# العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي
سنة: 54
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 27 أبريل 2023
الموافق 6 من شوال 1444

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

بوعلام دخيسي

# المَنْوع من الحَرْف !

تعلَّمْنا من قواعد النَّحْو والإعْراب باللِّين أو العقاب، ما يُسمَّى المَمْنوع من الصَّرْف، وعشنا حتَى اخْتلط الحابل بالقنابل، واستوى العالم كتفاً إلى كتف مع الجاهل، ورأيْنا كيف أصبح الشَّاعر المغربي بوعلام دخيسي ممْنوعاً من الحرف، وهذا دليل ساطعٌ بل مُوجعٌ أن الجميع غدَا مُتَصرِّفاً في ما لا يعنيه بهذا البلد.. ومن أين لبعض السُّلطات المحلية أن تعي ما الشعر أو تفتح مغاليقه القابلة لأكثر من تأويل، كي تمْنع شاعراً من الإدْلاء بقصائده في أماسي ببعض المدن المغربية مثل دبدو وزايو والعيون، أ إلى هذه الدَّرجة أصبح الشاعرُ خطيراً يهدِّد الأمن العام، وكيف لا تهْفو بعض الأنْفس المريضة للتَّصرُّف في كل صغيرة وكبيرة، والأدهى أنه حتى في قواعد اللغة بعيداً عن مكائد السُّلطة وشططها، نجد المتصرِّف يتجاوز في شؤون الناس المَمْنوعَ من الصَّرف، وكيف لا وهو يتمتع بالتنوين الذي شبَّهه عُتاة اللغويين بالصوت المسْموع للدراهم عند الصيارفة، وما تشنَّف به الآذان من رنين !

ثمَّة بعض الأسماء الشِّعْرية لا تبْتذل نفْسها كأيِّ بضاعة مَنْذورة للاستهلاك اليومي، ولا حَرَج أن نصنفها في معرض حديثنا عن أجمل الطيور المغرِّدة، ضمن النوع النادر الذي يُحلق خارج السرب، ومن هذه الأسماء التي تُحلق وحيدة في سمائها فريدة، الشاعر بوعلام دخيسي الذي لا يُرْسل قصيدة للنشر، إلا بعد أن يَزِن كلماتها بمكاييل من شذرات الذهب، فتجدها تُراوح في مَلْحميَّتها الغنائية بين الألَم والطَّرب !

ومنْ أين للشّاعر أنْ يكْتسب صفة الطير النادر، إذا لم يستطع أن يُناغم بجناحيه بنَفَس مَوْزُون، بين السَّهْل والمُمْتنع، لقد كرَّس بوعلام نفْسَه عَلى مدَى ستة دواوين شاعراً أصيلا لا يكتب من فراغ، ولكنه يسْتند دون حاجة لعُكّاز إحدى الإيديولوجيات ولو كانت جماليّة، إلى قضايا تقْض مَضْجع الإنسانية، سواء كانت حُبّاً أو فلسطينا، كأني ببوعلام وهو يَعْرُج في مَراقي العِشْقَيْن، يضع إلى جانب قلبه الأيْسَر الذي قد تتوزَّعُه أهْواءُ الشُّعراء، قلباً مُوازياً بشقِّه الآخر ثابتاً في حبِّه للقدس لا يُبدِّل تبْديلا، ألمْ أقل إنَّه شاعرٌ نادر يكتب كلما استدعت الضرورة أن يَمْثُل أمام الإنسانية شهيداً!

أُوقن الآن أنِّي أكتُب الشَّهادة ولستُ أضع عنْد رأس أحد المَوتى الشَّاهدة، فما أحوج الكلمة لمن يَحْقنها من عرْق ينْبُض لكي تسْتمد الحياة، ما أحْوج الشّاعر أن يقرأ شيئاً عن بنات أشْعاره قبل أنْ يكمل بعد عُمْر طويل أحد الأسطر في الثَّرى، أوَ لَمْ يَقُل جبران خليل جبران إنَّما الناس سطورٌ كُتبت لكن بماء.. لكن بوعلام دخيسي ليس كأيِّتُها النَّاس بمَا أنَّه اختار أن يَتلفَّع بجُبَّة الشاعر، اختار أن يُزيِّن للآخر الجنَّة من المسافة المتوترة للأفكار حتى لا أقول الهُوّة المُسْتعرة للنّار !

ولستُ أُورد كلمة (يُـزيِّـنُ) عبثاً وأنـا أنظُر كيف يَنْفُث في كل عبارة يَجْترحُها جُرْعة قويّة من التَّصْوير الشعري، لا يُمكن أن نقرأ جُمْلة دون أنْ نُصاب بمسٍّ من التَّخييل، ليتجاوز بهذا الصَّنيع المجازي أو الأيقوني الكلمة إلى صُورتها وهي تنْعكس بأكثر من حُلّة في المرآة، وهو بهذه الرؤية الإنقلابية لأشياء العالم إنما يَسْعى للتَّخفيف من حدة الأسى.. تلك التي تَرين بظلالها على قصائد تكاد تُشبه في تبتُّلها مراثي للذات وهي ما زالت على قيد الحياة، يقول الشاعر مثلا في قصيدة «من دعاك..؟ !»: تركت لكم هناك يقين شعري/ لأنسى،/ وانزويتُ إلى ظنوني/ دخلتُ الكهف وحدي،/ لم أردْه لمعجزة،/ ولمْ أحطم حصوني/ رضيتُ بعزلتي/ وحفرْتُ قبري أمامي،/ واغتسلتُ بطرف طيني/ وصليتُ الجنازة،/ كنتُ فيها الإمامَ/ ومن تَجهَّز للمَنُون/ رفعتُ يداً لأدْعوه، وأخرى لأحْصي ما تعذر من ديوني.. (من ديوان «وحده قلبك في المرآة»)؛ ألَمْ أقل إن الشهادة إذا لم تُكْتب في أوانها قبل أن يطوي الشاعر حياته طيَّ الغلاف للدِّيوان الأخير، قد تُصبح شاهدة، وها هو دخيسي في الشعر سالف الذكر، يسْتشرف بقياس الزمن النفْسي القَدَر المحْتُوم، ذاك الذي ينتظِر الجَميع خلف الباب أو تحت الوسادة، قد يأتي غداً أو بعد ألف حين تنْبعث إحدى قصائد الشّاعر وهي رميم من السُّطور !

لَنْ أُبالغ إذا قلتُ أن بعض الدواوين الشِّعرية بنَفَسها الصُّوفي عالي التردُّد والتمرُّد، تسْتدعي قبل قراءتها خلع النَّعْلين عسى نلمسُ في الكلمة ونحن حُفاة صفاء الرُّوح، كذلك شأن التَّجْربة الشِّعْرية لبوعلام دخيسي، لا يَبْرحُها إيقاع التَّهَجُّد أو تهْجرُها صيغة التبتُّل حتى وهو يحُوك للمعشوقة أرَقَّ الغَزَل، كأنَّه يُقيم قُدَّاساً في معْبد عينيها على شفا البكاء، ويسْتوحي من طيْفها لكلماته أجْمل الصُّوَر، فلا نَعْرف حائرين أيَكْتُب مرثية للذَّات أو يترنَّم بمديح الحياة !

محمد بشكار
bachkar_mohamed@yahoo.fr

حكيم عنكر

# مدارج الدائرة

بعد أن فُجعنا بخبر رحيله المبكر ها نحن نستدَرك بالشعر الحياة، وما كان حدادا أصبح في لحظة قصيدا حين طبع بيت الشعر في المغرب، ديوانا لصديقنا الشاعر «حكيم عنكر» الذي تخطفه الموت في غفلة من الجميع، وقد صدر هذا الديوان بدعم من وزارة الثقافة برسم سنة 2022 عن مطبعة دار المناهل بالرباط.

إنه ديوان «مدارج الدائرة»، خطه شاعر رقيق الإحساس ويكتب بريشة الفنان وبقلب الأديب، وتعكس كتاباته روح الإنسان المرح المفعم بالحياة والمحب للخير. ويبقى من أبرز أعماله الشعرية ديوان «رمل الغريب» عن منشورات «اتحاد كتّاب المغرب»، بالإضافة إلى كتاب شعري تشكيلي يحمل نفس عنوان الديوان الجديد أي «مدارج الدائرة»، وكان قد صدر بالتعاون مع التشكيلية الإماراتية نجاة مكي.

يحلق بنا ديوان حكيم عنكر في رحلة نطل من فضاءاتها الإستيهامية على فتنة الدوائر والأبواب والأشكال الهندسية، تخترق المخيلة التاريخية والذاكرة الجماعية في لغة متماسكة وموصولة، يبني الشاعر عمارتها حجرا حجرا.. نشيدا نشيدا.. ومشهدا مشهدا.. ولحظة بلحظة.. يحاول أن يقدّم معنى أوسع للغز الحياة، وكأننا في حضرة شاعر صوفي يقربنا من الأجواء الروحانية الدانية من القلب، بل إن قصائده تحاول أن تغير فعلا نمط تفكيرنا، وتطالب بتشكيل حيوات أخرى. يقول الراحل في قصيدة «دائرة القلب»:

**رأيت بعين قلبي**
**أعيان فكري**
**فغاب الشاهد**
**وبقيت الأخطار**

**فرأيت بعين الشهود :**
**«طلب حين طلب المزيد»**

**رأيت**
**باطن عشقي**
**وقلبي**
**ناضج مثل**
**ليمون الفصول**
**فقلت :**
**«واني لحب ذليل»**
**قال لي :**
**لك التقدير**
**ولك الاختيار**
**إن نظرت**
**إلى شيء**
**رأيتني**
**لولاك ما كان**
**العشق**

يقع هذا الديوان في **104** صفحة من الحجم المتوسط، لوحة الغلاف بريشة الفنان عزيز أزغاي .

عبد العزيز كوكاس

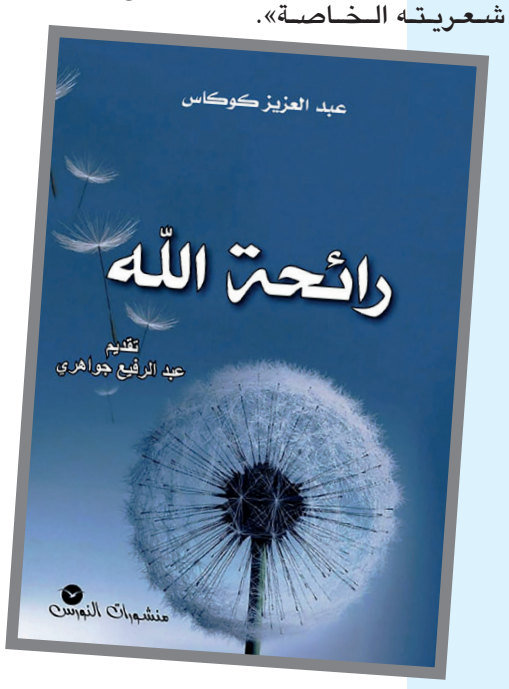
# رائحة اللّه

عن دار منشورات النورس صدر حديثا للكاتب والإعلامي عبد العزيز كوكاس، عمل جديد يحمل عنوان «رائحة الله».

وحسب ورقة تقديمية للكتاب الواقع في **124** صفحة من القطع المتوسط، فإن كوكاس يرتدي في هذا الكتاب جبة الشاعر برغم عدم تأشير المبدع على جنس كتابه الجديد، حيث «اكتفى بالتأشير عليه بعبارة ماكرة (شيء كالشعر)».

فحسب كوكاس، فإن ما تم خطه في هذا الكتاب «إلى أمي التي تشبه القصيدة، وأستحي من أن أسمي دونها شعرا...».

ويضم الكتاب حوالي **33** قصيدة «تكشف عن صوت شعري مليء بالتأمل الفلسفي الممزوج بغنائية رقراقة، وبلغة شعرية شفيفة تلمح وتشير أكثر مما تصرح، لأن الدال في ديوان «رائحة الله» يبتهج بفرح وغبطته الخاصة، يرسم لنفسه أفقا لا ينحصر عند قول المعنى بل يستكنه شعريته الخاصة».




وكتب الشاعر عبد الرفيع جواهري في تقديم ديوان «رائحة الله» إن كوكاس «يسائل اسمه والتباساته بقسوة وعناد: «يا اسمي، يا ظلي المتلبس بي، كيف تكبر معي مثل جلدي؟»، وفي ومضة مباغتة يكشف الشاعر عن سنه بخجل مر: «خمسة عقود ونيف وأنا أتدثر بإسمي. والأسماء هل تليق بنا أم نليق بها؟».

وفي أكثر من نص، يحاور كوكاس ويجادل الأسماء وهو يردد «أين ترحل الأسماء بعد فناء الأجسام فينا؟» ثم يصف الاسم بالنشيد الأول. يفسح كوكاس في عمله الجديد المجال لحقول الذاكرة بالعودة إلى مقروءاته التي تنم عن سعة اطلاع، سواء في الأدب أو الفلسفة. ومن عناوين القصائد التي يضمها الديوان، قصائد هناك «حنين الإينوماثليش»، و«لا تحزن»، و«لو كان بالإمكان»، و«تيه باريسي»، و«انتشاء بلا رأس»، و«وصايا الغمام»، و«تراتيل لآخر العمر»، و«جريمة» و«حيرة الأبيض».



**في الدورة الثانية لورشة الترجمة الأدبية بكلية اللغات والفنون والعلوم الإنسانية بسطات**

# الشعر المغربي من خلال الترجمة

نظم مختبر اللغات والفنون والعلوم الإنسانية التابع لكلية اللغات والفنون والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الأول بسطات في الفترة الممتدة من **9** فبراير إلى غاية **23** مارس **2023**، يوما اختتاميا لورشة الترجمة الأدبية في دورتها الثانية، والتي جاءت في إطار اليوم العالمي للشعر، وقد تم خلالها الاحتفاء بالشعر المغربي من خلال الترجمة. ترأس اللقاء الثقافي والعلمي، الذي نسق فقراته الأستاذان مراد الخطيبي، وبوشعيب الساوري، عميد الكلية الدكتور عبد القادر سبيل. كما تميز هذا اللقاء الثقافي بحضور الكاتب العام، السيد عبد الغني الكون، وبعض الأساتذة والطلبة.

افتتح الحفل بكلمة للسيد عميد الكلية، ذكر فيها بالمعاني الإنسانية والجمالية للشعر. وتناول بعد ذلك الأستاذ مراد الخطيبي الكلمة ليتحدث عن خصوصيات ورشة الترجمة الأدبية في دورتها الثانية التي تميزت هذه السنة بالاشتغال على جنسين أدبيين هما الهايكو والمحكيات. كما تحدث الأستاذ بوشعيب الساوري، في كلمته عن الأهمية العلمية لمثل هذه الورشات بالنسبة للطلبة. ونيابة عن الطلبة المشاركين، تناولت الكلمة كل من الطالبة نهيلة بدران، والطالبة مريم بوشمار، والطالبة حفصة شقيق اللواتي عبرن من خلالها عن السعادة التي تغمر الطلبة بالمشاركة في هذه الورشة التي مكنتهم من التعرف عن قرب عن بعض مشاكل وحلول الترجمة الأدبية، التي تعد من أصعب أنواع الترجمة.

وقد تميز الاحتفاء بقراءة الطلبة المشاركين في ورشة الترجمة الأدبية لترجماتهم لنصوص من الديوان الشعري المغربي من اللغة العربية إلى اللغة الإنجليزية. وهكذا استمتع الحضور خاصة الطلبة بالقيمة الفنية والجمالية لنصوص بديعة باللغتين العربية والإنجليزية لشعراء مغاربة متميزين أمثال محمد بنيس، ونور الدين الزويتني، وعبد الله ازريقة، والمصطفى ملح، وإدريس الملياني، وسعيد التاشفيني، وبوشعيب العصبي، وسامح درويش، ومليكة فهيم وآخرين.

واختتم هذا الحفل البهيج بتوزيع الشواهد على المشاركين.

# هل أصبحت الرواية ديوان الراهن؟

## عبد الحميد البجوقي ومغامرة «الجنيس»

أسامة الزكاري

استطاع المبدع عبد الحميد البجوقي تحقيق تراكم مثير على مستوى إنتاج النصوص الإبداعية المشتغلة على «ذاكرة المنفى»، كتعبير عميق عن انكسارات المرحلة، وعن ندوب وضعية التردي التي أضحت تثقل الواقع. لقد خاض الروائي البجوقي مغامرة أنسنة قضايا الهجرة والمنفى من خلال تجاوز الرؤية الاستقرائية الحدثية المرتبطة بالوقائع اليومية ذات الصفة التسجيلية الخطية، إلى مستوى الكتابة الإبداعية المشتغلة على تفكيك الرموز والقيم، وعلى استثمار الأبعاد الإنسانية والجمالية داخل تجارب الذوات التي اكتوت بنار المنفى أولا، ثم بنار الهجرة ثانيا، فبنار العنصرية والكراهية ببلاد الاستقبال ثالثا. يستند عبد الحميد البجوقي في تطويع مادته الخام على معرفة دقيقة بخبايا موضوع اشتغاله، من موقعه كمناضل ديمقراطي خبر المنفى ومآسيه، وكفاعل حقوقي يعتبر واحدا من أبرز نشطاء الحركة الحقوقية الإسبانية والمغربية المشتغلة على قضايا الهجرة والمهاجرين بإسبانيا المعاصرة.

لم تكن تجربة عبد الحميد البجوقي مجرد تراكم لعطاء حقوقي خالص بمعناه التقني والإداري والتوثيقي، بقدر ما أنها تحولت إلى معين لإنتاج نصوص تخييلية ذات أفق إبداعي يساهم في استثمار خصوبة عطاء الواقع، وقوة أشكال التدافع داخله، من أجل الارتقاء بالمستوى الفكري والثقافي المؤطر لأشكال التعاطي مع مآسي المنفى ومع انكسارات الهجرة. في هذا السياق، يندرج صدور نصه الروائي «الجنيس»، سنة **2021**، في ما مجموعه **160** من الصفحات ذات الحجم المتوسط. ويمكن القول، إن الإصدار الجديد يحافظ على نفس نسق السرد الذي اشتغل عليه المبدع البجوقي في نصوصه السابقة، سواء على مستوى المبنى أم على مستوى المعنى، وعلى رأسها نصه الروائي المتميز «حكايات المنفى: عبسليمو النصراني» ونصه الروائي «المشي على الريح- موت في المنفى». في هذا السياق، أضحت ذاكرة المنفى طاقة هائلة للتعبير عن أقصى درجات الانكسار والغربة. يقول عبد الحميد البجوقي بهذا الخصوص: «الأحلام، عزيزتي، ليست وعاءً لوعي الآخرين، علاقتي مع العالم تخضع لجدلية الحضور وتحدي النفي والاختزال، وذلك يدعوني، عزيزتي، إلى نسج علائق وشيجة تعيدني إلى الواقع، وتدعوني إلى أن ألتفت إلى المهمش لأجعل منه مركزا وإطارا إنسانيا أشمل وأكمل، لأجعل منه محور فضاء قيمي ينتصر للإنسان أولا.. هو وعي شقي، عزيزتي، يفرز لدى المنفي حساسية لالتقاط تفاصيل حياتية حارة تصو غها رؤية للإنسان في لحظتي انكساره وقوته، يفرز لديه استنفارا لقوى كامنة فيه. سأروي لك، عزيزتي، تفاصيل رواية أخرى من روايات المنفى...» (ص ص.**8-9**)، وتنساب الحكايا لتعطي فرصا واسعة لاشتغال بنية السرد في سعيها لاستثمار كثافة الصور والكليشيهات الناظمة لمكونات الذاكرة الجماعية.

اختار الكاتب توزيع فضاءات سرده بين مجالات جغرافية مترامية بالضفتين الإسبانية والمغربية، حيث نجح في تيسير شروط الانتقال السلس بين عوالم مدريد وتطوان والدار البيضاء، لتنبعث المحكيات على خلفية العناصر المتحكمة في ظاهرة الهجرة السرية وتداعياتها المتداخلة. في هذا الإطار، حرص المؤلف على توظيف الاستثمار الطوبونيمي لمعالم المكان، بل وعلى تحويله إلى عنصر مركزي في بناء السرد وفي توليد فعل التخييل. لذلك، أصبحت معالم المكان شخوصا قائمة، اندمجت في بنية المتن بعد أن تحولت إلى شخوص مادية قائمة، لها صوتها، ولها فعلها، ولها تأثيرها، وقبل ذلك، لها قيمتها التاريخية كشواهد على مآسي الراهن وعلى أزماته المستفحلة. ويمكن الاستشهاد -في هذا الباب- بأشكال حضور فضاءات مدينة مدريد مثل «بلاصا مايور» و«حديقة الريتيرو» و«شارع ألكالا» و«ساحة مانويل بيثيرا» و«ساحة باب الشمس» و«ساحة كواطرو كامينوس»، أو فضاءات مدينة تطوان مثل «سوق الكرنة» و«مصحة الريف» و«ثانوية خديجة أم المؤمنين»، أو فضاءات مدينة الدار البيضاء مثل «الحي المحمدي» وحي «درب السلطان» وحي «درب غلف» و«سجن عكاشة» وحي «سيدي معروف» و«سوق القريعة» وشارع الزرقطوني وسينما ريالطو...

وبموازاة مع هذا التوظيف الطوبونيمي الدال، تنهض وقائع تاريخية بصمت تاريخ الضفتين بالكثير من علامات «ثقل الراهن»، مثلما هو الحال مع مآسي الحرب الأهلية الإسبانية التي مزقت إسبانيا بين سنتي **1936** و**1939**، أو مع مأساة وفاة محسن فكري سنة **2016** داخل شاحنة لجمع النفايات بمدينة الحسيمة، وهي الواقعة التي أصر المؤلف على إدراجها داخل بنية الحكي من خلال دلالاتها العميقة وأبعادها المتداخلة.

تقوم ملكة السرد على استنطاق تجارب أسماء من الضفتين، يجمع بينها قاسم مشترك، يتمثل في عنف الواقع وفي انكسار الأمل وفي بؤس المآل. تجسد شخصية «سعيدة» حلم جيل مغرب الانكسار الذي قرر في يوم من الأيام ترك كل شيء في سبيل ركوب مغامرة العبور إلى «الإلدورادو» الموعود. وتشكل شخصيات «سهيل» و«سهام» صرخة جيل الانكسار الذي لم يعد له ما يخسره داخل وطنه. وتمثل شخصية «كريم» صوت النضال والرغبة في البقاء والتضحية بكل شيء من أجل آدمية الإنسان. وتشكل أصوات «عائشة» و«ناهد» و«إدواردو» و«إنريكي»، معالم الاندماج ومداخل الاحتفاء بإنسانية الإنسان.

فمن خلال واقعتين اثنتين، أولاهما جرت بمدينة الدار البيضاء وكانت ضحيتها «سعيدة» التي سقطت ضحية مغامرتها على ظهر إحدى قوارب الموت، وثانيها بإحدى محطات ميترو مدينة مدريد حيث تعرضت «عائشة» لاعتداء لإجرامي، تنهض حكايات على حكايات، ومرويات على مرويات، ومآس على مآس، لتعيد تقييم ويلات الهجرة السرية، في أفق التصالح المنشود مع اللاوعي الجمعي والمشترك بين الضفتين المغربية والإسبانية.

ففي معرض تقييمه للأبعاد الإنسانية لمآسي الهجرة، يقول السارد على لسان «سهام»: «نحن جميعا من هنا ومن هناك، حيث الذين يدعون صفاء ونقاء العرق والدم والانتماء هم أبناء الهجرة، أو بالأحرى التهجير والطرد والتعصب الديني.. إننا جميعا مرغمون على العيش في عالم لا يشبه موطننا الأصلي إذا افترضنا، أصلا، أن هناك موطنا أصليا.. كثيرون غادروا وطنهم الأم، وكثيرون غيرهم لم يفارقوه قط، ولكنهم لا يتعرفون إليه.. الأصل في الوطن... هو الإنسان، والأصل في الهوية هو التعدد والاختلاف، وكلاهما أساس تطور البشرية...» (ص ص. **146-147**).

يبدو أن أفق استثمار تدافع تفاصيل الواقع، دفعت بعبد الحميد البجوقي إلى تجاوز الوصف الخطي التقريري لتسلسل الأحداث، نحو تعميم الوعي بالقضايا الفكرية المؤطرة لفعل الهجرة، وللموقوف من الآخر، ولآفاق العيش المشترك. وقد اختار للتعبير عن ذلك، لغة شفيفة، قادرة على الإقناع، ومستلهمة من أبعاد جمالية راقية تتيح إمكانيات القبول بالآخر وبالعيش المشترك. يقول على لسان «ناهد»: «أنت تعرف أن أبي كان مهاجرا مسلما، وأنت تعتبر هذا البلد الذي استضاف أبي صفحة مكتوبة ومطبوعة أصلا أو أرضا تحددت نهائيا قوانينها وقيمها ومعتقداتها وسماتها الحضارية والإنسانية، وما على مثلي ومثل أبي سوى أن نمتثل لها، أنا أرى أن هذا البلد ليس صفحة مكتملة ولا هو صفحة بيضاء، أعتبره صفحة في طور الكتابة، صفحة نساهم جميعا في كتابتها...» (ص ص.**148-149**).

تشتغل رواية «الجنيس» على هذا الأفق الإنساني النبيل، جاعلة مداه منفتحا على البعد السامي لفعل التعايش، ولعل هذا ما جعل المبدع عبد الحميد البجوقي يختار استثمار النهاية السعيدة لمسارات الحكي والتشويق داخل نصه هذا. هي كتابة تحتفي بالإنسان، وتبحث عن تعزيز المشترك الحضاري حيث ينصهر الوجود، وحيث تختفي التنميطات العنصرية، وحيث لا صوت يعلو فوق صوت الإنسان، هنا وهناك.

# تودوروف والسيميائيات اللسانية

عبدالجليل الأزدي

في المدى الزمني الممتد بين عامي **1977** و **1978**، كتب تودوروف ثلاثة كتب: نظريات الرمز، الرمزية والتأويل، أجناس الخطاب. وفي الإمكان التعرف في سطورها على طبيعة المقاربة السيميائية لديه، وهي المقاربة التي لا تنفصل عن القصة بصفتها تخييلا. ولم تكن نظرياته في هذا المضمار تطمح إلى تعريف الدليل **Signe** والرمز، وإنما استهدفت عرض مختلف المقاربات حسب المجال والحقبة. وقد أقام جملة توازيات بين التاريخ والسيميائيات عبر تركيز مسهب على الأزمة بين الكلاسيين والرومانسيين لفهم الكيفية التي حدثت بها القطيعة ولمعرفة مضاعفاتها على صعيد الدلالة والتأويل.

وقد استهدفت نظرياته بكيفية عامة البرهنة على أن الدليل أو الرمز لا يحتفظ بالمعنى نفسه في مختلف أشكاله، بقدر ما تتدخل عوامل شتى لتجعل تأويله متنوعا. ومن رأيه أن» السيميائيات لا تصير حقلا ملائما إلا إذا صارت رديفا للرمزية»( الرمزية والتأويل، ص**16**). ولما كان المتقدمون قد ألحوا على العلاقة بين القصة والخطاب فقط، أضاف تودوروف مفهوما جوهريا: التحدث **Enonciation**: إنتاج جملة أو حديث ضمن شروط تواصل مُحدَّدة.

والواقع أنه اهتم بالأزمة بين الكلاسيين والرومانسيين في نهاية القرن الثامن عشر الميلادي لما تَكشف عنه على صعيد التفكير في الرمز من تحول جذري بين تصور هيمن على الثقافة الغربيةَ لقرون طويلة، وآخر مازال ظافرا ومنتصرا إلى الوقت الراهن(نظريات الرمز، ص**10**). والملاحظ أن هذه الأزمة فلسفية في المقام الأول، وعثرت على صداها في التصورات الجمالية والأنطولوجية التي اقترحها أفلاطون بصدد المحاكاة. وبهذا المعنى، فالكلاسيون يمثلهم جميع الفلاسفة الذين تندرج أفكارهم وتصوراتهم ضمن التوجه الأفلاطوني.

ومن رأي تودوروف أن سؤال التدلال أو إنتاج المعنى والدلالة يقوم على وثيق العلاقات بين التاريخ واللغة والخطاب. فإذا كان الكلاسيون يعتبرون النسق مسيطرا على التاريخ، والرومانسيون يرون أن التاريخ يهيمن على النظام، يرى تودوروف أن» الحاضر ليس محض تكرار للماضي، وليس نفيا كليا له»( نظريات الرمز، ص**357**).

وقد مارس هذا الرأي آثاره الحاسمة على تصوره للغة والخطاب، وهو تصور منقوع في القول بالتعددية. وترتيبا على ذلك، كان الموقع المعاصر لصياغة كتاب: نظريات الرمز(**1977**) «تصنيفيا ومتعددا وظيفيا ومتغايرا بنيويا». وعوَض الحديث عن خطاب واحد أو خطابات متعددة ومختلفة عن بعضها، تحدث تودوروف عنَ أنماط الخطاب التي تتنوع حسب الثقافات والحقب وسياقات التحدث. وهذا ما أتاح إمكانية سلسلة معايير، دون أن يمتلك كل نص شفرَته الخاصة.

وامتد تأثير هذا التصور إلى موقف تودوروف من الدلالة:» تتعدد أنماط الدلالة ولا تقبل الاختزال في بعضها، ولا يبيح اختلافها أي حق في أحكام القيمة» (نظريات الرمز، ص**359**). ولا مجال للريب في أن مجمل هذه الاعتبارات ينفتح على نظرية رمزية في اللغة. وستحاول الجداول أدناه أن تبين علاقات التاريخ واللغة والخطاب في منظور الكلاسيين والرومانسيين ومن وجهة نظر تودوروف التي تمكن الإشارة استباقا إلى أنها وجهة نظر وسيطة:

**علاقة التاريخ – اللغة – الخطاب بصفة عامة:**

| الكلاسيون | الرومانسيون | تودوروف |
|---|---|---|
| 1.المحاكاة (الفن محاكاة للطبيعة) | 1.بناء وصناعة (الفنان يبتكر تماما مثل الطبيعة) | يعبر صوت التعدد بين الوحدة الكلاسية واللانهائي الرومانسي |
| 2.الرتبة: الطبيعة تفوق الفن. | 2.الرتبة: الفن يفوق الطبيعة. | |
| 3. أهمية النتيجة. | 3.أهمية لحظة الخلق والتكوين. | يمتلك الفن وظائف متعددة مثل اللغة. |
| 4.نظرية التشخيص | 4.نظرية التعبير | |
| 5. العالم = كلية | 5.الجميل=كلية | |
| 6.هيمنة الوحدة: تتحدد الأعمال الفنية بمرجعها: العالم الواحد | 6.العمل الفني مثل العالم كلية مكتفية بذاتها. | تتوزع هرمية الفن واللغة وفق مختلف الثقافات ومختلف الحقب التاريخية. |

**علاقة التاريخ – اللغة – الخطاب على مستوى خاص:**

| خطاب واحد | خطابات متعددة | أنماط الخطاب |
|---|---|---|
| | تعبر اللغة عن الفرد أولا، وعن الشعب أساسا. وطالما اللغة تعبير، فاللغات متنوعة بكيفية جوهرية. | يتوفر كل مجتمع وثقافة على مجموعة من الخطابات التي يمكن تصنيفها. |
| يوجد معيار واحد في اللغة، وما عدا ذلك انحراف إما في الدال أو في المدلول | كل عمل فني هو معيار ذاته. وكل رسالة تبني شفرتها. | تعددية المعايير والخطابات وتغاير الأشكال: تتعدد أنماط التدلال ولا يمكن إرجاع أحدها للآخر. |

| | | |
|---|---|---|
| -لا يوجد سوى مثال واحد للأدب. ويوجد في الماضي.<br>-يهيمن النسق على التاريخ. | -رفض المثال أوالنموذج الوحيد.لكل حقبة روحها ومثالها.توجد مُثُل عديدة لا يسيطرأي منها.<br>-التاريخ صيرورة غير قابلة للتراجع أو الاختزال.<br>-التاريخ يهيمن على النسق. | ليس الحاضر مجرد تكرار للماضي كما ليس نفيا مطلقا له. |
| الإستراتيجية التأويلية والتفسير الكَنَسي | الإستراتيجية التأويلية–فقه اللغة. | الإستراتيجيات التأويلية المتعددة. |
| نمط التأويل: غائي. | نمط التأويل: إجرائي | تعايش التأويلين دون أفضلية. |

وقد تمسك تودوروف بالسيميائيات اللسانية على الرغم من معرفته بوجود سيميائيات أخرى. ثم بادر إلى التمييز بين اللغة والخطاب في المقام الأول. وتتحدد اللغة بوجود عناصرها الأولى، أي المعجم وقواعد النحو، وبوجودها في النهاية على شكل جُمَل. أما الخطاب، فهو « مظهر ملموس للغة، ينتج بالضرورة ضمن سياق خاص لا تتدخل فيه فقط العناصر اللسانية، بل شروط إنتاجها كذلك: المتخاطبان والزمان والمكان والعلاقات القائمة بين هذه العناصر غير اللسانية»(1978، ص9). وينتج عن ذلك أحاديث **Enoncés**.

ولعل واحدا من إسهامات تودوروف الجوهرية في السيميائيات قوامُه الأهمية التي منحها للتحدث ولشروط إنتاج الخطاب. ومن تم، يكتسي المعنى غير المباشر أهمية كبيرة حين يقف الزمن لا إلى جانب اللسانيين الذين لا يعترفون إلا بالمُدرَك وينفون وجود معنى غير مباشر، كما لا يقف في صف الرومانسيين الذين يعتبرون كل شيء استعارة ويرون ألا وجود إلا للمعنى غير المباشر.

ومن رأي تودوروف أن « النص أو الخطاب يصير رمزيا منذ اللحظة التي يُمنَحُ فيها عبر عمل تأويلي معنى غير مباشر». فعبارة من قبيل: الطقس بارد هنا، يمكنها الدلالة على معناها المباشر والتقريري، وإذا كانت مُوجَّهة لشخص ثالث يوجد داخل الغرفة نفسها التي يوجد بها المتكلم، يمكنها أن تعني بكيفية غير مبا شر ة : أغلق النافذة.

وفي أفق تشييد رمزية اللغة، من الضروري أولا اتخاذ قرار التأويل. ويستند هذا القرار على مبدأ الملائمة الدال على أنَّ وجود الخطاب مشروط بوجود سبب (1978، ص26). و حين لا يستجيب الخطاب لهذا المبدأ، يبحث المخاطَب بكيفية اعتباطية « وعبر تحوير خاص عمّا إذا كان في إمكان هذا الخطاب أن يكشف ملائمته الخاصة». و هذا التحوير هو بالتعيين تأويل. ومن العوامل المرتبطة بمبدأ الملائمة و الفاعلة في قرار التأويل العلامات النصية. ذلك أن الإشارة إلى «المجاز» مثلا في بداية النص، تملي البحث عن المعنى غير المباشر وتجاوز المعنى الحَرفي المباشر.

وعند اتخاذ قرار التأويل، تتدخل فيه الكثير من العوامل ، ومنها دور البنية اللسانية: تراتب المعاني واتجاه الاستحضار والبنية المنطقية. ومن اللافت أن تراتب المعاني واتجاه الاستحضار يتضمنان العديد من الأمور الفرعية والتفصيلية.

ويقترح تودوروف حل إشكالية ترتيب المعاني عبر التمييز بين أنماط فرعية من الخطاب وتحديدها: الخطاب الحَرفي، وهو الذي يَدُلُّ دون استحضار ودون إشارة إلى أيِّ أمر. ولا يمكن لأيِّ نص ملموسٍ أن يكون حَرفيا كليا، غير أن هذا ما حاوله الروائيون الجُدُد. و هناك الخطاب المُلغز الذي يتضمن العديد من المعاني مع إمكانية الالتباس التركيبي والدلالي والتداولي. وأخيرا الخطاب الشفاف الذي لا يعير أدنى اهتمام للمعنى الحَرفي، وتِلكُم حال الخطاب المجازي.

وبخصوص اتجاه الاستحضار الرمزي، فيَهُمُّ اختيار الاتجاه الذي يريده المتخاطبون للاستحضار. وهو ما سيكشف عنه الحوار الآتي بين كَفِيف ومُقعَدٍ:

-»قال الكفيف للمقعد: كيف تسيرً؟

أجاب المقعد: كما ترى».

وقد أتاح التمييز بين الحديث والتحدُّث فهمَ أثر السياق في معنى الحديث: الحديث مقطعٌ من الخطاب ناتجٌ عن فعل الكلام، أما التحدث، فيحيل إلى السياق.. ويدل ذلك على أنَ الأمر يَرتبط بسؤالين: من صاغ الحديث؟ وضمن أية شروط؟

وتشكل السخرية طريقة تظهر على صعيد الحديث والتحدث في الوقت نفسه: فالقول: « ما أجملِ الطقس» في سياق ينذر بعاصفة أو زوبعة، سيُفهِمُ المخاطَب سخرية العبارة بفضل هذه المفارقة، ثم بسبب من أنه يعرف أن المتكلم يدرك معاني الكلمات وأنه نطق العبارة عن وعي( ويتعلق جميع هذا بالسياق).

ويرتبط السياق بطبيعة الوسائل التي تسمح بتشييد المعنى المباشر، وضمنها الإحالة على السياق النظمي المباشر، أي إلى ما قيل آنفا، ثم الإحالة على الذاكرة الجمعية، أي السياق الاستبدالي.

وفي الإمكان وضع حديث خارج شروط إنتاجه قصد تأويله تأويلا ساخرا، وهو ما يكشف أهمية احتساب التحدُّث والاعتبار به. وتبيِّن التوضيحات الآتية إسقاط محور النظم على محور الاستبدال مثلما شيَّده رومان ياكبسن: المحور النظمي أفقي وخطي وهو محور الوصل مثلما قرر ذلك غريماص وكورتيس في معجمهما. فالمرَكب، وهو عنصر في محور النظم، يتوافق مع وحدة مرتبطة بالسياق: إن كان السياق جملة، سيكون المركب كلمة تشكل قِسما من الجملة. وإن كان كلمة، سيكون المركب مَقطعاً... ومن تم، في الإمكان تشكيل جملة على النحو التالي: أداة + اسم + فعل + أداة + مفعول.( أداة = التعريف).

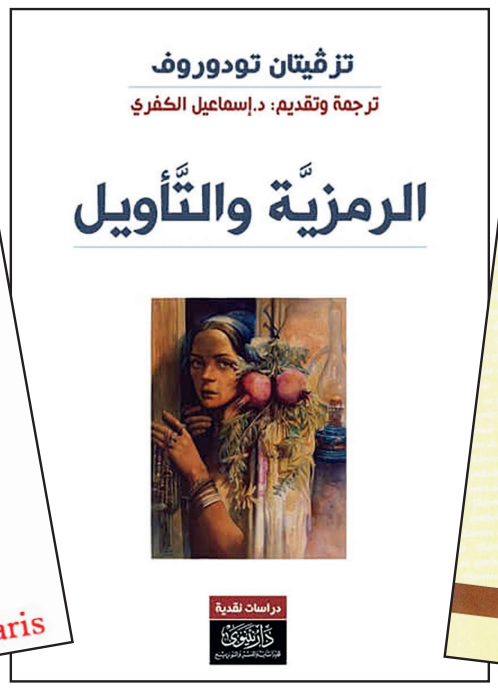
أما محور الاستبدال، فهو محور الإبدال والإنابة، وترتبط عناصره الافتراضية فيما بينها بالأداة ( أو ). وعليه، فالإبدالات هي العناصر الكفيلة باحتلال الموقع نفسه في السلسلة النظمية أو مجموعة الكلمات التي يمكن أن ينوب بعضها عن البعض الآخر ضمن سياق واحد: ففي عبارة من قبيل: القطة رمادية، يمكن استبدال النعت» رمادية « بنعوت أخرى وفق مقتضيات السياق .

وبالنظر في الحوار السابق بين الكفيف والمقعد، يتبين أن الذاكرة اللسانية الجمعية تُنَبِّه الذهن إلى المعنى المألوف والأساسي عند المتخاطبين لعبارتي: « كيف تسير» و « كما ترى «. والسياق النظمي المباشر، ممثلا في كلمتي «مقعد» و»كفيف» يوقظ المعنى الحَرفي لفعلي سار و رأى. وطالما الكفيف لا يرى والمقعد لا يَسير، فهما يتفاهمان ويتواصلان اتكاء على ذاكرتهما الجمعية المشتركة وانتسابهما إلى المجموعة المجتمعية نفسها.

وعلى العموم، فقد حوَّرَ تودوروف ثنائية: القصة/ الخطاب إلى ثلاثية: القصة/ الخطاب/ التحدث. وبالنظر في متغيرات هذه المعطيات، يلزم تدخل التأويل: إذ هناك إستراتيجيتان تأويليتان: التأويل الغائي عند الكلاسيين والتأويل الإجرائي لدى الرومانسيين.

وفي الإمكان اعتبار بعض الإستراتيجيات مثل النقد الماركسي أو الفرويدي غائية، لأن» نقطة الوصول معروفة سلفا ولا يمكن تغييرها» (الرمزية والتأويل، ص161). أما التأويل الإجرائي، فقوامه التحليل البنيوي مثلما أنجزه كلود ليفي شتراوس في مقاربة الأساطير ورومان ياكبسن في قراءة الشعر (أنظر: إلمار هولنشتاين، اللسانيات البنيوية والفلسفة الظاهراتية، ترجمة عبد الجليل بن محمد الأزدي، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش،ط1، 2017). إذ ليست النتيجة معطاة وموجودة سلفا، بل إن شكل العمليات الإجرائية التي يجب فحص النص وتحليله في ضوئها. وعلاوة على ذلك، فالتحليل البنيوي يضع السياق التاريخي بين قوسين.

وأمام مختلف هذه المقاربات، نبه تودوروف على واحدة من أمهات المسائل في كل تحليل: الإيديولوجية. إذ لا وجود لقراءة بريئة، كما لا وجود لتحليل طليق ومتحرر من كافة المفترضات الإيديولوجية، ولا شيء اعتباطي في عمليات التحليل والتأويل. وعليه، فمسألة المعنى هي بكل المعاني مسألة التأويل والتحدث، والعلاقة بين استراتيجيات التأويل والتاريخ المجتمعي تمر عبر جسر جوهري عنوانه الإيديولوجية نفسها.



# القاتل المأجور

من الأعمال الحائطية للفنان المجهول الذي يحمل الإسم المستعار «بانسكي».

عزيز أمعي

أ

الظلام يحيط بي من كل مكان في ذلك العلو الشاهق. تلك العتمة لا تصلها أنوار شارع «مونمارتي» بالعاصمة الفرنسية باريس. على فكرة أنا من عشاق الظلام. ولأنه الوقت الذي أقوم فيه بمهامي الخطيرة، حتى أني عرفت لدى عملائي باسم رجل الظلام. وجدته لقبا يناسبني جدا، أستعمله كاسم مستعار، لإنجاز المهام التي أكلف بها.

مهنتي قاتل مأجور. مهمتي قتل أشخاص معينين، لا أعرفهم ولا يعرفونني. يتصل بي زبون، غالبا ما يكون قد حصل على رقمي الخاص من زبون سابق. يرسل لي صورة الهدف. والمبلغ المقترح للقيام بالعملية. إذا أرضاني المبلغ، أؤكد موافقتي. وإذا لم أرض، أطلب المزيد، وغالبا ما كنت أجد المبلغ مناسبا. مرة أو مرتين، فاوضت حول الثمن .

دخل عملي جد مُرض. وكان يكفيني أن أقوم بمهمة واحدة في السنة، لأرتاح طويلا قبل أن أقبل القيام بمهمة أخرى مماثلة. عملي كان يوفر لي بالإضافة إلى الأجر الخرافي، السفر إلى شتى أصقاع العالم أجد غرفة في فندق خارج التصنيف في انتظاري. أحدد المدة التي سأقضيها في المدينة لتنفيذ العملية. وبعد أن أنفذها باحترافية أركب طائرة إلى مدينة أخرى في دولة أو قارة نائية. أنتظر إلى أن تسيل أقلام رجال الصحافة ما فيها من مداد حول القضية، وينتهي تحقيق رجال الأمن. لا أطفو على السطح إلا بعد أن تغريني مهمة أخرى بالقيام بها.

العيب الوحيد الذي كانت تعاني منه مهنتي، هو استحالة الارتباط بامرأة، مهما هفا إليها القلب. الحب كما الزواج أمور ممنوعة في مهنتي. تعرفت على نساء رائعات. أحببت وأحبتني العديدات. كنت أسمح لنفسي باللهو والاستمتاع، وحتى الحب. وحين أشعر بأنني بدأت أتجاوز المسموح به، أختفي دون حتى أن أودع تلك التي لو كانت الظروف غير الظروف لتزوجتها.

نعود إلى سطح العمارة حيث أتواجد متكئا على ركبتي، أمسك بندقية من نوع «أورسيسي»، بمنظار يقرب الهدف، ويمكن من إصابته ، ولو كان على بعد كيلومترين. أمامي في الجهة المقابلة من الشارع، عمارة من عشرة طوابق. في إحدى شققها بالطابق السابع رجال ونساء، يرتدون لباس السهر، بعضهم يرقص، وآخرون جالسون يتبادلون أطراف الحديث، وهم يحتسون أنواع الشراب.

هدفي كان رجلا خمسينيا، لا أعرف عنه أي شيء. أرسلت لي صورته مع المعلومات الخاصة به.

الوقت والمكان الذي سيتواجد فيه تم تحديدهما. هو الآن على مرمى رصاصة مني. سأغتاله لتذهب إلى حسابي عشرون مليون دولار.

الصفقة صراحة كانت مغرية، ولم يسبق لي أن أعدمت شخصا بمثل هذا المبلغ المجزي. قتلت كثيرين رجلا ونساء. بنصف هذا المبلغ. وضعت نظارتي فوق رأسي، ثم رحت أتابع أجواء الحفل من خلف منظار البندقية. بحثت عن الهدف الذي سأغرس رصاصة في رأسه. صورته كانت واضحة بكل تفاصيلها في دماغي. عثرت عليه بين المدعوين.

كان جالسا بوقار يرتدي بذلة سوداء. شعره أشيب، ووجه مستطيل. يضع نظارة بصرية على عينيه. إلى جانبه فتاة جميلة ترتدي ثوبا أبيض، وشعرها الحرير الجميل ينساب خلف ظهرها. كان برفقتهما شاب أسمر يرتدي بدلة بنية وهم يتبادلون الحديث. على الطاولة الزجاجية أمامهم، كؤوس النبيذ.

تأملت الرجل جيدا حتى أتأكد من أنه الهدف الذي كلفت بقتله. كان مطابقا مائة بالمائة للصورة التي أرسلت لي. ركزت جديا وقمت بالعد التنازلي **3-2-1-0**، ثم انطلقت الرصاصة. لكن فجأة انحنت الفتاة الجميلة لتضع الكأس الذي كان بيدها على المنضدة، وبدل أن تستقر الرصاصة في رأس الرجل، استقرت في رأس الفتاة .

رأيت الأفواه تصرخ، جلبة عظيمة. النساء يصرخن، والرجال يهرعون يمينا وشمالا، والكل خائف من أن يتوالى الرصاص، فيسقط المزيد من الضحايا. صحت بيني وبين نفسي تبا. جمعت أغراضي، فككت البندقية وضعتها في الجراب. ونزلت بسرعة من العمارة.

اتجهت بسيارتي التي استأجرتها نحو نهر السين، ألقيت البندقية في اليم، وغادرت. عدت إلى الفندق أويت إلى غرفتي. ألفيت بنفسي على السرير. لم أكن أقل دهشة من أولئك الذين زرعت الرغب فيهم، لم أصدق أنني قتلت الفتاة عن طريق الخطأ. لم يسبق لي وأنا القاتل المحترف، أن أخطأت هدفا ما، ولو في أشد الظروف صعوبة.

انتبهت على صوت رنين هاتفي الخاص . هرعت إليه. وجدت رسالة مفادها» مهمة فاشلة. قتلت ابنة الزعيم سلم نفسك، أو انتحر. لن يجديك الفرار نفعا» !

# يصقلون ظلال الكلمات

عبد اللطيف الوراري

1

(إلى صلاح فائق)

بوجهه المجهد الوقور
أسمعه يتحدث إليَّ من آلاف السّنين ،
وإثر نبراته التي تتبيّن دفقها بسهولة
تتراءى لك حقول مرجان وثيران مجنّحة
ووديان تضطرم بالغبش.
قال لي : حياتي غمرتها الكلمات ،
واستلّ من ديوانٍ معه
سلّة أسماك لطفلٍ فقدته أمّه في إحدى
المظاهرات ،
قيل إنّها على الأرجح هلكت تحت
الشّمس.
أخذ يُلْقي كلماتِه في النّهْر
وديعةً وديعةً ،
فتلتمع الصّدفاتُ من أبعد الأغوار ،
ومن على وجهه تزول التجاعيد
ويصفح الدّم الذي يدّخره إلى ليل
آخر
للأكاذيب التي قُويض بها الإنسان.
أنا لا أُسمّي هذا شعرًا ،
بل حقلَ أسرار.

2

(إلى محمد بنطلحة)

أنا لا أذكرُ الساعة التي أشرقَتْ فيها
بين ظهرانينا
كلمةُ اللّيْل.
كُنّا مندفعين من صفاقة الواجب ،
ومُعاوني يأس
آخر النّهار
نُتلف سيقاننا
ونُلقي بصفّارات الإنذار في خَشْخشة
القشّ ،
ثم نشفط الصُّفْرة.

من أعمال الرسام الهولندي بيتر هارسكامب

نمورٌ كثيرةٌ
تتعقّب الخطوط
التي نتركها وراءنا
عن طيب خاطر ،
لا ينقذنا منها إلاّ برق الغابة
وبِضْع ريشاتٍ لطائر القطرس.
كان حُلْمًا خاطفًا كما أتذكّر
سنقضي سُوَيْعاتٍ مازالت طويلةً
حتى نُفيق منه على عطالة الذّهب.
لون التراب هو الذي أملى علينا ذلك ،
وولولة البجع أيضًا.

3

(إلى نورالدين الزويتني)

الماء الذي يسيل من صندوق بريد
في ركن معتم
هل هو للرسائل التي بقيتْ وعدًا في الجدران
وأمام سكك الحديد ورُقَى الشّحّاذين؟
أسرابٌ كثيرةٌ حلّقتْ فوق بناية البلديّة ،
وهي تصفّر بلا هوادة ،
ستحمل الرّيحُ
ريشها المُضرّج أوّلَ الفجر.
بِالظّلال التي في الجوار
لغابةٍ غير مرئيّة ،
يهتدي بحّارةٌ وأُولو عَزْم ،
ويدفعون إلى الأمام
عربات المؤن السّريعة.
مازال الصّندوق يسقي
انحناءة الدّم ،
والرّسالةُ هي الرسالة.

# رضوان احدادو ورهان التأريخ للمسرح بالشمال

## من سؤال الكينونة والتأسيس إلى سؤال الهوية

## قراءة في كتاب «فرجات البساط في شمال المغرب»

د. محمد محبوب

لاشك أن تجربة رضوان احدادو في التأريخ للحركة المسرحية بالشمال تندرج في نطاق مشروع طموح، يرمي إلى إعادة بناء الذاكرة المسرحية والثقافية المغربية عامة، وذلك بتسليط الضوء على جهود الرعيل الأول من المسرحيين بالشمال الذين خاضوا معركة تأسيس وترسيخ الفعل المسرحي سعيا الى استنبات صيغة مسرحية تزاوج بين البعد الجمالي والأبعاد الوظيفية للفعل الدرامي، وذلك بجعل المسرح أداة نضالية وواجهة لمقاومة المستعمر، وإفشال مخططاته الرامية الى طمس الهوية، و محو ملامح الانسية المغربية . ومن ثم ، فان التأريخ للحركة المسرحية بالشمال اقتضى استحضار هذه الخصوصية التي تسم الفعل التاسيسي المسرحي الذي جاء محكوما بهذه الشروط الموضوعية التي تمنح للفعل المسرحي دلالاته النضالية ،حيث جاء مقرونا بالوعي بالهوية في ظرفية مشبعة بالحس النضالي ، وممهورة بقيم الاعتزاز بالانتماء، والوعي بالكينونة. بيد ان المغامرة التوثيقية لرضوان احدادو لم تقف عند لحظة تبلور الصيغة المسرحية مع الرواد المؤسسين . بل ذهب ليحفر عميقا في تاريخ المسرح بالشمال طارحا بجرأة مايسميه المؤرخ بسؤال الكينونة وسؤال الوجود 1، الأمر الذي دفعه لى تجاوز مجموعة من اليقينيات والأحكام الجاهزة، والتي تذهب إلى أن المسرح لم يظهر بالمغرب قبل 1913. 2 وهي احكام جاهزة ومتوارثة ومستهلكة 3 . بتعبير المؤرخ المسرحي رضوان احدادو، لم يتجاوز فيهاالمؤرخون حدود النسخ ليقينيات ومعطيات زائفة تفندها الوثائق.التي تفصح عن وجود حركة مسرحية نشيطة بالشمال منذ الاحتلال الأول لتطوان من الاسبان سنة 1860 فيما يعرف ب حرب أفريقيا 4، حيث شيد الاسبان في تلك الفترة مسرحا سموه مسرح ايسابيل الثانية، وقدمت فيه عشرات الأعمال الدرامية التي لم تكن حكرا على النخبة ، لكنها كانت مفتوحة في وجه العموم. وقد نجم عن هذه الحركية نشأة فرق مسرحية حيث يذكر المستعرب الاسباني خيل بنوميا في كتابه المغرب الأندلسي5 أن شابا اندلسيا من المهاجرين أقدم علي تأسيس فرقة مسرحية بتطوان، أنجزت اعمالا مسرحية عديدة كانت تعرضها للعموم بحي السويقة.

وهكذا، فان النبش في تاريخ المسرح بالشمال قاد الى تفجير مفاجاءات عصفت بمجموعة من اليقينيات والقناعات التي ترسخت في التاريخ المسرحي المغربي. بيد ان سؤال التأسيس يظل مطروحا خاصة إذا حاولنا تجاوز الصيغة المسرحية الأحادية الغربية ،وتخلصنا من مفهوم النموذج . وذلك بالانفتاح على ما تزخربه الثقافات الانسانية من أشكال تعبيرية تمسرحية تنزاح عن مقاييس المسرح الكلاسيكي الغربي .6 ولعل ذلك ما اصطدم به رضوان احدادو وهو يؤرخ لنمط فرجوي مسرحي اصيل وهو البساط. غير أنه ادرك بنباهته قاعدة جوهرية في تحديد فعل التمسرح وتتمثل في مبدأ التنوع الثقافي ، والخصوصية الجمالية ، الأمر الذي دفعه الى تثوير نظرته وجعلها تتجاوز المنظور المعياري المحكوم بخلفيته المرجعية الغربية، وأحادية الأسلوب التعبيري المسرحي 7.وقد ترجم هذه القناعة الثورية عبر مجموعة من الأسئلة قدم بها موضوع التأريخ لهذه الصيغة المسرحية المغربية الأصيلة المعروفة بمسرح البساط اهمها:

«هل لهذا الذي نسميه مسرحا قالب نمطي مقدس لا يسمح بتجاوزه و الخروج عنه؟

هل المسرح بناية؟ ركح وستارة ، ضربات تنبيه فلان؟ ملقن واضواء وكواليس؟»

في ضوء هذا الوعي يخلص المؤرخ رضوان احدادو الى أن «المسرح فرجة، فرجة هي من الناس والى الناس، ولا تتم الا بالناس»9. ومن ثم، يكون رضوان احدادو قد تخلص من النظور المعياري المتحجر الذي يرمي الى الزج بالممارسة المسرحية في مأزق النمطية، والقالب الموحد، والنموذج المعلب 10 فالمسرح، في تقدير رضوان احدادو، «يحضر بلا موعد ،ويرحل بلا اشعار أو اعلان ،ولا مكان محدد هو مكانه وحاضنه، فكل الأمكنة مكانه، والأزمنة زمنه، ضد التصنيفات والتطويقات له وحده حريته في الزمن والمكان»11.

واذا كان البحث الجنيالوجي، في غالبيته، لم يستطع الحسم في هوية جزء من موروثنا الجمالي والدرامي، مما يطرح إشكالية تحديد الصيغة الفنية والإطار الجمالي و التعبيري الذي ينضوي ضمنه هذا الموروث، فإن المؤرخ و الباحث رضوان احدادو، على العكس من ذلك، يقر بمبدإ انتماء البساط الى مجال المسرح من زاوية تعدد الجماليات المسرحية، وأشكال الممارسات الفنية. حيث أن المغاربة، في تقديره، مارسوا «أنواعا وأشكالا من المسرح خارج الوعاء او مايعرف بالبناية، التي لم تكن يوما ركنا من أركان المسرح يبطل بغيابها»12.

وعليه، فإن التأريخ للحركة المسرحية بالشمال يتخذ لدى رضوان احدادو منعطفا آخر، وذلك من خلال الإقرار بالطابع المسرحي لموروثنا الفرجوي ، الذي يمتد عميقا في تاريخنا، ذلك أن «تاريخ المسرح المغربي هو تاريخ الانسان في المغرب» 13. والمغاربة مارسوا المسرح باشكال مختلفة «شأنهم في ذلك شان غيرهم من المجتمعات والشعوب» .14

بهذه الرؤية المنفتحة يرفض رضوان احدادو الحديث عن المسرح بصيغة المفرد، فهو يعتبر المسرح مرتبطا بالخصوصية الثقافية، وطبيعة الرؤية للكون لدى شعب من الشعوب،حيث ان كل مجتمع من المجتمعات ،حسب دوفينيو يمنح شكلا دراميا للعلاقة التي يقيمها مع الطبيعة باكراهاتها من جوع وجنس ولامرئي ومقدس 15

بناء على ذلك، يعرف رضوان احدادو هذه الفرجة باعتبارها «شكلا مسرحيا مجاورا ومتفردا بذاته،متميزا بطقوسه ،يؤسس على الفنطازية والمشاركة الجماعية التي لاتنحصر في أداء الممثلين والمطربين ،بل حتى الجمهورالذي يكون له دور في صياغة هذه الفرجة كمسرح شعبي احتفالي مفتوح على الجميع بامتياز». 16

وعليه ، فان البساط يستجيب لقواعد التمسرح، لكنه يحتفظ بخصوصيته كفرجة قائمة بذاتها لها مقوماتها وتفردها، فهي مسرح احتفالي كرنفالي مفتوح يثور على الفضاء الركحي المغلق، ويروم إلى

الفضاء المفتوح الذي ينسجم مع طبيعة الاحتفال، وهو مسرح تواصلي عماده اللقاء بين الجمهور والممثلين، حيث يخرج الجمهور من الأدوار التقليدية القائمة على استهلاك فقرات الفرجة إلى المساهمة في إنتاجها، وإثراء فقراتها.

وإذا كانت طبيعة الفرجة تبدو في الظاهر هزلية ترفيهية، فإنها في العمق تتسم بالطابع النقدي الذي يرمي من وراء مسحة الفكاهة والإضحاك توجيه نقد لاذع لعيوب المجتمع، ورصد أعطابه واختلالاته، كما يفضح تحديدا الممارسات المشبوهة لرجال السلطة والقضاء باسطا أمام السلطان تجاوزات رجال المخزن، ساعيا إلى تعريض السلوكات المشينة مثل: المحسوبية والرشوة والظلم الاجتماعي ... وغير ذلك من سلبيات المجتمع ونقائصه، مما يجعل السلطان على بينة من الوضع الاجتماعي، وهو أمر يدفعه إلى الحد من هذه التجاوزات وتصحيح الاختلالات وغير ذلك من المبادرات التي ترمي إلى إعادة التوازن والثقة بين الحاكم والرعية.

وهكذا، فإن البساط يمزج بين الفكاهة والنقد، وبين التشخيص والاحتفال، حيث أن لحظة الفكاهة في البساط هي لحظة احتفال وتواصل وابتهاج تندرج خارج الزمن الاجتماعي بخصوصياته القائمة على التدافع والصراع والتوتر. لكنها، في نفس الآن، لحظة نقدية بامتياز غايتها تصحيح الأوضاع وتقويم الممارسات والسلوكات الفردية الصادرة عن بعض رجالات المخزن، بل إن طموح الفرجة يتعدى ذلك لمحاولة تصحيح السلوكات الاجتماعية التي تجد امتدادها في وضعية التخلف التي كان المجتمع يعيشها جراء واقع الهيمنة الاستعمارية التي كانت تحرص على إشاعة أجواء التراجع، ومظاهر التخلف والجهل والشعودة وغيرها من المظاهر السلبية التي تخدم في العمق الوجود الاستعماري، وتعمل على استدامته وإطالة وجوده في البلاد، كما هو الحال بالنسبة لمشهد الفرق الطرقية الذي يحظى باهتمام مبسطين في سياق فضح تواطؤ هذه الفرق مع المستعمر وخاصة الطائفة الدرقاوية. ومن ثم، فإن رضوان احدادو يعتبر هذا النوع من المسرح الشعبي (انتقاديا بامتياز، مسرح ملتصق بالشعب، يغرف من همومه وقضاياه، متشوق إلى تطلعاته وآماله)17

نخلص إلى أن هذا النوع من المسرح التقليدي يشمل كل عناصر التمسرح، غير أنه يحتفظ بخصوصيته الفنية، ومقوماته الجمالية، فهو (مسرح مفتوح يجمع بين غايات متعددة، مابين تقني وفني واجتماعي وأخلاقي)18

قد نشأ بعيدا عن واقع الممارسة الفنية والضرورة الاجتماعية، حيث ظهر في البداية للقيام بوظيفة تسلية السلاطين ورجال الدولة، لذلك حظي برعايتهم ودعمهم. لكن سيرورة الممارسة أفرزت تحولا أساسيا في هذه الفرجة، وأضحت احتفالا يشارك فيه عامة الناس، ومتنفسا يروح عنهم، ويسليهم، وأداة فنية للتعبير عن معاناة عامة الشعب جراء الاستبداد الذي انتشر خاصة في المرحلة الاستعمارية، ذلك أن المبسطين وظفوا فرجاته لفضح التجاوزات والسلوكات الاجتماعية المنحرفة داعين إلى تصحيحها. وبذلك تحول من مجرد تمثيل تقليدي لتسلية السلاطين ورجال الدولة إلى وسيلة فنية تنهض بوظائف النقد والتصحيح والتنوير. لذلك، نجد الحركة الوطنية قد وظفت هذا الشكل المسرحي التراثي في تمرير خطابها، وتعبئة المواطنين لمواجهة المخطط الاستعماري وآثاره على المجتمع، وحين أدركت انحرافه عن مقاصده سارعت إلى مواجهته بصرامة وقوة، حيث توجه أقطاب الحركة الوطنية إلى القصر الملكي مطالبين بإيقاف عروضه التي نعتوها بعروض السفهاء.

أما عن ظروف النشأة فقد نبش المؤرخ المسرحي رضوان احدادو في تاريخ البساط بمدينتي: تطوان والعرائش، ولخص عوامل النشأة في المعطى الخارجي الناتج عن مساهمة عناصر وافدة على المدينتين في ظهور هذا المسرح الشعبي، ذلك أن المراكشيين القاطنين بالعرائش، وأفراد الجيش المغربي من المراكشيين المستقرين بتطوان ساهموا في بروز هذا المسرح واستمراريته بالمدينتين. ينضاف إلى ذلك تشجيع السلطات العليا ومباركتها لعروضه وأنشطته، حيث أن ولادة هذا المسرح نتجت عن تشجيع مجموعة من سلاطين المغرب أهمهم: السلطان مولاي رشيد مؤسس الدولة العلوية والسلطان محمد بن عبد الله: لذلك فإن قصور السلاطين شهدت ازدهارا كبيرا لهذا الفن الذي حظي برعايتهم، وتشجيعهم، وحرصوا على احتضان أنشطته وعروضه.

وهكذا، نقف من خلال كتاب رضوان احدادو القيم على فرجة عميقة خضعت لمسار طويل من التطور، وسيرورة من التحول، الأمر الذي أفرز منظومة فرجوية غنية بدلالاتها الفنية، وخلفياتها الثقافية والفكرية، وأبعادها الاحتفالية التمسرحية. لذلك نجد رضوان احدادو ينهي رحلة الحفر والنبش في تاريخ هذا الفن الشعبي بالتساؤل عن حقيقة انتماء هذه الظاهرة إلى فن المسرح. والإجابة جاءت حاسمة، حيث يعتبرها فنا مسرحيا حقيقيا ينطوي على كل مقومات التمسرح، إذ تتجلى فيه «كل ثوابت العرض المسرحي: قصة، حوار، تشخيص، إعداد (إخراج)، مكياج، ملابس ديكور، إنارة، تنكر، أقنعة، إيقاع، جمهور»19، وذلك بشهادة الباحثين الإثنوغرافيين، لكنه لا يكتفي بهذه الشهادة، بل يستنطق ثوابت المسرح في هذه الظاهرة الفرجوية. ويوردها كالآتي:

-انتفاء التلقائية والعفوية.

-احتفال منظم يشارك في تأثيثه العلماء، والمثقفون، ورجال الدولة.

يتميز بحضور السلطان، وإشرافه شخصيا على إنجاح عروضه «مما يؤشر لدعم الدولة الرسمي، ومدى التحام السياسي والفرجوي».

مسرح يمتاز بطابعه النقدي من خلال هيمنة الشكوى، والانتقاد، وعرض المظالم، ورفع المطالب بطريقة تعتمد آلية التشخيص والعرض لبسط هذه المطالب، وتقديم الشكاوى مطبوعة بمسحة فنية قوامها التمثيل والتشخيص المغلف بإيهاب من السخرية والهزل.

وهكذا نجد المؤرخ المسرحي رضوان احدادو وخلال الحفر في ذاكرة فرجة البساط لمنطقة الشمال ينزاح عن هواجس البحث عن أسئلة الكينونة وأسئلة التأسيس، ويستعيض عن ذلك بأسئلة جديدة تتعلق بالهوية الفنية لفرجة البساط، حيث يظهر في البداية مترددا ومتأرجحا بين مصطلحين في توصيف فرجة البساط، الأول مصطلح (الشكل ما قبل مسرحي) الثاني «مسرح» غير أنه ينهي بحثه المستفيض في هذه الظاهرة الفنية بالجزم والتأكيد على انتماء هذا الشكل الفرجوي إلى مجال المسرح بالاستناد إلى ثوابت ومقومات الفعل المسرحي، مما يكشف عن قناعة المؤرخ والكاتب رضوان احدادو بتعدد الجماليات المسرحية وأنماط اللعب المسرحي، وأشكال الممارسات الفنية. ومن ثم، فإن الكتابة التاريخية لرضوان احدادو تعيد الاعتبار لظواهرنا الفنية وأشكالنا المسرحية متخلصة من الأحكام المسبقة والقناعات الجاهزة، ومرتكزة، في الآن ذاته، على آليات التمسرح، وثوابته دون الارتهان برؤية جاهزة، وسلطة نموذج بعينه. وهكذا تغدو المساءلة خاضعة لشروط البحث العلمي الرصين الذي يتكئ على منطق التمسرح بعيدا عن سلطة الجاهز. حيث يتجاوز المؤرخ رضوان احدادو باقتدار سؤال الكينونة والتأسيس إلى طرح سؤال الهوية التمسرحية لشكالنا الفرجوية، ويخلص بعد الدراسة والبحث المستفيض إلى الحسم في الهوية التمسرحية لأشكالنا الفرجية مع التأكيد على الخصوصية في الإبداع والإنجاز.

## هوامش:

-1رضوان احدادو: «فرجات مسرح البساط في شمال المغرب» منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة، الطبعة الأولى 2021 ص11.

-2نفسه ص11

-3نفسه ص11

-4نفسه ص12

-5نفسه ص13

-6محمد محبوب «التمسرح وتجلياته في الظواهر الاحتفالية المغربية» منشورات الهيئة العربية للمسرح، الطبعة الأول 2021 الشارقة الإمارات العربية ص11

-7نفسه ص11

-8رضوان احدادو: «فرجات مسرح البساط في شمال المغرب» منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة، الطبعة الأولى 2021 ص14

-9نفسه ص14

-10محمد محبوب «التمسرح وتجلياته في الظواهر الاحتفالية المغربية» منشورات الهيئة العربية للمسرح، الطبعة الأولى 2021 الشارقة الإمارات العربية ص9

-11نفسه ص15

-12رضوان احدادو: «فرجات مسرح البساط في شمال المغرب» منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة، الطبعة الأولى 2021 ص14

-13نفسه ص15

-14نفسه ص15

-15 JeanDuvignand de la sociologie du théatre ضمن كتاب «المسرح والتغيير الاجتماعي» المؤتمر الرابع لسوسيولوجيا المسرح، تقديم جون دوفينيون دار السحر تونس.1995 ص3

-16رضوان احدادو: «فرجات مسرح البساط في شمال المغرب» منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة، الطبعة الأولى 2021 ص17

-17نفسه ص55

-18نفسه ص17

-19نفسه ص71

# في رواية «لقالق آل الزفوط للبيع أو الكراء» للكاتب المغربي سعيد علوش

# منزع التجريب

د. العربي القاسي
باحث في علم النص وتحليل الخطاب

لوحة تشكيلية مزركشة الألوان مختلفة الأشكال.. كرنفال صادح بأصوات صاخبة تثير رنات متموجة تبتعد حينا وحينا تقترب.. جوقة موسيقية مجلجلة تطرب لها الأسماع وتستلذها الأذواق والسَّلائق.. دُرر معرفية كونية متراكمة متزاحمة إلى حد الاختناق.. لمسات فنية جمالية راقية تكشف ألوانا من البراعة والبداعة، بل والغرابة.. شلال هائل من الأخبار المتواترة تبدو، في الظاهر، متنافرة متناثرة على مسرح النص الفسيح، لكنها في الواقع، متجاذبة متقاطعة تسير على إيقاع متناغم متواصل يسبح في فلك الكوني الممتد اللامتناهي.. أنباء وأصداء متقاذفة الأرجاء، متجددة في نفس مسترسل تزج بالقارئ في دوامة أفكار متسارعة منضغطة تشد انتباه المتتبع وتحفز فكره للقبض على خيطها الناظم..استدعاء باهر لأخبار كثيفة طريفة يندغم فيها الواقعي والمتخيل، الراهن الحاضر والماضي الغابر، الحدث العابر من فصول اليومي المباشر.. استثمار بديع رائع لوقائع وحقائق غزيرة محتشدة تلامس جوهر فنون معرفية شتى متواشجة أثمرت ميلاد هذه التحفة الحسناء، «لقالق آل الزفوط»، رواية فريدة صادرة عن رؤية كونية نافذة بعيدة متمردة وَلَت ظهرها كلية لنمطية السرد السائد في عالم الإبداع الروائي.

يتكون نص هذا المتن الروائي من فصول ثلاثة. أما الأول الذي عنوانه «ما قبل آل الزفوط» تماشيا ومساعي آل الزفوط إلى المجد والشهرة الزائفة فيشغل مساحة قليلة، في حين تشغل أحداث الفصلين المتبقيين حيزا أكبر. ويركز الفصل الثاني، الذي ورد بدون عنوان، على تحركات شرجبان المشبوهة. بينما تنصب مجريات الفصل الثالث على شخصية خوانيطا مشفوعة بلمحات عجلى عن أهلها، معنونا ب»بين آل الزفوط».

وعليه يمكن جرد أحداث الرواية كما يلي:

- الفصل الأول: ما قبل آل الزفوط [5-36]: آل الزفوط محورُ هذا الفصل، بل قطبُ رحاه وعليه مدار أحداثه.إنه ذاك البدوي العرباوي الشبقي، النزق، المرتزق، المماذق. رجل أناني وصولي مغرور لاهث وراء بريق المال والجاه والشهرة وحب الظهور على حساب الشرف والضمير. فقد تقلد مناصب سامية في هرم الدولة بفضل كرم رجل الإقامة العامة الفرنسي بالمغرب، الماريشال ليوطي. وتبوأ مقام رجل الدار الكبيرة بلا منازع حيث الخدم والحشم (عبيد بامبارا) الذين تفانوا جميعا دون تردد في خدمته لتفادي غضبته*. لذا نال رضا ليوطي، ولي نعمته، في بلده المغرب مستثمرا فطنته الثعلبية وفحولته الطافحة في الإيقاع بالروميات الزعراوات بباريس، بل صار مقاولا ناجحا يمشي بين الناس مختالا فخورا بإنجازاته التي منها جلب آليات الحفر والنقر، تدشين ملعب غولف عرباوي، استقبال الوفود الأجانب والمحليين، إقامة معامل تصنيع حمير عرباوة، تأسيس شركة «حليب عرباوة» التي تدر أرباحا طائلة بعد استشارة الماريشال ليوطي، السفر إلى فرنسا أنَّى شاء بإيعاز منه. وبالمثل كان ولوعا بإقامة الحفلات والرقصات المثيرة في شكل حضرة عرباوية. كما كان حريصا على الظهور بمظهر المتدين الورع لولا أنه تجلبب بجلباب الدين:»إن آل الزفوط غالبا ما يبدل الساعة بأخرى، وإن كان لا يلعن شيطان الزمان، حتى وهو يقصد الكعبة، لإضفاء مصداقية على ظهوره اليومي بمسبحة عنبرية، يختلق كل أسباب لادعاء تلقيها هدية مباركة من ملك حفر الباطن [..] فما يظهر هو صدق المظاهرَ لا هندمة السرائر». كما يعطي الهبات بسخاء على صياع عرباوة ليقوموا بحجة جماعية لزاوية (ستي بوخيارة). وقد لقي حتفه أخيرا على يد شيوخ القبائل بعدما أفلح في إصلاح ذات البين، وهو يوزع عليهم قطع نقود مستبشرا مسرورا، الأمر الذي أحدث بلبلة في الدار الكبيرة. فصارت أمواله نهبا للقاصي والداني.

يبدو آل الزفوط، في غمرة هذه الأحداث، غاية في الزهو والحيوية والحركية. فكثيرا ما يُقبل هاشا باشا، مرحا فرحا، وهو «يتردد مرَارا وتكرار علىَ بلد العطور والزهور منتقيا أشهر الماركات»، ويفاخر بالحبة الزرقاء التي تزيد الغلة ويدشن الاحتفالات ويقف مزهوا أمام الملإ: متبخترا أمام حاشيته، كسليل أجداد أنبياء الربع الخالي دون ذكرهم بالاسم، دلالة على شجرة ضاربة في عراقة جغرافية مشرق تاريخ شمال إفريقي». إضافة إلى تمثيله عرباوة في الإقامة العامة، مدعيا أنه سليل عنترة العبسي، ممتشقا سيفه، وممارسته سلطته الوهمية المصطنعة بزهو ونشاط. لعل هذا ما يشي به تواتر الأفعال المتقرنة بتحركاته الجموحة الدؤوبة التي لا تفتر: يهوى جميع النعوت، كان يهمس بصوت خافت، يلح على الماريشال، يزداد زهوا بطاووسيته، لا يلبث يردد هامسا، مغامرات آل الزفوط، يتدخل في الشاذة والفاذة، فحل عرباوة يعاقر نساء الغال، لم يُخف إعجابه بكرنفال الحمير، استدعى فقيه عرباوة، أثنى على الفقيه وأجزل له العطاء، استشار آل ليوطي، علق، تثاءب متأففا من حروب، صباح مبتهجا يوزع وقته، أشار، دخل في قهقهات...

إلا أن واقع الحال يكشف وجها آخر لآل الزفوط، نموذج العميل المرتزق الانتهازي المتهافت المادي المحض، المخلص لمصلحته الخاصة، العابث بمصالح قومه العليا الشريفة، قصير النظير إذ لا يفطن لمآلات الأمور ولا يهمه إلا إعلاء ذكره بين الناس. ومن ثم صار لقمة سائغة للماريشال

ليوطي الذي يغدق عليه العطايا تاركا الحبل على غاربه إلى حين مادام يده التي يبطش بها ويقهر مئات الثوار المناهضين للمستعمر، وهو ما يفصح عنه بجلاء حوار ليوطي وزوجته التي تضايقت من تصرفاته الشبقية الطائشة. «لكن الماريشال لا يرد بأكثر من تأفف: دعه يلحس عسل الغال عساه يسلمنا سمن عرباوة. فماذا تنتظرين منه لو كان لا يغادر مساجد عرباوة [..] أما وقد أصبح أحد محمينا كالذميين تماما، فقد نال رضا الجنرالين (بيتان)، و (يوتاد) بعد أن مكننا من (1000) مرتزق، لمواجهة ملوك طوائف الشمال عام (1926)، فماذا نريد أكثر من هذا...». فآل الزفوط ظل طوع بنانه إذ لا يُقدم ولا يُحجم إلا بأمره: «فما كان منه (أي ليوطي) إلا أن شد على يديه وبارك مشروع شركته عن (حليب بلا حدود)». فلا غرو إن نال رضا المستعمر وممثليه والذي بكاه وحزن لمقتله بعدما اتخذه طعما يصطاد به حجافل المتمردين الثائرين. ومن ثم تكفل الجنرال «توماس بييتي...بتأبين الراحل آل الزفوط، بخطبة ذلك الباسكون، الكوستاف بيان، اللذين ذكرا بخدمات محميهم وخادم أعقابهم العرباوية، واعدين بمد يد المساعدة إلى ذريته». لذلك تحولت الدار إلى «طقس من طقوس التركات، استعدادا لدفن أمر به الماريشال اليوطي الذي كان يبكي رحيل آل الزفوط، الذي وقف إلى جانبه في الساعات الصعبة للإقامة العامة الفرنسية»3. غير أن سحب الصيف سرعان ما انقشعت لتكشف نوايا المستعمر الغاصب الذي لا يعرف سوى النهب المنظم ويستغل وفاة آل الزفوط للاستبداد بثرواته واحتكار مدخراته والاستيلاء على ممتلكاته: الأراضي، الأملاك، البهائم، قطعان الماشية، الأسر القاطنة، الأثاث، الزرابي، عبيد بامبارا ... وهكذا تشت شمل العائلة وصار أهلها فريسة الذل والضياع والفقر والجوع والتشرد.

هكذا ظلت الدار الكبيرة شاهدة على تقلبات الأيام وتصاريف الزمان لتهمس من طرف خفي أن مصير الخونة، ناكثي العهود والذمم، إلى زوال وهوان. بل يموتون ميتة مهينة ذليلة تبقى وصمة عار وشنار في الأعقاب إلى يوم الحساب.

- الفصل الثاني: **[163-37]** تدور رحى هذا الفصل على شخصية سيد شرجبان إذ هو عصب السرد ومحركه الأساس. فقد برز في الميدان وكله عزم وإقدام على المهمة المنوطة به كما يجب... لذلك انهمك بحماس متقد، منذ البدء، في زيارة أضرحة عرباوة وزوايا جبلاوة والتبرك بكرامة الأولياء والشيوخ سواء المسلمين منهم أو الذميين (خاصة اليهود). وذلك لأجل ملء هندسة فراغية تكون حينا روحية ميتافيزيقية، وحينا طبيعية أو فوق طبيعية، مسترشدا بتوجيهات دليل البعثة سيد واعرابن، ومستعينا بخرائط جغرافية وصور فوتوغرافية ومخطوطات توثق ألف ضريح. لكن دون الإفصاح عن النوايا المبَيتة لعمل البعثة. وبالمثل طفق يتنقل ويجوب آفاق عديدة بهمة عالية ونفس راضية محتفيا بالأحداث العابرة وما تتضمنه من مشاهد مثيرة معبرة: الاحتفاء باليوم العالمي للمراحيض، الاهتمام بأطباق الحلزون وشربات الحلزون في برنامج التغذية المستدامة، جاذبية امرأة ا!سحورة البيغاوية، تفوُّق الأُمة في الثرثرة في مواضيع سخيفة، حضوره عرض مسرحي شيق بإخراج هوليودي، تلقيه دعوة لجنة عربية، زيارته أماكن أعظمية شيعية ببغداد احتفاء بمجالس عزاء الحسين... إلخ.

هكذا بدا طيف شرجبان حيويا متحمسا، كثير الحركة، دائم التنقل من محفل لآخر، متفاعلا مع كل ما يجري حوله مراعيا أقدار الناس ومنازلهم ومستوياتهم الفكرية والاجتماعية المتباينة حتى لا يفوته شيء يذكر، حريصا على تسجيل كل صغيرة وكبيرة في مذكراته بما يخدم هندسته الفراغية؛ فتارة تراه شاكرا، مستشيرا، مستفسرا، وأخرى مستنكرا ساخرا، وأخرى معترضا متذمرا. كما أن الأفعال المقترنة به تنم عن دينامية خاصة لا تفتر: «انتبه إلى انخطاف، انبهر، رد غير مبال، طوى مذكراته، ركب سيارة للانتقال إلى مناورات، استنجد بالراقصة، تعرف، استقبل، فتح مذكرته، وعد، أيقن، وقف، شوهد، قال بسخرية، اعترض، افتتح كرنفالا، تدخل، لبى دعوة، سجل في مذكرته فراغات هندسية...

إلا أن الأهم والأدهى في ذلك أن سيد شرجبان هذا لا يبدو امْرَأً بريئا في تحركاته الدؤوبة البادية للعيان إذ في طيها مرامي خفية بعيدة. ملاك ذلك أن شبَه الريبة والعمالة والتجسس للمحتل المداهم تحوم حوله. فالأجنبي الغادر عادة ما يرسل عيونهَ تمهيدا للتوغل في طول البلاد وعرضها متخذا أقصى ما يمكن من الحيطة والحذر وكتمان الأسرار. وهذا ما تشي به ملفوظات عديدة في المتن الأصلي: «لكن المستغرب هو تكتم سيد شرجبان على نوايا بعثته. مع أنه لا يتوقف عن الثناء على بركات الأضرحة والزوايا وكرامات الأولياء والشيوخ لما لاحظه[..] لا أحد يعرف سر هذا الاهتمام بمن ابتلعتهم الأرَضة، وذوات الأربعين. لكن للسيد شرجبان رأي آخر وهو يدعي تحضير دكتوراه عن الهندسة الفراغية للأضرحة...». فهذا الغموض الذي لف به شرجبان نفسه هو الذي سبب انزعاج دليله واعرابن وامتعاضه. فكثيرا ما خالجه الشك بشأن ملء الهندسة الفراغية المزعومة تلك. «طز..طز..قال سيد أوعرابن بلا مبالاة ولكنه استطرد: كل المخبرين الغربيين يختلقون موضوعات اختراقهم

لحميميتنا، سيد شرجبان يدعي أن دماء عرباوة تجري في عروقه..». لكنه لا يصل إلى كنه مبتغاه لأن شرجبان داهية مراوغ يجيد المداراة والتنكر لإخفاء حقيقة مآربه، بل «مشهود له بتحويل دفة الأحاديث، استطرد واعرابن غير فاهم: وما هي هاته الهندسة الفراغية التي تذكرها.

عاد سيد شرجبان ليحجب شمسه بغربال المراوغة: هو مجرد افتراض، امتلاء الفراغات بالأجساد والأرواح، كما أملأ أنا وأنت أمكنتنا الحالية [...] كما تملأ أم الدنيا سينماها بالفاضي والمليان». بيد أن سحب الشك سرعان ما تتبدد وينكشف زيف حقيقته لأن اسمه ينبئ بشر مستطير وينذر بخطر وشيك إذ جمع بين رذيلتي الشر والجبن: «ويتساءل سيد شرجبان: هل تشفي من شرور النفس أو من جبن الشرور؟. فينتبه سيد زواوي إلى علاقة السؤال باسم سيد شرجبان، ليسارع في الرد المقتضب الكيِّس..»، «رد دليل البعثة سيد أعرابن: هي دقيقة صمت... علها تدعو عليك بفك سحر شر-جبنك الأعجمي...»

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الفصل الذي يتوسط قوام هذا العقد الفريد ورد بدون عنوان انسجاما وغموض شخص شرجبان الذي كان شبحا محيرا تطارد طيفه تساؤلات كثيرة متعطشة لمعرفة حقيقة مساعيه...

- الفصل الثالث: بين آل الزفوط [310-165]: تَسير أحداث هذا الفصل على وقع خطى خوانيطا الحثيثة، المنحدرة من شجرة آل الزفوط. وقد ظهرت بحُلَل بهية مختلفة تعكس حذقها وعبقريتها ومهارتها وحيويتها من خلال انغماسها في المستجدات الطارئة بهمة عالية. فقد استأثرت باهتمام متتبعي القناة العاشرة عبر إجراء مقابلات مع نساء مستغنميات وأمازونيات في برناهجها «شكلك مش غريب» في مواضيع حول عري الجسد، موضة العصر، جهاد النكاح، عصر ألعاب القمار، قضية الفن والتمثيل، التبرع بالأعضاء... إضافة إلى حضورها كرنفالات كثيرة «ما إن تنتهي خوانيطا من كرنفال حتى يتلقفها آخر.. آخر..»، إقامة حمامات بلدية تحيي الأعراف القديمة، تزَعمها مجلس الحكي (صالون الأمازونيات) واستمراء الجميع حديث حكواتي ساوري، استقبالها كضيفة شرف ديبلوماسية موازية لحضور نقاش حول (هندسة مناخ فراغية)، وكضيفة شرف في مدينة قاهرة معز االله، إشرافها على تدشين مركز الموجة الإيكولوجية... إلخ.

هكذا إذا تبدو خوانيطا غاية في الخفة والرشاقة واللياقة البدنية، بل الحركية والحماس المتنامي وهي تنتقل بين المجالس والمحافل الرسمية المهيبة. كما تنم عن ذلك سلسلة أفعال متتالية على امتداد هذا الفصل الأخير من قبيل: يظهر أن خوانيطا تملك جينات مشاهير، تستنطق خوانيطا الحي والميت، أنا استشير، أنا أتحرك، تحتفظ بصور أخرى، بادرت إلى القول، تساءلت خوانيطا مستغربة، علقت، سجلت في مذكراتها، عادت للإشارة إلى ظاهرة، استوقفته مستفسرة، صاحت معلنة، احتكمت إلى عادتها القديمة...

في ثنايا هذا الفصل تحليق طليق في عوالم خيال مجنح يوحي بالكثير، حيث اعتقدت الدادا العنيدة أنهَا «سليلة حسَب ونسَب جنية رشدية تنشغل بفلسفة مغضوب عليها». كما كشف النقاب عن حقيقة خوانيطا وشقيقها شرجبان، فهما نجلا الدادا العنيدة «التي استولدها آل الزفوط أحولين يصولان ويجولان كمولودين لم يعترف بأبوتهما فعاقبته الجنية (دنيادات) شر عقاب». ومن ثم ألحقا بمدرسة الرهبان للأطفال المتخلى عنهم إنقاذا لهَما من البيع في المزادات العلنية لصغار البامبارا». لذلك لم تكف الدادا العنيدة عن «التساؤل وهي تضع رِجلا مع الإنس والرِّجل الأخرى مع الجن!» مما جعَل أغصان العائلة تمتد في أصقاع العالم كله. غير أن تشكيكها في نوايا الجنيات أدى إلى «إصابة بذرتي رحمها معا بحَوَل في عيونهما». فضلا عن أنهما لم يسلما من شراك العزوبة طوال حياتهما. وعليه صارا ينتميانَ إلى «جيل جُوَل»، جراء اختلال النظر، أو ما يُعرف (بالعيون الزُّهرية) التي ترى الأبعاد الثلاثة للكنوز في المغارات والحارات والمحارات... رات... رات». الأمر الذي جعل شرجبان يلوذ بالأولياء والصالحين بدل العلاج الجراحي... وفي الأخير طوى الرواية خبر نَعْيهما حيث أجهش الجميع بالبكاء والعويل على فقيدي عرَباوة بإشراف الأم الرؤوف المكلومة.

جزء من دراسة تحليلية طويلة..

**1-** د سعيد علوش، «لقالق آل الزفوط» للبيع أو الكراء، **2020**، الطبعة الأولى، الرباط.

ملاحظة: الاستشهادات المتوالية الموجودة بين مزدوجتين «...» كلها مقتبسة من المتن الروائي الأصل. وقد عمدتُ إلى ترتيب صفحاتها ومواضعها تباعا بدل توثيقها كل منها على حدة درءا للتكرار مادام المصدر واحدا.

الطيب هلو

**سبق لملحق «العلم الثقافي» أن نشر الجزء الأول من هذه المقاربة النقدية لديوان الشاعر المغربي محمد بشكار، والذي يحمل عنوان «عبثا كم أريد..» (دار توبقال/ الدار البيضاء)، وقد أنجز هذه المقاربة المضيئة الناقد والشاعر الدكتور الطيب هلو، ننشر اليوم جزءها الثاني والأخير..**

# القصيدة في أفق مختلف

## قراءة في تجربة محمد بشكار الشعرية

نختم الحديث عن الصورة الشعرية في ديوان «عبثا كم أريد» بتأكيد انحياز الشاعر محمد بشكار إلى اللغة المجازية شرطا أول للعمل الشعري، ولعل هذا ما دفعه إلى تشييد بناء استعاري جديد لا يشبه الأنسجة اللغوية لسابقيه أو لأقرانه الشعراء، حيث يمنح صوره الشعرية فرادتها وذلك بالرقي باللغة إلى أعلى درجات الإيحاء والغموض إلى حد الإبهام أحيانا، لكنه غموض جميل يمنح متعة خاصة حتى في تعذر الفهم، فنجد عباراته منسابة ترسم ملامح تجربته الشعرية بألوان الانزياح الذي هو مخالفة للسائد والمألوف من جهة ومحقق للتميز من جهة ثانية، إذ يتشبع محمد بشكار بكل ما يعطي صوره الإدهاش اللازم لكل نص جميل ومؤثر، ويرفع منسوب التغريب الشعري الذي «يتوقف، داخل الكتابة الشعرية، على قوة الدفع المجازي، وعلى طاقة تفجير الممكنات الانزياحية، في منحى اشتراع هذه الكتابة على كل ما هو جديد، كل الجدة، بذاتها وبالعالم.»11

وإلى جانب نسج النص بكافة المكونات البلاغية، المعتادة كالتشبيه والاستعارة، يرتقي الشاعر محمد بشكار به عبر توظيف الرمز الذي يكشف عن تصورات الشاعر إذ إنه أحد «العناصر الفنية التي تتسم بسمات الوعي الذي ينتجها»12، ذلك أن انتشار الرمز في الشعر العربي الحديث يرجع أساسا إلى «طبيعة الوعي الفني الحديث الذي ينظر إلى الظواهر والأشياء على أنها محرضات ومثيرات جمالية، وليس على أنها موضوعات جمالية ناجزة بمعزل عن الذات الفنية»13.

وارتهانا لهذا الوعي الفني نجد الشاعر يحتفي بالرمز الشعري، إذ يدرك قارئ الديوان ذلك بتردد بعض الرموز إلى درجة هيمنتها التي تكاد تجعل الديوان قصيدة واحدة، ومن ذلك: الفراديس، الأفعى، الدم، الجسد، التي تستثمر حكايات بدء الخلق والرموز الدالة عليها، أو توظيف الرموز الطبيعية التي تتراوح بين العناصر الأربعة (الماء - الهواء - التراب - النار) بذكر مختلف تجلياتها، كالرياح والنبات والزلازل والطين والبئر وماء الينابيع وغيرها، مما يجعل قيام الصورة الفنية على الرمز في مختلف نصوص «عبثا كم أريد». «لا يضيف إليها طاقة إيحائية جديدة وحسب، وإنما يضيف إليها أيضا طاقة تعبيرية، تعمق سيرورتها الجمالية في استيعاب ظواهر اجتماعية ونفسية وروحية جديدة»14.

### 3- سلطة الاستدعاء

يشكل الاستدعاء رافدا أساسيا بالنسبة للغة الشاعر، إذ إنه يمده بنصوص كثيرة تتعدد مرجعياتها ومشاربها، فنراه يفككها ويعيد بناء نصوصه الشعرية على أنقاضها، أو يمحو أطراسها ليكتب نصوصا أخرى على ما تبقى من آثارها. فالاستدعاء ليس مجرد إقحام لنص سابق عليه يقصد من ورائه استعراض المخزون الثقافي بقدر ما هو محاورة فكرية وثقافية له من منظور جديد، وهو ما يمنح النص المؤلف طاقة على تأويل النص المستدعى وتحديثه وإعطائه راهنيته من خلال تحويره الجزئي أو نفيه الكلي. ولعل في طريقة التعامل مع النص المستدعى، تثبيتا أو نفيا، تحويرا أو نقلا كشفا عن الموقف أو الرؤيا التي يعبر من خلالها المبدع، لأنه إذا لم تكن لديه هذه الرؤيا ولم يمتلك هذا الوعي فإن الاستدعاء سيكون مجانيا ومقحما ولا يتجاوز الاستعراضية ولا يقوم بوظائفه، بل لا يؤدي إلا إلى حشو النص وإرباك القارئ، مما يحرم النص من أية جمالية منتظرة، كما يفقده القدرة على التعبير عن الرؤية الشعرية التي يحملها الشاعر.

يبني الشاعر محمد بشكار نصوصه الشعرية، إذن، على أنقاض نصوص سابقة عليه، يشاكسها ويحاورها بوعي ولا يقف عند حدود نقلها، بل إنه يستدعي من النصوص ما يخدم نصه الجديد، فيوظف منها ما يكشف عن رؤيته الفكرية والفنية. ولعل البحث في النصوص التي يستدعيها الشاعر محمد بشكار عمل شاق لأنه يحتاج إلى ذاكرة نصية كبيرة، تتجاوز ما هو شعري إلى ما هو فلسفي وديني وتاريخي وغيرها من المرجعيات. وما يمكن اكتشافه من هذه النصوص المضمرة قمين بأن يدلنا إلى بعض عناصر المرجعية الثقافية التي ينهل منها والمقاصد التي تحرك النص في اتجاه دون آخر، لأن النص المستدعى «ليس من باب البضاعة التي ترد إلى أهلها بل قوامه الحوار بين الواقع الآني والذاكرة الحية النقادة المنتقية»15.

عندما نقرأ تجربة محمد بشكار في «عبثا كم أريد» نجدها مسكونة بمرجعيتين أساسيتين هما: التراث الديني والتراث الشعري العربي، والجاهلي منه بشكل أساس. فمن المرجعية الأولى يستقي الشاعر الرموز التوراتية والصيغ القرآنية والأعلام الصوفية، ويمكن أن نقتبس العبارات التي تحيل عليها من قبيل: (جسوم الخطيئة؛ أفعاك تلدغني بفراديس... - فأعرف/ أن لا فراديس من دون أفعى - سفر المروج - قل إذا جاء الشر تبت مدائن حرب... - لعل الخرافة/ تشهق حين ترى يوسفا/ نادما والسرير صليب على/ ظهره؛ كم عزيزا أخون... - كيف أكون مصيري وكل/ الإحالات في خلق آدم تعزى/ إلى الطين...- ليخرج من أضلعي/ طيف حلاج/ يقول: أنا/ أنت/ والله...) ومن المرجعية الثانية يستحضر محمد بشكار شاعرين هما: طرفة بن العبد وامرؤ القيس، فمع الأول يستحضر ويشاكس مطلع معلقته:

**لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح**
**كباقي الوشم من ظاهر اليد**
**الذي يظهر أثره من خلال قوله:**
**وفاطم تفطمني**

.....

**أثملتني حتى بدا رسمها**

**كالخرافة في ظاهر القلب (ص48)**

حيث يتحول طلل خولة إلى رسم لفاطمة، ويصير الوشم خرافة، ويصبح ظاهر اليد ظاهرا للقلب، مما يكشف حجم الانتهاك والتحوير الذي مارسه الشاعر على «مقتنياته» النصية وعلى درجة الوعي التي يمارس بها هذا الفعل الشعري الخلّاق الذي يتعالى على نقل النصوص ورصها. وهذه طريقة خاصة في إعادة تشكيل النصوص السابقة ضمن إطار شعري جديد. ولا شك أن نصوصا أخرى تتخفى خلف الأطراس. ومن الشاعر الثاني يقتبس المقطع المتعلق بفاطمة، فيصوغ منه عنوان نصه «وفاطم تفطمني» (ص 47) وصيغة النداء (أفاطم) واسم الشاعر كذلك عندما يقول:

**ويكفيك**

**ترتعشي في معلقة**

**القيس: مهلا**

**ففي زمني لا مطالع من طلل**

**في القصائد إلا**

**مضاجع**

**ردف**

**ولا يفسد الحب**

**غير التدلل (ص49)**

في حوار شعري عميق يشاكس فيه امرأ القيس وفاطمته والبيت المشهور:

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل  وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

إن الوعي الشعري الذي يمتلكه محمد بشكار هو الذي جعل نصوصه لا تشتغل بوصفها إبداعا خاصا بكرا مستقلا عما يمور في الحقل الثقافي والأدبي، بل إنها نصوص ترتهن إلى وعي شعري عميق يدرك أن النص الأدبي لا يمكنه أن يسير اعتمادا على الموهبة وحدها، وإنما ترفده الثقافة الشعرية والثقافة العامة التي ينفتح عليها الشاعر وتتمرأى في منجزه، إذ النص لا يعدو أن يكون مرآة لمقروء صاحبه ومدى قدرته على هضمه وامتصاصه وتوظيفه بشكل جديد، فهو يشاكس هذا المقروء آنا وينقلب عليه كلية آنا آخر. وبهذا كان النص الشعري نسيجا منفتحا على نصوص وأجناس وروافد ثقافية أخرى من منطق التفاعل الضروري لكل نص كي يخلد ويدوم ويتجاوز راهنيته ويكتب رهاناته.

## على سبيل الختم

لاشك أن الحيز المفترض لهذا الورقة جعلها تتوقف عند خصائص بعينها، فلم تشمل كل ما يمكن اكتشافه من خصوصيات الكتابة الشعرية عند محمد بشكار، فهي قراءة نقدية أولية لا تغني عن قراءة دواوينه قراءات عديدة تلامس بعض المكونات الشعرية من قبيل الاحتفال بالموسيقى الشعرية ذات النزوع إلى تفعيلات بعينها، مع حرص الشاعر على الإيقاع الداخلي بما يحفل به من تجنيس وترصيع وتوازيات وتوظيف باهر للاشتقاق الصرفي وتشبث بالقوافي، أو تقترب من الحضور الميتا شعري اللافت، خاصة في ديوانه «خبط طير» الذي نرجئ الاقتراب منه إلى فرصة نقدية لاحقة.

وفي ختام الختام نرجو أن تكون هذه الورقة قد فتحت شهية القراء لولوج عوالم محمد بشكار الشعرية التي تتفرد بخصائص تمنحها الإقامة في المختلف.

## الهوامش:

**11** ـ بنعيسى بوحمالة، أيتام سومر: في شعرية حسب الشيخ جعفر،ج1، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 2009 ص193

**12** ـ د. سعد الدين كليب، جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، مجلة الوحدة ع **83/82** يوليو أغسطس **1991** ص **37**

**13** ـ المرجع نفسه، ص 38

**14** ـ المرجع نفسه، ص 43

**15** ـ محمد العمري، تقديم كتاب د. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، إفريقيا الشرق الطبعة الأولى 2007 ص7

# تتويج الشّاعر السينغالي أمادو لامين صال بالجائزة الكبرى للشعر الأفريقي

بث أخيرا بيت الشعر في المغرب، ووزارة الشباب والثقافة والتواصل، بلاغا يعلن فوْز الشاعر السينغالي أمادو لامين صال بالجائزة الكبرى للشعر الأفريقي، في دورتها الأولى. وهي الجائزة التي يتمّ إطلاقُها بمناسبة مهرجان الشعر الأفريقي الذي ينعقدُ بمدينة الرباط، تحت شعار» قارتنا الأفريقية، أفقُنا الشعري» أيام 7/6/5 ماي 2023 في إطار الاحتفال بالرباط عاصمة للثقافة الأفريقية.

تهدفُ جائزة الشعر الأفريقي، التي تحملُ هذه السنة اسم الشاعر ليوبولد سيدار سنغور، تثمين المنجز والمسار الشعري لأحد الشّعراء الأفارقة المتميّزين الذين واظبُوا على الوفاء للشّعر، ولوعوده الجمالية والفنية والرؤيوية، كما تسعى إلى تقدير دورهم في تمْتين أواصر الصداقة والتّعاون بين شعريات أفريقيا وشعريات العالم، وترسيخ قيم الحوار الثقافي المنتج عبر بوابة الشعر.

وتوضّحُ لجنة بيت الشعر في المغرب أنّ الشاعر السينغالي أمادو لامين صال استحق الجائزة الكبرى للشعر الأفريقي، لكونه أحد المبدعين الذين نجحُوا في صوغ ملامح أدب أفريقي جديد، حتى وهو يكتب من خارج لغته الوطنية، و أنّ تتويجَه يأتي تقديرًا لممارسة إبداعية تغذّت من التقاليد الشّعرية الأفريقية الشفوية و المكتوبة، فشعرُه ظلّ على مدى مسارٍ شعَري طويل وممتدّ يحملُ الشخصية السينغالية و الروح الأفريقية الحريصة على الدّفاع عن تربة أفريقيا ومائها وحرية أبنائها وكرامتهم، و لا غرابة في ذلك فالشاعر الفائز هو سليل شجرة أنساب عريقة تعود إلى ليبولد سيدار سنغور، أحد كبار شعراء القارة الأفريقية، وواحد ممن صنعُوا مجدها الأدبي و الإبداعي.

صدر للشاعر أمادو لامين صال عددٌ من المؤلفات الشعرية التي عبرتْ نحو الكثير من لغات العالم، نذكر منها، «لون النشوة» و»النوم الطويل للعيون»، و»أوديس عارية» و» في أماكن أخرى»، و»حلم بامبو». تقلد الشاعر الفائز عدّة وظائف حكومية، وهو يشغلُ حاليًا المندوب العام لإنجاز النصب التذكاري لجزيرة جوريه لفائدة وزارة الثقافة السنغالية، كما يشغلُ وظيفة الكاتب العام للمؤسّسة الدّولية من أجل النصب التذكاري وإنقاذ جوري.

أسّس الشاعر أمادو لامين صال الدار الأفريقية للشّعر الدّولي والبينياليات الدّولية للشعر بالعاصمة السينغالية. كما أسّس دار النشر الشّهيرة feu de brousse، التي حازت سنة 2007 على جائزة وزارة الثّقافة والفرانكفونية من أجل دعم النشر.

حاز أمادو لامين صال على عدّة أوسمة أكاديمية، منها وسام السعفات الأكاديمية لدولة السنغال، كما نال صفة ضابط كبير من درجة الاستحقاق بالسينغال. أما على المستوى الأدبي فقد نال الشاعر عدّة جوائز منها: الجائزة الكبرى للأكاديمية الفرنسية، مع الميدالية القرمزية لإشعاع اللغة الفرنسية، وجائزة «تشيكايا أوتامسي» لمنتدى مدينة أصيلة بالمغرب، والجائزة الكبرى للشعر بمدينة تريستي في إيطاليا، والجائزة الخاصة بالمهرجان الدّولي للشعر

ميهاي إيمينيسكو التي تقام بمدينة كرايوفا الرومانية سنة 2014، وجائزة «سيدار» الخاصّة بالثقافة والفنون بالسنغال لسنة 2008.

جديرٌ بالذكر أنه سيتمّ تسليمُ الشاعر أمادو لامين صال درع الجائزة خلال مراسيم حفل افتتاح مهرجان الشعر الأفريقي مساء يوم 5 ماي 2023 بمدينة الرباط

# بيانٌ في البناءِ الكريسطَالّي لحداثةَ الكتابة 1-1

صلاح بوسريف

## [تعاقُدٌ مَشْبُوه]

لا شيء خطيئة. في الكتابة، أو في حداثة الكتابة، العمل الشِّعْريّ هو ما يقودُنا، وهو ما يأخُذُنا إلى عوالمه، وأغواره السَّحيقة، ما لا نَنْزل إليه إلا بالتَّوَكُؤ عَلى درَابْزين العمل نفسه، أو ما يوهمُنا به الشاعر مِنَ ممرات ومسالك، هيَ حيَل للزَّجِّ بالقارِيء في تعاقُد مشبوه، ونحن نقرأ، بالمَعنى الحَصيف، نَكْتَشفُ هذه الشُّبْهَة، لكننا لا نستطيع أن نَتْركَها وراءَنا، بل نسير في طريقها، نواكِبُهَا، ونسعى لمُضاهَتِها، بغيرها من شُبْهات الكتابة والإبداع.

## [المَعْنَى الكْريسْطالّي]

العمل الشِّعْريّ، لا نقرؤه إلا بالمعنى الكْريسْطالّيّ، بالظلال والتَّلْوينات والاسْتيهامَات التي تُحْرِج، ليس العينَ وحْدَها، بل كل الحواسّ، تَسْتَنْفِرُها بالأمر:

- [انْهَضْ. فالعمل هذا الذي أنت فيه، ما زلتَ تَقرؤه بماضي الشِّعْر، بـ «القصيدة»، بالبَعْض، والكُل عندك ثقافة لم تَبْلُغْها بعدُ.

انْهَضْ. أو اخْرُج من الكَهْف التي تُقيم فيه، فالشِّعْر، ليس الآنَ، وحْدَهَا، إنه الجَسَد، وهو يَتَمَوَّج، ويَقْشعر، ويَضْطرب، ويَخْتَل في علاقته بما يراه ويَسْمَعُه ويَلْمَسُه ويُحِسُّه، وما يتنفَّسُه من ألوان وعُطور، ومن أصوات تَكَادُ تَصير بنفس انْسيَاب الماء من بين الأنامل، أوَ اليَد التي تَكْتُب].

## [تَأجيجُ البَياض]

في هذا الأمر، حداثة الكتابة تُؤَجِّج العُمْيان وتُهَجِّجُهُم، تَمْسَح الغَيْمَةَ عن أعْيُنِهم، تضَعُهُم في ظُلْمَة يَحُفُّها النُّور، الفَراغ، والبَياض، وفيها تَتَنادَى الحَواسّ وتَتَجاوبُ، بنوع من التَّصاقُب الذي يُتيح النُّزُولَ بأقل ما يمكن من الخَسارات.

لا نقرأ دون سُؤال. كل قراءة يَسْبِقُها الجوابُ، هي اتِّهامٌ بجريمة لم تُرْتَكب، أو باغْتيالِ مُتَّهَم، في جريمة افتراضية، لا أحد عرف أنَّها حَدَثَت بالفعْل.

هذا ما يَجْري في قراءة الشِّعْر، اليوم، خُصُوصاً في هذا الشِّعْر الذي هو عَمَل، نَسَل خَيْط «القصيدة» من ثَوْبه، وتَرَك القَمَاش مفتوحاً على ما سَيَسْقُط في بَياضه مَن ألوان وأشكال وأحجام، وما سيبقى منه من بَياض، مثلما يَحْدُث في العمل التَّشْكيلِيّ، الذي هو بين مَا يكون في وَعْي الشاعر وهو يَكْتُب، والعمل السِّينمائيّ، في بعض جُزْئياته التي يراها الشاعر، ولا يَنْتَبه إليها حتَّى من يَدَّعُونَ العلاقة بالسِّينما، مُشاهدةً، وفكراً، ونقداً.

## [البِدَايَةُ والأَصْل]

في حداثَة الكتابَة، الأصْلُ، هو البداية ذاتها، ما كان شُرُوعاً، قبل أن يَتمّ نِسْيانُ الشُّروع، ليَنْكَبَّ الجميع على ما اعْتَبرُوه أصْلاً، أعْني «القصيدة» التي أصْلُها هو الشِّعْر، هذا النَّوْع الجامع للأنْواع، «الهَاوِيَة التي تجرَحُ الضَّوْءَ»، كما سمَّيْتُ عملا شعْريّاً لي، هو طِرْسٌ أو كِتابٌ، قراءَتُه لا تكون بالأصْل، بلِ بالبداية والشُّروع، كَوْن دوالّه، هي غير ما تَعلَّمْناهُ، وأخْلَصْنا له، باعتباره الماءَ، ونحن نتكلم عن الجُرْعَة فقط.

## [لا أعْني أشِيرُ]

لا يُحْرجُني، أبَداً، أن أكُونَ في احْتدام مع القارِيء، وأن يكون من يَقْرؤني لا يَفهَمُ ما أقولُه، لأنَّني، في جَوْهر ما أكْتُبُه، أنا لا أقول، أُشير، وأدُلّ فقط، أضَعُ علامات الطَّريق، ولا أُحيلُ على الطَّريق، لأنَّني أنا نَفْسي مَا زلْتُ، فيما كَتَبْتُه، وفيما أكْتُبُه، أتلمَّس الطُّرُقَ، بكُلّ ما فيها من ضَبَاب وغُموض وهُما من أساسات الشِّعْر، ومنْ هذا الطِّرْس المَفتوح على مجهولاتَ الكتابة، على هاويَتها التي يكون الضَّوْءُ فيها جُرْحاً، هو ما يَسْمَحُ لنا برؤية الهاوية نفسها، أو بالشُّعُور بما في الهاوية من سقوط حُرّ.

قارِئي لا يُهاجمُني. قارئي يَسْألُني، يُؤَجِّج فيَّ السُّؤالَ تلوَ السُّؤال، يذهب إلى لُغتي، إلى إيقاعَاتي وصُوَري، إلى الدَّوالّ التي ضَاعَفْتُ ظهورَهَا في العَمَل الشِّعْريّ، بغض النَّظر عن العارِفين عن قراءَتي، أوَ من لا يَقْرؤُني، أو لم يَقْرؤُوني، أو قرؤُوني خلْسَةً، ورغم ذلك تَحامَلُوا عَليّ، فقط لأنَّني أنَا، ولستُ غيري، كتابتي دَمي، ولَمْ أسْتَعِر دَمَ أحَد، رَغْمَ ما يَكُونُ في بَعْض الدِّماء من خَواصّ، هيَ ما يَسْمَح بالتَّصَادي والتَّجاوُب والتَّنادِي، لا بالتبعيَّة والأخْذ والاحْتذاء.

من هُنا يبدَأ الشِّعْر، ومن هُنا تُسْفِر الذَّاتُ الشَّاعِرَةُ عن حضورها، عن دَمها. في هذه «الأنَا» التي لا تَبْزُغ إلا في النَّص، ولا علاقة لها بالخطاب الذي به نُتَرْجِم النَّص غَلَطاً وجَهْلا بما يفصل بين ما يُقال، وما يُكْتب، بين الشَّفاهيّ الملفُوظ، والكِتابِيّ الذي ليس إمْلاءً أو تَدْوِيناً.

## [الكِتابَةُ الجُرْح/الصَّفْحَةُ الجَسَد]

أوَ ليست الكتابةُ جُرْحاً، أوَ ليست الصفحةُ جَسَداً.

وأودُّ هُنا، أن أسْتَحْضِر صديقي الفنَّان العراقي كريم سعدون الذي يَشْتَغل كثيراً على الجسد، هذا ما جَمَعَني به، لأنَّنا، معاً، نكتُب، ونرسم في نفس الوقت، ولأنَّنا مَعاً، ونحن نَكْتُب أو نَرْسُم، لا نَتْرُكُ الصَّفْحَةَ بدون فَراغٍ وبياض، وبدون ذلك البُعْد الكْريسْتَاليّ الذي تَتَمَرْأَى فيه الصُّوَرُ والأخيلة، ويُصْبِح السِّياب. مثلاً، في عَمَل لكريم سعدون، هو غير السِّيابَ الشَّاعِر، بل السِّياب الجَرِيحُ، الذي تظهر على أطرافه اجْتراحاتُ المَشَارط، وما اكْتَنَفَ رُوحَه من غياب، هو نفسه حُضُورُه، كشاعرٍ، كان بين مَنْ خرجوا من ماضٍ ثقيل، إلى حاضر، الثِّقْل فيه، هو تلك السَّلفيَاتُ التي ادَّعَتْ الصَّيْرُورَةَ، وهي لا تَتَحرَّك من مَكانها، مثل مِياه البِرَك الآسِنَة، التي تَظُنُّ البِرْكَةَ بَحْراً، والجُرْعَةَ مَوْجَةً.

## [الكِتَابُ الطِّرْسُ]

ما الصَّفْحَة، لماذا هي مُتاحَةٌ لنا، ليس ورَقِيّاً، فقط، بل حتَّى في ذلك العالم الأزرق الذي فيه ما نَتخيَّله من إمكانات الخلق والفَتْق والإضافة والإبداع. الوجود كتابٌ، طِرْسٌ، بما يعنيه الطِّرْسُ من مَحْو وتَثْبيت، ما لا يَسْتَقِرُّ على صُورَة واحِدَة، أو على الحَرْف وَحْدَهُ، فالطِّرْسُ، هو كُلّ الأشكال التي تَقْتَحِمُ العَيْنَ، وتأخُذُها، لكن، من باب السُّؤال:

ـ لماذا هذا، ولماذا هكذا، وبأيِّ تَعْبير، وبأيِّ مَعْنى، إذا نحن كُنَّا مَهْوُوسين بالمعنى، ولا يخطر بجهلنا أن نَسْأل عن اللامَعْنَى!؟

السُّؤال تلْوَ السُّؤال، هو ما نَنْجُو به من اليَقينيَّات والمُطْلَقات، وما سلَّمْنا به من معارف وعلوم وفُنون، ومن أشكال، لم نعُد نَقْدر أنْ نَخْرُجَ منها إلى غيرها، من أشكال بُرُوتُيُوسيَّة مفتوحةٍ على الإشكال والغُموض، لأنَّ الشَّكْل، كما يرى بلزاك، هو بُرُوتُيُوس نفسه، أو ما يتجاوَز بُرُوتْيوسَ، بما يَتَّسِمُ به الشكل من مُراوَغَة وخُصُوبَة «ولا يُمْكِنُ إجْبارُه على الظُّهُورِ على حَقِيقَته إلا بَعْد مَعارِك [واحْتِدامَاتٍ] طويلةٍ».

## [بالبُطْءِ ذاته]

لا ألْغي التَّقْليديَّ، كما لا ألْغي السَّلَفيّ، ولا الماضَويّ، بل أعتبرهم يوجدون في زمن، بقَدر ما يتحرَّك بإيقاع مُفْرط، فَهُم يتحرَّكون بالبُطْءِ ذاته الذي كان قَبْلَهُم، وهذا هو العائِقُ في ثقافتهم، وتكوينهم، وفي فَهْمهم للشعر والإبداع، لذلك، لا تعني لهم الصَّفْحَة شيئاً، والجَسد نفسه لا يتأمَّلونَه، إلا من باب الشَّهْوَة، لا من باب التَّعبيرات الفنِّيَّة الجماليَّة التي هي اخْتلاقٌ للدَّوال، وابتكار للإشارات، ولسيمَاء الأعْضاء في تجاوُبها مع إيقاعات المدينة والعِمَارة والضَّوْء والظِّلّ، ومع إيقاعَات الموسيقى، بما شابَها من تغييراتٍ كبيرة، في الآلات، وفي الأنغام، والحالات.

## [الكِتَابَةُ بالمُفْرداتِ]

لنَسْتَشر النّصَّ، لنتمَلّاه، لنتأمَّله، لنُتيح له بعض الوَقْت، لنَسْأله، لنَتساءَل بشأنه، قبل أن نُقَاضِيَه ونحن لا نعرف ما تَسْمَحُ لنَا القوانينُ والأعْرافُ به من إدانَات، لمن، وفي أيّ سياق، وبناءً على أيّ «جُرْم» أو «مُحاكَمَة» و «مُمَاحَكَة».

النَّص لا نَقْرَؤُه، لا نتمَكَّن منه، عَيْنُنا على الشَّخْص، أو على الماضي الذي ما يزال هو ما نَنْظُر به إلى الحاضِر، بل إلى المستقبل، حتّى اللغة التي نَكْتُب بها، هي لُغَة توجَدُ بالتَّشابُه، وبالتَّبادُل، بالمفردات، واحِدَة تلوَ أخرى، لا بالتَّركيب، بالاستهامَات، كل مُفْرَدَة تَسْتَدعي أخرى، والذَّات لا دوْرَ لها في فعْل شيءٍ لإيقاف هذا النَّزيفَ المُمِل والجَارِف، أو هذا العُنْف في اللسَانِ والدِّماغ، أو الخَيال بالأحرى.

## [القِشْرَةُ واللُّبُّ]

القِشْرَةُ، هي مانَراهُ، هي ما نَقْرؤُه، ويَبْقَى اللُّبُّ بعيداً عنَّا، لا نبلغُه. هذه هي قراءة، من يقرأ بالمسَبَّقات، ومن يقرأ بالإدانَة، بل بالمُحاكَمَة والمُماحَكَة، سيان، لا فرق بين القراءتين، وهُما من أعطاب علاقتنا بالشِّعْر وبالشاعر، وبالثَّقافة والمعرفة والفن والجمال، عُموماً.

ليس مُهِمّاً، فالبقاء في هذا العائق، هو تَعْطيلٌ للإبداع والفن والجَمال، وللمعرفة الشِّعْريَّة التي هي غير ما نَدَّعيه في مَعْرفتنا بالشِّعْر. المعرفة الشعريَّة، هي ما يكون أمامَنا، لا ما هو وَراءنا من محفوظات، ومفاهيم، وتصوُّرات، وسَرِقات. هذه حلقة ضمن حلقات الصَّيْرورَة في الدَّوائر التي يُؤَجِّجُهَا الحَجَر ونحن نُلْقي به في سطح الماء. نرى السَّطْحَ، والعُمْق لا نتَمَعَّن فيما يحدث فيه من تموُّج وارْتجاج وانْقلاب.

وإذن، فالقشر ما اسْتَغْرَقَنا، وتَرَكْنا اللُّبَّ لا نراه، كما هو لا يرانا. لم نَعِ بعدُ، أنَّ الشِّعْر، هو الوُجود نفسهُ، بما في طيَّاته من عَدَمٍ، وهو نفسُه العَدم، بما يَزْخَرُ به من وجود، وأنا أفْصلُ هنا، بين الوجود والحياة، من يكْتَفُون بالحياة، لا يَرَوْنَ الشِّعْر، ولا يَشْعُرُون به، الشِّعْر عندهم، هو هذه التَّيارات والمدارس والاتِّجاهات والأشكال، ولم يُدْركوا أنَّ الشِّعْر هو الوُجودُ، بكُل ما ينطوي عليه من احْتمالاتَ، يمكن أن يكون هو كُل هذه الأشياء مُجْتَمِعَةً، أو بعضهَا، لكنَّه ليس الواحِدَ منها فقط، كما حدَث لنا في الثَّقافة العربيَّة، حَشَرْنا الشِّعْر والشِّعْريَّة في اتِّجاهات وأنواع وأشكال وأنماط، لتَسْهُل علينا قراءة الشِّعْر بما يَسْبِقُه، أو يأتي قَبْلَه، لا بما نَسْتَنْبِطُه من النَّص أو العمل الشِّعْري الذي هو أوْسَع من «القَصيدة».

## [فَوْقَ الجِنْس فَوْقَ النَّوْع]

لأكْتَفي بالرُّومانسيَّة، فهي عند الألمان، كانت ثورةً في الفكْر والنَّظَر، وثورة في طَبيعة الرُّؤْية، وَجَدَتْ في الشِّعْر، المجَال التَّخْييليَّ الأكثر تَشَرُّباً واستيعاباً لهذا الانقلاب الكبير، ولما يمكنُ أن يَتْرُكَه من أثر على العقل الذي عليه أن لا يَنْسَى أن جَوْهَرَه هو الخيال. وكأنَّ الرومانسية، أعادت العقل إلى تاريخه، أو إلى لاوَعْيه، بل إلى جُنونه الذي هو الخيال، قبل أن يصير عقلاً عاقلاً فقط، ويتحوَّل الشِّعْر فيه إلى قوانين وأعراف، أو أنساق، ما لم تَتَوفَّر في نصٍّ ما، مثلما حدث في علاقة الشِّعْريَّة العربية بالدَّال العَرُوضِيّ، فهو ليس شِعْراً!

ونَعُود إلى هذا الانْعكاس الكْريسْطاليّ أو البلَّوْريّ للشِّعْر، الذي يمكن أن تكون «القصيدة»، أو بعض عناصِر ومُكوِّنات «القصيدة»، جزءاً من بنائه، أو تَدْخل في دواله، لكنها لن تكون هي ما نُسمِّي به الشِّعْر، لأنَّ الشِّعْر، فوق الجنْس، وفوق النَّوْع، وهو الكتابةُ تتَحرَّر من تاريخ رَزَحتْ فيه لعُقود، بل لقرون، وما تزال، ولا أحَدَ فكر في نقد هذا الإرث، أو الدُّخول معه في حوارٍ ونقاش، لتَتَّضح الأمور بما يمكن من معرفة، لا تكون سابقَةً لهذا الحوار والنِّقاش، بل تنبثق منه، وفيه، وتتأسَّس في ثنياته، ونكون، على الأقل، شَرَعْنا في وضع العَرَبَة وراء الحِصان.

## [البِناءُ الآهِل]

لا يمكن لـ «القصيدة» أن تكون قطْعَةَ كْريسطال، فهي، في بنائها، حتَّى وهي تدَّعي المُعاصَرَةَ، بناء مُغْلَق، مُكْتَمِل، مسكون، آهل بتاريخ، هو طَبقات من الأتْربَة والأحْجَار، وَجْدَه البحث الأركيولوجيّ، ما يُساعدُنا في وَضْع اليَد على اللُّقَى، وبقايا ألسنة الماضين، في العَروض، وفي الكِنَايَة والمجاز، وفي السِّياقَات الفنيَّة الجمَاليَّة التي هي سياقاتُ هذا البناء، لا غيره مما جَاء بعدَه.

وإذن، فكيف، ما زِلْنا نَغُضُّ أبْصارَنا على ما ليس لَنا، أو ما لَمْ نكن طَرَفاً فيه، ونحن نعرف هذا، نعرف أن «القصيدة» ليست من القَصْد، بل من التَّقْصيد، هذا ما يقوله «لسان العرب» الذي حَشَر العربية في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري، ولم يَسْمَح بغير كلام الأعْراب وأهْل البادية أن يكون هو لُغَة العرب، مما دخَلَ في العربيَة من كلمات، ومُفردات، وتعابير، ومن تَسْميات.

## [إقامَةٌ في التَّرَحُّل]

لا نُدقِّق مَعْرفَتَنا، ولا نرغب في هَدْم ما بَنَيْنا به بُيوتَنا من حِجارة، حتَّى وهي تبدو هشَّةً، نَتشبَّثُ بها، ونُسَوِّغ لأنفسنا، لُغَةً ومفاهيم، سمَّتْها البادية، لا المدينة. رغم أنَّ وُجودَنا،

هو وجودنا في المدينة، بشروط التَّمدُّن، بما فيها من ثقافة وعمران.

الدِّيوانُ، من التَّدْوين، وليس من الكتابَة ولا الكتَاب، أو الطِّرْس. والدِّيوان هو ما حُفِظَت فيه الإملاءاتُ والمرويات التي جمَعَها العرب، في كل المعارف والعلوم، هو اللِّسان صامتاً أو مَكْتُوماً، مُنْطَوياً عَلَى نفسه، أو اللِّسان مُؤتَمَناً على شهاداته، في صحائف، كما حَدَث، بالذَّات، في جمع القرآن. فهل ما نكتبُه اليوم تَدْوين، وتَقْصيدٌ، أم هو عَمَل في كتابٌ، أو في طِرْسٍ، هو دالٌ من دَوالّ الكتابة، أو حداثة الكتابة!؟

لا أسألُ، هنا، بل أستغرب ممن يدَّعُون الشِّعْر، أو يكتبون الشِّعْر في قَبْر، في مساحة مَسْكونة، وكأنَّ الأرض انْعَدَمَتْ، ولم يَعُد فيها ما يكفي للتَّرحُّل، والتَّيْه، وضلال الكتابة، مما هو خَرْقٌ، وفَتْقٌ، بل خَلْقٌ وإقامَةٌ في التَّرحُّل، أي في الشِّعْر باعتباره وجوداً، لا حياة، فيها نحيا مثل جميع الناس، وكأنَّنا نحن البَقَر، بما تعنيه الآية من تشابُه وتَشَارُك.

# هوامش حول كتاب «أسود المغرب في قطر» لحسن بيريش

# مديح الأدب للمُنتخب

نجيب العوفي

ما يفتأ الكاتب الألمعي حسن بيريش يُطالعنا بين الفينة والأخرى بمفاجآته الأدبية الموصولة في مَساق الجنس الأدبي الذي رصد له قلمه وارتضاه عن شغف وكلف ، وهو البورتريه الأدبي **portrait** أو الصورة القلمية حسب الاصطلاح العربي.

ومع إطلالة العام الجديد **2023** يطالعنا بهديّة الموسم الأدبية - الرياضية وهي كتابه الجديد (أسود المغرب في قطر / حلم فاق الخيال ) ، وذلك في حلّة راقية عن مؤسسة سليكي أخوين وبإخراج فني بديع للفنانة هند الساعدي . ويضمّ الكتاب بين جانحتيه ثمانية وعشرين بورتريها احتفائيا لأسود المغرب في قطر ، او بالأحرى لأشبال المغرب في قطر الذين أبلوا بلاء رائعا في مونديالها التاريخي **2023** .

وأودّ بدءا أن أفتح قوسا لغويا – نقديا حول هذه التسمية الاستعارية الشائعة الذائعة ( أسود الأطلس / المغرب ) التي أطلقها عبر الأثير منذ عقود المعلق الرياضي الرائد كمال لحلو، في ذروة حماسية للفريق الوطني . وأزعم أن كلمة الأشبال أوْفى وأشفى دلاليا وجماليا من كلمة الأسود . والشبل هو ابن الأسد اليافع الفتيّ . ومن ذلك القول العربي السائر هذا الشبل من ذاك الأسد . ذلك أن كلمة الأسد تتضمّن دلالة الفخامة ومُتلازمة البطش والافتراس ، في حين أن كلمة الشبل توحي في المخيال اللغوي بالفتوّة واليفاعة ، وهو ما ينطبق على فتوّة ويفاعة فتيان المنتخب الذين تُنيّف أعمارهم على العشرين .

أغلق هذا القوس اللغوي النقدي عوْدا على بدء لأقول ، إن الكتاب يضم ثمانية وعشرين بورتريها احتفائيا لأشبال المغرب أو أسوده ، والعبرة في المحصّلة بالمعنى قبل المبنى .

هذه البورتريهات الثمانية والعشرون هي أقرب ما تكون إلى نصوص شعرية منثورة في مديح الأشبال وهذا دِيْدن حسن بيريش الأسلوبي والأدبي في مجمل ما خطه من بورتريهات.

من هنا أدبية أو شعرية هذا الكتاب .

من هنا هذا الوفاق - الوصال الجميل الذي عقده الكاتب بين شعرية َالقلم وشعَرية القدم .

وهو وِفاق – وِصال قلما يحدث بين أهل القلم وأهل القدم .

وأسوق في هذا الصدد مثال الكاتب الكبير توفيق الحكيم الذي أنحى باللائمة على نجوم الكرة المصريين في ستينيات القرن الفارط متحسّرا ( لقد انتهى عصر القلم وبدأ عصر القدم ) .

وأسوق هنا مثالا مغربيا قريبا ودالا ، يتعلق بالشاعر المغربي الراحل أحمد صبري الذي كان مُدرّبا للمغرب التطواني على مدى سنوات ، وكان يضع مسافة محسوبة بين الرياضي والشاعر . بين ملعب الكرة ومحراب الشاعر . قلم يجعل من الكرة أبدا فيما أعلم مادة لأدبه وشعره . ومن المفارقات أيضا في هذا الصدد ، أن كثيرا من المعلقين والصحفيين الرياضيين مغاربة ومشارقة، يستعملون في مُواكباتهم لغة أدبية راقية قد تُعوز الأدباء أنفسهم .

إنها الكُرة المراوغة التي تنطّ من مرْمى لمرمى ، لاهية بألباب وأعصاب الناس.

وحسنا فعل حسن بيريش بهذا الانفتاح الأدبي على نجوم الكرة التي ملأت الدنيا وشغلت الناس ، فعلا وقولا ، وسرقت الأضواء من القلاع الثقافية .

تُحرّضنا اجتهادات هذا الكاتبَ على إعادة النظروالسؤال حول المثقف وموقعه ودوره في المشهد المدني – الاجتماعي .

ففي السياق العَرِم للعولمة والليبرالية المتوحشة وطُوفان شبكات الإعلام والتواصل - تَراجع مفهوم ودورالمثقف الكلاسيكي الموسوعي الطهراني ، لينوب مَنابه مثقف جديد خاضع لإكراهات وميكانيزمات الوقت .

ويبدو أن طُروحات غرامشي وسارتر وماكس فيبر ومن لفّ لفهم ، قد تراجعت لصالح المثقف الجديد ، مثقف السوشيال ميديا ، أو المثقف الرقمي، أو المثقف الجماهيري – التواصلي الذي ينزل من برجه العاجي لينحشر في الزحام .

وما يميّز التجربة الأدبية والإعلامية لحسن بيريش ، أنها «رادار» أدبي ذكي يُحسن التقاط لغات المشهد الاجتماعي والثقافي والإعلامي الساخنة.

أستحضرُ هنا فكرة لإدجار موران في كتابه ( مقدّمات للخروج من القرن العشرين ) مؤدّاها ( إن المثقف ليس مهنة أو سلوكا، فقد يكون أديبا أو فيلسوفا أو صحفيا أو تقنيا أو جامعيا أو عالما، ويُصبح هؤلاء مثقفين حين يتجاوزون حقلهم التقني أو التخصصي ليعلنوا أفكارا ذات قيمة مدنية أو اجتماعية أو سياسية).

ولقد رمى حسن بيريش بقلمه مختارا في زحام الوقت، وضبط ساعته على نبض الجماهير.

وثمة ملاحظة واردة في هذا السياق .

لقد شاع عن الشهرة الجماهيرية لكرة القدم لدى كثير من المحللين، أنها أفيون الشعوب الجديد على غرار عبارة ماركس الشهيرة عن الدين . لكنَ الكرة أضحت على الصعيد العالمي متنفسا ونافذة إغاثة لوجدان الشعوب الكظيم.

أضحت هي الفُرجة السيكولوجية – التعويضية المختلسة للشعوب، على اختلاف مستوياتها الحضارية وقومياتها وإثنياتها .

وقد عرف حسن بيريش كيف يقتنص هذه الفرحة المغربية – العربية في مونديال قطر **2022**، فعضّ عليها بالنواجذ واعتكف قرابة شهر، ليطلع علينا بهذا الكتاب الجميل حول المآثرة الرياضية لأشبال المغرب .

نصرٌ رياضي مشهود بلا شك ، حقّقه المنتخب المغربي.

وكأن مؤمّلا لهذا النصر أن يقطع أشواطه إلى نهاية المونديال، لولا أن دارت به الدوائر في كواليس الفيفا والسياسة .

ومن رمزيات ودلالات هذا الظّفر المغربي ، أن أشباله وأبطاله محسوبون على «مغاربة الخارج « ، هؤلاء الذين ضاق بهم «مغرب الداخل «فهاجروا مكرَهين، ولم ينكثوا لبلدهم عهدا . وصدق الشاعر:

**بلادي وإن جارت علي عزيزة**
**وأهلي وإن ضنّوا عليّ كرام**

ومن رمزيات ودلالات هذا الظفر المغربيِ – العربي أن الكرة ، هذه الساحرة المنفوخة هواء ، قد أنجزت ما عجزت عنه السياسات العربية المعطوبة ، في توحيد الأمة العربية وجمعها على فرحة عربية رمزية واحدة مشتركة .

لهذا حقّ لحسن بيريش أن يقتنص هذه الفرحة المغربية - العربية المشتركة ويعقد لها هذا المحفل الأدبي الجميل .

فما أندر الأفراح العربية ، في هذا الزمن العربي القاحل .