العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 57
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 14 من شوال 1447
الموافق 2 أبريل 2026

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط
Bach1969med@gmail.com

في مثل هذا الشهر انطفأ البدر !

في مثل هذا الشهر وتحديدا يوم 24 أبريل من عام 2012، ودّعنا إلى حيث يتماهى الممكن مع المستحيل في دار البقاء، رجل أنقذتنا حكمته السديدة من الحب القاسي، ذلك الحب الذي تصنعه الأهواء الأمّارة بالسوء، وقد يجعل من الفقاعة بضربة هواء، منطادا لا نظير لتضخمه الذاتي، رحم الله عبد الجبار السحيمي الذي سبق صرخة محمود درويش بسنوات ضوئية، وأنقذنا من حب يزين بالغرور أوهام أنفسنا، أوَليس ما يجر استعمال الكلمة إلى الشطط، هو ذات الشعور الكاذب بالتحليق فوق الجميع، لكن هيهات فبِقدْر ما طار الفلُّوس سقط!

عبد الجبار السحيمي بدربته التي اختبرت الرؤوس وما يختلج في النفوس، أدرك مبكرا أن الحياة برمتها لا تستقيم بدون قسم للتصحيح، مَنْ ينكر أننا جميعا أحوج إلى أن نقف في سعينا الجامح، وقفة تصحيحية لبعض أخطائنا حتى لا أقول خطايانا، لذلك فهمت متأخراً أن السنة التي قضيتها في قسم التصحيح حين التحاقي بمهنة الصحافة، قد نفعتني كثيرا ليس فقط في المسالك الملغومة للتحرير، بل في كلّ شؤون الحياة، تلك التي يستدعي عبورها بديهة أسرع تُميِّز بين الدرب الأسلم والخطير، كانت هذه السنة التي توهمتها أول عقاب في مساري المهني، كفيلة بأن تنمي في داخلي حاسة تتجاوز الخامسة، ولست أبالغ إذا قلت إنها ليست حاسة فقط، بل آلة تستشعِر الخطأ قبل أن تضع الذبابة نقطتها السوداء على الورقة !

قلَّدني الأديب عبد الجبار السحيمي مسؤولية ملحق «العلم الثقافي» التي ما زلتُ أنوء بشرفها على رقبتي عام 2004 ، أيْ منذ اثنتين وعشرين سنة قدْ تنقص أو تزيد بساعات أو أيام أو شهور، ومنذئذٍ وأنا واضِعٌ لساني في فمي ليس خرساً، إنما لأني أفضِّل بدل الالتحاق بفيالق المُرتجلة المُتكلمة، أن أتحدث كاتبا للافتتاحية كل أسبوع، وإذا لم تُسعفني الكلمة أكسِر رتابة النثر بالشِّعر وأنشر قصيدة من ديوان أجعله بتطلعي للمستقبل قادما، أما الرواية فما زلتُ أنتظر أن تندمل الملامح المُمزَّقة لبعض الوجوه كي أكتبها أوضح، كنت أفرح مغتبطا كلما كتب أحدهم عن الملحق أو سجَّل أطروحة بصدده وما أكثرها لو نفضْنا الغبار عن رفوف جامعاتنا المغربية، فهو رغم بعض النماذج التقليدية التي سبقته، مازال هو الأول الرائد في بلدنا بطرازه الحداثي المستقل، سواء من حيث شكله (التابلويد) أو مضمونه الفكري الذي لم يفرض على كاتب أو مثقف أي لون سياسي، إيمانا بجدوى الثقافة في التعبير عن إرادة الشعوب، فكان «العلم الثقافي» في ذروة الغليان الإيديولوجي والمد اليساري طيلة السبعينيات، كوة الأمل المفتوحة حتى لكتابات أدباء يُراسلونه من أقصى يسار زنازينهم بالمعتقل !

ولا أبالغ إذا قلت، إن هذا المنبر الثقافي، ما زال صامدا يواكب بروح المغامرة الموجة المعلوماتية بكل تلاطماتها العاصفية، وأعترف بيني وبين نفسي التي تحاول أن تُصالحني فأخاصمها عُنوةً كي لا أصاب بالغرور، أن ملحق «العلم الثقافي» بفضل أقلامه الوازنة والموزونة حقَّق ذيوعاً امتد واصلا بإشعاعه الأدبي إلى كل الأصقاع والربوع مغربا و مشرقا، ولَكَمْ أغتبط وأنا أنظر كيف تتَّسع يوما عن يوم رقعته الجغرافية رغم الإكراهات، بنفس حجم اتِّساع حُضنه لكل الأجيال ما دامت تتوفر في ما يكتبونه شروط الجودة والأدبية، وكأنه يقول بلسان حالي: أنا في حدودي الضيقة لا حدود لي..!

رحم الله الرائدين الأديبين الكبيرين عبد الكريم غلاب وعبد الجبار السحيمي، هما من أرهفا بدل السمع القلب، فلبَّيَا كما مع الوطن، نداءَ أصدرهُ الإعلام المغربي، كان بأمسِّ الحاجة إلى منبر ثقافي أكثر رحابة

واستيعابا للدينامية الأدبية من مُجرد صفحة « أصوات»، تلكم بعض الأيادي البيضاء لغلاب والسحيمي التي تظلل عاليا الملحق، تأبى رغم إكراهات بعض الأيادي السوداء، إلا أن تسطع بنورها في الأفق، ومع ذلك نقول لمن أخطأ في حقِّ هذا المنبر العريق ومؤسِّسَيْه، ولم يستمر في غيِّه المؤذي، إن عُذرَ العاشق في قلبه المجروح، هو الذي جعله يَهْذي بعواهن الكلام، فاللَّهُمَّ اكفِ القلبَ المنكسر لكل حبيبٍ، مَغبَّة السقوط على صخرة !

محمد بشكار

مريم كرودي

حين قررتُ الرحيل

«حين قررتُ الرحيل» هو العنوان الذي قررت الشاعرة المغربية مريم كرودي، أن تضعه لتجربتها الشعرية الجديدة التي تنبض بالحس الإنساني العميق، وقد صدر أخيرا عن منشورات مكتبة السلام الجديدة.

يترجم هذا الديوان تجربة وجدانية كثيفة، تتقاطع فيها الأسئلة الوجودية مع الانكسارات الداخلية، في لغة شعرية مشحونة بالصور والاستعارات. في هذا العمل، لا يبدو الرحيل مجرد فعل مغادرة، بل يتحول إلى لحظة وعي حاسمة، وإلى مواجهة صريحة مع الذات. تقول الشاعرة في أحد مقاطع الديوان: «حين قررت الرحيل لم أكن أنا... كنت ذلك الشخص الخائن... كنت الهزيمةِ الكبرى ولم أكن أنا»، في تعبير يعكس صراعًا داخليًا عميقا بين الذات وظلالها.

ويتميز الديوان ببنية نصية تعتمد على مقاطع قصيرة، كل منها يشكل لوحة شعرية مستقلة، حيث تستحضر الشاعرة صورًا رمزية متعددة: من حبة الرمل، إلى الفراشة، فالظل، فالشمعة... وهي استعارات تعكس هشاشة الكائن الإنساني أمام تقلبات العاطفة والقدر.

كما تحضر الأنثى في هذا العمل بوصفها كيانًا يفاوض الألم ويعيد تشكيل ذاته عبر الكتابة، حيث تقول في أحد المقاطع:

«كنتِ أنثى تفر من تحت لواء ظالم... وترتدي خوفها وتشق البحر بحثا عن خوف آخر»، في تصوير دقيق لرحلة الهروب والتحرر في آن واحد.

ويذهب الديوان أبعد من البوح العاطفي، ليطرح أسئلة فلسفية حول الهوية، الزمن، والمعنى، من خلال لغة تجمع بين البساطة الظاهرة والعمق الدلالي، ما يجعل النص مفتوحًا على قراءات متعددة.

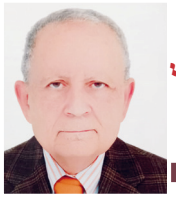
ويُعد «حين قررتُ الرحيل» إضافة جديدة إلى المشهد الشعري المغربي، حيث يعكس صوتًا نسائيًا يكتب بجرأة عن الهشاشة والانكسار، وقوة النهوض من جديد، في زمن تتسارع فيه التحولات وتتعقد فيه التجارب الإنسانية.

بهذا الإصدار، تؤكد مريم كرودي حضورها كشاعرة تسعى إلى تحويل التجربة الشخصية إلى نص إنساني قابل للمشاركة والتأويل، حيث تصبح الكتابة فعل نجاة، والرحيل بداية أخرى لا نهاية.

حري بالذكر أنّها أصدرت سابقًا أعمالًا أدبية متنوّعة، منها ديوان «تراتيل التاء»، ومجموعة قصصية «أحمر شفاه»، وتجربة ميدانية للأطفال بعنوان «الأطفال وكتابة الأشعار».

فيض الديم في الأخلاق والقيم

مجموع لأبي عبد الله محمد التاودي السقاط (ت 1300 هـ)



تقديم وتحقيق: د.عبد الجواد السقاط

عن مطبعة دار القلم بالرباط، رأى النور أخيرا كتاب جديد من تقديم وتحقيق، الباحث المغربي الدكتور عبد الجواد السقاط، ويحمل عنوان «فيض الديم في الأخلاق والقيم: مجموع لأبي عبد الله محمد التاودي السقاط (ت 1300 هـ)»، تتوزع هذا المؤلف الأبواب الثلاثة التالية:

-1النصوص الشعرية لأبي عبد الله محمد التاودي السقاط، صاحب المجموع

-2 النصوص النثرية

-3أرجـــوزة «الـهـديـة المقبولة» في الطب لأحمد بن صالح الدرعي

يـدخـل الـكـتـاب -حسب تقديم المحقق - «ضمن زمرة المجاميع التي تحفل المكتبة المغربية بالعديد منها على امتداد العصور، والتي تمثل وجها مشرقا من وجوه التصنيف يضيق عـن الحصر، وتتعدد الأقلام التي عكفت على إنجازه والعناية به، سواء أكان المجموع شعرا أم نثرا، وسـواء أكـان في موضوع محدد أم في مواضيع متقاربة أو متباعدة، كالمجموع الـذي بين أيدينا، والـذي يضم بين دفتيه باقة من الأشعار، منها ما أثبته ناسخه لنفسه، ومنها ما أثبته لغيره، سـواء منهم من عاصروه، أمثال الطيب البياز، وعلي قصارة، ويوسف بدر الدين الحسني، ومحمد بـن إدريـس، والمعلم الحسن التازي، والشيخ عبد القادر العلمي؛ أو من تقدموه، أمثال أحمد بن صالح الدرعي، ومحمد بن الطيب العلمي، وعمر بن الفارض، وغيرهم كثير؛ وهي نصوص تتوزع بين القصائد العمودية، والموشحات1، والأزجال، والأراجيز2، علاوة على مجموعة من الرسائل والمكاتبات، إضافة إلى مقاطع غير قليلة من شرح ابن يامون التليدي لنظمه في موضوع النكاح، والذي سماه: «الجواهر المنظومة في شرح المنظومة»، وكذلك الشرح الذي صنفه محمد التهامي بن المدني كـنون للمنظومة نفسها، وسماه: «قرة العيون بشرح نظم ابن يامون».

والمتأمل في النصوص الشعرية المتضمَّنَة في المجموع، يجدها نصوصا يهيمن عليها الطابع الأخلاقي، متمثلا في الدعوة إلى الله تعالى، ومدح رسوله الكريم (ص)، واستلهام سيرته العطرة، والتوسل به وبعشيرته الـكـرام، والتوسل بأولياء الله الصالحين، والأقطاب المتصوفة العارفين، والدعوة إلى التمسك بالأخلاق الإسلامية والقيم الروحية، من قناعة، وتواضع، وعزة نفس، والتماس للفضل عند أهله، وابتعاد عن صولة الجاه، وعدم الظن السيئ بالله، والتحلي بالصبر مهما تعددت الأزمات...

وتتجلى هذه الهيمنة الأخلاقية في معظم النصوص الشعرية الواردة في المجموع، بما في ذلك نصوص أخرى في مواضيع مختلفة من مدح ورثاء وغيرهما، وهي بدورها نصوص تقترب من التوجه الذي يطبع سلوك التاودي السقاط، ويبرز اهتمامه بالتربية على المبادئ الخلقية المستوحاة من ديننا الإسلامي الحنيف، وسيرة خاتم الرسل سيدنا محمد (ص)، ومناقب الأولياء الصالحين، والهداة العارفين، تماما كما لمسناه في كتابه سابق الذكر «خرق العوائد واستجلاب الفوائد»، والذي هو سيرة ذاتية لمصنِّفه، أبرزُ ما يميزها طابعُها الأخلاقي المتجذر.

وتجدر الإشارة إلى أن صاحب المجموع قد يشير أحيانا للمصادر التي أخذ منها هذه النصوص، وفي مقدمتها كتاب «الأنيس المطرب فيمن لقيته من أدباء المغرب»3، لمحمد بن الطيب العلمي المتوفى عام 1134هـ، في حين اكتفى أحيانا أخرى بذكر صاحب النص الشعري دون الإشارة إلى المصدر الذي أخذه منه، مع إغفال مصدر النص الشعري أو ذكر صاحبه في حالات أخرى هي غير قليلة.

وأما النصوص النثرية الـواردة في المجموع، وهي بدورها كثيرة، فمعظمها رسائل ومكاتبات، إلى جانب بعض الخطب، جزء قليل منها نسبه لنفسه، بينما الباقي، وهو كثير، أورده دون الإشارة إلـى نسبة أو مـصـدر؛ إلا أن البحث قادني إلى كتاب «إنشاء الـعـطـار» لـلأديـب المصري حسن العطار، المتوفى عام 1180هـ4، الـذي جمع فيه صاحبه مجموعة من الرسائل والمكاتبات التوجيهية في مـوضـوعـات شـتـى، منها مخاطبة السلاطين والملوك والأمـراء والـوزراء والقضاة والعلماء والكتاب وشيوخ الطرق والعشاق والأصحاب وعلية القوم5، والذي يبدو أن مصنف المجموع سار على نهجه، فانتقى باقة من مكاتباته وأدرجها ضمن مجموعه.

على أن ما يلاحظ، أن بين ما ورد في كتاب العطار ومجموع التاودي السقاط مـن رسـائـل ومكاتبات، بـعـضَ الاخـتـلافـات البسيطة، وقد أشرت إليها في مواضعها في الهوامش في معظم الأحيان، كما يلاحظ أن التاودي السقاط، وبالمقارنة مع كتاب العطار، يورد أحيانا المقاطع الأولى من رسالة ما، على أنها رسالة مستقلة، ثم في مكان آخر من المجموع يورد المقاطع الباقية على أنها رسالة أخرى مستقلة بدورها.

وعموما فإن هذه الرسائل والمكاتبات تتميز بالصنعة وتكلف السجع والمساحيق البلاغية، وكأن التاودي السقاط بإدراجه إياها في مجموعه، يريد تكريس هذا النوع من الكتابة الذي درج عليه الكتاب المشارقة والأندلسيون والمغاربة - وهو واحد منهم - منذ عهد بعيد، والذي يجد موقعا حسنا لدى المتلقي، لكونه يمثل أدب النخبة، والأسلوب الممتنع على الكثيرين».

يقع هذا الكتاب في 475 صفحة من الحجم المتوسط.

---

1 - معظمها للطيب البياز.

2 - ويتعلق الأمر باثنتين، إحداهما له، وأثبت منها البيتين الأولين فقط، والثانية أرجوزة «الهدية المقبولة» في الطب لأحمد بن صالح الدرعي، أثبتها كاملة، وتشتمل على ألف وتسعة (1009) أبيات.

3 -صدر بتحقيق عبد الجواد السقاط عام 2019م، ضمن مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية.

4 - ظهر الكتاب في حلته النهائية عام 1250هـ، حسبما جاء في الصفحة الأخيرة منه.

5 - قال العطار في مقدمة كتابه (ص 3): وقد اتفق لي في زمن الشباب الذي لا يسترد ذاهبه، وليس من بعده خلف يطيب به العيش وتصفو مشاربه، أن سوِدت في أغراض مختلفة أوراقا، أودعت فيها ما رق لطفا وعذب مذاقا، ثم تلاعبت بها أيدي الضياع، ولم يبق إلا النزر من تلك الرقاع، فلخصت منها ما يحسن إيراده في المخاطبات، وتركت ما لا يتعلق به غرض في المكاتبات.

المسرح المغربي ومساراته بمدينة الرباط

مقاربة توثيقية

محمد مصطفى القباج

جديد الباحث والأديب المغربي الدكتور مصطفى الجوهري، كتاب يرفع الستار لتعم بالإضاءة «المسرح المغربي ومساراته بمدينة الرباط»، وذلك من خلال مقاربة توثيقية اشتملت على المحاور التالية:

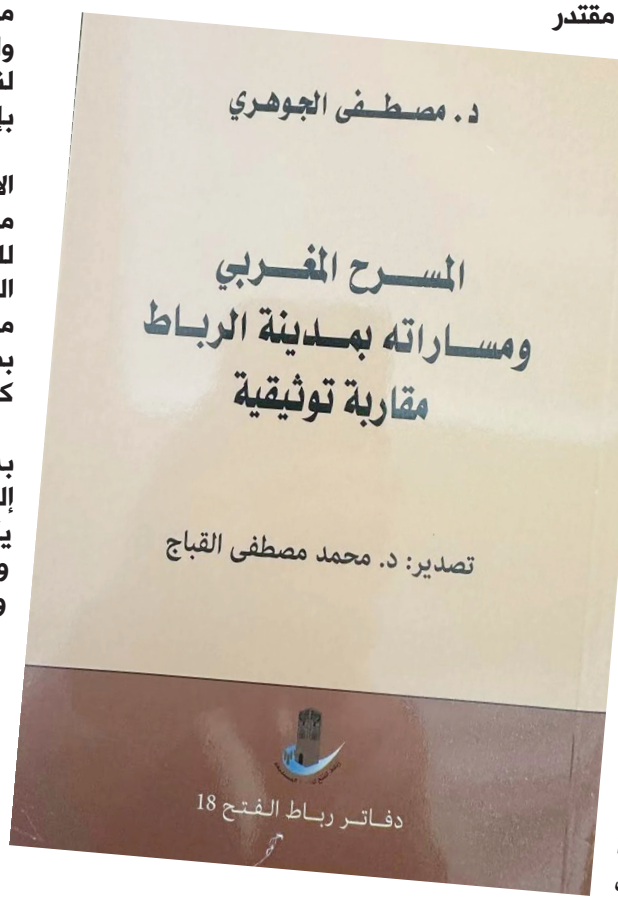
-المسرح في المغرب: إضاءات أولية
-المسرح في مدينة الرباط
-الفرق والجمعيات والأجواق المسرحية
-المؤسسات التربوية التعليمية: فرق مسرحية محلية
-المسرح الإذاعي: فرقة الإذاعة الوطنية
-محمد حسن الجندي
-حياة في المسرح.

هذ المؤلف الصادر عن مطبعة الرباط نيت بدعم من جمعية رباط الفتح، كتب له تصديرا الدكتور محمد مصطفى القباج الأستاذ الباحث في الفلسفة والمسرح وعلوم التربية، ونشر في 183 صفحة من الحجم المتوسط ضمن سلسلة دفاتر الرباط في عدده (18)، هذا نص التصدير..

لا يمكنني، كواحد من المهتمين بالشأن المسرحي، إلا أن أعبر عن الارتياح عندما يصدر بحث جديد يثري المكتبة المسرحية خاصة إذا أنجزه أكاديمي مقتدر أو طالب مجد ممن يعدون أطروحة جامعية تتعمق في تناول مركب من مركبات المسرحة. إن جماع ما يصدر في المغرب في هذا المجال يؤشر على أن منسوب النضج الفكري والفني لدينا أصبح مرتفعاً يكسب البحث المسرحي، أدبيا وفنيا وجماليا درجة عليا من الناحية المنهجية الدقيقة جدية ومصداقية.

إذا كان هذا المنجز مكسباً كبيراً فإن هناك مجالا لم يأخذ حظه من العناية، البعض تناوله جزئيا وهو مجال التوثيق الذي هو المصدر الرئيسي للمعارف والمعلومات دونه تعرف الصيرورات التاريخية فراغات تحول دون الوصول إلى رؤية شمولية دقيقة ومستوعبة لا أقلل من قيمة من أقدم عليه من بعض الباحثين لملء الفراغات، كما لا أستهين بما أنجز في هذا المجال. وعليه فإن الحاجة ماسة إلى أن تقوم الدولة بإحداث مركز للتوثيق المسرحي، منذ فترة الاستعمار إلى يوم الناس هذا، على غرار مديرية الوثائق الملكية والمتاحف التي أنشأها بنك المغرب لحفظ مخزون المغرب من النقود القديمة والحديثة وبريد المغرب لحفظ مخزون الطوابع، ومتحف الفن المعاصر. الخ

أود أن أشير هنا إلى أن إشكالية التوثيق المسرحي شغلتني كثيراً. ففي فترة ما اهتممت بالتاريخ لفرقة المعمورة، طرحت السؤال على مديرية المسرح الوطني محمد الخامس وعلى وزارة الشبيبة عندما كان محمد الكحص على رأس هذا القطاع وعلى مديرية الفنون في قطاع الثقافة: أين وثائق هذه الفرقة من النصوص وتصاميم الديكورات والملابس والإكسسوارات والمعلقات الدعائية التي تعلن عن تاريخ ومكان العروض... إلخ فاجأني جواب كل القطاعات، بأنه وبعد أن توقفت الفرقة وضعت كل متعلقاتها في مخازن أرضية بغابة المعمورة، والنتيجة أن الأمطار وشدة الرطوبة جرفت كل ما كان مستودعا في تلك المخازن، فضاعت بذلك ذاكرة الفرقة، نفس السؤال طرحته على قطاع الشبيبة هل لدى هذا القطاع ما يوثق لمسرح الهواة ومهرجاناته الإقليمية والوطنية منذ سنة 1957 إلى الآن. تلقيت نفس الجواب، وأن الأمر راجع إلى أن كل فرقة كانت تحافظ على وثائقها، وأن بعض العاملين في القطاع كانوا يحملون معهم إلى منازلهم معظم الوثائق التي لا يُعرف مصيرها.



وحين بدأ الحديث عما سماه بعض الباحثين والنقاد أشكالا شبه مسرحية من قبيل: «البساط» و«سيد الكتفي» وبوجلود» و «سلطان الطلبة» و«فرجات الحلقة»، اهتم بهذه الأشكال مسرحيون روادٌ من بينهم عبد الله شقرون وأحمد الطيب العلج والطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد، فلم يعثروا على أية وثيقة حول موضوع ولغة هذه الأشكال، وما كان عليهم إلا أن يبدعوا نصوصاً أو حكايات يؤثثون بها منجزهم المسرحي.

ماضي هذه الأشكال -وأيضا المسرح المدرسي في تلك الحقبة الأخيرة من عهد الاستعمار - ذهب أدراج الرياح وضاع أي معطى يتعلق بمضامين هذه الفرجات، ولمن تعرض؟ وزمان ومكان العرض. بقي لنا منها بعض المواصفات التي لا تفي بإعادة إنجاز الفرجة.

قيمة النص الذي يوافينا به الباحث الأكاديمي والمناضل المدني الدكتور مصطفى الجوهري أنه مجهود أركيولوجي للكشف عن بعض مضامين وسمات المسرح المدرسي والأشكال شبه المسرحية مستعينا في ذلك بعلاقاته الشخصية. بفضل هذا الباحث اطلعنا على بعض مما كنا نجهله حول المسرح ومساراته بمدينة الرباط، محتدياً في ذلك ما قام به باحثون قبله نذكر من بينهم الراحلين إلى دار البقاء مصطفى السميحي وعيسى يكن والطاهر واعزيز وحسن المنيعي ومصطفى بغداد ومحمد أديب السلاوي، ومن الأحياء، أطال الله في عمرهم، عبد الرحمن بن زيدان ورضوان احدادو وعبد الواحد عوزري ومحمد مسعية وحسن البحراوي ومحمد بهجاجي وخالد أمين..... بفضل كل هؤلاء توفرت لدينا معطيات ووثائق عن مسرح المدن التي ينتمون إليها أو الفرق التي كانوا يتابعون منجزها.

أعود فأكرر بأن نص الدكتور مصطفى الجوهري يمثل لبنة، من بين لبنات أخرى، ساعفت في فهم ماضي الممارسة المسرحية في عهد الاستعمار وفي العقود الأولى من عمر الاستقلال، كما ساهم في تقليص دائرة ما هو منسي أو ما هو مجهول، عسى أن تلتفت إليه معاهد التكوين المسرحي وكل الفاعلين في هذا المجال.

الرباط في 20 نونبر 2026

التصوف ورهانات التجريب في الزجل المغربي الحديث

يونس تهوش

1

تتغير القيمة الجمالية والفنية للنصوص بتغير سياقاتها الثقافية عبر الزمن وتخضع للتحولات التي تحكم الوعي بالشعر و بالإبداع. من هذا المنطلق يبرز التجريب كوعي فني حر لا يقبل سلطة النموذج ولا جمالياته السائدة أو معاييره الصنمية، وإنما يؤمن بالتجاوز ورحلتي الهدم والبناء المستمرين، و يسعى إلى تحرير الرؤيا والتخييل واللغة والإيقاع... من كل القوانين الشعرية الثابتة التي تحجب كل أفق شعري واعد بالدهشة والغرابة والمغايرة.

لا تعترف الممارسة التجريبية بصفاء النوع لذلك نجدها فضاء فنيا واسعا لتفاعل الخطابات والمرجعيات المتنوعة وتجاور أجناس أدبية وفنية مختلفة.. إنها «كتابة عبر نوعية» كما أسماها إدوار الخراط.

كان التصوف من بين الخطابات التي استلهمتها التجربة الزجلية وأكسبتها حضورا قويا في المنجز الزجلي الحديث، وفيه عثر الشعراء على آفاق مشرعة على الرؤيا والكشف والنبوءة، وعوالم غير مسبوقة من التخييل والانزياح والتشكيل.

فكيف وظف الزجالون المغاربة الخطاب الصوفي؟ وكيف أسهم هذا الأخير في إنتاج كتابة زجلية جديدة؟

2

أ- بين الخطابين الصوفي والزجلي (الحديث): في صلب الخطابين، يجد كل من الصوفي و الشاعر ذاتيهما، جزءا من الكشف وجزءا من الرؤيا، يبحثان في المطلق اللانهائي، ويستهويهما الانعتاق من حجاب العقل و»خرق القواعد ونقد العوائد كقواعد اللغة وقواعد التفكير»1

كان الخطاب الزجلي من صميم التجربة الصوفية الأندلسية المغربية، ووسيلة بوح المتصوفة أمثال الششتري و الحراق وعبد القادر العلمي بغزارة أحوالهم، وعنفوان شطحاتهم ومواجدهم وأشواقهم. وأصبح التصوف مع زجالي الحداثة آلية جمالية يراهنون عليه كخطاب راديكالي ثائر متحرر من تقاليد المؤسسة وأعرافها وآلية من آليات التجريب الشعري، لهذا كانت قراءة كتابات النفري وابن عربي والحلاج وجلال الدين الرومي وفريد الدين العطار... من طرف هؤلاء الزجالين مغايرة ملؤها الدهشة والإعجاب والاستثارة الشعرية، بحيث جعلوها منطلقا لاقتراف فعل الكتابة المنفلتة بلغتها المضاعفة ورؤيتها الكشفية وشكلها المتحرر من ربقة الشعرية التقليدية المحصورة بنمطيتها المتوارثة.

لهذا لم يُوظفوا التصوف «باعتباره طقوسا وأذكارا، ولكن كذهن، وكقوة خارقة تجعل الشاعر يستلهم إمكانات التخييل وممكناته ليبلغ بها أقصى حد ممكن. و[ك-]لغة ذات شفافية (...) تعبر عن هذا الواقع المأزوم دون أن تُغيِّب ظلال المعنى الصوفي»2، لغة تشحذ قوتها التخييلية من طاقة مصطلحات المقامات والأحوال وأسماء المتصوفة، و من استلهام تجاربهم الروحية وتمثل إشراقاتهم وفلسفتهم الصوفية كوحدة الوجود والاتحاد والحلول والإشراق... ورؤيتهم للذات والعالم، وتعبيرهم بالإشارة والإلغاز، والرمز، والتكثيف والغموض لمواجهة ضيق العبارة وقصور الرؤية.

و للتعرف على عوالم هذه التجربة الحافلة بالحلم والحدس والعرفان ظهرت نماذج كثيرة ولجت تخوم الخطاب الصوفي بحثا عما يغني رمزية اللغة و يجدد للقصيدة قوتها الإيحائية ويغني طرق تجريبيتها وتحديثها..

ب-في الرمز الخمري: ورد السُّكر في الشعر الصوفي للإشارة إلى النشوة والغُيبة والانبساط والحيرة في حالات الاجتياح الجمالي والتأثر العميق بواردات التجربة الروحية. وبالتالي فهو ليس سكرًا حقيقيًا، بل هو سكر وجداني يشعر به العارفون والصوفيون الذين يتوخَّون منه نشوة عارمة تفيض بها نفوسهم، وقد امتلأت بالحب الإلهي. عرفه القشيري « السكر غيبة بوارد قوي» وأنه زيادة على الغيبة، وإذا كانت الغيبة للعباد بما يغلب على قلوبهم من موجب الرغبة والرهبة، ومقتضيات الخوف والرجاء، فإن السكر لا يكون إلا لأصحاب المواجد»3، وعرفه الكاشاني ب» حيرة بين الفناء والوجود في مقام المحبة الواقعة بين أحكام الشهود والعلم»4.

لكن الزجال أحمد لمسيح وظف هذا الرمز مشحونا بعواطفه المتدفقة وروحه الشاعرة ليعبر عن حالات شبقية مليئة بشوق وحرارة الأجساد الملتهبة في لحظات لقائها:

توحدو-ما بقاوش «جسدان»
لشواق طريق شاعلة
لسعتها تفك خبال الحيران
شوق يوصل لشوق حتى للشوق الكبير
بسره-السالك سكران
يتعلم عند العترة/يتعلم بعد «العبرة»
[...]
وانت[...]؟
إذا ما سكرك العشق باش انت إنسان؟5

نجد الشاعر قد استلهم مفهوم الاتحاد بين الناسوت واللاهوت، للتعبير عن التشاكل بين الناسوت الأنثوي والناسوت الذكوري، حيث يقوم على فناء الأنا في الهو، والجسد في العاطفة، ليضيء طريق الروح، ويحرر القلب من حال الحيرة والذهول، مشرعا بواسطة التلذذ بخمرة العشق، بما يجعل السكر وسيلة للمعرفة والشهود والقبض على السر. «فبقبولنا السر المقدس نبدأ الحياة الأبدية»6.

هي إذن، فكرة صوفية مضمّخة بخيال الشاعر، يستثمر فيها عاطفة الشيخ ابن عربي أكبر السالكين ورحلته إلى قلب محبوبته «نظام» التي أشعلت دفتي ترجمان الأشواق غزلا وشوقا وسكرا ورمزا، للتعبير عن النزعة الإنسانية الكامنة في روح الشاعر، والتي ترى الإنسان معيار كل شيء وعاشق كل شيء وصوفي مع كل شيء . وتعيد للشاعر يقينه وتخلصه من قلق وتوتر العالم المادي بتناقضاته ومآسيه وقسوته وصراعاته الأيديولوجية، وتجعله يستكين إلى قلبه المختمر الولهان، وإلى قصيدته التي يتواجد بها ومعها، ثم يحترقان « ببروق الكشف المباغِت الذي يلوح تارة و يخفى أخرى»7 :

كنت يمكن من هادوك...والقصيدة من «الانصار»
ما آمنا ما كفرنا/كنا مغيبين ،
سكراتنا-اعماتنا»الانوار»
غرقنا في الضو...ما شفنا...ما سمعنا ،
ما جبنا اخبار...
صادفنا في»سباحتنا/سياحتنا» المحبة ،
قلنا : «أحسن الأسوار»
و.....
8.....

فالتجرد من كل معتقد أو قناعة أو جمالية سائدة، يكشف عن لحظة صفاء وتمرد شعريين يعيشهما الزجال لينفصل عن واقعه ويتمرد على حدوده التعبيرية، ويحقق حالة من التواصل العميق، فيه من معاني التعلق والهيام و الاتحاد والحلول والفناء في القصيدة المشتهاة، ما لا يقوى على تحقيقها إلا غيبوبة السكر ونشوة الحب وتجربة الهذيان المنفلتة من رقابة الوعي.. القريبة من لغة الشطح. و من تم فالسكر عند لمسيح استخدم كرمز مشحون بدلالة جديدة تنطوي على حال صحو ممزوج بوعي حاد بمأزق الشعرية التقليدية والهوس الشديد بتجاوزها.

وبهذا يكون لمسيح في هذين المقطعين وفي غيرهما من القصائد قد حرر «النزوع الصوفي في كتابته من الخلفية الدينية، واستثمره في تعميق المعنى، وفي استغوار الذات بعد أن تنبه الوعي الشعري [عنده]... للقضايا الوجودية

المتولدة عن هذا الاستغوار، ولاسيما بالنسبة إلى ذات تحن إلى أعماقها[...] وإلى جانب ذلك، أدمج الشاعر هذا الرافد في بناء متخيل منجزه، فتسنى للخيال أن يقتات من المحتمل الصوفي ومن كثافة الصور والذاكرة السحيقة للكلمات»9.

ج- في رمز المرأة: التوسل بآليات الالتذاذ بالوجود وتذوقه والسفر فيه، مع الرهان على الخيال والانفتاح على الرمز الصوفي كان ديدن الزجال ادريس مسناوي في عدد من قصائده و دواوينه، ولعل نزعته الإنسانية المهيمنة على مشروعه الشعري جعلته يرى المرأة خارج شكلها المحسوس وصورتها الفزيائية، متقمصا صورة المرأة عند سيمون دي بوفوار التي حينما تُحب رجلا ما فإنها «تبحث فيه عن اللّه»10، و مستلهماً رمزيتها عند الصوفية الدالة على « اللّه المتجلي في شكل محسوس وصورة فزيائية. وذلك لأن العلو لا يتجلى ولا يشاهد في الأشكال المحسوسة إلا من حيث التشبيه»11.

فالمسناوي استعار هذه الحمولة العرفانية ليعبر عن رؤيته للمرأة الحقيقية متجاوزا حجاب الجسد الفاتن إلى الارتواء من سر أنوثتها باعتبارها»... فضاء هندسي رمزي ومقدس يحمل في التواءاته وتموجاته وامتداداته معاني الألوهية التي تتخلله»12.

يقول في ديوان «آل جسد»:

طرنا فالنور...النور...النور

حتى طلينا على امرا.

وقفنا قدامها راجل واحد. راجل تتمناه عروسة الشتا

ف عرسها بلهفة مجنون. تقوزحنا لون شاد ف لون.

على هزات الكنبري والبندير ، على ردات القتارة

والساكسفون تموسقنا.. دن دندون. رقصنا...دن دندون

جذبنا جذبة الموج مع السفون. من الراس حتى للراس عنقنا

فرحتنا ، نقراو ريح هوانا بسبع لسون:

حبيبتنا...حبيبتنا..

خذي ف جهازك شموس الكون

خذي ف حبك الروح عربون

خذي لمقامك ما كان ويكون...

واعطينا قطيرة من نورذوك العيون...13

هذا المقطع مكاشفة روحية ووجدانية غامرة وعابرة للثوابت الاعتقادية المألوفة عن المؤنث، يرفع حجاب الدين والشريعة الصارمة منطلقا نحو اللانهائي بحثا عن السر الأنثوي الذي جعله معادلا رمزيا للميلاد الأول المحفوف بصفات الألوهية، بما يجعل رؤيته للمرأة فيها من التقديس و التأليه ما يحاكي الاعتقاد الوثني الخاص «بالجوهر الأنثوي للآلهة القديمة في الثقافة المصرية العتيقة، ولدى شعوب آسيا الصغرى، وفي ثقافة ما بين النهرين»14 والثقافة الأمازيغية التي ارتبط المسناوي جماليا بجذورها الميثولوجية القديمة أيّما ارتباط.

فالنور والموسيقى والرقص والوجد والجذبة تعبير أصيل عن حال الزجال العاشق المُتغزِّل المشدوه إلى الحضرة العُليا ونورها الأنثوي، والذي يأخذ طابعا احتفاليا وطقسا تعبديا وفق ترتيبات وتقاليد ثقافية تبدأ بالرحلة الروحية(طرنا فالنور) ثم المشاهدة(وقفنا قدامها) فانطلاق الشعائر بالموسيقى(على هزات الكنبري والبندير، على ردات القتارة/ والساكسفون تموسقنا.. دن دندون.رقصنا... دن دندون) والوجد(جذبنا جذبة الموج مع السفون) وتلاوة الصلوات(حبيبتنا...حبيبتنا..) وتقديم القرابين(خذي ف جهازك شموس الكون/ خذي ف حبك الروح عربون/ خذي لمقامك ما كان ويكون...)، ثم تحصيل النور المقدس وفيوضاته الأنثوية(اعطينا قطيرة من نور ذوك العيون).

إن حب وإجلال وتقديس مسناوي للمرأة لم يجد له من قوة تعبيرية تنزلها المنزلة اللائقة بها والمستحقة لها إلا في استلهامه لرمزيتها الإلهية في بعديها الصوفي والوثني، وتعزيز إلهامه الشعري بمحاكاة مؤمني المحبة في رحلة إدراكه لحقيقتها(المرأة) وكينونتها الوجودية ما دامت «الأشياء لا تدرك إلا رمزيا»15في شريعة الصوفية كما شعراء الحداثة، وما دام الحب الإنساني كما الإلهي « حركة نحو السامي، نحو المطلق»16.

3

عود على بدء: ختاما، يمكننا القول إن روح التجديد والابتكار التي باتت سمة مائزة في الزجل المغربي الحديث جعلت رواده ومريديه ينفتحون باستمرار على الخطاب الصوفي ويبتدعون أساليبهم الخاصة في تجريب مفاهيمه ورموزه وفلسفته ولغته... بما ينسجم مع رؤاهم الشعرية ومرجعياتهم الفكرية وانحداراتهم الجغرافية والثقافية وطاقاتهم على الاستلهام وتحفيز شعرية النص لتجدد أدواتها و مسالكها باستمرار.

ولعل المقاطع الشعرية السابقة-وغيرها كثير- شاهدة على إبداعية الزجال المغربي ونجاحه في استثمار النسق الصوفي بأبعاده الرمزية وتمثلاته الخمريّة والأنثوية، مما مكنه من الخروج عن لغة القول الزجلي الشفهي وتجاوز صورها التقليدية وتجديد مجازاتها النمطية المكرورة، بلغة مشبعة بالغموض والرمز، و بقوة إيحائية جديدة مبتكرة وجريئة لا تحدها طابوهات (الخمرة، السكر، الشطح، المرأة=الألوهية)، وحافلة بالتخييل، تضخ الإبداع في القصيدة وتعِد بإخصابها ودعم مسار حداثتها.

البيبلوغرافيا:

- بلقاسم، خالد، مقدمة ضمن ديوان: أحمد لمسيح، كلام آخر، منشورات مرسم، الرباط، ط2، 2015.
- بنكراد، سعيد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط3، 2012.
- حلاق، تيودور، اللاهوت الصوفي حسب القديس غريغوريوس النيصيّن، منشورات المكتبة البولسية، سلسلة الفكر المسيحي بين الأمس واليوم، ط1، 2001.
- دوبوفوار، سيمون، الجنس الآخر، التجربة الحياتية، ترجمة سحر سعيد، دار الرحبة، ج2، ط1، 2015.
- السرغيني، محمد، (حوار)، إنجاز محمد العمري وحميد لحميداني، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية(دراسات سال(العدد4، شتاء1990.
- الظريف، محمد، حوار، إنجاز محمد البغوري، مجلة الإشارة، س2، ع-19 20، ربيع -2 جمادى1 ،1422هـ / يوليوز- غشت2001.
- القشيري، أبو القاسم، الرسالة القشيرية، تح. عبد الحليم محفوظ ومحمود بنشريف، مجلة كتاب الشعب، 1989.
- الكاشاني، عبد الرزاق، اصطلاحات الصوفية، تح. عبد العال شاهين، دار المنار، ط1، 1992.
- لمسيح، أحمد:
- سطر واحد يكفي، مطبعة الأمنية-الرباط، ط1، 2018.
- مسافر بلا عنوان، مطبعة دار المناهل، ط1، يناير 2001.
- مسناوي، أمغار إدريس، ال جسد، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2009.
- منصف، عبد الحق، أبعاد التجربة الصوفية(الحب، الإنصات، الحكاية)، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007.

الهوامش:

1- محمد الظريف، (حوار)، إنجاز محمد البغوري، مجلة الإشارة، س2، ع-19 20، ربيع -2 جمادى1 ،1422هـ / يوليوز- غشت2001، ص5.

2 - محمد السرغيني، الشعر المغربي الحديث والمعاصر تاريخ وقضايا في ضوء الشهادة والنقد(حوار)، إنجاز محمد العمري وحميد لحميداني، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ،العدد4، شتاء1990،ص19.

3 -أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، تح. عبد الحليم محفوظ ومحمود بنشريف، مجلة كتاب الشعب، 1989، ص153.

4- عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات الصوفية، تح. عبد العال شاهين، دار المنار، ط1، 1992، ص355.

5 -أحمد لمسيح، سطر واحد يكفي، مطبعة الأمنية-الرباط، ط1، 2018، ص10.

6 -تيودور حلاق، اللاهوت الصوفي حسب القديس غريغوريوس النيصيّن منشورات المكتبة البولسية، سلسلة الفكر المسيحي بين الأمس واليوم، ط1، 2001، ص60.

7 -عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط1، 1978، ص346.

8 -أحمد لمسيح، مسافر بلا عنوان، مطبعة دار المناهل، ط1، يناير 2001، ص24.

9 -خالد بلقاسم، مقدمة ضمن ديوان: أحمد لمسيح، كلام آخر، منشورات مرسم، الرباط، ط2، 2015، ص6-7.

10 -سيمون دوبوفوار، الجنس الآخر، ، التجربة الحياتية، ترجمة سحر سعيد، دار الرحبة، ج2، ط1، 2015، ص303.

11 -الرمز الشعري عند الصوفية، مرجع سابق، ص143،142.

12 -عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية(الحب، الإنصات، الحكاية)، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص27.

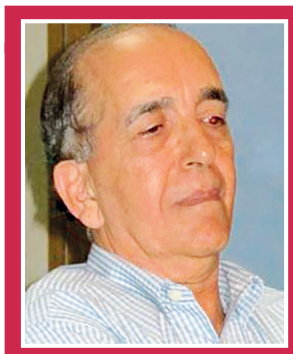
13 -ادريس أمغار مسناوي، ال جسد، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2009، ص67.

14 -الرمز الشعري عند الصوفية، مرجع سابق، ص125.

15 -سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط3، 2012، ص93.

16 -الجنس الآخر، مرجع سابق، ص461.

عند رَبْوَة مُتاخِمَة للغَابَة



مصطفى يَعْلَى

ممسكا بندقية الصيد، في حرص وتأهب محارب، قبع مع خشونة المساء، فوق الربوة القاحلة، على ضفة الغابة المعتمة، التي تخنق الجبل، وتصرخ بالرهبة والغموض، وتلفظ الخنازير البرية، وكأنما هي محمية مسحورة، الداخل إليها مفقود، إلى أن يثبت العكس. نظره المتجهم ثابت نحو ناصيتها، يوحي بأنه متوجس من أن تتحرك أشجارها الداكنة فتقتنصه، أو أنه يكابد البحث عن شيء، ضاع منه في قلبها، أو أنه ينتظر بروز كائن من عالم مختلف، بين طلائع أشجارها. لكنه ازداد تحفزا لما سمع روحه، من خلال صمت المكان الجنائزي، تنوح بحرقة.

استعجلت الشمس أفولها. انتابه شعور بأن الخنازير قد تجسر على مهاجمته هو الآخر، في أي وقت، ومن حيث لا يحتسب، فهي لا توقر ولا تجامل أحدا، خصوصا وأن ما تنفثه الغابة من نتانة فظيعة، يشي بقرب الخنازير من مكانه. لقد وضع في مواجهة موقف جديد عليه، ما كان لوجعه أن يستجيب له، فيجازف بالحضور إلى هنا، ولكنه حضر بسبب الكارثة، وما ترتب عنها من اشتعال حريق عاصف، في نخاع روحه. ففي غور كيانه يغوص شعور حارق، بأن لا شيء يمكن أن يذرو هذا اللهب، إلا الاقتصاص، بعد أن لم تعد لديه برحيل الضحايا، أوتاد يستند عليها، بل صار كورقة صفراء، آيلة للسقوط من شجرة نخرة، لهذا جازف بالاعتكاف وحيدا في الربوة، يرافقه كلب يقعي بجانبه، مترصدا بنظرات قاسية، ما ستلفظه تخوم الغابة، مما يتيح له فرصة التخفف من لهيب الحسرة، المتأجج داخل كيانه، متمنيا لو كان في إمكانه أن يحرق الغابة بخنازيرها، وينتهي.

جن الظلام وربض الضباب، فاحتجبت نجوم السماء، وصار كل شيء أشباحا داكنة. وشوشت له مخيلته بأنه بطل من أبطال حكايات الجدات، وأنه بعد قليل، سيظهر له من بعيد، بريق ضوء خافت متلألئ، ينبعث من كوخ معزول في الغابة، فيستسلم لإغراء الذهاب إليه، بحثا لجسمه المنهك عن مأوى، ولجوعه الموجع عن مأكل ومشرب، لكنه يفاجأ بالغولة تخرج إليه صارخة هائجة، تمكر من أجل افتراسه، دون أن تنجده قوة سحرية، ترسل عصا حية تسعى نحو الغولة، فتكتم صوتها بطلقة نارية، وليس بسيف أو سهم، كما كان الأمر، حين كانت الحكايات تبتدئ بكان يا ما كان.

كان قد استنفر، فخف مرتاعا، تاركا شغله بالمدينة، نحو قريته، حين عكروا دواخله، بإرسال خبر نزل عليه مثل حادثة سير قاتلة. نعق الخبر في مسامعه: إن والدك وعمك وصهرك، جندلوا كالأكباش. ثم جاءته التفاصيل: فبينما كانوا منغمسين في حرث الحقل، رغم الجفاف، غير محترزين من مراوغة الخنازير النهمة، وكانوا رغم اعتدادهم بقوتهم، طالما جأروا بشكواهم مرارا، من إتلاف الخنازير للأغراس، وتخريبها للمحاصيل، وفتكها بالناس، لكنها تمادت تسرح وتمرح بين حقولهم، دون أي رادع من أي نوع كان. كأنما هناك قوة شيطانية خفية، أطلقتها عليهم عمدا، أو أن شكواهم نمت إلى الخنازير، فداهمتهم جحافلها انتقاما منهم، إذ باغتتهم بعنفها غير المتوقع، حاصرتهم من كل جانب، ثم انهالت عليهم خدشا وطعنا بأنيابها الحادة، إلى أن شردمتهم شر شرذمة، كما لو كانوا فئرانا بين قطط جائعة.

بريشة الرسام الفرنسي كلود غيوبي

زوى ما بين حاجبيه، وزم شفتيه، وهو يتنهد بأنفاس، تستل من أعماقه زفرات سريعة متوترة كالمصدور. ثم ثبت نظره الهائم على لا شيء. صمت ثقيل، في ظل ظلام ليل، غابت عنه النجوم والقمر. شرد خياله بين شعاب الغابة، يصرخ بحثا عن الخنازير اللعينة، يعدو بين الفهود والأسود والتماسيح والفيلة، من غير العثور على الخنازير البرية، الماكرة مكر الذئاب. يا غابة الحقد، إما أنا أو قاذورات خنازيرك. لئن طلعت شمس، ولم أفلح في بتر أحشائك، فسأظل في انتظار مقيم، سأصير عملاقا يفتك بأسراب خنازيرك، يخنقها، يطعنها، يسلخها، يرمي بلحمها وشحمها إلى القطط الجائعة، والكلاب الضالة.

قلبه أرسل إليه إشارة، تخبره بقرب ميقات ما انتظره ثلاثة ليال، فتمتم: دليل المرء قلبه. رأى ذاته تتحول إلى صقر يرفرف وحيدا دون أجنحة، نحو أمداء مجهولة بالغابة. لكن ذاته أومأت إليه: لماذا لم يحضر الآخرون إلى هنا، خصوصا من هم من صيادي الخنازير؟. ثم، ألا يمكن أن يكون مقترفو الكارثة، من تركة خرافة، الذي كان يكذب على السامعين، فيدهشهم؟.

استكانت ذاته قليلا، ثم همست: إنك أنت من تعرف الرجال الثلاثة عميق المعرفة، ألم يكونوا رغم أنهم جد مسالمين، ومن طينة التراب، لا يمكن أن تفعل بهم الخنازير أو غيرها الأفاعيل هكذا؟. فصاح: يا لهم من مغفلين!.. استأنف تساؤله الصامت: ألا تكون تلك الخنازير بشرا، متحولين بسحر ساحر، إلى خنازير مؤذية؟، وقد لا تكون هناك خنازير قطعا، وإنما الحادث بفعل فاعل مجهول، يحمل روح شيطان. ثم ألم يكن من الحكمة أخذ حذرهم، بعد ما لم تعد الغزلان والوعول والأرانب، تسرح وتمرح كعادتها في الغابة الغامضة؟.

لكن الأخبار قالت إن الخنازير كانت قد فعِلت بهم الأفاعيل. تسلطت عليهم كالعفاريت، من كل حدب وصوب. فذكرته ذاته: والدك كان ماهرا في الحرث والزرع، وعمك لا أحد يتقن تشغيل الجرار مثله، أما صهرك فهل كان أحد يجاريه في الحصاد؟، ولو جاء الجن الأزرق لما أخافهم، فكيف وقع ما وقع، رغم قوتهم وشجاعتهم وثباتهم؟. قال لنفسه: أيعقل أن تلحق بهم الخنازير كل هذا الأذى، وكأنهم خرفان أو دجاج؟ لا، لا، لا، أكيد أن هناك سرا ما، يقف وراء هذه المجزرة. لكن لماذا كانوا أحيانا يلوكون أملهم في الهجرة إلى المدينة؟. تردد في دواخله صدى أصوات أليفة، استقرت بصماتها في أعماقه، منذ صغره:

ـ سحقا للخنازير.. فإلى متى سنظل نحن نزرع، وهي تأكل؟

ـ ما رأيك أن نبيع الأرض، ونذهب إلى المدينة، للاشتغال بالتجارة؟

ـ لنفكر في الأمر جيدا، فيما بعد.

رباه.. حبذا لو أنهم فعلوا، قبل أن تفتك بهم الخنازير. لكم كنت أخشى مغامرة المرور، بجانب شروخ هذه الغابة المجهولة. استذكر ذهنه حكايات، نبشت صورا لطغيان خنازير، ذات أنياب فيلة. تصدى خنزير هائل لجرار أحدهم، فقلبه بما عليه. اعترض خنزير تلميذا، في طريقه إلى المدرسة، ظهر له في حجم جمل، ولم يفلت من أذاه إلا بتسلق شجرة، بسرعة قرد. عجوز باتت ولم تصبح، نتيجة هجمة خنزيرية لا راد لها.

ثلاثة أيام تباعا، وهو يلوذ بالربوة، ويسهر في العتمة منهكا، حتى مطلع السحاب الرمادي فجرا. ومن حين إلى آخر، كان يطلق كلبه، ليهرول نابحا، بين الأشجار، لكن دون جدوى. فالخنازير كانت أذكى.

أتعبه الانتظار. تباطأت حركته. أصاب العمى حواسه. سحره النوم. لكنه لم يتخل عن معانقة بندقيته، رغم تبدد مقاومته للنوم، إذ سرعا ما استسلم، فنام بين محجري حلم، بعث في روحه نشوة الحسم، شاهد أسرة من الخنازير، مع حشد من صغارها، تمشي الهوينا، ثم تتوقف لتلغ في كومة أزبال، فصوب بعين حقده بندقيته نحوها فورا، صعقها بطلقة نارية متشفية، ارتعدت لطنينها أصابع يديه، شتتت شملها، أصيب ذكرها، سقط فورا على الأرض، بينما جفل قطيع صغارها مفزوعا، وركض كل واحد منها في اتجاه مختلف، وهي تطلق صراخا وحشيا، أما أنثاها، فانفلتت تجري بسرعة فائقة مراوغة، وتثب مثل بطل ألعاب القوى، تظهر من خلال الفجوات، وتختفي بين الأشجار، في حين راحت فوهة البندقية المصوبة بإحكام، تترصد كتلتها بمهارة، وفي اللحظة الحاسمة، انطلق عيار ناري، جعلها ترتج، منقلبة عدة مرات، رأسا على عقب في الهواء، ثم تزحلقت على الأرض، وسقطت جثة تصارع الموت.

ثخن نومه أكثر، كما لو كان في غيبوبة. السكون الذي يرين على المكان يضاعف خوفه ووحشته، لا حس ولا حسيس. تسللت البندقية من بين يديه، وغفت طريحة على الأرض، ففزع كلبه المدرَّب، لكنه عاد إلى هدوئه، دون أن تتوقف أذناه عن تركيز رادار مستنفر، نحو أطراف الغابة العدوانية، كي لا يفوته التقاط أي خشخشة أو دبيب، من غير أن يكف خيشومه عن تشمم رائحة ما قد يتحرك داخل الأجمة، وبين الفترة والفترة يدير رأسه في جميع الاتجاهات، ويصدر عنه نباح كالبكاء.

بين اليقظة والحلم، لمح فقاعات الظلام، يتكاثف سوادها ويتلاطم، مقرونة برغاء ضباب، يرتجف ويتأرجح. ارتعد جلده حين تبين صورة مارد ملتف بالضباب. توهم أنه لا يزال يحلم، وأنه نام دهرا، كما انتبه إلى أن ذهنه فارغ بتاتا، لكنه في نفس اللحظة، طرد وهمه مفزوعا، حين افتقد البندقية، وامتلكه شعور منفعل بالتهديد، فحاول القيام، لكنه وجد جسده متيبسا، ولسانه مشلولا، فاقتنع أن هناك قوة خفية خدرته، من أجل التهامه على مهل.

استيقظت جوارحه جيدا، فلمحت عيناه كلبه ينطلق في اتجاه مصدر الجلبة، وسمعت أذناه نباحه المتحرش عاليا. كانت قبيلة الخنازير السائبة، مندفعة كالسيل نحوه، بينما ارتفع نباح كلبه كالعويل، ثم خرس نهائيا.

خريف الدوالي

أحميدة بلبالي

علي رمُوشْ لغْيَابْ
بْنَا خُوفي عُشّه ،
مُوسيقَى
عزَفْهَا الانْتظَار
مُوَّالْ سَاكتْ ،
دمْعه كَ تزَغْرَتْ
لـ ميعَادْ مُسْتَحيلْ.

من خطُوطْ الزّمَانْ
النَّابْتَه ف خدُودي
نلَمّ حرُوفي ،
عنَاقدْ شَهْوَه
سَكنَتْ قَلْبْ اللّيلْ
قبْلْ تَشْعلْ فتيلْ
وتَزْرعْني رمَادْ
غبَارْ لـ تَرَابْ احْلَامي.

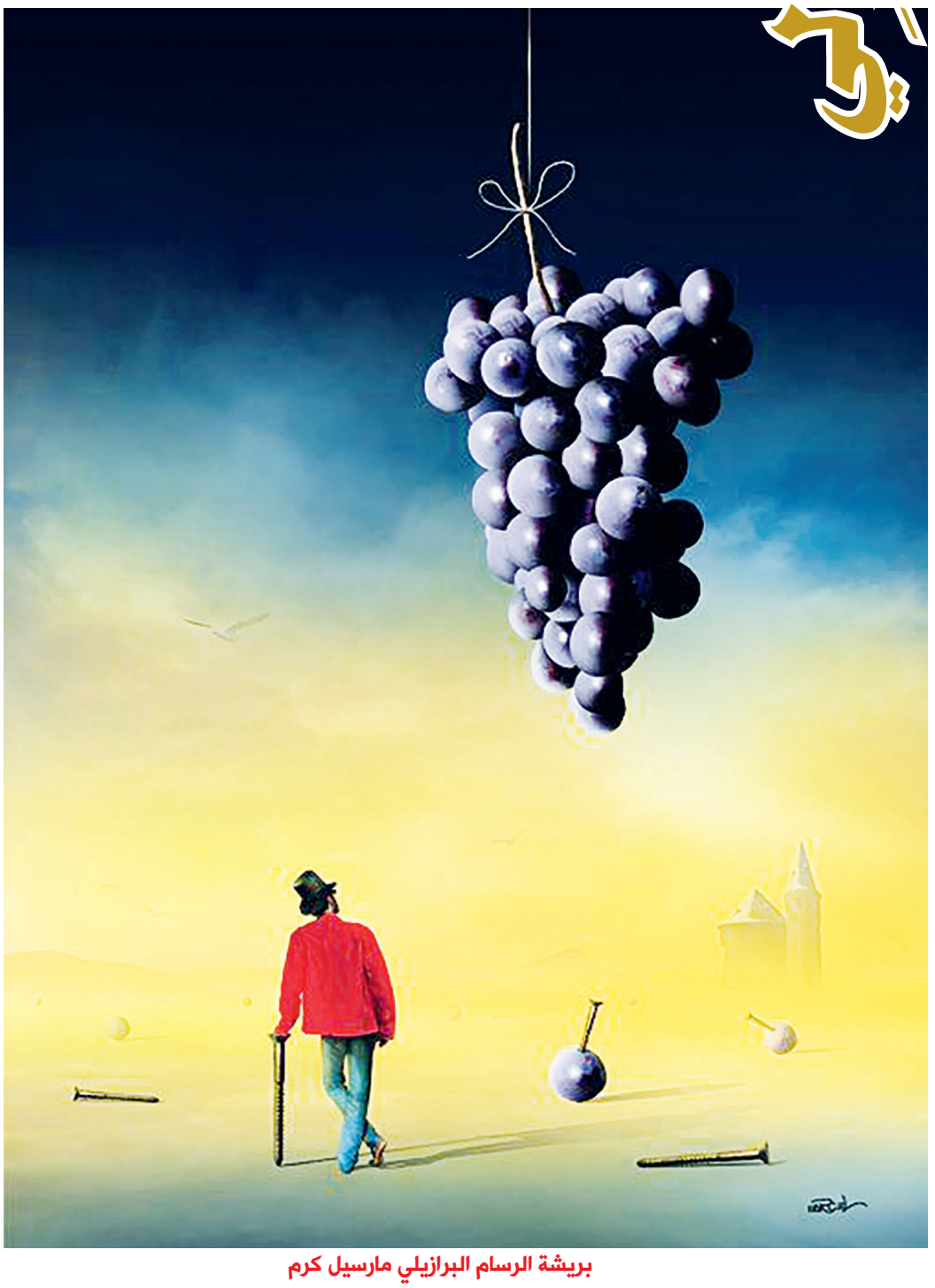
كان كَاسي خليلي ،
خَلَّا لْفجْرْ نَاعسْ
حتَّى طْوَالْ الْميعَادْ.
كان الشُّوقْ نديمي
والصّغَرْ سَكْرَه
تنَسّي الزّمَانْ ،
كان رَقَّاصْ الْوَقْتْ
شَاهدْ على غُرْبتي
وعْلَاشْ خَمرْهَا
بْه سحيتْ
مَن سَكْرَةْ غيَابي.
تعَطّلَتْ سَاعْتي
حتّى طلَعْ فيَاقْهَا
ف خرِيفْ الدّوَالي.

شكُونْ عَلّمْ كَاسي
علْمْ الْغَيْبْ
حتى ذَيّعْ هذْ السّرْ....؟
«من شقَايَا
تعَلّمْتْ نتَألّمْ
تعَلّمْتْ نتْحَمّلْ
تعَلّمْتْ نتْأَمّلْ
ونعَلّمْ الْمُوتْ
تعَلّمْ الْحَيَاةْ
تكْمَلْ وتكَمّلْ فيَّ كمَالْهَا»
خَلّينَا يَا كَاسي
مسَافرينْ بـ عيبْنَا
خَلّي خطْوَاتْنَا
ف ظَلَامْهَا
حرّزْهَا من خُوفْ الطّريقْ
من فُوبْيَا الضّيقْ
النَّابتْ ف شفَايفْ كَلَامي.

خَلّي طيني
يشْكي صيَامْ
اتْفَرَضْ عليهْ
خَلّيهْ مأمّنْ من وَعْدي
وعلّمُه يفُكْ قيُودُه
يحَلَّقْ لْ الْمِيعَادْ
الْمَرْصُودْ.
مُمْكنْ يرْحَلْ بِهْ بسَاطْ
الرّيحْ
يجُولْ بهْ
ف الْفَرْدَوْسْ الْمَفْقُودْ
يعَطّرُه بـ ريْحَانْ الْجَنَّه
يخَلّيهْ يتْهنَّا
أوْ يتْهَمْنَا بـ الجُوعْ
اللّي حَمّلْتيهْ فيهْ.

اتعْقَلْ ذاكْ النّهَارْ؟
اللّي خَلّيتْ شَمْسُه فيكْ
وركَبْتْ صَبَاحُه ،
كانْ طريقْ الرّجُوعْ
جُوعْ ،
ليلْ وطَالْ ف خَطْوَاتي.
كَانْ النّهَارْ طَافي
سَكْرَتْ اللّحْظَه وسْحَاتْ ،
قَطْرَه من عطْرْ النّجْمَه
خزَنْتيهَا ف رمُوشَكْ
حتى طلّ خيطْ لْفجْرْ
قطّرْتيهَا
ف شفَايْفي ضُوّ
وفَاحتْ شَهْوَةْ الْحَيَاةْ.

كان السّفرْ ثقيلْ
كانت الْحرُوفْ تبْكي
ف كُلّ محَطّه
تسْقي بـ دمُوعْهَا خيبْتي ،
تخَلّي أثَرْ سُؤَالْ
وتحْجزْ تذْكرَه ثانيَه لْ الرّحيلْ.
رحيلْ لْ ميعَادْ آخرْ
نصَيّدْ فيهْ تسْعْ شمُوسْ
نرَتّبْ فيهَا شُوقي
وسرّ جديدْ ،
يوْلَدْني ثَاني
ويعَلّمْني
نتْحَمّلْ / نتْألَمْ / نتْأَمّلْ
ونعَاودْ نعَلّمْ الْحَيَاةْ
تعلَمْ الْمُوتْ تفُوتْ
وتكَمّلْ فيّ سلَامْهَا».



بريشة الرسام البرازيلي مارسيل كرم

محاولة عيش

رواية صغيرة بشخصيات كثيرة

الجزء الثاني

عبد العالي بوطيب

ننشر في عدد اليوم الجزء الثاني من الدراسة القيمة للناقد الدكتور عبد العالي بوطيب ، حول (محاولة عيش)* وهي حسب تقديم بوطيب: رواية صغيرة ، إن لم تكن أصغر روايات المرحوم محمد زفزاف(*) على الإطلاق ، بحيث لا يتجاوز عدد صفحاتها ثمان وعشرين صفحة. صدرت أول مرة سنة(1980) بمجلة أقلام العراقية ضمن مواد عدد خاص بالأدب المغربي ،قبل أن يعاد نشرها ثانية في كتاب مستقل عن الدار العربية للكتاب سنة (1985). رواية تمتاز،على صغر حجمها ، بسمات فنية وفكرية فريدة في مسيرة صاحبها الإبداعية الطويلة ،نذكر منها على الخصوص:

أنها الرواية الوحيدة التي تتضمن أكبر عدد ممكن من الشخصيات ، يفوق (150) شخصية ، موزعة على أصناف عديدة ومختلفة منها: الرئيسية والثانوية ،الحاضرة والغائبة ، النامية والثابتة... كما سيتضح ذلك مستقبلا من خلال التحليل. وهو رقم لاتصله ، فيما نعلم ، أية رواية من روايات زفزاف العديدة الأخرى.

ولا يخفى طبعا ما لمثل هذا العدد المرتفع للشخصيات في رواية صغيرة بحجم

(محاولة عيش) من دور قوي في تطعيم المحكي الرئيسي الأول بمحكيات ثانوية فرعية عديدة ، تتقاطع فيما بينها سلبا وايجابا ، أخذا وعطاء ، ترجمة للقاعدة السردية المعروفة القائلة بأن كل شخصية روائية إلا وتشكل في العمق حكاية جديدة (*) ،وهو ما يكسب النص ، دون شك ، ثراء قل نظيره.

ا

الملاحظة الثانية تتعلق بالمغاربة سكان مركز المدينة، المخدومين من قبل قاطني الهامش، وعددهم ، كما هو مثبت في الترسيمة السابقة لا يتجاوز ثلث مجموع الشخصيات المغربية، أي ما يعادل نصف سكان مدن القصدير تقريبا (36 من 82)، موزعين لعسكريين ومدنيين. هذا من الناحية العددية، أما من الناحية الاجتماعية فيلاحظ أن معظمهم يوجدون، بحكم احتلالهم للمركز وتوليهم لمناصب إدارية وسلطوية، في وضعية اقتصادية مريحة . ومع ذلك فعلاقتهم بساكنة الهامش يحكمها عاملان اساسيان:

الأول الاضطهاد: كما يتجلى ذلك واضحا من خلال مقارنة حميد بين إسلام السينغالي البحار في سفينة(إيفون 5) الفرنسية، التي ترسو بميناء المدينة كل خمسة أو ستة أشهر لنقل الخمور المغربية المعتقة إلى مكان ما في العالم، وإسلام المغاربة الأغنياء سكان المدينة/ المركز:

(لم يكن يعرف للرجل إسما ، إلا أنه سينغالي أسود، الوحيد الذي لا يشرب في الباخرة، ولا يأكل لحم الخنزير، البحار الوحيد الذي يصلي، كان البحارة الآخرون يتندرون به، ويضحكون منه، لكن حميد كان يحبه، بالرغم من سواده، فهو مسلم حقيقي، أحسن من بعض المسلمين البيض الأثرياء الذين يعرفهم في المدينة، إنهم قساة، لا يشترون جرائده، فقط يشتمونه عندما يدخل المقهى، أو يعرض عليهم صحفه)(9).

والثاني الاستغلال: كما يتضح ذلك من خلال معاملة حارس الجمارك لحميد أثناء مغادرته الميناء: (عندما انتهى الحارس من نفض الجرائد، تظاهر بالغضب ، رفع مقدمة قبعته إلى أعلى، وأخذ يحك جبهته بأصبع واحد، وقال لحميد:

لا يمكن أن تنطلي علي حيلتك.

جذبه بعنف، ليدخل الخوف و التخاذل في نفسه، أخذ يفتش جسده بسرعة، شعر حميد بالخوف حقا هذه المرة، إنه أمام وغد حقيقي، وغد ولد وتربى في ماخور.

وقال الوغد الذي ولد وتربى في ماخور: - انزع سروالك، سأفتش كل شيء فيك.

أخذت بعض قطرات الدموع المستعصية تتسابق من عيني حميد:

و الله سيدي، ليس معي شيء.

انزع ، وإلا أرسلتك للشارع عاريا.

أخذ حميد يفك أزرار سرواله، والحارس يساعده في ذلك، كان حميد يبكي، عالم قاس من حوله، وعندما انتهى الحارس من مهمته، عثر على دولار واحد، وعلب سجاير، شعر بنشوة حادة، دفع حميد خارج البراكة:

الآن يجب أن تتعلم كيف تكذب علي هذه المرة.

تحامل على نفسه، وغادر الميناء، عند أقرب جدار انهار تماما، مدد ساقيه على الأرض، وألقى بحزمة الصحف جانبا، ثم أجهش بالبكاء)(10).

وقد وصف أحد الدارسين انعكاسات هذه العلاقة اللامتكافئة بين سكان المركز والهامش في بعديها الاضطهادي والاستغلالي قائلا: (هذا التهافت على التوفير سبب في مجتمع الرواية تفاوتا اقتصاديا بين الطبقات، مما جعل من الرواية احتجاجا صارخا على الاقرار بطبقة السادة وطبقة العبيد المحرومين المهانين)(11).

الملاحظة الثالثة والأخيرة المستخلصة من الترسيمة السابقة، تتعلق هذه المرة بالفئة الثانية المكونة للشخصيات المتواجدة بالمدينة / المركز، وأعني بها فئة الأجانب. وهكذا، فمن خلال نظرة سريعة على تركيبة هذه المجموعة من الشخصيات الروائية، نسجل ما يلي:

أنها تقتسم مركز المدينة بالتساوي تقريبا مع السكان الأصليين (32 إلى36). على أنه إذا كان هذا الأمر مألوفا و عاديا في معظم أعمال زفزاف الروائية، المعروفة لدى القراء بحضور شخصيات أجنبية، نسائية و رجالية، تمثل البعد الغربي لإشكالية التنمية الحضارية الوطنية والقومية، فإن ما يميز هذا الحضور في رواية – محاولة عيش- هو التواجد الكيفي لنوعية خاصة من الأجانب ، ممثلة في الجنود الأمريكيين التابعين للقاعدة الجوية الأمريكية بمدينة القنيطرة.

أن الشخصيات المدنية الأجنبية المألوفة في أعمال زفزاف غالبا ما تكون في زيارة عابرة للمغرب ، كما هو الحال مثلا في (المرأة والوردة ،الأفعى والبحر، و الثعلب الذي يظهر ويختفي)، أما في – محاولة عيش- فيختلف الأمر كثيرا، حيث نجد أنفسنا ، ولأول مرة ، أمام أجانب مقيمين. والفرق كبير طبعا بين الصنفين. فمع السياح، مثلا، نكون أمام أجانب يساهمون – إيجابيا- في الاقتصاد الوطني، بغض النظر عن بعض الآثار السلبية. أما مع المقيمين ، كما تصورهم الرواية، فالأمر يختلف، بحكم استنزافهم البشع للاقتصاد الوطني ، مستغلين في ذلك الامتيازات الاستثنائية التي يمنحها لهم القانون المغربي في هذا الباب: (ظل حميد واقفا تحت لفح شمس منتصف النهار، اتكأ على عمود كهربائي، وأخذ يراقب الزبائن من خلف الزجاج، الذي تغطيه شراشف وأستارة شفافة،

المطعم غاص دائما في مثل هذا الوقت، لا شك أن اليهودية التي تمتلكه أصبحت غنية، ومع ذلك فزوجها الطويل القامة ما زال يعمل كسائق سيارة شحن ضخمة، إنهما يجمعان المال بأية طريقة، لا يمكنهما أن يتوقفا عن جمع المال، هي وحدها تدير البار والمطعم، تضع نظارة على عينيها، تدخن وتتحدث إلى الزبائن، وتضغط على أزرار الآلة الحاسبة، لاحظ أن النساء يقفن خلف البار، وأمامه يسكرن ويعانقن أيا كان، وتمتلىء بهن سيارات الشرطة في نهاية الأمر، تذكر حميد شخصين كانا يتحدثان على رصيف مقهى ميلك/ بار، قال الأول:

لا أدري لماذا لا يمكن لمغربية أن تدير هي الأخرى حانة خمر.

إن القانون يمنع ذلك ، نحن في دولة مسلمة.

ولكن القانون يسمح للمغتربيات باحتراف البغاء، يسمح لهن بتعاطي الخمور، أغلبهن يملك أوراق العمل.

الدولة تسمح لهن بذلك، ولكنها لا تسمح لهن بإدارة حانة، ذلك قانونهم.

ردد حميد وهو متكىء على العمود الكهربائي كلمة – قانونهم -، ما هو القانون ؟ إنه لايعرف)(12). علما بأنها ليست اليهودية الوحيدة الموجودة بالرواية، فهناك يهودية أخرى سمينة تملك مقهى الأركاد : (... رجع الجنديان إلى مكانهما، بالقرب من رفاقهما، لكن أحدهما دفع الآخر، فسقط كل ما هو على الطاولة، اندلعت سوائل وابتلت ثياب، وتشابكت أيد، وأطلت اليهودية السمينة، مالكة – الأركاد – برأسها، أشارت إلى الجرسون:

هيه أومحند، أنقذ الموقف.

لابد وأن يلبي أومحند طلب سيدته)(13).

هذا التواجد المكثف والمميز للشخصيات الأجنبية – مدنية وعسكرية – في رواية – محاولة عيش – يعطي خطابها أبعادا دلالية مخالفة تماما لما ألفناه في روايات زفزاف الأخرى، خصوصا إذا أخذنا بعين الاعتبار الملاحظة السابقة المتعلقة بكثرة نقط تقاطع زمن الحكاية التخييلي بالزمن التاريخي الحقيقي لمغرب الستينيات، و بداية مرحلة الاستقلال، مما يبرز بجلاء الخلفية الدلالية المبطنة لهذا التأطير، والمتمثلة أساسا في الحكم سلبيا على حقيقة الاستقلال المحصل عليه، في بعديه الاقتصادي والعسكري ، باعتباره استقلالا شكليا يعكسه التواجد المكثف للفيف العسكري الأمريكي فوق التراب الوطني من ناحية، وتحكم الجاليات الأجنبية في الاقتصاد المحلي وتسيير دواليبه من ناحية أخرى، مؤشران كافيان للتدليل على فراغ هذا المفهوم من كل محتوى حقيقي على مستوى الواقع، رغم كثرة المظلات المزركشة التي يستظل بظلها (مساعدات عسكرية/ تعاون اقتصادي/ تبادل تجاري/ انفتاح على العالم الخارجي...). يقول السارد: (... توقف – الحسن - عند باب أول دكان، كان هناك شخصان يلعبان الضامة لتمضية الوقت، كلاهما عاطلان، أحدهما متقاعد، حارب مع فرنسا في الهند الصينية، أوائل الخمسينات، أما الثاني فعاطل يعيش على الدقيق و الحليب الأمريكيين، وقد صنع من أحد الأكياس قميصا، بحيث ارتسمت على ظهره كفان متصافحان – أمريكا تصافح هذا العاطل المسلول، إن الرئيس الأمريكي يصافح كل عاطل في هذه البراريك، ويبتسم لكل مسلول، أو مشلول، وأيضا الأمريكيون يلقون نفايات القاعدة الجوية، فيتسارع إليها كل ساكني البراريك يلتقطون الأجبان المدودة، وبقايا المصبرات القذرة، وقطع الخبز المبللة بسوائل لايدري أحد ما هي، ويلتهمون كل ذلك بنهم كبير، وهكذا تلتقي الكف بالكف فتتصافحان، ويبتسم الرئيس الأمريكي في مودة لكل عاطل ومسلول ومشلول وأجرب...)(14).

حقيقة يؤكدها كذلك التواجد المكثف للبواخر

المختلفة الجنسيات – فرنسية/ سويسرية/ هولندية/ إيرلندية....- على رصيف ميناء هذه المدينة الساحلية ، لحمل خيرات الوطن المتنوعة لبقاع عديدة من العالم . وما إلحاح السارد على تشبيه الخمور المغربية المعتقة المتدفقة من أنابيب نقلها للسفينة الفرنسية – إيفون 5 – بدم أحمر متخثر، في أكثر من مناسبة، إلا تعبيرا ضمنيا عن هذه الحقيقة البشعة، يقول : (وقف يراقبهم من بعيد ، يتأمل حركاتهم، كيف يتدافعون بالأذرع، بعض الأذرع تتدافع، و البعض الآخر يتأبط حزمة من الصحف التي رفض أحد أن يقرأها، سقطت بعض الصحف حول الخمرة المراقة مثل دم متخثر، لكنها لم تلطخ، جمعها صاحبها، وتزاحم مع الاثنين الآخرين حول ثقب الأنبوب الذي يصب في الباخرة)(15). وبذلك تصبح الخمور المغربية دما، وأنابيب نقلها للبواخر الأجنبية عروقا، تمتص الخيرات الوطنية المهدورة في مغرب الاستقلال الشكلي والتبعية الاقتصادية . لتتحول المدينة المغربية ، في ظل هذا الوضع المختل لفضاء مفتوح للنهب و الاستغلال من طرف الأجانب و عملائهم المحليين، كما أكد ذلك أحد الباحثين في معرض دراسته لهذه الرواية، ولتركيبة شخصياتها، يقول: (الملاحظة الأساسية حول شخصيات هذه الرواية، أنها تحقق نوعا من التقابل بين الشخصيات المغربية و الأخرى الأجنبية، حيث تستحضر نمطا معينا من العلاقات الاجتماعية، يساهم في تكوينها اليهود والأمريكيون و الفرنسيون....إن هذا الحضور الذي تمثله الشخصيات الأجنبية يشير إلى المدينة المفتوحة على كافة الجنسيات من زاويتين: الميناء و القاعدة الأمريكية)(16).

انفتاح يمتد عميقا ليطال مختلف مظاهر الحياة بهذه المدينة العربية المستباحة، وما إطلاق أسماء غربية على بعض الشوارع و محلاتها التجارية إلا دليلا فاضحا على ذلك: (زنقة – فرانسوا دي فيون – / مقهى المادريغال/ مقهى الأركاد).

كل هذا يؤكد ، بما لا يدع مجالا للشك، أن الرواية تحاول وضع السياسة المغربية لمرحلة ما بعد الاستقلال في قفص الاتهام، من خلال تقليص الفروق بين مغرب الأمس و اليوم ، وحصرها في مجرد تغييرات شكلية بسيطة، ليس لها تأثير إيجابي قوي يذكر على المستوى المعيشي لسواد الشعب، الممثل بأكثر من ثلثي شخصيات الروائية. في الوقت الذي استمرت فيه هيمنة الجاليات الأجنبية على مصادر الثروة الوطنية، بمساعدة البورجوازية المحلية. لهذا فلا غرابة إذا ما وجدنا بعض الباحثين يعتبرون دفاع حميد عن الفتاة غنو من بطش الأمريكي والمغربي السكرانين، محاولة لرد الاعتبار للكرامة الوطنية المداسة من قبل اللفيف الأجنبي و البورجوازية العميلة، يقول: (إن انتقام حميد – لغنو – هو انتقام للكرامة المهانة من قبل هذا اللفيف الأجنبي ، وأغلب الظن أن المومس – غنو – هي رمز للأمة العربية في فتراتها الراهنة، حيث ينتهك الوافدون عليها كرامتها من كل صوب، ويشاركهم في صنع الإهانة لها بعض أبنائها، و لكنها برغم العهر الذي رمتها فيه ظروفها السيئة، فإنها تبقى طيبة كريمة تفيض بمشاعر الإنسانية، وتمد يدها للمحرومين)(17).

وبذلك تكون هذه الرواية الصغيرة الحجم الكثيرة الشخصيات قد وفقت إلى حد بعيد في رصد أبرز مظاهر اختلال الواقع المغربي ،في مرحلة ما بعد الاستعمار . كل هذا من خلال حكاية حميد الشخصية الروائية البسيطة الحالمة بتجاوز شرطها الاجتماعي الصعب، وتحقيق رغبتها الطبيعية المشروعة في العيش الكريم. لكن الواقع كان أقوى من طموحها و إمكانياتها ، فتكسرت أحلامها ، كما تكسرت قبلها وبعدها أحلام كافة– أبطال - روايات زفزاف الأخرى.

الهوامش و الإحالات:

*/ محمد زفزاف: محاولة عيش، رواية ، مجلة أقلام العراقية، عدد:2، سنة:1980. وهي الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة.

*/ محمد زفـزاف روائـي مغربي (2001/1946)، صدرت له الروايات التالية:

المرأة والوردة. الدار المتحدة للنشر، بيروت، 1970.

أرصفة وجدران. منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، العراق،1974.

قبور في الماء. الـدار العربية للكتاب، ليبيا/ تونس،1978.

الأفـعـى والبحر. الـمـطـابـع الـسـريـعـة، الـدار البيضاء،1979.

بيضة الديك . منشورات الجامعة،1984.

الثعلب الذي يظهر ويختفي. منشورات أوراق،1985.

أفواه واسعة. الدار البيضاء،1998.

*/ ت، تـودوروف : الناس... الحكايات. ترجمة: موريس أبو ناضر، مجلة مواقف، عدد:16، سنة:1971، صفحة:145.

9/ محمد زفزاف: رواية مذكورة، 1980، صفحة:124.

10/ محمد زفزاف: روايـة مـذكـورة، 1980، صفحة:128.

11/ نور الدين بلقاسم: مقالة مذكورة، صفحة: 80.

12/ محمد زفزاف: رواية مذكورة، 1980، صفحة: 136.

13/ محمد زفزاف: روايـة مـذكـورة، 1980، صفحة:138.

14/ محمد زفزاف: روايـة مـذكـورة، 1980، صفحة:141/140.

15/ محمد زفزاف: رواية مذكورة، 1980، صفحة: 124.

16/ محمد عز الدين التازي: دراسة مذكورة، 1985، صفحة: 117.

17/ نور الدين بلقاسم: مقالة مذكورة، صفحة:78.

الزبير مهداد
mahdad.zober@gmail.com

لابد أن يكون للتراث تأثيره في الفن التشكيلي المغربي الحديث، مثلما له تأثيره في الحياة والعلاقات الاجتماعية والسلوك وغيره. إنه يؤمن الأسس للهوية الوطنية، ويكون مرجعا للذاكرة وللروح.
إن حضور التراث في العمل الفني استجابة لحاجة تعبيرية نفسية لدى الفنان والمشاهد في آن. فالفنان يتأثر بكوامن نفسه، وما راكمه فيها تفاعله مع مجتمعه وبيئته، يمتزج كل ذلك في ذاته، ويعيد إنتاجه مجددا في عمله الفني. وهكذا يصبح الفن عامل تجديد للحياة وتأصيل لها في آن، يغدو مرآة عصره ولسان تعبير الفنان يعكس أسلوبه وطابعه الشخصي، وحاملا رسالة فنية يفهمها ويتفاعل معها المتلقي داخل وخارج الوطن، ويجعل من اللوحة شاهدا على التراث وأصالته في ظل العولمة التي يفرضها العصر.

التراث المغربي في أعمال الفنانة كوثر الغراز

الفنانة كوثر الغراز

فنانة مغربية، تنحدر من «أيت زكري»، ولدت وعاشت في منطقة سوس، تلقت دراستها الأكاديمية في الهندسة بجامعة الأخوين بإفران، ثم انتقلت للعيش في الولايات المتحدة الأمريكية، استهواها الرسم، فانخرطت في الحياة الفنية بإنجاز العديد من الأعمال الرائعة، التي حققت نجاحا في عدة معارض، واستلفتت انتباه النقاد بأسلوبها، ومضامين لوحاتها الفنية الغنية بالرموز والألوان التي تجسد الهوية الثقافية المغربية الغنية بعناصرها ومكوناتها المتنوعة.

سنواكب تجربة الفنانة كوثر في دراستها الفنية للتراث الشعبي المغربي، من خلال ثلاث لوحات، عرضتها مؤخرا في أمريكا. وهي اللوحات التي عنونتها بالأسماء التالية: «بوجلود»؛ و«أيت زكري»، و«الحديقة السرية».

بوجلود

تستحضر الفنانة كوثر طقس «بوجلود» الأمازيغي، لا بوصفه مجرد احتفال كرنفالي عابر يلي عيد الأضحى، بل باعتباره كائنا هجينا يسكن المنطقة الفاصلة بين الإنسان والحيوان، وبين الثبات والهجرة. في هذا العمل، يتحول «بوجلود» من راقصٍ محلي في جبال الأطلس إلى «طائر إفريقي» يفتح جناحيه على مصراعيهما، معلنا انطلاق الأسطورة من حيزها الجغرافي الضيق إلى رحاب الذاكرة الإنسانية المشتركة.

تعتمد اللوحة على مركزية بصرية قوية؛ حيث يتربع الرأس (القناع) في الجزء العلوي، بينما يمتد الجسد نحو الأسفل ليحاكي هيئة طائر أسطوري، أو جلد ممتد في لحظة رقص صاخب. هذا التكوين يمنح المتلقي إحساسا بالامتداد الروحي والحركة الدائرية التي تميز الرقص الطقسي. «بوجلود» هنا ليس بشرا واضح المعالم، إنه كائن يجمع بين خشونة جلد الماعز وخفة الأجنحة المحلقة، ما يجسد فكرة العبور من الأرضي والدنيوي نحو الروحاني والمقدس.

لقد أفلحت الفنانة في تطويع التقنية لخدمة المعنى، حيث استعملت ضربات فرشاة سميكة وخشنة لخلق ملمس كثيف يشبه فراء الماعز. هذا السطح شبه ثلاثي الأبعاد يمنح اللوحة طاقة جسدية تجعل الرقص يبدو مسموعا والنبض محسوسا. أما الفلسفة اللونية، فقد توزعت بين ثلاث كتل رئيسية:

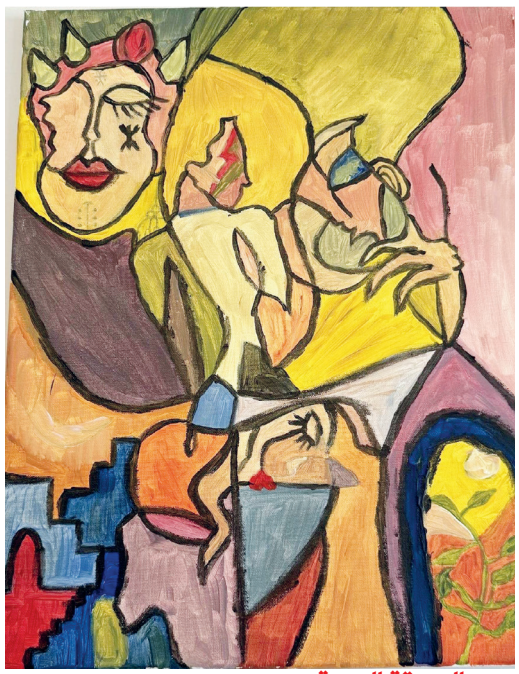
-الأزرق والبنفسجي: في الخلفية، لترميز الفضاء السرمدي والبعد الأسطوري.

-البني والأحمر الداكن: لتمثيل الأرض، والجسد الحيواني، والطقس البدائي الضارب في القدم.

-الأبيض والخطوط الفاتحة: وهي «شرارات» بصرية تبرز حركة الفراء وتمنح الكائن طاقته الحيوية.

إن الدمج بين «بوجلود» والطائر الإفريقي يحمل دلالة عميقة حول الهجرة الثقافية. فكما تهاجر الطيور لضمان بقائها، تهاجر الأساطير الأمازيغية لتعيد ابتكار نفسها في سياقات جديدة. فالتقاليد لدى الفنانة ليست أصناماً جامدة، بل هي «تقاليد طائرة» تنتقل عبر العصور والجغرافيا، مؤكدة أن الذاكرة الجماعية هي القادرة على تفسير الواقع الجديد وإعادة بناء الذات.

نجحت الفنانة في تحويل «بوجلود» إلى حارس للذاكرة وكائن عابر للصحراء والحدود. إنها لوحة لا تصور رقصا، بل تصور انبعاثا؛ حيث يلتقي صخب جبال الأطلس بروح المسافر التي لا تعرف المستحيل. إنه صرخة ثقافة ترفض أن تُترك وراءها، مفضلة التحليق بجناحي طائر إفريقي نحو آفاق كونية.


الحديقة السرية

آيت زكري

في لوحتها الموسومة بـ «آيت زكري»، تخط الفنانة كوثر مسارا تعبيريا فريدا، تنتقل فيه من رصد الطقس الجماعي إلى سبر أغوار «البورتريه الرمزي». العمل ليس مجرد استنساخ لملامح بشرية، بل هو بيان بصري يكرس مفهوم الإنسان كامتداد عضوي للأرض، حيث تذوب الحدود بين التضاريس المغربية والهوية الإنسانية في دوامات لونية لا تهدأ.

تدخل الفنانة في هذا العمل في حوار بصري ذكي مع تقاليد ما بعد الانطباعية، وتحديدا مع لغة الفنان الهولندي فينسنت فان كوخ. يتجلى هذا الاستحضار في ضربات الفرشاة الدائرية، والخطوط الحلزونية التي تجعل السماء والخلفية تبدوان وكأنهما تتنفسان. لكن هذا الاقتباس ليس محاكاة أسلوبية مجردة، بل هو «إعادة توطين» لتلك اللغة في سياق مغربي إفريقي صرف؛ فالمشهد الطبيعي هنا لا يعمل كخلفية محايدة، بل هو كيان حي نابض، تتردد صداه في ملامح الوجه وثنايا الوشاح، كأن الشخصية قد نبتت من تربة الأرض نفسها.

تتوسط اللوحة شخصية مغربية متلفعة بوشاح أزرق (ملحفة)، وهو اختيار يحمل دلالات عميقة، فالأزرق النيلي يهيمن على الشخصية، رامزا إلى الحكمة، والسماء، والسكينة، وهو في الوقت ذاته يخلق توازنا بصريا مع «الأصفر الذهبي» الذي يجسد حرارة الرمال الصحراوية وشمسها. بينما العينان المحاطتان بسواد الكحل التقليدي، واللتان تبرزان من ثنايا الوشاح، تنطقان بنظرة مباشرة ثابتة، تتحول إلى مركز جذب يربط الذات الفردية بالسيادة الجماعية، معلنة عن هوية تنظر من «داخل الثقافة» لا من خارجها.

تجسد «آيت زكري» فكرة السيادة القبلية عبر الربط الوثيق بين جسد الشخصية وعناصر الطبيعة (تلال، صبار، سماء). ضربات الفرشاة التي تشكل الجبال هي ذاتها التي تشكل طيات القماش وخطوط الوجه، مما يوحي بوحدة الوجود بين الإنسان والمكان.

إن لوحة «آيت زكري» تتجاوز كونها تمثيلاً لشخصية محلية، لتبدو كقصيدة بصرية حول بناء الذات والتمسك بالأرض. لقد استطاعت الفنانة، من خلال دمج تقنيات التلوين السميكة والإيقاعية مع الرموز الثقافية المغربية، أن تحول اللوحة إلى «كيان حي» يعبر عن روح المكان. إنها دعوة للتأمل في الهوية لا كإرث جامد، بل كطاقة حركية مستمرة، تماما مثل تلك الدوامات اللونية التي تحيط بـ «آيت زكري».

«الحديقة السرية»

إذا كان العملان السابقان قد احتفيا بالتحليق والسيادة، فإن اللوحة الثالثة للفنانة كوثر، والمعنونة بـ «الحديقة السرية»، تأخذنا إلى رحلة ارتدادية نحو الحميمية؛ حيث تفتح باباً موارباً على الذاكرة العائلية والروحية لقبيلة «آيت زكري». هنا، لا ترسم الفنانة وجوها، بل تنبش في «طبقات جيولوجية» من الهوية، لتكشف عما يختبئ في الفضاءات الأكثر خصوصية وقرابة.

تعتمد اللوحة تكويناً هندسياً معقداً تتداخل فيه الوجوه وتتراكب، في مزيج أسلوبي يجمع بين التكعيبية التي تجزئ الملامح إلى مساحات هندسية، والتعبيرية التي تشوه الواقع لإبراز ثقل الشعور الداخلي. الوجوه هنا لا تمثل أفراداً بأسمائهم، بل تظهر كـ «أقنعة أسلاف» أو نقوش قديمة منحوتة من تراب المغرب. إن تداخل هذه الوجوه وانبثاق بعضها من بعض يجسد فكرة الحضور الجماعي، حيث الفرد هو خلاصة أجيال سبقت، وحيث الذاكرة هي سلسلة لا تنقطع من الأرواح المتصلة.

تظهر الوشوم الأمازيغية على ملامح الشخصيات كـ «مراسٍ» تثبت الهوية في

بوجلود

بحر من التحولات. الوشم هنا ليس زينة، بل هو علامة صمود وتوثيق للانتساب القومي.

تهيمن على اللوحة كتل لونية حارة ومشبعة بـ «الأحمر المراكشي» والذهبي المشمس؛ وهو اختيار لوني يختزل تاريخ المدينة الحمراء بجدرانها وأزقتها وحرارة علاقاتها البشرية. هذا الأحمر يمثل ثقل التاريخ.

وسط هذه الدوامة من الألوان الدافئة، تبرز نافذة صغيرة تخفي شجيرة زينة خضراء، تمت أوراقها نحو الشمس، وكأنها تستدفئ بها. هذه البقعة الخضراء هي «الحديقة السرية» للهوية؛ ذلك الجزء الداخلي الخصب الذي يبقى مفعماً بالحياة والأمل، حتى عندما تحيط به عواصف النسيان وجفاف الزمن. إنها نقطة التنفس التي تعبر عن «الازدهار الداخلي» للهوية المغربية.

وباعتماد أسلوب الرسم السميك المستلهم من طاقة فان كوخ الحركية، تبدو اللوحة وكأنها «منحوتة» باللون، مما يمنح وجوه الأجداد هيبة الآثار الخالدة التي لا تمحوها الرياح.

إن لوحة «الحديقة السرية» هي العمل الأكثر تأملاً في هذه السلسلة؛ فهي لا تكتفي بتصوير المظهر الخارجي للهوية، بل تبحث في جذورها العميقة. الناقذة في أسفل اللوحة ليست مجرد عنصر معماري، بل هي بوابة نحو «الداخل» الروحي. إنها تقول لنا إن الهوية، رغم كل ما يلحق بها من ندوب التاريخ (الأحمر)، تظل تملك حديقتها الخاصة التي تزهر بالخضرة والاستمرارية.

في هذه الثلاثية التشكيلية، تنسج الفنانة كوثر الغراز مشروعًا بصريًا يتقاطع فيه الأسطوري بالأنثروبولوجي، والذاكرة الجماعية بالبحث المعاصر في الهوية. تتعامل الفنانة مع اللوحة ليس فقط كمساحة تصويرية، بل كحقل رمزي تُستحضر فيه الطقوس والوجوه والأرض بوصفها عناصر متشابكة في سردية واحدة: سردية الانتماء.

تعتمد الغراز في أعمالها على الملمس الكثيف للطلاء، حيث تتحول ضربات الفرشاة إلى بنية حسية تكاد تكون نحتية. اللون هنا ليس مجرد عنصر زخرفي، بل مادة حية تعكس إيقاع الذاكرة وحركتها المستمرة.

كوثر الغراز في سياق الفن المغربي المعاصر

إن الفنانة كوثر الغراز تكمل رسالة الفنانين المغاربة الكبار، أمثال فريد بلكاهية، ومحمد لمليحي، ومحمد شبعة، الذين اجتهدوا في التعريف بالفن المغربي من خلال استلهام الرموز المحلية والزخارف الشعبية ضمن لغة حداثية معاصرة.

تأتي تجربة كوثر الغراز في امتداد بعيد لهذا المشروع حياته، لكنها تتخذ مساراً مختلفاً. فبينما ركز جيل الستينيات على التجريد والزخرفة والرمز البصري، تميل الغراز إلى العودة إلى الجسد والوجه والطقس بوصفها حوامل أساسية للذاكرة الثقافية.

ما يميز أعمالها هو قدرتها على الجمع بين ثلاثة مستويات متداخلة:

1. البعد الأنثروبولوجي باستحضار الطقوس الأمازيغية والرموز القبلية.
2. البعد التعبيري باستخدام اللون والملمس بطريقة كثيفة تعطي اللوحة طاقة حسية قوية.
3. البعد السردي المعاصر بطرح أسئلة حول الهوية والهجرة الثقافية واستمرارية التقاليد.

بهذا المعنى، تنتمي أعمال الغراز إلى تيار متنام في الفن المغربي المعاصر يسعى إلى إعادة قراءة التراث لا بوصفه مادة فولكلورية، بل كأرشيف حي للهوية. فلوحاتها لا تكتفي بتوثيق الرموز الثقافية، بل تعيد تشكيلها داخل لغة بصرية معاصرة، حيث تتحول الأرض إلى جسد، والوجوه إلى خرائط للذاكرة، والطقوس إلى استعارات عن الاستمرارية والتحول.

سعيد الشقيري ينسج حكايات تمتع وتسائل الوجود

عبد اللطيف البازي

ما معنى أن تكتب عن مبدع بعد أن يعبر إلى الضفة الأخرى من هذا الوجود ، خاصة إذا كان هذا المبدع صديقًا قريبا يسكن القلب؟ أيكون الأمر حوارا طال تأجيله حتى استحال؟ أم قراءةٌ لا يسيّجها سوى شعورٍ عميقٍ بالحرية والامتنان؟ أم ينبغي الاعتراف بأننا نكون ههنا إزاء ضرب من التلصص على نصوص تُركت وحيدة وأصبحت مطالبةً بأن تدافع عن نفسها بعد غياب صاحبها؟

لنقترب أكثر. المبدع سعيد الشقيري كائن استثنائي، وبحوزته أكثر من قبعة لأنه ساحر اصيل. هو كاتب قصة هوايته اقتناص المشاعر الغامضة؛ ورسّام تستهويه عوالم الألوان والأشكال فيحدّثك عنها بشغفٍ نادر؛ وعاشقٌ للموسيقى الرفيعة حيث لا يتردد في أن يستجيب لمداعبة أوتار العود حينما يُطلب منه ذلك. وهو، بالأساس، قارئٌ نهمٌ ولبيب وكذا مناضل مكابر بالمعنى الرحب لكلمة مناضل. لذا غالبا ما كنتَ تجده موزعًا بين مشاريع نصوص وخطاطات لوحات، دون أنْ يتخلى عن مرحه ، وصرامته في التعبير عن رأيه والإنتصار لمبادئه، ورغبته الجامحة في اقتسام حكاياته وطرائفه مع أصدقائه، ولا سيما مع صديقاته اللواتي كنّ يودعنه أسرارهن. وكأن "سعيدًا" كان ينسج من كل هذه الإنشغالات تـوليـفـة خاصة بـه، مستحضرا ما قالته الشخصية المحورية في قصة "انتشاء العارفة":كنتُ سعيدا كما كنتُ."العالم كله في داخلي. وأنا أعيد ترتيب علائقه على مهل هواي» (ص60).

وقصة «انتشاء العارفة» واحدة من قصص مجموعة «شـوارع اللّه» * التي وقعها سعيد الشقيري، والتي تمنح قارئها متعة فائقة، وتوقظ ملكاته "النقدية"، فتدفعه إلى استدعاء كل رصيده من القراءات والمشاهدات. فسارد قصة «نهاية الأسبوع" يحيل مثلا على رواية لورا إيسكيفيل «مثل علاقة الماء بالشوكولاتة» بعفوية لافتة: «قد أكون بكيت أكثر مما بكت "تيتا" عندما ولدتها أمها على طاولة المطبخ" (ص107). كما يمزج سارد قصة «بروتوكول الوداع» بين الإحالات التشكيلية والأدبية وهو واثق من تجاوب القارئ: «كنت أعتقد قبل ذلك أنني أعرف لون أشعة شمس الصباح الذهبي، وأنني سبق لي رؤيته في كثير من الحالات المباشرة، وفي اللوحات والأفلام وعند إبراهيم الكوني وألان بو» (ص97).

وإدراكا من الكاتب لطبيعة القصة القصيرة بوصفها فنّ التكثيف والإدهاش، نجده ينسج تشبيهاتٍ تجمع بين الطرافة والغرابة تستوقف القارئ وتدعوه إلى رفع رأسه لتأمل ما قرأ. يقول سارد قصة «ريح ومئذنة وامرأة غائمة»: "أحسّ بالجوع، بكثير من الجوع يصرخ في خلاء معدته كتظاهرة فلاحين فقراء» (ص21). أما خمودة، الشخصية الرئيسية في قصة «ابتسامة في اليد» فقد "فر راكبا على خوف سريع» (ص32). ويضعنا سارد نفس القصة أمام موقف يبدو بسيطا ، لكنه ينطوي على قسوة وعلى سؤال وجودي: «كان أبي قد مات ميتة عادية. نام ذات ليلة ولما استيقظ كان قد مات. هكذا انتهت حياته. لم يقل لنا أبدا رأيه في نهاية حياته» (ص26) . أما الأم فكان نصيبها في نفس القصة ما يلي: "أظن أنها كانت تعرف رغبتي في قتلها. لذلك حينما كانت تنام تترك أذنها في الحراسة، حتى إذا ما رجعتُ إلى البيت، انتبهتْ وتأهبت لحراسة حياتها» (ص26). في حين يوظف سارد قصة «انتشاء العارفة» هذه الصورة الغريبة والمحيرة في آن: «أحسستُ بما يحسه من نظم حفلا ولم يحضر أحد من مدعويه» (ص57). و المرأة التي جاءت لتكنس المنزل الكائن بقصة «ريح ومئذنة وامراة غائمة" منحها السارد الوصف التالي: "كان لباسها يخفيها، ويجعلها غارقة في شقاء ما» (ص14).

إن قصص سعيد الشقيري تحكي عن مصائر كائنات هامشية، مثلما هو حال تلك المرأة «الغارقة في شقاء ما"، ومنتمية إلى «الأقليات الساحقة» التي تتعرض لأشكال متعددة من العنف. شخصياتٌ منفلتة، لكنها أليفة تشبه هذين الأخوين المتشردينَ اللذين تصورهما قصة «صورة»:" حين يأتي الليل، نتكئ أنا واخي بمدخل إحدى العـمـارات على قطعتين سميكتين من الكارتون.(...) أدخل تحت ذراعه، وأضع رأسي على صدره. ننكمش في بعضنا جهد الإمكان." (ص42). أو كما هي حالة هذه الحبيبة بطلة فاجعة تحكي عنها "قصة «غدر بني»:» يبقى في علم الغيب وحده ما الذي كان سيصدر مني لو كنت حاولتِ الموت في حضوري، ولم تغدريني، وتموتي بعيدة عني، بطعنة شخص كان يبحث عن حقنة هيروين» (ص77).

إن المبدع سعيد الشقيري يبني عوالم هلامية، مغرقة في الواقعية إلى حد التجريد، ويصوغ صورًا مبتكرة إلى حد الترف، كأنه يستجيب لنداءات آتية من بعيد قد ينطبق عليها هذا التعبير الذي صاغه سارد قصة «شوارع اللّه»: «ذهني حيوان ليلي طليق، يغزل بالدخان والنسيم والخمرة قصصا طائشة» (ص130).وتتداخل في هذه المجموعةالكتابة والكتابة إلواصفة ، لتنتج نصوصًا طازجة مفتوحة على احتمالات عدة وتمر بين خيارات وسجلات متباينة كما هي حال الدروب كما نقرأ في هذا المقطع: "ولدت داخل أسوار المتاهة الفاتنة، وعشت مفتونا بدروبها، مدركا ان الدروب تمر بين البيوت(...) البيوت لأصحابها والدروب للجميع» (ص88). كما أنها تتخذ أحيانًا طابعًا غرائبيًا وسوريياليًا يمت بأكثر من قرابة مع إبداعات سالفادور دالي: «في مكان ما قرب مجموعة من العيون، توقفت الحافلة القادمة من مدينة فاس. فتوزعت العيون على المسافرين وهم يغادرون الحافلة» (ص7). وتمتّ ربما بقرابة أيضا مع عوالم جورج أورويل.

وفي سياق آخر ، تصبح القصة وكأنها حية تأكل ذيلها وتصبح النهاية بداية جديدة لنفس الحكاية كما هو الحال في قصة «مداد أبيض":في ذلك الركن من صالة جلوسي بمنزلي، كنت جالسا أقرأ قصة كتبتها ذات يوم في مفكرتي. وكنت، في الحكاية، جالسا في ركن من غرفة الجلوس بمنزلي» (ص54). هكذا تتقدم نحونا عوالم حدية ، تقع بين الذهني والحسي، يتم الاحتفاء فيها بالتفاصيل الصغيرة وبأحلام اليقظة.

إن قصص "شوارع اللّه" ذات علاقة وطيدة بالحياة وتقلباتها، متعها وورطاتها ومآزقها، وهي تستند إلى لعبة جمالية تعتبر ان الحكي حق مشاع بشرط ان يتم استعماله بشكل جيد وجذاب. هي، كما يسميها صاحبها، «جماعة قصص»، تستدرجنا بسلاسة، لأن الحكي فيها ينبع من حاجة إلى البوح والاقتسام، وإلى رغبة في الاحتماء بالسرد و إلى تحويل الحكايات إلى ملاذ واختيار . و تنتهي المجموعة على هذا المشهد القيامي :"كانت يداي مؤثقتين خلفي، وأنا مشبع ضربا عشوائيًا متقنا، ومعي خبر طريف بأنني أنا الذي أضرمت النار في الجبل" (ص148).في حين أن سعيد الشقيري لم يضرم "نارا في الجبل، بل أضرم نارا هادئة في مجموعته القصصية، وبرحيله امتدت تلك النار إلينا نحن أحبته فأصبح الوجود يبدو الآن موحشا بشكل رهيب

في مجموعته القصصية «شوارع اللّه»

سعيد الشقيري، شـوارع اللّه (جماعة من القصص)، منشورات كلمات، 2016، الطبعة الأولى وجميع الإستشهادات بعد حرص ص تحيل على هذه الطبعة.

وقائع عرضية

في المغرب منذ زمن ليس ببعيد

الجزء الرابع والأخير

ترجمة: إسماعيل أزيات

بقلم: رولان بارط

أ

«أضع نفسي في وضع من ينجز شيئا، وليس في وضع من يتكلّم عن شيء: لا أدرس منتوجا؛ وإنّما أنخرط في عملية إنتاجه؛ فأبطل الخطاب عن الخطاب؛ ولذلك لم يعد العالم يحضر عندي في شكل موضوع؛ ولكن في شكل كتابة؛ أي في شكل ممارسة؛ وهكذا أنتقل إلى نوع آخر من المعرفة (معرفة الهاوي)...»

أن تعرف كيف تعيش في مراكش: محادثة خاطفة تجري من عربة يجرّها حصان إلى درّاجة هوائية: سيجارة تُقدَّم، موعد يُضرب. تدور عجلة الدرّاجة عند زاوية الشارع وتختفي. في السمّارين، أسير عكس تيّار هذا السّيل البشري. انتابني انفعال (لا إيحاء إيروتيكي فيه) بأن لكلّ واحد منهم قضيب وأن هذه الأعضاء الذكورية، كلما تقاطعت خطواتنا، تتراصّ كأشياء متشابهة ومتسلسلة تمّ تقطيعها، بإيقاع منتظم، وفق قالب واحد. في هذا السّيل، ومع أنّهم يلبسون الثّوب الخشن نفسه، الألوان عينها، الرّثاثة ذاتها، كان هناك من وقت لآخر قضيب مفتقد.

في سوق مراكش: زهرات بريّة في أكوام النّعناع.

المعلّم الضّئيل في مراكش: «سأفعل كلّ ما تريد» قالها بتحمّس، وبنظرة ممتلئة باللّطف والتواطؤ. ما يعني: سأمارس معك الجنس، وهذا كلّ شيْ.

رجل أسود، متدثر بالكامل في جلبابه الأبيض ومغطى بغطاء الرأس، يصير بهذا الشكل أكثر سوادا، إلى درجة أحسب وجهه بمثابة لثام امرأة.

على الطريق بين مراكش وبني ملال: عبد القائم، ولد فقير، لا يتكلم الفرنسية، يحمل سلة مستديرة وبسيطة، أقلّه لمئات من الأمتار. ما إن يستقرّ في السيّارة حتى يخرج من سلّته إبريقا ويمدّ إليّ كأس شاي ساخنا (كيف له أن يظلّ ساخنا؟)؛ ثمّ يترجّل ويختفي على جانب الطّريق.

مستوقفٌ جدّ فقير يتنقل بين مدينة وأخرى بحثا عن عمل (له عيون جميلة للغاية) يروي لي قصّة مروّعة لسيارة أجرة جماعية (كنّا نسير فيما يشبه غابة) قتل سائقها من قبل أربعة ركّاب متنكرين في أزياء نسائية.

«لكنّ سائقي هذه السيّارات ليس لهم أبدا مال كثير.» «ليس لهذا الأمر قيمة: السّارق سارق.»

«سيّدي، تذكر، أنّه لا يجب أبدا أن تقل في سيّارتك مغربيا لا تعرفه» يقول لي هذا المغربي الذي أقلّه في السيّارة ولا أعرفه.

فتاة تتسوّل: «أبي مات. لذلك أريد شراء دفتر»، إلخ. (الجانب المزعج في التسوّل، هو الضّجر من رتابة القوالب النمطية.)

على الطّريق الواصلة بين أگادير وتمريرت، شخص بزيّ عاديّ: مدني، أرمش، رث لكن بقبّعة موظف رسمي وبحاملة مسدّس: إنّه حارس غابة. يحبّ الروايات البوليسية لأنّه «هو أيضا، وبصورة ما، كناية عن متحرّ (يراقب سرقة الأخشاب)؛ ويجد نفسه أحيانا يواجه مشاكل مماثلة «، إلخ.

الطالب المغربي، ذو الأسنان البارزة قليلا واللحية الدّقيقة، حصل على منحة دراسية كاثوليكية من ليل Lille لأنّ راهبا أبيض كان يعيش في قريته في أعالي الأطلس الكبير. إنّه قرأ (أو لم يقرأ) «أزهار الشرّ».

بقوائمه الأمامية المقيّدة والمثنية، وإجباره على الجثوّ كما لو أنّه أُهين، يبذل جمل جهودا رهيبة لكي ينهض.

جمل آخر رابض على الأرض، جامد الحركة، ينزف من فمه، معروض للعيان كأنّه عمود تشهير، محاط بدائرة من المتفرّجين (من بينهم سيّاح، أحدهم متكرّش ومتورّد، يلبس بنطلونا قصيرا ضيّقا للغاية، تتدلى من على كتفه آلة نصوير). يصطرخ الجمل بصورة مخيفة، يرفس بقوائمه بكل قواه. مالكه، وهو رجل أسود قصير القامة، يضربه، يجمع حفنة من رمل و يرمي بها ملء عينيه.

جيرار، الذي أبوه فرنسي وأمّه من أهل البلد، يريد أن يدلّني على الطريق المؤدية إلى «الغزالة الذهبية»[1]؛ يرتمي في السيارة حتى يكشف لي عن مفاتنه؛ ثمّ، وبرقة نادرة، يبدي لي حجّة أخيرة لا تقاوم: «تعرّف، أنا غير مختون ! «

ثلاثة شبّان شلوح على منحدر صخري يطلبون منّي درسا في اللغة الفرنسية. «كيف نقول...؟» وأنا أجيبهم، أدرك أنّ العضو التّناسليّ يحتفظ بنسق صوتي متماثل[2] cul / con queue / . يندهش الشبّان الثلاثة وقد أصبحوا في لحظة فيلولوجيين.

صبي جالس على حائط منخفض، على جانب الطّريق، غير آبه بها ـ جالس هنا كما لو أنّه قاعد إلى الأبد، جالس هنا بقصد الجلوس، في وضع ملتبس :

«يجلس هادئا تماما، دون عمل شيء،
يحل الرّبيع وينبت العشب من تلقاء نفسه»[3]

جان، أستاذ شاب ـ أستاذ ماذا؟ ـ ينظر في كتابي: «لم أنجح أبدا في استيعاب هذا الرجل (يقصد بروست)[4]؛ لكنّي أحسّ أنّ ذلك سيحدث في أحد الأيّام.» صديقه بيير، المنزعج، المتعجرف والفجّ (لا يبالي بالإجابة): «هل تدوّن ملاحظات؟»

أزمور: اشتريتُ حسائية ذات معدن أبيض من بائع شاب بلا أسنان اقترح أن يلتقي بي في «شقّته الصّغيرة».

السّعادة في مهيولة 5: المطبخ الكبير، اللّيل، العاصفة التي في الخارج، الحريرة التي تُطهى على مهل، المصابيح الكبيرة التي تعمل بالبوتان، موجات من الزّيارات الصّغيرة، الدّفء، الجلابة وقراءة لاكان 6(لاكان مهزوم أمام هذه البحبوحة المبتذلة.)

القيّمة على المزار امرأة عجوز بلا أسنان تعلّم صبيان القرية مقابل خمسين فرنكا لكل واحد. (يوجد الضريح بالقرب من مكعّب من الأرض يحمل الرقم 61 ـ إنّه المكان الذي يُغسل فيه الموتى؛ المقبرة مفتوحة: بعض الحُصر على الأرض، مزّق من أثواب تتدلّى على سبيل نذور من الصندوق الخشبي المطلي باللون الأخضر تحت صورة باهتة للسلطان السابق، زوجا صندل متروكان على حصيرة.)

م.، المريض، المنكمش في زاوية على حصيرة، يخفي قدميه العاريتين اللافحتين تحت جلبابه البنيّ.

رجل ضخم بلا أسنان، نبرته واثقة وشغوفة، يهمس بخصوص ماركة السجائر المعتادة أكثر: «ماركيز، بالنسبة لي، هي بمثابة الكيف ! «

الصّغير إ. يحمل إليّ ورودا، باقة قروية حقيقية: بعض رؤوس من زهرات الجيرانيوم، حزمة من نسرين أحمر، وردتان، أربعة أغصان من الياسمين. حصلت له هذه النزوة بعد البهجة الكبيرة التي منحتها له: أن طبعتُ اسمه بصور مختلفة على ورقة أهديته إيّاها (الزّهرات مقابل الكتابة).

بعد أن أعطيتُ أحدهم حبّة إسبرين، أصبحوا جميعا يعانون من آلام الرأس فصرت كأنّي أقوم بدور صيدلية.

جماعة من الأولاد ساهموا في تسديد أجر عاهرة؛ أحدهم قطع مسافة ثلاثين كيلومترا على الدراجة ليقابلها في «أ» وليحضر لها شيئا من الشراب؛ ثمّ أخذ كل واحد منهم دوره.

في هذا البلد يمكن للكشّافة أن يصيروا بغيضين. حملتُ ثلاثة منهم إلى المدينة: هيأتهم غير منسّقة، شعور طويلة غير ممشوطة، قبّعات من كل لون ـ ومع ذلك لهم علم، شارات، تحيّة كشفية، وعبارة من قبيل («الكشّافة هم أصدقاء الجميع»). كان «القائد»، بساقين عاريتين، يظهر عليه الانتصاب بينما الآخران ينشدان أناشيد كشفية حزينة (تحكي قصّة يتيم).

أعلى الباب، حفر البنّاء أحمد ميداس فوق الإسمنت، كلمات بأحرف غير مرتّبة: «مطبخ بالإكراه». الأب لا يرغب في هذا المطبخ الإضافي، بينما الأمّ تريده.

فتّيان عاريان اجتازا الوادي على مهل، ملابسهما موضوعة في صرّة على الرأس.

جلباب في حالة سكون وأمان (كما يُرى من الخلف) على ظهر حمار، علامة تتكرّر بانتظام في البوادي.

(1969)

هوامش: (من وضع المترجم)

1 ـ فندق فاخر كان مشيّدا بالقرب من مدينة تارودانت.
2 ـ عبارات عامية ذات مدلول جنسي.
3 ـ تُنسب العبارة إلى الحكيم الصّيني القديم «لاو تسي» (بين القرنين السادس والخامس ق.م) صاحب «كتاب الطاو».
4 ـ يقصد بارط ربّما كتابه «1964»(Essais critiques). بارط لم يكرّس كتابا مستقلا لبروست، كتب عنه مقالات معدودة ضمّنها بعض مؤلفاته. ومؤخرا (منشورات سوي، 2020) صدرت هذه المقالات في كتاب حمل عنوان Marcel Proust Mélanges.
5 ـ مهيولة منطقة سياحية معروفة بزراعة الحوامض والرمان وهي على بعد 12 كلم من أزمور.
6 ـ جاك لاكان المحلل النفسي المعروف (1901 ـ 1981).

المصدر:

.Roland Barthes, Incidents, Paris, Seuil, 1987

صفوة الشعر

قراءة في قصيدة «حامل الريشة» للشاعر عبد العالي دمياني

عبد الوهاب الرامي

القصيدة التي أحاول هنا ملامستها قراءةً وتذوقاً، والاشتغال -باقتضاب- على آليات تركيبها، هي «حامل الريشة» للشاعر المغربي عبد العالي دمياني (من ديوانه «سدرة الهباء»، منشورات بيت الشعر في المغرب، 2023). وهي محاولة مني للتّماس مع عوالم هذا الصوت الشعري المتميز في المغرب. وتتحدث القصيدة في ظاهرها عن كل حامل ريشة/قلم، وظني أن العنوان يحيل، على الأرجح، على صورة الشاعر عامة والشاعر ذاته.

فالريشة تحمل دلالتين متكاملتين:

أولاهما بمعنى القلم، بوصفه رمزا لفعل الكتابة، وكذا كل التصورات المرتبطة بالإبداع والتعبير. أما الثانية -على سبيل الاحتمال الذاتي- فهي ريشة الطائر، بما تحمله من إيحاءات الطيران والتحرر والانعتاق.

الصمت... في كفّ الشاعر

في مستهل القصيدة، يقول دمياني عن الشاعر «لا شغل له/ إلا تنقيحُ الصمت/ على إيقاع البراكين/ الثائرة/ داخله». وهذه الصورة الشعرية العميقة تفتح بداية أفقاً تأويلياً واسعا؛ ففكرة تنقيح الصمت توحي، أولاً، بأن الصمت ليس بريئا، بل تعتريه شوائب وأدران وتواطؤ(ات)، وأنه يحتاج إلى خلخلةٍ ومراجعة وغربلة. فالصمت قد يكون غطاء مضللا وقاهرا وظالما، كما في حال الصمت عن الحق، أو في الحالات التي يراد فيها للأغلبية أن تظل خرساء حتى لا تعبّر عن حقوقها ومطالبها. ومن هنا، فإن «تنقيح الصمت» يصبح فعلا شعريا يواجه تلك المواضعات الاجتماعية والنفسية والسياسية التي تحاول فرض «البُكْم الوجودي» بوصفه قدَراً.

البياض والفراغ... عمادا الشّعرية

تشتغل قصيدة عبد العالي دمياني أسلوبيا بآليتي البياض والفراغ، وهما دعامتان أساسيتان للإيجاز. ويتجلى هذ الاشتغال على مستوى المبنى والمعنى.

فالبياض يظل في هذه القصيدة، كما في قصائده الأخرى، ناطقا داخل النص دون أن يؤدي ذلك إلى تشظيه، لأن وحدة المعنى متحكم فيها. كما أن الإيجاز في منجزه ليس اختزالاً للمعنى بقدر ما هو مدخل إلى معانٍ جديدة تتكشف للقارئ مع كل قراءة.

فالبياض المتمثل في الدفقات القصيرة المختزلة يبدي مقاطع القصيدة وكأنها وشم جميل على جسد عذراء يشعّ بياضا، حيث تصبح كل كلمة في القصيدة، بصراً ومعنى، وازنة مَهيبة في حد ذاتها.

أما الفراغ، فهو عند دمياني مادة للتشكيل الشعري. ومن هنا يتبدّى الشاعر في النص ككائن هوائي/ أثيري، يتخلّق من الفراغ، ويعيد بناء العالم انطلاقاً من لاشيء، مستثمراً فراغاته ليبني منها رؤيته الخاصة.

يقول دمياني، في هذا الصدد، عن الشاعر: «صائغُ اللاّشيء/ من رقصة ريح/ في جُبٍّ». وهو ما يعني أن قدَر «حامل الريشة» أن يصوغ منَ اللاشيء عالماً كاملاً، ملتقطا حركة الريح (في جب) ليحوّلها إلى معنى.

بعضٌ من الجماليات

ومن السمات الأسلوبية البارزة كذلك في هذا الديوان اعتماد الشاعر على المفارقة اللفظية oxymore بوصفها آلية جمالية أساسية.

ففي قوله: «صاحب الفأس/ المُلمَّعَة/ بإهاب الليل»، تتجاور الإضاءة والعتمة في تركيب يخلق توتراً جمالياً، مفضياً إلى معنى أعمق، إذ إن الحياة نفسها مركبة من ضفائر متناقضات نتعايش معها في الآن ذاته.

وفي موضع آخر نجد صورة أخرى قائمة على هذا المنحى الأسلوبي، حين يقول الشاعر:

«جَرْسُ الأخْرَس/ على الموجةِ الصَّفْر».

فالجَرْس يحيلَ على الرنين والصوتَ والدَّوِيّ، بينما الأخرس لا صوت له، وهو ما يخلق توليفا دلاليا بين عنصرين متناقضين يطفو من خلاله حَبَبُ الشعر وبهاؤه. ثم تأتي عبارة «الموجة الصفر» التي تبدو في ظاهرها بلا معنى محدد، لكنها تفتح إمكانات تأويل متعددة؛ فالموجة قد تحيل إلى الصوت أو الذبذبات أو الأثير أو الفضاء الإذاعي، بينما الصفر قد يعني الفراغ أو اللاشيء. ومن هنا يتبدى الشاعر كأنه الصوت/الجرْس الناطق باسم الصامتين، والمعبّر عن الآخرين خارج الأطر المؤسسية. و»الموجة الصفر»، تتناقض هي ذاتها مع إيحاءات «الجرْس» بما يكثف المفارقة اللفظية، بل يطعّم اكتنازها.

القاموس لأنعاش الذاكرة اللغوية العربية

يعتمد دمياني في قصيدته هاته (وهو ملمح عام في ديوانه) قاموسا جزْلا يعيد إنعاش الذاكرة اللغوية العربية، بتوظيف لا يخل بانسيابية المعنى (سقالة، قيّاف...). ومن الكلمات اللافتة في القصيدة أيضا لفظة «المستذئِب»، وهي كلمة نادرة الاستعمال، لكنها ذات دلالة مثيرة، توحي بالعزلة والمكر والانفراد، وربما إلى صورة «الذئب المنفرد». والشاعر، في هذا السياق، يبدو كائنا منفردا، يعوي في ليل المدينة حين يزحف الخريف على أشلائها.

دِكَمٌ خارج طوق الأبجدية

تتخلل قصيدة دمياني دِكَمٌ مبثوثة في ثنايا النص، من قبيل: «ذو الوجه المجدَّحُ/ كاسفِ المرايا/ صَقالةِ الأقنعة». فعبارة «كاسفِ المرايا» تعني أن الشاعر كائن خارقٌ للزيف منذورٌ لتعرية الأقنعة الاجتماعية والسياسية؛ إذ غالبا ما تبيت المرايا، التي من المفترض أن تكون في جوهرها عاكسة للحقيقة، ماسخة وحاضنة للأقنعة المزيَّفة والمضللة. وهنا نشتمّ رائحة ثورة على كل من هو منوط به تفعيل الشفافية كأساس لكل مجتمع سويّ، ويتقاعس عن أداء هذا الدور.

ومن مفاتيح قراءة نص الشاعر ما ورد في نهاية القصيدة «سِرُّهُ هناك/ يَرِنُّ في قَفَل/ يُثقل كاهله»، في إشارة إلى القيود والأزمات والكوابح الاجتماعية والسياسية والنفسية التي يواجهها الشاعر في تجربته. فالقفل هنا رمز للكبح والانغلاق، بينما حضور الشاعر مرتبط بمحاولة مواجهة هذه المغاليق وفتحها. ومن هنا يتأكد أن الشعر عند دمياني هو في جوهره بحث عن الحرية -بل التحرر- والانعتاق.

صفوة .. الشعر

انطلاقاً من قراءتنا لقصيدة «حامل الريشة»، يمكن القول إن «سدرة الهباء» ديوان غني بالدلالات والصور الشعرية، ويستحق قراءة متأنية غير متسرعة، بل أن يُقرأ أكثر من مرة. فنصوص دمياني تكشف في كل قراءة جانباً جديداً من مفاتنها، وهي مفاتنٌ ذات غواية خاصة، ترتقي به إلى مصاف الأصوات الشعرية العربية التي تستحق أن يحتفى بها.

جدلية التاريخ والتخييل

في رواية «استراتيجية السمكة القزم» للكاتب المغربي زهير الواسيني

ألاعيب السرد وأحابيله

رشيد برهون

تقوم رواية «استراتيجية السمكة القزم»* للكاتب المغربي زهير الواسيني، على تراكب بنيويّ محكم بين ثلاثة أبعاد تتداخل لتصنع نسيجها السردي، وهي التاريخ بوصفه خلفية واقعية مكثفة، والتخييل بوصفه طاقة إعادة تشكيل لا تكتفي باسترجاع الوقائع، والبنية البوليسية بوصفها آلية حركة وكشف تدريجي تُمسك بخيوط الحكاية وتشدّ القارئ إلى سؤال «الحقيقة». ليست الرواية إذن مجرد استعادة لطنجة أواخر القرن التاسع عشر، بل هي تحويل لتلك اللحظة إلى فضاء روائي تتحرك فيه الوقائع باعتبارها مادة قابلة للتأويل والتشكيل الفني، بينما يمنحها التحقيق البوليسي إيقاعاً تصاعدياً يجعل الماضي نفسه ساحةً للبحث، لا مجرد ديكور زمني يُعرض من الخارج.

في يحضر التاريخ في المتن عبر الإشارة إلى مرحلة دقيقة تتقاطع فيها المصالح السياسية والاقتصادية للقوى الأجنبية مع البنية الاجتماعية المحلية، غير أن هذا الحضور لا يتخذ شكل السرد التاريخي المباشر أو التوثيق المحايد، بل يشتغل كخلفية سردية تتخللها إشارات مركزة إلى واقع المدينة وتعقيداتها. التاريخ هنا ليس غاية في ذاته، بل وظيفة دلالية: يتيح للكاتب أن يبني "مناخاً" لمرحلة أكثر مما يعيد سرد وقائعها بدقة أرشيفية. ومن ثمّ يتحول التاريخ إلى فضاء تتناسل داخله الاحتمالات، لأن الجريمة المؤسسة للحكاية -مقتل أوروبي في طنجة- لا تُقدّم كحادثة جنائية معزولة، بل كحدث قابل لأن يتضخم سياسياً، وأن يشعل توترات بين قوى استعمارية مختلفة، أو يكشف خفية تدور في الظل. هكذا يصبح الماضي إطاراً يسمح بتكثيف التوتر الدرامي، فكل تفصيل في التحقيق يمكن أن يكون مجرد قرينة جنائية، ويمكن في الوقت نفسه أن يكون علامة على توازنات سياسية هشة، وعلى مصالح تتقاطع وتتعارض خلف واجهة «المدينة».

يتقدم التخييل في هذا السياق وسيطاً يصل المادة التاريخية بالبنية السردية. فالرواية لا تعيد إنتاج الوقائع كما حدثت، بل تعيد تركيبها داخل عالم تخييلي تتحرك فيه شخصيات ذات سمات إنسانية وصراعات داخلية وخارجية تعكس تعقيد المرحلة. ويظهر ذلك خصوصاً في بناء شخصية القائد إبراهيم، فهو ليس مجرد موظف إداري أو رجل سلطة، بل شخصية سردية تتشكل عبر الشك والتأمل والشعور بالمسؤولية الأخلاقية، وهو ما يمنح التحقيق بعداً إنسانياً يتجاوز حدود الحدث الجنائي. إن إبراهيم يتحرك داخل القضية بوعيٍ مزدوج، وعي رجل السلطة الذي يدرك تبعات الخطأ السياسي، ووعي المحقق الذي يعرف أن الحقيقة لا تُنال بالحدس العابر، بل بتراكم التفاصيل والإنصات للروايات المتعددة والقدرة على وزن الاحتمالات دون تسرع. ومن هنا يغدو التحقيق مساراً أخلاقياً بقدر ما هو مسار مهني، إذ إن الهدف ليس العثور على الجاني فقط، بل استجلاء شبكة العلاقات والمصالح التي قد تكون وراء الحدث.

وتأتي البنية البوليسية لتمنح هذا التفاعل بين التاريخ والتخييل شكله الديناميكي. فالرواية تعتمد آلية التحقيق التدريجي: لقاءات، واستجوابات، وقرائن جزئية تتكشف على مهل، وتفاصيل صغيرة تبدو في البداية هامشية ثم تتحول إلى عناصر مركزية في بناء اللغز. هذه الآلية تُنتج إيقاعاً تصاعدياً يجعل القارئ شريكاً ضمنياً في البحث عن الحقيقة، لأن النص يدفع به إلى تتبع الخيط داخل متاهة المدينة، ويجعله يقرأ الوقائع لا بصفتها «أخبارا» بل بصفتها علامات قابلة للتأويل. وهكذا لا تتبدى الحقيقة في الرواية ناجزة دفعة واحدة، بل تغدو حصيلة تدرّج ضمن شبكة قرائن يقود بعضها إلى بعض، ومسار كشف يتقدم خطوة خطوة داخل فضاء تتشابك فيه العوامل الاجتماعية والسياسية.

ومن قلب هذا المسار تتحول طنجة إلى عنصر سردي فاعل لا مجرد إطار مكاني. فالأزقة المتشابكة، والممرات المظلمة، والمقاهي التي تتردد فيها الأخبار، والميناء الذي تتقاطع فيه الطرق والمصالح... كلها فضاءات تسمح بتداخل العوالم الاجتماعية والسياسية، وتُظهر المدينة كبنية متعددة الطبقات. إن طنجة هنا فضاء رمزي يعكس تعقيد العلاقات التي تحكم المرحلة، فهي مدينة تتجاور فيها الثقافات واللغات والمصالح المتعارضة، ويصبح فيها المكان نفسه قادراً على الإخفاء والحجب، كما هو حال المتاهة العمرانية للمدينة العتيقة التي تربك البحث وتحتفظ بأسرارها في الظلال. لذلك يغدو المكان جزءاً من منطق الرواية البوليسية، حيث كل زقاق احتمال، وكل انتقال في الفضاء إمكان سردي جديد، وكل نقطة في المدينة قد تكون بوابة إلى خيط سياسي أو اجتماعي لا يقل أهمية عن الخيط الجنائي.

ويتعمق هذا الحضور المكاني حين تبرز العلاقة بين إبراهيم والمدينة بوصفها علاقة تماهٍ وحوار ضمني. فالرواية لا تكتفي بأن تجعل الشخصية «تمر» داخل المكان، بل توحي بأن المكان يشارك الشخصية تجربتها، فجسامة المهمة تنعكس في ثقل حركة الجموع تحت الشمس، وتشابك الأزقة يُقدَّم عبر استعارة «خيوط سجادة معقدة النسيج» بما يحيل إلى تشابك خيوط القضية نفسها. وفي وصف المدينة العتيقة بأنها قادرة على إخفاء أي سر، يصبح المكان كياناً ذا قدرة رمزية على الإخفاء، وهو ما ينسجم مع طبيعة السرد البوليسي القائم على كشف ما تخفيه الظلال. بل إن الميناء ذاته يتحول إلى فضاء دلالي كثيف، إلى فضاء عتبة وانتقال ومراوحة، ونقطة تتقاطع فيها المصالح الخفية وأقدار العابرين، فتختلط حركة البشر بحركة التاريخ، وتتجسد طنجة كمدينة لا تُقرأ بوصفها حجراً وعمراناً فقط، بل بوصفها تراكماً من المصالح والذاكرة والتوتر.

إلى جانب ذلك، هناك حضور للبعد السينمائي البصري في

اشتغال السرد، ويتجلى ذلك في بناء المشاهد وتواليها. الكاتب لا يسرد تقريرياً، بل يشكّل اللقطات كما لو كانت مشاهد بصرية، حيث يشرع في تحديد المكان، ثم ينتقل إلى حركة الشخصيات، ليترك للحوار بعدها أن يدفع الحدث إلى الأمام. كما يظهر هذا البعد السينمائي في الانتقال بين الفضاءات عبر تحولات قصيرة تشبه «القطع» أو المونتاج، من القصر إلى المقهى، ومن الأزقة إلى السوق، ومن السوق إلى الميناء. هذا التنظيم يمنح النص إيقاعا بصريا سريعا، ويجعل القارئ يشعر أنه يتتبع حركة كاميرا داخل المدينة، خصوصا حين تُقدّم الأحداث غالبا من منظور الشخصية المتحركة داخل الفضاء، فيرى القارئ طنجة كما يراها إبراهيم ويكتشفها معه تدريجيا. هكذا تتشكل المشهدية والقطع والحوار وزاوية الرؤية المتحركة كعناصر متضافرة تمنح الرواية حيوية خاصة وتعزز توترها البوليسي، لأن التحقيق ذاته يبدو وكأنه يتكشف «مشهديًا» أمام العين.

هكذا يتحقق توازن دقيق بين المرجعية التاريخية والحرية التخييلية، فالتاريخ يمنح العمق الواقعي ويؤسس مصداقية العالم السردي، والتخييل يضفي على هذا العالم بعدا إنسانيا ويتيح له أن يقول ما لا تقوله الوثيقة، والبنية البوليسية تنظم هذا التداخل داخل مسار بحث وكشف تدريجي. لذلك لا تكمن قوة الرواية في عنصر منفرد، بل في طريقة تفاعل العناصر داخل النسيج: التاريخ خلفية تتوتر، والتخييل يعيد صياغته فنيا، والتحقيق يحوّل الماضي إلى حكاية مشدودة إلى سؤال الحقيقة.

وليس استدعاء التاريخ في الرواية مجرد استحضار لأحداث في الماضي، بل هو حديث عن الحاضر بطريقة غير مباشرة، إذ إن اختيار لحظة تاريخية تتسم بتداخل النفوذ الأجنبي وتعدد المصالح الدولية في طنجة يحيل ضمنيا إلى أسئلة لا تزال راهنة حول السلطة والسيادة وتشابك المصالح والتدخل الخارجي. كما أن تحويل الجريمة من حادث فردي إلى خيط يقود إلى شبكة أوسع من العلاقات يلمّح إلى آليات خفية تحكم المجتمع والسياسة، ويجعل التحقيق استعارة لكشف ما يتحرك في الظل خلف ظاهر الأشياء. بهذا المعنى يصبح الماضي "مسافة سردية" تسمح بطرح قضايا معاصرة دون خطاب مباشر: الرواية تُشغّل التاريخ كمرآة، لا كحكاية منتهية.

يحضر العنوان في هذا المتن بوصفه عتبة دلالية "ماكرة" لا تسمّي الرواية بقدر ما تضعها داخل منطقها منذ السطر الأول، فالجمع بين مفهوم الاستراتيجية (المناورة، التخطيط، استشراف المدى البعيد) والسمكة القزم (الضآلة، الهشاشة، الكائن الذي يُفترض أنه خارج ميزان القوة) يخلق مفارقة مقصودة تُلخّص توتر الرواية كله بين مدينة/بلد يبدو ضئيلا في مواجهة قوى استعمارية كبرى، وبين قدرة هذا "الصغير" على ابتكار وسائل للبقاء والتحايل داخل فضاء دولي غير متكافئ. بهذا المعنى لا يشير العنوان إلى موضوع خارجي فقط، بل إلى شكل اشتغال السرد أيضا: فكما أن "السمكة القزم" لا تمتلك قوة مباشرة، فإن الرواية البوليسية لا تتقدم بالقوة ولا باليقين، بل بالتفاصيل الصغيرة، بالخيوط الهامشية، بالعلامات التي تبدو تافهة ثم تتحول إلى مفاتيح. لذلك يصبح العنوان مجازا مزدوجا: مجازا تاريخيا يلمّح إلى وضع المغرب/طنجة بين أطماع القوى الأجنبية، ومجازا بوليسيا يعلن أن كشف الحقيقة سيتم عبر "استراتيجية" التقاط الدقيق والجزئي. وحتى على المستوى الفني، ينسجم العنوان مع لعبة التقعير الممثلة في اللوحة: صورة تبدو "قزمة/ساكنة" لكنها، حين تُؤوّل، تُنتج سردا كاملا؛ أي أن الرواية نفسها تمارس "استراتيجية السمكة القزم" حين تُحوّل ما يبدو صغيرا (لوحة، همس، أثر، قرينة) إلى شبكة دلالات تمتد إلى التاريخ والمكان والسياسة والحقيقة.

وإمعانا في تأويل هذه العبارة الماكرة «السمكة القزم»، قد نستشف أن الإحالة لا تتم فقط إلى كائن صغير في ميزان القوى، بل تستدعي في الذاكرة الثقافية صورا تنتمي إلى عالم الحكايات والأساطير، حيث تظهر الكائنات الصغيرة من أسماك وأقزام وغيرها بوصفها حاملة لسرّ أو معرفة خفية لا تبدو للوهلة الأولى.

في هذا الأفق يمكن قراءة العنوان بوصفه تلميحا إلى حكمة الكائن الصغير التي تظهر كثيرا في الموروث الحكائي. ففي الحكايات الشعبية غالبا ما يكون الكائن الضئيل أو المهمَّش هو القادر على النجاة بالحيلة، أو على كشف ما تعجز عنه القوى الكبرى. ومن هنا تكتسب عبارة «السمكة القزم» طابعا شبه أسطوري، لأنها تجمع بين عنصرين ينتميان إلى مخيال الحكاية: السمكة بوصفها كائنا مائيا مرتبطا بالأسرار والعمق، والقزم بوصفه كائنا صغيرا يمتلك معرفة أو قدرة غير متوقعة. وعندما تُضاف إلى هذا الكائن كلمة «استراتيجية»، فإن العنوان يوحي بأن ما يبدو ضئيلا أو هامشيا قد يخفي في داخله عقلا تدبيريا أو حكمة خفية.

هذا البعد الخرافي ينسجم أيضا مع الطريقة التي تشتغل بها الرواية نفسها. فالبنية البوليسية تقوم على فكرة قريبة من منطق الحكاية القديمة: هناك لغز أو سرّ مختبئ، وهناك سلسلة من العلامات الصغيرة التي يجب التقاطها وفهمها. وكما في الحكايات الشعبية حيث تقود الإشارات البسيطة البطل إلى اكتشاف الحقيقة، تتحرك الرواية هنا عبر تفاصيل دقيقة تبدو في البداية غير ذات شأن، ثم تكشف تدريجيا عن شبكة أوسع من المعاني. بهذا المعنى، يمكن النظر إلى «السمكة القزم» كاستعارة عن القرينة الصغيرة التي تقود إلى كشف اللغز.

كما أن صورة السمكة نفسها تحمل دلالة إضافية إذا قُرئت في علاقتها بفضاء طنجة، فالمدينة في الرواية مدينة ميناء، فضاء تتقاطع فيه طرق البحر والتجارة والمصالح الدولية. ومن هنا يمكن أن تصبح السمكة رمزا لكائن يتحرك في الماء، أي في مجال لا يُرى من سطحه كل شيء. إنّ البحر في المخيال الأدبي غالبا ما يرتبط بالعمق والغموض والأسرار، وهو ما ينسجم مع طبيعة الرواية البوليسية التي تبحث دائما عمّا يختبئ تحت السطح. وبذلك تغدو «السمكة القزم» صورة لكائن يتحرك في عمق غير مرئي، يعرف مسالكه الخفية، ويستطيع أن ينجو بالحيلة داخل عالم تحكمه قوى أكبر منه.

وفي مستوى أعمق من التأويل، قد نستحضر هنا ثنائية داود وجالوت التي رسخت في المتخيل الديني والسردي بوصفها مواجهة غير متكافئة بين قوة صغيرة وقوة جبارة. فالسمكة القزم، في ظاهرها كائن ضئيل يكاد يختفي في فضاء أوسع منه، لكنها في العنوان تقترن بكلمة استراتيجية التي توحي بالقدرة على التدبير والمناورة. ومن هنا تتشكل مفارقة دلالية قريبة من منطق حكاية داود وجالوت، فالكائن الصغير لا ينتصر بالقوة، بل بالحيلة والذكاء والقدرة على استغلال نقاط ضعف الخصم الأكبر.

ومن زاوية أخرى، يمكن قراءة هذا البعد الخرافي في علاقة بما يشبه الحكمة السردية القديمة التي تقول إن الحقيقة لا تظهر عادة في صورة القوة الكبرى، بل في صورة العلامة الصغيرة. فالرواية، مثل الحكاية، تبدأ بتفصيل يبدو محدوداً في شكل جريمة، أو شهادة، أو أثر عابر. لكن هذا التفصيل يتحول تدريجيا إلى مفتاح يكشف شبكة أوسع من العلاقات والمصالح. وهكذا يصبح العنوان نفسه تلخيصاً مجازياً لمنطق الرواية، حيث إن العالم الكبير قد تكشف أسراره وخباياه حركة صغيرة، واللغز المعقّد قد يبدأ بإشارة تبدو قزمية في ظاهرها.

وبهذا المعنى، يجمع عنوان «استراتيجية السمكة القزم» بين ثلاثة مستويات دلالية متداخلة، أولها مستوى تاريخي-سياسي يشير إلى وضعية فاعل يبدو صغيراً داخل لعبة القوى الكبرى، وثانيها مستوى بوليسي يحيل إلى أهمية التفاصيل الدقيقة في مسار التحقيق، وثالثها مستوى رمزي-خرافي يستعيد حكمة الحكايات القديمة التي تجعل الكائن الصغير حاملاً للسرّ أو مفتاحاً للحقيقة. ومن خلال هذا التداخل يتحول العنوان إلى عتبة تأويلية كثيفة، لا تلخص موضوع الرواية فحسب، بل تعكس أيضاً طريقتها في النظر إلى العالم، عالم قد تبدو فيه القوى الكبرى هي الفاعل الحقيقي، لكن خيوطه العميقة قد تتحرك أحياناً بفضل «سمكة قزم» تختبئ في الظل.

وقد نتنبه أيضا إلى تقنية فنية تستثير النظر في مدخل الرواية، عبر لعبة التقعير La mise en abyme، متمثلة في استحضار «لوحة نساء على الشرفة، طنجة» (1890) للرسام لويس أوغست جيرارْدو. اللافت أن السارد لا يصف اللوحة بوصفها صورة ساكنة، بل يعاملها كنافذة على حياة وحكاية تتكشف، فيحوّل الثابت إلى متحرك، والصامت إلى سرد محتمل. وهذه الآلية هي نفسها قلب الرواية البوليسية: تحويل الأثر البسيط إلى شبكة احتمالات. كما أن فعل التسمية (سميتهما فاطمة وزينب) يحقق للوحة -وهي عمل استشراقي في الأصل- نوعا من الإدماج في العالم الثقافي المحلي، فيتحول التمثيل الخارجي إلى مادة يعيد السرد امتلاكها وتأويلها من الداخل. ثم إن الشرفة –فضاء العتبة بامتياز- بوصفها موقعا بين الداخل والخارج، تصبح رمزا لموقع السرد نفسه: مراقبة، وكشف تدريجي، وإطلالة على مدينة تتشابك خيوطها. والهمس المتخيل بين المرأتين يحيل بدوره إلى عالم الأسرار والكلام الخافت، أي إلى المناخ الذي تُصنع فيه الروايات البوليسية وتتحرك عبره. هكذا لا تبدو اللوحة استطرادا جماليا، بل عنصرا وظيفيا يتقاطع مع التاريخ والمكان والتحقيق، ويقدم صورة مكثفة لعالم الرواية: أشياء تبدو ساكنة في ظاهرها، لكنها تخفي حكايات لم تُروَ بعد.

*- استراتيجية السمكة القزم، زهير الواسيني، إفزارن للنشر، طنجة، 2025.

آمنة اللوه.. رائدة التنوير المغربي

حول كتاب «التعليم الابتدائي في شمال المغرب خلال النصف الأول من القرن العشرين: الدكتورة آمنة عبد الكريم اللوه البقوئية» ترجمة من الإسبانية حسناء محمد داود

أسامة الزكاري

لم تكن آمنة اللوه مجرد اسم داخل جغرافية شمال المغرب، ولم تكن مجرد رقم داخل سجلات الانتماء لحقل العطاء الثقافي والعلمي والتربوي بالمنطقة الخليفية خلال عهد الاستعمار، بقدر ما أنها نجحت في التحول إلى أيقونة للعمل النسائي الراشد الذي وضع إطارا أخلاقيا وإنسانيا رفيعا لتحرر المرأة المغربية من قيود الاستعمار أولا، ثم من أغلال الجهل والأمية والتخلف والانحطاط ثانيا. استطاعت آمنة اللوه كسر طوق الإحباط الذي ظل يشد الطاقة الأنثوية للشمال نحو مهاوي الخنوع ونحو القبول بواقع هذا الخنوع وبارتداداته على مجمل مجالات حياة الأنثى المغربية. فكان صوتها نبراسا صادحا بالحق، مُزلزلا لليقينيات، وناسفا للأصنام وللأوثان التي أثثت العقل الذكوري المغربي لقرون زمنية طويلة. أعلنت آمنة عبد الكريم اللوه ثورتها ضد كل ما ظل يكرس واقع الانحطاط، جاعلة من تجديد الوعي الديني منطلقا لكل تغيير نحو الحرية والعدل والإنصاف، ومؤمنة أن التربية والتعليم والعلم والمعرفة أساس النهضة المنشودة للارتقاء بالمجتمع، بذكوره وبإناثه.

ل

لكل ذلك، استحقت آمنة اللوه مركز الريادة وميزة المبادرة وجرأة الفعل. يعود لها الفضل في تحطيم طابوهات المرحلة وفي تفكيك سرديات الانحطاط، فاختارت الطريق الصعب والشاق، طريق مواجهة التيار الجارف بلغة العلم وبملكة التأليف وبفطرة الإبداع وبأفق التغيير. وبهذه الصفات، أصبحت آمنة اللوه واحدة من أبرز أعلام مدينة تطوان الذين صنعوا للمدينة بهاءها الثقافي والحضاري للعقود المتراتبة للقرن الماضي ومطلع القرن الحالي. رفعت صوتها عاليا بعِلمها وبخبرتها وبمنجزها الثقافي والعلمي، رافعة لواء التنوير الذي يعكس إرادتها الصلبة التي وسمتها بانتمائها إلى منطقة الريف الأبية، وعززتها بحضن تطوان الوفي، تطوان العطاء والتميز والنبوغ الذي أرخى بظلاله على كل بلاد المغرب. ويكفيها فخرا أنها كانت أول امرأة مغربية حاصلة على شهادة الدكتوراه من الجامعة الإسبانية...

لكل ذلك، نالت سيرة آمنة اللوه اهتمام مؤرخي مغرب الزمن الراهن، فأنجزت حولها أعمال مسترسلة ظلت تغتني باستمرار، من خلال التعريف بكتاباتها وبتجميع أعمالها وبتصنيف منجزاتها. في سياق هذا التوجه العلمي الأصيل، يندرج صدور الترجمة العربية للأطروحة الجامعية التي قدمتها آمنة اللوه إلى جامعة «الكمبلوتينسي» بمدريد، وتحديدا بكلية الفلسفة والآداب، سنة 1968، تحت إشراف روميرو مارين، أهلتها للحصول على شهادة الدكتوراه، في موضوع «التعليم الابتدائي بشمال المغرب خلال النصف الأول من القرن العشرين». وقد صدرت هذه الترجمة العربية بتوقيع الأستاذة حسناء داود، سنة 2025، ضمن منشورات «مؤسسة الشهيد امحمد أحمد بن عبود»، في ما مجموعه 265 من الصفحات ذات الحجم الكبير. ويمكن القول، إن صدور هذه الترجمة بمستواها العلمي الرفيع، يشكل خير تعبير عن امتنان باحثي مغرب اليوم بمعالم السيرة العطرة لآمنة اللوه، الباحثة النشيطة والمثقفة المبادرة والفاعلة المهووسة بالوطن وبقضايا الوطن وبإنسان الوطن. ولعل ذلك ما حفز الأستاذة حسناء داود على الإقدام على تعريب النص الأصلي لأطروحة آمنة اللوه وعلى تعميم تداوله بين الباحثين والمؤرخين والمهتمين. تقول حسناء داود بهذا الخصوص في كلمتها الاستهلالية: «إن موضوع التعريف بقطاع التعليم في المنطقة الشمالية من المملكة المغربية في عهد الحماية الإسبانية، ليكتسي في نظرنا صبغة من الأهمية بمكان، وذلك لكون «التعليم» في حد ذاته -وبصفة عامة- يعتبر من الركائز الأولى التي يعتمد عليها تقدم الأمم وترقيها وتخطيها من ظلمات الجهل إلى مراتب العلم والمعرفة والازدهار. وبهذا يكون من باب أولى أن يولى من الاهتمام ما يستحقه من البحث والتنقيب والتوثيق. لقد قامت الدكتورة آمنة عبد الكريم اللوه (1926-2015) بإعداد هذا البحث لتقديمه كأطروحة باللغة الإسبانية من أجل نيل شهادة الدكتوراه... وإننا بفضل اهتمامنا بتاريخ منطقتنا، وبتنقيبنا عن خبايا الأحداث المتعلقة بتطور الأوضاع الدالة على مختلف مظاهر الحياة في هذه المنطقة بالذات، فإننا -بترجمتنا لهذه الأطروحة- سنساهم بدون شك، في رفع النقاب عن جانب مهم من تاريخ وطننا ككل، وخاصة في هذا المجال الحيوي من حياة الأمة».

تتوزع مضامين أطروحة الأستاذة آمنة اللوه، بين ستة فصول متراتبة، وملحق يضم سلسلة من الظهائر والنصوص التشريعية المؤطرة لحقل التربية والتعليم خلال النصف الأول من القرن 20، استقتها من أرشيفات الإدارات الرسمية والمخزنية والهيآت التعليمية بمنطقة الحماية الإسبانية بالشمال. فبعد المدخل التمهيدي الخاص بجغرافية المغرب وبأبرز تطوراته التاريخية السابقة عن دخول الاستعمار، اهتم الفصل الأول بالتعريف بهيآت التعليم الابتدائي في أقاليم الشمال المغربي عند بداية القرن 20، قبل أن تنتقل المؤلفة في الفصل الثاني للتعريف بسوابق المدرسة المغربية الحديثة، وانتقلت في الفصل الثالث للبحث في تفاصيل إنشاء مجلس التعليم بتطوان سنة 1935. وفي الفصل الرابع، اهتمت الباحثة بالتعريف بالمدارس الابتدائية الإسلامية خلال أربعينيات القرن 20، وانتقلت في الفصل الخامس للتنقيب في ظروف تكوين الهيئة التعليمية المغربية، وخصصت الفصل السادس لتقديم جرد تفصيلي حول بنية التعليم الابتدائي بمنطقة الشمال، من خلال تفرعاته الكبرى الموزعة بين التعليم الابتدائي الإسباني «العام»، والتعليم الابتدائي الإسباني «الخاص»، وتعليم الكبار، والتعليم الابتدائي الإسرائيلي، وهيئة تفتيش التعليم الابتدائي الإسباني. وختمت آمنة اللوه عملها بتقديم معطيات إحصائية غزيرة حول الوضع العام للتعليم الابتدائي بشمال المغرب عند بزوغ فجر الاستقلال سنة 1956.

وفي كل فصول الكتاب، ظلت الباحثة دقيقة في التوثيق لمعطيات موضوعها، اعتمادا على زاد وثائقي غزير خلفته النصوص التشريعية التي أصدرتها السلطات الإسبانية والإدارات المخزنية بخصوص تنظيم عمليات التمدرس، ورسم التوجهات الكبرى، وضبط البرامج والمقررات، وتأطير الإداريين والمعلمين وتكوينهم، وتوجيه المسار الدراسي، وتنظيم الإطار الزمني لفعل التمدرس، وتحديد الميزانيات ومصادر التمويل. وبذلك، قدمت آمنة اللوه عملا نفيسا وغير مسبوق، لا شك وأنه يساهم في توفير مادة خصبة تفتح شهية المؤرخين للمزيد من البحث ومن التنقيب، بشكل يتجاوز أعطاب الأحكام الجاهزة التي احتواها كتاب «تاريخ الحركة الثقافية لإسبانيا بالمغرب (1912-1956)» لفرناندو فالديراما مارتينيث، والذي ظل يمارس سلطة كولونيالية على الباحثين إلى يومنا هذا، بالنظر لطبيعة المهام التي اضطلع بها المؤلف داخل هيآت إدارة التعليم الإسباني بالمنطقة الخليفية خلال عهد الاستعمار.

تقدم آمنة اللوه معطيات دقيقة تهم مجمل مدن المنطقة الخليفية وقراها ومراكزها وأصقاعها المتناثرة عبر ربوع منطقتي الريف وجبالة. وفي ذلك، تجميع لشتات المعطيات، ثم بلورتها داخل رؤى تركيبية تسمح بمقاربة ظاهرة التعليم الإسباني بالشمال في سياقاتها التاريخية المسترسلة. ظل حرص الباحثة على التدقيق في التفاصيل واضحا، بل ومعززا بمعطيات إحصائية لا شك أن تجميعها وضبطها تطلب من الباحثة الكثير من الجهد ومن العناء. ففي معرض تتبعها لمراحل تطور المسار التعليمي بمدينة أصيلا، على سبيل المثال لا الحصر، عادت المؤلفة لتقديم المعطيات الأساسية لتجربة التأسيس التي أشرف عليها خوان نيبطو منذ سنة 1910، أي قبل دخول الاستعمار -رسميا- إلى البلاد، الأمر الذي تعزز سنة 1919 بإنشاء بناية مستقلة أشرف عليها نفس الشخص رفقة زوجته، وهي البناية التي توسعت من جديد سنة 1923 متخذة شكل «مجموعة مدرسية» حملت اسم «خوان نيبطو» تقديرا للدور الكبير الذي كان له في غرس البذور الأولى للمدارس الابتدائية بمدينة العرائش أولا ثم بمدينة أصيلا ثانيا. وفي سنة 1955، عرفت هذه المدرسة توسعا جديدا لفضاءاتها ولمرافقها ولبنياتها... وإلى جانب ذلك، تقدم أطروحة اللوه معطيات بالغة الأهمية بخصوص إنشاء فصل خاص بتعليم الكبار بمدينة أصيلا، إلى جانب مدرسة خاصة بالفتيات المسلمات كانت تشرف عليها فقيهة مغربية مع معلمة إسبانية متخصصة في الأشغال اليدوية.

وعلى غرار هذا التدقيق الغزير، انسابت مضامين أطروحة الأستاذة آمنة اللوه، لتعيد رسم خبايا الموضوع وتفاصيله المتوارية خلف غبار الأحكام الإسبانية الكولونيالية المستنسخة حول الجهود المفترى عليها للنهوض بحقل التربية والتعليم بالمنطقة الخليفية خلال عهد الاستعمار. وعلى الرغم من مرور حوالي ستة عقود على تقديم آمنة اللوه لأطروحتها أمام الدوائر الجامعية الإسبانية، فلازالت تحافظ على راهنيتها بالنظر لقوتها العلمية المحترمة ولعمقها الوطني التأصيلي لحلقات البحث حول مختلف تقاطعات الموضوع، بالأمس واليوم. وإذا أضفنا إلى ذلك قوة الترجمة العربية للأستاذة حسناء داود، أمكن القول إن العمل الجديد بعث لمعالم سيرة عظيمة لامرأة عظيمة طبعت وجه البهاء الثقافي لمدينة تطوان ولعموم منطقة الشمال خلال القرن 20.

هي سيرة الدكتورة آمنة اللوه، نعيد قراءة صفحاتها، بحثا عن معالم توهج أسقط جدار السجن الذي ظل يكبل الفتاة المغربية عندما دُجبت عن العيون، وعندما دُصرت مهامها في الإنجاب وفي السهر على خدمة الزوج والأبناء. ستظل آمنة اللوه ملهمة أجيال مغرب اليوم، لن يكون رحيلها إلى العالم الباقي سنة 2015 إلا ميلادا جديدا للأنثى المغربية، ولطاقاتها الرحبة المُشرعة على نعمة الحرية وعلى نبل العطاء وعلى قيم الكرامة.