العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 57

سنة التأسيس: 1969/2/7

الخميس 16 من محرم 1448

الموافق 2 يوليوز 2026

10 ، شارع زنقة المرج حسان الرباط

bachkarmohammed77@gmail.com

بريشة الرسام الإيطالي الساخر إينوس كورادين

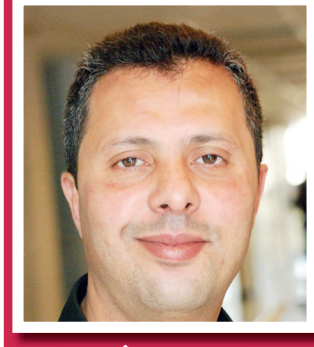
خسائرنا من الأفراح تُدرُّ الأرباح !

الحياة جميلة أيها الأولاد، فلا تفسدوها بالأحقاد، لا تجعلوا القلب ينكفئ على الضغائن، فحتى خسائرنا من الأفراح، قد تدر على البلد بعض الأرباح، كيف لا ونحن شعبٌ إذا فرح لا قدَّر اللّه لا تُقدَّر خسائره بثمن، لذلك ربما لا يحبُّ اللّه الفَرحين، وما أكثر ما نسمع أحدهم يقول إني خسرتُ أمس، وهو يريد بالقول إنه سَكِرَ حتى صار منشورا على البلاط ربَّنا كما خلقتنا، وحين تعْتَعَتْهُ الثمالة فرح ومرح وقضَّ المضاجع مُروِّعاً نوم الجيران، وسال الدم وحضرت الشرطة وسيارة الإسعاف وهلُمَّ خسائر في الأرواح والأعراض والممتلكات، أو ليس هذا مما يجعلنا نهب استشاطاً من حيث لا نريد نشاطاً !

نحن شعب يحبُّ الفرح، وحين نلعب كرة القدم تلعب بعقولنا، فنفقد الرُّشد غيّاً سواء في الهزيمة أو الانتصار، فرحتنا بكرة القدم تجعلنا ننسى كل شيء حتى أنفسنا، بالكرة نشبع بعد جوع، نكتسي بعد عُري، نغتني بعد فقر، نُحقق التوازن النفسي بإطلاق العِنان لمكبوتات لا نجد لتفريغها سبيلا، الكرة ثورتنا التي نشُدُّها ضدَّنا، وثروتهم التي يكسبونها من جيبنا، فقد صارت أجور البث التلفزيوني في ارتفاعها صاروخا، و كذلك أسعار تذاكر المباريات وإيرادات الإعلانات التجارية، أما المبالغ الخيالية التي يوقع بموجبها اللاعبون عقودا بفاحش المليارات، فأمرٌ سيجعلك تهرع لأقرب دكان لشراء كرة وتقعد مُسَبِّحاً بحمدها بُكرةً و أصيلا، ومع ذلك نلعب كرة القدم وتكبُر فرحتنا حين ترفع عاليا راية البلد، نلعبها ولو لعبَتْ بعقولنا، فنحرق الملاعب والحافلات ونهشِّم زجاج السيارات، وتُعلن البلاد حالة الطوارىء في الشوارع بالإنزال الغفير لأساطيل قوات التدخل السريع، فما أوخم العواقب التي قد تترتب عن فرحنا، حذار ففرحنا خطيرٌ، نموت من الفرح في كرة القدم، فتُزهَقُ الأرواح قرباناً لهذا الطقس الشعائري العظيم، ومن الفرح بكرة القدم يمزِّقُ أنكرُ الأصوات آذاننا مَن الوريد للوريد، وكل زلازل العالم على موعد بالمقاهي، والدكاكين لا بيع ولا شراء، والأجساد تخجل من تدافعها حتى الثيران، وتأتي سيارات الإسعاف، تشاركنا بصفارات الإنذار عرسنا الكروي الكبير، زغردي يا أم الشهيد، ذاك هو فرحنا يا سادة، والفرح الذي لم يسل فيه الدم، لا يستحق أن يخلد كالأساطير في قصيدة !

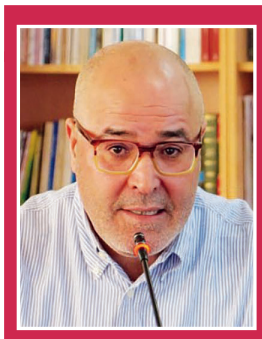
نفرحُ يوماً ونؤدِّي ثمن فرحنا لما تبقَّى من أيام الشهر شَظفاً وحزناً، وثمة من الرجال من يشقى حتى إذا تَسلَّم أجره في آخر الشهر، فرح كثيرا بالفلوس وقد ينتحر، لذلك لا يكتفي بالفرح، إنما يبحث له عن تعبير تاريخي في أقرب حانة، فإذا أصبح خاوي الوفاض بخسائر فادحة في القلب والجيب عظُم همُّه و ثقُل جبالا، و كل ذنبه أنه مارس حقَّهُ في الفرح فانقلبتْ أفراحه أتراحاً، لكنّ هذا النوع من الفرح الذي يجعل صاحبه أشبه بقناة الصَّرف، بقدر ما هو مُدِرٌّ للبول وقد يعود بمنافع تصفية الكليتين على شارب الجعة، بقدر ما يُدِرُّ أرباحا باهظة تصب في خزينة الدولة، كيف لا وقد فطنت كلّ الحكومات المتعاقبة علينا بعقاباتها المازوشية، أننا شعب حزين جدا، والجميع يبحث عن الفرح في الشراب كما يجري الظمآن خلف السراب !

نحن شعب يحب الفرح، وحتى إذا عظُمت همومنا نفتح في بليتها أفواهنا بالضحك، نبكي في الحزن ومن ذات الأعين نُهرق دموع الفرح، فلا تشربوا أيها الكأسماليون المتوحشون الأنخاب في جماجمنا، لا تسرقوا ما تبقى في بؤسنا من فرح، وتستثمروا في كل ما يجد فيه الشعب متنفسا، سواء كان كرة أو شرابا أو سيجارة، فشتان بين مشاعر صادقة تتخذ من هذه الأشكال التعبيرية، أقنعة لتداري العطب، وبين مشاريع تكنزون من صناعاتها المغشوشة الذهب !



محمد بشكار

حين ينطق الحمار بمنطق العقل



أحمد زاهد

قراءة في رواية «سيرة حمار» لحسن اوريد

كنت من بين المشاركين في حفل توقيع رواية «سيرة حمار» للدكتور حسن أوريد والذي احتضنته أخيرا قاعة مكتبة المركب الثقافي بالناظور زوال، بتنظيم من جمعية ليكيوس للمسرح الأمازيغي، وبشراكة مع المديرية الجهوية للثقافة بجهة الشرق، وذلك بمناسبة الاحتفاء باليوم العالمي للمسرح، في إطار فعاليات أيام ليكيوس المسرحية التي تقام بالناظور.

خلال هذا الحفل، قدمت دراسة مقتضبة تناولت فيها البعد النضالي في الرواية، مبرزًا كيف يسعى الكاتب إلى إعادة الاعتبار للغة والثقافة الأمازيغيتين، وإلى إبراز العمق التاريخي للهوية الأمازيغية، الأمر الذي يفرض إعادة كتابة التاريخ، وتأسيس تصور وحدوي لفضاء تمزغا.

ركزت الدراسة على مجموعة من المؤشرات التي تجعل الرواية نصًا قادرًا على تجاوز الزمان والمكان، رغم مرور أكثر من عقد على كتابتها، مؤكدًا أن محتواها ما زال صالحًا لإثارة الوعي الثقافي والنضالي لدى القراء اليوم في كل شمال افريقيا وكل موطن من اوطان إيمازيغن.

وانطلاقًا من هذا الإيمان بأهمية الرواية ومضامينها، بادرت إلى تقريب هذه الرؤية من جمهور أوسع لأن الرواية تحتضن قضايا تتجاوز الحدود المغربية. قضايا قد تقرب بين شعوب المغرب الكبير.

فإلى أي حد يمكن اعتبار رواية «سيرة حمار» للكاتب حسن أوريد خطابًا سرديًا نضاليًا يسهم في إعادة بناء الهوية الأمازيغية، من خلال الدفاع عن اللغة الأم، وإعادة كتابة التاريخ، وتأسيس تصور وحدوي لفضاء «تمزغا»، في مواجهة أشكال الهيمنة الرمزية؟

تؤسس الرواية لوعي عميق بقيمة اللغة الأم، حيث يصرح الكاتب: «لغتي الأم الأمازيغية» في إعلان صريح بالانتماء اللغوي. ولا تحضر الأمازيغية هنا كوسيلة تواصل فحسب، بل كحامل للذاكرة الجماعية، يتجلى ذلك في استحضار الأم التي «حافظت على ثقافتها الأصلية، ترفض الحديث باللاتينية رغم حذقها لها، وتأبى إلا أن تحدثني بالأمازيغية»

إن هذا الرفض لا يُفهم بوصفه موقفا فرديًا، بل باعتباره شكلا من أشكال المقاومة الرمزية ضد هيمنة لغة السلطة. كما يعزز النص هذا البعد من خلال قوله: «تتحفنا بالقصص قبل أن ننام بلغتنا الأصلية» وهو ما يجعل اللغة وسيطا لنقل التراث الشفهي. وبناء الذات» أ غرس فيك بعضًا من ثقافتنا كي تحملها» إنه الوعي بالرغبة في الاستمرارية، حيث تتحول اللغة إلى شرط لدوام الهوية، للقول للعالم: أنا هنا.

تنهض الرواية بوظيفة إعادة كتابة تاريخ شمال إفريقيا من منظور ينصف مكونه الأمازيغي، في مواجهة التصورات التي تختزل هذا التاريخ في مراحل لاحقة مرتبطة بشخصية عقبة بن نافع.

ومن خلال استدعاء فضاءات مثل أليلي، بوصفها «عاصمة موريتانيا الطنجية»، وإحالات إلى شخصيات مثل بوغود، ويوبا ،وتكفاريناس، فضلا عن اختيار اسم «أذربال»حفيد ماسينيسا بطلا للرواية، يتم إبراز الامتداد الزمني العميق للوجود الأمازيغي.

وتبعًا لذلك، لا تقدم الرواية التاريخ بوصفه سردًا محايدًا، بل باعتباره مجالا للصراع الرمزي، تسعى من خلاله إلى إعادة إدماج الأمازيغ في موقع الفاعل، لا التابع، وإعادة ترتيب الزمن التاريخي على نحو أكثر توازنًا وإنصافا بدل التأسيس لأساطير وهمية لتاريخ المغرب.

يتجاوز النص الإطار المحلي ليؤسس لرؤية وحدوية تتجسد في مفهوم "تمزغا"، بوصفه فضاءً حضاريًا متكاملا يتخطى الحدود السياسية الحديثة.

ويتجلى ذلك من خلال تأكيد الروابط بين مختلف مناطق شمال إفريقيا، كما في قول السارد «سكان قيرطة لم يكونوا مختلفين في شيء عن السكان الأصليين لأليلي» بما يدل على وحدة الأصل الثقافي رغم التمايزات اللسانية. كما تحيل عبارة «مدينة سيرين من بلاد سيرنيكا من اللوبيين»الى الامتداد التاريخي لمجال "لوبيا"، في حين يكشف القول» تشابه لغة القبط القديمة بلغة أهلي»عن وعي بالروابط الحضارية العميقة بين مكونات هذا المجال وتحديدا العلاقات الامازيغية والفرعونية.

ومن ثم، فإن الرواية لا تقدم "تمزغا" كحيز جغرافي فحسب، بل ككيان ثقافي تاريخي قائم على التفاعل والتقارب، مما يعيد بناء الوعي بوحدة شمال إفريقيا في بعدها الحضاري.

تنخرط الرواية في مساءلة أشكال الهيمنة الرمزية، سواء في بعدها اللغوي أو التاريخي أو الثقافي. فالتشبث باللغة الأم يمثل رفضًا لهيمنة لغة السلطة، كما أن إعادة كتابة التاريخ تشكل ردًا على السرديات الإقصائية

ويعزز النص هذا التوجه من خلال التأكيد على الفاعلية الحضارية، كما في قوله «تأثرنا بحضارات عدة مثلما أثرنا فيها»، وقوله: « لسنا طارئين على هذا الرصيد الإنساني، لسنا متسولين، هو جزء منا ونحن جزء منه». كما يعكس التصريح «أومن بالتوليد المعرفي، لا أومن بالعرافة ولا بالكهانة» نزوعًا عقلانيًا يناهض الغيبية والميتافيزيقية المشرقية.

وبذلك، تعيد الرواية تموقع الذات الأمازيغية كفاعل حضاري، لا كموضوع خاضع لهيمنة الآخر.

في ضوء ما سبق، تتبدّى رواية «سيرة حمار» للكاتب حسن أوريد نصًا سرديًا نضاليًا يعيد الاعتبار للغة الأم بوصفها جوهر الهوية، ويستعيد التاريخ الأمازيغي من قبضة الاختزال، ويؤسس لرؤية وحدوية تتجسد في مفهوم "تمزغا" كفضاء حضاري متكامل... ومن خلال مساءلتها لأشكال الهيمنة اللغوية والتاريخية، تُعيد الرواية تموقع الذات الأمازيغية كفاعل أصيل في مسار الإنسانية. وبذلك، لا تكتفي «سيرة حمار» بوظيفتها الجمالية، بل تنخرط في معركة الاعتراف الثقافي، لتغدو رواية أمازيغية بامتياز، قذفت بها الحروف والكلمات إلى رحاب الأدب الأمازيغي المكتوب بالعربية، معلنة انخراطه في إعادة كتابة الذات والتاريخ.

قناع الجبناء

د. هنية ناجيم

هناك من عاش في وجود الآخر. بمعنى، من جعل وجود الذات في تماه مع وجود الآخر ولم يتخذها كائنا غريبا عن الذات، فيشق لها، وفي مواجهتها، مساحة للصراع والتنافس والتسابق. تلك إذن هوية يجسدها السي علي. فهو لم يكن رجلا عاديا في وسطه؛ فقد كان محترما من قبل أهل الحي، من كبيرهم وصغيرهم. وفي حضوره كان يستحي حتى شيوخ الحي التقدم أمامه، وإن كان أصغر منهم سناً! كانت حكمته وأهمية آرائه وجديته واحترامه لكل الفئات ما جعلوه يتبوأ تلك المكانة .

لقد كان يذود، ما استطاع، عن السيدات المستضعفات، والرجال الضعفاء. وكثيرا ما كان يحدث صبية الحي على التحلي بالأخلاق وعدم احتقار بعضهم البعض...

وكان كلما دخل الحي، آتيا من عمله، حيث كان تاجرا بسيطا يبيع البقالة في متجر صغير يقع بشارع رئيسي يبعد عدة كيلومترات من حيه، إلا ويهرع إليه الصبية لتقبيل يده، فيبادرهم بدوره بحفنة من السكاكر المتنوعة...

وكان حين يبيع لأحدهم بضاعة، مهما قل أو كثر وزنها، إلا ويترك كفة ما بيع تغلب على كفة المثقال المفترض.

وكان يحب الدعابة، وإلقاء النكت، ويعتبر الضحك ضرورة تغسل جوف المرء ليكون بردا وسلاما على نيران أحداث الحياة المشقية. وكان سريع الغضب حين يكون الآخر شخصا عنيدا وجهولا في ظلمه.

حدث وأن كان في يوم من أيام شهر مارس، حيث بوادر الربيع المزهر قد غزت الأراضي الخلاء المتناثرة هنا وهناك بحي السي علي، وبعد أن هم بفتح باب منزله، جاءه أحد الجيران مستصرخا طالبا منه مساعدته لفك كربة دينه. وقد اشتكى الرجل من اعتداء صاحب الدين عليه بالضرب المبرح ظلما وعدوانا.

استشاط السي علي غضبا. لقد آلم قلبه أن يتم الاعتداء على مستضعف لضعف حالته المادية، فما بالك بجاره، السي حسين، الدرويش الملتزم!

رمى السي علي سترته المصنوعة من الجلد، وصرخ يستفسر السي حسين عن مبلغ الدين. فرد عليه هذا الأخير أنه يقارب السبع مائة درهم. فسأله عن مكان المعتدي. وفيما هما مهرولان إلى الحي المجاور، أخبر السي علي مرافقه أن يدله عن متجر ذاك الرجل وأن يظل بعيدا حتى يبقى في مأمن.

وصل السي علي إلى المكان وصرخ يستعجل خروج ذاك المعتدي إلى الشارع. حضر الرجل، وكان في أواخر الأربعينات، ممتلئ الجسم قوي البنية، يرتدي ستيرة رياضية رمادية اللون. فصرخ في وجه السي علي بتعال، سائلا إياه عن سبب مناداته عليه. ومباشرة بعد أن ناوله مبلغ الدين، مقدما نفسه أنه من أقارب السي حسين، وحين هم الرجل باستلام المبلغ، أخبره السي علي بأن يعده جيدا. فأجابه الرجل أن المبلغ كامل وشكره. وفيما هم بالمغادرة، استوقفه السي علي، مخبرا إياه بأن الأمر لم ينته بعد، وأن عليه دفع دين يبلغ من الأهمية ما تجعله لا يقدر بثمن. فقبض السي علي على يده اليمنى ثم وجه لكمة قوية طرحت الرجل أرضا، ثم ثانية، أعقبتها ثالثة، وسرعان ما صرخ هذا الأخير معتذرا عن فعلته، ومؤكدا أنه لن يكررها.

نهض السي علي وهو ينفض يديه ويحسن من وضعية ملابسه. وسرعان ما تبدلت ملامح الغضب والغلظة إلى ابتسامة يعلوها الرفق والحنو وهو ينظر إلى السي حسين الذي كان يراقب الأمر بكل فخر، وكان إحساسه باستعادة كرامته باديا. فقال السي علي، مخاطبا الرجل الممدد على الأرض: « انظر يا هذا! حقك لا أحد يمكنه أن يسلبه منك. لكن بأن تعتدي على الرجال دون وجه حق، فستجدني أمامك ما حييت. إياك واحتقار الضعفاء، فهم أهل الشيم. وإن أذلتهم الفاقة فكن كريما واتق الظلم فإنه قناع الجبناء».

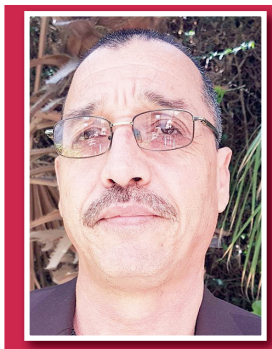
أضحى السي حسين، وكلما صادف أحدا، يقص عليه ما جرى، ويخبرهم أنه كان بإمكان السي علي أن يستعمل قوته لاسترجاع مال السي حسين والاحتفاظ به كمقابل لنذوده عنه، لكنه آثر أن يدفع من ماله الخاص الدين دون علم أحد، وأن يسترجع، على مرأى من الضعيف والقوي، كرامة السي حسين ووقاره بعد ذلك.

السي علي ترجل إلى خالقه في ثمانينيات القرن الماضي، لكن حكايا كرمه ونخوته لا زالت تتردد على ألسنة من عايشوه إلى الآن.

بجلودْ الأمازيغي

بين التأويل الثقافي والتوظيف السياسي

مدينة الدشيرة الجهادية والنواحي نموذجا



محمد بقوح

لا تدعي هذه المقالة النقدية لنفسها البحث الأكاديمي الذي تحترمه ،إنما تحاول جاهدة أن تفكر بطريقة الكتابة ، باحثة بالتنقيب والتفكيك وطرح السؤال الذي يعتبر عندها أساس القيمة المعرفية القصوى ،بعيدا ،نسبيا ،عن اجترار الإحالات المرجعية المألوفة ، لأنها لا يهمها في هذا التفكير البحثي الرصين ، أن تقدم الإجابات الجاهزة أو المعدلة عنها ، بقدر ما تنشغل أكثر بإحداث رجة الحركة والاستفزاز في الأذهان المعطلة لصالح ملكة الفكر الحر ، بالنسبة للقارئ المهتم بقضايا الواقع المنسي للهامش الاجتماعي في وضعنا البشري.

1

لهذا، وجدنا أنفسنا في مقالتنا الراهنة شبه متورطين في ممارسة التفكير الجذري، كعادتنا، والذي يعني عندنا الكتابة، بمعناها الشذري والفكر الإبداعي، بخصوص موضوعها عن «بُجلودْ» الأمازيغي، في جانبه المتعلق بطرح سؤال البعد المتعدد للأصول الثقافية والتاريخية للظاهرة المعنية. ومن ثمّ، اشتغلنا على صياغة تصور فكري جديد- حسب علمنا- لمفهوم «بُجلودْ»، كظاهرة فنية ثقافية، وهو طبعا تصور يعبر عن وجهة نظر قابلة للنقاش، والمزيد من التفكير النقدي والتطوير المعرفي، حيث نعتبره هنا، ليس فقط وصفا لغويا وتعبيرا تقريريا مباشرا، ينقل المعنى الظاهر الذي يعكسه خارجُ جسد الإنسان، حين يرتدي جلود «الحيوان» في زمكان معين، راغبا في تقمّص صورته، متشبها به، بل نعتبره أيضا تعبيرا مجازيا عميقا يمتدّ معناه الرمزي المركّب إلى كل مجالات أقصى حياتنا العامة والخاصة، قديما وحديثا.

2

من هنا، اخترنا لتصورنا الجديد، كآلية منهجية للتناول والتحليل والتأمل، كل الأفكار وظلال المعاني والرؤى التي تصاغ على وزن «بُفعول»، كتفعيلة لفظية مبتكرة، ضمن عناصر أبجدية إحدى دورس (الميزان الصرفي) في نحو اللغة العربية، نسبة لكلمة «بُجلودْ» المتداولة في حياتنا الاجتماعية المرتبطة بمناسبة عيد الأضحى، تحديدا، بشرط أن يعبر معناها القريب أو البعيد، عن فكرة وضع «القناع» قصد إحداث فعل التنكر والاختفاء وراء «حجاب» مجتمعي معين، تحقيقا لغرض ما، قد يكون شخصيا أو مذهبيا أو إيديولوجيا، تماما كسلوك الفرح الجماعي الذي يستهدفه الاحتفال بحدث «بُجلودْ» الأمازيغي. ونقصد هنا طبعا، ونشير إلى بعض الوصوليين الذين يستعملون، عمليا، أثناء عيشهم اليومي، وفي سياق علاقاتهم الاجتماعية، بعض الأفكار والمواقف والقيم الإنسانية النبيلة السائدة في المجتمع، كسلم سهل للتسلق الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، كما يستعملونها أيضا كأداة ناجعة وفعّالة لتحقيق غاياتهم الشخصية الضيقة، والخبيثة التافهة من نوعها، غير البريئة في الواقع الاجتماعي للناس، مثل استغلال «الدين» لضرب الدين نفسه، وتوظيف «السياسة» لإفراغ السياسة ذاتها من محتواها الأخلاقي السقراطي النبيل، وتسليع «الأخلاق» و«الأعراف» كليهما لإبعاد الناس عن أصالتهم الأخلاقية وانتمائهم الإنساني المشترك.. إلخ. إنه الاستعمال السلبي المنحرف للمعنى بطابعه الراقي الأصلي، بمعية خطاب «القناع» وصورة «الحجاب» والتنكّر، لخلق أشباه المعاني المزيفة التي تسيء إلى منظومة الحق العام ومبادئ الحياة والتاريخ والإنسان والطبيعة، جميعها. ومن ثمّ، تهدم كل ما له علاقة حميمية وعقلانية بمسألة الهوية، وحقيقة الحياة الاجتماعية للإنسان بمعناها الإيجابي الحضاري المنفتح والمتعدد.

3

هكذا، يتضح أننا نعيش في واقع حيّ راهني متموّج، يشوبه الغموض المركب، حيث تنقلب فيه القيم رأسا على عقب، باعتبار أن هذه القيم المصطنعة توجد في تماس كبير يكاد لا يرى، لكنه يحسّ، مع العديد من أشكال تجليات تصورنا لمفهوم «بُجلودْ»، لأصحابها الانتهازيين الذين يتقنّعون ب «جُلودْ»، ليس جلود «الحيوان» هذه المرة، كما هو الشأن بالنسبة لتقليد «بُجلودْ» الأمازيغي في عيد الأضحى، بل يختفون وراء «جلودْ» من نوع اقتصادي واجتماعي وثقافي خاص وجديد، يمارس بصفة يومية دائمة، كرموز حيوية للمجتمع الذي تؤسس تلك الرموز هويته الثقافية والذهنية والحضارية، بل وتضمن استقراره الراسخ أو المؤقت في الواقع الحاضر، وكذا استمراريته في المستقبل. وبالتالي، نجد أنفسنا هنا أخيرا، بصدد كائنات أو أدوات بشرية من نوع جديد، ارتأينا نعتها بصياغات لغوية مختلفة، ذات نفس المعنى والأثر الذي يمتدّ في الواقع الاجتماعي للمواطن العادي، نحو: «بُسيوسْ» و «بُديونْ» و «بُخلوقْ» و «بُحقوقْ».. إلخ، على غرار وزن «بُفعول»، بخصوص تقليد معنى «بُجلودْ» الأمازيغي. وهي جميعها إحالات دلالية تعبر عن ذلك السلوك الاجتماعي البشري المتهافت، وغير السليم، الذي يستعمله أصحابه المقتنّعون به، في الميدان السياسي والاقتصادي والثقافي والديني - الأخلاقي والحقوقي ..إلخ، من أجل غايات مزيفة، بعيدة كل البعد عن المعاني الحقيقية والأصيلة لطبيعة تلك المجالات الحيوية للإنسان العادي كمواطن/ة.

4

لكن، يبقى الفرق جد شاسع بين الاستعمالين المتداولين والسابقين للمعنى المزيف والمصطنع، من جهة، ونقيضه المحض والأصيل، من جهة أخرى، الذي تدافع عنه مقالتنا الحالية: باعتباره المعنى الطبيعي الذي أنتج، ونبتت في تربته الخصبة ظاهرة «بُجلودْ». أي، الاستعمال الذي ينتصر لمعناه التاريخي والثقافي البهيج، كفرجة فنية احتفالية إنسانية، تتعلق بنمط عيش جماعي بشري حافل بمشاعر الثقة والشجاعة والمحبة والفرح المتبادل، في واقع اجتماعي طبيعي لجماعة ما، قد تكون قبيلة أو عشيرة أو مذهب أو حزب ..إلخ، تلك الجماعة التي ترتبط في حياتها اليومية الصعبة، بتبني فكرة «القناع» والتنكر لغاية ممارسة اللعب الاجتماعي الرمزي، وتأسيس أفق البحث عن حياة الوضوح والتحرر و الفرح الكبير والسعادة والخير العام، بعبارة سبينوزا، كحق طبيعي مشروع لتتويج الإحساس الجماعي بالقوة، عن طريق الانخراط الطوعي في النسق البهيج والجميل للعبة «بُجلودْ»، لصالح كل أعضاء تلك الجماعة المنخرطة في اللعبة. في المقابل، يسعى الاستعمال الثاني المضاد، لمفهوم «بُجلودْ» إلى اختلاق وضع مصطنع للمعنى السابق والتشويش عليه- على سبيل المثال- يستعمل معنى «بُجلودْ» هنا، في زمننا الراهن، ك «قناع» سلبي، أي، كتوظيف سياسي أو اقتصادي أو ثقافي أو ديني و حقوقي ..إلخ، كما لو يستحضر أصحابه الوصوليون صرخة التلميذ الانتهازي «الكسول» الذي يطالب بحقه «المشروع» في الغش الدراسي من أجل النجاح، كباقي التلاميذ المجتهدين الناجحين، وذلك لطمس معالم التفوق والقوة والمروءة والفرح لدى الناس، أي خلط منظومة القيم، إن لم نقل اختراقها بفعل التفاهة، وصناعة القلق، والتضليل، وتكريس التعايش مع الألم المزمن، ليصير مع مرور الوقت متعة كباقي متع الحياة، واصطناع الشك والغضب والغموض، لدواعي المصلحة الشخصية التي حلت محل الخدمة الجماعية المشتركة، سواء بالنسبة للفرد أو الجماعة أو السلطة، منها شيخ القبيلة أو رئيس الحزب، أو سلطة الدولة، في الزمن الاجتماعي الراهن. إنه التأسيس الرسمي لسلطة اللايقين وجاذبية المركز وأعوانه الانتهازيين، بغية امتلاك وفرض السيطرة الصامتة واستمراريتها المحتملة، بسلك الهيمنة المرحة التامة، في وضع بشري منحرف المعنى، براق اللفظ والصياغة، لكنه مفرغ من الروح التي تشكل مصدر قوته، ومجهول مصير الأفراد والجماعات!

4

بعد كل مناسبة «عيد أضحى»، يثار الحوار والنقاش العمومي في المغرب المعاصر، بين الفاعلين المدنيين حول موضوع «بُجلودْ» الأمازيغي، وله تسميات أخرى حسب مختلف المناطق المغربية، نركز هنا في المقالة على ناحية سوس، ومدينة الدشيرة الجهادية، بصفة خاصة، مثل: بيلماون، بودماون، ليس كمجرد ظاهرة تاريخية وثقافية، كما يراها البعض، بل كانحراف مصطنع للمعنى الديني، الغريب عن الواقع الاجتماعي، كما يعتقد البعض الآخر. وهو النقاش الثقافي الذي يحركه، ليس فقط العقل المعرفي طلبا للعلم ومتعة البحث والاكتشاف، بل يتحكم فيه أيضا صراع المعاني، المرتبط بجدل الذهنيات واختلاف المرجعيات الفكرية السائدة، ذلك الصراع الذي هو أصل المعركة الإيديولوجية والتاريخية القديمة، بخصوص فهم وتفسير وتأويل مسألة التراث عامة.

وتعتبر ظاهرة «بُجلودْ» الأمازيغي، بصفة خاصة، من ضمن المستويات الهامة لتلك المعركة الفكرية والإيديولوجية، تلك التي يتأرجح فهمها وتفسيرها، في تصورنا على الأقل، بين منظورين أساسيين لتأويل الظاهرة: تنطلق الأولى من المرجعية السلفية المنغلقة التي تنظر إلى الظاهرة انطلاقا من نسق معاني «التحريم والبدعة»، لأنها، وفق أطروحتها وفهمها، من الآثار الرمزية للديانات الوثنية التي عرفها المغرب القديم. إذ، أنها -الأطروحة السلفية- تقرأها بعقل وظيفي ومتعصّب، وبخلفية دينية موجّهة ومزيفة للمعنى الديني، في أصله، سواء عن وعي أو عن غير وعي. بينما تنطلق الأطروحة الثانية للظاهرة، من المرجعية التنويرية و«الحداثية» المتحررة في أصلها، وفق تصريحها، التي تنظر إلى ظاهرة معنى «بُجلودْ» الأمازيغي، ليس كانحراف ديني وأخلاقي منبوذ، كما يدّعي أصحاب الفهم الأول، بل كظاهرة اجتماعية وتاريخية وطقس ثقافي بهيج، يستجيب لقبول قانون التغيّر والتطور الطبيعي في الحياة، أساسُه هو الحق في اللعب الاجتماعي البريء، كباقي شعوب العالم، يحتفل فيه الإنسان المغربي، حديثا، برمزية حدث «العيد الكبير»، بوصفه مناسبة كبيرة وغالية في الوجدان الشعبي الأمازيغي. وللتعبير عن إحساسهم بفرحهم الأكبر والتام، وبالقيمة العظمى لهذا الحدث الديني، تقديرا له، واعتزازا بالطابع الحضاري العريق للهوية الأمازيغية المتعددة والأصيلة، يحتفل فيه المغاربة

الأمازيغ، خاصة في منطقة سوس والنواحي، بطريقتهم الاجتماعية الجميلة الخاصة بهم، في سياق أجواء البهجة والنشاط والحيوية، واللعب والرقص والفرح والاحترام المتبادل والسعادة القصوى، كما كان يفعل ويحتفل فيه وبه ومن خلاله أجدادُنا المغاربة قديما، كسكان أصليين يتميزون بقيم الانفتاح والقوة والشجاعة و الوفاء، وكذلك يعتزون ويفتخرون بأخلاق الانتماء إلى الأرض والوطن، بأداة اللعب والرقص والتعبير عن إحساسهم المفرط بالفرح البهيج والجمال، وذلك بارتداء جلود «الحيوان» كأقنعة حسية والتنكر بها، كشكل من أشكال الفرجة، في إشارة بليغة إلى تفاعلهم الإيجابي وتعايشهم المحلي والإنساني مع وسطهم الطبيعي القاسي المحيط بهم.

أولا- الأطروحة السلفية لظاهرة «بُجلود»: أطروحة السماء

السؤال الذي يطرح نفسه هنا؟

ما الذي يقلق السلفيين المغاربة، بخصوص إنهاء واختتام الاحتفاء والاحتفال بحدث «العيد الأضحى»، كلحظة دينية عزيزة على قلوب وعقول المغاربة الأمازيغ المسلمين، بطقس ثقافي وإرث تاريخي وحضاري هو: ظاهرة «بُجلودْ» الأمازيغي؟

ثمة اعتبارات عدة، يمكننا رصدها للتشكيك في مصداقية الأطروحة السلفية للموضوع، والتي تميل إلى مقاومة ورفض المعنى المحض والطبيعي لظاهرة «بُجلودْ»، باعتبارها ظاهرة تاريخية وثقافية أصيلة، والتعصّب، في المقابل، لمعناها المزيف الذي اصطنعته ثقافة الشيوخ، وكرسته سلطة الحاكم المتواطئة معهم. وبالتالي، نفترض هنا أن إشكال المفارقة التي تخل بتوازن الأطروحة السلفية ناتجة عن سببين: الأول، هو الإحساس الحاد بالخوف الذي أنتج السبب الثاني الذي هو الإحساس المضاعف بالوهم، نذكرهما على الشكل التالي:

- نبدأ بذكر تلك الاعتبارات:

- لعل الشكل الطبيعي القبلي، إن لم نقل تحديدا البدائي المرتبط بالانتماء إلى الأرض، ومن تم، الاحتفال الشعبي البهيج باستعمال لعبة «بُجلود» الأمازيغي كأداة للتعبير عن أحاسيس الفرح الكبرى، وعلاقة الإنسان المغربي بمكانه وأرضه، بل وتعلقه الكبير بثقافته وهويته الأمازيغية، كان سائدا ومنتشرا عند هؤلاء المغاربة الأمازيغ الأصليين، وما يزال عند الحاليين، بطرق مختلفة، منذ القدم وقبل نشأة مسألة الأديان نفسها. إن الأبحاث العلمية: اللأركيولوجية منها والأنثروبولوجية تثبت ذلك على حد سواء.

- فحين يكون الزرع والصيد وفيرا، في وسط طبيعي قاس، يصبح فيه البقاء للأقوى، حيث يأكل أفراد القبيلة ما زرعوه بأيديهم المزغبة، وما اصطادوه بسواعدهم الصلبة، وسعوا إليه بأقدامهم الحافية، وللتعبير عن فرحهم ونشاطهم وبهجتهم القصوى، يحتفلون ليلا، حيث يلبسون، في نهاية إشباعهم الغذائي، «جلودْ» الحيوانات التي اصطادوها خلال زمنهم العملي في نهار اليوم، بعد أن استمتعوا بأكل لحومها الطرية، تقديرا لشجاعة ذاتهم المشتركة، واعتزازا بقوتهم، ونجاح سيطرتهم على أحد أشرس مظاهر الطبيعة، الذي هو الحيوان المفترس الذي ينافسهم كبشر، على ملكية «عرش» التعايش مع وسطهم الطبيعي، ليتقنعوا به لاحقا، بوضع جلود هذا الحيوان على أجسادهم ووجوههم ورؤوسهم، كتتويج رمزي مستحق لقوتهم، وانتصارهم على سلطة الطبيعة القاسية المحيطة بهم. إنه السلوك الاحتفالي التنكري الذي يشيد بقوة الإنسان ضد الطبيعة، مستجيبا لإرادة قوة الفرد الشجاع الذي يعمل ضمن جماعته النشيطة، ابتكره الإنسان البدائي مبكرا قصد اللعب والفرجة، باستعمال طريقة الاختفاء وراءه جلد «الحيوان»، فيلعبون ويرقصون بشكل جماعي طيلة الليالي اللاحقة على الحدث، احتفاء بزمنهم الاجتماعي الجديد، زمن القوة والثقة والتحرر والنصر والنشوة والجمال. بل تقديرا، أولا، لقوة ذاتهم المشتركة المجدة والمتميزة لجماعتهم البشرية التي اجتهدت فنجحت، وتمكنت بذلك من تجاوز زمن الضعف والتيه والخوف، بفعل ملكة التفكير، ومهارة القنص التي مكنته أيضا من تطويع وإخضاع «الحيوان» لإرادة الإنسان وحاجيات واختياراته. واحتفاء، ثانيا، بما يشبه قدسية اللحظة، وجمالية روابط الحياة الاجتماعية التقليدية بمعناها المنتج للمعنى الطبيعي، وبسط سيطرتها على الواقع القاسي للطبيعة ذاتها.

- لهذا، نحن هنا، حسب بعض الخبراء الثقافيين في المجال الفني والمسرحي، بصدد التشكل الأولي المبكر للتعبير الاحتفالي عن الظاهرة الفنية للبشر، خاصة التشخيص المسرحي والرقص والغنى والموسيقى والابداع.

إن المزج والتركيب بين الدين والتاريخ، بين الثقافة والحضارة، هو الذي يزعج الأطروحة السلفية السابقة، باعتبارها تستند إلى مرجعية النص وثقافة المقدس، التي تعني الفكر المُفارق ذي الرؤية الأحادية، انسجاما مع مرجعيته التقليدية المتشددة. أليست الأديان نفسها إحدى المظاهر الثقافية المتطورة التي ساهمت في تشكيل الأطر الأولى والمبكرة للحضارة الإنسانية؟ إنه السؤال المستفز الذي نطرحه على فقهاء وخبراء الطرح السلفي المعنى.

- النتيجة: في الواقع، ما يقلق الأطروحة السلفية حقيقة، ليس مسألة «بُجلودْ» كفرجة فنية وظاهرة اجتماعية وطقس ثقافي جميل فقط، له جذور في التاريخ المغربي القديم جدا، لا ينكرها إلا جاحد، بشهادة الأبحاث العلمية الأنثروبولوجية، كما ذكرنا سابقا، ولكن ما يقلقهم ويزعجهم أيضا، هو علاقتها المتوترة كمنبت للتفكير الديني البسيط، بقضية الجسد.. (نستحضر هنا الأطروحة المثالية لأفلاطون بخصوص موقفه المتعالي الرافض للشعر والفن والرقص والجمال..).

الأطروحة الحداثية: هي أطروحة مُحايثة، بالأساس. فهي تقول لا لخطاب الكراهية، وترفع شعار الانفتاح والتفاعل الإيجابيين مع كل أشكال القيم الإنسانية النبيلة. كما تدعو كل مواقفها النقدية إلى تأسيس وضوح المعنى، بدل إغراقه في الغموض الذي لا يخدم الحقيقة الإنسانية، بل يعوّمها، كما يدعو إلى التعايش الإيجابي بين الأفراد والشعوب، بدل إشعال فتيل الحروب والعداء، وإلى قبول الاختلاف والتعدد والاحترام المتبادل، عوض تكريس خطاب الانغلاق والتعصب والاقصاء، سواء تعلق الأمر بمخرجات نهاية العيد الديني (الأضحى)، أو علاقتهم المباشرة بمداخل الحياة عامة، كممارسة تجريبية يومية، وبخصوبة الأرض والطبيعة من أجل البقاء في الوجود ككل.

ثانيا- الأطروحة الحداثية المضادة لظاهرة «بُجلودْ»: أطروحة الأرض

نعمل هنا على رصد العوامل التي أنتجت شروط الأطروحة السلفية، بخصوص فهمهم وموقفهم العدمي، الرافض لظاهرة «بُجلودْ» الأمازيغي، بوصفها أحد تجليات ثقافة الانفتاح والفرح البشريين، في إطار الاحتفال بحدث «العيد الكبير» هنا، إضافة إلى تعصبهم الفكري الناتج عن تشددهم الديني، بسبب نزعة أطروحتهم المستعملة للدين كأداة للتفكير الارتكاسي، وليس كغاية في ذاتها. حيث ظل الدين والتديّن ولا يزال يظل عندهم سجين عملية التقليد والتكرار، من جهة، والتوظيف السياسي حين يجتهد، باستثناء أقل، بكل المعاني الممكنة للكلمة، وليس فعل التعبير الخالص عن حركية الحياة، من جهة أخرى.

الخوف

غالبا ما يؤدي الشعور بالخوف، بصاحبه المنفعل وليس الفاعل، إلى إنتاج سلوك الكذب، أو اختراع وابتكار أوهام لا علاقة لها بحقائق الواقع الذي يعيش فيه الكائن البشري. لهذا، ترتكز الأطروحة السلفية في فهمها الديني لظاهرة «بُجلودْ» الأمازيغي، على تركيب سيكولوجي باطني قديم، جعل أصحابه يشعرون بخوف وجودي حاد، ليس من مزج الدين بالثقافة، بل من غلبة ما هو ثقافي قبلي منفعل ذي الجذر التاريخي، على ما هو ديني خ الص، من حيث احتفاء الهوية المغربية الأمازيغية المنفتحة على التعدد، بمسألة الجسد الذي يقمعه الفهم الديني المتصلب والمنغلق على ذاته، بسبب النزعة القبلية الثابتة لأطروحتهم التقليدية، التي جعلتهم يفكرون ويؤولون ظواهر الحياة والمجتمع، والحياة الطبيعية الأصيلة القابلة للتجديد في الواقع، مثل ظاهرة «بُجلودْ» الأمازيغي في الزمن الراهن، بطريقة تقدس أوجاع صنم الماضي، إما بطريقة خرافية غيبية، لها ما يبررها في الزمن البشري القديم، أو سياسية وإيديولوجية غير بريئة، في زمننا الاجتماعي والسياسي المعاصر.

في المقابل، تقدم الأطروحة الحداثية الأمازيغية المضادة، كتصور شمولي مختلف في رؤيته للحياة ككل، اعترافا واضحا بالثقافة الدينية الدخيلة عليها، باعتبار الدين نفسه كظاهرة إنسانية، وليس مجرد طقس عقائدي تقليدي، بل وتؤكد من خلال ظاهرة «بُجلودْ» الأمازيغي، على التعايش بين الإسلام كديانة ومعتقد روحي، والتقاليد القديمة ذات الأصل البدائي والقبلي، والأعراف الاجتماعية للإرث الحضاري الأمازيغي. إن الأمر يتعلق هنا بالتركيب السلس والمرح المنسجم، بين الوجه الثقافي الأمازيغي والحضاري القديم، والوجه الثقافي الحضاري المتعدد للهوية المغربية العريقة، ويوجد ضمنها البعد الديني، في المنطقة الجغرافية للبحر المتوسط، بعامة، وليس فقط المنطقة السوسية التي نتحدث عنها في مقالتنا، وبشكل أخص، نعني هنا مدينة الدشيرة الجهادية والنواحي، في جنوب المغرب الأقصى.

الوهم

-12 حين يستبد الكذب كسلوك اجتماعي مقنّع للأفراد والجماعات، في الواقع الحسي لابد أن تعيش الحقيقة غريبة، ووهما كبيرا بين الناس. وتتحول الكذبة بفعل التكرار والتاريخ والتقليد والعادات الاجتماعية، إلى حقيقة صارمة، وأحيانا تنقلب إلى حقيقة مقدسة، تهيمن على الأذهان والنفوس والقلوب عامة.

ثالثا- الأطروحة الطبيعية المحضة: أطروحة الأرض

تردّ هذه الأطروحة النقدية التي نعتناها بالمحضة، على الأطروحتين السابقتين معا: تقول لا، للأولى التي تغالي في المنع والتحريم باسم الدين، لأنها تستعمل الدين قصد الربح الرمزي الاجتماعي والتوظيف السياسي للدين، وتقول لا للأطروحة الثانية التي تصف نفسها بـ»الحداثية»، تنتقدها بهدوء، باعتبارها تفرعت عنها بالضرورة، وتعمل في عمقها كالأطروحة السلفية السابقة، باستعمال الظاهرة الثقافية (بُجلودْ) أداة للتسليع الثقافي المعدّ سلفا للربح المادي والمعنوي. نتحدث هنا عن مفهوم الرأسمال الرمزي المنسجم مع منطق السوق في المجتمع. لهذا، إذا جاز لنا وصف الأطروحة السلفية بأطروحة السماء، نظرا لنوع فكرها الارتكاسي الحالم والمفارق للواقع، ونعتنا الأطروحة «الحداثية» المُتهافتة، بأطروحة السوق، لأنها تفهم وتؤول وتفسر ظاهرة «بُجلودْ» بعيدا عن معناها التراجيدي الأصلي، مكتفية بشكله الخارجي المثير للانفعال الوجداني دون الفعل الفكري، الذي يعرض في أسواق ساحات «الكرنافال» للترويج السياحي. وعلى العكس من ذلك، تتشبث الأطروحة الطبيعية التي ندعو إليها بحقها في استحضار ظاهرة «بُجلودْ» الأمازيغي، باعتباره إرثا ثقافيا وحضاريا ورمزيا، يحق للأجيال الحالية والقادمة استحضاره والافتخار به، من حيث الحفاظ أساسا على روحه التراجيدي و حسه الحكائي والتاريخي الذي يشكل عمقه الإنساني ومركز قوته الطبيعية، لأنه، دون ذلك، سيبدو «بُجلود» هنا كشكل فرجوي ميت، للاستهلاك الإعلامي، بلا معنى حقيقي، ولن يصلح إلا للإثارة العاطفية اللحظية السطحية، وتحقيق مختلف الأرباح للآخرين المتربّصين بها.. لهذا، سمينا أطروحتنا المركبة الأخيرة بأطروحة الأرض.

خاتمة واستنتاج

إن التوظيف الديني للسياسة، وكذلك التوظيف السياسي للدين، لابد أن يحكم على الدين والسياسة معا بالسقوط الكبير في فخ الريع الاقتصادي. أي، أن يظلا معا من أكبر الغرباء والضحايا في مجتمعنا المعاصر بشكلهما الطبيعي، ويبقيا، نتيجة لذلك، في قبضة يد التوحش الرأسمالي، وتأويل الشيوخ، وغطرسة الحكام الطغاة. وبالتالي، ينحصر معناهما النبيل هنا داخل شرنقة الإغراق في غموض العدم الذي لا يخدم سوى هيمنة السلطة، سواء بالمعنى المادي والرمزي للكلمة، حيث ينقلب الإنسان إلى أداة طيعة في يد سلطة أشباه الإنسان، أو المُقنّعين ب «جلودْ» الإنسان، ككائن ثقافي وسياسي جديد، أو يتوهم أنه جديد.

لهذا، لابد هنا من مقاومة هذا التوظيف الديني والسياسي والتجاري للدين والسياسة والثقافة والإرث الثقافي، لصالح المرتزقين أو بالاصطلاح الحالي: «الفراقشية» الجدد، مثل ظاهرة «بُجلودْ» الأمازيغي التي يرتدي أصحابُها، في الحقل الاقتصادي والديني والسياسي والثقافي، «جلد» الوطنية والصفاء الديني، مع الأسف، نجدهم منتشرين كألوان الطيف، حتى في واقعنا الاجتماعي ومؤسساتنا الرسمية للدولة، يدّعون أنهم نزهاء وطيبون، ويترافعون لصالح حقوق المواطنين والمهمّشين في المجتمع المغربي، لكنهم حقيقة، ينتصرون عمليا لقضايا سلطة «التفاهة والفساد» المهيمنة ضدّ مصلحة المواطنين، بالأدوات الجديدة للعبة نفسها..

بيان براءة

مِنَ السَّيِّد أ.أ.ف.

خُذْهُ كَمَا لَوْ كَانَ إِلَيْكَ وَمِنْكَ بِلَا صِفَةٍ أَوْ تَوْصِيفٍ أَيَّا كُنْتَ وَفِي أَيِّ مَكَانٍ سَتَكُونُ وَأَيَّانَ • الْحَقَّ أَقُولُ وَأَسْتَسْمِحُ:

هَلْ يُمْكِنُ أَنْ تَتَصَوَّرَ - لَا، بَلْ تَفْعَلُ خَيْرًا إِنْ صَدَّقْتَ بِلَا كُلْفَةٍ -

أَنِّي مَا كُنْتُ سِوَى تَاجِرٍ

مُبْتَدِئٍ غِرٍّ - وَغَشِيمًا مَا زِلْتُ، فَكَمْ مِنْ مَرَّةٍ

جُبْتُ مِنَ الْأَرْضِ أَقَاصِيَهَا وَحَصَدْتُ سُدَاهَا. وَكَثِيرًا مَا وَقَفْتُ فِي وَجْهِي الشَّمْسُ مُسَاوِمَةً تَارَةً

وَمُقَايِضَةً أُخْرَى حَتَّى حَسَمَتْ فِي الْآخِرِ حَسْمَ الْغَالِبِ: إِمَّا ظِلِّي أَوْ نَعْلُكَ. فَاخْتَرْتُ الْأُولَى وَأَطَعْتُ • وَفِي إِحْدَى سَاعَاتِ الْغَفْلَةِ كَامِلَةِ الْأَرْكَانِ

صَدِئَ الظِّلُّ تَمَامًا وَثَنَى رُكْبَتَهُ مُعْتَذِرًا وَتَوَلَّى. وَتَخَلَّى نَعْلِي عَنِّي بِتَعِلَّةِ أَنِّي بِعْتُ سِيَادَتَهُ بِالْأَبْخَسِ •

وَطَفِقْتُ أَسِيرُ عَلَى سَفَرٍ مِنْ رَمْلِ الْبَرِّيَّةِ حَتَّى سَاوَرَنِي - وَلِمَاذَا أُكَذِّبُ بَعْضَ الظَّنِّ بِأَنِّي مِنْ أَسْيَادِ أَهَالِي سَامِرَةٍ. لَكِنْ وَالْحَقُّ يُقَالُ

لَمْ تَخْطُرْ لِي أَيَّةُ خَاطِرَةٍ آثِمَةٍ أَبَدًا فِي أَنْ أَصْنَعَ عِجْلًا شَبَحًا أَبْكَمَ أَوْ عِجْلًا جَسَدًا يَخُوَارًا لِبَنِي يَعْقُوبَ وَلَا لِبَنِي أَيِّ أَحَدٍ •

وَاصَلْتُ السَّيْرَ بِإِصْرَارٍ بَحْثًا عَنْ مَشْطٍ ذَهَبِيٍّ لَا يَتَشَابَهُ، لَيْسَ بِهِ شِبْهٌ، حَتَّى قَلَّزَتِ الشَّمْسُ عَلَى رَأْسِي، فَتَحَدَّيْتُ وَمَا كَانَ لِهَذَا الشَّيْءِ

أَنْ يَمْلِكَ صَدَّ عِنَادِي فِي بَحْثِي عَنْ مَشْطٍ لَا يَمْشُطُ رَأْسًا آخِرَ إِلَّا رَأْسَ الْمَالِ وَلَا يَعْدُوهُ.

سَاءَلْتُ النَّاسَ وَمَنْ صَادَفْتُ مِنَ الْمَشَاطِينَ وَلَمَّا لَمْ يَحْفِلْ بِسُؤَالِي أَحَدٌ تَابَعْتُ السَّيْرَ إِلَى أَنْ وَقَفَتْ بِي كَرْهًا قَدَمَايَ

عِنْدَ مَكَانٍ يَتَنَاطَحُ فِيهِ الْبَحْرَانِ.

وَأَمَامَ الشَّطِّ
لَمَسَتْ قَدَمَيَّ بِكُلِّ مَوَدَّة
إِحْدَى المَوْجَاتِ بَدَتْ أَنِّي شَبَّهْتُ لَهَا أَوْضَلَّتْ فِي الرَّمْلِ سَبِيلاً.
لَمَّا انْسَحَبَتْ ظَهَرَتْ وَاضِحَةً حَتَّى لِلأَكَمَهِ مِنْ غَيْرِ عَصَا أَلْفَاظٌ آمِرَةٌ
نُقِشَتْ بِالْخَطِّ الكَنْعَانِيِّ وَمَعْنَاهَا حَرْفِيًّا:
«لِيَكُنْ هَذَا قَالَ الرَّبُّ لِكَنْعَان:
إِنْ عَادَيْتَ اشْرَبْ هَذَا
أَوْ بَلِّطْ هَذَا إِنْ سَالَمْتَ
وَاتْبَعْ أَحَدَ السَّهْمَيْنِ رَجَاءً وَتَلَطُّفْ».
ظَاهَرْتُ الْبَحْرَيْنِ وَمَا حَوْلَهُمَا وَتَرَكْتُ الزَّمْرَ بِرُمَّتِهِ وَتَوَلَّيْتُ
اسْتِعْدَادًا لِلْعَوْدَة.
لَكِنْ وَأَنَا أَسْتَفِتِي رَبْلَةَ سَاقِي وَأُفَاوِضُهَا وَجَبِينِي يَتَفَصَّدُ بِالرُّعْبِ
طَرَقَ السَّمْعَ نِدَاءُ أَسِيمٍ لَمْ يَكُنْ اسْمِي بِالتَّأْكِيدِ وَأَلْحَفَ فِي التِّكْرَارِ.
لَا أَدْرِي مِنْ حَيْثُ أَتَى هَلْ مِنْ قَاعِ الوَادِي المُتَصَدِّعِ أَوْ مِنْ خَلْفِ
جِبَالٍ كَانَتْ قَدْ سَوَّتْ لِلتَّوِّ فِرَاشَ الأُخْتِ الصُّغْرَى وَتُسَمَّى طَبَرِيَّةَ
(قِيلَ تَنَامُ بِعَيْنٍ وَاحِدَةٍ طَبَرِيَّةُ أَوْ تَتَظَاهَرُ بِالإِغْفَاءِ)، نِدَاءٌ
صِيغَ عَلَى هَيْأَةِ تَسْفِيهٍ عَاجِل:
«يَا زَيْدُ، أَلَا تَبًّا لِعَصِيرِ الخَشْخَاشِ وَسُحْقًا لِيَدَيْكَ وَرَاءَ الظَّهْرِ،
لِمَاذَا لَمْ تَسْأَلْ عَمْرًا أَوَلَيْسَ شَقِيقَكَ؟ لَوْ كُنْتَ سَأَلْتَهُ قَبْلَ اللَّتَيَّا
وَاللَّتِي لَأَجَابَكَ بِالآتِي: مَا رَأْسُ المَالِ سِوَى حَيَوَانٍ تَدْمِيِّ مِنْ صِنْفِ
الكَلْبِيَّاتِ ذَوَاتِ الصَّلْعِ الخِلْقِيِّ وَمَنْ قَالَ خِلَافَهُ كَذَّابٌ أَوْ أَسْرَفَ
فِي الشُّرْبِ». وَرَاحَ صَدَاهُ يَمُجُّ الكَلِمَانِ مُقَطَّعَةَ الأَطْرَافِ إِلَى أَنْ
أَصْمَى وَتَلَاشَى.
لِلْحَقِّ، إِلَى حَدِّ السَّاعَةِ لَمْ أَفْهَمْ هَلْ يَقْصِدُ رَأْسَ الأَفْعَى أَمْ رَأْسِي
أَمْ رَأْسَ المَالِ؟ بِكُلِّ أَسَف.
لَوْ كَانَ أَمَامِي جَسَدًا لَسَأَلْتُهُ عَنْ دَاءِ مَفَاصِلِ حَرْفَيْنِ سِيَامِيَّيْنِ
هُمَا: لَامٌ وَأَلِف ●

صورة مدينة الرباط في الكتابة الأدبية العربية

حدثنا خالد بن الصغير قال: للرباط همس وللصورة حديث. (1)

الجزء الأول

محمد احميدة
أستاذ جامعي، كلية الآداب/القنيطرة

لقد وجد الشعراء في مدينة الرباط، ما يرخي عنان التعبير الشعري، فباحوا بما انفعلت به مشاعرهم، من خلال التغني بما أوحت بها هذه المدينة، مرتبطا بما هو حضاري أو تاريخي أو عمراني، أو بما تبوح به طبيعة الفضاء، وطباع ساكنيه، إلى غير ذلك، مما يفضي إلى تشكيل ملامح للمدينة من زوايا مختلفة.

وقد سمحت المادة التي حصرنا تحليلنا داخلها، برصد ملمحين رئيسين، شكلا صورة مدينة الرباط في منحيين: الأول، يقدم الرباط في بُعدها الإيجابي، وجها مشرقا بدون خدوش، مُشيدا بمظاهر متعددة؛ أما الثاني، فينبري إلى التعرية عن الوجه الآخر لهذه المدينة، في تناقضاتها، وما رصدته العيون من عيوبها.

تحدثت الكتابة الأدبية التي انبرت إلى الإشادة بمدينة الرباط، عن جوانب مختلفة، وكان الشعراء على رأس الأدباء الذين ألهمتهم هذه المدينة، ما تغنوا به، فالتفتوا إلى تاريخها يعدّدون مفاخر رباط الفتح من خلال رصيدها الحضاري العريق في صوره المختلفة، بدءا بالإشادة بمآثرها التاريخية وما قدمته المدينة من نبغاء في حقول معرفية متعددة. جزء من هذه الصورة نقف عليه في شعر محمد الجزولي (ت 1973) وهو يتغنى بمدينته التي رأى فيها «البلد الأمين»، يسعى الناس للطواف بكعبته، فيقول(2):

رباط الفتح مأوى الفاتحينا — بكعبته يطوف الناس حينا
هو البلد الأمين ومن بناه — عظيم من ملوك المسلمينا
إلى المنصور نسبته وأعظم — به نسبا يزكي الناسبينا

من خلال هذه النونية تتحول الرباط إلى مكان، من دخله كان آمنا، ويغدو برؤية الشاعر الجزولي فضاء يكتسي طابعا روحيا، يسمو به إلى درجة تقربه من الأماكن المقدسة، ينشئ له الشاعر «كعبته» الخاصة.

ولما كانت مآثر الرباط التاريخية متعددة، فقد شكلت مادة للافتخار، فأشاد الشعراء بهذا الجانب الذي يعطي لهذه المدينة ذلك البُعد الحضاري العميق. من ثم كان الوقوف مع مآثر كصومعة حسان، ومدينة شالة، وأسوار المدينة العتيقة، والقصبة، وغيرها. هذا الوجه سجله الشعراء في قصائدهم، على غرار ما نقرؤه في قصيدة محمد بن الأعرج السليماني (ت 1926) حيث يقول(3):

إن الألى اتخذوا الرباط مكانا — هم في الضمائر والصدور عيانا
رعيا لهم جعلوه دار مقرّهم — وتخيّروا أرجاءه أوطانا
وبنوا على الرقراق عالي قصرهم — فغدا يفاخر جَوْنه الخلجانا
وإذا وقفت على الكثيب رأيتها — عنوان فخر يذكر الأزمانا
حيث المآثر حيث شالة تعتلى — بعجائب تحكي البِلى كثبانا
حيث العلوّ وحيث مدرسة العلو — م وحيث قصبته الرفيعة شانا

والتفت الشاعر محمد بوجندار (ت 1926) إلى شالة التي تحيل على تاريخ عريق، وأنشد يقول(4):

لله شالة ما أبهى مناظرها — تروق آثارها الغراء ناظرها
يد الربيع أجادت صنعها فغدت — كجنة الخلد تنسي الهم زائرها

ونظر شعراء آخرون إلى المآثر التاريخية لمدينة الرباط من زاوية مغايرة، كالتي نجدها في وقفة الشاعر محمد علي الرباوي، في حواره مع «صومعة حسان» حيث تحضر هذه المعلمة ببعدها التاريخي والحضاري، لتؤكد عراقة المدينة، لكن في نفس الآن، وأمام شموخ هذا البنيان، يستحضر الشاعر طبقة اجتماعية، متمثلة في بناة هذا الصرح ويقول(5):

خبّريني .... لماذا أرى فوق وجهك هذا الذّبولْ
أيّ همٍّ دهاك تراه ضباب كثيف يطولْ
أم تراه كطيف يزول
ويموت ....

***

أتراك تذكّرت بعض الضحايا
وبعض الرجال
حملوا فوق أكتافهم رزماً من خيوش الرّمالْ
ومشوا فوق صفحة هذا التراب بدون نعال
يعملون بنصف ريال ... أينفع نصف ريال
رجلاً حاملا صبية وعيال
خبّريني ،أجيبي ،لماذا السكوت؟

ومنارة حسان التي دخل معها الشاعر الرباوي في حوار، لا تلفت نظر شعرائنا المغاربة فحسب، بل انتبه إليها الأديب العربي الوافد من بلاد أخرى، وهو ما نجده فيما كتبه الأديب الجزائري أمين الزاوي(6)، حينما وطئت قدماه مدينة الرباط، فرأى أن منارة حسان لم تبن «لرفع الآذان فقط، إنما لكي تكون عينا للمدينة على البحر وعلى أبي رقراق، يقظة من عدو قد يهجم فيتشرب المالح ويأكل الأخضر» (7).

ولا شك أن هذه الصورة الأدبية، تحمل في طيّها روح الرباط المجاهدة، رباط الفتوحات الأندلسية، وبطولة رؤساء البحر الذين دوّن التاريخ بسالتهم.

لم ينحصر حضور الرباط في كتابة الأدباء، على المآثر التاريخية، بل نجد من أهل القصيد من التفت إلى أحياء المدينة التي تجاوزت أسوارها التاريخية

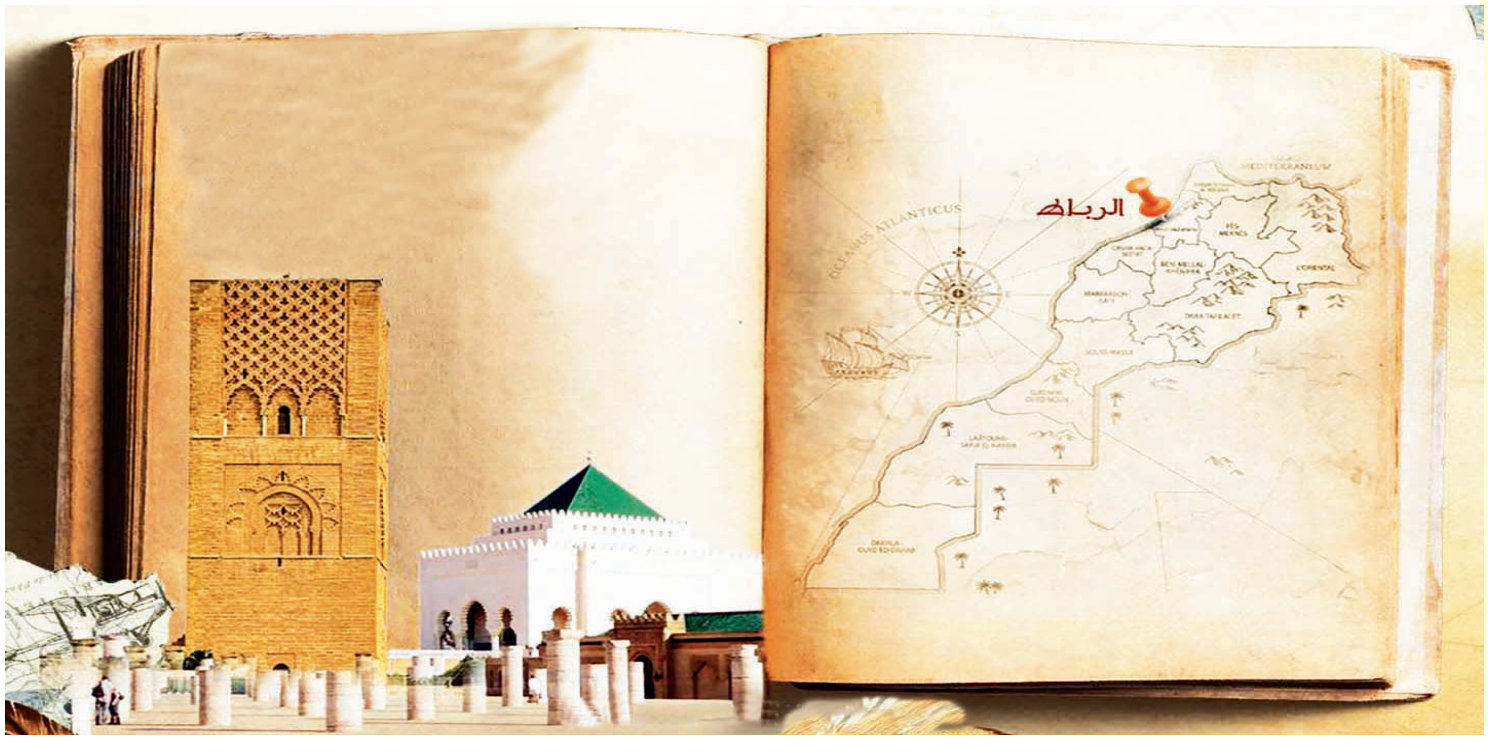
تسعى هذه الكتابة إلى رصد صور لمدينة الرباط، كما سجلتها بعض النصوص الأدبية العربية، وبشكل خاص، أقلام شعراء وكتاب مغاربة.

ولقد كانت هذه المدينة التاريخية، جاذبة لأقلام عديدة، لم تنحصر في الكتابة الأدبية، بل كان الاهتمام بها من طرف العديد من المثقفين، من مجالات معرفية مختلفة. اهتم بها مؤرخون، وأركيولوجيون، وفنانون تشكيليون، وسينمائيون، وغير هؤلاء، كلّ نظر إلى الرباط من زاوية تخصصه واهتماماته.

وترتبط هذه الجاذبية التي تتمتع بها هذه المدينة، بعوامل متعددة. فهي المدينة التي تقع في منطقة تضرب إلى الأعماق في التاريخ، وفي ضواحيها اكتشف «إنسان الرباط»، واستقبل فضاؤها الجغرافي حضارات متباينة، عبر فترات تاريخية مختلفة، وتنوعت العناصر البشرية التي اتخذت من المدينة مستقراً لها، مما ساهم في إغناء مشاربها الحضارية؛ فكان لكل هذه الأبعاد تجليات، تظهر فيما شُيِّد من مآثر، وما قام فيها من عمران، وما رصّدته المدينة من تقاليد، تنوعت بتنوع العنصر البشري الذي استوطنها.

من ثم شكل هذا الرصيد الحضاري، مادة غنية استثمرت في مستويات مختلفة، نسعى إلى رصد أحد جوانب هذا الاستثمار، متمثلا في الصورة التي قدمتها الكتابة الأدبية لهذه المدينة، شعرا ونثرا. وسينحصر حديثنا عن هذا الجانب، في الفترة التاريخية المعاصرة والراهنة، وفي إطار متن أدبي عربي محدد، بأقلام أدباء مغاربة وأخرى مشرقية، كان لها في الرباط جولات وزيارات، تعددت عند بعضهم، وسمحت بنسج علاقة وجدانية بالفضاء الرباطي.

ومما وفرته فضاءات الرباط من مادة، صاغ الأدباء صُوَراً، صُبَّت في قالب شعري آنا، ودُونت طيّ نصّ سردي آناً آخر، وانبرت أقلام أخرى تركب صورة للرباط عبر نص رحلي، وارتضى آخرون أشكالا تعبيرية مغايرة، كانت المقالة أحد تجلياتها، التقطت للرباط صورة من زاوية محددة ولحظية.



العتيقة، مُشيدا بما لحق الرباط من توسع عمراني وتطور معماري، وهو ما جسّده أحد الشعراء المغاربة، في وقفة مع »حي الرياض«، متحدثا عن جمال هذا الحي الجديد، ومحاسن أرجائه، حيث جلّى الشاعر التطواني التهامي أفيلال (ت 2020)، صورة بهية لرباط الفتح، فنسج في نَفَس غزَلي، قصيداً يحاور خَلَله هذا الرياض الجميل، فقال(8):

أيا حيَّ الرياض كفى ملامـا
شذا ريَّاك قد أفنى السقاما
رياضك بُوركتْ هي ذي أراها
أماطت عنْ مفاتنها اللِّثاما
رباطيُّ السمات به شغفنا
وذُبنا في محاسنه هُياما
به قد طاب معشرنا زمانا
به ،أرواحنا نعمت سلاما
وتَكْلأك العناية ما تبدّى
رباط الفتح يحتضن الأنـاما

ورغم الإشادة بالامتداد العصري الحديث لمدينة الرباط، فإن بعض الكتابات الأدبية لا تبغي عن المدينة العتيقة بديلا، وتراها الروح الحقيقي لذلك المكان، وهي الصورة التي نقف عليها فيما دوّنه الكاتب العراقي شاكر نوري(9)، حينما كتب عن الرباط بعد زيارتها قائلاً: «الـربـاط مساحة شاسعة مترامية الأطـراف، لكن روحها تكمن في مدينتها القديمة»(10).

وإذا كانت الكتابة الأدبية عن الرباط قد اهتمت بفضاءات هذه المدينة، فقد التفت بعضها إلى أهلها، سواء من الأندلسيين الذين استوطنوها عبر هجراتهم المتعددة، أم أولئك الذين وفدوا عليها في زمنها الحديث والمعاصر، بعد أن تمردت الرباط على أسوارها، وانطلقت تبحث عن منافذ أخرى، خاصة بعد احتلالها في بداية القرن العشرين من طرف الفرنسيين، وبناء فضاءات جديدة بسمات مغايرة، تحمل طابعًا مختلفا عن الأصيل.

لقد أشاد الشعراء بأهل الرباط وعدّدوا شمائلهم النبيلة، وما يتمتعون به من خصال حميدة، وهي صورة سجلتها بعض أشعار شاعر قادم من سوس العالمة، وجد في الرباط ما يؤنسه وفي علم أهله ما يشفي شغفه المعرفي، فكتب مُعدِّداً ما يتمتع به أهل الرباط من شيم(11):

ولولا رباط الفتح أنقذ مهجتي ... بسرب لأودى لي من الشوق مصرعُ
أنستُ بهم إذ ألفوني وإنّـمـا ... على جنسها الأطيار والناس وُقّـعُ
يميل اشتياقي نحو ربع عـرفتُه ... مقرّاً به غرُّ المعارف أجمـعُ
شمائلهم قدما شمول ذوي النهى ... وروض النّدى العالي هنالك مُمـرعُ
ففيه اصطفيتُ أهل ودي وإنني ... مدين لهمْ مـا دام للرُّوح منزعُ

وكما أبدى الشاعر الحسن البونعماني ميله إلى أهل الرباط، لما لمسه فيهم من صفات يرتاح لها المرء، نجد شاعر سلا جعفر الناصري، يقصّد فيما لمسه من فضائل في سكان العُدوة المجاورة لضفاف سلا، مع الإشارة إلى ذلك الامتزاج الروحي الكبير بين الرباطيين والسلويين. تجمعت هذه الصورة في أبيات يقول فيها(12):

أُهيل رباط الفتح منّي عليـكم ... سلام يفوق المسك والعنبر الشَّحْري
فأنتم بدورٍ قد عَنَت لكم العُـلا ... وأنتم بحور الفضل من سالف الدّهر
وأنتم شموس المجد حقا ونظمكم ... يفوق نفيس الدرّ في النظم والنثر
بقينا (أهيل الفتح) نحن وأنتـم ... على غاية الإحسان في السر والجهر
ودمنا كأرواح بجسم تمـازجت ... كما امتزج الماء الزلال مع الخمر

لقد عدّد الشاعر السلوي، جملة من الخصال التي يتصف بها أهل الرباط، بدءاً من علو مكانتهم، وأصالتهم الممتدة في التاريخ منذ» سالف الدهر«،مع تميز في مجال فن القول نظما ونثرا. وقد امتزجت هذه الصورة التي رسمها جعفر الناصري للرباطيين، بروح أخوي عميق، بدا في ذلك الملمح الذي عبر من خلاله عن التجاوب الكبير بين أهل العُدوتين، مما أضفى على الصورة بُعداً إنسانياً نبيلا.

وفي دائرة الإشادة بأهل الرباط، تتشكل صورة جزئية داخل الدائرة الكبيرة، متمثلة فيما قيل عنْ أعلام هذه المدينة، من علمائها وأدبائها وقضاتها ....

فقد سجلت بعض الكتابات الأدبية، اهتماما بهذا الجانب، وصرفت عنايتها إلى بعض الأسماء ممن برزوا في مجال من المجالات العلمية، وأبانوا عن حضور في الساحة الثقافية المغربية.

نجد نموذجاً لهذه الكتابة، فيما صنّفه الأديب المؤرخ محمد بوجندار نثراً، وقصّده شعراً، إشادة بشيخه محمد المكي البطاوري (ت 1936) الذي يعتبر من كبار علماء المغرب زمن الحماية. فقد ألّف محمد بوجندار كتابا بعنوان «أزهار الخمائل المسكية من أخبار الشمائل المكية»، ترجم من خلال لهذا العلم، وأبرز مكانته العلمية، كما قصّد فيه شعراً كلّه ثناء على هذا العلم الرباطي. يقول في إحدى قصائده منوّهاً بشيخه البطاوري(13):

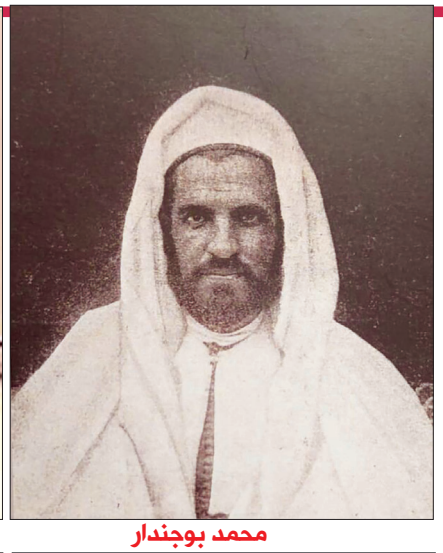
قاضي الرباط وفخره المكي الرّضي
روض المفاخر سمط كل ثناء
مولى لقد ساد الأنام برفـــعة
محفوفة بسيـــادة قعساء
بدر سما فغدا العـــلا من دونه
وانحط عنْ علياه بدر سـماء

كما التفت أديب العدوتين محمد بوجندار إلى عالم آخر من علماء الرباط، يقدم من خلاله صورة الرباط العَالِمة، فكتب شعرا يثني على أبي شعيب الدكالي، الذي علا صيته وسط علماء المغرب في النصف الأول من القرن العشرين؛ ومن كل ذلك، قدّم الأديب محمد بوجندار صورة لما كانت تزخر به رباط الفتح من حركة علمية، وما عُرف به علماؤها من علو كعبهم في مجالات معرفية متعددة، ضمن ما كان سائراً من علوم زمنئذ.

يقول بوجندار متحدثاً عن مكانة أبي شعيب الدكالي العلمية(14):

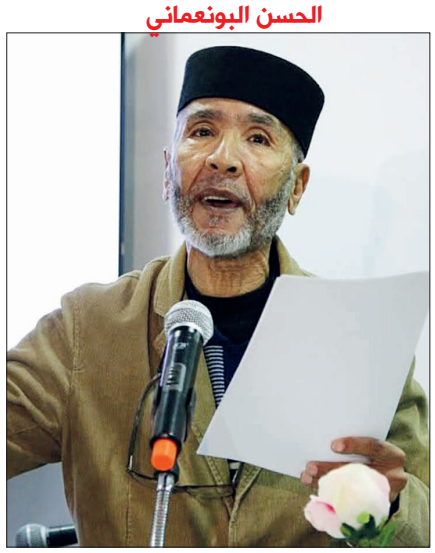
سيِّدي أنت من بصيته في العلـ
ـم غدا الدّهر يضرب الناقوسـا
والذي من حجاه أطلع في أفـ
ـق المعالي أهلة وشمـوسـا
ومن المجد والفخار تحـــلى
بلباس فشرّف الملبـــوسـا
ولأنت المصباح دُم مســتنيرا
تجْل من نور علمك الحندريسا
فلكَ العلم طاع وانقاد حتّـــى
قدته طائعا وكان شموســا
دم لك الله من عليم حـــكيم
قد رمى بالقصور فيثغْـروسا

وعلى هذا المنوال تعددت الكتابات الأدبية، شعراً ونثراً، ترسم مكانة الرباط العلمية، المتميزة بين مدن المغرب الأخرى؛ بل لم تقتصر هذه الإشادة على ما دونته أقلام لأدباء رباطيين، بل سنجد هذا الاعتراف بهذه المكانة صادرا عن علماء آخرين يحلّون بالرباط من مدن مغربية أخرى، ينوّهون بما وقفوا عليه من ولع أهل هذه المدينة بالعلم، وما تزخر به من مجالس الأدب. هذه الصورة تجدها عند الفقيه عبد الحفيظ الفاسي، فيما دوّنه في رحلته التي قام بها في العقد الأول من القرن العشرين، جال خلالها بعض المدن المغربية، كانت مدينة الرباط محطة من محطات تلك الرحلة، والتي سجل وقائعها ومراحلها في كتاب وسمه بـ«خطوات وخطرات» (15).


محمد بوجندار

الحسن البونعماني

واصف منصور


محمد علي الرباوي

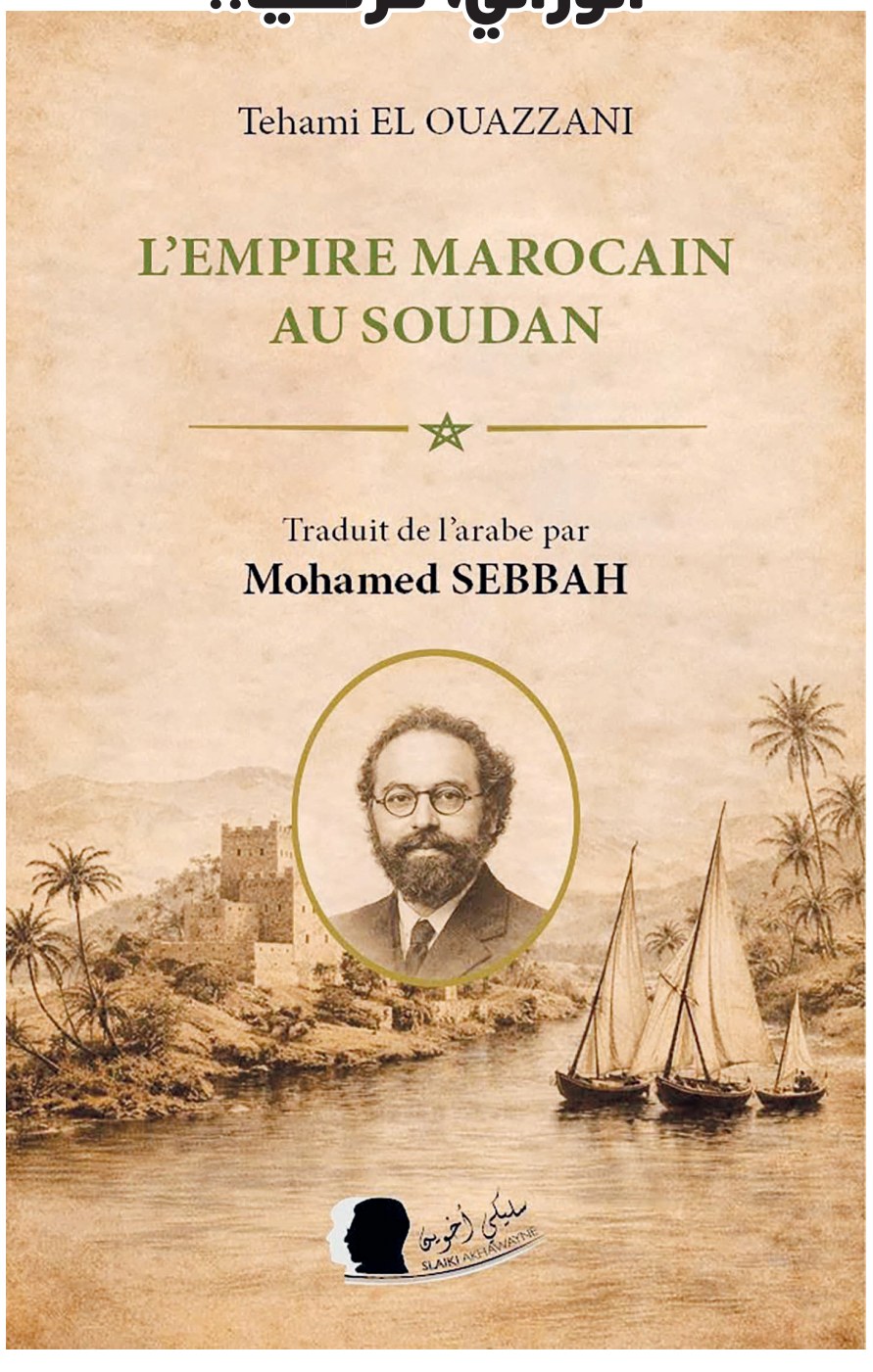
هوامش:

(1)نص الدراسة التي شاركت بها في الكتاب الجماعي، الذي أنجز تكريماً للأستاذ خالد بن الصغير، أستاذ التاريخ المعاصر بكلية الآداب بالرباط.
(2) ذكريات من ربيع الحياة، محمد الجزولي، ص، 31.
(3) اليمن الوافر الوفي في امتداح الجناب المولوي اليوسفي، عبد الرحمان بن زيدان، جـ، 2، ص، 88.
(4) مقدمة الفتح من تاريخ رباط الفتح، محمد بوجندار، ص، 93.
(5) رياحين الألم، محمد علي الرباوي، الأعمال الكاملة، جـ 1، ص، 36-39.
(6) روائي وأكاديمي جزائري معاصر.
(7) يصحو الحرير بالرباط، أمين الزاوي، ضمن كتاب «رسائل من جغرافيات متقاطعة»، ص، 48.
(8) ديوان «هديل»، التهامي أفيلال، صص، 121-122.
(9) روائي وإعلامي عراقي معاصر.
(10) الرباط في إطلالتها على البحر، زهرة تتفتح وتنشر عطرها، ضمن كتاب «رسائل من جغرافيات متقاطعة»، ص، 141.
(11) ديوان الحسن البونعماني، جمع، وتحقيق ودراسة، الحسين أفا، ص،461 .
(12) سلا ورباط الفتح، أسطولهما وقرصنتهما الجهادية، جعفر بن أحمد الناصري، ج،1، صص، 348-349.
(13) الدر المنثور فيما يلي من الكلام المنثور محمد بوجندار، مخطوط خاص، الورقة، 7.
(14) جريدة السعادة، ع، 11 شتنبر 1922، وأوردها محمد بن العباس القباج في كتابه »الأدب العربي في المغرب الأقصى«، جـ 1، صص، 72-74، ونشر الشاعر عبد المالك البلغيثي مقتطفات منها في كتابه «المنار، مختارات من الشعر المغربي في بداية القرن 14 هـ/20 م، صص، 152-153.
(15) خطوات وخطرات، عبد الحفيظ الفاسي، مخطوط المكتبة الوطنية تحت رقم د4401.

جديد البحث التاريخي الوطني

تراث الشيخ التهامي الوزاني، فرنسيا..

أسامة الزكاري



لا شك أن السيرة الذهنية للشيخ التهامي الوزاني أصبحت منجما لا ينضب للتأمل وللاستلهام. ولا شك أن إسهاماته السابقة لعصرها أضحت سبيلا لمقاربة أسئلة النهضة والسقوط التي اشتغل عليها الفكر المغربي في سياق ارتدادات السقوط المدوي أمام المد الكولونيالي للنصف الأول من القرن 20. ولا شك -كذلك- أن «الزاوية» لم تعد مجرد سيرة ذاتية لشخص عاش تقلبات زمانه وتفاعل معها بأشكال متباينة، بقدر ما أنها تحولت إلى علامة فارقة لتدوين سيرة جيل كامل، اكتوى بنار الهيمنة الاستعمارية، وحمل آثار السقوط الحضاري الذي أفضى إلى ما أفضى إليه من مظاهر التشظي داخل أنساق حياتنا السياسية والثقافية والفكرية والدينية والاجتماعية والاقتصادية. لم يكتب الشيخ التهامي الوزاني سيرته داخل حضن حالم، مستسلم لإكراهات الأمر الواقع، بل أرادها مدخلا للتأصيل لثوابت الانتماء، ومدخلا لاستثمار التراث الصوفي كقيم وكسكينة وكمناجاة وكأفق.

استطاع التهامي الوزاني تحقيق أعلى مراتب العشق، فكتب لسيرته الخلود وكتب لعطائه الفكري كل عناصر الراهنية والامتداد في الزمن. لذلك، أضحت أعماله مجالا أثيرا ومسترسلا للبحث وللتأمل وللدراسة وللتشريح، بدليل تواتر صدور الأعمال النقدية وإنجاز الأطاريح الجامعية وتجميع المقالات والإسهامات المتنوعة الخاصة بهذه السيرة، بشكل نكاد نجزم -معه- بفرادة تركة الشيخ التهامي الوزاني على هذا المستوى. ولعل من الأمور المثيرة والدالة بهذا الخصوص، تواتر إنجاز أعمال خاصة بالسيرة الذهنية للتهامي الوزاني في مجالات فكرية وثقافية وتواصلية مختلفة. فمن التهامي الوزاني شيخ «الزاوية»، مرورا بالتهامي الوزاني الإعلامي عبر منبر جريدته التي حملت اسم «الريف»، والتهامي الوزاني المفكر داخل رحاب «الباقة النضرة»، والتهامي الوزاني المبدع والفنان العاشق للسينما وللمسرح ولمجمل «فنون الوقت»، إلى التهامي الوزاني المؤرخ والمفكر الاستراتيجي في مسارات تكون الدولة المغربية وفي أصولها التاريخية وفي تحولاتها القائمة في ظل واقع الإكراه الاستعماري.

لقد قيل الشيء الكثير عن هذه السيرة المعطاءة، وصدرت أعمال على أعمال ودراسات على دراسات وتنقيبات على تنقيبات، ومع ذلك، ظلت أسئلة سيدي التهامي الوزاني تفرض سلطها الرمزية، كمنطلقات مرجعية لتحقيق النهوض المنشود للأمة، ولمقارعة أباطيل الاستعمار بالعودة لمساءلة انتكاسات الذات، ولاستلهام دروس التاريخ من أجل إيجاد الأجوبة الضرورية لتجاوز منغلقات الراهن. وفي هذا الجانب بالذات، برزت عبقرية الرجل، من موقعه كعالم مشارك، ربط الفكر بالسلوك، وجمع بين الحلم والواقع، وقرأ الحاضر بدروس الماضي، ورصد تمظهرات السقوط بالكشف عن أسباب العلة وبمفاتيح الوقوف والانطلاق. لكل ذلك، ظل/ ويظل التهامي الوزاني كتابا مفتوحا، بفكر متقد امتلك ما يكفي من الجرأة الفكرية ومن النزاهة المعرفية ومن السمو الروحاني، قصد الارتقاء إلى مستوى «العالم المشارك» والقادر على رسم معالم الطريق من أجل اليوم والغد.

في إطار انفتاح باحثي المغرب الراهن على هذا التراث العلمي المؤسس، يندرج صدور الترجمة الفرنسية لكتاب «الإمبراطورية المغربية في السودان»، بتوقيع الأستاذ محمد السباح، سنة 2026، وذلك في ما مجموعه 91 من الصفحات ذات الحجم الصغير. والكتاب، في الأصل، محاضرة ألقاها الشيخ التهامي الوزاني سنة 1941 بمدينة تطوان، قبل نشرها -في نفس السنة- على صفحات جريدة «الحرية» التي كان يصدرها حزب الإصلاح الوطني خلال تلك المرحلة. حرص التهامي الوزاني، في هذا النص الفريد، على تقديم سردية تاريخية دقيقة لتطور علاقة المغرب بعمقه الإفريقي، انطلاقا من وقائع دالة تعود إلى العهود السحيقة من تاريخ المغرب، مع الفنيقيين والرومان، ثم مع تحولات الفتح الإسلامي وانتشار الدين الحنيف بمنطقة السودان الغربي، وعلاقة إمبراطوريات العصرين الوسيط والحديث بهذا المجال الاستراتيجي حسب ما جسدته كل من دولة المرابطين ودولة الموحدين ودولة المرينيين، ثم دولة السعديين فدولة العلويين. لم يغفل التهامي الوزاني البعد الحضاري لهذه العلاقة المحورية التي وجهت الكثير من وقائع الضفة الجنوبية للبحر الأبيض المتوسط، وخاصة على مستوى التفاعل الحضاري العميق الذي لازالت مجمل آثاره وتمظهراته قائمة إلى يومنا هذا. لم يكن الحضور المغربي ببلاد السودان الغربي مجرد امتداد جغرافي للمجال الحدودي للإمبراطورية المغربية، كما أنه لم يكن مجرد حضور إداري وعسكري واقتصادي، بقدر ما أن الأمر كان يتعلق بانسياب قيمي وحضاري ارتبط بشرائع الإسلام وبأنماط التعبد وبثمار الزهد وبأخلاق التصوف، وكلها ارتباطات تظل محور العلاقات التي ربطت بين مجمل أصقاع الإمبراطورية المغربية على امتداد تاريخها الطويل.

لقد انتبه التهامي الوزاني أن دخول قوات السلطان أحمد المنصور إلى بلاد السودان الغربي سنة 1591م وإخضاعه للمنطقة بعد القضاء على معارضيه، وبعد ترسيخ سيادته على منافسيه من زعامات محلية ومن إمارات قائمة، لم يكن مجرد موقف عسكري أو رد فعل سياسي للدولة السعدية الباحثة عن آليات مواجهة المد المركنتيلي الذي انطلق من أوربا مطلع القرن 15م. أدرك المغرب، ومنذ نجاح السعديين في تحرير غالبية الثغور المغربية من الاحتلال الإيبيري خلال القرن 16م، أن المعركة الحضارية لم يكن بالإمكان حسمها إلا في أبعادها الجيوستراتيجية الواسعة بعالم ما وراء البحار. وداخل هذه الرؤية، ظل حضور بلاد السودان الغربي عنصرا موجها لسياسة المغرب تجاه عمقه الإفريقي، في محاولة لقطع الطريق أمام حملات الغزو الإمبريالي الأوربي الباحثة عن تطويق بلاد المسلمين وعن الهيمنة على العوالم الجديدة الكفيلة بتوفير الحاجيات الأساسية للبرجوازية الأوربية الصاعدة. وقد تأكد هذا الأمر، مع وصول جحافل الغزو العسكري الفرنسي للمنطقة مباشرة عقب احتلال فرنسا للجزائر سنة 1830م، وما تلاه من عمليات للتوسع الميداني المنظم الذي استهدف بتر أطراف المغرب الإفريقية، وتحقيق الفصل العضوي بين المنطقتين، بعد أن كانت اللحمة الدينية والحضارية أساس الارتباط التاريخي بين قوة الدولة المغربية من جهة، وبين إشعاعها الروحي والديني والثقافي بإفريقيا جنوب الصحراء من جهة ثانية.

يقدم نص التهامي الوزاني رؤية فاحصة لأبعاد التحول داخل هذا العمق الجيوستراتيجي الحاسم في رسم قوة الدولة المغربية وفي تحصين عناصر مناعتها السياسية والاقتصادية والدينية، ويُنبه لحقيقة التآمر الاستعماري الذي استهدف في أولى منطلقات عمله، وضع حد لهذا التواصل المحوري كأساس لكل جهود نسف الثوابت التاريخية التي صنعت قوة الدولة المغربية خلال المراحل السابقة. وبذلك، يقدم النص رؤية الخبير الاستراتيجي الذي تتجاوز قراءته منطق الكليشيهات السريعة، قصد البحث في الأنساق المؤسسة للظاهرة. وإذا أضفنا إلى عمق التحليل وسلاسة السرد، قوة الترجمة الفرنسية الرفيعة التي أنجزها الأستاذ محمد السباح باحترافية عالية وبمهارة استثنائية، أمكن القول إن الأمر يشكل نافذة أمام تعميم تراث الشيخ التهامي الوزاني داخل رحاب العالمية بأبعادها التواصلية الواسعة، وبآفاقها المحورية لإعادة مقاربة رؤى «الآخر» تجاه قضايانا التاريخية الكبرى، في عمقها السياسي والروحي، وفي امتداداتها الآنية والمنتظرة.

من الدعاء إلى النبوءة

ديوان «الأرض الحمراء» للشاعر مخلص الصغير

د. عبد الوهاب الرامي

أستاذ التعليم العالي- روائي وشاعر

يبسط ديوان «الأرض الحمراء» للشاعر مخلص الصغير (الصادر عن دار الفارس للنشر والتوزيع، 174 صفحة)، تجربة شعرية ذات ملامح ملحمية بارزة، سداها القلق الوجودي ولحمتها رجّ تصورات الإنسان عن نفسه، واستتباعا، علاقته بالأرض المريضة (عنوان ديوانه السابق «الأرض الموبوءة»)، بوصفها كنفا للعيش المشترك، ووعاء ملهما/منتجا للأحلام والاستيهامات.

ولا يبدو عنوان «الأرض الحمراء» اختيارًا وصفيًا عابرًا، بل «الأرض» و«الأحمر» مُركّبان أساسيان يختزلان البنية الرمزية للديوان كله. والأحمر هنا متعدد الدلالات، إذ يعني، حسب موقعه من قصائد المجموعة الشعرية، الالتهاب، والدم، والغضب، والحنق، والثورة. وتستحيل معه الأرض إلى كائن جريح يحمل ذاكرة الألم الإنساني، كما تتحول إلى فضاء احتجاجي يعلن رفضه للعنف، والتشييء، والانهيار الروحي الذي يهدد الإنسان المعاصر.

تأمل فلسفي

لمخلص الصغير -من خلال ديوانه- تأهب فطري لاقتحام تخوم التأمل بمعناه الفلسفي، كما في قوله:

وهل تدرك أن الدنيا عملٌ من أعمال فنٍّ
المفاهيم
وفنِّ الأرض؟

هنا تصبح القصيدة مساحة للتفكير في العالم جمالا وتصوّرا، حيث تتجاذب الفكرة والأرض، والتجريد والتراب، في مقام يريد له الشاعر أن يتموقع بين التجنيح الفلسفي والجنوح التخييلي، وصولا إلى سدرة اللامنتهى.

ومن القصائد اللافتة في هذ الصدد «حوار صريح مع الذكاء الاصطناعي»، التي ينجح فيها الشاعر في تحويل موضوع معاصر وتقني جدا إلى مادة شعرية وفلسفية عميقة، وهو يحاور:

سألته (الذكاء الاصطناعي): هل تحب؟

أجاب: لا

في هذه القصيدة يتكشف الفرق الجوهري بين الإنسان والآلة. فالإنسان كائن يستشعر الخوف والحنين والشوق، ودفء الأم، ونداوة الورد، بينما تظل الآلة عاجزة عن اختبار المعاني الوجدانية للحياة. وهكذا تصير القصيدة تأملا مُلتاعا في مصير الإنسان داخل عالم يزداد برودة وصلفا واصطناعًا.

وحدة داخلية

وعلى الرغم من أن قصائد الديوان كتبت في لحظات وأماكن متفرقة، فإن النبرة الملحمية والتراثية والخطابية تمنحها وحدة داخلية واضحة. فالصوت الشعري عند مخلص الصغير يبدو متماسكا في رؤيته للعالم، حتى حين يتنقل من التأمل الوجودي إلى الاحتجاج أو من الغنائية إلى الخطاب الجماعي. لذلك لا تصح قراءة الديوان بوصفه تجاور نصوص مستقلة، بل باعتباره تجربة شعرية واحدة تتكرر فيها الأسئلة نفسُها بصيغ وصور مختلفة.

نفَس قرآني

يبرز النفَس القرآني بوضوح في نصوص الديوان، ليس من خلال الاقتباس المباشر، بل، استلهاما، عبر الدفق الروحي، والبنية الخطابية، وإيقاع القصائد وقوافيها وجرْسها. فاستهلال الديوان بقصيدة تحمل عنوان «فاتحة» يحيل رمزيًا إلى فاتحة الكتاب، كما إلى تقاليد الاستفتاح الروحي في الثقافة العربية الإسلامية. وحين يقول الشاعر فيها:

غفرانكِ يا أشجارْ
غفرانكَ يا مُجري الأنهارْ

فإن القصيدة تقترب، لحدّ التماهي، من المناجاة والابتهال، مستحضرة أجواء التوسّل والتضرع، كما هو الحال في الاستهلالات الخطابية القديمة التي تمتزج فيها الصلاة بالدعاء (وأحيانا بـ «فكّ عقدة اللسان» عند بداية القول).

لكن هذه الوداعة، مضمونا وأسلوبا، ما تلبث أن تتحول في مختتم الديوان إلى نبرة/نشرة إنذارية:

عما قليل سينتهي العرضْ
عما قليل ستقفل الأرضْ

وهنا نستشف هيئة أقرب ما تكون إلى قصار السور في النص القرآني. فمثلا، تعبير «يا أيها المتفرجون» في نفس القطعة الشعرية يحيلنا ذهنيا وجماليا على صيغة النداء «قل يا أيها الكافرون» في سورة «الكافرون».

الأسلوب

يمكن التقاط أربعة ملامح أسلوبية في قصائد «الأرض الحمراء»: اللغة: يبرز البعدان اللغوي والصوتي كعنصرين أساسيين في الديوان. ففي قصيدة «إفريقيا» يقول الشاعر:

أدوزن أحبالي الصوتية على السلم
الخماسي/الحماسي.
وفي موقع آخر:
أنا خط الاستواء/الاستياء.

ولا توظف اللغة هنا باعتبارها ألفاظا جاهزة ونهائية، بل كمادة حية قابلة للإخصاب وللتوليد، وهو ما يسمح بخلق توترات دلالية قائمة على اشتقاقات تمليها لحظة الشعر ذاتها، فتظهر الكلمات وظلالها في نفس الآن.

الإيقاع: في نصوص مثل «مغارة هرقل» و«إفريقيا» و«عائشة» و«شامة» و«حوار صريح مع الذكاء الاصطناعي» يحقق الشاعر نجاحًا واضحًا في توظيف التفعيلة كأساس (بشكل مرن)، مما يجعل الإيقاع عنصرا بنائيا يواكب انفعال النص وتوتره وحركته الداخلية. ومهما توزعت نصوص مخلص بين ملحمية، وخطابية، وتأملية و«أدائية»، فهي لا تحيد عن شرط الإيقاع الذي يتجاوز الزخرفة الشكلية ليبيت لبنة مركزية في معمار القصيدة.

الهايكو/الاقتضاب: تُبدي ملامسة الديوان أن الشاعر يشتغل على التكثيف والاقتضاب، بما يقرب بعض نصوصه من روح الهايكو. ففي قوله:

في الليل، حينما ينام الحجَلْ
يلمع القمر مثل فكرة في رأس الجبلْ

تتحول الطبيعة إلى لحظة تأمل خاطفة تمتزج فيها الصورة الحسية بالفكرة المجردة. وكذلك الأمر في الشذرة التالية:

جبل تيفلواس
يغني للشمس بالريفية
ويغني للقمر بالعربية

حيث يقوم هذا المقطع الهايكوي على شعرية مقتضبة تعتمد الإيحاء واللمحة الخاطفة، فيما يتحول الجبل إلى «كائن ثقافي» رامزٍ إلى التعدد اللغوي والهوياتي.

الطابع الأدائي: من أبرز خصائص أشعار الصغير طابعها الأدائي. فالقصائد لا تبدو مكتوبة للقراءة الصامتة فقط، بل للإلقاء والإنشاد أيضًا (وربما لهما أكثر). وقد وعى الشاعر بذلك حين وسم قصيدته «شامة» بـ «قصيدة أدائية»، في إشارة منه إلى مركزية الصوت والإيقاع والجسد داخل تجربته الشعرية. فالنص عنده لا يكتمل على الورق وحده، بل يتحقق عبر الأداء والتّبر والإنشاد. وفي هذه القصيدة يتواتر ما يكتبه هو والزجل النسائي الجبلي المغربي المعروف بـ «عيّوع»، ويوظف الشاعر الزجل دون أن يتحول ذلك إلى استعادة فولكلورية استعراضية لا غير.

صفوة القول

«الأرض الحمراء» ديوان يكتب قلق الإنسان المعاصر وهو يشاهد العالم منخسفا، فاقدا لتوازنه: أرض دامية، إنسان متفرج، آلة بلا مشاعر. ومن هنا تنبري القصيدة عند مخلص الصغير للدفاع عن الحس الإنساني في مواجهة البرودة والخراب والتشيؤ.

وبين دعاء الفاتحة ونبوءة الخاتمة، ينجح الشاعر في بناء تجربة شعرية متعددة الطبقات والمنازل، تتجاور فيها الروحانية والإنشاد والفلسفة والاحتجاج واللمحة التأملية، مما يجعل «الأرض الحمراء» من التجارب المغربية المتميزة التي تراهن على السؤال الوجودي كعتبة لدخول معبد الشعر والمرابطة فيه.

وليتحول «مُخْلِص» إلى «مُخَلّص»، نبيّا مُرْسَل القول، جميله.

مقتطف من الديوان

في شارعِ المُتنبي
سرْتُ في قَلَقٍ
وسَيْفُ دَوْلَتنا
يَدْنُو منَ العُنُقِ
لا الرِّيحُ تُسْعفُني
لا اللَّيْلُ يَعْرِفُني
أَمْشي وَمِنْ عَجَبٍ
أَمْشي بِلا طُرُقِ

بوجمعة العوفي
شاعر وناقد فني

جيهان لاماس

حين تتحول اللوحة إلى جغرافيا للروح وأفق للغياب

اللوحة باعتبارها إقامة في المجهول

منذ أن تحرر الفن الحديث من سلطة المحاكاة وأوهام التمثيل المباشر للعالم، لم تعد اللوحة مجرد نافذة نطل منها على الواقع، بل أصبحت واقعا موازيا يبتكر قوانينه الخاصة ويؤسس لمعناه المستقل. وفي هذا السياق تندرج تجربة الفنانة التشكيلية المغربية جيهان لاماس، باعتبارها واحدة من التجارب الشابة التي اختارت أن تجعل من العمل الفني مجالا للبحث الوجودي والتأمل الروحي، وأن تحول اللون والخط والفراغ إلى لغة بديلة قادرة على التعبير عما تعجز الكلمات عن قوله.

إن المتلقي لأعمال جيهان لاماس، لا يجد نفسه أمام موضوعات مرئية واضحة أو أشكال قابلة للتسمية المباشرة، وإنما يدخل إلى فضاءات بصرية مشحونة بالإيحاءات والعلامات والأصداء الداخلية. إنها لوحات لا تقدم نفسها باعتبارها أجوبة جاهزة، بل باعتبارها أسئلة مفتوحة حول الذات والذاكرة والزمن والمصير الإنساني. ولهذا فإن الاقتراب من عالمها التشكيلي يقتضي تجاوز القراءة الوصفية السطحية نحو قراءة تأويلية تستنطق طبقات المعنى الكامنة خلف الكتل اللونية والانفعالات البصرية التي يحكمها الحدس بشكل أساس.

التجريد باعتباره فلسفة للرؤية لا مجرد أسلوب فني

لا يمكن فهم تجربة جيهان لاماس انطلاقاً من مفهوم التجريد، بوصفه مجرد تخل عن الشكل الواقعي، لأن التجريد في أعمالها يتجاوز البعد التقني ليصبح رؤية للعالم وموقفاً من الوجود. إنها لا تحذف الشكل لأنها تعجز عن تمثيله، بل لأنها ترى أن الحقيقة الأعمق لا تسكن في المظهر الخارجي للأشياء، وإنما في جوهرها الخفي. لذلك تبدو اللوحات وكأنها محاولات متكررة للنفاذ إلى ما وراء المرئي، حيث تتراجع الأشياء لصالح آثارها النفسية والوجدانية. فالمتلقي لا يعثر على شجرة أو جبل أو جسد أو وجه، لكنه يشعر بحضورها الروحي في ثنايا اللون والحركة والفراغ. إذ تمارس الفنانة نوعا من الاختزال الجمالي الذي يحرر العمل الفني من عبودية المرجع وسطوته، ويمنحه استقلاليته بوصفه كيانا قائما بذاته. ومن هنا تكتسب أعمالها تلك الطاقة التأويلية العالية التي تجعل كل مشاهدة جديدة تجربة مختلفة، لأن اللوحة لا تفرض معناها على المتلقي بل تدعوه إلى المشاركة في إنتاجه.

اللون بوصفه لغة للانفعال وخرائط للوعي

إذا كان الشكل قد انسحب إلى الخلف في أعمال جيهان لاماس، فإن اللون يتقدم ليصبح العنصر المركزي في بناء المعنى. فاللون هنا لا يزين السطح التشكيلي ولا يملأ الفراغات، وإنما يؤدي وظيفة وجودية عميقة. في اللوحة الأولى نلاحظ مواجهة بصرية بين كتلة برتقالية متوهجة ومساحات واسعة من الأزرق الداكن والبنفسجي والأسود. وهذه المواجهة لا يمكن اختزالها في بعدها الجمالي فقط، بل تحيل إلى صراع رمزي بين حالتين من الوجود: حالة الانبثاق وحالة الانطفاء، حالة الكشف وحالة الاحتجاب.

فالبرتقالي ليس مجرد لون دافئ، بل يبدو أشبه ببؤرة طاقة أو شمس داخلية أو نواة للحياة تتحدى ظلمات تحيط بها من كل الجهات. أما الأزرق والبنفسجي فيؤسسان فضاءً عميقا يذكر بعوالم الحلم والذاكرة واللاوعي. وبينهما يمتد الأبيض في اللوحة بوصفه منطقة عبور أو مصالحة أو إمكانية للخلاص. أما في اللوحة الثانية فإن هيمنة الأزرق والبنفسجي تمنح المشهد بعدا تأمليا وروحيا واضحا. غير أن الفنانة لا تسمح لهذه الألوان بالاستقرار داخل هدوء مطلق، إذ تخترقها خطوط سوداء حادة وانفجارات لونية صغيرة تخلق توترا داخليا يحفظ للعمل حيويته وديناميته. وهكذا يتحول اللون عند جيهان لاماس إلى لغة نفسية تتحدث عن الحالات الشعورية أكثر مما تتحدث عن الأشياء.

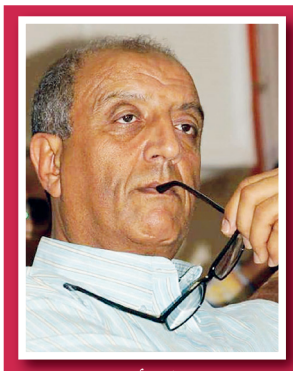
شعرية الفراغ أو بلاغة الصمت في التكوين التشكيلي

من أبرز الخصائص الجمالية في هذه الأعمال ذلك الحضور القوي للفراغ. فالفراغ عند جيهان لاماس ليس مساحة مهملة أو منطقة محايدة، بقدر ما هو عنصر بنائي أساسي يشارك في إنتاج المعنى. إذ أنّ العين حين تتجول داخل اللوحة تصادف مساحات واسعة من الضوء والبياض والشفافية، وكأن الفنانة تفسح المجال للصمت كي يتكلم. فكما يحتاج الشعر إلى البياض بين الكلمات، تحتاج لوحاتها إلى هذه المساحات الصامتة التي تمنح الألوان إمكانية التنفس والامتداد. ثم هناك هذا الاستخدام الذكي للفراغ الذي يحرر التكوين التشكيلي من الثقل البصري ويمنحه بعدا تأمليا يجعل المشاهد يشعر وكأنه أمام أفق مفتوح، لا أمام سطح مغلق. ولذلك تبدو أعمال الفنانة أقرب إلى فضاءات داخلية منها إلى صور محددة. فالفراغ هنا ليس غيابا، وإنما حضور من نوع آخر، حضور ما لا يمكن تمثيله، على مستوى اللون والخطوط والأشكال، بطريقة مباشرة.

الانسكابات اللونية وجمالية الزمن السائل

تشكل الخطوط العمودية المنسكبة في اللوحة الأولى إحدى العلامات البصرية الأكثر أهمية في تجربة جيهان لاماس. فهي لا تؤدي وظيفة زخرفية أو تقنية فحسب، وإنما تحمل دلالات زمنية وشعرية عميقة. إذ تبدو هذه الخيوط البيضاء النازلة من أعلى اللوحة وكأنها آثار لمطر داخلي أو دموع كونية أو شلالات من الذاكرة. إنها تمنح العمل إحساسا بالحركة المستمرة وتكسر وهم الثبات الذي يميز اللوحة التقليدية. والأهم من ذلك أنها تجعل الزمن مرئيا. فالمتلقي يشعر بأن اللون لم يجف بعد، وأن العمل ما يزال في حالة تشكل مستمرة. وكأن الفنانة تريد أن تقول إن الوجود نفسه ليس حالة مستقرة، بل عملية دائمة من التحول والانسياب. وتلك تقنية أو رؤية فنية تجعل اللوحة حدثا زمنيا لا مجرد صورة ثابتة.

عين وأثر



مصطفى أجماع

رصعت أخيرا رواق محمد الفاسي بالرباط، التابع لوزارة الشباب والثقافة والتواصل، أربعة وعشرين رسما من أجمل اللوحات، تلك التي خطتها بشريان القلب، أنامل الحروفي المغربي المعروف مصطفى أجماع، وذلك خلال معرض تشكيلي جديد امتد من 18 إلى 30 يونيو 2026، وقد آثر له الفنان عنوانا رؤياويا هو «عين وأثر»، ولم يفت أجماع أن يخط بالموازاة مع حروفياته البديعة، كلمة تقديمية مضيئة للمعرض، هذا نصها..

تنمو الأشياء بتآلف جزئياتها الصغيرة بعضها مع البعض الآخر. فتكبر وتشع، فنعرفها، ونسميها؛ وتدريجيا تتحرك ببطء لترى الشمس والضوء. فنضبط عناصرها وإيقاعاتها ونظام أشكالها، وفعل تكويناتها، وهفوة علتها ...

هكذا يقف الحرف العربي تشكيليا يتسربل بشموخه بين الحنين والآفاق، بين شهوة الماء والطين، بين الكينونة والسمو، في اختراق للعتبات والحواجز، مستلهما بين المؤانسة والمجاورة وخلق الفعل، نبضه هو البحث عن الماهية، من أجل تلاقح لخطاب بصري، يتأسس على الحوار ومعرفة الكنه بالسؤال. مع دعوة المتلقي التواق لربط جسر التواصل بالقراءة والتأويل والتفكيك...

ثمة إشارات متنوعة ومتعددة، تتقاطع بغية رؤية خاصة، عمادها النص البصري المغدق باستحضار الحرف في تجلياته البهية. قدد تتعدد أحجامه وتتنوع أشكاله وانتماءاته، كمحور مركزي أساسي. أو كإشارة، أو رمز، أو معنى... في صيرورة المرجعية الحروفية العربية التي تبتهج بكرنفالاتها المدهشة والمتكاثرة - (منذ بشرت بذلك جماعة البعد الواحدة) - والغاية تتمثل في إنجاز نموذج لأثر محفز في مواصلة الإبداع الجمالي التواق، وصيرورة خلق ذائقة فنية جمالية عبر نشر جسر التواصل الحميمي بين المُنْجَز والمستقبل...

والتجربة هذه، تستشرف الاشتغال على خلق أثر بصري، مرجعيتها في ذلك، استصحاب الحرف العربي في حضوره كجسد لين مطاوع، بالمجاورة، والرفقة تارة، والتجاوز للحدود ذات الضوابط المشر عليها سلفا تارة أخرى، في ارتباط أساسي، إيقاعه الأسمى هو التواصل العام الممتع الداعي لإعادة صياغة الأسئلة بشكل مغاير، مادام الأثر يبقى إنسانيا، منذ القدم وإن لم يحمل في بعض الأحيان أنانية التوقيع، أو إشارة الانتساب.

لكن كيف لأثر بصري غايته استشراف المتواجد/ الكائن أن يتقاطع محوريا مع إشارة للإبصار العيني بالعين (حرفا)؟ والعين عيون تعددت وتنوعت واختلفت... أليست هي ذات الشيء، وينبوع الماء الجاري، وعين الحاضرة وعين اللؤلؤة (ثقبها)، والعين المتربصة، والعين النفيسة، والعين ذات الصولات والجولات عند الفراهيدي (في معجم العين)، وهي عين القوم ووو ....

فهي بكل بساطة؛ عين حروف الهجاء. المصنفة في الرتبة الثامنة عشر. ذات الطبيعة القوية، وهي عين المرتاد المتأمل والمشاهد الذي يلاحق مسار الإبداع، الذي لا تغشى عينه لرؤى معالم قلاع التأمل. إنها مسيرة علامات قائمة بدعوة عشق خاص، متيم صاحبها بالبحث، والتوغل في الاستقصاء بفك الشفرات...

إنها عين حرفُ الصُّحبة على السند تسعى لتحقيق الألفة والألاف. كقطب يجاور باقي المكونات والأتباع، بالحنو، والمراقبة الرحيمة، في تآلف قادر على التعامل مع المتغيرات، بامتلاك الحس والإصرار وتحدي الإكراهات...

فلا غرو أن نجدها هي نفسها، استأذنت من الشعر وسطه وتشكلت كي تقول للرائي قولا متناغم المبتغى...

فكيف تم التعامل مع بهاء العين (حرفا) كي تبصم أثرا؟ وهي القادرة على الإبحار بجواهرها فنيا، ورمزيا، ودلاليا، في مناطق تعج بمفردات. لا يدركها غير أخل معالم التميز في مدار هوى الإفصاح والقبض على هواها...؟

إن اقتران العين الجسدي كعضو، بثقافة الرؤية والانعكاس، والتفكير، والبصر والبصيرة، والنظرة بالنظر، والعين بالنقل، هي عين الحرف جسدا على اللوحة، كاشفا ومكشوفا. تتصل أرواحه دون تلوث، فينطق ويفصح ،حتى يغدو أثرا ناطقا: عنصر وعنوان وعلاقة وعملة وعين وعملية وعلاج وعشق وعبقرية وعرض وعرف وعناق وعرس وعرق وعنان وعصيان وعطف وعجين وعجب وعلو وعودة وعطش وعضد وعتاب وعمود...

هو العين حرفا المدثر، الباحث عن الكمال والانسجام، لتحقيق مفردات البوح، هو المستقبل، ليس في تفرده كيتيم أو من كبريائه... بل صوفيا يتأبط طقوس شيخ عطوف على مريديه. هو عين)حرف(رحالة متسلقا، يستهويه سبر استغوار تخوم جولاته...

وهي عين)البصيرة(غواصة في بحر التأملات، والمحاورة بالدلالة لأثر عين حرفا

الحضور الشبحي للجسد في فضاءات التجريد

رغم الطابع التجريدي للأعمال، فإن المتأمل يكتشف وجود إشارات خفية إلى الجسد الإنساني. ففي اللوحة الثانية على وجه الخصوص تتشكل خطوط سوداء طويلة توحي بأطراف أو أجساد أو ظلال بشرية تتوارى خلف الضباب اللوني. غير أن هذه الأجساد لا تظهر بشكل مكتمل، بل تبدو وكأنها أطياف أو ذكريات أو بقايا حضور كان قائما في الزمن ثم انمحى أو ظهر في حالة تشويش لوني. وهذا ما يمنح العمل بعدا إنسانيا عميقا، لأن الجسد هنا لا يُقدَّم بوصفه كتلة مادية، وإنما بوصفه أثرا نفسيا وروحيا في آخر المطاف. إن الفنانة لا ترسم الجسد بل ترسم إحساسه أو بالأحرى الإحساس به في زمن اللوحة ومساحتها. ولا تقدم صورته الخارجية بل حضوره الداخلي. وهنا تكمن قوة التجريد التعبيري الذي يسمح بالتقاط الجوهر بدل المظهر المادي أو الخارجي المُعرّض للزوال.

بين العتمة والنور.. جدلية الوجود الإنساني والمعنى

يبدو أن ثنائية النور والعتمة تشكل إحدى الركائز الفكرية الأساسية في أعمال جيهان لاماس. فلوحات هاته المرحلة من تجربتها الفنية، قائمة كلها تقريبا على حوار مستمر بين مناطق مضيئة وأخرى معتمة. غير أن هذه الثنائية لا تُقدَّم بمنطق الصراع الأخلاقي البسيط بين الخير والشر، وإنما بمنطق التكامل الوجودي. فالعتمة ليست نفيا للنور، بل شرطا لظهوره. والنور لا يكتسب معناه سوى لأنه ينبثق من قلب الظلمة. ومن هنا يمكن قراءة هذه الأعمال باعتبارها تأملا بصريا في التجربة الإنسانية ذاتها، بما تنطوي عليه من تناقضات وتوترات وأحلام وانكسارات. إنها لوحات تتحدث عن الإنسان وهو يعبُر بين الضوء والظل، بين اليقين والشك، بين الفراغ والامتلاء.

البعد الصوفي والبحث عن المطلق في اللوحة

تستدعي هذه الأعمال، في الكثير من لحظاتها وتجلياتها الدلالية وإجرائها التشكيلي L'arrangement plastique، أجواء التجارب الصوفية التي ترى العالم المادي مجرد قشرة تخفي وراءها حقيقة أعمق. فاللون هنا يتحول إلى نوع من الترتيل البصري، والخط يصبح أثرا لحركة روحية، والفراغ يغدو مجالا للتأمل والكشف. وليس من قبيل المصادفة أن تمنح الفنانة مساحة كبيرة للضوء الأبيض وللألوان الشفافة، لأن هذه العناصر ترتبط عادة بمفاهيم الصفاء والتجلي والانعتاق. ثم إنّ المتلقي يشعر أحيانا بأنه لا ينظر إلى لوحة بالمعنى التقليدي، بل إلى أثر تجربة روحية تحاول أن تمنح شكلا لما هو غير قابل للتجسيد. وهذا ما يجعل أعمال جيهان لاماس تتجاوز البعد الجمالي نحو أفق تأملي وفلسفي أرحب.

المادة التشكيلية وذاكرة الإنجاز

من الناحية التقنية، تكشف الأعمال عن وعي كبير بإمكانات الخامة. فالفرشاة لا تستخدم لإنتاج سطح أملس ومتجانس، بل تترك آثارها واضحة داخل اللوحة. كما أن الطبقات اللونية المتراكمة والخدوش والتنقيطات والانسكابات تحتفظ جميعها بذاكرة عملية الإنجاز. وهذا يعني أن الفنانة لا تقدم النتيجة النهائية فقط، بل تسمح للمتلقي بأن يرى أثر الرحلة التي أدت إليها. فاللوحة تحتفظ بتاريخها الداخلي، وتكشف عن حوار مستمر بين الفنانة واللون والخامة أو المادة. إنها تقنية تجعل المادة شريكا في الإبداع لا مجرد وسيلة للتنفيذ.

جيهان لاماس أو البحث عن المعنى عبر اللون والمادة

تكشف هذه الأعمال عن تجربة تشكيلية واعدة، تمتلك لغتها الخاصة ورؤيتها المتميزة. فهي تجربة لا تنشغل بتمثيل العالم بقدر ما تنشغل بالكشف عن طبقاته الخفية، ولا تسعى إلى إعادة إنتاج الواقع بل إلى إعادة اكتشافه من الداخل. ومن خلال اعتمادها على التجريد التعبيري، وعلى الطاقة الرمزية للون، وعلى بلاغة الفراغ والانسياب، تنجح جيهان لاماس في بناء عالم بصري غني بالإيحاءات والتأويلات. عالم يجعل من اللوحة فضاءً للحلم والذاكرة والتأمل، ومن الفن وسيلة للبحث عن الإنسان في أعماقه الأكثر غموضا بالأساس. إنها تجربة تؤكد أن التشكيل الحقيقي لا يكتفي بإمتاع العين، بل يدفع الفكر إلى التساؤل، والوجدان إلى الاهتزاز، والروح إلى إعادة اكتشاف علاقتها بالمجهول، على اعتبار أن «السؤال هو رغبة الفكر» بتعبير الناقد الأدبي الفرنسي الاستثنائي موريس بلانشو.

الهوية في زمن العبور

محمد شيكي

سؤال الهوية في أفق العبور

تندرج رواية «أمادو» لعبد الله آيت بولمان ضمن السرديات التي تعيد مساءلة سؤال الهوية في سياق الهجرة والحدود. فـهـي تـسـتـكـشـف مـصـائـر شـخـصـيـات تُـدفـع قـسـرًا إلـى الصحراء والسجون والمدن الباردة، حيث يتقاطع الحلم بـالإذلال، ويتشظى الانتماء تحت ضغط التهميش الرمزي والاجتماعي.

وعلى الرغم من تعدد تيماتها (من الأمـومـة والـيُـتـم، إلـى الاستبداد والوشاية، والذاكرة والذنب، وصورة الآخر الغربي)، فإن البنية العميقة للرواية تنتظم حول تيمة الهجرة والعبور بوصفها انتقالا جغرافيًا يعبر الحدود، وتحولا وجوديًا يعبر الذات.

تتجسد هذه الثنائية في مسار «أمادو بوبَكار»، إذ تمثل رحلتُه محاولة لعبور فضاء مكاني، كما تمثل صيـرورة تعرّي هشاشة الـذات وتضعها في مواجهة سؤال الاعتراف والكرامة. العبور في الرواية ا ختبارٌ مستمر لإعـادة تركيب الهوية في فضاء لا يعترف بها إلا بوصفها فائضًا بشريًا. لذلك يختزل أمـادو مأساته في جملة كاشفة: «أنا زنجي، إذن أنا في السجن يا يحيى»2، حيث يتحول الانتماء العرقي إلى حكم مسبق، وتغدو الهوية علامة اتهام أكثر منها مجالا للاعتراف.

في هذا الأفق، لا تُفهم الهجرة بوصفها انتقالا مكانيًا فحسب، بل فعلا وجوديًا يولد من رحم عنف اجتماعي صامت؛ إنها لحظة تمرّد على تعريف مفروض، ومحاولة لإعادة صياغة الذات خارج القوالب التي حاصرتها في الهامش. ومن هنا يغدو العبور انتقالا من هوية مُعرَّفة سلفا إلى ذات تسعى إلى إعادة تعريف نفسها، ومن جسد مُدان إلى كينونة تطلب الاعتراف.

لا تتوقف هذه الدينامية عند تجربة أمادو الفردية، بل تتعمق عبر مأساة «ماريامًا»، التي تمثل الوجه الآخر للعبور. فهي تعبر الصحراء حبلى، وتواجه المخيم والأسلاك الشائكة، ثم تضع طفلتها في العراء قبل أن تموت تاركة جسدًا صغيرًا يتكفل به هامش آخر. وجودها في الرواية ليس وظيفة عاطفية، بل ضرورة بنيوية تكشف أن العبور لا يكون دائمًا وعدًا بالخلاص، بل قد يتحول إلى مأساة مضاعفة للعري الاجتماعي. ومن خلال قصتها يتجلى أن فقد الآخر ليس حدثًا عرضيًا، بل عنصرًا تأسيسيًا في تشكل وعي أمادو ذاته؛ إذ تتشكل الهوية في فضاء الهامش تحت وطأة الخسارة وثقل وطأة العبور.

حدود الرقعة، حدود الوجود

منذ البداية تُرسَم حدود الوجود بوصفها حدًّا منفردًا، قائمًا بذاته، لا يعترف إلا بشرط بقائه؛ ومن ثمّ يغدو الإلحاح على هذا الحدّ امتدادًا لعزلة مطلقة، لا تُرسّخ الاطمئنان، بل تُراكم الضيق طبقة فوق طبقة، حتى يكاد الوجود يختنق داخل حدوده. وهذا الاختناق لا يظل مفهومًا مجرّدًا، بل يتجسّد في صورة مكانٍ محدود يختصر العالم في بقعة ضيقة، تتحول فيها الحماية إلى شكلٍ آخر من العزلة.

لا تحيل «البقعة» إلى مركز دال، بل إلى هامش معزول يضمن الحد الأدنـى مـن الأمـان دون أن يمنح اتساع الاعـتـراف. وفي هذا السياق تعيش «ماريامًا «هامش الحماية؛ في وجود محفوف بالخطر في حيّز ضيق، مهدد بالاستباحة. لذلك حين يستعيدها أمادو داخل زنزانته قائلا:»أنسج منها حكايات أقتلني فيها ثم أحييني... أستعيد فيها ماريامتي» 3 فإن الاستعادة ذاتها تكشف هشاشة الحضور؛ إنها موجودة في الذاكرة أكثر مما هي موجودة في العالم. الهوية هنا لا تُحفظ إلا عبر السرد، وليس عبر الاعتراف الاجتماعي.غير أن النص لا يظل أسير هذا الانكماش المكاني. فما إن ينفتح على الـخـارج حتى تتغير شـروط التعريف. مع تداول حكاية الرضيعة «فاطمتو»، ودخـول اسم أمـادو في دائـرة القول والهمس والتأويل، ينتقل سؤال الهوية من مستوى البقاء الصامت إلى مستوى الخطاب الاجتماعي. لم يعد السؤال: هل هو موجود؟ بل: ما موقعه؟ ومن يمنحه الشرعية؟ ومن يسلبها منه؟ هكذا يتحول الهامش من كونه مكانيًا/جسديًا إلى كونه اجتماعيًا/رمزيًا. فاقتران اسم أمادو بحكاية الرضيعة في سياق الشبهة يكشف أن الهوية لم تعد ملك صاحبها، بل صارت موضوع تداول جماعي. إنها لحظة يتحول فيها الفرد داخل السجن إلى ملف مفتوح. لأن السجن، ليس مجرد جدار من إسمنت، وإنما هو منظومة تصنيف تحاصر الذات قبل أن تتحرك.

يتجلى وعي» أمادو» بقسوة هذا الهامش من خلال استحضار مفهوم «العار» بوصفه آلية رمزية للإقصاء. ففي القرية التي «فيها عشرات الشبان ممن ساقهم حتفهم إلى بطن الحوت، أو إلى الشاطئ بعدما لفظتهم مياه البحر ومنهم من نجوا لكنهم عادوا يجترّون مرارة الهزيمة»4، يصبح الفشل في العبور عارًا، لأنه إخفاق في تحصيل الاعتراف داخل فضاء الآخر. ويتحول هذا العار إلى حكم جماعي يُعيد إنتاج إقصاء يجعل الهوية رهينة نظرة الآخرين.

في هذا الانتقال تتكشف المفارقة الكبرى: الإنسان يولد كامل الجسد، لكنه قد يبقى ناقص الاعتراف؛ حاضرًا فيزيائيًا، غائبًا رمزيًا. فالرواية لا تؤرخ لمسار هجرة فحسب، بل تتابع كيف تنتقل الهوية من حدّها البيولوجي الأدنى (التنفس) إلى امتحانها الرمزي الأعلى (الاعتراف). وبين الحدّين تتشكل مأساة «أمادو وماريامًا» معًا: ذاتان تعبران الفضاء، لكنهما تُجبران في كل مرة على إعادة تعريف نفسيهما أمام سلطة التصنيف والإقصاء؛ ويصير الهامش حالة وجودية عميقة.

ولعل أوضح تجل لذلك هو الذي يعبر عنه مشهد التخلي الذي إذ يقول السارد «: ... لقد أتتْ بنية التخلي عنها كما فعلت أخريات قبلها في مدن وقرى عديدة؛ تتأكد إحداهن من طيبوبة الأسرة التي ستترك الصبي أمانة في عنقها، ثم تتسلل تحت جنح الظلام، بعدما سفحت دموعها في صمت وطبعت على جبين طفلتها أو طفلها قبلة ستظل الأمـارة الوحيدة التي ستسدل بها عليه (ها) لو كتبت لها عودة من رحلة باتجاه المجهول.»5

يرمز المشهد إلى العبور من فضاء مألوف إلى فضاء غير مضمون، حيث يصبح الطفل موضوعًا على هامش العناية والرعاية، تمامًا كما يعيش أمادو نفسه بين مدن وفضاءات لا تمنحه الانتماء الكامل. الفعل الرمزي «للتخلي تحت الظلام» يشير إلى أن الهامش معطىً وجوديا يفرضُ على الشخصيات اتخاذ قرارات صعبةَ بين واجبِ الرحمة وقيود المجتمع، وَما القُبْلَةُ التي تتركها الأم على جبين « طفلها» إلا ترجمة للبعد العاطفي للهامش: أثر محدود من الحنان والاعتراف، يكاد يكون هو الرابط الوحيد بين الأصـل والهوامش التي يفرضها الواقع المُر.وبهذا يكتسب الهامش في عمل عبد الله آيت بولمان مفهومه الخاص. إنه تأسيسٌ بنيوي لمسار الهوية في الرواية. فمن «بقعة التنفس/ البَقاء، يبدأ المسار، لكن الخروج منها يكشف أن البقاء لا يكفي. فحين

قراءة في رواية «أمادو» 1 لعبد الله آيت بولمان

يدخل الكائن فضاء الجماعة، لا يصبح مطالبًا بإثبات وجوده فحسب، وإنما إثبات شرعيته أيضا. وهنا تنشأ المأساة: الهوية التي بدأت في حدّها الأدنى تُدفع إلى امتحان اجتماعي قاسٍ، حيث يتأرجحُ المصير بين الاعتراف والإقصاء.

العبور والشرعية في فضاء المدينة

حين يصل أمادو إلى المدينة، لا يحقق العبور اكتماله، بل يبدأ امتحانه الحقيقي. فالمكان الذي تخيّله أفقًا مفتوحًا يتحول إلى فضاء كثيف بالمراقبة والقلق. تصف الرواية لحظة دخوله العاصمة بعبارة دالة:»وجد نفسه ذرّة وسط عاصفة هوجاء.» الصورة هنا تحديدٌ لموقع الذات داخل مدينة تبتلع أمادو، إنه عنصر دقيق في حركة صاخبة لا مركز له فيها. الانتقال من الرقعة المحدودة إلى الاتساع لا يمنحه رسوخًا، بل يعمّق حجم الهشاشة، لأن الاتساع لا يعني الاعتراف.وفي موضع آخر يتردد السؤال الوجودي الذي يعكس اضطراب هذه اللحظة:»هل تفرح إذ حققت ما عجز الآلاف عن بلوغه، أم تحزن إذ جئت تطارد خيط دخان؟ «6 هنا يتبدد الوعد الضمني للمدينة. فالنجاح في الوصول لا يعني النجاح في الاندماج، والعبور المادي لا يكفل الاستقرار الرمزي. يتحولِ الحلم إلى احتمال سراب، ويصبح الوجود معلقا بين إنجاز ظاهري وفراغ داخلي.

المدينة في هذا السياق لا تُمارس الإقصاء عبر خطاب صريح، بل عبر مناخ خفي من التوجس. (النظرات، الإيقاع المتسارع، الإحساس بالتيه...) كلها تؤشر على أن الذات تخضع لاختبار صامت. لا أحد يطرده مباشرة، لكن كل شيء يضعه موضع مساءلة. إنه لا يُدان، لكنه لا يُعترف به بالكامل. وهنا يكمن الفرق بين الحضور الفيزيائي والحضور الاجتماعي.

ولعل هذا التحول هو ما يجعل من الآخر -سواء تجسد في الإدارة، أو في الشارع، أو في الوجوه العابرة -مرآة تقيس من خلالها الذات مشروعيتها. المدينة حقلٌ اجتماعيّ كثيف، تتقاطع فيه القوى والرموز، وتُعاد فيه صياغة الداخلين إليه وفق منطق الفرز والتموضع؛ فترتفع بعض الهويات إلى مركز الاعتراف، وتتوارى أخرى في أطراف الهامش.. ومن لا يمتلك مفاتيح هذا النسق يبقى في حالة عبور دائم، حتى وهو مستقر في المكان. لكن هذا الاستقرار يتحوّل إلى انتظار معلّق بين الاعتراف والإقصاء، ويغدو المقام اختبارًا اجتماعيًا مستمرًا وحضورا مؤقتا في جغرافيا ثابتة، وهوية مؤجّلة تسعى إلى أن يكون لها اسم في سجلّ المدينة، وتتشكل بوصفها طلبًا مفتوحًا للاعتراف، في مسارٍ تفاوضي لا يهدأ.

الهوية في لحظة الفقد

بلغ تجربة الهوية ذروتها مع الفقد؛ فغياب ماريامًا يضع أمادو في مواجهة المدينة وحيدًا، مثقلا بخسارة تُضاعف غربته وتكشف هشاشة موقعه داخلها. في تلك اللحظة يتعرّى الوجود من سنده العاطفي، ويتحوّل الحزن إلى امتحان داخلي يعصف بتوازنه. تصف الرواية لحظة انكساره:»الذين حضروا خلال تلك الأمسية حكوا عن دمعتين تجمعتا في مؤقه كما يتجمع السحاب شيئا فشيئا لينفجر زخات من مطر، أو عواصف من برد وتحدثوا عن نوبة هستيرية لم يروا لها مثيلا...».7

في هذا المشهد يتكثف الفقد بوصفه قوة جارفة تعيد تشكيل الذات من الداخل؛ فالحزن هنا انفعالٌ كاسح يتجاوز حدوده العابرة، ويتحوّل إلى لحظة انكشاف تُعاد فيها صياغة الهوية تحت وطأة الغياب ذلك أن تجمد الدمع يكشف طبيعة الفضاء الذي يتحرك فيه؛ حتى الحزن لا يجد مساره الطبيعي. المدينة لا تمنع الألم، لكنها لا تمنحه شرعية التعبير. لذلك يتضاعف الشعور بالانفصال عن الذات والآخر.

بهذا المعنى، تمثل المدينة انتقالا من عزلة واضحة إلى عزلة أكثر تعقيدًا. ففي الهامش الأول كان الخطر ظاهرًا ومباشرًا، أما هنا فالإقصاء يتخذ شكل اللامبالاة. والفرق بينهما أن الأول يهدد الجسد، والثاني يهدد المعنى فيتحول العبور إلى سيرورة مستمرة لا تنتهي بوصول الجسد إلى المكان، بل تبدأ لحظة احتكاكه بنظام الاعتراف. فالمدينة في (رواية أمادو) ليست فضاء تَحَقُّق، بل فضاء اختبار؛ لا يُسْأَلُ فيهِ عَنْ مِنْ أَيْنَ أَتَيْتَ بل يصيرُ فيهِ السؤال حول ما إذا كنت تستحق أن تبقى.

اللغة والعبور: إيقاع الهامش

يتجلى الهامش في «أمادو» عبر مستويات متعددة، تمتد من مسار الأحداث وبناء الشخصيات إلى النسيج الأسلوبي ذاته. فالسرد يعتمد إيقاعًا متقطّعًا وجملا قصيرة متلاحقة

في اللحظات الحرجة، فيتسرّب توتر الشخصية إلى وعي القارئ بوصفه تجربة معيشة. في مشهد الاختباء تحت الشاحنة، تتقارب العبارات وتضيق أنفاسها كما يضيق الحيز؛ يتسارع الإيقاع، وتتكسّر الجملة، فيغدو الأسلوب صورة حسّية للاختناق، ويغدو المكان قوة تضغط على اللغة كما يضغط على الجسد.»ها هو تحت هيكل الشاحنة. محور العجلات يدور على بعد سنتيمترات من كبده...ترتد الريح، تملأ أنفه برائحة البنزين فيوشك أن يلفظ أحشاءه. . . يفكر في تعديل وضعه يريح ظهره، لكن هيهات حركة بسيطة يمكن أن تسفر عن موت محقق أو عاهة مستديمة في أحسن الأحوال.» 8

إن التقطيع هنا ليس اعتباطيًا؛ فالفواصل القصيرة والعبارات المكثفة تعيد إنتاج ضيق الحيز جسديًا ونفسيًا. الإيقاع ذاته يصبح امتدادًا للخطر، وكأن اللغة تختنق كما يختنق الجسد. وفي مشاهد المدينة، يتغير الإيقاع دون أن يهدأ التوتر. تصف الرواية دخوله العاصمة بقولها:»وجد نفسه ذرّة وسط عاصفة هوجاء.»الجملة موجزة، لكنها مشحونة بطاقة تصويرية كثيفة. المدينة لا تُفصَّل هندسيًا، بل تُقدَّم عبر استعارة حركية تعكس اضطراب الإحساس الداخلي. هنا لا يكون الخطر في الضيق المكاني، بل في الاتساع المربك؛ الإيقاع يظل مشدودًا، لكن التوتر ينتقل من الجسد إلى الإدراك.

أما في لحظات الفقد، فيأخذ الأسلوب منحى آخر. عند استحضار ماريامًا، تتباطأ الصورة ثم تتكسر:»غمرت عينَه دمعة حارقة.../ كادت تسقط/ لكنها... تكلّست وتجمدت /كبلورة في منتصف الطريق.../. علامات الحذف هنا «...» ليست عنصرًا شكليًا بقدرما هي توقفٌ دلالي يعكس انقطاعًا داخليًا. فالتجمد لا يصيب الدمع وحده، بل يصيب انسياب السرد نفسه. وهكذا يصبح الإيقاع مرآة للحالة النفسية.

إن توظيف العلامات الحسية (التنفس، الارتجاف، توتر البصر ...) ليس توظيفا شكليا وإنما هي وسائط لبناء تجربة الهوية. فالتنفس في الرقعة الضيقة يرمز إلى حدّ الوجود الأدنى، بينما التوتر البصري في المدينة يكشف يقظة دائمة أمام الآخر. وهذا لا يجعل الجسد موضوعًا للسرد، بقدرما يُتم استثماره ليكون أداة لقياس تموقع الذات داخل الفضاء الاجتماعي.

يمكن القول أن الأسلوب عنصر بنائي مهم في تشكيل التجربة. فالهامش لا يُروى فقط، بل يُحاكى لغويا وسرديا وإيقاعيًا؛ والعبور لا يُحكى كحدث، بل يُعاش زمنًا ولغة. وهذا يجعل الرواية تؤكد إلى حد بعيد على أن الهوية ليست مضمونًا ثابتًا، بل مسارًا يتشكل عبر احتكاك الجسد بالمكان، والوعي باللغة وبالإيقاع الذي يفرضه هذا الاحتكاك.

خاتمة:

تتشكّل «الهوية» في هذه الرواية داخل المسافة الممتدة بين نقطة الأصل ولحظة الوصول؛ هناك، في حيّز العبور، تتبلور ملامحها وتتعرض للاختبار. فالعبور يغدو البنية الناظمة للسرد، والإطار الذي تُقاس عبره قيمة الذات في فضاء يعيد ترتيب مواقعها باستمرار. ومن خلال تداخل الجسد بالمكان، والإيقاع بالتجربة، والفقد بالوعي، يكشف النص أن الاعتراف ثمرة مسار شاق، يتكوّن عبر احتكاك صامت بأنظمة الرؤية والتسمية، حيث تتحدد الشرعية بقدر ما تُنتزع داخل هذا الاشتباك الخفي.إن رواية « أمادو» لا تقترح خلاصًا، بل تكشف شرطًا يتمثل في كون الوجود يظل معلقًا ما لم يُعاد تعريفه في كل عبور. وهكذا تتجاوز تجربة أمادو حدود السيرة الفردية لتكشف آليات المجتمع في منح الاعتراف أو حجبه؛ إذ يتبين أن قيمة الإنسان لا تُحسم ببلوغه المكان المنشود، بل بقدرته على إعادة تعريف نفسه في مواجهة التصنيفات التي تُفرض عليه.

لهوامش:

أمادو، (رواية) عبد الله آيت بولمان، الطبعة الاولى 2012ـ مطبعة طوب بريس.
المرجع نفسه، الصفحة 105
المرجع نفسه، الصفحة 56
المرجع نفسه، الصفحة 15
المرجع نفسه، الصفحة 34
المرجع نفسه الصفحة 39
المرجع نفسه، الصفحة 11
المرجع نفسه، الصفحات 12 و13

رؤيتان لتشكيل الوعي الإنساني

أحمد بلحاج آية وارهام

سنتناول في هذه الورقة المقارنة بين رؤيتين أساسيتين للحياة: الرؤية الصوفية والرؤية الشعرية. وذلك عبر خمسة أبعاد؛ هي: البعد العقلي، والبعد الجمالي، والبعد الفني، والبعد الشعوري، ثم البعد الإنساني. والهدف من هذا هو إبراز نقاط الالتقاء والافتراق، وكيفية إثراء كل رؤية للأخرى في تشكيل الوعي الإنساني.

البعد العقلي المعرفة مقابل الإبداع

فبينما تسعى الرؤية الصوفية إلى «كشف» الحقيقة الثابتة الموجودة مسبقاً في الكون (الحقيقة الإلهية)، تسعى الرؤية الشعرية إلى «خلق» حقيقة جديدة عبر اللغة والخيال. الصوفي يستخدم العقل سلما يتجاوزه، والشاعر يستخدم العقل أداة لبناء عالم مواز.

في الرؤية الصوفية، العقل هو أداة تمهيدية للوصول إلى «الكشف» أو «الذوق»، وهو رؤية مباشرة للحقائق لا وسيط فيها. أما في الرؤية الشعرية، فالعقل هو «عقل خيالي» يرفض التسليم بالمسلمات ويبحث عن الدهشة في المألوف.

ورغم هذا الاختلاف، تتقاطع الرؤيتان في رفض العقل الآلي الذي يكتفي بالظاهر، وفي السعي إلى تجاوز المنطق الصارم للوصول إلى مستوى أعمق من الفهم.

الفرق الأساسي يكمن في الهدف: الصوفي يتجاوز العقل للوصول إلى الحقيقة الإلهية، والشاعر يتجاوز العقل لخلق حقائق جمالية جديدة.

البعد الجمالي الانعكاس مقابل الصناعة

إن الجمال في الرؤية الصوفية هو انعكاس للجمال الإلهي في المخلوقات، وهو جمال موضوعي مقدس. أما في الرؤية الشعرية، فالجمال هو صناعة ذاتية تعتمد على المهارة اللغوية والقدرة على دهشة المتلقي، وهو جمال نسبي فني.

فالجمال المطلق في التصوف هو الله، وكل جميل في الدنيا هو انعكاس لهذا الجمال الإلهي. الحياة جميلة لأنها مخلوقة بيد الخالق، حتى الألم فيها يحمل جمالا روحيا لأنه يطهر النفس. أما في الشعر، فالجمال هو نتيجة للصناعة الفنية واللغوية، ويتحقق عبر «الدهشة» التي يخلقها الشاعر لدى المتلقي.

ومع هذا الاختلاف، تتقاطع الرؤيتان في رفض الجمال السطحي، وفي السعي إلى جمال أعمق يتجاوز المظهر. الفرق الأساسي يكمن في المصدر: الجمال الصوفي مصدره إلهي ومقدس، بينما الجمال الشعري مصدره إنساني وصناعي.

البعد الفني تزكية النفس مقابل صياغة الكلمة

إن الفن في الصوفية هو «فن الحياة» وتزكية النفس وتشكيل الذات الإنسانية لتكون مرآة صافية. والفن في الشعر هو «فن اللغة» وصياغة التجربة الإنسانية في قالب لغوي مؤثر. كلاهما يتطلبان ممارسة وانضباطا عاليين.

في التصوف تعد الحياة نفسها هي العمل الفني الأكبر، والصوفي ينحت ذاته كما ينحت النحات الحجر. الصبر، والزهد، والحب، كلها أدوات فنية لتشكيل شخصية «الإنسان الكامل». أما في الشعر، فاللغة هي الوسيط الفني الأساسي، والشاعر هو حرفي الكلمات الذي يحول التجربة الشخصية إلى تجربة عامة.

وليس هذا الاختلاف بمكانه تقاطع الرؤيتين في اعتبار الفن عملية تشكيل وتحسين، وفي التأكيد على ضرورة الممارسة والانضباط. الفرق الأساسي يكمن في المادة: الفن الصوفي يشكل «الذات»، بينما الفن الشعري يشكل «اللغة».

البعد الشعوري الحب الإلهي مقابل البوح الإنساني

فالرؤيتان تشتركان في المركزية العاطفية. لكن الحب في الصوفية يتجه نحو المطلق (الله) ويتسامى عن الذات، بينما الحب والشعور في الشعر يتجه نحو المخلوق والإنسان، ويغوص في أعماق الذات الفردية وجراحها.

في التصوف يكون الحب هو الشعور الجامع، والحياة هي رحلة اشتياق إلى الأصل. الصوفي يشعر بالغربة في هذا العالم، وهذا الشعور بالغربة هو محركه الروحي. أما في الشعر، فالشعور هو وقود الإبداع، والشاعر يعيش المشاعر بقوة مضاعفة، ويستخدم الكتابة كوسيلة للتطهير.

وإذا رُفع هذا الاختلاف سنجد الرؤيتين تتقاطعان في اعتبار المشاعر محركاً أساسيا، وفي السعي إلى التعبير عن المشاعر العميقة. الفرق الأساسي يكمن في الاتجاه: الشعور الصوفي يتجه نحو «المطلق»، بينما الشعور الشعري يتجه نحو «المخلوق».

البعد الإنساني العبودية الاختيارية مقابل التمرد الإبداعي

ترى الصوفية الإنسان كعبد مختار يسعى للحرية الروحية عبر الانضباط. وترى الشعرية الإنسان كمبدع متمرد يسعى للخلود عبر التحدي والإبداع. كلاهما يؤكد على كرامة الإنسان وقدرته على تجاوز الظروف المادية.

ففي التصوف، الإنسان كائن مزدوج: جسم من تراب وروح من نفخة إلهية. مهمته في الحياة هي تزكية النفس والوصول إلى مقام «العبودية الاختيارية» حيث يختار الطاعة بحب. أما في الشعر، فالإنسان كائن مبدع ومتمرد، يحاول تحدي الموت عبر الإبداع.

وفوق هذا الاختلاف يبرز تقاطع الرؤيتين في التأكيد على كرامة الإنسان وقدرته على تجاوز الظروف المادية، وفي اعتبار الإنسان ككائن مسؤول عن مصيره. الفرق الأساسي يكمن في الوسيلة: الرؤية الصوفية ترى التزكية كوسيلة، بينما الرؤية الشعرية ترى الإبداع كوسيلة.

التكامل بين الرؤيتين

ولا مرية في أن المجتمع الإنساني يحتاج إلى كلتا الرؤيتين. الرؤية الصوفية توفر العمق الروحي والسلام الداخلي، والرؤية الشعرية توفر التعبير الجمالي والتنوع الثقافي. وانفصالهما يؤدي إما إلى جمود روحي أو سطحية فنية، بينما تقاربهما يثري الحضارة الإنسانية.

ويمكن القول: إن الإنسان الكامل هو من يجمع بين الرؤيتين: من يملك البصيرة الصوفية التي تخترق الحجاب، والخيال الشعري الذي يخلق عوالم جديدة. هذا الإنسان هو من يعيش الحياة بعمق وإبداع، وهو من يترك أثرا جميلا في هذا العالم.

من أعمال الرسام البلجيكي رينيه ماغريت