمنطقة الهبط وأحوالها. في هذا الإطار، قدم قراءة تركيبية لوقائع التطور التاريخي للمنطقة، قبل أن يتوقف -طويلاً- عند المحددات التنظيمية للحياة الجماعية لقبائل المنطقة وعلى رأسها نوعية الضرائب المفروضة على القبائل، وخصوصية فعل «الحركة» كسلوك مخزني له محدثاته التأديبية والقهرية. وفي نفس السياق، قدم ميشو بلير تفاصيل غزيرة حول واقع ظاهرة التسليح بالمنطقة، وتوزيع الفرق أو الأخماس، ورمزية منصب القائد والشيخ وأدواره الميدانية المباشرة، وتوزيع الجماعات السكانية، وتوزيع المهام القضائية لكل من القاضي والعدول والمفتي، ومهام منصب الأمين أو أبو الموارث، ووضعية فئة يهود المنطقة وتوزيعهم التاريخي وخصائص بناتهم المهنية والاجتماعية المغلفة وعلاقاتهم مع محيطهم المسلم ومع سلطات المركز. وفي الفصل الثاني، انتقل ميشو بلير لتدقيق النظر في حضور مكون الدين والعقيدة في سلوكيات الناس، من خلال قضايا الرماية المرتبطة بوظيفة «الرماة» وبوضعهم الاعتباري داخل المؤسسة العسكرية المغربية التقليدية، ومكونات التعليم الشرعي، ووظائف أشرف المنطقة. وخصص الفصل الثالث للتعريف بالحياة الحميمية والعائلية للسكان، من خلال تقديم معطيات دقيقة حول بنية السكن المحلي، ثم التعريف بمجموع العادات اليومية، والتقاليد السائدة، والنظام الغذائي المحلي، والتراث الذهني المميز، ثم مجموع الأعراف المتوارثة بين السكان. وخصص الفصل الرابع للتعريف بالنظام الاقتصادي السائد لدى قبائل الهبط، حيث ركز على البحث في تفاصيل نظام ملكية الأراضي بالمنطقة، وعلى طبيعة نظام الأحباس المعمول به بالمنطقة، وعلى تنظيم التجارة ونظام الأسواق التقليدية لدى القبائل، وعلى خصوصيات النشاط الفلاحي والنظام الزراعي بالمنطقة، وعلى طبيعة الأنشطة الصناعية المحلية، ثم على توزيع الآثار القديمة والموارد المنجمية بمجالات بلاد الهبط.

وفي القسم الثاني من الكتاب، حرص ميشو بلير على تقديم نتائج عمله الميداني المباشر، والمؤطر برؤية استخباراتية دقيقة، حيث تحضر الإحصائيات الرقمية والخرائط التوضيحية والصور المرافقة والرسوم التجسيدية. وقد أدرج كل ذلك في شكل بطائق تصنيفية لقبائل المنطقة المذكورة أعلاه. جاءت هذه المعطيات فريدة، لا شك وأن صاحبها قد سلخ سنين طويلة من عمره في تجميعها اعتماداً على فريق من المتعاونين سواء من بين صفوف بعض المحميين المغاربة، أم من طرف بعض الموظفين القنصليين الفرنسيين. وقد عزز كل ذلك، بانفتاح هائل على أمهات المصادر العربية الإسلامية والأجنبية ذات الصلة، إلى جانب سلسلة هوامش توضيحية مرافقة ساهمت



محمد بن عزيز

أجاب الأستاذ: لثلاثة أسباب: أولاً الفيلم جديد. ثانياً خرجت أقدم نظرية فنية وهي المحاكاة من فحص أرسطو للملحمة. ثالثاً: الملحمة فن حي عابر للزمن لكن الموضوع هنا هو الفيلم لا النص الشعري المقتبس. ما الجديد في الفيلم؟

بدأ المخرج باستهلال مسرحي ولمسة شفاهية. قال الأستاذ: هذا وفاء لنهج الشاعر الأعمر الذي لم يكن يكتب.

كيف عالج المخرج طول زمن الأحداث لتجنب التفكير؟ بدأ المخرج بقرار ولي العهد تيليماك بأن يغير الوضع. بدأ السيناريست والمخرج من ذروة التوتر climax.

تقدم الملحمة حكاية جموع لا حكاية فرد. كيف يظهر هذا في الكادر؟

نادراً ما يكون هناك شخص واحد في الكادر. صور أكثر من شخصية في كل لقطة.

قال الأستاذ: هذا ربط لأسلوب المخرج بموقع الكاميرا. يتولد جمال فن التصوير عن التركيب composition. غالباً ما يصور نولان أكثر من خمس شخصيات تنتقل وتحدث في الكادر الواحد وفي لقطة ممتدة. لماذا؟

البطولة جماعية في الملحمة كما في هذا الدرس السينمائي. ما العمل الآن؟

قال الأستاذ: المطلوب في المرحلة الثانية هو تحرير نص نقدي بمعجم سينمائي حدائتي يستلهم معجمه من السرديات والتشكيل ولغة التقطيع السينمائي.

فجأة فتح باب المدرج ودخل شخص ما وسأل:

أين الدرس؟
في الشاشة.

درس في الظلام؟ ما هذه الفكاهة الساخرة؟ يوجد لب الدرس السينمائي في الشاشة وليس في فم الأستاذ. يدرك الفيلم باللمحظ لا باللفظ. على الطالب الاستخبار من الشاشة. هذا هو الدرس.

تمت إضاءة المدرج. صافح المفتش الأستاذ ووقف بجانبه وسط المدرج، همس له:

هذا درس مرتجل؟

لا. هذا درس مخطط له لأن لفن السرد قواعد مقررّة تكتسب.

قواعد للسرد؟ لا قواعد للسينما لكي تكون السينما شعرية.

هذا أشبه بأن يقول مدرس الرياضيات أن أهم قاعدة في الرياضيات هي التخلص من أقلّ يدس. السينما سردية أولاً.

لماذا تعرض الفيلم أثناء الدرس؟

هذا تعليم يعتمد علم نفس الشكل (جشطالتي) موجه للعيون التائهة التي تبحث عما يخطف الأنظار.

ولماذا حذفت الصوت في الفيلم؟

لأن المثال يرى ولا يسمع. هذا درس موجه للعين لا للأذن. تشوش الأذن على العين. الشكل يرى ولا يسمع.

كيف سيكون الامتحان؟

سيكون محاكاة للدرس. سيكون الطالب والشاشة وجهاً لوجه وسيحلل بالقلم حركة الكاميرا وسلم اللقطات ونوع المونتاج والمؤثرات الصوتية والبصرية.

تختزل السينما في المصطلحات التقنية، هذه طريق سطحية تقرس السطحية في عقل الطالب.

هذه ملحمة هوميروس الأعمر مرئية بالصورة والصوت.

أين الدلالة الإستيطيقية والوجودية للسينما؟

موجودة في ملاحظة الطيبة.

دعا المفتش ربه: ربنا لا تدخلنا في تجربة. قال الأستاذ للطالبة: كيف هي شخصية البطل؟

بطل فيلم الأوديسة حائر، بلا بوصلة تقوده ريح القدر، ذاكرته مهددة بتناول الحلوى. الزمن يعمل ضده.

تساءل المفتش: كيف وصل الطالب لهذه الملاحظة الوجودية؟

قال الأستاذ بصوت حاد: بالمقارنة بين الشراع والجدايف. يتم استقاء التفسير والتأويل بالربط بين العمل الفني المشاهد والتجربة

صمت... صباح الأربعاء الأول من أكتوبر، أظلمت القاعة وأضاءت الشاشة في المدرج الصغير في معهد الفنون... قبيل بدء عرض الفيلم الجديد وهو موضوع المناقشة المفتوحة الأفقية لا المحاضرة العمودية.

حدد الأستاذ منهج العمل مخاطباً الطلبة:

- لاحظ صرف تساءل وحلل. نصف الذكاء أن تعرف أن تلاحظ الظواهر، بدون هذا لا قيمة للنصف الثاني وهو تحليلها لفهمها وتطبيقها.

بدأ عرض الفيلم بدون صوت، يحدق الطلبة في الشاشة ويسجلون الملاحظات حول علاقة تصميم الجينزيك بموضوع الفيلم... بعدها شرعوا يعلقون على ما يشاهدونه. كان أستاذ مادة النقد السينمائي يقف وسط المدرج ينظم المناقشة الأفقية في مجملها.

يطرح الطلبة الأسئلة ويعرضون التفسيرات في جمل قصيرة منحوتة مركزة. سقطت طرودة بسبب هدية مسمومة.

الطمع خطير وبسببه سال دم كثير. هل تضرر المتفرج؟

لا.

لماذا؟

فسّر الأستاذ: «يسمح لنا الفن بالتحديق في الهاوية بينما نظل على قيد الحياة»، هذه وظيفة الفن حسب نيتشه.

نحن المشاهدون بخير، لكن الرجل الذي أنهى الحرب لم يرجع بعد.

مصير يوليسيس يقلقني.

لماذا؟

قال الأستاذ: هذا هو التماهي مع بطل فيلم كريستوفر نولان. يساعد التشابه والتقارب من الشخصية على الفهم.

من هو البطل؟

البطل شخصية نبيلة صارت عرضة لخطأ لا يغتفر.

يوليسيس رجل عاشق ترك الزوجة الفاتنة الوفية عرضة لغواية الذئاب.

هو عاشق مثلاً؟

قال الأستاذ: في الفيلم «يتم تأويل الشخصيات والأحداث على أساس أن لها علاقة بتجربتنا في العالم الحقيقي» حسب وايلز كاتي في معجم الأسلوبيات.

كيف؟

سمع الأستاذ فرقة وخرششة وقرمشة فقال: لنفحص العلاقة بين سلوك الشخص والشخصية. لنفترض، أعيد: لنفترض أن بطلة فيلمك التي تخاصمت مع صديقها تتناول شيبس مقرمش في حصة الدرس هل سيتعاطف معها المشاهدون المثاليون؟

لا.

لكن أنا لم أفطر بعد (هكذا أجاب أحد الطلبة).

ضحك في القاعة.

قالت طالبة غاضبة:

أنا لم اتخاصم مع صديقي العاشق وهؤلاء الذين يضحكون يعرفون الحقيقة.

قال الأستاذ: هنا تداخل الخيال والواقع التجريبي في التفسير والتأويل.

أيها الأستاذ الجديد هذا الشرح لا يحترم خصوصية الطلبة.

هذه شخصية للدرس.

الفن هو كشف أسرار الشخصية.

من أخبر الأستاذ بالسر الشخصي رغم ظلام المدرج؟

قال الأستاذ: قلت لكم لنفترض ماذا لو؟ لنفترض... هكذا تبدأ قصص السيناريوهات الملزمة بضممان تعاطف المشاهدين مع الشخصية.

لماذا سنتعاطف مع يوليسيس؟

لأنه رجل شجاع وزوج مخلص.

نتعاطف معه لأنه تورط في رحلة ذهاب وعودة بلا غنيمة.

بل عودة بلا وجهة.

من يقرر وجهة المركب هل مجدايف البطل أم الريح في الشراع؟

الريح.

اليد التي تمسك المجدايف.

قال الأستاذ: ها... تأسست الميثولوجيا اليونانية على تعارض الإرادة والقدر.

أستاذ هذا معروف يسبب الملل فلماذا نتناوله؟

رحلة سينمائية شعرية





محمد عرش

مساءلة وراثة الأوقات



بريشة الرسام السويدي يوهان يوليوس فرديناند كرونبرغ (1850-1921)

مع الأسف هذا الناقد الأعمى ينسى باب المأساة ،
ويقهقه رغم عذاب هيباتيا ،
فقط ، يسأل هل تجيد طبخ الاحتمالات ،
يجيبه الصدى : بعدة احتمالات ، في شهر موتها تكثر
رائحة الماندرين ، ورائحة العطرشة ، لكن الطيور صامتة
عن التغريد .
أيتها اللغة ، نامي في العدم ، فمَاء التطهير تلوث ، ببول
العالم ، قبل الميلاد وبعده .
اللقاء فوق المعابد ، تطقطق مناقيرها ،
بالاداس لا يكذب ، هكذا تشرح
الرابسوديا ، وتعود هيباتيا
لتشرح الاحتمالات .

نهر «كانوبي» تحول هذا اليوم إلى بكاء ،
يحدث ذلك لعقول الحجر ،
يحدث وقت الفطور ،
وخروج الشمس إلى الدنيا ،
كانوا يتعقبون هيباتيا من المبنى المزخرف ،
إلى أحجار متراكمة بالحدق ،
لبناء سور يقف الأساقفة فيه ، لشرح بخار الماء
وغيبس الأسطرلاب ؛
هل يجوز أن يملؤوا الأكواب لشرب أوراق الدفلى ،
لتخرج الديدان من أمعائهم ؟
يحدث أن تكون الأخبار مرة ، ومرة تخرج الجوقة
عن حدود النص .

الشخصية. نحن نؤسس براديفم جديد
يربط الملاحظة بالمشاهدة والكتابة
وبالمقارنة. إن المشاهدة السينمائية
بغرض الكتابة هي عصف ذهني أني لإنتاج
أفكار عن العمل الفني وفق مقاربة لها
أصول ومنطلقات تم اكتسابها سابقا.
ياه، حين تتزامن المشاهدة والشرح
والكتابة يصل المعنى المقصود بوضوح.
المفتش: ثلاثة في واحد؟

طبعاً.
المفتش: هذا درس ميكانيكي لا عبقرى.
وما العبقرية؟
المفتش: هي ما تفرزه قريحتك.
الكاميرا لا تعرف القريحة.
وهل تعرف العبقرية؟
المفتش: طبعاً.
أين توجد؟
المفتش: في وادي عبقر حيث تنتعش
السينما البديلة.
سمع صوت قمرشة وقالت طالبة وهي
تتناول آخر قطعة شيبس:
- عظيم لنغادر هذه القاعة، ننزل في واد
عبقر لتصوير فيلم فانتاستيكي.
رخصت إدارة معهد الفنون لرحلة طلابية
جماعية إلى واد عبقر. قضى الطلبة عشر
ساعات في الحافلة للابتعاد عن المدينة
والتوغل في الصحراء حيث تصفر الريح.
نصب الطلبة كاميراتهم نصف يوم
وليلة دون أن يظهر الجني عبقر ودون أن
تتفتق القريحة ودون أن ينزل الإلهام من
السماء.

قال المفتش: تخيلوا مشهداً...
المشهد يرى ولا يسمع.
الكاميرا لا تلتقط الخيال.
حدد سمات الشخصية: هل الجني جسد
أم روح؟
قال المفتش: روح.
لا ترى الكاميرا روحنة الجسد والخيال.
الفن تمثيل وتجسيم.
لا تفهم الكاميرا الروحنة الهيفيلية.
وماذا تحب الكاميرا؟
تحب الكاميرا رصد واقع الجسد في
شوارع المدن.
هل لمس هيفل الكاميرا أصلاً؟
هيفل لم ير الكاميرا ولم يلمسها ولا
توجد صورة له.
هل تلتقط الكاميرا وجه الجني عبقر؟
لا.

لماذا؟
لأنه بطل من نار وليس ممثلاً من طين
مثلنا.
لن يتماهي المشاهدون مع بطل ليس
من طينتهم.
من يستطيع كتابة سيناريو شعري لا
مرئي؟
شمهروش.
ركب الطلبة الحافلة للعودة للمدينة
وتركوا السيد المفتش ليشرّب قهوة مزة
راووقها خضل مع قريحة عبقر.
رجع الطلبة ليصوروا في شوارع المدن
التي يعيشون فيها وهي واقعية حية
وبالتالي أكثر ثراء وتنوعاً.
في العاصمة سأل طالب شاب الذكاء
الصناعي ليساعده صياغة خطة لجمع كلفة
تمويل فيلم.
قدم له الذكاء الصناعي جواباً من خمس
نقط ثم سأل الطالب:
هل هذا مفيد؟
بعد فحص أجابه الطالب: لا.
بعد لحظة صمت سأله برنامج الذكاء
الصناعي:
في أي بلد تقيم؟
لماذا؟
لأن المكان يلعب دوراً كبيراً في الصناعة
السينمائية، الفضاء الحي أهم من الكلام
في السينما.



صدوق نور الدين

يتعلق موضوع هذا الجزء من هذه المحاولة النقدية، بقراءة السيرة الذاتية للأستاذ إبراهيم السولامي التي تشكل «الخطوة الثالثة» ضمن كتاب «خطوات في الرمال» (2005)، وهي موسومة بـ «سيرة حياة.. سيرة فكر وإبداع»، وجاءت صيغتها على نمط حوار شمل تفاصيل جامعة ترتبط بالنشأة، الوطنية، الحب والإبداع.

في النشأة.. الوطنية.. الحب والإبداع

الجزء الثاني

إلى مصر كان الشعور الأول هو نوعاً من الفرح لأنني لأول مرة أدخل إلى دولة عربية فيها الحاكم عربي، والطائرة عربية، والمسؤول الكبير والصغير عربي. هذا شيء لم أعند عليه لأنني تركت الفرنسيين يحتلون المناصب الرسمية والكبرى في المغرب في حين وجدت في مصر كل شيء عربياً، وقد أثارتني الطائرة على الخصوص يقودها طيار عربي في دولة عربية. ثم هناك مسألة مصر وما أدراك ما مصر. مصر الناصرية لأننا ذهبنا إلى مصر في السنوات الأولى للناصرية. (ص/ 185)

وستعزز الرفقة في مصر بمصاحبة الأستاذ علي أومليل. من ناحية لأن مسقط الرأس واحد، ومن ناحية بحكم كون الدراسة تحققت في المدرسة نفسها إلى غاية الحصول على الشهادة الثانوية. والواقع أن المصاحبة مثلاً يحكي الأستاذ السولامي، اتخذت امتدادات عائلية في اللاحق، مما متن قوة أو أصرها. من تم سيشكل في مصر الثلاثي: إبراهيم السولامي، علي أومليل ومحمد برادة دائرة أدبية ثقافية وفكرية جسدت نواة الأدب المغربي الحديث والثقافة الموضوعية الرصينة والمؤثرة:

«.. وأحب أن أقول بالمناسبة أن علي أومليل هو صديق العمر لأن علي صديقي منذ الصبا، درسنا معا في نفس المدرسة، وحصلنا على الشهادة الثانوية، وربطنا صلة عائلية متينة جدا بين والديين وبين الأمين منذ ذلك الوقت، وإلى حد الآن بطبيعة الحال لأنني أعتبر علي أومليل جزءاً من العائلة». (ص/ 172)

فكيف رأت الذات في حلمها الكبير مصر، وبالضبط في الزمن الناصري؟ اتسمت الرؤية لفضاء القاهرة بالدهشة والاكتشاف. بيد أن استجلاء التفاصيل يفرض اللممة وإعادة التركيب، إذا ما ألمحت لطبيعة السيرة الحوارية من حيث التقديم والتأخير والتكرار وفق ما أشير إليه سابقاً. فالحوار السيرة يستدعي من القارئ على إنجاز الاشتغال عليه وترتيب وقائعه وأحداثه بالاحتكام لمكون الزمن مادام الأمر يتعلق بالتنامي النصي الموازي للتنامي الحياتي. فالذات تكتب تاريخها وتكتب فيه على السواء. من ثم فإعطاء صورة عن الدهشة والاكتشاف الصادر عن الذات حيال فضاء مغاير يسكن الخيال قراءة (من خلال القصص والروايات)، وصورة (السينما)، استلزم محاولة إعادة بناء الحوار/السيرة، وهو ما سعت له.

إن الذات في علاقتها

المباشرة بواقع القاهرة بهدف استكمال الدراسة والتكوين الفكري الثقافي، تتماهى وصورة الرحالة الراصد لدقائق الأشياء من مختلف الجوانب. واعتقد بأن الأستاذ إبراهيم السولامي لو أفرد كتاباً عن القاهرة لأضاف أثراً أدبياً ثانياً لما جاء به الراحل عبد الكريم غلاب في «القاهرة تبوح بأسرارها» (كتاب الهلال/ 2000). كان أول ما لفت نظر الأستاذ



ينطبع فضاء المشرق بخاصات الإصرار، المعاناة وإدراك الغاية والهدف. ويمكن الوقوف بصدده على ثلاثة عوامل:

أ- عامل الرغبة في الاستمرار في بناء الشخصية فكرياً وثقافياً. إذ، بعد الحصول على الشهادة الثانوية بدأ التفكير في استكمال الدراسة بمصر. ب- عامل الدعم والتشجيع من طرف (الأخ علال)، وأثره النفسي على الذات.

ت - وعامل التفكير في التدبير المالي المحدود، للتغلب على صعوبات الهجرة نحو المشرق.

تحقق التفكير في الهجرة من خلال ثلاث مراحل. تتجسد الأولى في الانتقال من مسقط الرأس (القنيطرة) إلى (تطوان). من منطقة الحماية الفرنسية،

إلى منطقة الحماية الإسبانية (الخليقية) وما يتطلبه ذلك من اعتماد دليل يتكفل بتسهيل عملية الانتقال. والثانية من تطوان إلى بيروت ثم مصر. وهي مرحلة لم تتم كما فكر فيها بعد إلغاء تأشيرة الدخول من طرف السفير المصري لأسباب وأهية، حيث سيعاد في المرحلة الثالثة الحصول عليها عن طريق قنصل مصر في بيروت وبعض الوسطاء.

«نجحنا أخيراً في الدخول عن طريق حمص إلى لبنان وذهبنا مباشرة إلى بيروت، هناك اتصلنا بالقنصل المصري بتوصية من الروسي وبعض أصدقاء القنصل المصري الذي منحنا تأشيرة الدخول إلى مصر». (ص/ 184)

إن ما وسم الهجرة في هذه المراحل - كما سلف - الإصرار والمعاناة، خاصة وأن حلم الذات الكبير الوصول إلى مصر لبناء فصل جديد من فصول التكوين الحياتي والفكري، إذا ما ألمحنا لما تفردت به مصر من إشعاع فني، ثقافي وفكري مع عدم الاقتناع بالبقاء في سوريا: «عندما وصلنا إلى سوريا، لم أحس أنا شخصياً بالتأقلم بسهولة في دمشق لأن سوريا عالم آخر، وكانت دمشق مدينة صغيرة في ذلك الوقت، فلم أرتج إلى أجوائها كثيراً رغم أن ناسها طيبون، ورغم أننا وجدنا بعض المغاربة الذين كانوا يدرسون هناك». (ص/ 182) «وعندما وصلت

قراءة في سيرة الأستاذ إبراهيم السولامي الذاتية

يسجلون سهرة الخميس ويذيعونها داخل المقهى وكانت هذه السهرة تذاع في الخميس الأول من كل شهر» (ص/197)

ولا ينبغي الغفل عن ذكر الإقامة ومصاحبة الفنانين المغاربة الذين يعدون من الرواد المؤسسين للأغنية المغربية الحديثة: إسماعيل أحمد، محمد المزكدي وعبد الرحيم السقاط، حيث جمع استكمال الدراسة والتكوين بين الأدب والفن.

وتوسعت الثقافة الأدبية في مصر وفق طريقتين: الأولى غير مباشرة والثانية مباشرة. فغير المباشرة تحقق التمهيد لها ب بدايات التكوين في مدرسة التقدم - كما سلف - حيث لعب الأستاذ محمد المصمودي دوره في التوجيه إلى ضرورة قراءة

أهم الكتب والمراجع، فاستطاعت الذات رغم صغر السن التعرف على ينابيع الأدب الحديث، وعلى المجالات الأدبية الرائدة:

"كنت أقرأ أكبر من مستواي، قرأت - وأنا تلميذ - كتاب النقد الذاتي لعلال القاسي، وقرأت رسائل الرافعي وما كتبه في "السفود" في نقاشه مع العقاد، وقرأت لهذا الأخير بعض كتبه التي كانت متوفرة في مكتبة التقدم، وقرأت للمختار السوسي كل ما كان يكتب في «رسالة المغرب» والأشعار التي كان ينشرها، ولم تكن للمختار السوسي، في ذلك الوقت كتب مطبوعة ولهذا كنا نقرأ له ما كان ينشره في المجلات الوطنية والجرائد» (ص/191)

وأما المباشرة فتجسد استكمال بدايات التكوين، حيث تأتي للذات من ناحية الوقوف على كتب ومراجع إضافية، وبالتالي التعرف المباشر على القامات التي رسخت تقاليد الكتابة الأدبية والتأليف الموضوعي الرصين، إلى مواقعها وسجلاتها الحادة التي أغنت الثقافة والفكر العربيين. ولعل من أبرز المزايا التي تفردت بها هذه القامات، اللقاءات الأسبوعية المنتظمة التي تفتح للكتاب والقراء التواصل المباشر، وأيضا الانفتاح على أسماء درج القارئ

على القراءة لها فقط. وأمثلة هنا بصالون الأديب عباس محمود العقاد (كتب عنه الأديب والصحافي أنيس منصور كتابا وسمه «في صالون العقاد كانت لنا أيام») الذي تردد عليه الأساتذة: إبراهيم السولامي، محمد بريدة وعلي أومليل. ويصف الأستاذ الصالون مثلما يستحضر موقفه من العقاد (أسوق نموذجا مفيدا رغم طوله):

" كانت زيارتنا للعقاد شيئا آخر، فقد كان شخصية فذة. كان العقاد يعيش في شقة عادية توجد بالدور الثاني في عمارة. وعندما تدق باب شقته لزيارته كان يفتح لنا الباب بنفسه وهو يرتدي العمامة التي يضع فوقها "روبا" في بعض الأحيان وكان يرحب بالجميع، بالصغار والكبار، دون أدنى تمييز بين زواره. كان يجلسنا في صالون خاص وكان ذلك الصالون صغيرا وبسيطا، ومفتوحا دائما يوم الجمعة صباحا في وجه الزوار العاملين. وكان هناك بعض الزوار الذي يعطيهم موعدا خاصا. كنا نجلس إليه في ذلك الصالون فيكون في جلسته كالصقر بطول قامته وضحكته المتأنية الساخرة، بذلك العلم الفياض الذي يتحدث به إلى زواره ببساطة كبيرة وهو يلبس «الشبشب». وأحيانا كان يحضر معنا بعض المثقفين أذكر منهم عثمان أمين الفيلسوف المعروف، وعلي أدهم وعبد الرحمان صدقي الذي كان يرأس دار الأوبرا، وكان من محبي العقاد» (ص/198-199).



وأما موقفه فيتجلى في التالي:

" أنا شخصيا أحترم العقاد احتراماً كبيراً، فقد كانت الجلسة معه ممتعة لأنها كانت تثير الكثير من النقاش في الآداب وفي العلوم والسياسة. وكان العقاد كثير الخصومات مع أدباء عصره الذين كان لا يلتقي معهم في الفكر من أمثال إحسان عبد القدوس، وكان يسمى هؤلاء "مفتائيت الأدب"، وكان يقصد بذلك الأدباء البسطاء الذين لم يصلوا إلى منزلة راقية. " (ص/202)

بيد أن ما طبع مرحلة الاستكمال - وإن أشير إليها بتكثيف كبير- التلمذة الجامعية على يد أساتذة وكتاب خلدوا ذكرهم - وإلى اليوم - في مؤلفات وآثار أدبية تعتمد مراجع في الأبحاث والدراسات الأدبية والثقافية. ويذكر الأستاذ من هؤلاء: شوقي ضيف، سهير القلماوي، عبد الحميد يونس ويوسف خليف.

على أن الانتقال إلى فرنسا بقصد متابعة الدراسة، سيصطدم بشح الإمكانيات المادية، إلى العراقيل المرتبطة بممارسة البحث. واللافت أن التفصيل بخصوص المرحلة، وعلى السواء الفترة الجزائرية التي عدها الأستاذ السولامي «بلا قيمة وأهمية تذكر»، اللهم من حيث مناقشة الأطروحة سنة 1973 على يد الدكتور شكري الفيصل، لم يتم الإسهاب فيها إذا ما قورنت بالحديث عن القاهرة.

ملاحظة: هذا جزء من دراسة مطولة تحمل عنوان «الذات في ثلاث صور».

السولامي وهو يصل إلى القاهرة في فبراير 1955، الاكتظاظ السكاني، حيث راح يقارن بين مسقط الرأس القنيطرة، والقاهرة في ضوء المرحلة التي أمضاها هنالك، وكأنه بها مسقط رأس الذات الثاني الذي يفرض التأقلم والانسجام. فمن الصمت إلى الصخب، ومن الهدوء إلى حركية الأشخاص التي لا تكاد تتوقف. هؤلاء يتميز العاديون منهم والشعبيون بلباس ألف الأستاذ التعرف عليه في الأفلام المصرية التي كانت تعرض في دور السينما بالمغرب:

" أنا عشت طفولتي وبداية مراهقتي في مدينة القنيطرة، مدينة صغيرة وهادئة، وسكانها قليلون. ولكن عندما وصلت إلى القاهرة رأيت مئات الناس. وعندما وصلت إلى محطة القطار وجدت عالما آخر، وجدت مدنا كاملة داخل محطة القطار وحدها." (ص/187)

" وعندما كنت على متن القطار المتوجه من الإسكندرية إلى القاهرة، أثارني لباس الإنسان المصري العادي والشعبي الذي يرتدي اللباس الطويل، أي الجلباب، ولباس الأزهرين المعروف بالعمامة التي تميزهم عن غيرهم. كنت أرى هذه الملابس في السينما وأنا مازلت في المغرب، أما رؤيتها مباشرة فهو شيء آخر. (ص/186)

ولعبت اللغة المصرية دورها في تغذية التأقلم والانسجام. يعود ذلك، للذيع الذي رسخه الفن المصري كما عكسه الفيلم والأغنية، إلى الحس الساخر والفكاهي الذي يسم الحياة في مصر. وأعتقد بأن اللغة المفتاح الرئيس للتعرف على واقع المجتمع المصري وحياة الإنسان على السواء. فالفن وظف اللغة لخدمته. والأمر ذاته بالنسبة للأدب، حيث يصاغ الحوار في معظم القصص والروايات باللغة المصرية الشعبية الدارجة كي يطابق الواقع المتحدث عنه والشخصية الفاعلة فيه:

" وأما على مستوى اللغة المصرية فلم يكن هناك أدنى مشكل لأننا كنا نعرف الكثير من الأغاني وكنا نحفظها بلهجتها، وبالتالي وجدنا سهولة كبيرة في الحديث مع المصريين، وكنا أحيانا نستعمل العربية الفصحى، وعلى العموم فالكلمات التي كنا نستعملها كافية لضمان التواصل." (ص/186)

قاد الرصد الدقيق للواقع المصري سكانا، لباسا ولغة، إلى التعريف بالأطعمة الشعبية التي يحضر المصري على تناولها بحكم وضعيته المادية المتدنية. وهي بالطبع الأطعمة التي انخرطت الذات في/ وعلى استهلاكها لمسيرة ظرف الإقامة والتحصيل الدراسي وما يستلزمه من مواكبة اللحظة وفق المتوفر من الموارد المالية. فالذات في رحلة التكوين في مصر، جزء من الواقع بمختلف تلويناته. وحتى نستحضر، نمثل بما عبر عنه الأستاذ بخصوص أشهر الأكلات المصرية التي حصرها في ثلاث:

" كان هناك أولا الفول المدمس لأنه الأكلة الوطنية المصرية، ولأنه عبارة عن إسمنت مسلح، عندما تأكله يشد الأنفاس وينهي معركة الجوع، وبالتالي فبأبسط القروش يمكنك أن تأكل أكلا جيدا وصحيا من ناحية ومشيعا إلى أقصى الحدود من ناحية ثانية. الأكلة الثانية هي الطعمية أو ما يسمى بالفلفل، وهي أيضا نوع من الفول المدقوق، يعمل على شكل أقراص ويقل، وقد كانت الطعمية أشهى الأكلات. وهناك العدس وهو أكلة قريبة من البيصارة عندنا والنوع الآخر الذي كان أكثر جودة ورخيصا أيضا هو ما يسمى بالكشري، وهو عبارة عن نوع من «الفداوش» كما يسميه الإيطاليون، وهو نوع فيه قليل من «العدس والحلبة» وبعض البهارات، وهذا النوع من الأكل يوجد بكثرة ويؤكل بسهولة." (ص/188)

وتبرز الثقافة الموسيقية مجسدة في الموسيقى بالنسبة للذات (كان للأب اهتمام بالفن)، من خلال متابعة الحياة الفنية بداية من المغرب، وهو ما سيتعزز أثناء الإقامة في مصر. من تم لفت الاهتمام لحظة الوصول، بروز اسم الفنان الراحل عبد الحليم حافظ. فالذات تؤرخ لحياتها بالتركيز على الحدث الفني، وفي الآن تدون تاريخ بداية سيرة الفنان عبد الحليم حافظ. وفي سياق ذات الاهتمام تحضر كوكب الشرق أم كلثوم باستجلأ أثرها على الشعب المصري:

" وعندما وصلت إلى مصر أول ما أثارني هم مغن جديد أصبح حديث الناس. وهذا المغني هو عبد الحليم حافظ الذي كان اسمه في ذلك الوقت، عبد الحليم شبانة. وكان قد مثل دور البطولة مع شادية في فيلم "لحن الوفاء". وهو أول فيلم له، ولم يكن مشهورا بما فيه الكفاية، وفجأة أصبح حدث الناس. وكانت الأغنية التي تذاع كل يوم هي «علي قد الشوق» (ص/186)

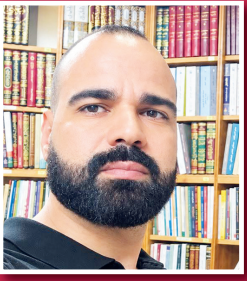
" وكنا إذا أردنا سماع أم كلثوم، نذهب إلى بعض المقاهي مثل مقهى التوفيقية التي كانت تدعى، تلك الأغاني بطقوس معينة. كنت تجد الناس يشربون الشيشة في المقهى ولا أحد يتكلم مع الآخر لأن جميع رواد المقهى يكونون غائبين عما يحيط بهم وهم يستمعون إلى أم كلثوم في ليالي أغانيها الطويلة التي تمتد ساعات، كانوا

وَكُنْتُ أَطْعَمُهُ قَمَحَ فُؤَادِي بِرَاحَتِي.

عَجَبًا، كَيْفَ بَاتَ يُرْضِيهِ فُتَاتُ

الطَّرِيقِ!

محمود درويش



محمد حماني

إن الربط بين كلمتي: «الطعام» و«الغرام» لم يكن ربطاً على سبيل الجناس غير التام؛ بل إن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الكلمتين منذ القدم. حتى أصبح الغرام طعاماً للفشاق، وصار الطعام غراماً، فقد أمسى الطريق إلى الاهتمام بالحبوب هو معدته: «فالطبخ يصير وسيلة لإرضاء الرجل و«كسبه»، وهو ما تؤكد الأمثال الأكثر استعمالاً من لدن النساء أولاً، من قبيل: «الطريق إلى قلب الرجل يكون عبر معدته» (1).

اشتھيت أنا وأصحابي رؤوسا سمنا، فأحب أن تودّهي إلينا بما يكفيننا، ومن النيّذ ما يروينا؛ فكتبت الجارية عند ذلك: إنّي رأيت الحب يكون في القلب، وحبك هذا ما تجاوز المعدة. وكتبت أسفل الرقعة:

عَذِيرِي مِنْ حَبِيبٍ جَا عَنَّا فِي زَمَنِ الشَّدَّةِ

وَكَانَ الْحُبُّ فِي الْقَلْبِ فَصَارَ الْحُبُّ فِي الْمَعِدَةِ (11)

وبالعودة إلى التراث العربي؛ نجد أخباراً جمة لها علّة بالطفيليين (12) الذين عَشَقُوا الطعام وتعلقوا بموانده تعلقاً كبيراً، إلى الحد الذي جعل حُبهم للطعام يتفوق على دُبّ الأهل والأحباب! حيث قيل: «لبعض الطفيليين: أتدبّ أبا بكر وعمر؟ فقال: ما ترك الطعام في قلبي دُبّاً لأحد» (13). وكان الطفيلي يحرم حرضاً شديداً بلا يفوته طعام، أو وليمة؛ فقد قيل لطفيلي مرة: «ما بالك أصفر اللون؟ فقال: من الفترة التي بين الغضار تين» (14) أخاف أن يكون الطعام قد قني (15).

ومثل هذا هو ما نقرأه عند الخطيب البغدادي (ت: 463هـ) في سياق التطفيل، مع ما يلوّأيتين من تشابه، حيث حاول فتى طفيلي أن يتأكل بعشقه لجارية، بعدما أكثر من طلبه للطعام منها؛ فكتبت إليه: «أياك الله وحفظك، رأينا الدُبّ يكون في القلب، فإذا فشا دُبّ في المفاصل؛ ودُبّك ما يزول من المعدة، وأراك طفلياً تتأكل بالعشق» (16). ولم تقف علاقة الطعام بالغرام في حدود التواصل بين المحب والمحبوبة، بل يحضر الطعام بوصفه وسيلة مؤثرة بشكل سلبي في حالة طرف من الطرفين في أثناء الفراق والابتعاد. ذلك بأن الهجران فاقد للشهية، ومذهب للرغبة في تناول الأكل. وكان الطعام لا يجد له طريقاً نحو المعدة بسبب التأثير النفسي للبعد الذي قد يظهر على أحدهما، خاصة على الأكثر تعلقاً منهما بالآخر، وفي ذلك يقول ابن حزم (ت: 456هـ): «ويعرض للصادق المودة أن يتدبّ في الطعام وهو مشتت له، فما هو إلا وقت ما يهتاج له من ذكر من يدبّ؛ صار الطعام غصة في الحلق، وشجى في المري، وهكذا في الماء» (17). فهل، وفق ما قاله ابن حزم، يحدث الغرام الذي يليه الهجر تقلصات معدية، واضطرابات هضمية، فيصير الطعام ضيقاً ثقيلاً على أمعاء الأكل المغرّم؟!

هوامش:

- 1- العطري عبد الرحيم، قرابة الملح: الهندسة الاجتماعية للطعام، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط. 1، الدار البيضاء، المغرب، 2016، ص. 99.
- 2- نفسه
- 3- الدريع فوزية، الطعام والجنس، منشورات الجمل، ط. 1، كولونيا، بغداد، 2007، ص. 124.
- 4- الزوزني أحمد، شرح المعلقة السبع، مكتبة المعارف، ط. 1، بيروت، لبنان، 1425هـ/ 2004، ص. ص. 13-14.
- 5- الزوزني أحمد، شرح المعلقة السبع، م. سا. ص. ص. 38-39.
- 6- الدريع فوزية، الطعام والجنس، م. سا. ص. ص. 132-133.
- 7- فيورباخ ليودفيغ، الإنسان هو ما يأكله، ترجمة وتقديم: منال محمد خليف، دار أباكالو للنشر والتوزيع، ط. 1، بغداد، العراق، 2026، ص. 29.
- 8- كيليطو عبد الفتاح، الأعمال الكاملة، ج. 1، جدل اللغات، د ار توبقال للنشر، ط. 1، الدار البيضاء، المغرب، 2015، ص. 334.
- 9- مرقّ يصنع من لحم ودل.
- 10- إناء كبير من زجاج.
- 11- التوحيدي أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، قدمه وحققه وشرح غريبه: أحمد أمين- أحمد الزين، مطبعة آفاق للنشر والتوزيع، ط. 1، ج. 3، القاهرة، مصر، 2018، ص. 9.
- 12- الطفيلي: هو الذي يدخل وليمة لم يدعى إليها، ومأخوذ من الطفل؛ هو إقبال الليل على النهار بظلمته.
- 13- البغدادي الخطيب، التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونواد كلامهم وأشعارهم، عناية: بسام عبد الوهاب الجاني، دار ابن حزم، ص. 11.
- 14- الفَضارة: قصّة كبيرة من الخَرْف.
- 15- البغدادي الخطيب، التطفيل، م. ص. سا. ص. 110.
- 16- البغدادي الخطيب، التطفيل، م. ص. سا. ص. 78.
- 17- ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة وظل الغمامة في الألفة والألف، دراسة وتحقيق: عبد الحق التركماني، مراجعة: عبد العزيز الحربي، دار ابن حزم، ط. 2، ط. جديدة مصححة ومنقحة، تراث ابن حزم، الكتاب 5، بيروت، لبنان، 2013، ص. 178.

من خلال الطبخ يُستشف الحب. فطبخ الزوجة الطعام لزوجها، الطعام الذي يحدّيه دلالة على حبّها له، ويعبّر فعل الطبخ عن الحب الذي يجمعهما، وبالمقابل فإن امتناعها عن فعل ذلك دون مانع يمنعها، يعكس امتعاض أحد الطرفين من الآخر. ف: «الطريق إلى حقيقة المرأة مطبخها» (2). كما أن المائدة قد تكون وسيلة للاتصال العاطفي، ومكاناً محبباً لتجاذب أطراف الكلام، ونبر المشاعر. ناهيك أن ذاكرة العاشق قوية، بحيث يمكن أن تذكره بعض الأطعمة- المحرّنة في الدماغ- بالمحبوب. وتعد «الشوكولاتة» Le Chocolat طعاماً للعشاق؛ إذ: «هي أكثر شيء مأكول تهدّ به. والشوكولاتة تعتبر أكثر هدية بين العشاق والمحبين. وهي أكثر مادة غذائية يتناولها المحرومون من الحب» (3).

لقد تحدث أحد الذخراء عما سمّاه ب: «الأكل العاطفي»، وهو اللجوء إلى الأكل للهروب من مشاعر حزينة، خلفها قراق المحبوب، فالأكل يعوّض الفراغ العاطفي بالأكل لتعويض النقص الذي تركته المحبوبة في نفسية العاشق؛ وهذا الأكل يختلف، بالطبع، عن الأكل الطبيعي الذي يكون قبله جوع تدرجي؛ بينما الأكل العاطفي؛ فيكون نتيجة جوع فجائي بسبب القلق النفسي، والتوتر العصبي. وشبه بهذا ما جاء في رواية «كالماء للشوكولاتة» للروائية المكسيكية «لاورا إسكيفيل»/ Laura Esquivel التي مدّعت فيها التقاليد الاجتماعية البطلة «تيتا» من الزواج بحبيبها «بيدرو»، لكونها الابنة الصغرى؛ لأن تقاليد المجتمع تدفع البنت الصغيرة إلى الاعتناء بأمها حتى الوفاة، وليس من حقها الزواج؛ حيث ستدول غرامها بالشباب «بيدرو» إلى غرام بالمطبخ، فتقضي معظم وقتها فيه. فحبّها للطبخ جعلها تدبّع فيه أجمل الأكلات. فكان هذا الإبداع بمثابة ترجمة لدبّ ممنوع! وقد صدق الإيرلندي «جورج برنارد شو» George Bernard Shaw حين قال في مسرحيته الشهيرة «الإنسان والسوبّرمان»/ Man And Superman «على لسان إحدى شخصياتها: «لا يوجد حبّ أصدق من دُبّ الطعام».

وإذا عُدّنا على الشعر العربي؛ نجد قد ارتبط فيه الطعام بالغرام ارتباطاً نفسياً وعاطفياً؛ إنه وسيلة للتقرب إلى المحبوب، فقد جاءت بعض الإشارات والإرهاصات الطعامية في شعر امرئ القيس (ت: نحو 80 ق. هـ. تقريباً) دالة على القوّة الوثقى بين الطعام والحب، بحيث ذبح امرؤ القيس ناقته للعدوّ، عندما أصابهن الجوع في رحلة إلى الغدير بدارة جلّجل؛ فقد عقر ذو القروح مطيئته؛ تقريباً إلى محبوبته «عنيزة/ فاطمة»، فلولا حبّه وغرامه بها ما فعل ذلك:

وَيَوْمَ عَقَرْتُ لَعْدَارِي مَطْيِي فَبَا عَجَبًا مِنْ كُورِهَا الْمُتَحَمِّلِ

فَطَلَّ الْعَذَارَى يَرْثَمِينَ بِلَحْمِهَا وَشَحْمِ كَهْذَابِ الدَّمْعِ الْمُسْتَحْمِلِ (4)

إلى أن يقول في سياق اتّصل في الطعام بصيد الثيران والدجاج:

فَعَنْ نَاسٍ رُبَّ كَانٍ نَعَا جَهْ عَذَارَى دَوَارٍ فِي مَلَأَ مَذْيَلِ

فَأَذْبَرْنَ كَالْجُرْعِ الْمُفْصَلِ بَيْنَهُ بَعِيدَ مَعَمٍ فِي الْعَشِيرَةِ مَحُولِ

فَالْحَفْنُ عَدَاءٌ بَيْنَ نَوْرٍ وَنَفْجَةٍ دَرَاكَاً وَلَمْ يَنْصَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ

فَطَلَّ طَهَاءُ الْبَحْمِ مِنْ بَيْنِ مَنْصَجٍ صَفِيفٍ شَوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مُعْجَلِ (5)

يظهر أن الشاعر لم يتخلّ عن الدبّ، وهو يطارّد الفريسة، حيث وصف الدجاج بالعدوّ، والشاعر يبرز شجاعته، وقوّة فرسه في ملاحقة نعاج بقر الوحش، لاستجلاب انتباه العذارى بالإقبال عليه. كما أن «اللحم» هو طعام الشاعر والعدوّ لا شيء سواه؛ ف: «اللحوم كانت تنبؤاً مركزاً جيداً كمادة غذائية أفروديتية موحية بالقوّة والطاقة الجنسية خاصة عند الرجال [...] غير أن إيهاء اللحوم بالجنس جاء جراء إيهاء العنف في أكل اللحوم امتداداً من زمن الصيد في الأدغال» (6).

فنوعية الطعام تؤثر في بناء الإنسان، وتصنع تفكيره، وسلوكياته، وهويته. فماهية الإنسان هي ما يأكله: «بحسب الطعام تكون الماهية، وبحسب الماهية يكون الطعام، فكل إنسان لا يأكل إلا ما يوافق فريسته أو طبيعته، وعمره، وجنسه، ومكانته» (7). وعن صلة الطعام بالغرام؛ يقول الأديب عبد الفتاح كيليطو: «طعام وغرام، حكاية قديمة قدّم عالم الحيوان: عندما يعود الغراب إلى عشه وهو لا يحمل في منقاره صيداً، تستشيط أنثاه غضباً، وتمنعه من الدخول وتقفّل الباب في وجهه» (8).

ومن أحسن القصص الذي يعبّر عن الموضوع المثار، ما حكى عن رجل عشق: «جارية رومية كانت لقم ذوي يسار، فكتب إليها يوماً: دُعِلْتُ فداك، عندي اليوم أصحابي، وقد اشتھيت سكّاجة (9) بقرية فأحب أن تودّهي بما يعمّننا ويكفيننا منها، وقد ستدّجة (10) من نبيذ لتتغذى ونشرب على ذكرك، فلما وصلت الرقعة وجهت إليه بما طلب؛ ثم كتب إليها يوماً آخر: فداك نفسي، إخواني مجتمعون عندي، وقد اشتھيت قلية جزورية وجهي بها إلي وما يكفيننا من النبيذ والتملّ، ليعرفوا منزلتي عندك؛ فوجهت إليه بكل ما سال، ثم كتب إليها يوماً آخر: جعلت فداك، قد



عمر الحسري

ليست زمنًا، وإنما ذاكرة إنسانية، ومصير بشري، وسلطة تبحث عن الحقيقة. فعندما يقول الأعمى للسارد: «عليك أن تبحث عن ساعة عارية من الوقت لتتجو» 3، تتحول الساعة إلى رمز للخلاص من الزمن الميكانيكي والدخول في زمن التجربة الإنسانية العميقة المكتوبة والمفكر فيها. كما أن شخصية الأعمى لا ترمز إلى فقدان البصر، بل إلى البصيرة والمعرفة، ولذلك توضح القصة قيمة الإحساس بتزمين الحدث لا بربط الوجود بالزمن الحقيقي.

السوق بالمفهوم الذي هندسه سعيد منتسب هو أشبه بقلعة وقلعة تتوافق فيه مختلف الوقائع والأحداث والأشخاص التي تبحث عن خلاصها أو تجد نفسها في غمرة تجمع حدثي محتشد إلى حد الغياب المقلق. هذه القلعة أسماها الكاتب الدار البيضاء. واقتران هذا السوق بالزمن القصصي لا يبعث على إحساس أحادي، أو استشعار بقصدية تسجيلية، وإنما يؤشر على تزمين قصصي متمنع على القبض يزواج بين زمين فلكي وقصصي، وهما يندرجان في سياق التعلق الشديد بين الزمن ورمزية اللغة « إذ ليس في جوهره زمنًا بل هو النظر في الزمن داخل الوجود المادي والخارجي، أعني الوجود المتصور، وما دام نظرا عقلانيا فهو محل خلاف، فتارة يكون مثالا ذهنيا تجريديا، وتارة يكون حقيقة تكاد تقترب من التشخيص» 4.

هذا التراجع بين التجريد والتشخيص قد عمق في مجموعة «سوق الساعات» الفكرة القائلة بنفي الزمن الفلكي الشاهد على تاريخيتها، وذلك حينما تبني رؤيويًا وكتابيًا على التأثير غير المتناهي، وكأنما تزج زمينتها على حساب زمينة رمزية تسائل زمن محمد زفاف من خلال مسار الطرامواي 5، أو تستدعي شخصية شارلي شابلن عبر بورترية سينمائي مبهم 6، أو عندما تبني حكايا بوليسيا من خلال شخصية المحقق المشهور كولومبو 7، وقد تفترض تصوير الفيلم الأخير للمخرجة أنيس فاردا 8. مثل هذا التحقق النصي والوعي الكتابي قد يعمق مسألة نفي الزمن، وهو خيار جريء ومحفوف بالمخاطر في آن، لأنه يمنح للمجموعة تماسكها التأليفي الذي يُملي على القارئ تقبل الوقائع والأحداث في سياق عجائبي صرف، غير أن هذا قد يعلي من مساهمة النصوص بما يوقظ فكرة الشاهد التاريخي للمدينة، وهذا مقياس كتابي الممتع إليه المجموعة على وجه التحديد في قصة «أثنى البلشون تأكل من خوزة مظلي ميت». جاء في النص «لست بحاجة لأي مبرر منطقي لأسقط بمظلة عسكرية على مزبلة ذائنة الصيت في مدينة الدار البيضاء. مزبلة الماريكان. مطار تيط مليل ليس بعيدا، وعشرات الطائرات تحلق كل يوم فوق المكان. أردت أن أسقط دون ارتداء أي شيء، يذكر، لكن الاحتشام يمنعني، ومع ذلك سأثقل بالهدوء اللازم مع ما سأرويه لكم، ولكم أن تحكموا بكياسة أو باحتدام، لافرق» 9.

يكتسب المقطع مدلوله عبر الزمن وتداخله 10، ويثير هذا المدلول تشكيلا جديدا للبعد القصصي في نزوعه الزمني، إلى درجة أنه أصبح عنصرا بانيا مرتكزا على الاستعدادات المتبادلة بين الحقيقة وتمثل الحدث الخارجي، لأن استمرارية عملية الكتابة في امتدادها الزمني قد تستغرق ميلاد حديثة أسماها أندرسون إمبرت بالاستعارات السينمائية الخارجية 11. تعد «سوق الساعات» كتابا قصصيا يزواج بين القصة وزمانها المفترض الذي يزج الإمكانية التسجيلية، ويعيد مسألة مفهوم تاريخ مدينة الدار البيضاء من خلال كتابة عجائبية ورمزية. كما تطرح أسئلة وجودية حول تنامي الزمن وتداخله وفق وعي مسبق وخلفية معرفية شكلت المنطق الأساسي للتأليف. وهذا التحقق قد اقتضى العودة إلى طرح سؤال قصصية القصة، لأن القلب الذي أحدهته مجموعة «سوق الساعات» في الكتابة القصصية هو إزاحة التخوم بين الكتابة والقصة، وتمكين هذا الجنس من الامتداد والتوغل أكثر في الأجناس الأخرى بما يكفل له بناء قصصيته التي افتقدتها منذ مدة.

الإحالات:

- سعيد منتسب، سوق الساعات، دار خطوط وظلال - الأردن، ط/1، 2006. نفسه، ص. 7. نفسه، ص. 11. مالك يوسف المطلي، الزمن واللغة، الهيئة المصرية للكتاب، ط/1986، ص. 10. سعيد منتسب، سوق الساعات، (قصة: رجل بنصف قلب وثلاثة وجوه) ص. 18. نفسه، (قصة: وقائع مترنحة في قبر شارلي شابلن) ص. 97. نفسه، (قصة: أوراق من مذكرة كولومبو) ص. 123. نفسه، (قصة: الفيلم الأخير لأنيس فاردا) ص. 87. نفسه، ص. 25. إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة: النظرية والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة - مصر، ط/2000، ص. 251. نفسه، ص. 261.

يأتي هذا التأطير في سياق الإنصات إلى المجموعة القصصية «سوق الساعات» 1 لسعيد منتسب، وهو أحد الأصوات التي أبانت عن كون الكتابة القصصية هي نبش وبحث موجه، ورؤية تترجم خلفية معرفية معينة. كاتب راكع لثلاثة عقود من الكتابة القصصية ست مجاميع: تشبه رسوم الأطفال (2000) جزيرة زرقاء (2003) قبلة التين (2019) قبو إدغار الآن بو (2021) تماسيح مصممة لقول شيء ما (2024) نزال على جسر مائل (2025) ثم سوق الساعات (2026).

غير أن الإمكان الجمالي الذي حملته مجموعته «سوق الساعات» يؤشر على امتداد المشروع الكتابي، والاشتغال الذي يعلي من قوة المحكي التي أرسى معالمها كبار منظري القصة القصيرة، وقابلوها بنفاذ البصيرة والإدراك، واستخلاص الحقائق وتجسير المعارف عند التخوم. لأن الاشتغال على ما هو قابل للإدراك لا يفترض مضاعفة المعنى، وإنما يقلل من الانسجام بين الأثر والعلامات. ويجعل الكتابة القصصية أقرب إلى واقع مصور، والواقع أحيانا أبغ من الكتابة.

من يقرأ نصوص مجموعة «سوق الساعات» سيلحظ أن النصوص تستند إلى بنية زمنية مقرونة بهوية مكانية، مما يسمح بتحديد المحددات التي تضطلع بدورها على بنية حكاكية تستمد عناصرها المضمونية والتقنية من مقيدات خارجية. فالعضوية المكانية التي تدل على مدينة الدار البيضاء تخلق محورا يسهم في تحيين المعنى وتوزيع تجلياته.

هنا تضع مجموعة «سوق الساعات» القارئ في مواجهة أسئلة الهوية الوجودية للمدينة، وتغريه بالتأمل في الصخب غير المنتبه إليه في تشابك الأزمنة والأمكنة. فقصص المجموعة ليست افتراضية ولا تجريبية وإنما تتمتع بإحساسها العجائبي العالي الذي يربك منطق العلاقات والاحتمالات، لأن سعيد منتسب يكتب كما لو أنه يغامر داخل نسج اللغة نفسها، يختبر حدودها، يدفعها إلى مناطق لم تعتدها، ويعيد صياغتها وفق حساسية سرديّة تغذي وتشابك مع الفنون المجاورة والمتباعدة. فهو لا يكتب للتسلية ولا محاولة للهروب، بل يكتب لفحص ظروف النموذج الإنساني المعاصر في غرفة أو في قبو أو في جزيرة أو وسط فضاء محتشد بالأحاسيس والمشاعر. إذ لا تكتفي المجموعة بسرد الحكايات، بل تجعل من الزمن موضوعا فلسفيا وجماليًا في آن واحد. فالساعة ليست مجرد أداة لقياس الوقت، وإنما تتحول إلى رمز للذاكرة والهوية والوجود الإنساني، وهو ما تؤكد مقتبسات الفكرية التي تكرر بين القصص.

جاء في قصة سوق

في مجموعة «سوق الساعات» لسعيد منتسب

الساعات»: « قيل في مخطوط غامض يُنسب إلى الحكيم الفارسي بهروز بن إسحاق - لا توجد إلا نسخة وحيدة منه في مكتبة الإسكوريال - إن سوق الساعات لا يظهر إلا لمن استطاع أن يثبت أن محطة القطر «كازافواياجور» لا وجود لها على الإطلاق» 2. فهذا المفتاح يغري بخرق العلانق الوجودية التي تقرن بين المعطى الإحالي والفضاء المديني، لأن الرهان الذي تتقصده القصة هو ابتكار عجائبيتها من التعلق غير الثبرر بين المخطوط والسوق والمحطة. فالتوليف المقامي الذي ارتضاه سعيد منتسب يقتضي تعميق الفجوة بين الزمن والانتظار، وهنا تكمن فلسفة العلاقة التي تصف عالما مثبتا قصصيا فقط، وهذا ما يبرر هذا الرهان الكتابي الذي سيجد في سوق الساعات أرخبلا سرديا ضروريا يوجه المجموعة نحو رؤية اكتشاف فضاءات الدار البيضاء وشخصياتها، وأيضا كون المجموعة تتلغ زمن المدينة وتاريخها في سياق الانفتاح على انتشارها الصارخ لطمها المترسب في ذهن ووجدان بعض الأجناس الذين مروا افتراضا.

هذا التداي السردي الموجه والمتحكم ساهم في اختراق تلك الخطية الممكنة، وأفسح المجال للتداخل بين الحلم والواقع والذاكرة والتخييل والتغريب، مما يجعل القارئ متورطا في لعبة افتراض ما سيقع. وأيضا مواجهة الإمكان الوقتي الذي يستشري على جل نصوص المجموعة. فالساعة في المجموعة

مر على تاريخ القصة القصيرة المغربية أكثر من سبعين سنة تقريبا، وهي فترة مهمة رافقتها طفرات مثيرة ظهرت فيها العديد من الأعمال، وبرزت أسماء قاصين وسما هذا الفن بيسم خاص، كان له امتداد عند بعض القصاصين دون غيرهم. ثم تحول هذا الاهتمام إلى تجارب أخرى لا تقل أهمية عند المؤسسين والمؤصلين، وظلت القصة المغربية وفية لدينامية تروم، في كل تجربة وحقة تاريخية، إعادة خرق الكتابة السائدة، وخلق أفق سردي جديد.

ويعتبر التجديد في القصة القصيرة من أبرز شواغل قلة من كتابها، ذلك أن هناك الآن شبه مواضعة على أن مفهوم المدارس السردية قد اندثر، مما يجعل الرؤية تعني بالصوت القصصي الضروي، بما يحمله من تصور أحادي للكتابة السردية المعاصرة التي انفتحت على جغرافيات إبداعية جديدة بسبب انفتاح النص القصصي على مختلف الثقافات والعلوم والفنون.

هذا الانفتاح لم يكن بنية الابتعاد عن الأصول، بقدر ما كان هاجسه خلق امتدادات لقصة جديدة تتجاوز المرحلة التاريخية والالتزام الإيديولوجي، وترتفع عن مفهوم الجيل الذي كان عملة تصنيفية بامتياز.

لقد راهنت القصة القصيرة المعاصرة على الدلالة عوض المعنى المعجمي الجامد، وأولت العناية بالغير على حساب الأنا، حتى لو صرحت بها، ذلك أن الألفاظ ليست مهمة في ذاتها، ولكن أشباحها الخافتة هي ما يعيد ترميم الوجود، ويرى في الهياكل الثابتة برودة قاتلة. القصة المعاصرة تصبغ كينونتها من لغة لا تعرف الموت، ولا تنحاز إلى الواقع باستراتيجيات الخيبة والأمل، وإنما تبلغ بالخبرة أقصاها، ويأمل إلى حد العدم، وترمز إلى مرجعها بالعبث.

سعيد منتسب سوق الساعات



كتاب قصصي



أجرت الحوار: الهام زهدي

عن قول الذات في أفق القصيدة الحديثة مع الشاعر المغربية أمل الأخضر

الكتابة علاج ذاتي للروح المتعبة

الحديث عن الخلود وتحقيق المجد والشهرة فهو أمر أناني نسبيا..



المسكيني؟
الجنون لدى الشاعر، هو منطقة القوة التي يستلهم منها فرادته وتميزه، وقدرته على الخلق والإبداع. وإلا ماعد مبدعا. لابد للمبدع الحق من عبور عتبة الجنون، والحياد عن الصواب أحيانا، لا بد من قلب الموازين، والإذعان إلى قانون الفوضى غير ما مرة. لكي يستشعر طعم الحرية المحلوم به، ويتجرع الهواء اللازم للتعطى الإبداعي. الخروج عن المألوف، وكسر الثوابت، وتجاوز الضوابط والحدود، ووطء مناطق جديدة، كل ذلك يرتبط في رأيي بالحياد عن المنطق، والاقتراب من مفهوم الجنون، واكتساب صفة الإبداع الحقيقية.

بالنسبة لقصيدتي «أكثر جنونا»، هي محاولة للاقتراب من لحظة الجنون التي تغري الشاعر بالانطلاق، وكسر رتابة المنطق، من أجل تحقيق المتعة واللذات التي يطمح إليها، سواء لديه أو لدى المتلقي بنفس الدرجة والاحساس.

ماذا عن حضور الماضي في تجربة أمل الأخضر الشعرية، هل يحضر متلفعا بالحنين كطاقة نوستالجية مفعمة بالدفء، أم أنه ينز كجرح مفتوح في جسد القصيدة؟
الزمن في التجربة الشعرية لأي شاعر، يستمد قوته من تداخل الأزمنة، فالحاضر يستدعي الماضي، ويشرب إلى المستقبل. والقصيدة الناجحة في رأيي تبني على هذا التداخل المثمر للأزمنة. إذ تستلهم من الماضي كل التجارب التي عبر عنها الشاعر، وتركت بصمة واضحة في ذاكرته، ومنحته هذه القدرة المتفردة على البوح. كما يستلهم من الحاضر قوته ورغبته في التجاوز والإشرئباب إلى المستقبل المحلوم به.

استحضرت المقالة العميقة التي نقلها خورخي بورخيس عن رالف امرسون، أن «أي مكتبة هي نوع من المغارة السحرية الممتلئة بالموتى. ويمكن لهؤلاء الموتى أن ينبعثوا أحياء، يمكن لهم أن يعودوا إلى الحياة عندما نفتح صفحاتهم» هل يمكن أن يكون هذا السبب هو نفسه الذي يدفعك للكتابة سعيا منك إلى الخلود والانبعث من بين صفحات قصائدك؟ أم أنك تكتفين لدواعي أخرى، ربما للانفلات من فخاخ سطوة التاريخ والمجتمع، أو سعيا منك إلى الشفاء من الخيبات والانكسارات وأنت تختارين لروحك المتعبة مكانا قصيا بين أحضان القصيدة؟

لا اعتقد أن الدافع إلى الكتابة هو الخلود في الزمن فحسب، بل الرغبة في الاستمرار في الزمن الحاضر أيضا، والقدرة على مقاومة مظاهر الموت المحيطة بالكتاب، الكتابة علاج ذاتي للروح المتعبة. أما الحديث عن الخلود وتحقيق المجد والشهرة، فهو أمر أناني نسبيا. إذ لا أعتقد أن الكاتب الحقيقي يسعى إليه. لأنه في نهاية المطاف يظل الخلود قمينا بمدى جمالية الإبداع وقدرته على ملامسة تجارب الآخرين ومشاعرهم والتأثير فيها. وعموما لا ينبغي للمبدع التفكير في الغاية من إخراج العمل الإبداعي إلى الواقع، بقدر ما ينبغي أن يكون معنيا بصدقه وجودته.

في قصيدتك «في الحب» استوقفتني قولك: «في الحب (..) امرأة خمسينية تبحث في الفايص عن برفايل حبيبها» أترك كنت تنبشين بوعي في الذاكرة المشتركة لنساء عديدات يربتن في صمت على قصص حبهن القديمة، تلك التي يخبئنها بحذر شديد بعيدا عن رقابة المجتمع، أم أنك كنت تعبرين عن وضعة عابرة خزنتها الذاكرة، وجمعتها أحاسيس الشاعرة التي طفت على سطح القصيدة كزهرة نيلوفر تزيد من وهج القصيدة، أم أنها محض تخيل يبوح بما هو محتمل في حياة نساء كثيرات؟

أعتقد أن الأمر يتجاوز الومضة العابرة، أو شطحات الخيال. لأن المبدع الحقيقي يطمح في جعل المتلقي شريكا أساسيا في المعنى/ موضوع أو محور القصيدة، سواء تعلق الأمر بالحب أو بالموت أو الخذلان. ذلك أن إقحام القارئ في عوالم النص من علامات نجاح القصيدة، والعمل الإبداعي عموما. خاصة حين يتعلق الأمر بتيمة الحب، لأنه من أعرق المشاعر الإنسانية، وأكثرها ضرورة في حياتنا اليومية. فكلما تكاثرت الخيبات من حولنا، وكلما ضاقت بنا سبل الحياة، وكلما خذلنا الأيام، إلا وحاولنا إيقاظ شعور الحب، من حيث ندري ومن حيث لا ندري. نشبتنا بالأمل وبأسباب الوجود.

ليس ثمة يقينيات لدى الشاعر وهو يكتب عن الحب.. يكتب لتوليد مشاعر جديدة، يكتب ليحرض على القلق، يكتب للوصول إلى الحالة المفقودة، لهدم حالة السكون التي يستشعرها، واستشرافا للمحلوم به. إن الكتابة عن الحب هي توق للأجمل والأنقى، ورغبة في الإنعتاق من واقع ضاغط، إلى الإنخراط في طاقة إيجابية تمنح كلا من الكاتب والمتلقي غير قليل من القوة والصلابة والقدرة على الإستمرار..

من الجلي أن قصائد الشاعرة «أمل الأخضر» تحمل بين طياتها الكثير من الغضب والألم والتحرر والاحتجاج، مع انتصار واضح لجماليات الكتابة وحضور الذات بقوة، أتساءل إن كانت هذه القصائد تعكس أنثى واعية بذاتها، تساهم في تشكيل صوتك الشعري وتفتح المجال لأنوثتك كي تلقي بظلالها على نصوصك الشعرية؟ أم أنك تكتفين من موقع الذات التي تتجاوز حدود الجندر نحو إنسانية أوسع؟

لعل التدرج في المشاعر الأساسية ابتداء بالألم ثم الغضب والاحتجاج، هو تدرج طبيعي في أي ذات حرة أبية، وتدرج جمالي بالضرورة. وانتصار للذات المبدعة، وانتصار أيضا لكل ما هو جميل، سواء في تجاوز الألم إلى الأمل، أو الحزن إلى طاقة جديدة محفزة على المضي إلى الأمام، والخروج من حالة الغضب إلى حالة ثورة وحرية، على مستوى النصوص، أو على مستوى الواقع. في تناغم تام بين ماهو ذاتي وماهو إنساني رحب. إن الأمر أشبه بمعزوفة موسيقية، تبدأ بدخول هادئ، ثم إلى إيقاع صاخب، ثم تعود إلى إيقاع أهدأ شيئا فشيئا. ويشترك كل من الموسيقي والمتلقي/ المستمع، في نفس المشاعر خطوة.. خطوة. لتحقيق في الأخير قيم القوة والانتصار والجمال لدى الجميع.

هل ينبثق مفهوم التحرر لديك - بالنسبة للقصيدة الحديثة - من فعل جمالي يفتح النص من خلاله على أفاق جديدة للغة، أم أنه ينبثق من موقف فكري يعكس تصورك ورؤيتك للذات وللعالم؟

اختياري لقصيدة النثر، لم يكن عشوائيا، وإنما بعد تجريب أشكال الكتابة الشعرية المعروفة، كقصيدة التفعيلة مثلا. بحثا عن

الصيغة الأقرب إلى الروح، وبعيدا عن الإفتعال اللغوي أو الإيقاعي. قصيدة النثر هي رفض الموروث، رفض القوالب الشعرية التقليدية، وتجديد معجمي وتركيبى واختلاق للغة جديدة قادرة على احتواء الرغبة التجريبية التي تسكن ذات الشاعر، ونزعة التحرر التي تميزه عن الآخرين. إنها مساحة شاسعة قادرة على امتصاص الكمية الهائلة من الغضب والتمرد والرفض.. إنها أكثر اتساعا ورحابة في احتواء الهدير الداخلي للشعراء.

في قصيدتك: «أكثر جنونا» أمعنت في تصوير جنون الشاعرة، وأنت توغلين في عالمها السحري/الموجع، بكل تناقضاته؛ من بكاها كما تصنع نساء عديدات، إلى رقصها «التشاشا».. وهي تدوس بقدمها دون حذر جغرافيا ملقومة. هل هذا الإمعان في الجنون بدافع التحرر من قيود الواقع المعيش وإنقاذ ما تبقى من أتران العقل في خضم إكراهات الحياة؟ أم أنه راجع إلى منطق دفاعي للشعراء وهم «يحرسون هشاشة العالم في هذا الزمن الرديء» على حد قول الشاعر «فتحي





شعر: عبد الجواد السقاط

في الخامس من شهر غشت 2026م، انتقل إلى عفو الله قريبي
وترب عمري، الفيلسوف والباحث الأكاديمي الدكتور عبد العلي
العمراني جمال، تغمده الله بواسع رحمته، فكان لرحيله أثر عميق
في نفسي، ترجمته الأبيات التالية..

يا ترب عمري



وَأَنهَذَا رُكْنُ الْعَالَمِ مِنْ هَوْلِ الرَّدَى
كُلُّ الشَّرَائِحِ صُحْبَةٌ وَتَوَدُّدًا
عَنْ سَرْدِ مَالِكٍ مِنْ مَكَارِمِ ثَقَاتِي
وَتَهَافُتٌ قَدْ كُنْتَ فِيهِ أَلَمٌ - يُرْشِدًا
فَهْمًا وَتَمْحِيصًا فَكُنْتَ السَّيِّدَا
وَنَهَاتٍ مِنْ مَخْزُونِهَا فَيُضِ النَّدَى

مَحْمُودٌ فِي الْأَبْحَاثِ قَدْ فَاقَ أَلَمَ - عَدَى
لَا شَيْءَ يَثْنِي عَزَمَكَ أَلَمَ - تُتَجَدَّدَا
فِي الْعِلْمِ حَتَّى صِرْتَ قُطْبًا أَوْحَدًا
يَا إِذَا السَّمْعُ بِرَحْبِهَا قَدْ أُنْشِدَا
سَكَنًا فَأَخَذَا فِي الْجَنَانِ خَلَدَا
فَبِهَا عَالِي الْقَدْرِ لَا لَا يُفْتَدَى

أَلْفَيْنَا بَابَ الصَّبْرِ عَنْهَا مُوَصَّدَا
وَلَكِ التَّحَايَا طِيِّبَاتٍ مَرْقَدَا
فَيُضَا مِنْ الرَّحِمَاتِ تَتَرَى سَرْمَدَا
وَارْجِعْ لِرَبِّكَ رَاضِيًا مُتَشَهِّدَا

لِلَّهِ قَدْ جَلَّ الْمَصَابُ وَأَجْهَدَا
بِرَحِيلِ عَالِي الْقَدْرِ مَنْ دَانَتْ لَهُ
يَا تَرْبَ عُمَرِي إِنَّ شِعْرِي عَاجِزُ
هَذَا ابْنُ رُشْدٍ فِي رِثَائِكَ فَاقْنِي
فِكْرًا فِلَاسِفَةِ الْكِبَارِ خَبِرْتُهُ
وَأَلَمَ كَتَبَاتٍ بِكُلِّ رُبْعٍ زُرْتَهَا

عَالِمًا مِنَ الْأَعْلَامِ كُنْتَ وَصِيَّتُكَ أَلَمَ -
طَوَّفْتَ فِي شَرْقِ الْبِلَادِ وَغَرْبِهَا
وَجَعَلْتَ نُصَبَ الْعَيْنِ كُلَّ تَبْخَرِ
مُتَصَوِّفًا قَدْ كُنْتَ تَرْتَادُ الزُّوَا
وَالسَّبَبِيَّ الْعَبَّاسَ حُزْتَ جَوَارُهُ
إِنَّ الْخِصَالَ وَإِنْ أَجَدْتُ سِيَاقَهَا

عَبْدَ الْعَالِيِّ وَدَاعُنَا لَكَ صَدْمَةٌ
عَبْدَ الْعَالِيِّ كُنْتَ أَلَمَ - حُبَّبَ يَقْظَةً
عَبْدَ الْعَالِيِّ حَبَاكَ رَبِّي مِنْ نَّةٍ
فَاغْنِمِ مِنَ الرَّحْمَنِ حُسْنَ جَزَائِهِ

بين الأطروحية والشعرية

تقدم سلمى أمانة الله رواية جديدة بعنوان «قبل السقوط بقليل». رواية تمتاز بالجدة في موضوعها وهي تختار نسيجا حكايا مادته من الراهن عبر تفعيل التزامن، والمستقبل القريب 2030 عبر تفعيل الاستباق، وبالجودة في أسلوبها حين يرتقي النص بواسطة حكي محكم عابر للأحداث، ليصبح فلسفة عن الزمن نفسه ومتطلباته ومآلاته، بلغة فيها بصمة الكاتبة وشعريتها الخلاقة.

رواية قررت أن تنزاح قليلا عن الطرق الأليفة للرواية العربية في توجيه النقد للمجتمعات العربية واختياراتها السلبية، والتي شكلت جزءا مهما من هويتها الخطابية ما بعد هزيمة 67. لتتضمن للديستوبيا، وهي جنس أدبي يتخيل مجتمعات مستقبلية أو بديلة، يسودها الاستبداد أو الانهيار أو السيطرة الشاملة، وحيث تصير التكنولوجيا أو السلطة أو الثقافة أدوات لإخضاع الإنسان وإعادة تشكيل وعيه؛ كما تنعني تحكم الشبكات الرقمية والأنظمة الافتراضية في الوعي والسلطة، وهيمنة الشركات والتكنولوجيا على روح الإنسانية. كما تتقاطع مع روايات الكارثة التقنية والأنظمة المغلقة، التي تجعل السيطرة على المعرفة والوعي وسيلة أساسية لإحكام السيطرة على المجتمع. وتذكر من هذه الروايات مثلا:

فهرنهايت 451 — 1953 Ray Bradbury

نيورومانسر 1984 — William Gibson

انهيار الثلج 1992 — Neal Stephenson

العمى 1995 — José Saramago

الخلل 2020 — Hervé Le Tellier

وبسبب هذا النزوع لاقتحام تيمات حديثة، والتنويع على الاختيارات الكلاسيكية للرواية العربية، قدمت الكاتبة نموذجا لوحدة التحديات التي تواجه الإنسان المعاصر؛ ثم وظفت للاضطلاع بمهمة العرض الحكائي المتوازن، نسيجا سرديا أطروحيا يحاك بخيوط شعرية. إنها مفارقة إبداعية في حد ذاتها تجعل النص يراوح بين تنظير روبان سوزان سليمان R.S.Suleiman للرواية الأطروحية الملتزمة بقضايا فكرية واضحة تجسدها شخصيات الرواية وتصنع بها عوالمها؛ وبين تنظير جان إيف تاديي J.Y.Tadie للحكي الشعري، الذي يدثر المعاني في لبوس الرمزية والتكثيف الشعري الذي يستوحى روحه من عوالم البويطيقا الأدبية. وفي ملتقى التقاطعات بين الشعري والأطروحي تتجسد الصنعة الروائية المدهشة لكاتبة مميّزة، تعمل بين الفينة والأخرى على جعل الوظائف العميقة تنضوي في جناح الانزياح اللغوي، لتنتج مساحات من التمثيل السري، كما يبين لنا هذا المقطع:

«ومن غير الزمان يتكفل برتق الجراح؛ ينكفي عليها كحائكة متمرسة، يللمها على مهل حتى إذا قضى وخزه، قضم ما فاض من خيوطه ليصقها في وجه الوقت. ثم هو نفسه من سيمسك بيد الأيام ليسوقها بخطوات القدر الثابتة حيث يقرر هو لا حيث نشاء هي أو ترغب» 107.

زمن الرواية: زمن النهايات

زمن الرواية هو زمن الحيات الموضوعية تحت الاختيار السري. إنه زمن قصير، بل قصير جدا لا يتعدى عشرين دقيقة، وهو أقصر من اختيار توقعه نجيب محفوظ عنوانا لروايته: «الباقي من الزمن ساعة». لأن التوتر الناجم عن التركيب السري سيقود المتلقي حتى آخر دقيقتين. إن الزمن الداخلي سينساب روائيا في عشرين دقيقة، جعلها الحكي بطيئة وكأنه يعرض من خلالها عينة من مصير أفراد وعالم تلتهمهما لحظات قصيرة، ومع ذلك مشوشة بصخب يجعل صرخة الزمن نفسه لو جاز له الصراخ يتيه في صخب الملاعب والنفت المجنون للطائرة. زمن غائم ومتلاشي، وأقصر من زمن مباراة نهائية، لكنه مزدحم بالنهايات والضجيج. فهناك نهائي كروي يحدث لأول مرة، ورحلة جوية تنتج نحو نهاية أخرى لأول مرة أيضا. كل شيء يسير حيثما لتعلن نهايته:

«الملعب يجلس أنفاسه... الزمن توقف عند التاسعة مساء» (ص 22).

ظلال المعاني

بناء النص عبارة عن مساحات من الحكي المنتظمة وهي تستعرض شخصا متنوعا لكل واحدة عالمها، ولكنها تتقاطع جميعها عند عالم حزمها في بوتقة واحدة يجعل منها ظلالا لمعانيه، فصارت الحكاية في رواية ما قبل السقوط شيئا عجيبا، يتنامى بما ينتج النص من وقائع، وما ينتج الواقع من تجلياته. لينتج النص لدخله وخارجه أن يتفاعلا سحريا، إلى درجة أنك تقرأ النص تحت تأثير تدفقين متآزرين لصخب الملاعب وأطوار كأس العالم، والهدف الذي يسجله النص في مرمى القراء، أن يغرق القارئ في صدى الدلالات، وهي تتفاعل في ملعب الرواية. ثم تتجس أحداث طارئة من ثانيا المحكيات لتصنع حقلها الدلالي بصدى حروب مروعة، ما تزال تغلي في أرض الواقع

كأنها ماكما نقلت فورانها لدخل النص، عبر واصل خطابي تمثل في شخصية ابتسام وحديثها عن الحق والاحتلال. ليستكمل القارئ جزءا من دورة وعيه بما يحكيه النص، والجزء الباقي بما يجري خارج النص: رواية منغرس بقوة في رايها دون أن تذوب فيه، لأن صلاية الكتابة حولته لشاهدة فوق ألم إنساني مصلوب على قارعة القراءة، وكتب فيها: وجع الإنسان غير قابل للإتلاف.

لم تكن الشخصيات في قبل السقوط غير لوحة لظلال العالم، تنف من سير لقلمتها الرواية في جوف معدن فانتاستيكي نفاث، وألقت بها في غياهب رحلة غير مضمونة الوصول تمخر الضباب والسراب معا، لتصنع تمثيلا سرديا وعينية تمت مسرحتها لتتوحد عن جزء من شخص العالم، وتسمح لحيواتهم المتنوعة والمتقاطعة أن تسترجع شيئا من كينونتها. وبذلك تكتمل لوحة عالم روائي ينعي ثرثرة آدمية مغرر بها، وهي تنطلق نحو الهاوية بأعنى سرعة.

وفي معترك سرد وظيفي تتقاطع محكيات صغرى متنوعة ومتداخلة، تتكاثف بحمولاتها الدلالية لترسم مشهد العالم الحكائي في تجلياته المتاحة قبل السقوط بكثير، فالزمن الكثير المهدور والذي أخطأ مواعده مع الإرادة هو الذي تلاشى وبقي يرقب فتاته في عشرين دقيقة تتآكل هي الأخرى، حتى لم يبق منها غير دقيقتين فأغترتين تطلان على العدم. إنها عينات مختارة بعناية ليترز الزمان أقداره في مختبر الحكي، قبل أن يبكي أطواره. هي، فعلا، وجه للسقوط والتهوى يوم كان سلوكا واختيارا في الأرض، يسلم هواه للفرجة والتفاهة والعبث، هو نفسه الذي أنقلب رحلة في السماء يقودها العمى الأهوج لحافة «اللاوصول» أو الهلاك المعلق قبل السقوط بقليل.

وظائف السرد: تقديم وتقييم وحكم

ولأجل رسم معالم البؤس الاجتماعي والفكري والاقتصادي والسياسي، يطلق النص دبابيسه النقدية لتنفّر بقوة في قلب الوعي تخضه خضًا. مجموعة من المكونات الصغرى (السيمات) البانية للمعنى الكبير (الدلالة)، تنتشر في ثانيا التركيب لتجلى بألوانها معنى حارقا، ومغرقا في أسئلة تزيد اشتعالا: «فالمسكونون بالعجز لا يملكون شرحا أو تفسيراً لأي شيء، لكنهم في المقابل تجدهم بارعين في النفخ من خيالهم في تركة من المحكيات والروايات والأحجيات الغابرة لتبرير كل تصرف من تصرفاتهم الغريبة» (ص 36).

هذا العجز الفادح هو الذي عاد النص لتشخيصه في شكل أمراض فكرية واجتماعية واقتصادية؛ ثم انتهى أمراضا نفسية تنبت كائنات مشوشة بالأوهام والخرافة لتسكين الأمها. كل بوابات الوعي التي جربتها الرواية تفتح على متاهة بلا منافذ. ومن ثم يصبح النص تمثيلا سرديا فادحا وفاضحا لكل أشكال التتويج الرمزي للعجز والشعوذة، لأن بواباتها وحدها مشرعة ليلتقي العجز بالعجز. وبهذا الاقتناص الدقيق للخلل الاجتماعي وأسبابه، تنشئ الرواية محفلا سرديا لاستكشاف حجم الظلام في وعي غارق في انهياره، وهو يشعل الشموع للخواء:

«سيقودون الشموع في الزوايا المظلمة، ويدسون الدراهم في الأكف المتشقة الممدودة في غير استحياء للاستمرار في حراسة المعبد. يؤس يمد يده لبؤس، وشقاء يطلب النجدة من شقاء» (ص 37).

ستكون شخصية رشيد موضوع اختيار نصي لتقديم درجات الواد الاجتماعي وتقييمه، ثم الحكم عليه عبر متواليات سردية. طبقات خوف أصبحت جزءا من صميم التكوين السيكلوجي للشخصية، وقاعدة صلبة لطبيعتها الأدبية المشوشة، كما يجليها ملفوظ يوري يشتغل بطاقة دلالية قوية تسندها طريقة سلمى أمانة الله الأسلوبية، حين

في رواية «قبل السقوط بقليل» لسلمى أمانة الله

تجعل الشخصية ممثلاً وعاملاً مجرد خوف بجوار خوف؛ أو هما جسد وخوف التحما في هوية واحدة:

«محشورا مع خوفه في الزاوية الضيقة للأمر الواقع لم يكن لرشيد الفطواكي من خيار آخر غير الاستسلام والخوع» (ص 39).

ليمضي السرد محافظاً على وتيرة تدليله، يخلع كل شيء في طريقه، ولا يتوج غير شيء واحد، يجعل منه تيمة مركزية تملأ أحياز النص بكثافة إشعاعها؛ إنها الكرة:

«الكرة وحدها تصنع الإجماع الوطني» 71.

لكنه تتويج مفتعل، يقيمه النص على نسق من المحاكاة الساخرة للكلام المقنع، فيعرض حجاباً مقلوباً، ومقصد النص أن يفرض عالماً ليست كل أغراضه الكرة، ولا اللعب بها؛ بل يريد أن يلعب من خلالها بكل شيء آخر:

«إنه عالم تجتمع فيه الحشود على قلب شغف واحد... دون أن يطال فرحهم قانون الضرائب، أو تمس حناجرهم بلائحة الممنوعات والتهامات. إنه أمل مؤقت... لا يحتاج لصناديق اقتراع، ولا إلى أحزاب وانتلافات، ولا إلى وعود لا تصدق، وبرامج لا تنفذ...»

أما السياسيون، فقد وجدوا لأنفسهم مقعداً في الصفوف الأمامية، لا ليخطوا أو يقرروا، بل ليصفقوا بحرارة لكل هدف يسجل، ولينزاحوا أمام الكاميرات مثل قطط تلوذ بما تبقى من مائدة عامرة» 73.

فنوع السرد أساليبي ليحيط بالظاهرة منتقلاً من التقديم إلى التقييم، ومن التقييم إلى الحكم، فجاءت نتيجة الحكم قاسية: «صرنا شعباً لا يطالب بطاولة حوار، بل يبحث عن ضربة زاوية موفقة» 73.

تفاهة في الأرض وتفاهة في السماء وبينهما قرابة دموية متوترة، أب يعلق على مباراة نهائية، وابنته صانعة محتوى عالقة في رحلة نهائية، ومعهما ملايين المتابعين.

الصوت والوجه.. صخب وتزييف

إنه زيف يغمر بقعة العالم. عالم جميل فقط حين يختفي خلف مساحيق نادية؛ أو حين يتشكل في نبر محمد الشرفي، ويصبح تهاويل عالقة في حبال صوتية تضج بمجد لا يستطيع أن يعبر حتى لخيام أولاد إحيى الغارقة في اليأس والهشاشة، وهي بجانب الملعب الصاخب. وإذا كان العالم في كل هذه البنى السردية بوجه وصوت زائفين، فكيف تكون وقائعه التي يراد لها أن تتجسد في التاريخ حقيقة؟

الزيف يحكم كل شيء ويمتد نصياً في بنية ماكرو سردية تحمل ضوئها للتاريخ نفسه وهو يعاني عسف التحريف والتزييف. التاريخ يصبح موضوعاً لميثاق خطاب روائي يمنحه تعريفاً خاصاً: هو إملاءات قوى تجعل الزيف واقعاً بحد القوة والسيطرة والغصب. فالذي كان لم يكن! وما ينبغي أن يكون هو ما يعليه القهر:

«درس يحشر إسرائيل بين دول الشرق الأوسط، راسماً لها حدوداً مطاطية قابلة للتعدد عقب كل رشقة جرافة برأس متعجرفة وفهم كبير جشع، يقتلع حقائق راسخة، ليغرس بدلها حقراً من الأوهام الكاذبة وحكايات تهجير جديدة...»

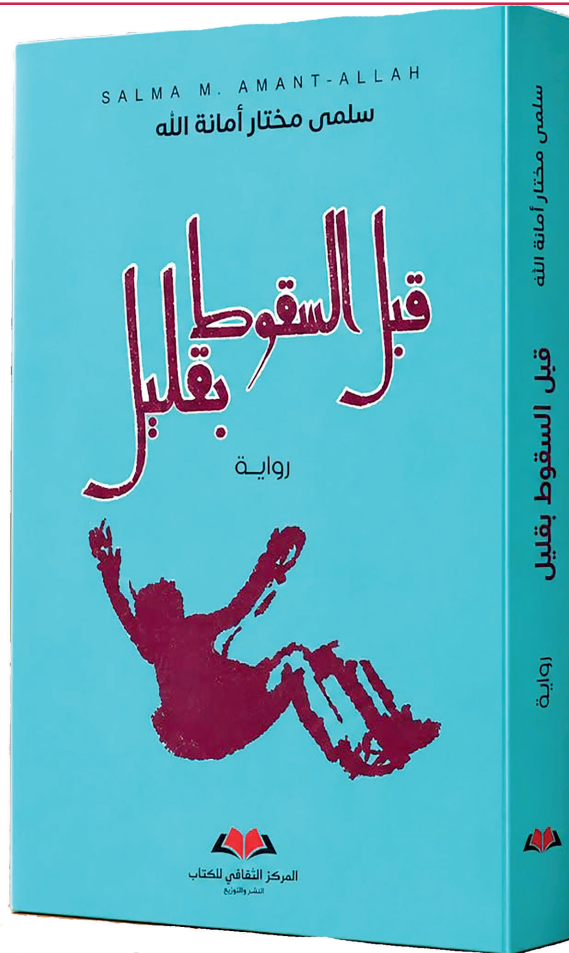
وهنا تستدعي الرواية تيمتها الأثيرية لتقيم بها جسراً عجيباً يعبر عليه التناظر الإبداعي بين الكرة والوعي المطلوب، حيث تفرغ الكتابة متوالياتها في تمثيل سردي يتستهدف الوعي ويدك مرماه بأسئلة سدّها النص بدقة:

«تناسلت الأجوبة في تدافعها، بعد أن نجحت معلمة التاريخ مجدداً في جعلهم يصطفون أمام مرمى اهتماماتهم. وهي تصوب ببراعة داخل شبكاتهم هدفاً آخر لصالح الدرس القضية» 96.

تجسدت تيمة فلسطين عبر تشخيص للسيرة الذهنية والسيرة العملية لابتسام، ثم عبر توظيف التعدد اللغوي، كما رسم معالمه ميخائيل باختين، لاستكناه القضايا عبر مستويات الوعي كلها، انطلاقاً من تلاميذ المدرسة، إلى المتلقي العالم، مروراً بجماهير الرجا... فالعلم والحدس يتحدان سردياً لحراسة العالم من زخرف القول وغروره. والرواية بانحيازها للزخم الوظيفي الذي تحمله بنياتها الفنية، جعلت شعور النص وليس لا شعوره، ينخرط بوضوح في منع استباحة الحقيقة بالوهم المسنود بالقوة والغصب، وتكبيك المكر الذي يستولي على التاريخ والحقيقة، والوثائق والمواثيق... ويسندوها جميعاً للجدار والسيف على رقابها.

لهذا سينتقل النص إلى منطقته المفضلة، ليخلص الحكاية المؤلمة من الزمن التاريخي الذي يحكي ما حدث بأسلوب التاريخ المحايد، ليقدمها في صوغ سردي للزمن الدائري ليعرضها مسقطاً على الإنسان في معترك اليومي والمعيش؛ فالهم ليس تقديم الذي حدث بشكل بارد، ولكن كيف حدث، ودرجة وقعه الأثم على ضحاياه:

«فقرت فجأة خارج صرامة الدرس، وقسوة تواريخه الفاصلة وأحداثه المفجعة لتسألهم سؤالاً غير متوقع:



من يستقبلكم ببيتكم بعد نهاية يومكم المدرسي؟ -جميل، تصوروا أن تعودوا إلى بيتكم لتجدوا بها غرباء وقد استولوا عليها وعلى كل ما تملكون...» 98.

سؤال لا تستوعبه حدود النص، بل يمرق إشعاعه، لتشخيص المعنى الحارق الكامن خلفه، ولتيمد حتى يضم القارئ الضمني المتورط في بحر المعنى الروائي. هذا المعنى الذي سيقوم النص بغرسه في طبقات الدلالة، عبر نوع من الإسهاب الأطروحي، تساهم في بنائه لغة شعرية كلاسيكية استدعيت بدورها للمساهمة في صرح التعدد اللغوي، لتتضم لصوت جماهير الرجا، والتلاميذ، والنص، والمنطق. فكانه ملفوظ واحد، ينوّه التلطف، ويجعل منه صرخة مكررة:

مررنا على دار الحبيب فردنا عن الدار قانون الأعادي وسورها

ومن هذا التدوير السردي لمجريات عالم متهتك، تتولد طبيعة السرد الوظيفي المميز لكتابة سلمى أمانة الله، وهي تنتج داخل التخيل وأحكامه شبه الحقيقية qasi-juvement كما يسميها إنكاردن ممثلة في الرواية، وقائع ممزوجة بالتاريخ بصفته مجالا للأحكام الحقيقية vrai-juvement. وهو ما تجلى في ابتعاث نصي للمعتمد ابن عباد لمجادلة الحاضر بالماضي: «... أكتب إليك لا عتاباً، بل شوقاً لفهم ما جرى، عل ما مضى ينير لنا ما هو أت...»

وهل نلومك لأنك فضلت الشعر على الحديد؟ أم نلوم أنفسنا اليوم لأننا نؤثر الصمت على الموقف، وننتهي بترف الاستهلاك كما تلهيتم بالقيان والكؤوس ...

نراك اليوم في كتبنا مشجبا نعلق عليه سقوط حضارة، كأنك وحدك من فتح الباب للضياع» 105.

ومن هذا الانحصار الخطابي بين التاريخي والروائي، تتولد أسئلة متعالية على الظرفيات، وما زالت تثبت امتدادها في زمن الرواية: هل أغلق باب الضياع أم أنه مشرع ما زال؟

قبل السقوط بدءاً وختاماً

بحديثها عن سقوط وشيك، ترفع الرواية نبض القارئ لتقحمه في توتر العتبة المفزعة- العنوان، قبل أن تغرقه في تمديد التوتر بالحكاية-النص. ثم تركب من تفاعلها نسيجاً لحقل دلالي يختزله سؤال كبير: لماذا هذه السرعة المفرطة نحو السقوط؟

السقوط نفسه وحدة معجمية ثقيلة دلاليا، تشحن النص بكل السيمات الممكنة لغرس التهاوي والانهيال والانحدار وكل معادلاتها ومتمماتها في قلب النص، قبل أن تنفجر في ذهول القارئ شظايا حيرة وخوف. من يحرك دوايب المستقبل في كواليس الأرزاء والإسراء المريبة، ويدفع إلى الواجهة وهماً فصيحا يجسده معلق بصوت صدّاح يوظف

لغمس الحقيقة في محلول الوهم، وإخراج الخواء في صورة امتلاء حضاري ناجز: كرة ومستطيل أخضر ودقائق تمر للبحث عن هدف في شبك تشبه قبض الريح، محفل نصي ليكون شيء واحد بديلاً عن أشياء كثيرة.

ثم وهم آخر يمزج عباب السماء بكائن معدني، صمم بأفكار مهارات التزيين... يتلعل بداخله أناسا غرر بهم، ليختبروا نجاح التقنية المبهرة التي يكون عاندها لأشباح جعل النص ظللاً تتحرك ضمن المحور العملي Axe actantiel، وتغيب على مستوى المحور الممثل Axe Actoriel لتظهر عملاً ونتيجة، وتغيب تمثيلاً وشخصاً:

«قال المساعد فجأة وبهلع لم يحاول أن يداريه هذه المرة: -فقدنا الاتصال بالبرج... لم يعودوا يسمعوننا».

طائرة، كالعالم نفسه في تقدير الرواية، صممت بدرجتين، درجة الأولى مصممة لنجاة ممكنة لأصحاب المال والأعمال وأشياء أخرى؛ ودرجة ثانية مصممة لهلاك شبه محقق للركاب والزبناء وجمهور الحياة غير المرغوب فيه. تصميم لم يكن مجرد هندسة تقنية بإشراف المهارة الصناعية، بل نتيجة لهندسة اجتماعية كشفت الرواية معالمها بوضوح في مرآة السياسة:

«حين فشلت الأحزاب السياسية في التخلص من العجين المتخمر عبر عقود في كروشها، وفشل صناعتها في ضبط مقاسات توازناتها، وفشلت الحكومات المنبثقة من الخواء في إقناع نفسها، ظهرت الكرة، بكل بساطتها المستديرة، لتقول للجميع: «تنددوا جانباً، سأريكم كيف يصنع الإجماع الوطني» ص: 171.

لملفوظ جرح يخوض به النص رحلة مضادة للتوجهات العالمية التي تقدس الكرة، ويقلب ظهر المجن لمظاهر السذاجة الاحتفالية، ناعياً التفاهة المغلفة في الرياضة، ما يجعل الرواية نفسها تصبح عاملاً معاكساً لقيم العالم الحديث المغلفة بالمخاتلة والخداع، وعاملاً مساعداً للوعي الممكن الذي يريده السرد حارساً للزمن قبل أن يسبح بالسيولة والميوعة فيندلق من ثقب العالم الكثيرة نحو الهاوية، وهو ما تكشفه مرافعة ابتسام:

«نعم أنا أنتمي إلى زمن صلب، لا لأنه كان مثالياً، بل لأنه كان صريحاً في صلابته؛ زمن لا يتوارى خلف ألف قناع، لا يلبس الضعف لباس القوة، ولا يجمل القبح بمساحيق اللغة» ص: 81. لكنها لم تكن بمنجاة من أسر الحداثة، لأن بطولة ابتسام في هذه الرواية لم تكن امتداداً للبطل الملحمي الخارق كما تجسد في الأساطير والملاحم الخرافية، بل هي بطولة وعي شقي يبحث عن معنى فقده العالم، كما بين ذلك جورج لوكاتش. وبعد هذه المقايضة بين زمن مقنع، وزمن أصيل ظنت أنها تمثله، تجد نفسها هي الأخرى في قلب رحلة ابتلعها في جوفها ككل الذين لم ينتبهوا لفارق الزمن السائل والصلب: «أي حق هذا الذي دفعني لألقي بنفسي في بطن هذه الطائرة المجنونة السرعة؟ كيف أربط حتمي بأحتمال وصول قد لا يصل» ص: 84.

الوصول الذي لا يصل هو مرادف نوعي للسقوط. وصول وضع على حد الاستحالة، لأن نقطته في المستقبل لا يبلغها بأمان إلا من استوعب ماضيه وحاضره، وتهايا لمستقبله.

ثم تمضي الحكاية بين جلبة مباراة كرة القدم، وجفول طائرة تترنج فوق السحاب، والكُل في لعبة أو فرجة أو نوم، لم تبقى الرواية للبقعة وحراسة عالم الطائرة المتهادية غير شخصية رشيد، لتحوله لعين سردية واحدة شاهدة على مجريات تتهدد عالم الرحلة بالتهاوي. ولأنه لا يملك سلطة القيادة، ولا يملك ولا القدرة على تدبير الأرزاء التي لم تعد حتى في يد الريان ومساعدته. وكل محاولاته الباقية وأدواره التي تطلع إليه في الوقت الضائع، لم تكن غير دونكيشوتية أخرى تصارع هواء بلا طواحين. وحين حاول الاستنجاد برفاق العالم الطائر، لم يكن هناك ليستقبل نظراته المتسائلة غير:

«قفا المقاعد التي كانت توليه ظهرها في تجاهل تام لوجوده» ص: 175.

وحين تتجاهل المقاعد ركابها!! تبلغ الرواية ذروة الأسى الذي يرسم معالم العالم؛ ويجعل التتويج من نصيب الشيني، والخلع نصيب الأنسنة» إنه الإنسان يتخطم في في قلب العمى الكوني بلا بوصلة للوصول. لتلخص الرواية إبداعياً، وبطريقة العرض الدرامي، إلى كل ما حاول تيودور أدورنو، وماكس هوركهايمر شرحه عن تشيئ الإنسان. أنسنة كأنها مقرصة ومحمولة في نعش حديدي جذاب وأنيق المظهر؛ مكر ومخاتل المخبر، يقودها إلى الهاوية ويشتايعها هناك: «قبل السقوط بقليل». وهناك كان جواب الريان صادماً وصادقاً، وهو يدفع رشيد قبل أن يغلق الباب الزجاجي في وجهه:

«متى كان الصراخ يوقظ الموتى».

وهو يشير لكل الركاب الغارقين في نوم عميق. «قبل السقوط بقليل» رواية ركبت بناءً ووظائفها لتلعب لعبتها الفنية وتسجل أهدافها في مرمى الوعي، قبل أن تدوي صافرة سقوط أخرى خارج النص؛ إنها في جملة واحدة: سرد وظيفي يحرس العالم.



إلياس تيار
باحث ونقاد جمالي
ilyaspress@gmail.com

موضوع تشكيلي، بل تصبغ حامله للذاكرة الثقافية. هنا تقرب التجربة من الأنثروبولوجيا الفنية. فالعمل التشكيلي لا يقدم فقط صورة عن الإنسان القروي، وإنما يكشف شبكة العلاقات التي تربطه بمحيطه: باللباس، والقمل، والموسم، والأرض، والجبل، والعائلة، والعادات. إن الأشياء اليومية تتحول إلى علامات ثقافية، والملابس إلى

أرشيف بصري، والمناظر إلى ذاكرة مكانية (لوحتي مركز بني رزين وقرية العلوي). ولعل أهم ما يميز هذه الإثنوغرافيا أنها ليست إثنوغرافيا من الخارج. الفنانة لا تأتي إلى القرية لتوثق عالما غريبا عنها؛ إنها تنتمي إلى هذا العالم وتعيد بناءه من الداخل. لذلك تبدو أعمالها أقرب إلى ذاكرة ذاتية تعبر وتجسد ذاكرة جماعية.

أما اختيار درجات ألوان الزيتون الداكنة والمتدرجة، فيفتح بعدا آخر يتعلق باللغة التشكيلية نفسها. فالاعتقاد اللوني الذي تفرضه المادة لا يعني بالضرورة الفقر البصري؛ بل يمكن أن يتحول إلى بحث في الضوء والظل والملبس والإيقاع. وقد أشارت شهادات حول تجربتها إلى تطويرها طرقا مختلفة لاستخراج درجات لونية من الزيتون، بما يسمح بتوسيع إمكاناته التشكيلية، هنا يتحول القيد إلى حرية تشكيلية. فاللون الواحد أو المجال اللوني المحدود (Monochrome) يدفع العين إلى اكتشاف الفروق الدقيقة، ويجعل الملص والخط والضوء عناصر أساسية في بناء الصورة. كما أن اللون الناتج عن ماء الزيتون لا يحاكي الأرض فحسب؛ إنه يحمل أثرها بالفعل. ولذلك يصبح اللون في هذه التجربة لونا يحمل في طياته ذاكرة. إن ما تقوم به زهرة أحناش يمكن، في ضوء ذلك، أن يقرأ باعتباره شكلا من إعادة الاعتبار للمادة المهمشة: المرأة المهمشة، والمكان البعيد عن المركز، والمادة الطبيعية التي لا تنتمي تقليدياً إلى أدوات الفنان، والذاكرة القروية التي لا تجد دائماً مكاناً في السرديات الرسمية. كلها تنتقل إلى مركز العمل الفني.

ومن هنا أيضاً يمكن تجاوز التصنيف السريع لتجربتها باعتبارها «فن فطري» أو «فن عصامي». صحيح أنها لم تتلق تكويناً أكاديمياً في الفن، وأنها طورت تجربتها اعتماداً على إمكاناتها الذاتية، وهو ما تؤكده الفنانة ذاتها، لكن اختزال تجربتها في صفة «الفنانة الفطرية» قد يحجب الجانب البحثي والتجريبي فيها.

فما يحدث هنا ليس مجرد تعبير تلقائي، وإنما تجريب للمادة، واكتشاف لإمكاناتها، وربط بين التقنية والذاكرة والهوية. هذا ما يجعل تجربة زهرة أحناش جديرة بالقراءة داخل المشهد التشكيلي المغربي المعاصر؛ لأنها تطرح سؤالاً بسيطاً وعميقاً في آن واحد: هل يمكن للمكان أن يصبح مادة للفن، وليس مجرد موضوع له؟

في تجربة «بالوان الزيتون» تبدو الإجابة واضحة. إن الجبل ليس خلفية، والزيتون ليس موضوعاً، والمرأة ليست شخصية عابرة، والمرجبان ليس مجرد صباغة. كل هذه العناصر تتداخل لتنتج خطاباً تشكلياً واحداً عن الأرض والإنسان والذاكرة. لذلك يمكن القول إن زهرة أحناش لا ترسم البادية كما تروى من بعيد، وإنما تستعيد ما تعاش من الداخل. إنها تحول أثر اليد العاملة إلى أثر فني، ومادة الطبيعة إلى مادة للذاكرة، والتجربة الشخصية إلى سرد جماعي. إنها لا ترسم عن الأرض فقط؛ إنها ترسم بما تمنحه الأرض. هنا تحديداً تكمن القيمة النقدية والجمالية لتجربتها: في تلك اللحظة التي يتوقف فيها الزيتون عن أن يكون مجرد ثمرة، ويصبح لونا وذاكرة وهوية ووسيلة لاستعادة عالم كامل من النسيان.

إلى سرد جماعي. إنها لا ترسم عن الأرض فقط؛ إنها ترسم بما تمنحه الأرض. هنا تحديداً تكمن القيمة النقدية والجمالية لتجربتها: في تلك اللحظة التي يتوقف فيها الزيتون عن أن يكون مجرد ثمرة، ويصبح لونا وذاكرة وهوية ووسيلة لاستعادة عالم كامل من النسيان.

طنجة في: 4 أكتوبر 2026

فالتقنية هنا تحمل موقفاً جمالياً وثقافياً: تحويل مادة محلية متاحة في البيئة القروية إلى وسيط للفن، وتحويل ما يمكن اعتباره فائضاً أو مخلفاً من عملية الإنتاج إلى قيمة جمالية. لذلك يمكن النظر إلى تجربة أحناش أيضاً من زاوية الفن البيني، ولكن ليس بمعناه الاحتجاجي المباشر، وإنما باعتباره عودة إلى المادة المحلية وإعادة اكتشاف إمكاناتها الجمالية.

وتكتسب هذه العملية معناها الأعمق حين نربطها بسيرة الفنانة. فالمادة التي ترسم بها هي نفسها مادة تنتمي إلى العالم الذي عاشت وتعيش فيه: حقول الزيتون، مواسم الجني، العمل الفلاحي، والبادية الجبلية. وتشير شهاداتها إلى أنها اشتغلت في جني الزيتون، وأن اكتشافها لأثر الزيتون على اليدين قادها إلى اختبار هذه المادة كوسيط للرسم. هكذا تصبح السيرة الشخصية جزءاً من اللغة التشكيلية.

لا يعد الزيتون مجرد رمز للهوية المغربية، بل يصبح ذاكرة جسدية أيضاً: أثره الذي يتركه على اليد العاملة ينتقل من يد الفلاحة إلى يد الفنانة، ومن اليد إلى الورق. وكان اللوحة تسجل سلسلة متصلة: الأرض — اليد — المادة — اللون — الذاكرة.

ومن هنا تكتسب المرأة القروية مكانتها في عالم أحناش. فهي لا تظهر بوصفها نموذجاً فولكلورياً أو صورة للترويج السياحي للقرية، وإنما بوصفها شخصية تحمل آثار العمل والحرمان والذاكرة. إن حضورها يرتبط بالزي التقليدي، والعمل اليومي، والعلاقة

بالوان الزيتون



زهرة أحناش وإثنوغرافيا البادية والجبل

بالأرض، ولكن أيضاً بأسئلة التعليم والتمهيش والقدرة على التعبير. وتؤكد الفنانة أن المرأة القروية تحتل مكانة خاصة في أعماله أحناش، إلى جانب اهتمامها بالتقاليد التي لا تزال حية وتلك التي اندثرت، رغبة في حفظ ذاكرة القرية وإيصالها إلى الأجيال الجديدة.

بهذا المعنى، لا تكون المرأة في لوحات أحناش مجرد



ثمة أعمال فنية لا تكتفي بأن تنظر إلى المكان، وإنما تحمل شيئاً منه داخل مادتها. ومن هذا المنظور تكتسب تجربة الفنانة المغربية زهرة أحناش خصوصيتها؛ فهي لا تستمد من البادية والجبل موضوعاتها فحسب، بل تستمد منهما أيضاً أدواتها التشكيلية. فالزيتون الذي يشكل جزءاً من المشهد الطبيعي والاقتصادي والثقافي لجبال شفشاون، يتحول في تجربتها من شجرة وثمره ومورد معاش إلى مادة فنية ووسيط للتذكر.

من هنا يمكن قراءة تجربتها، وخاصة في معرضها «بالوان الزيتون»، باعتبارها شكلاً من أشكال الإثنوغرافيا البصرية؛ أي تحويل الحياة اليومية، والعادات، والملابس، والعمل، والمجال الطبيعي، والذاكرة الجماعية إلى خطاب بصري لا يعتمد التوثيق الفوتوغرافي، وإنما يستعيد الثقافة من خلال اللون والمادة والصورة. ويحتضن رواق المركز الثقافي «إكيل» بطنجة هذا المعرض خلال الفترة الممتدة من 1 إلى 26 أكتوبر 2026، مقدماً أعمالاً تستحضر العالم القروي وتراثه اللامادي ومناظره الطبيعية، وخاصة منطقة شفشاون.

ولدت أحناش سنة 1988 بدوار علوي بإقليم شفشاون، وبدأت علاقتها بالرسم منذ طفولتها. غير أن مسارها لم يمر عبر المؤسسات الفنية أو التكوين الأكاديمي؛ فقد توقفت عن الدراسة مبكراً سنة «بسبب غياب المؤسسة الإعدادية في محيطها، ثم عاشت تجربة انقطاع طويلة عن الرسم. وفي سنة 2018، وبعد تجربة قاسية مع فقدان البصر، عادت إلى الرسم، لتكتشف في عصابة الزيتون «المرجبان» مكانية تقنية ستعيد تشكيل مسارها الفني.

لكن أهمية هذا الاكتشاف لا تكمن في غرابته التقنية وحدها. فالمرجبان، أو عصابة الزيتون، ليس مادة محايدة. إنه أثر من آثار دورة إنتاج الزيتون وزيتته؛ مادة تنتمي إلى الحقل والمعصرة والموسم والعمل الزراعي. وحين تنتقل هذه المادة إلى سطح اللوحة، فإنها تنقل معها جزءاً من السياق الذي أنتجها. بهذا المعنى، يصبح فعل الرسم عند أحناش نوعاً من الاستحضار المادي للمكان.

إنها لا ترسم الزيتون فقط؛ إنها ترسم بالزيتون. هذه النقطة تمنح تجربتها بعداً يتجاوز مفهوم «التقنية الخاصة بالفنان».