

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 57

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 10 من جمادى الأولى 1448

الموافق 22 أكتوبر 2026

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

bachkarmohammed77@gmail.com

العلم الثقافي

مذكرات

لم أكد أضع الكلمة الأولى في افتتاحية هذا العدد ، حتى استعدت يدي أشد بيضاء من الورقة البيضاء ، لا شيء إلا لأنّ خاطراً تسعني وأوحى لي أن أتركهم يأخذون حصّتهم من كتابة الافتتاحية ، إنهم / هن الرائدات والرواد الذين سبقونا إلى هذا الطريق بينما كنا لا نزال في أول الطريق ، رائدات ورواد الإعلام الثقافي الذين زادهم الاشتغال بالأدب وزنا يُقاس بميزان الذهب ، أولئك الذين أفتوا حياتهم في الكتابة ، لا يجب أن يكون الجزاء نظير ما أسدوه للثقافة المغربية التشطيب والإلغاء ، بل الأجدر أن نستحضر بين حين وآخر ذكراهم ونرسخها بقوة الفعل ، ليس فقط بالاختصار على رفع الأكف بالضرعات والدعاء ، ولكن بإعادة نشر أعمالهم التي قد لا نجد اليوم ، مثيلاً لأسلوب كتابتها البليغ وقوتها في إبداء الرأي ، عسى أن لا نغلق راحتهم الأبدية ، ويقبلوا العودة للعيش بيننا للحظات بعد أن ذاقوا نعمة الخلود في دار البقاء !

محمد بشكار

Bachkar_mohamed@yahoo.fr



كتبتها: فاطمة شبشوب

فكر

لا تسال عني طائر
جولاته وحده في تنسيق الجولة والألوان
جولاته ما تكفينيشي
وألحانه ما تحكي نغمة في صدر الأمان
لا تسال عني قمر
ولا نجوم عناقدها كيف التيجان
التيجان وما تضوينيشي
عناقدها حجر ماسي على ما كان
لا تسال عني صحرا
ولا جنان عوادها مخبلة على ويدان
غصانه ما تشبهينيشي
وويدانه ما تلحق ريتي بعسل منان
والا سال عني صدرك
لما الأهداب تزرعه راحة فرحة وأمان
والا سال عني شعرك
لما الأنفاس تفتح فيه للهنا طرقات
والا سال عني نغمة
لما مفتاحه يتغير يولي تحنان
والا سال عني فمك
مفوه بالآه بشد اللذة ليها ميزان
والا سال عني حسك
كي يفرقني يفتني جهده يولي هيمان
والا سال عني نفسك
كي نشعلها بجذور النظرة خارقة الأجنان
عاد يمكن تدرك مني المعاني المسكوبة
وتدرك في المرا العاشقة المشبوبة
وتعرف علاش أنا ف شغافك مصبوبة
وتفهم كيفاش الأيام محسوبة
تحني وتبايع بالتسليم لشبشوبة



العربي بنجلون

كانت الانطلاقة التي قادها عبد الله كنون وعلال الفاسي وأحمد بوكماخ ومحمد الصباغ، خطوة قوية لإرساء قواعد الكتابة للطفل، والارتقاء بكتابه التعليمي والموازي له. فعلى إثر هذه القواعد برز عدد من الكتاب الذين أغنوا الحقل الأدبي بأعمال قصصية وروائية وشعرية ورحلية، ومجلات وجرائد...

كان رئيس (رابطة علماء المغرب) ورائد النهضة التعليمية بالمنطقة الخليفية، ومؤسس (المدرسة الدرّة) (بطنجة) فشكل ذلك باعثاً على الكتابة للطفل، حيث نظم قصائد تنبّض بالحياة والنشاط، وتبشّر بالقيم النبيلة. وظلت هذه القصائد حية، تتداول على ألسنة الأطفال والمدرسين والمربين سنوات طويلة، لا يُعرف ناظمها، إلى أن نُشرت في ديوان ((إيقاعات الهموم)) منها نص ((العبّة الذخروف)):

أيها الذخروف هيا أكمل الشوط جميعا

والشيء نفسه، يقال عن الأستاذ محمد علال الفاسي، الذي كان زعيما، فنظم شعرا يتبض بالحكم والعبر، منها:

ناموسة قدوقفت بقرن نور أكبر

فيما بعد، سيشكل الكاتب أحمد بوكماخ امتدادا واستمرارية، عبر العمل الثري، وأثر أن يخصص حياته الأدبية للطفل فقط. فقد كان المعلم الكفء الذي عمل في مؤسسة (كنون) التعليمية، إذ توسم فيه هذا الأخير كل الخصائص التي يتميز بها المثقف الغيور على تقدم وطنه. وهكذا سلمه مقاليد المؤسسة لينظم فيها أنشطة أدبية متنوعة، بل ليتخذها مقرا ومسكنا ومكتبة له. وكانت فرصة لتأليف نصوص مسرحية، شخّصت على خشبة (مسرح سيرفانتيس) بطنجة، وتحول بعضها إلى نصوص قصصية، نُشرت في سلسلة ((اقرأ)) لكافة مراحل الطفولة العمرية من 6 إلى 12 سنة. وهي التي ستحدث رجّة قوية في الحقل التعليمي والثقافي بالمغرب، ثم بالمغرب العربي الكبير. وغالبية النصوص شعرية ونثرية، إما مقتبسة من الأدب المشرقي، وإما من الأدب الغربي والإفريقي والأمريكي والآسيوي... فأنفتح الطفل المغربي على كل نوافذ الآداب والثقافات العالمية، وتعرف على السير الذاتية للأدباء والعلماء والفنانين، ليقتدي بهم، ويحتذي خطواتهم!

كانت هذه الانطلاقة التي قادها عبد الله كنون وعلال الفاسي وأحمد بوكماخ ومحمد الصباغ، خطوة لإرساء قواعد الكتابة للطفل، والارتقاء بكتابه التعليمي

الذاكرة والتحويلات في أدب الأطفال بالمغرب



شهد عام 1954 ظهور أكبر مجلة للطفل المغربي ((أنيس الأطفال)) المزينة بالألوان والرسوم والأشكال، والمواد الملائمة لسنهم وثقافتهم ولغتهم، لكنها تخص (الطفل) في (المنطقة الخليفية بالشمال) الخاضعة للنفوذ الإسباني. وقبلها ((كشكول الصغير)) بالأبيض والأسود، بالمنطقة الوسطى للنفوذ الفرنسي 1941. كما أن العلماء شعروا بمسؤولياتهم الوطنية، فدعوا إلى إيلاء الطفل أهمية في تكوينه الوطني والثقافي والأدبي. فالعلامة (علال الفاسي) يرى إذا كنا نريد ((رجالا يقومون بالبعث والإحياء، فعلينا أن نهيئ للنشأة الوسيلة التي تمكنها من التثقيف...)) غير أن البداية الحقيقية لأدب الطفل المغربي، تتحدد بانتشار التربية والتعليم، ومحاربة الأمية الأبجدية والفكرية، في المدارس والجمعيات والمنظمات الكشفية، و عبر وسائل الإعلام، كالإذاعة والجرائد والمجلات، منها ((منار المغرب))... وتوزيع مجلات الأطفال العربية، مثل ((العربي الصغير)) في شكل (مطوية) قبل أن تتحول إلى مجلة، و((سندباد)) التي لعبت دورا في التأديب والتثقيف والتوعية. فالفضل الأول في تكوين الرؤية الحديثة في الكتابة الأدبية بالمغرب، التي تميز بها بعض الأدباء المغاربة، كالأديب (عبد الجبار السحيمي) يعود إلى هذه المجلة. يقول في مذكراته: ((تخلط الأشياء في ذهني الآن، لكنني أتذكر طعم الطفولة الفتان، حين أقف أمام مجلدات (سندباد، مجلة الأولاد في جميع البلاد) وكانت تأتي من القاهرة...)) فهذه المجلة وسواها، فتحت الأعين على أدب الطفل وثقافته، ما سئلظه في بعض العلماء والزعماء الذين أخفوا أسماءهم في كتاباتهم، لأن المجتمع، آنذاك، لم يكن يستسيغ أن ينزلوا بأنفسهم (منزلة الصبيان)!!... إذ كيف يكتب هؤلاء للأطفال، وهم على قدر كبير من العلم والفكر والرعاية؟! ولنستشهد بالعلامة عبد الله كنون الذي



والموازي له. فعلى إثر هذه القواعد برز عددٌ من الكتاب الذين أغنوا الحقل الأدبي بأعمال قصصية وروائية وشعرية ورحلية ومجلات وجرائد... وتجلي، أولاً، في ما أصدرته جمعية تنمية التعاون المدرسي بمجلاتها (المتواضعة) في كل الأقاليم: العندليب، صدى التعاون، البستان، المنبر، الوفاء، طارق، وصلة، أزهار الحمراء، القصبة... شارك الأطفال في تحريرها بما تلقوا من دروس في كافة المواد الدراسية، خصوصاً مواد التاريخ والجغرافية والتربية الوطنية والفنية... وحاولت وزارة الثقافة أن تتخطى هذه الوضعية بإصدار مجلتين، هما (مناهل الأطفال) و(حداائق) وأسندت تحريرهما إلى الكاتب والشاعر (أبي بكر الميرني) لكنها لم تستطع أن تتخطى المجلات السابقة من حيث المحتوى الفكري، وإن فاقتها شكلاً فنياً، من حيث الطباعة والورق والألوان والرسوم... ويبدو أن الميرني أراد أن يتفادى خطهما التحريري، الذي لا يبنني على ضوابط نفسية وفكرية ولغوية وتربوية، فأصدر مجلة ((المغربي الصغير)) غير أن إمكانياته المادية، لم تسعفه، فتوقف عن نشرها، فضلاً عن المرض المزمن الذي أنهك جسمه، فتخلي عنها، ثم رحل إلى دار البقاء، تاركاً مجال صحافة الطفل فارغاً. والمجلة الوحيدة التي حاولت أن تلي الشروط التربوية والنفسية للطفل المغربي، هي ((أزهار)) للكاتب محمد إبراهيم بوعلو، بعد تجربة طويلة في الكتابة القصصية والمسرحية للكبار، فقد كانت تركز على الألعاب والألغاز والتشغيل والقصص، وغير ذلك من المواد الأدبية والفنية، التي تشد ذكاء الطفل، وتشركه في الكتابة والابتكار والإبداع. وهذا الوضع حفز الكاتب أحمد عبد السلام البقالي - كما يقول - على الكتابة الروائية والقصصية والشعرية للطفل، ونشرها وتوزيعها داخلياً وخارجياً، بل التعامل والتواصل مع دور النشر المغربية والعربية.

نستنتج أن أدب الطفل المغربي في مرحلتي الستينيات والسبعينيات، لم يكن شيئاً مذكوراً، كما الأمر في الشرق والغرب، بالرغم من المحاولات التي سردناها. فهي غير كافية، كما وكيفا، لتشكيل حركة أدبية بالمعنى العام لهذه الحركة، لأنها مجرد اجتهدات خاصة من هذه الجهة أو تلك، ومن هذا الإديب أو ذاك. ولكن، بظهور الأديب البقالي، أو بالتفاته الصائبة نحو النص المهول، الذي تعاني منه الكتابة للطفل، بالإضافة إلى كتاب آخرين ودور نشر خاصة، سيشهد المغرب تراكماً أدبياً هائلاً، وسيغري الأقلام بالكتابة والنظم... ففي هذه المرحلة بالذات، سيبرز كاتب آخر في جنس القصة، وهو الكاتب محمد الصباغ، كما سيظهر الشاعر علي الصقلي في جنس الشعر، وما بين هذا وذاك، سيقندي بهم كتاب آخرون، منهم من سيستمر في عطاءاته وإبداعاته، وهم قلائل، وأعمالهم، في جملة، تقليد واحتذاء لكتابات مشرقية، ومنهم من سيكتفي بمحاولة أدبية يتيمة ويتوارى إلى الأبد، لأنه لم يجد ما كان يأمله من تحفيز، أو كانت محاولته تجربة، لم تحقق له ما كان يبتغيه من ورائها، وما أكثر هؤلاء. وبالمنااسبة، كانت نتاجات (بعضهم) النظرية والشعرية متفوقة، لكنهم اكتفوا بها، أو توقفوا عندها... غير أن البقالي، الذي يؤمن بدور هذه الكتابة للنشء، حقق نجاحاً وتفوقاً ملفتاً، ليس في المغرب فقط، وإنما في العالم العربي كله. وكانت كتابات هؤلاء الرواد، دافعا قويا لبدء آخرين، سيزفدون أدب الطفل بأعمالهم القصصية والمسرحية والشعرية، إما كتبوا للكبار وتحولوا للصغار، كأحمد زياي، وأحمد البكري السباعي، ومحمد سعيد سوسان، وعبد الرحيم مودن... وإما انطلقوا منذ البداية، من الكتابة للطفل، نظراً لمزاولة هم التدريس أو الفن التشكيلي، كعبد الفتاح الأزرق، وحميد السملالي، وعبد اللطيف بنحيدو، والمختار السباغ... والكثير من هؤلاء، وليس كلهم، لم يظهر أمامهم إلا التراث المغربي والعربي ليغرفوا منه. ربما يعود هذا العامل إلى طبيعة المرحلة، التي كانت تتقاذفها التيارات الفكرية العالمية. نموذجاً، نجد في (التاريخ) للفنان حميد السملالي (قصص معارك المغرب التاريخية)!!.. ولـ (إبراهيم علي حسن) سلسلة ((خالدون في تاريخ المغرب)) ولخليل بحري ((رجال ومعارك)).. وفي (القصص التراثي) لمحمد مسلك: ((قصص من كيلة ودمنة)) و((أقالت لي شهرزاد)).. وفي جنس (الرحلة) لعبد الرحيم مودن ((رحلات مغربية وعربية)) و((مغامرات ابن بطوطة)) وله في السيرة الذاتية ((صور من طفولة الكتاب العرب))... وسيحظى (القص الديني) بحصة الأسد، فلأحمد البكري السباعي ((السلسلة الدينية)) ولعبد اللطيف بنحيدو ((مكارم الأخلاق)) و((أنبياء الله في قصص)) و((السيرة النبوية))... وهناك سلسلات أخرى، يطغى عليها جنس القصة، أكثر من الأجناس الأخرى. وما أن أطلت الألفية الثالثة، حتى شرعت هذه الموجة التراثية تختفي، إذ لم يعد لها ذلك الحضور والتأثير اللذان عرفا من قبل، وهي حالة طبيعية، لأن العالم شهد، تغيراً بحلول (الموجة التكنولوجية) فأصبح لزاماً على أدب الطفل، بل في العالم العربي، أن يواكب العصر بمستجداته ومستحدثاته، وهذه سنة الحياة والكون. ولا أعني أن موجة التراث، تدهورت بالمرّة، إنما تقلص نفوذها، ولم تستطع أن تصمد بفعل التطورات الاجتماعية والثقافية والعلمية المتسارعة؛ فظهرت أعمال أدبية في جنس القصة والمسرحية خصوصاً، تلامس الاختراعات والابتكارات التكنولوجية الحديثة، وقصص الخيال العلمي، والعلاج النفسي التي تثير للطفل دروباً، يجد فيها حلولاً لبعض العقد والأزمات النفسية لبعض الأمراض الجسمية، والعقد النفسية التي يتعرض لها الفتى في بداية طور المراهقة... وبذلك، نستطيع أن نقول، دون أدنى تحفظ، إن الكتابة الأدبية للطفل في المغرب، تحولت من التحليق في السماء، إلى السير على الأرض، أو من القووص في الماضي إلى العيش في الحاضر والمستقبل!

إن الأديب الراحل محمد الصباغ، في سلسلته القصصية، يتجاوز الرؤية التقليدية في الكتابة للطفل؛ إذ يغير الآراء والأفكار المتوارثة ليحفز القارئ الصغير على التفكير والتخيل؛ فإذا كنا نقر أنه يستحيل التعايش بين الذنب الشرس والدمل

الوديع، والقط الذهم والفار الجبان، وغيرهما من الثنائيات الضدية، فإن قصص الصباغ، تكسر هذا المفهوم السائد، لتؤكد على إمكانيّة التعايش بين هذه المتناقضات، بل على تشييد عالم متجانس، يقبل ما في الوجود من تنافر، أي تخلل ما تلقاه الطفل من يقينيات، ليُعبد فيها الذلّ، وبالتالي، يتخذ منها موقفاً حاسماً!! وإذا كنا تعودنا أن تسند البطولة إلى الذكر، فإن البطولة في هذه القصص تنزعها الأنثى، الطفلة (عندلة) و(بسملة) و(أريج) في ذلك العهد الذي كانت فيه الذكورية مهيمنة. لذلك، نرى الكاتب يغيّر المواقع المألوفة، ليحرك الذهنية الطفلية، وليكسب الأنثى حقوقها الطبيعية، كما البقالي بالنسبة للذكر المعاق، الذي كان يهْمش، ويُدشّر في خانة العاجزين. ونقترب هذه المحاولات القصصية والروائية في التجديد، بأخرى شعرية، تمدّ الجسور بين الأدبين العربي والغربي، وتتجلى في النهل من أدب الطفل الغربي. فالشاعر علي الصقلي يُدَوّل الكتابة النظرية إلى الشعرية، على غرار شوقي، إلا أنه لم يتغرق في هذا (التحويل) إذا جاز التعبير، فاكتمى بالأهم المفيد، كأقصوصة (الزير والنملة) للشاعر لافونتين، وهي أشهر من علم، لما تتضمنه من قيم تربوية واجتماعية، لا تستغني عنها البشرية، مهما تقدّمت. كما عمل على تجديد التراث العربي والمغربي، ولكي يندج في ذلك، أدار الظاهر للتراث النقلي، واكتفى بالعقلي، أي الذي يدخر طاقة من التفكير العقلاني، بالإضافة إلى أنسنة المخلوقات، من حيوانات وحشرات ونباتات وأشياء، فالعقلة والأمثلة، تقنيتان يوظفهما في النص الشعري للطفل في المرحلة الواقعية، لينقل الصغير من الواقع إلى الخيال الحر من جهة، وليبث فيه أخلاقاً وسلوكات حسنة، لأن الطفل بطبيعته لا يمتثل للنصائح والوصايا، التي يرغم على سلوكها.



أحمد زنيبر

النموذج، وانفتحوا على شعريات تمتع من المعرفة والتصوف والفلسفة والتشكيل والموسيقى. وهو ما بدا جليا في بعض الصيغ الجديدة التي اقترحها الشعراء المغاربة، إلى جانب ما حققته القصيدتان العمودية والتفعيلية. ولا شك أن موضوع «الشعر والكاليفرافيا» يحيل مباشرة، إلى تلك التحولات المفصلية التي

مع مرور الزمن، في بعده التاريخي والإبداعي، ستخط القصيدة المغربية لنفسها مسارات متعددة تفاعلت ومختلف التحولات التي مرت بها وبشعرائها، منذ ثلاثينيات القرن الماضي حتى فترة الستينيات والسبعينيات، حيث ارتفع عدد الإصدارات إلى أكثر من ستين ديوانا. وهو عدد راهن على النوعية أكثر من الكم، حيث أمكن الحديث، في ظل التجارب الشعرية المقترحة، عن بنية جديدة للقصيدة المغربية تروم تحديث اللغة وتشكيل الإيقاع وتنويع الرموز بما يتلاءم وروح العصر، ما أمكن عن كل ارتداد ماضوي لا يخدم العمل الفني. وقد استند هذا التوجه إلى مرجعيات عربية وأجنبية متنوعة اطلع خلالها الشعراء على ثقافات الآخر وما طرحته من رؤى وأسئلة متشابكة حول فعل الكتابة. ولأن القصيدة ممتدة في الزمان وعابرة للمكان فقد شكلت فترة الثمانينيات لحظة من لحظات الممارسة الشعرية، حيث عرفت رواج أكثر من مائة وأربعين ديوانا تحرر شعراؤها، نسبيا، من المد السياسي ومن سلطة

لعل المتتبع للحركة الشعرية بالمغرب يلاحظ طبيعة المسار الذي وسم هذا النوع من الكتابة وميزه عن غيره من الأشكال التعبيرية الأخرى. فإذا كانت الانطلاقة الأدبية مع ظهور الدولة المغربية، زمن المرابطين وما قبله، فإن تلك المرحلة، بالرغم من ندرة الإنتاج، قد أفرزت مجموعة من الظواهر التعبيرية مست طبيعة التواصل الأدبي بين الشعراء المغاربة وبين نظرائهم في القطرين الأندلسي والمشرقي، تجلت في بعض النماذج من المساجلات والمعارضات، وغيرها مما له ارتباط بالتعبير عن الذات والمجتمع.

الشعر والكاليفرافيا

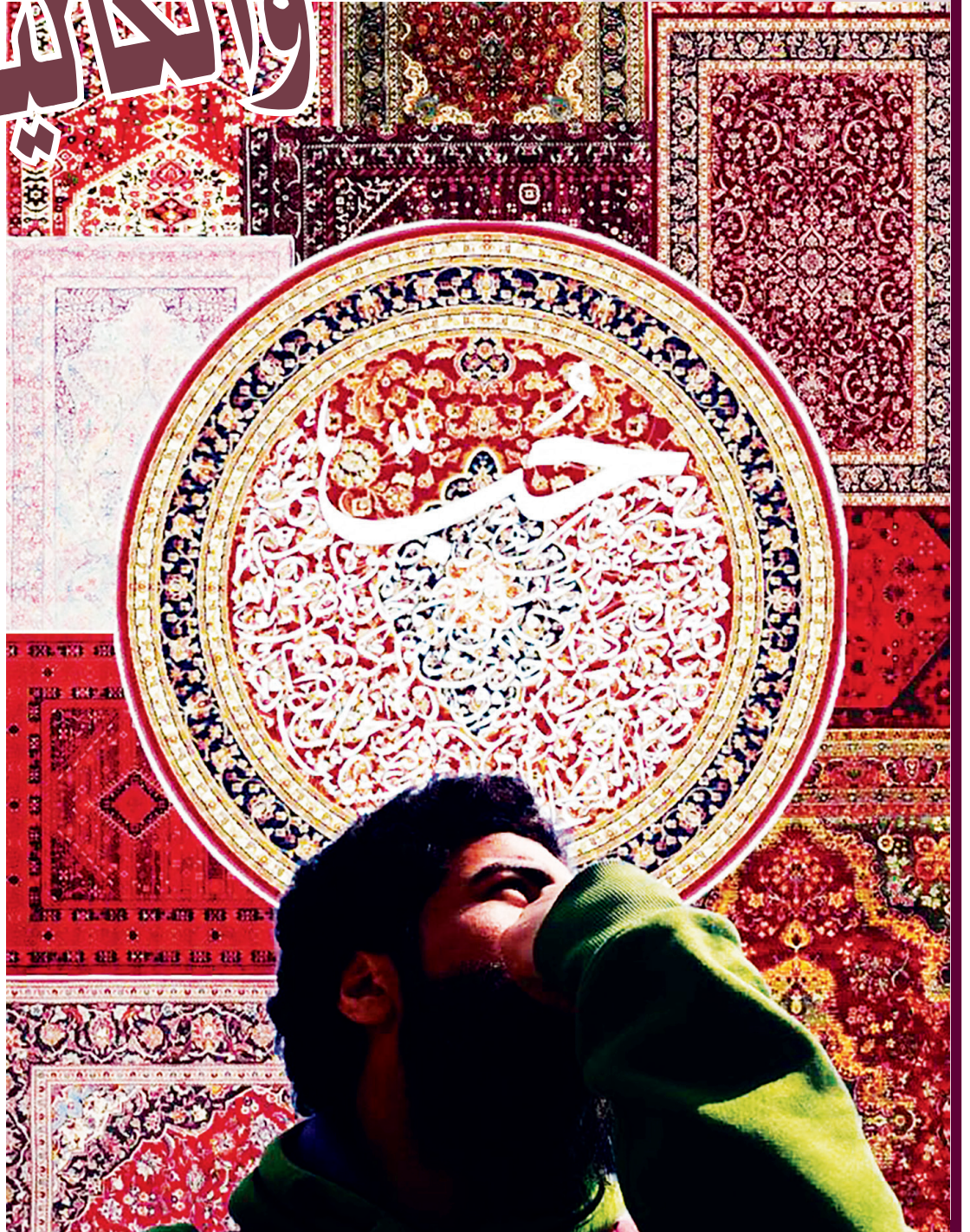
شهدتها القصيدة المغربية، خلال هذه الفترة، إذ لم تعد مجرد وثيقة، بالمعنى التاريخي؛ بل شاهدة على نفسها وعلى تاريخها المتجدد. وفي هذا السياق الإبداعي، يمكن أن نتساءل عن: ما جدوى الكتابة الشعرية وما صلتها بالحدث؟ ما علاقة الشعري بالكاليفرافيا وأيهما يؤثر في الآخر؟ كيف يوظف الشاعر بياض الصفحة في توزيع مادته الإبداعية؟ ثم ماذا عن هذا الإبدال الشعري موازاة مع تجارب أخرى، عربية كانت أم غربية؟ وبالتالي أي رهان جمالي يرومه شعراؤها الحداثيون؟

لقد وجد شعراء الثمانينيات، في المغرب، أنفسهم أمام خيار حداثي يتوجه بالقصيدة حر ومنفتح. توجه نأى بالشعر نحو أفق جديد، عما يغرقه في المزيد من الشعارات؛ بل غدا التفكير في تأمل الشعر وإعادة النظر في وظيفته وجماليته. ولعل ما اقترحه شعراء المرحلة (أمثال مبارك وساط وعلال الحجام وصلاح بوسريف وعبد اللطيف اللعبي وعبد الله زريقة ومحمد الصابر وأحمد بركات) شاهد على مطلب التحديث الشعري من خلال تجديد سؤال المغامرة. إنه السؤال الذي حرك مياه النهر الراكدة، فكانت الدعوة إلى ضرورة العبور من نمط القصيدة الغنائية إلى قصيدة تلامس فعليا، معنى قلق الذات وقلق الوجود في ارتباطهما بقلق المعرفة. ومن ثمة الانتقال من كتابة القصيدة، بمعناها الضيق المرتبط بعمل «الديوان»، إلى القصيدة بوصفها «عملا شعريا».

تبعاً لذلك، سعى شعراء المرحلة، كل بطريقته الخاصة، إلى تخليص القصيدة المغربية من بعدها السياسي الإيديولوجي، والتركيز أكثر على شعريتها انطلاقا من إرثها ككاتبية صرف، والانتقال بها من الجماعي إلى الفردي ومن الوجداني إلى الوجودي. وهو ما يعكس وعي هؤلاء الذي «تفتق على معاشية أحداث جسام عرفها المغرب، أفرزت جيلا من المثقفين يضع كل شيء موضع السؤال» بتعبير الناقد حسن مخافي.

لقد صارت إرادة التحول مرتبطة بتجارب شعرية فتحت كوات مغامرة لفعل الكتابة. وهو ما تبدى جليا، من خلال متن شعري شاسع ومتنوع مشحون بنزعات ذاتية ومعرفية راهنت على جمالية اللغة وبلاغة الصورة ورحابة الإيقاع. أما الانشغال بالفضاء البصري للكتابة فقد اعتبر سمة تحديثية تعكس فعل التحول والانتقال الذي شهدته القصيدة العالمية منذ 1912 بحسب هنري ميشوتيك (حادثة حادثة). فقد كان الرهان الأساس على منح الشاعر الحداثي حرية أكبر في التشكيل وفق نسق كتابي مفتوح يستدعي معطيات بصرية خارجية عن الشعر نفسه، مثلما نجد في بعض أعمال رامبو ومالارمي وبول إيوار وغيوم أبولينير، وما اقترحوه من خطيات وترسيمات وتشجيرات ومجسمات عمقت الوعي بدور العين في القراءة والتحليل (برج إيفيل).

ومن ثمة، يمكن الحديث عن رؤية جديدة لا تنظر إلى الشعر بوصفه خطابا فحسب؛ بل باعتباره نصا مكتوبا وفضاء قابلا للتأمل والتأويل. لقد تطلع الشعراء المغاربة أيضا، إلى



تبعاً لذلك، لم يأت هذا الاختيار الفني اعتباراً؛ بل إن أصحابه راموا، إلى جانب الجمالية الشعرية، تحقيق جمالية بصرية أيضاً، تجعل من لعبة البياض والسواد إحدى دعائمها. إنها تجربة شكلت محطة من محطات الشعر المغربي المعاصر، كما أنها تجربة لقيت إقبالا محمودا، سواء على مستوى القراءة أم على مستوى الدراسة، نستحضر هنا دراسة محمد الماكري (الشكل والخطاب). فالقصيدية انتقلت من زمن الالتزام بالبناء الشكلي المتداول إلى زمن الانفتاح على إبدالات



قصيدة تجسد العودة إلى تحديث الكتابة وتطوير القصيدة، موازنة مع ما طرحه سابقا، بعض شعراء المشرق والأندلس، تارة بتأمل نماذجهم العليا ومحاورتها، وتارة بمجازة سقفها الإبداعي. ولنا أن نستحضر تجربة الموشح الأندلسي مثلا، وما أحدثه هذا اللون الشعري، من تغييرات هيكلية في معمار القصيدة، وما ابتكره شعراؤه من تولينات وتسميات مثل: (المطلع، القفل، الدور، الأبيات، الأغصان، الأسماط، الخرجة) إلى جانب تشكيلات كتابية أخرى، مثل (التربيع والتفريع والتشجير والتختيم) وهو الأمر الذي شكل رافدا رئيسا من روافد الثقافة المغربية، في بعدها الشعري.

وارتباطا دائما، بمرحلة الثمانينيات، يُذكر أيضا، أنها شكلت انعطافا ملحوظا مقارنة مع تجربة الجيل السابق، قد لقيت تفاعلا نقديا، جسده بعض الدراسات التي تنبش في الصلات القائمة بين زمن القصيدة وكتابتها، وبين القصيدة ومتلقيها، مثل ما نجد عند إدريس الناظوري ونجيب العوفي ومحمد بنيس وعبد الله راجع. غير أن سؤال الإبداع الشعري لم يقف عند هذه الخلاصات والنتائج السابقة؛ بل تواصل البحث حثيثا، عبر دراسات تحليلية صدرت في ما بعد، تنظر في شروط الكتابة وما اتصل بها من مفاهيم مثل: الشعر والقصيدة والنص والخطاب والإنشاد والصفحة والبياض والوزن والإيقاع، وفي الواقعية والمرجعية والتخييل وغيرها. وهي نصوص كشفت عن مساحات أخرى تمت فيها اختراقات شعرية، مست الشكل والمضمون معا، وغدت بحاجة إلى قراءة وتفسير.

في سياق هذا المعنى، يقول صلاح بوسريف: «في المقترح الذي أقدمنا على دراسته، تبدت حالات الانفصال واضحة، فالبعد الشفاهي في الكتابة، بدأ يتلاشى أو يتراجع بالأحرى، أمام إقدام «حادثة الكتابة»، وهي التسمية التي اخترناها لهذه الممارسة، على وضع الشعر في مواجهة الفراغ، فالصفحة، أو البياض، باعتباره امتدادا، عمل على وعي الكتابة بشرطها الخطي، وبوضعها اليد والعين معا، في مواجهة هذا المصير الجديد الذي ظل مألوف ومؤجلا، أو منسيا في الممارسات السابقة»¹. وفق ذلك، تصبح القصيدة أو الشعر بالأحرى، احتفاء بالكائن وبالوجود، وبالتالي سفرا، عبر اللغة، في اتجاه المستقبل قبل أنكتابها في الزمن الواقعي.

ولعل الاستشهاد بالنماذج الشعرية كثيرة في هذا الباب، أغلبها يؤكد مراوحة الشعراء المغاربة بين كتابة محلية تستند إلى نفس مغربي أصيل وكتابة تستمد بعض رؤاها من الشعر العالمي في لغاته المتعددة وإيقاعاته المختلفة. كما ظل سؤال الإبداعية مطروحا ليس فقط على من واصلوا الكتابة ضمن القصيدة العمودية أو التفعيلية (الأمراني، الرباوي، بنعمارة)؛ وإنما تعداها إلى من كتبوا قصيدة النثر لاحقا. في هذا السياق التفاعلي المنفتح على تعددية شعرية، بتعبير محمد بنيس، تحولت القصيدة إلى ورش مفتوح للكتابة، وأصبحت للكلمة حياة تعيد للحواس وظائفها وتشعل القصيدة وتشغلها بموضوعات لا تحفل كثيرا بالغنائية أو الملحمية. فهم الشاعر في تلك اللحظة أن يخترق اللغة ويوزج بها في مناطق تعبيرية غير مألوفة ولو بالكتابة عن المعيش اليومي ووصف الحالات والمواقف الخاصة.

رافق هذا المسعى التحديثي، مشروع آخر رام تحديث الشكل الشعري، فقد جرب الشاعر خلاله مقترحا فنيا يمنح مساحة كبرى للتعبير، معنى وبناء ودلالة. وهي التجربة التي أطلق عليها، في ما بعد، تسميات متعددة، من قبيل القصيدة البصرية والتشكيلية والكاليغرافية أو لزوم ما يلزم بتعبير الناقد نجيب العوفي². قصيدة تفنن فيها الشاعر لتقديم قصيدة مغايرة للتقليد الشعري المألوف تتحقق شعريتها عبر الخط الطباعي أو اليدوي، وأشكال توزيعه وفق تصور ينظم بانتظام اللغة والشكل. ومرد هذا لطبيعة التحول الذي مس الكتابة الشعرية فدخلت عالم الجودة والتحديث، وحل المكتوب محل الشفاهي، وأصبح للبياض الناتج عن التشكيل الغرافيكي وعلامات الترقيم والألوان شيفرة تساعد القارئ على القراءة، لها دورها الجمالي والدلالي في تشكيل الفضاء النصي البصري (الطباعي)، والأدائي يمكن استقراؤه على نحو مباشر. ولعل هذا ما قصده جيران لابشيري حينما صرح بأن «القناة في الاتصال الكتابي تتميز بصريا، وتمتلك علامات وجودا بصريا هو الشكل البصري للدلالة»، لأن الفضاء عام لا يتضمن شيئا واحدا، وإنما يحتوي على أشياء متعددة، أولها المساحة الورقية، التي يتحقق عبر بياضها أبرز العناصر المكونة للنص، والمساحة النصية التي تتحقق فوق الصفحة تبدو أكثر حرية في استخدام علامات نصية متنوعة كـ «علامات الترقيم البياض، هندسة الكتابة»، التي تترجم رؤى وإيديولوجيات الشاعر المبدع.

شعرية حديثة، تم الاحتفاء خلالها بعرض العين والأذن معا، بتعبير عبد الله راجع. يُذكر أن أول مَنْ عمل على إدماج الخط في القصيدة هو الشاعر أحمد بليداوي في ديوانه الأول «سبحانك يا بلدي» وفي باقي أعماله التي أنجزها بخط يده من الغلاف إلى الغلاف. تمرس بالخطوط وبرع في استعمالها، ومنها الخطان المغربي والكوفي تحديدا. ولكونه ظل وفيا لرؤيته البصرية والإيقاعية والدلالية، فقد شكلت نصوصه المكتوبة بنض الجسد والروح، حيث اليد والدواة والحبر والريشة والمعاناة، مدخلا جديدا لقراءة هذا اللون الكاليغرافي من الشعر المغربي، علما أنه يتحفظ من نعت شخصه بالشاعر أو وصف نصوصه بالشعر في أحد تصريحاته، وهو ما يؤكد خلو أعماله من التجنيس.

ولم تقف هذه التجربة عند أحمد بليداوي؛ وإنما تعدتها إلى غيره من الشعراء المجالين أمثال بنسالم حميش وعبد الله راجع ومحمد بنيس، كل بطريقته ورؤيته الفنية الخاصة. ويمكن العودة إلى «بيان الكتابة» لمحمد بنيس أو «الجنون المعقلن» لعبد الله راجع لتبيين الوعي النظري الذي انبثق عن هذا الاختيار الفني للكتابة. ولا شك أن الطموح الذي لازم الشاعر المغربي في كسر النسق التقليدي الصارم، هو ما دفعه لخوض غمار هذه التجربة الكاليغرافية، مستحضرا تجارب عالمية وعربية بما هي وعي شعري جديد تنفتح من خلاله القصيدة على الفضاء والكتابة.

لقد صار هذا اللون من الكتابة خيارا جماليا جديدا، يمنح الشاعر خلالها للكلمات مساحة كبرى للتصويع والانتشار على بياض الصفحة، أفقيا وعموديا، يمينا ويسارا، ومن الأعلى إلى الأسفل. تموضع مكاني له منطقه الفريد ويشغل في انسجام دال مع البنية الإيقاعية التي تساهم، هي الأخرى، في بناء النص وإنتاج المعنى. وقد يتحول الشاعر إلى مصمم ومصمم وموزع ومصنف وتشكيلي وقارئ أيضا. (ثمة أمثلة لما في هذا التوجه من جدة وحدانية، وإن لم يعمر طويلا).

وشخصيا لم يكن هذا المعطى مغيبا في تجربتي الشعرية البكر، «أطياف مائية» 2007، بل كان حاضرا على نحو أكثر تخفيفا من التجارب الأولى التي استندت إلى الخط المغربي أو التشكيل الطباعي. غير أن الرؤية التي استند إليها الديوان تتلخص، بصريا، في: البياض، والتوزيع، وزخرفة حاشية الورقة جهة اليمين، وتحقيق التوازي بين الإيقاعين البصري والسمعي، من خلال كتابة كلمتين في نهاية كل مقطع، وفي توالي المقاطع على شكل درج أو في استحضار البياضات التي تترك بين مقطعين متوالين أو سطرين من ذات المقطع، بالإضافة إلى توزيع الحروف بشكل أفقي تارة وعمودي تارة أخرى بحسب المعنى المراد.

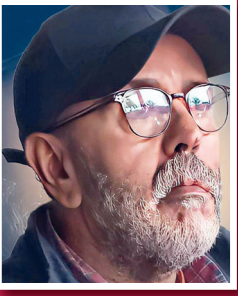
وهي معطيات كاليغرافية تم توظيفها في سياق بصري يثري الفهم ويجسد المعنى، ومن ثمة، يروم إشراك القارئ في بناء النص وإنتاج الدلالة. وبين هذا وذاك، تحقيق المتعة والإثارة البصرية؛ إذ يمتلك النص إيقاعا آخر يدرك بحاسة البصر يضاف إلى ما يدرك بالأذن من إيقاع الكلمات.

ختاما تسهم القصيدة البصرية في تقوية الدلالة النصية، عبر توجيه تأويل المتلقي نحو اختيارات تأويلية غير مفرضة، والإسهام في بناء بلاغة بصرية، تمثل رافدا آخر من روافد جمالية النص الشعري، ومدخلا من مدخل قراءته وتأويله.

غير أن سؤال يطفو على السطح: لماذا توقفت هذه التجربة الشعرية الكاليغرافية؟ هل استنفدت طاقتها أم أن الشاعر كان منظرا أكثر منه شاعرا؟

هوامش:

- 1 - صلاح بوسريف، حادثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2012 (انظر المقدمة)
- 2 - نجيب لعوفي، الحداثة في الأفق الشعري، مجلة الأقلام، العدد 2، السنة 1982، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، صص. 84-91



مصطفى الحسناوي

الرصاص الذي كانت تكتب به بشكل عمودي على شفتيها المكتنزين وراحت تحركه بأناة، الثالثة موظفة لعب في الثلاثينيات من عمرها صبغت شعرها بالأصفر حتى تبدو مثل مارلين مونرو، تخيلوا مارلين مونرو في بلدة قروية مليئة بالعربات التي تجرها البهائم، يبدو لي أن فتح كل هذه

الوكالات البنكية والتأمينية مرتبط بظهور أغنياء جدد، هناك في البلدة دون شك ثروات وأنشطة عقارية وإلا لما فتحت شركتنا فرعها، بادرت الموظفة اللعوب إلى سؤالها عما إذا كنت متزوجا، لم أجبها لأن ذلك يدخل في خصوصياتي، الموظفة السوداء حدجتها بنظرات قاتلة، قالت لها: [راه باقي مسخنش بلاصتو، tu tires sur tout ce qui bouge]. أتى مدير الفرع، كان شخصا بالغ النحول فارغ الطول حين رأيته تذكرت أحد الإخوة Marx brothers وتخللت ضون كيخوطي، رجب بي وشرح لي طبيعة عملي، جلست أمامه ووضعت الكتاب الذي كنت أحمله في يدي، أستأذن في التعرف على عنوانه، قال: [آه! التحول، Die wirwandlung، كافكا، هذا جيد]. قلت له هذا

كتابي وتركت الأمر مبهما، الغريب أن أسمى العائلي بالحروف اللاتينية يبدأ هو الآخر بالحرف k، المرأة الثلاثينية تبدو خبيرة في هندسة الرجال، تختلس إلي النظر من بعيد، بدت ككائن جنسي متوتر وشبقي، جلست في مكتبي وبدأت أشتغل بدأب غير مهتم بما يحدث حولي، كل اهتمامي أنصب على ملفات الزبناء الذين أدوا أقساط التأمين والذين لم يؤدوها، ثم إعداد خطاطات للتجزئات والبقع الأرضية العارية، رسم الحدود، ضبط المساحات، مراجعة تصاميم عمارات السكن الإقتصادي التي بدأت تنبت هنا كالفطريات، قضيت الآن أكثر من ثلاثة أشهر، أبي لا يكف عن كتابة رسائل لي يحثني فيها على الصمود أمام العراقيل، أمي أيضا وأختي أوتلا تكتبان لي، صرت بطلا بالنسبة لهم، أبي يخاف أن أخفق وأعود بخفي حثين إلى الغرفة لأحلم بالحشرات والحيوانات وأبواب العدالة الممنوع اجتيازها ومؤتمرات القردة وجحر الجرذ والفارة جوزفين، وأكتب تلك الحكايات المربكة للحواس، والخارجة عن المؤلف، ثم هاجمتني الثلاثينية اللعوب في الشقة فوق السطح التي أكثرها، فتحت الباب فادلقت علي، وأنذغمت رغم أنفي في المجاسدة معها، وندمت، ندمت، مرضت بالندم أياما و عانيت من الإحباط، أحسست بأن جسدي ملوث، صرت أستحم مرات في اليوم حتى كاد جلدي يتحلل، وأغرقت في القراءة، قرأت كل الكتب التي حملتها معي وأعدت قراءتها مرات، وأنهمكت في كتابة رواية عن الحيوان الذي يسكنني، الحيوان الذي هو أنا، كتبت رسالة إلى أبي، رجوته أن يكف عن كتابة رسائله التي تقلقني، وهددته بالانتحار، بأن أرمي بنفسي في النهر

كما فعلت كاتبتي المفضلة فرجينيا وولف، خاف فتوقف، كتب لي جملة واحدة: [كن رجلا]. البلدة كانت سبب متاعب جملة لي، لم أستوعب عقلية ساكنتها، أغرقت في العزلة، واكتشفت بأنني وحيد، وحيد مثل فرانز كافكا... ومحاصر من طرف الثلاثينية اللعوب التي أحكمت خناقها علي...

شركة التأمينات والخرائطية

لأول مرة أحل بهذه البلدة، لأشتغل في فرع شركة التأمينات والخرائطية التي يوجد مقرها المركزي في غوتام، البلدة من قبل لم يكن فيها فروع أبنائك أو شركات تأمين ويبدو أنها المرة الأولى التي تفتح فيها، من يرى البلدة أول مرة قد يعتقد أنها آتية من عصر آخر ضارب في القدم، جلست في رصيف، مقهى ورأيت الناس رايعين كأنهم ينتظرون ظهور شيء ما مثل أخطبوط عملاق، أو أنجاس موبلي دك من البحر أو نهاية الزمن، فرح أبي بهذا المنصب، هو الذي قضى حياته يعمل ويتكدح، حتى بنى شركتين واحدة منهما لمواد الغسيل، والأخرى لالعب الأطفال، قال لي بأن العمل سيعدني على الأقل عن العزلة التي أعيشها حين أنعزل في غرفتي للكتابة، أبي شخص صارم وسلطوي، لا مجال لمجابهة سطوته، يجب الأرقام لا الكلمات، حاول بشتى الوسائل إبعادي عن الأوراق والكتابة، وعن الشلة من المبدعين التي أرافقها في المدينة الرياضية في الشمال، ذهبت إلى مقر الفرع، وجدت ثلاث موظفات، واحدة تبتسم كالبلهاء قدمت نفسي فغادرت مكتبها، أنت نحوي، وصدرها



الغامر الذي يهتز يسبقها، ضمتني إليها كأنها تعرفني منذ القديم، وقبلت خدي، رائحة عطرها والدهون التي تضعها على وجهها أشعرتني بالغثيان، شعرت بالإحراج أنا الذي تنحصر كل تجاربي مع النساء في كتابة رسائل لفاء، ومحاولات الزواج الفاشلة منها، قبل أن تتركني وتهاجر نهائيا إلى إسبانيا، ممسكة بيد عجوز إسباني، الموظفة الثانية ذات بشرة سوداء ظلت تمنع النظر في، أكتفت بتحريك رأسها، ووضعت قلم



مصطفى ملح

لَنْ أَغْفَرَ لِّلْسِينَارِيَسْتِ الْمَعْتَوِهَ ،
 وَقَدْ خَدَعَ التَّخْيِيلَ بِغَوْلٍ غَيْرِ اعْتِبَادِيٍّ ،
 يَعْقُبُهُ فِي مَجْرَى الْمَشْهَدِ جِسْمُ الضَّفْدَعِ ،
 بَيْنَهُمَا تَفْصِيلٌ يَحْدُثُ ،
 مُنْقَادًا لِّتَرَاجِيدِيَا الْحَكِيِّ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِ ؛
 أَكَانَ لِرَامَا تَوْرِيْطُ التَّخْيِيلِ بِهَاوِيَةٍ ؟

رُغْمَ الصُّلْبَانِ يَعِيشُ الْجِسْمُ ،
 يُسَاقُ قَطِيعُ الْمَاعِزِ نَحْوَ كَهْوفٍ فِي الْبَيْدَاءِ ،
 فَيَأْمُرُهُ الْحُرَاسُ بِخَلْعِ مَجَبَّتِهِ لِلْعُشْبِ ،

وَقَبْلَ خُرُوجِ الْغَوْلِ الْجَائِعِ ،
 تَعْدُو الصُّلْبَانُ الْخَشَبِيَّةُ أَشْجَارًا ،
 وَتُصَرُّ شُعُوبُ الْمَاعِزِ لَا تُهْزَمَ .

يَنْكَسِرُ الْحُرَاسُ كَقَشْرَةِ جُوزٍ يَابِسَةٍ ،
 وَيَمُوتُ الْغَوْلُ كَظَلٍّ تَحْتَ حِذَاءِ الشَّمْسِ ،
 وَيَأْبَى الْمَاعِزُ الْأَنْشَرُ مَجَبَّتَهُ لِلْعُشْبِ ،
 وَتَأْبَى الْغَابَةُ إِلَّا مَوْتَ الْغِيلَانِ الْمَهْوُوسَةِ بِالْدَّمِ !

بَعْدَئِذْ ،
 صَارَتْ أُمِّي تَقْرِيْبًا ضَفْدَعَةً ،
 وَلَآنَ إِقَامَتَهَا الْجَبْرِيَّةَ فِي الْمُسْتَنْقَعِ غَيْرِ مُؤَمَّنَةٍ ،
 فَأَبَى الْإِنْسَانُ الْمَعْرُومُ صَارَ الضَّفْدَعُ ،
 وَابْنُ الْجَارِ تَحَوَّلَ جُرُوعًا ،
 وَالْعَطَارُ تَحَوَّلَ تَمَثُّلًا ،
 وَالْقَرْيَةُ صَارَتْ إِصْطَبْلًا !

مَا عَادَ لَادَمَ أَيُّ وُجُودٍ ،
 صِرْتُ نَبِيًّا مَطْرُودًا مِنْ مَدِينٍ ؛
 كَيْفَ أَعِيشُ غَرِيبًا يَا رَبِّي ؟

.. وَدَنُوتُ مِنَ الْمُسْتَنْقَعِ ،
 لَكِنِّي قَرَرْتُ بِالْأَصْبَحِ قَطُّ صَغِيرَ الضَّفْدَعِ ،
 سَوْفَ أَصْرُ عَلَى أَنْ يَحْيَا آدَمُ تَحْتَ الشَّمْسِ !

لَنْ أَغْفَرَ لِّلْسِينَارِيَسْتِ الْمَعْتَوِهَ ،
 أَطَالِبُ كَالْآلَافِ بِسَاعَةِ نَوْمٍ ،
 لَكِنَّ الدَّمَ فِي النَّظَارِ يُورِّقُنِي ؛
 مَنْ أَخْطَأَ فِي التَّأْوِيلِ : خَيَالُ الْمُخْرَجِ ،
 أَمْ رَشَاشُ الْإِرْهَابِيِّ ،
 أَمْ الْعَيْنَانِ الْمُرْهَقَتَانِ ؟

وَفِي نَشْرَاتِ الْأَخْبَارِ اللَّيْلِيَّةِ أُقْتَلُ ،
 أَبْصُرُ أَشْلَالِي فِي الْمِيدَانِ الْحَجَرِيِّ ،
 وَقَبْلَ بُرُوعِ الْفَجْرِ ،
 يُصِرُّ ابْنِي كَيْ يَبْنِي نَصْبًا تَذْكَارِيًّا لِي ،
 وَلَآنَ السِّينَارِيَسْتِ عَدُوُّ الْمَنْطِقِ ،
 أَتْرَكُهُ لِمَوَاصِلَةِ التَّفَكِيرِ الْقَاتِلِ .. ثُمَّ أَنَامُ ،
 أَرَى فِي نَوْمِي أَمْوَاتًا يَدْنُونُ ،
 أُرَاوَهُمْ ،
 أَخْفِي جَسَدِي الْمُتَهَالِكَ خَلْفَ جِدَارِ الْبَرْزَخِ ،
 لَكِنَّ الْمَوْتَ يَتِمَكَّنُ أَوَّلَهُمْ مِنْ سَحْبِي ،
 فِيمَا آخِرُهُمْ يَتَأَمَّلُنِي وَيَقُولُ :
 تَرَى مِنْ أَنْتَ ؟

أَرُدُّ : أَنَا يَا صَاحِبَ الْجَنَّةِ !
 بَعْدَئِذْ أَصْحُو مِنْ نَوْمِي ،
 أَصْبِحُ كَاتِبَ سِينَارِيُو ،
 أَتَخَيَّلُنِي جَسَدًا بِشِمَانِي أَرْوَاحَ ،
 أَتَدَخَّلُ فِي الْأَحْدَاثِ وَفِي الْمَوْسِيقَى التَّصْوِيرِيَّةِ ،
 ثُمَّ أَزُورُ عَلَى عَجَلٍ غُرَفَ الْمَاكِجِاجِ ،
 لِإِفْرَاقِ الْأَصْبَاغِ عَلَى الْجُثَثِ الْمَصْنُوعَةِ مِنْ خَرْفٍ ..
 لَكِنَّ مَا حَافَنِي التَّوْفِيقُ ،
 تَبَيَّنَ لِي أَنِّي لَا كَاتِبَ سِينَارِيُو ،
 لَا رُوحَ قَدْ انْبَثَقَتْ مِنْ صَخَرٍ ،
 أَوْ جَسَدًا يَنْمُو كَالْعُشْبَةِ فِي الْمَرْعَى ،
 بَلْ كُنْتُ أَقُومُ بِدَوْرٍ فِي التَّرَاجِيدِيَا ،
 مَجْرُورًا لَا جَارًا ،
 مَخْدُوعًا ،
 مَفْرُومًا ،
 مُغْتَالًا ..





إدريس كثير

عملاق الأسطورة اليونانية والبربرية الذي أسس مدينة طنجة. فهو ابن بوسيدون إله البحر وغايا أمنا الأرض. بين البحر واليابسة كان العملاق يتحدى كل من سولت له نفسه تجاوز حدوده، وكان يستعمل جماعم أعدائه لتزيين سقف إقامته.

إلا أن هيرقل الذي كان عليه أن ينجز أعماله الإثني عشر المستحيلة، لتغفر له جرائمه ضد زوجته وأطفاله، وجد نفسه خاصة بعد حصوله على التفاحات الذهبية الثلاث من حدائق هسبريس وجها لوجه مع أنطيه عملاق طنجة و حاكمها. ولم يكن من السهل القضاء على هذا الأخير ما دامت أقدامه ملازمة للأرض (أمة غايا). لذا رفعه

هيرقل عن أديم الأرض وسلب منه خلوده. بعد هذه المعركة قصد هيرقل المغارة التي تحمل الآن اسمة من أجل الإستراحة. يقال إنه لكي يصل هيرقل إلى حدائق هسبريس، اعترضته صخرة كبيرة كانت تصل إسبانيا بشمال إفريقيا كما هي صخرة جبل طارق، هشما بضرباته القوية وهكذا فصلت أوروبا عن إفريقيا.

كما لا يجب أن ننسى الرحلات الـ تعددة التي قام بها عوليس للشواطئ الطنجوية ومضيق جبل طارق جزيرة ليلى. ويقال إن مغارة هيرقل كانت أيضا ملجأ العملاق صاحب «مين الواحدة الذي فلك به عوليس بذكائه ودهائه أثناء رحلاته التي دت أكثر من عشر سنوات من الترحال في المنطقة والتيه في ظلماتها

طبعاً لا يهم هل هذه السرديات حول أدليه وهيرقل وعوليس تاريخية أم لا. إنها أساطير الأولين يسندنها «ميثوس» وهو السرد العجائبي والبلاغي الذي يتجاوز الوقائع ويفسر استعاريا وشعريا. ونحن نعلم أن اللغوس (العقل) قد انبثق من هذا العمق الخيالي للميثوس.

كان الميثوس (أساس المتولوجيا) قد استنفذ أغراضه التفسيرية والتأويلية، ولم تعد الإلياذة والأوديسا قادرة على إقناع الناس. فقامت الفلسفة منذ طاليس معتمدة على اللوغوس (أساس العقلانية) لتفسير الكون (الميتافيزيقا) وتأويل الوجود (الأنطولوجيا).

بعد قرون - عشرة أو أكثر - ستصل الفلسفة المشائية إلى ابن رشد عبر الترجمة من السريانية إلى العربية بما لها وما عليها. وسيقتصر لها لأن الدين كان حليفا للميثوس، وكان جانبه البيداغوجي قويا وموجها لعامة الناس. أما الخاصة فتدرك المجردات عقليا ليس بلاغيا فقط.

2 - المشائية العربية

في الجهة الأخرى غير بعيد عن المنطقة وبالضبط في قرطبة كان ابن رشد، وكانت له رحلات عدة بين العدوتين في اتجاه فاس أو مراكش. وكانت نقطة العبور هي دوما طنجة (وسبتة لماما) سنة 1154 عين ابن رشد كاتباً لدى حاكم طنجة واستقر بها.

لم يكن ابن رشد الطنجوي شارحا ومفسرا ومعلقا على أقاويل أرسطو فقط، بل كانت له تأويلات خاصة سواء في رسم العلاقة بين الحكمة والشرعية (فصل المقال فيما بين الحكمة والشرعية من اتصال)؛ أو في تأويله لعلاقة اللاهوت بالناسوت. وفي هذا السياق يقول أحد المتخصصين من الشباب في فلسفة ابن رشد و يدعى «جون باطيسيت بروني» ما معناه: لقد استطاع ابن رشد إيجاد العلاقة بين عالم السماء (الغيب) وعالم الأرض (الفناء) فيما أسماه العقل (لاتليكت) وهو عقل وذكاء لا يوجد بالضرورة في جسم إنسان.. عقل مستقل يهب الصور وهو عقل فعال يمكنه أن يمنح المشروعية لكوحيطو ديكارت الذي لم يجد الصلة التي تربط بين المحرك الأول والعقل المفكر.

كان ابن رشد إذن أفقا من آفاق الفلسفة في العدوتين ولا يزال ..

1. طنجة الاسم الجريح.. لماذا سميت هذه المدينة

بطنجة؟ من أين اجترح لها هذا الاسم ؟

تشير الناقدة الجمالية طوني مارابني في مقالها «خرائطيات طنجوية» إلى حكاية تبدو ساذجة، تقول فيها «لما اقتربت سفينة سيدنا نوح من شواطئ طنجة حطت حمامة علق الطين بمخالبها على شراع السفينة فصاح من رآها الطين جاء». من هنا طنجة. هذا إذا كان قوم نوح يتكلمون العربية. لكنها بعد ذلك تلاحظ طوني بأن اسم طنجة ينطلق دوما من الجذور طاء / نون / جيم التي لم تتغير إلى الآن سوى في صواتيتها. بدأ من «طنشي» كما ذكر ذلك منذ القرن السادس قبل الميلاد الجغرافي و دارس الأساطير هيكاتي. و أشار «أبولودور» عالم النحو اليوناني إلى كون أصل طنجة هو «طنجريس» بإضافة حرف الراء كما هي مضافة في تسمية أصيلة أصيلة. حسب الأسطورة طنجة هي الاسم الحالي «لطنجيس» زوجة أنطيه

أيمكن لمدينة طنجة أن تكون قضية فلسفية؟ وأن توفر أسبابا كافية للتفلسف؟ أو أفقا للتأمل؟

سبق للكاتب عبد الكبير الخطيبي أن تساءل عن «المغرب كقضية فلسفية» سنة 1978، وكان يقصد بهذه القضية، تجاوز الدراسات الأدبية والجغرافية والتاريخية والسوسيولوجية، والانفتاح على المغرب كبنية فكرية تتفاعل فيها الحداثة والهوية وغيرها من المفاهيم الفلسفية، اعتمادا على منهج تفكيكي يسميه «النقد المزدوج». نتائج بحثه في هذه البنية مبثوثة في كل متنه الغني والمتنوع، خاصة جانبه الفلسفي منه، كما نعتز عليه في «المغرب المتعدد» و«الذاكرة المشوشة».





هناك ابن طفيل و«حي بن يقظان» و ابن باجة و«تدبير المتوحد».. خميرة أندلسية فلسفية كان ابن رشد كمالها.

لكن هذا الأخير لم يبدع فلسفة كاملة إنما أحيا وساهم في استمرار التقليد المشائي من الإغريقية إلى اللغة العربية، لأنه ارتهن داخل ضرورات اللغة اليونانية بالترجمة، ولم يتسن له سوى اقتراحات كهذه التي أشرنا إليها. لماذا؟ لأن الأسباب التي كانت وراء ظهور الفلسفة في اليونان كانت كلها متوفرة في طنجة جغرافيا واقتصاديا وسياسيا وحتى دينيا.

3 - تاريخ وجغرافية طنجة

جغرافية طنجة تشبه إلى حد كبير جغرافية المدن الدولة في اليونان، مثلا «أسطاغيرة» جزيرة أرسطو «أوصاموص» جزيرة فيتاغوراس أو «أثينا» أفلاطون (بها الآن مقهى يشبه تماما مقهى الحافة)، وكانت بها أراضي فلاحية كما طنجة لا تخلو من تين وزيتون (عين الزيتون) كما لا تخلو من كروم (عين الدالية) وبلوط (عين البلوط). في سنة 1789 كتب طبيب بريطاني قائلا: «نواحي طنجة كانت مغشية بالكروم وأشجار التين والزيتون» (المغرب هذه مائة سنة. ويليام لومبريزير). وهذه العوامل رافقتها عوامل اجتماعية وسياسية كانت سببا غير مباشر في نشأة الفلسفة لدى اليونان. طبقات اجتماعية (عدا العبيد) تتصارع في ما بينها حوارا ونقاشا وسط أغورا (الساحة العمومية) لإنضاج القرارات وفق الأغلبية سواء أكان الأمر يتصل بالحرب أو الغزو أو الرياضة.. كانت الإرادة السياسية، سواء في قرطبة أو في مراكش، هي التي أرادت تخليص قلق العبارة من أقوال أرسطو، فكان ما كان من تفلسف.

4 - طنجة الدولية / منطقة حرة

لكن طنجة ستعرف وضعاً جديدا ابتداء من 1923. باتت منطقة دولية تحت إدارة فرنسا وإسبانيا والمملكة المتحدة ثم البرتغال وإيطاليا وهولندا والسويد والولايات المتحدة الأمريكية. كان السلطان المغربي ممثلاً بمندوب أو باشا. سنة 1956 ضمت طنجة إلى المملكة المغربية. (خطاب طنجة الشهير).

كان القصد من وراء هذا التحكم الاستعماري هو تحجيم طنجة الاستراتيجية حتى لا تهيمن اقتصاديا على بلدان التحالف الأوربي الأمريكي. لكنها استفادت في هذا وضع من العديد من الوافدين .. أدباء وفنانين وكتّابا وسينمائيين.. علي رأسهم بول بولز و زوجته جان و تينيسي ويليامز وجاك كيرواك والآن كينسبورغ ووليام بوروغ صاحب كتاب «الحفل الحافي» وجان جيني وهنري ماتيس..

هناك إبداع في متن هذا الجيل المتعب المفلس (بيت جيل) لكن من منطلقات الخلاعة والشذوذ والبحث عن الإثارة والغرائبية بلسمات لا تخلو من عنصرية واحتقار واشمئزاز.. نتائج هذا الإبداع الأجنبي تجلت بعد ذلك في اتجاهين: الأول مثله كتاب أميون مغاربة رعاهم بولز

يكتبون كما ينطقون بالدارجة المغربية أو بالأمازيغية، يترجمهم هذا الأخير إلى الأمريكية، منهم أحمد اليعقوبي و العربي العياشي (إدريس بن حماد الشراي) ومحمد المرابط (محمد الحجام) و عبد السلام بولعيش. فالأديب هنا هو بولز وليس هؤلاء. و الثاني مثله محمد شكري والطاهر بن جلون إلى حد ما. الأول يكتب بالعربية بعد أن قام بمجهود جبار لتدارك ما فاتته من اطلاع وتعليم وقراءة. حافظ على الخلفية الواقعية لسرده وإن لامست الشذوذ والخلاعة والتسكع. الثاني يكتب بالفرنسية، عاصر وعاش هذا الإبداع الأجنبي، لكنه شق لنفسه طريقة أخرى محافظا على مسافة منهم ومن عالمهم. الإبداع لا يتوقف على العواطف النبيلة كما يقول أندري جيد، إنما يتوقف على اللغة و جمالياتها.

5 - اللغة مثوى الوجود

يقول جيل دولوز وفليكس غواتاري في كتابهما «ما الفلسفة؟»: إن الفلسفة اليونانية قد تأسست على كلمة واحدة صغيرة هي «إستين» وتفيد «الوجود في تجريدته» تقريبا. وهي من جهة أخرى تعني الرابطة المنطقية التي تربط الموضوع بمحموله. والدليل على هذا الأساس تعريفان عريقان للفلسفة.

يعتبر أرسطو أن الفلسفة هي دراسة «الوجود من حيث هو وجود»؛ لا من حيث هو عدد فهذا موضوع الرياضيات، ولا من حيث هو حياة فهذا موضوع البيولوجيا، ولا من حيث هو فزيقا وهذا موضوع الفيزياء، ولكن من حيث هو كل مجرد يبحث في علة العلل الأولى. لا بد من الإشارة هنا إلى أن كلمة «وجود» لا تترجم كلمة «إستين» اليونانية إلا في جانب من جوانبها. ويتساءل هايدجر «لماذا هناك الوجود (إستين) وليس هناك بالأحرى لا شيء؟»، معتقدا أن الفيلسوف هو بمفرده من يستطيع بلوغ هذا التجريد في البحث الميتافيزيقي.

على هذه الكلمة الصغيرة نهضت الفلسفة الغربية برمتها. والحال أن اللغة العربية لا تملك هذه الكلمة، أو الأصح امتلاكها ولكن فقدتها في سياق موت الكلمات واندثارها. والدليل على ذلك قول العرب قديما: «جاء به من حيث أيس وليس» أي جاء به موجودا أو معدوما... حيا أو ميتا. وقولة الكندي المشهورة: «إن تأسيس الأيسات عن ليس» بمعنى إيجاد الموجودات من عدم.

الكلمة المفقودة هنا هي «أيس» القريبة صواتيا من «إسي» اللاتينية و «إستين» اليونانية. فما معنى هذا الغياب؟ وما معنى هذا النسيان (نسيان الوجود)؟ إن تأمل هذه التساؤلات معناه بداية التفلسف من داخل اللغة العربية وليس من خارجها. هكذا يمكن لطنجة هنا والآن أن تكون أفقا من أفاق الفلسفة.

ملحوظة: أقيمت هذه الكلمة في ندوة «طنجة المتوسطة / شرفة من المستقبل» ضمن فعاليات المعرض الجهوي للكتاب / الدورة الرابعة عشرة بطنجة يوم 13 أكتوبر 2026.

1 - رامبو الذي يرحل دائما !

«المكان والضيقة»، كما كان يقول. أن يعيش حياة في حرية (حرّة)، داخل «روح و(داخل) جسد». لكن كيف يمكن فهم هذا التحوّل الكبير وهو لم يبلغ العشرين بعد، هذا الانتقال من حياة شاعر استثنائي إلى حياة مستكشف-تاجر؟ سؤال مألوف، يطرحه جميع المعجبين بالشاعر. ربما ما عاشه خلال فترته المسمّاة «الشعرية»، التي دامت في المجلد أربع أو خمس سنوات (لا أكثر)، والتي



تقابل الفترة الممتدة بين أول هروب له إلى باريس وإقامته في شتوتغارت... ربما يمكن مقارنة تلك المرحلة بنوع من التحليل النفسي. كان رامبو يعبر، يبحث، يتساءل، يستعير لغة الخيال، يتبع رغبته الانية، يخلق، يعيد تسمية العالم، ماضيه، ثقافته، دينه، يجرب أساليب الرؤيا، يسعى إلى تغيير العالم. كان يتأمل نفسه!

رامبو.. الشاعر الذي يغادر الشعر



رامبو في هير باثيوبيا



احسان بنزيير

كان يصف مشاعره، إحساساته، عواطفه، رؤاه... السماء، الطبيعة، الطريق. ذلك الشغف بالتعبير الجمالي... أكان في الحقيقة مجرد وسيلة لفهم العالم وفهم نفسه؟ لقد مضى إلى أقصى حدود هذا البحث، إلى أقصى هذه التجربة بوصفه «رائداً» يصغي تماماً إلى «الأخر» الذي في داخله، وهو ما قاده في النهاية إلى تخوم الجنون بل وحتى إلى حافة الموت. كان غارقاً في «طوفان»! لكنها لم تكن تحليلاً نفسياً بالمعنى الحقيقي! كان ينقصه أن يتحدث إلى أحد، أن يقول. الكلام! بدل أن يكتب! فالكتابة ليست قولاً، وليست تركاً حراً للغة اللاوعي كي تتكلم. الكلام. هذا فقط، لهذا السبب على الأرجح لم يُشفَ تماماً، بالمعنى الفرويدي للكلمة. «يكفي أن نرى خصوصية علاقته بأمه. خلال فترة «الهروب- التحليل» كان يعود إليها، جسدياً وبانتظام، ولكن دون أن ينطق بكلمة واضحة.»

2 - صمت رامبو وجورج باتاي

جورج باتاي، في كتابه «التجربة الداخلية»، ينظر إلى صمت رامبو بوصفه صورة نموذجية لما يسميه «تجاوز اللغة». استناداً إلى باتاي، يدفع رامبو الشعر إلى أقصى تخومه، إلى النقطة التي ينكسر عندها، إلى اللحظة التي لا يعود فيها أمام الشعر سوى أن يصمت، أخيراً. وبعبارة أخرى، فإن «صمت رامبو» ليس إخفاقاً، ولا عجزاً، وإنما هو بلوغ التجربة الشعرية أقصى مداها.

فالشعر الجوهري، في نظر الفيلسوف، يتجه نحو شيء يستعصي على القول، نحو ما لا يمكن التعبير عنه. ولعل رامبو نفسه كان قد لمح إلى ذلك حين قال: «كنت أكتب من الصمت.»

وهنا ينكشف، منذ البدء، أن اللغة لا تكفي؛ وأنها، مهما امتدت، تظل عاجزة عن ملامسة ما يقع في أقصى التجربة. ذلك أن باتاي، في «التجربة الداخلية»، يشدد على أن اللغة نفسها قد تصبح عائقاً: فهي لا تستطيع بلوغ أقصى ما تختبره التجربة، ولذلك لا بد من تجاوزها، بل من «التضحية» بها.

وعندئذ يصبح صمت رامبو، ذلك «الصمت السيادي»، علامة على أن التجربة قد عبرت إلى ما وراء حدود القول، إلى حيث لا يعود للكلمات موضع.

بالنسبة إلى باتاي، لا يعني هذا الصمت مجرد التوقف عن الكتابة، بل يتطوّل على شيء أعمق: رفض الاستمرار في محاولة إنتاج المعنى، والانتقال من التجربة المكتوبة إلى التجربة المعاشة: انتصار المعيش على الخطاب. فالتجربة الحقيقية لا تروى ولا تحكى، إنها تعاش، وتجتاز.

وربما كان رامبو قد بلغ تلك النقطة التي تصبح فيها الكتابة نفسها مستحيلة؛ النقطة التي لا يعود فيها ما ينبغي قوله قابلاً لأن يقال. وهكذا، فإن الشعر، لكي يكون حقيقياً، ينبغي له، في نهاية المطاف، بحسب هذا الفيلسوف، أن «ينفي نفسه».

ليس الصمت، إذن، هجرًا للشعر، ولا فراراً منه، ولا حتى خيانة له، بل قد يكون، على العكس، نتيجته القصوى، ومآله المنطقي. فحين يبلغ الشعر أقصى حدوده، ربما لا يبقى أمامه إلا أن يصمت.

ومن هنا، فإن صمت رامبو ليس غيابة عن الشعر، بل ربما كان الشعر نفسه وقد بلغ حدّه الأخير، الشعر وقد صار صمتاً.

ولذلك، فإن صمت رامبو لا يكون «هجرًا»، وإنما النتيجة المنطقية لما يمكن أن نسميه «الشعر المطلق».



د. حسن غنوشي

وافد على الفن المغربي، بل مسألة الكيفية التي يعيد بها الفنانون امتلاك التكنولوجيا انطلاقاً من توارخهم وتجاربهم المعيشية. ففي زمن التداول المتسارع للصور، يستطيع العقل الفني مقاومة تسوية العلامات وإلغاء الفروق بينها. فحين يجعل التدفق الرقمي الصور قابلة للاستبدال، تعيد مادية اللوحة وبطء الإيماءة وحضور الجسد وكثافة الأرضية الاعتبار إلى الزمن والتفرد. وليست المسألة اختياراً بين التراث والابتكار، بل فهماً لكيفية عبور الذاكرة الحية داخل الوسائط المعاصرة من دون تحويلها إلى زخرفة أو علامة هوياتية قابلة للاستهلاك.

وتكشف الممارسات التشكيلية التي تستعيد الخط والعلامة والشوم والزخرفة وأشكال الذاكرة الجماعية عن توتر خلّاق. فالعنصر الموروث لا يستنسخ كما هو؛ بل يزاوج عن موضعه، ويجزأ، ويكبر، ويصغر، أو يعاد وصله بمواد وعلاقات جديدة. ولا تتبع قوته من أصالة مفترضة، بل من قدرته على إنتاج المعنى في الحاضر. وقد يمد المنطق الرقمي الأرضية وإعادة التركيب بأفاق رحبة، لكنه يعرض العمل أيضاً لخطر اقتلعه من سياقه. فانتزاع علامة من تاريخها وتكرارها بلا نهاية قد يمنحها انتشاراً واسعاً، لكنهما قد يحجبان الروابط الاجتماعية والطقوسية والحسية التي منحتها عمقها.

وتكشف الصورة الفوتوغرافية والفيديو هذا الالتباس بوضوح؛ فهما قادران على توثيق أماكن وأجساد وإيماءات مهمة، كما يمكنهما صناعة حضور يبدو أحياناً أكثر إقناعاً من التجربة التي يزعم تمثيلها. وفي فضاء الشبكات، يغدو الانتشار معياراً ضمناً للقيمة؛ فالصورة التي تجذب أو تصدم أو تغوي تحظى بالظهور، بينما تدفع الأشكال التي تتطلب زمناً للتأمل إلى الهامش. والتحدّي أمام الفنانين المغربي، كما أمام نظرائهم في أماكن أخرى، هو تحويل هذا القيد إلى مادة نقدية: كشف شروط إنتاج الصورة، وإبطاء استهلاكها، وإظهار ما يعجز النظر العابر عن التقاطه.

ويفتح مفهوم الرعاية أفقاً آخر. فإذا للصورة الرمزية التي تستجلب الانتباه، أو الجسد الممثل، أو الحكاية المهيّنة لجماعة ما، يستطيع العمل الفني إقامة علاقة تتجاوز الاستهلاك البصري، وتدعو إلى الإصغاء والتأويل بالهشاشة. غير أن الرعاية نفسها قد تستوعب داخل السوق، فتتحول إلى واجهة جذابة أو وعد بالفة مصنوعة. لذلك ينبغي التمييز بين علاقة توسّع قدرتنا على الانتباه، وأخرى تصوغ تبعيتها. ولا تقاس القيمة النقدية للعمل الفني بجمال صورته وحده، بل بنوعية العلاقات التي يتيحها.

وفي السياق المغربي، تمتد هذه المسألة إلى تمثيل المدينة والتراث والمشهد الطبيعي. فالمدينة العتيقة، والعمارة الحديثة، والسواحل، والمجالات الصحراوية، والأطراف الحضرية، تلتقط اليوم عبر صور متحركة وأرشيفات مرقمة وحكايات تتجاوز أمكنتها الأصلية. وقد يسهم هذا التداول في نقل تراث مهم وإبرازه، لكنه قد يختزل المكان أيضاً إلى مشهد جاهز للاستهلاك، على حساب تناقضاته الاجتماعية وطبقاته التاريخية. وهكذا تصبح الصورة التراثية ميداناً للصراع بين الذاكرة المعاشة، والتسويق السياحي، وسياسات الظهور، وتسليع النظرة.

وبضائع الذكاء الاصطناعي هذا الالتباس؛ إذ يتيح توليد تنويعات بصرية، واستكشاف الأرضية، ومجاورة الأشكال، وتجريب لغات جديدة. لكنه يعتمد كذلك على مدونات بيانات وبنى تقنية واختيارات تمثيلية لا تتوزع أثارها بالتساوي. فاللغات الأقل حضوراً، والمراجع الثقافية المهمشة، والتجارب الجمالية التي لم توثق بما يكفي، قد تختزل أو تقصى. لذلك لا تنفصل مسألة الإبداع بمساعدة الذكاء الاصطناعي عن سؤال السيادة الثقافية: من يوفر البيانات؟ ومن يحدد التصنيفات؟ ومن يتنفع من التداول؟ ومن يظل غائباً عن الصورة المنتجة؟

ومع ذلك، سيكون من التيسيط مقابلة أصالة مغربية محفوظة بتكنولوجيا أجنبية مهددة. فالثقافات لا تنمو خارج التبادل؛ إنها تتشكل عبر الترجمة والانتقال والصراع وإعادة التملك. والمطلوب هو جعل هذه التبادلات أكثر وعياً وإنصافاً، وتمكين الفنانين من التحكم في الشروط التقنية والاقتصادية لأعمالهم، وضون المسافة النقدية التي تسمح بالاختلاف. وليس على العمل الفني أن يشرح هوية جاهزة؛ بل يمكنه منازعتها، وكشف تصدعاتها، وإعادة رسم حدودها، وفتح إمكانات جديدة للمشاركة.

إن الصورة الافتراضية تدعونا، في نهاية المطاف، إلى نقل النظر من المظهر إلى العلاقة، ومن السطح إلى البنية التحتية، ومن الانفعال العاجل إلى الشروط التي تصوغه. وهي تذكرنا بأن المحسوس ليس شأناً فردياً خالصاً، بل تنظمه وسائط وعادات وقوى. وفي الفن المغربي المعاصر، يمكن لهذا السؤال أن يؤسس قراءة تصفي إلى فزادة المادة التشكيلية، وخصوصية الذاكرة، وحركة الصور العابرة للعالم، من دون حبس الأعمال في تقابل عقيم بين التجرد والحدأة. فأرخييل المحسوس يتكوّن تحديداً من هذه المعابر والفجوات وأشكال المقاومة. ولا تصبح الصورة الافتراضية واقعية لأنها تمتلك جسداً يماثل أجسادنا، بل لأنها تدخل في نسج تعلقاتنا. وليس دور الفن تبديد كل وهم، بل تدريبنا على تمييز ما يجذبنا، وما يغرّبنا، وما يسعى إلى توجيهنا عبر انفعالاتنا. وحين تكفّ الصورة عن أن تكون نافذة لتغدو وسطاً للعيش، يصبح النقد الجمالي مطالباً بقراءة ما تعرضه الصورة، وكذلك العلاقات التي تنشئها. وفي هذه اللحظة وحدها يمكن للنظر أن يحافظ على حريته.

تتيح التجارب الفنية لإيميلي برو وماكسيم ماريون مدخلاً خصباً إلى التفكير في هذا التحول. فمعهما لا ينحصر في إدانة التكنولوجيا أو الإحتفاء بحدّاتها، بل يفكك أنظمة الاعتقاد وآليات التمثيل وأشكال التعلق التي تتشكل داخل البيئات الرقمية. فالإنترنت، من هذا المنظور، ليس واجهة عرض محايدة، بل محيطاً للحياة تتشابك فيه الرغبات، وأشكال الرعاية، واقتصادات الانتباه، وآليات استثمار البيانات. ولم تعد الصورة كياناً معزولاً؛ إنها عقدة داخل شبكة من الاستعمالات والانفعالات والمصالح والسلطات. من هذا المنطلق، لا يعود السؤال مقتصرًا على ثنائية الحقيقي والزائف، بل يتعلق بكيفية إنتاج المحسوس وتوجيهه. فالصورة المصطنعة قادرة على إحداث انفعال صادق، غير أن صدق الانفعال لا يضمن براءة الصورة ولا شفافية شروط إنتاجها. إن العاطفة الحقيقية، لكن الأجهزة التي تستثمرها وتوجهها قد تظل مستترة. فتحوّل المنصات آثار تفضيلنا ونظرنا واستجاباتنا إلى بيانات قابلة للقياس والتسليع. وهكذا تصبح الحساسية الإنسانية، في أن واحد، قدرة على التواصل ومادة أولية للاقتصاد الرقمي. وتتمثل المهمة النقدية في كشف الكيفية التي تصلنا بها الصورة بالعالم، وفي الوقت نفسه، الكيفية التي قد تحاصرنا بها داخل سلوكيات متوقعة.

المغربي

تجد هذه الأسئلة صداها في المشهد الفني المعاصر، وهو مشهد متعدد لا يستقيم اختزاله في مدرسة واحدة أو هوية ساكنة. فمن اللوحة إلى التصوير الفوتوغرافي، ومن التنصيب الفني إلى الفيديو والأداء والممارسات الرقمية، يشتغل فنانون على توترات الذاكرة والتحول، والمكان والتداول، والجسد والأرشيف، والموروث والابتكار. وتظل الصورة فضاءً للتفاوض بين طبقات تاريخية متراكبة: العلامة الخطية، والأثر الحرفي، وحكايات المدينة، وآثار التاريخ الاستعماري وما بعد الاستعماري، وأشكال الروحانية، والخيال الشعبي، واللغات البصرية العابرة للحدود. ولا يمتدح الرقمي هذه الطبقات، بل يعيد تركيبها ويسرع حركتها، وقد يعرضها أحياناً لاستعمالات جديدة.

ولا يروم هذا التوازي إسقاط نموذج نظري

لم تعد الصورة الرقمية مجرد سطح نطل منه على العالم؛ بل غدت وسطاً نعيش داخله، ونتعلم عبره كيف نرغب ونتعرف ونتعلق، وكيف نصدق أحياناً ما لا أصل مادي له. فالوجوه المولدة، والأصوات الاصطناعية، والصور الرمزية، والهويات التي يعاد تركيبها، تعيد رسم الحدود المألوفة بين الحضور والغياب، وبين التمثيل والتجسيد. ولا تكمن قوتها في محاكاتها المقنعة فحسب، بل في قدرتها على إثارة انفعالات حقيقية. فقد تكون الصورة افتراضية من حيث منشؤها، بينما يكون أثرها في النفس واقعياً. ومن هذا التباعد ينبثق سؤال جمالي حاسم: ما الذي يجعل الصورة تمسنا، وتسبقنا، وتدرّجنا إلى التصديق؟

أثر الصورة الافتراضية

MOËRA

Émilie Brout & Maxime Marion

11.09 - 28.11.2026

Avec Marion Balac & Carlos Carbonell, Jimmy Beauquesne & Florian Ruffand, Nelson Bourrec Carter, Daniela Brabansska-Shirley, Arvida Byström, Eden Tinto Collins, Milos Gouthiver, Caroline Balleux DJ, Lea Gondara, Carl Hanoušek, John Leung & Peter Fessers, Mary-Ann Moreno, Morgane, Kassandrahaira, Wizard Martinez, Seungyoon Park et Fables & Bossrgout

Les centre d'art contemporain
18 naff, ancolusne, 44 000 sapren
33 le nrd se lemerd, Mie loit
lmiterliere
contact ar / NE - 33 (0)2 52 71 64 46



ترجمة وتقديم: محمد أيت لميم

حوار مع الكاتب الأرجنتيني إدواردو بيرتي

حاوره: ماكسيم ديكون

نشرت أخيراً كتاباً فاتناً بعنوان «طرائق رديئة من أجل قراءة جيدة» ليس بدراسة ولا تخيل، لكنه يبدو مجموعاً لطرائق غير متوقعة للقراءة. تقترح مثلاً، أن نعدل عناوين الكتب، ونظام الفصول، والشخصيات، وأن نغير نقرأ فيها، والوضعية، وأن نعيد كتابة محتوى الأعمال، وأن نغير الشكل أو أن نخلط العديد من النصوص في ما بينها. فهل يتعلق الأمر بدليل استخدام كي نعارض عادات القراءة لدينا ؟ وإذا كان الجواب نعم، فما الهدف من ذلك؟

ليس الغرض معارضة عاداتنا في القراءة، بل فتح أبواب لآفاق أخرى ممكنة. أن نستكشف، كما يقال، إمكانية القراءة. وأن نعارض، من دون شك، هذه النظرة التي تعتقد في القراءة الوحيدة أو الرسمية أو الصحيحة. نظرة تخاطر بنفسها أن تكون فقيرة بشكل خطير وأن تكون سلطوية، تخاطر ليس فقط بتقديس المؤلف (كلمة تقسم جذرها مع السلطة - Auteur- Autorité)، بل أيضاً بتقديس النص ومقاصده.

ففي كتاب «اختراع اليومي» يشكو ميشيل دو سيرنو من أن «القراءات الرسمية» التي يراها مثل «خزنة حديدية للمعنى» تلغي أو تحجب قراءات أخرى شرعية ومختصرة إياها في كونها مجرد هرطقات، أو مثيرة للشبهات أو تافهة، أو أكثر من ذلك، خطيرة!

شخصياً عانيت من هذه الإيديولوجية وأنا طفل في المدرسة في الأرجنتين. زيادة على ذلك، كنا نعيش في ظل الديكتاتورية العسكرية في نهاية السبعينيات.

ووراء هذه الطريقة في القراءة، كانت هناك الرقابة طبعاً. ليس من المدهش، بالموازاة مع ذلك، إذا ما كانت ثقافة المقاومة لهذه الديكتاتورية تقترح نصوصاً ذات قراءات متعددة وحالة أوجه. أحسن مثال على ذلك، هي كلمات بعض الأغاني الشعبية للمرحلة حيث كل شيء قيل بواسطة المجازات والاستعارات. إنها دعوة للقراءة بطرق متعددة نوع من الرموز السرية للمقاومة.

ولد الكاتب الأرجنتيني إدواردو بيرتي في مدينة بيونس آيرس عام 1964. في سنة 1998 سيغادرها ليقوم في باريس. عام 2008 سيستقر بمديريد. هو كاتب، وقاص وروائي وصحافي ومترجم. نشأ وترعرع في المدينة التي أنجب كتاباً عظماء بصموا تاريخ الأدب بأعمالهم المتميزة والخالدة، من أمثال بورخيس، وأرنستو ساباتو، وخوليو كورتشار، وروبير طوالت، وماسيدنيو فرنانديث، وأليبرتو خواروث، وسيلفيا أو كامبو ويو كاساريس.

يعتبر إدواردو بيرتي من بين كل كتاب الأرجنتين اليوم، بلا شك، الوريث الأكثر وفاء للتقاليد الفانطاستيكية وللنص القصير. والأكثر أهمية وموهبة في الجيل الجديد في الكتابة القصصية والروائية. وقد فرض نفسه من خلال كتاباته باعتباره الوريث الحقيقي للتقاليد البورخيسية وكتاب آخرين. لديه ميل غريزي للمحكي القصير إذ يعتبره قيمة في حد ذاته.

ولقد أبان عن براعة فائقة وحس سحري، وعن تشابكات سردية مناهية. عوالمه مليئة بالمفارقات والانتحالات، يلعب من دون أن يخفي المرجعيات التي يجيل عليها في قصصه، ونجد ذلك في مجموعته القصصية «الحياة المستحيلة» التي ترجمتها مؤخرًا وأعطيتها عنوان «المترو المستعجل» وهو عنوان قصة ضمن المجموعة المضممة بتساوير فنتاستيكية، وبعرض القصص القصيرة على منوال نوادر بورخيس، حول فنانين غريبي الأطوار، وعن كتب نادرة، أما في مجموعته «ما لا ينسى» فيتحدث فيها عن صاحب المعرفة الكلية، والعود الأبدي. في عام 2014 سينضم إلى جماعة الأوليپو (Oulipo) ورشة الأدب الممكن.

كتب إدواردو العديد من المجاميع القصصية والروايات والدراسات من بينها :

– السيدة واكفيلد – الحياة المستحيلة، التي ترجمتها تحت عنوان «المترو المستعجل» – كل الفونيسات / Tous les Funes – استعادة برنابي لوفودو – ظل الملاك – الذي لا ينسى – البلد المتخيل – جرد المبتكرات – أب غريب – حضور – مثالي – طرائق رديئة من أجل قراءات جيدة (ورشة صغيرة للقراءات الممكنة) – إيسيو اليكري، أو لاعب كرة قدم رغماً عن نفسه – المرايا الصغيرة – الخيالات الأقصر العالم – أنطولوجيا من إيزوب إلى كافكا – غدا سيكون هادئاً.

في هذا الحوار الذي ترجمنا يتحدث عن كتابه «طرائق رديئة من أجل قراءة جيدة»..

طرائق رديئة من أجل قراءات جيدة

لماذا اخترت استعمال هذه النوعية جيد، رديء، في هذا العنوان «طرائق رديئة من أجل قراءات جيدة» ألا يتعلق الأمر في نهاية المطاف بطرائق جيدة ؟

إنها بالفعل نكتة. لكن وراء هذا اللعب بالكلمات توجد، في نظري، أحد الأسئلة المركزية في كتابي: هل لدينا الحق في الحديث عن قراءات «جيدة» أو «رديئة» ؟ في دراستك «مديح القارئ الرديء» والذي قرأته باهتمام بالغ، تتحدث يا Maxime عن «القراءات البديلة للواقع»، وتشرح بوضوح أنه لا ينبغي أن نتخذ كلمة «رديء» بوصفها نقداً، لكن بالأحرى بوصفها انزياحاً عن المعايير. في هذا الاتجاه، طرائق كتابي أيضاً «رديئة»، لأنها تقترح طرقاً، وبروتوكولات، وألعاباً من أجل تناول الكتب. ليس فقط في مجال القراءات «العادية» (حينما نريد أن نتبع أحداث الرواية، مثلاً، حين نريد أن نؤول نصاً)، لكن أيضاً من أجل فعل أشياء تدخل بالأحرى في باب الاستخدام البديل، لأنها تهدف إلى استعمال آخر للكتب بعيداً عن مجال الاستعمال المتوقع، أو المنتظر أو المبرمج، ليس من المؤلف فقط، لكن أيضاً من خلال «عالم الثقافة»: ناشرون، أكاديميون إلخ ...

في الواقع، هذا النص هو مقتطف من عمل واسع جداً نشر بالإسبانية، والذي استلقت منه أيضاً كتاباً سابقاً بعنوان «الغد سيكون أكثر هدوءاً»، يمكنك أن تقول لنا كيف كان شكل هذا الكتاب؟ وماهي الروابط التي تنتسج بين «الطرائق السيئة» و«الغد سيكون أكثر هدوءاً» ؟

هذا العمل الواسع عنوانه «حلقة القراء» وقد نشرته بالإسبانية (منشورات Paginas de Espuma) قبل خمس سنوات تقريباً، يتكون من عدة أقسام أو فصول، إنه كتاب مكون من أشكال قصيرة (قصص، قصص قصيرة جداً، نثر غير سردي، تعليمات) فيه أجمع بين تنوع شكلي كبير ووحدة موضوعية: إنها موضوعة القراءة.

في كتابي «الغد سيكون أكثر هدوءاً» الذي يشكل أحد الأقسام الأكثر طولاً في «حلقة القراء»، أعرض متتالية من الأخبار الصحفية الزائفة لبلد حيث الكتب والقراءة تحتل مكانة شبه هائلة، مثل كرة القدم في الحياة اليومية في الأرجنتين تقريباً. هناك على سبيل المثال عصابة من الجانحين الذين يغيرون عناوين الكتب وأغلفتها في المكتبات العامة؛ هناك أيضاً حلقتان من القراء المتعصبين (كل حلقة تتعصب لمؤلف مختلف) تريدان للمظهر

استكشاف إمكانات القراءة

اوسكار باستيور، والانجليزي إيان مونك والايطالي إيطالو كالفينو .

أظن أن كتابي «طرائق رديئة» هو كتاب أوليبي في روحه. هو كتاب لعبي لكن بعمق جدي. يبحث، ويقترح إمكانيات أخرى في فعل القراءة. وكما قلت ذلك في البداية، فإنه يطرح سؤالاً واسعاً حول إمكانيات القراءة واحتمالاتها. هذا يعني، أنه كتاب لا «يجيب» عن إكراهات وإنما يقترحها. أ طرح تحديات، وفرضيات، وسبلاً وعلى قراء الكتاب أن يجيبوا. إلى حدود أنني في الطبعة الأرجنتينية للكتاب «طرائق سيئة» وضعت بداخلها عنواناً بريدياً إلكترونياً من أجل أن يقترح القراء ليس فقط طرائقهم الخاصة (ولقد تلقت حقيقة أفكاراً نيرة) لكن أيضاً أن يقتسموا معي، إذا كانت لديهم الرغبة، نصوصاً أو اكتشافات ستكون ثمرة لهذه الطريقة أو تلك .

هل طبقت جميع صيغ القراءة التي عرضت؟ إذا كان الجواب نعم، هل تحصلت على النتائج التي كنت تنتظر؟

لم أطبقها كلها. أعتقد أن هناك سلسلة من طرائق الكتاب يجب أن لا تطبق، لأن تحققها يوشك أن لا يكون في مستوى جمال الفكرة، إن كان للفكرة من جمال! بالمقابل، كنت قد طبقت بعض الطرائق قبل أن أكتب كتابي بوقت طويل. بطريقة ما، فاستراتيجية روايتي الثانية (السيدة ويكفيلد) يمكنها أن تكون طريقة من كتابي الأخير: تخيل «النسخة المضادة» لقصة نجدها في قصة أو رواية. في هذه الحالة، أخذت قصة نثانيال هاوتورن، «ويكفيلد» (فيها أن الزوج هجر زوجته مدة عشرين سنة، وسكن تقريباً أمام منزله السابق المهجور، وذلك من أجل أن يرى غيابها)، وكتبت قصة هذه المرأة مدة العشرين سنة من دون ويكفيلد وانطلاقاً من وجهة نظره.

مثال آخر وهو مثال الطريقة رقم 75: «في إحدى رواياتك المفضلة، ضع خطأ تحت كل الأسئلة (...) قم بإعداد قوائم مع الأسئلة: قوائم من خمسة أو ستة أو تسعة أسئلة والتي ستنظمها تحت عنوان يعيد وضعها في سياق ويعطيها معنى جديداً». نشرت مجموعة الأوليبيو منذ بضع سنين كتاباً صغيراً (Bo) (المكتبة الأوليبيية) وفي هذه المجموعة طرحت عام 2019، «سؤالاً كان مطروحاً منذ فترة طويلة»، الذي كان نصاً كتاباً يجب عن هذا المبدأ. نجد فيه مثلاً «الأسئلة التي تطرحها المرأة حين يكون صاحبها حاضراً حقاً»، «الأسئلة التي يطرحها من أعلى صليب الصيدلية»، أو مثلاً «الأسئلة التي يطرحها ماء النافورات». وتحت كل عنوان، في كل مرة، في الأسفل، سلسلة من الأسئلة المأخوذة من رواية فلوبيير.

هل يمكنك القول ما هي طريقة القراءة المفضلة لديك من بين كل هذه الطرق التي تقترح؟

أجد دائماً صعوبة في الإجابة عن هذا النوع من الأسئلة. ماهي قصتي المفضلة في أحد كتبي، ما هو كتابي المفضل من بين كل كتبي. أخشى أن أغير وجهة نظري كل عشر دقائق. والحالة هذه، كي لا أتركك من دون إجابة: اليوم سأقول الطريقة 131، تلك التي تقترح أن نلعب بالانصايب (أو لعبة البينغو) مع الكتب .

على أية حال. سأختبر شيئاً ما مميزاً لهذه الطريقة لأن دار نشر في بوج، العوالم الألف، أنجزت لعبة انطلاقاً من فكري. لقد أسهمت في هذا الإبداع بسعادة غامرة. والآن، خبر سار، في أيام البرد والشتاء، يمكن لكل الأسر أن تلعب في بيتها «البينغو لوطو» بينغو أدبي .

في الطريقة رقم 56، تشرح أن وليام أرتور ب لون، طلب قراءة والتر سكوت في قاعة مليئة بالآثار، بايرون جالس على صخرة، ميلتون في كاتدرائية، وفيلدينغ في حانة مزدحمة. إنك توحى بفعل الشيء نفسه مع ستة أو سبعة من الكتب المعاصرين الذين نحبهم. في أي مكان ترشدني كي أقرأ إدواردو بيرتي؟

على شاطئ البحر. أو في قطار، من الأفضل أن لا يكون بطيئاً جداً، ولا فائق السرعة، لنقترضه قطاراً بين المدن .



المادي لمدينتهم، عاصمة هذا البلد المتخيل، أن تكون متماهية مع الاوصاف التي يجدونها في روايات كتابهم المفضلين. وهناك أيضاً نوع من الوباء الغريب: فكل القراء الذين يقرؤون إحدى ترجمات رواية «المسخ» لكافكا التي نشرتها إحدى دور النشر في هذا البلد، كل هؤلاء القراء يسقطون مرضى ويتحولون إلى حشرة .

داخل كتابي «حلقة القراء» هناك النسخة الأولى من كتابي «طرائق رديئة»، نسخة قصيرة جداً، بالكاد ذكرت فيها ثلاثين طريقة، ما إن نشرت هذا الكتاب في إسبانيا حتى واصلت ابتكار طرق أخرى. كي أنهي الكلام، فـ«حلقة القراء» أكملته بكاتالوغ «للقراء الغريبين»، ترجم هذا الكاتالوغ إلى الفرنسية (ترجمه جون ماري سان لو)، وسيظهر السنة القادمة عند Le Realgar-Edition تحت عنوان «حلقة القراء». ومن بين عوائد هذه المجموعة من القراء الغريبين وأحياناً الموهوسين، هناك بالتأكيد ممارسات يمكن إدراجها ضمن «الطرائق الرديئة» .

عند قراءتك، يلاحظ المرء أنك غالباً ما تدعو إلى القراءة ضمن مجموعة، علماً أن القراءة هي ممارسة فردية ووحيدة. هذا النزوع نحو الجماعي يذكرنا بورشات الكتابة المألوفة لديك. هل فكرت في ذلك وأنت تكتب كتابك، وهل ستقوم من الآن فصاعداً بممارسة بعض تجارب «طرائق رديئة» من أجل قراءات جيدة في ورشاتك؟

في نظري، البعد الجماعي مظهر مهمين جداً في الممارسة الأدبية، سواء تعلق الأمر بالكتابة أو القراءة. لقد كبرت بين العشرين والثلاثين من عمري، محاطاً بالموسيقين. كنت أعمل في مجال الصحافة الموسيقية في ذلك الوقت. كنت أراهم يشتغلون ضمن مجموعة، وكنت أتساءل كيف تطبق عقلية المجموعة في الأدب. أنت على حق في قولك إنه في ورشات الكتابة نجد الجماعي. إنها الحالة أيضاً في جماعة مثل جماعة الأوليبيو، التي تمارس الكتابة بصيغة جماعية. وهذا الأمر نادر جداً .

في كتابي أعرض تمارين أو طرائق أو ألعاباً في القراءة ليست فقط فردية لكنها أيضاً ثنائية أو جماعية. وفي ورشاتي، مثلاً، أدعو على الدوام إلى محاولة ممارسات القراءة والكتابة بطريقة مشتركة. لم أعتبر «طرائق رديئة» من أجل قراءات جيدة «كتاباً عملياً». لم أأخذ بعين الاعتبار، على أية حال، أن هذه الطرائق قابلة للتحقق أم لا. لكن حينما أوشك الكتاب على النهاية، أدركت أن هناك كما جيداً من الطرائق يمكن أن أقترحه في ورشاتي. في الصيف الماضي، علاوة على ذلك، نشطت ورشة من خمسة أيام حول العديد من «الطرائق الرديئة» تجربة فائقة لأنه في بعض الحالات، جربت للمرة الأولى بعض اقتراحات كتابي .

هل هذه العلاقة بالكتابة دليل على أن القراءة كما تتصورها ليست نشاطاً سلبياً، لكنها على العكس من ذلك نشاط فعال، وهي في المقام الأول نشاط خلاق؟

كل قراءة هي فعالة وخلاقة، حتى القراءات الأكثر «تقليدية». أحب هذه الصورة لجون بول سارتر التي يصف بها الكتاب، بأنه خدوف عجيب لا يوجد إلا في الحركة. فالقارئ هو الذي يثير الحركة ويمنح الحياة للخدوف. إذن فكل قارئ ينجز كتاباً ليس بالضرورة الكتاب الذي قرأه قراء آخرون. مثلاً، كل واحد منا يتخيل وجهاً مختلفاً لمدام بوفاري، ومظهرها مختلفاً لحشرة كافكا التي تحدثت عنها آنفاً.

تنتهي لجماعة أوليبيو منذ 2014، يمكنك أن تحكي لنا كيف انضممت لهذه الجماعة، وهل كتابك «طرائق رديئة» من أجل قراءات جيدة هو كتاب أوليبي. هل يجيب عن بعض الإكراهات؟ كنت دائماً مأخوذاً بأفكار الأوليبيو منذ سن الثامنة عشرة أو التاسعة عشرة، حينما اكتشفت وجود الجماعة. كانت دهشتي كبيرة وسعادتي غامرة حينما انتدبت عضواً بعد أن التقيت أثناء لقاءات مختلفة (مهرجانات، قراءات عمومية) مع مختلف الأوليبيين، مثل بول فورنيل، أو مارسيل بنغو، أو هيرفي لو توليبي. كنت دعيت إلى الالتحاق بالجماعة في الوقت الذي دعوا فيه بابلو مارتان سانشيز، وهو روائي إسباني . إننا في هذه اللحظة، الأوليبيان الأوليان والوحيدان من اللغة الإسبانية، بعد الأمريكيين دانييل لوفان بيكر وهاري ماتيو، وبعد الألماني





عبد العالي زيان

برحاب كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة ابن طفيل القنيطرة (الماستر الجامعي المتخصص الموروث الثقافي والسياحة الإلكترونية) تمت مناقشة بحث مشروع نهاية التكوين يوم السبت 27 يونيو 2026 أعده الطالب الباحث عبد العالي زيان تحت إشراف الأساتذة رشيد أغربي، وعبد العاطي لعلو، وتكونت لجنة المناقشة من السادة الأساتذة: الأستاذ سعيد البوزيدي من كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، القنيطرة رئيسا، والأساتذة ربيعة حجيلة من المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث الرباط مقرر، والأستاذ شبيب حميش من كلية العلوم القانونية والاجتماعية القنيطرة مقرر، والأستاذ رشيد أغربي من كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، القنيطرة مشرفا، والأستاذ عبد العاطي لعلو من المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث الرباط.

كان موضوع البحث هو: (التراث الثقافي المنقول بين ظاهرتي التنقيب السري بجهاز كاشف المعادن والاتجار غير المشروع في الممتلكات الثقافية، دراسة قانونية اجتماعية).

وبعد المناقشة التي دامت ثلاث ساعات اختلت اللجنة العلمية للمداولة، وأعلن رئيسها الأستاذ سعيد البوزيدي تنويه اللجنة على بحث الطالب عبد العالي زيان وحصوله على ميزة مشرف جدا. فيما يلي ملخص التقرير الذي قدمه الطالب الباحث.

التراث الثقافي المنقول

والدراسة والتحليل باعتماد المنهج المقارن نظرا لتنوع المادة المرجعية وكذلك الاتفاقية والمواثيق الدولية ذات الصلة، وكذلك السبق والتطور الذي تعرفه بعض الدول والمنظمات الدولية الحكومية وغير الحكومية والإقليمية في تدبير التراث الثقافي المنقول وتثمينه ومحاكمة كل أنواع التنقيب القديمة والحديثة منها، والاتجار غير المشروع في الممتلكات الثقافية، في مقابل ضبابية المشهد بالمغرب الذي تزداد رمادته أمام تزايد استفحال هذه الظاهرة، من خلال تنامي التنقيبات السرية بكاشف المعادن، وتكاثر اللقي الأثرية بشكل مبالغ فيه في المعارض والرايات والسوق الرقمية، أمام مراهي أعين المسؤولين في الثقافة والمتخصصين في التراث بالمعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث وبالجامعة، وسلطات الداخلية وأجهزة الأمن والجمارك والقضاء والسلطات البحرية بالنسبة للتراث المغمور بالمياه. لذا قسمنا البحث إلى ثلاثة أبواب: للإحاطة بالجانب التشريعي حول هذا الموضوع اعتمدنا في الباب الأول المنهج التاريخي لتشريع التراث الثقافي المغربي من خلال ثلاثة فصول للإحاطة بموضوع الحماية القانونية للتراث الثقافي المنقول بشكل مستفيض، في الفصل الأول ولفهم أكثر لهذه الحماية القانونية لابد من تحديد مفهوم التراث الثقافي

انطلق هذا البحث باقتراح وتوجيه كريمين من أستاذي الدكتور رشيد أغربي، الذي يرجع له الفضل الكبير في تشجيعي على خوض غمار هذا الموضوع؛ وذلك بحكم ما كنتُ أنقاسه معه من صور ومستندات، وفي بعض الأحيان لقي أثرية ومسكوكات؛ الشيء الذي لم يكن ليستسيغه بحكم غيرته العلمية، مما دفعه للتدبير بشدة بتفشي ظاهرة التنقيبات السرية والاتجار غير المشروع في هذه الممتلكات الثقافية. وهي الرؤية ذاتها والتوجيه السديد الذي وجدته راسخا لدى أستاذي المشرف الدكتور عبد العاطي لعلو، الذي لم يدخر جهدا في دعم هذا التوجه الأكاديمي، مستنكرا بدوره استباحة هذا الإرث الحضاري، وموجها إياي نحو كشف أبعاد هذه الظاهرة وحماية هذا الصنف من الموروث الوطني من الضياع. بحكم أن التراث الثقافي المنقول يستحيل تقويمه مادي، فهو تراث نادر وفريد من نوعه ولا يعادله أو تنافسه أي سلعة، متنوع وغير متجانس، متحول بمرور الوقت، يدخل في صميم عمل التاريخ، وينقل عبر الزمن تقاليد ثقافية محددة وتتجلى خطورته في ميزة عدم الاسترداد في حالة الضياع نتيجة التنقيب السري غير الشرعي والاتجار غير المشروع فيه، إضافة إلى عوامل أخرى

فهذا التراث بات اليوم في مرمى ضربات ثلاثية الأبعاد: «وسيلة تكنولوجية متاحة، وشبكات من المتقنين السريين بهذه الأجهزة واتجار عابر للحدود، وقصور في الوعي الاجتماعي والردع القانوني».



بين ظاهرتي التنقيب السري بجهاز كاشف المعادن والاتجار غير المشروع في الممتلكات الثقافية

المنقول وتميز محتوياته عن باقي أنواع التراث الثقافي الأخرى، كما جاءت في التشريع الوطني من خلال مقتضيات قانون 22.80 المتعلق بالمحافظة على المباني التاريخية والمناظر والكتابات المنقوشة والتحف الفنية والعاديات، وكذلك من خلال التعريف الجديد الذي جاء به قانون 33.22 المتعلق بحماية التراث، وفي التشريعات الدولية من خلال الاتفاقية والمواثيق ذات الصلة، خصصنا الفصل الثاني لتقديم نبذة عن تاريخ تشريع التراث الثقافي في المغرب منذ عهد الحماية مروراً بفجر الاستقلال إلى يومنا هذا، إضافة إلى فصل ثالث يعرض هذه الترسنة من القوانين الوطنية والاتفاقيات والمواثيق والتوصيات الدولية، ودور المنظمات والهيئات الدولية والإقليمية في الحفاظ على التراث الثقافي المنقول والممتلكات الثقافية.

و أمام هذه الوضعية الإستراتيجية التي يعرّفها هذا الصنف من التراث يمكن الجزم أن الحماية القانونية للتراث الثقافي لا تكفي وحدها لمواجهة هذه الظاهرة، لكننا بحاجة إلى العديد من الأبحاث والدراسات الاجتماعية الأكاديمية المتخصصة للوقوف على الأسباب التي أدت إلى انتشار هذه الظاهرة، ومن ثم تحديدها ودراساتها، والعمل على تقديم مقترحات وتوصيات تساعد

المصادر والمراجع كانت باللغتين الفرنسية والإنجليزية، مما استلزم جهداً مضاعفاً في ترجمة الوثائق الرسمية وفق معايير موضوعية وشكلية دقيقة تراعي الخصوصية الاصطلاحية للموضوع. وأخيراً، وعلى مستوى المقالات المباشرة مع المسؤولين في قطاعات السلطة، الثقافة، الأمن، القضاء، والجيش، فقد واجهنا صعوبات جمة في فتح قنوات التواصل؛ غير أن رصيد علاقاتنا الشخصية، وصفقنا الفاعلة في الفضاء الرقمي وصناعة المحتوى التوعوي، شكلا جسراً مكننا من تجاوز هذه العقبات البيروقراطية وإجراء تلك اللقاءات بنجاح.

تطلب إنجاز هذا البحث تنوع المصادر والمادة المرجعية على ندرتها وطنياً، نظراً لقلة الكتابات والأبحاث في هذا الموضوع على المستوى الوطني، وعلى اعتبار أن موضوع تهمين التراث الثقافي المنقول بين التنقيب السري بأجهزة كاشف المعادن والاتجار غير المشروع في الممتلكات الثقافية الناجمة عنه، كدراسة متخصصة قانونية واجتماعية يحتم التعااطي مع العديد من المراجع والمصنفات والوثائق القانونية والإدارية والتاريخية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية سواء الوطنية أو الدولية، وقد شكلت هذه الأخيرة مصدراً مهماً في تأصيل البحث

المسؤولين ومتخذ القرار من الجهات المختصة للحد من هذا وإيجاد حلول لها، حيث لحد الساعة لم تسجل أي دراسة اجتماعية أو قانونية على مستوى البحث الأكاديمي اهتمت بدراسة ظاهرة التنقيب غير الشرعي بجزائر كاشف المعادن عن الآثار واللقى الأثرية على المستوى الوطني فتم تخصيص الباب الثاني للتعلم في ظاهرة التنقيب السري والغير الشرعي للآثار بجزائر كاشف المعادن كافة اجتماعية ومعضلة قانونية للكشف عن طبيعتها ورصد العوامل المؤدية إلى انتشارها وإبراز الآثار المترتبة عنها عبر بحث ميداني اعتمدنا فيه على مزيج بين منهج المسح الاجتماعي بالعينة، بوصفه أحد أهم المناهج المستخدمة في الدراسات الوصفية، ومنهج دراسة الحالة، وأما أدوات جمع البيانات فقد تم الاعتماد على طريقة الاستبيان، وتطبيقها على عينة عمدية صغيرة حوالي 32 مفردة، تمثل مجموعة نموذجية منتقاة من المنقبين الهواة والمحترفين، من مختلف جهات المملكة تشكل مجتمع خاص يعمل تحت يافطة جمعية كبرى وطنية، واعتمدت دراسة الحالة على المقابلات المباشرة والمعمقة مع عينة البحث من خلال آلية دليل المقابلة، كما اعتمد البحث في تحليلاته وتفسيراته لقضايا النظرية، على النظرية الملامعية أرى الأثري عند ميرتون، ونظرية التحليل الاقتصادي عند عالم الاجتماع الأمريكي هارولد سول بيكر. ويجب الإشارة على أن البحث اعتمد كذلك على بعض الإخباريين، ممن كان لهم الريادة في تنظيم وتطير المعارض والترايلات وبورصة التبادل لحصيلة أعمال التنقيب أو كانوا

على معرفة مباشرة بالمنقبين عن الآثار بكاشف المعادن أو بالأسياخ من مجتمعهم الخاص « المنهج الكيفي »، وذلك للحصول على معلومات وبيانات وصور ومستندات تسرية أكثر دقة وعمقا وتفصيلا حول موضوع الدراسة وهذين الإخباريين في شق البحث الميداني حول ظاهرة التنقيب السري بكاشف المعادن هما السيد سلام حجام رئيس الجمعية الملكية للطوابع والمسكوكات والتراث لمكناس والسيد كمال أكناو رئيس جمعية ريف لرباط الاستكشاف الترفيهي والمحافظة على البيئة والآثار وبالمناسبة أقدم بعميق الشكر والامتنان على مساعدهما القيمة في انجاز هذا البحث الميداني وسط مجتمع خاص صعب الاختراق،

وقد خصصنا فصلا مستقيا لنوع آخر من التنقيب غير الشرعي في الآثار وأحكامه في القانون المغربي وهو التنقيب السري و البحث عن الكنوز بالطرق التقليدية، وهو من الطرق غير الشرعية وغير القانونية لكسب الاموال بطرق يعتمد فيها على الفكر الخرافي والدجل الذي يروج به بعض الفقهاء والمشعوذين من خلال المعتقدات والتمايلات المرتبطة بالطلاسم السحرية في البحث واستخراج الكنوز، ولتجهزه كذلك عن التنقيب السري بالطرق الحديثة، أما خلال الفصل الثالث فمطرقنا نوع آخر من التنقيبات السرية عن اللقى الأثرية والآثار غير معروفة كثيرا، ويحاط بها نوع من الطلبيات والسرية التامة، والمعروفة لدى مجتمع خاص من المنقبين المحترفين تحت اسم التنقيب باستعمال الأسياخ النحاسية، وهو من حسنات البحث الميداني،

فتبين أن هذا النوع من التنقيب يستوجب الدراسة والتعريف به وتمييزه عن باقي الأنواع الأخرى، مع الأخذ بعين الاعتبار نجاعته وفعاليته التي تتجاوز في بعض الأحيان نتائج التنقيب السري عن الآثار باستعمال أجهزة كاشف المعادن حسب قول المختصين الأكاديميين الأجانب و المنقبين المغاربة، كما أنه علم أصيل يعتمد على معارف وتقنيات مأخوذة من العديد من العلوم، كالفيزياء والكيمياء والهندسة والطبوغرافيا وعلم الرضات، وعلم التاريخ والآثار وعلوم عديدة أخرى، وقد اعتمدنا في هذا الشق من البحث على نفس المنهجية العامة للدراسة ككل، المنهج الوصفي ودراسة الحالة كأداة لجمع البيانات، من خلال المقابلات المعمقة مع عينة البحث « محترفي التنقيب بالأسياخ النحاسية »، عبر توظيف استمارة المقابلة، ورغم الصعوبة والتكتم الشديد والحذر الذي وجدناهم في الميدان، إلا أنه استطعنا أخذ معلومات واعترافات بوجود هذه الممارسات السرية في التنقيب عن الآثار والكنوز، وقد كان لنا لقائين حضوريين، وكذلك أتمنا بعض التفاصيل والنقط عبر تقنية



التناظر عن بعد، مع ممارسين و مع بعض الإخباريين في هذه الدراسة في هذا الشق وهما السيد فريد بوخيشو من مواليد دروش 1970، مهاجر مقيم بالديار الهولندية أستاذ اللغة الهولندية، مقيم بمدينة مكناس، أخذ هذا العلم عن طريق التكوين في إحدى المعاهد المتخصصة في الأسياخ النحاسية بأوروبا، تم السيد عبد السلام المومني من مواليد الخنشات سيدي قاسم 1951، شيخ قبيلة بالداخلية متقاعد، أخذ هذا الفن عن طريق النقل والتعلم من أحد المحترفين من المعمرين الفرنسيين وبدون سند علمي. وفي إطار البحث الميداني قد استقرت عن هذا النوع من التنقيب عن اللقى الأثرية باستعمال الأسياخ النحاسية مجموعة من المسؤولين في الثقافة من خريجي المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث، وكذلك الأساتذة الباحثين الأكاديميين من الجامعات، فكانت الإجابة بعدم معرفتهم عن هذه التقنية، ونظرا لعدم وجود مراجع أو مصنفات وطنية تتحدث عن هذا الموضوع، فقد

اعتمدت منهج الدراسات المقارنة من خلال استحضار بعض المراجع الأجنبية والأبحاث السرية من ما هو أكاديمي ومنها ما هو يدخل في علوم الباطن أو الأسرار، إنما يبدو أن هذا التنقيب سيشكل خطرا قادم لا محالة، نظرا لسؤال مجتمع التنقيب السري بأجهزة كاشف المعادن عن أسرارهم وبحيثهم المستمر عن تعلمهم، و ظهور صفحات و مواقع رقمية مغربية تعرف به وتتاجر في تقنياته وأدواته، لذا وجب احتوائه والقيام بأبحاث أكاديمية وطنية عنه، والتعريف به لدى السلطات في الثقافة والداخلية والأمن بكل أطرافه وكذلك جهاز القضاء كخطة استباقية ووقائية لحماية تراثنا المدفون في ثنانيا التراب الوطني، خصوصا مع ظهور وقائع و أحداث عن استفسار أجهزة الدرك الملكي عن بعض الأدوات التي وجدت عند بعض المنقبين بهذه الأسياخ إلى جانب أجهزة كاشف المعادن كانت مادة اعلامية حققت أعلى نسب المتابعة والتفاعل في المواقع الالكترونية.

ارتبط التنقيب السري عن الآثار واللقى الأثرية باستعمال أجهزة كاشف المعادن بظاهرة أخرى لا تقل خطورة عن سابقتها، وتتمثل في الإتجار غير المشروع في هذه اللقى الأثرية المتنوعة والتي تدخل ضمن الممتلكات الثقافية، فحجم هذه التجارة غير المشروع ومعهما حجم ونوع اللقى الأثرية التي تروج بشكل سري وسط مجتمع المنقبين، يلزم ربط هذه السلسلة من الظواهر الاجتماعية بالدراسة والبحث الميداني للإحاطة بها والبحث عن المسببات والحلول واستخراج التوصيات، وهو كان موضوع الباب الثالث من هذا البحث.

لقد ارتأينا تخصيص الباب الثالث لدراسة موضوع الإتجار غير المشروع في الممتلكات الثقافية وخاصة اللقى الأثرية والتاريخية نتاج التنقيب السري بجزائر كاشف المعادن، ونظرا لندرة الكتابات الأكاديمية في هذا الموضوع بالمغرب، وكون المصنفات والكتابات المتاحة عن هذه الظاهرة مبعثرة ويصعب الحصول عليها في بعض الأحيان، فقد اعتمدنا في تحليل هذه الظاهرة على المنهج التحليلي والاستقرائي من خلال مخرجات البحث الميداني، والعديد من المراجع العربية والأجنبية كدراسات مقارنة، فضلا عن توظيف المعطيات الرسمية المأخوذة من وثائق منظمة اليونسكو والأجهزة التابعة لها خصوصا المجلس الدولي للمتاحف و منظمة الجمارك العالمية و منظمة الإنتربول ومنظمات اقليمية، من خلال منشوراتها ووثائقها من مواقعها الالكترونية الرسمية على الإنترنت، ومصادر أخرى مكتوبة.

فظاهرة الإتجار غير المشروع بالممتلكات الثقافية من خلال اللقى الأثرية والتاريخية، تعد حلقة من حلقات

سلسلة غير أخلاقية وغير قانونية من الممارسات غير المشروعة التي تساهم في اندثار التراث الثقافي المنقول، حتمت علينا تقسيم هذا الباب إلى أربعة فصول: في الفصل الأول: قدمنا لمحة عامة عن الإتجار غير المشروع بالممتلكات الثقافية دوليا وربطه بالخصوصيات الوطنية والمحلية، مع سرد لأنواع الإتجار غير المشروع بهذه الممتلكات الثقافية محليا من خلال مخرجات البحث الميداني، ثم تناولنا في الفصل الثاني: الآليات القانونية الوطنية لمكافحة الإتجار غير المشروع بالممتلكات الثقافية، أما الفصل الثالث خصصناه للآليات القانونية الدولية لمكافحة الإتجار غير المشروع بالممتلكات الثقافية، وفي الفصل الرابع قدمنا آليات استرداد الممتلكات الثقافية المتاجر فيها بطريقة غير مشروعة، ميزنا فيها بين الآليات التنزعية أو ذات الطبيعة التحاكمية، وآليات أخرى بديلة ليست ذات طابع تحاكمي، ثم استعرضنا طرق إعادة ورد الممتلكات الثقافية في الممارسات الدولية الحالية.

وعلى ضوء النتائج المتحصل عليها، واستنادا إلى تحليل البيانات والمعلومات التي تم جمعها من خلال البحث الميداني عبر المقابلات مع الإخباريين والممارسين، والدراسات الاستقصائية لأصحاب المصلحة، والبحوث المكتبية المقارنة في التجارب الدولية، والمراجع الوطنية على قلتها صاغت هذه الدراسة مجموعة من التوصيات والخطوات الملزمة التي ينبغي على السلطات الحكومية بالمملكة المغربية اتخاذها من أجل تكثيف جهدها في مكافحة ظاهرة التنقيب السري عن الآثار باستعمال أجهزة كاشف المعادن والإتجار غير المشروع بالممتلكات الثقافية وجعلها أكثر فعالية، ونظرا لطبيعة موضوع البحث فقد سطرت الدراسة توصيات خاصة مرتبطة بشق ظاهرة التنقيب السري عن الآثار باستعمال كاشف المعادن معظمها مرتبط بالجانب التنظيمي والتشريعي والتحسيبي والتوعوي وهي على سبيل المثال لا الحصر: إعادة النظر في قانون ومساطر الترخيص للجمعيات الناشطة في مجال الاستكشاف والتنقيب بكاشف المعادن، تنظيم الندوات العلمية والحملات التحسيسية للتعريف بهذه المعضلة، تقنين الإتجار في هذه الآلات والأجهزة الحديثة وفق ضوابط إدارية شكلية وموضوعية صارمة، تم رفع مستوى جرمية التنقيب والاستبارات والحفر غير المرخص من درجة مخالفات إلى جنایات، وجعل حيازة آلة كاشف المعادن وكل الأجهزة الحديثة غير المرخصة في جرمية التنقيب ظرف تشديد للعقوبات، مع الرفع من العقوبات السجن والغرامات المتعلقة بمثل هذه العمليات بالقدر الذي يتناسب مع قيمة الآثار التاريخية والحضارية، ومستوى خطورة الإتلاف وتشويه اللقى الأثرية، أما على مستوى شق الإتجار غير المشروع باللقى الأثرية نتاج هذه التنقيبات الأثمة ومعه كل الممتلكات الثقافية فقد سطرنا توصيات عامة في آخر الدراسة كالتي معمول بها في الدول المتقدمة (بالإتحاد الأوروبي) التي تحتضن أسواق الفن أو في دول المصدر ذات الحضارات القديمة واللقى الأثرية الفريدة، والتي فطنت لهذا الموضوع وسبقتنا في الدراسة والتحليل والاستقصاء والرصد، واستشراف استدامة التراث للأجيال القادمة في غياب رؤية واضحة لاستدامة التراث الثقافي الوطني باعتراف المجلس الاقتصادي والاجتماعي والبيئي في إحالته الذاتية ابريل 2022 تحت عنوان من أجل رؤية جديدة لتدبير التراث الثقافي وتثمينه، فجاءت التوصيات مفصلة منها ما هو سياسي كرفع مستوى المشكلة سياسيا وتخصيص الموارد المناسبة، و منها ما هو إداري ومنهجي كتشجيع التعاون والتنسيق وتبادل البيانات بين مختلف مؤسسات الدولة وسلطات إنفاذ القانون على المستوى الوطني والجهوي والإقليمي والدولي و منها ما هو تقني كملاتمة وربط قوائم الجرد الوطنية للتراث الثقافي وقواعد بيانات المتاحف وقواعد بيانات إنفاذ القانون، وتوصيات أخرى مرتبطة بالجانب الاجتماعي والإعلامي و دور المجتمع المدني بموازة سلطات الثقافة.

ولتوثيق الظاهرة محل الدراسة افردنا ملحقا خاصا يضم صورا و وثائق سرية من داخل مجتمع التنقيب و مجربات البحث الميداني و تفاصيل دقيقة تساعد في فهم وتحليل هذه الظاهرة.

وقبل أن أختتم، فما يبعث على الأسف في واقع تدبير التراث الثقافي بالمغرب، أن هذا الوطن بات يتحرك بإيقاعين متباينين وسرعتين متناقضتين، سرعة أولى طموحة يقودها المعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث، الذي نجح عبر طفرة الاستكشافات الأركيولوجية الحديثة التي وضع المغرب على عرش الأركيولوجيا الدولية. وفي المقابل، ثمة سرعة ثانية مازومة تسهم في تزييف الرصيد الأثري الوطني، تحركها فئات تعيش اغترابا فكريا ومؤسسيا، متوسلة بالآليات التقنية الحديثة وتحت غطاء العمل الجمعي، مستغلة في ذلك الثغرات القانونية و روح الانفتاح التي يتيحها ظهير الحريات العامة لسنة 1958.



عبد الفتاح كيليطو

يتشوق إليه ويبحث عنه على الدوام. لن يجده، بمعنى أنه لن يجد أبدا نفسه كما كان فيما قبل. لن يعود، وربما لا ينبغي أن يعود إلى المنزل الأول، لأنه إن فعل سيصدم لا محالة، سيبدو له المكان غريبا على الرغم من كونه نشأ فيه وقضى صباه بين جدرانها. كان المنزل الأول يبدو له عالما شاسعا، بينما يراه الآن وقد عاد إليه فناء صغيرا وحجرات ضيقة متواضعة، لا سيما وأن أهله رحلوا. بعد مرور سنين وسنين يرى المنزل الذي لطالما حن إليه، فيتعرف عليه للمرة الأولى.

من المعلوم أن بيت أبي تمام جاء تمثيلا، بالمعنى البلاغي، لبيت سابق جاء فيه:

نَقَلَ فَوَادَكَ حَيْثُ شَتَّ مِنَ الْهَوَى
مَا الْحُبُّ إِلَّا لِلْحَبِيبِ الْأَوَّلِ

سنعود إلى هذا البيت الذي نتخيل أننا فهمنا مقصده، غير أن معناه قد يكون أعمق مما نتصور. لكنني ابتعدت عن ذكر الخطأ الذي أشرت إليه في البداية والذي حصل في قراءتي لبيت أبي تمام:

وطول مقام المرء في الحي مخلوق
لديبا جتيه فاعترّب تتجدد

مُخلّق لِدِيبَا جَتِيه... فهمت كلمة مُخلّق، من خلق الثوب بمعنى بليّ ورث. الصعوبة في كلمة ديباجتيه. كنت أعلم أن الديبا ج ثوب من حرير، لكن أبا تمام استعمل المثنى، فقلت لنفسي بسذاجة إنه فعل ذلك ليستقيم له وزن البيت، فكتبت في «الأدب والغربة» إن الثوب يبلي مع المدة وما على المرء إلا أن يبادر إلى تبديله بثوب آخر. وفي «سراق اللغة» قلت إن المرء يتغير في نظر من عرفوه بلباسه القديم، فيغايرون الآن التحول الذي أحدثه ثوبه القشيب الجديد.

في المدة الأخيرة شرعت أستاذة أمريكية من جامعة تينيسي، ما نويلا سيبايوس، في ترجمة فصل من «الأدب والغربة» ضمن أنطولوجية تعدها عن قراءة الأدب العربي الكلاسيكي، فصل ورد فيه البيت الذي يصف الديبا جتين، فكتبت لي إن تفسيري لهذه العبارة أمر فيه نظر. أحالني إلى ترجمة إسبانية صدرت للبيت المذكور، وفيها أن من يقيم في الحي لمدة طويلة ومعناها على وجه التقريب أن وجنتيه تذبلان. بحثت في القواميس العربية فبين لي أن الترجمة الإسبانية صحيحة لا غبار عليها، الديبا جتان هما الخدان، فأسقط في يدي كما يقال. أبو تمام يقصد الوجه بينما تحدثت أنا عن اللباس، وفرق بين الوجه واللباس. لو كنت انتبعت إلى هذا لكان تحليلي للبيت مختلفا، وإن كان اللباس، إذا فكرنا مليا، يبدو وجها بمعنى ما.

لنختم بالعودة إلى بيت أبي تمام المشار إليه:

نَقَلَ فَوَادَكَ حَيْثُ شَتَّ مِنَ الْهَوَى
مَا الْحُبُّ إِلَّا لِلْحَبِيبِ الْأَوَّلِ

تري من هو، أو ما هو الحبيب الأول؟ في كتاب «سراق اللغة» افترضت في نهاية المطاف أن أبا تمام استهدف، أسطوريا، القصيدة العربية الأولى، أقصد المعلقة الافتتاحية، وبينها الأول الذي يقول فيه امرؤ القيس:

قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل...

هكذا يهيم الأديب العربي في الآداب الأجنبية، يتعلق بهذا الشاعر أو ذاك لمدة تطول أو تقصر، لكن هواه لا ينفك يتوق إلى البيت الشعري الأول، بيت امرؤ القيس حيث حديث مستفيض عن الحبيب الأول وعن المنزل الأول.

Si un hombre se queda demasiado tiempo en su barrio, / se le ajan ambas»
(mejillas ; viaja pues y rejuvenécete.) (traducción de Jaime Sánchez Ratia
ملحوظة: نص المداخلة التي تقدم بها الأديب عبد الفتاح كيليطو في افتتاح فعاليات الدورة الرابعة عشرة للمهرجان الجهوي للكتاب والنشر بطنجة يوم 10 أكتوبر 2026.

في كتاب «في جو من الندم الفكري»، أشرت إلى أن الكتابة تجاوزت مستمر للأخطاء بمختلف أنواعها. قد يكون في الخطأ بعض الفائدة، على الأقل وفق وجهة نظر من يرى أن سوء الفهم في أثناء القراءة هو الذي يجعل الأدب يغتنى ويتطور.

في السياق ذاته أود أن أتحدث عن خطأ أدبي، أو بالأحرى معجمي، حصل لي فيما مضى ولم أتبينه إلا في المدة الأخيرة. خطأ بسيط أو هكذا يبدو لأول وهلة، مرتبط بتحليل كنت قمت به لأحد أبيات الشاعر أبي تمام، وهو:

وطول مقام المرء في الحي مخلوق
لديبا جتيه فاعترّب تتجدد

وقع الخطأ في «الأدب والغربة»، أول كتيبتي، وفي «سراق اللغة»، آخر ما نشرت. دام لأكثر من أربعين سنة، ولم أكتشفه إلا مؤخرا عن طريق ترجمة إسبانية لبيت أبي تمام هذا. قبل أن أذكره أود أن ألاحظ أن الشعر، في الحياة اليومية، بالنسبة لي ولا شك بالنسبة لمعظم القراء، يتلخص في أبيات تعلمناها في المدرسة أو صادفناها في هذا الكتاب أو ذاك، أبيات علقت بالذاكرة ويطيّب لنا أحيانا أن ننشدها أو نستشهد بها مع أنفسنا ومع بعض الأصدقاء. أبيات قليلة عزيزة علينا، من بينها بيت لأبي تمام معروف لدى الجميع:

كَمْ مَنْزِلٍ فِي الْأَرْضِ يَأْلُهُ الْفَتَى
وَحَنِينُهُ أَبَدًا لِأَوَّلِ مَنْزِلٍ

ذكرت هذا البيت ثلاث أو أربع مرات في كتاباتي، كل مرة بفهم جديد، وفي إحدى المناسبات لمحت إليه دون أن أفطن إلى أنني أحيل عليه، أي بصفة غير واعية. جاء ذلك في مطلع «خصومة الصور»، كتاب صدرته بأبيات للشاعر ت. س. إليوت، لا شك أنني صادفتها في مصنف غاب عن ذهني تماما. أبادر بالقول إنها من الثراء وتشابك الدلالات لدرجة أنني لا أجرو على الخوض فيها. مع ذلك لنحاول الاقتراب منها:

لن نكف عن استكشافنا
وخاتمة سعيينا
أن نبأغ إلى من حيث انطلقنا
وأن نعرف المكان للمرة الأولى

يستعمل إليوت ضمير الجمع، «لن نكف عن استكشافنا»، مما يمنح هبة واعتبارا لكلامه. لو قال لن أكف عن استكشافنا، لكان بيته أقل تأثيرا. لقد أشرك مخاطبه، أي القارئ، بل لعله أشرك الناس أجمعين في مسعاه. بدأ الاستكشاف من قبل، ولا ينبغي أن يتوقف «لن نكف عن استكشافنا»، والخال أننا، يقول الشاعر، نسعى «أن نبأغ إلى من حيث انطلقنا»، «وأن نعرف المكان للمرة الأولى».

إن فهمت جيدا، يشير إليوت إلى أننا لم ننتبه إلى ما يسميه «المكان»، إما عن جهل به، أو بسبب نسيانه. كان موجودا لكننا سنعرفه للمرة الأولى. هذا في أفضل الأحوال، لأن معرفته تظل مجرد هدف، فلم يقل الشاعر إننا بلغنا المكان، لا يتعدى الأمر سعيا لبلوغه، فهو يترأى في أفق بعيد عن متناولنا. قد نكون اقتربنا منه، قد نكون ربما مررنا بجانبه دون أن نلمحه ونتعرف عليه. يتعين إذن أن نواصل البحث عنه، مع العلم أننا انطلقنا منه، وهذه هي المفارقة، نقطة الوصول التي نسعى إليها هي نقطة الانطلاق، والاقتراب من المكان هو في الوقت ذاته ابتعاد عنه. ليس ثمة بداية ولا نهاية، البداية هي النهاية والنهاية هي البداية، وبالتالي ليست هناك عودة، وإن حدثت ستكون انطلاقة جديدة، أي أننا سنبتعد عن المكان الذي اعتقدنا أننا عدنا إليه. ذلك ما يشير إليه ربما بيت أبي تمام سالف الذكر، والذي اعتبره الآن صدى لمقطع إليوت، أو العكس بالأحرى:

كَمْ مَنْزِلٍ فِي الْأَرْضِ يَأْلُهُ الْفَتَى
وَحَنِينُهُ أَبَدًا لِأَوَّلِ مَنْزِلٍ

يتحدث أبو تمام عن الفتى، وهو في أول شبابه بين المراهقة والرجولة، إنه بين بين، بين الماضي والمستقبل، وسيبقى دوما في هذا الوضع مهما تقدم في العمر. ينتقل من منزل إلى منزل، يألف بشكل متتابع هذا المنزل أو ذاك، لكنه يظل متعلقا بالمنزل الأول،