أحمد زنيبر

الكتابة والرؤية

نقد

دار أبي رقراق
للطباعة والنشر

الكتابة والرؤية

أحمد زنيبر

الكتابة والرؤية

نقد

الكتابة والرؤية
المـــؤلـــــف : أحمد زنيبر
الإيداع القانوني : 2020MO0901
ردمـــــــــك : 978-9920-39-263-1
الطباعة والإخراج: دار أبي رقراق للطباعة والنشر- الرباط
الطـبـعـــــــة :الأولى 2020
حقــوق الطبــع :©جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

دار أبي رقراق للطباعة والنشر
10 شارع العلويين رقم 3 ، حسان - الرباط
الهاتف : 05 37 20 75 83 - الفاكس : 05 37 20 75 89
E-mail : editionsbouregreg2015@gmail.com

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـداء

إلى أسرتي الغالية..
نَجْمَةً تَلْمَعُ في سَمايْ

إلى روح والدتي الطاهرة..
دَمْعَةً أشْرَقَتْ في رُؤايْ

وإلى روح أخي العالية..
مَوْجَةً لَمْ تَطُلْها يَدايْ

تقـديـــم

تناسخ الكتابة والرؤيا في الثقافة المغربية

مصطفى الشليح

ليسَ عصيًا البحثُ في الأدب المغربيِّ، والبحثُ في الأدب المغربيِّ ليسَ قصيًا، ولكنَّ المسالكَ إليهما ذاتُ جساوةٍ ونداوةٍ، وذاتُ انفلاتٍ والتفاتٍ، وذاتُ سؤال ما كانَ إليه إلا السؤال أسئلةً لا تنتهي أنساقا ثقافيةً تترقَّبُ نسقا يؤالفُ بين التقاطعات بين الأشكال وإنْ بها تخالفٌ في التأليفِ يكونُ حافز نظر إلى شمولية رؤيةٍ منْ حيثُ المنظور إليه ثقافة مغربية يؤخذ بها كلا في التقدير النقديِّ، وفي التدبير التحليلي للمكون النصيِّ، وفي التقطير التأويليِّ للمضمر التنظيميِّ للأدب المغربي، وفي التَّجذير المنهجيِّ للمستثمر الأدائيِّ مقاربةً لا تكونُ فاعلةً إلا في وصل بين التراث والمعاصر من الكتابة المغربية.

ليسَ عصيًّا، ولكنْ يكونُ قصيًّا إذا اتخذه وجهةً دراسيةً عابرٌ غيرُ ملمٍّ بطرفيه التراثيِّ والمعاصر، ومنْ إذا سأله لم يتبطَّن النصَّ، ولمْ يبذلْ مؤانسةً إليه تكونُ مجالسةً، ومنْ إذا قرأ منه متنا طرأ عليه بعين متن ثان لعلَّه يكون مشرقيًا في الأغلب، ولعلَّه يكونُ غربيا في الغالب، ومنْ إذا توسَّمه ترسَّمَه بإجراءٍ ترتَّبَ عنْ أسئلةٍ نصيَّةٍ أخرى لها تاريخها وجغرافيتها، ولها أودية وأفضية ليس شرطا أنْ تكون متوافقة متطابقةً؛ إذ لكلِّ كتابةٌ هويَّة تنتهبُ المشتركَ إلى ممتلكٍ؛ ومن ذلك الثقافة المغربية دونما التفكير في خصوصيةٍ، ومنْ غير بحثٍ عن فرادةٍ وتميز. هل الكتابة إلا تجربة إنسانيةٌ ؟ قال صاحبي.

وهل الكتابة إلا حالاتٌ وأحوالٌ شيءَ لها الترقي إلى منظومةٍ أهَّلها التآخي إلى انتساج وريقاتٍ مأهولةٍ بروح تربتها، ومحمولةٍ منْ تربتِها إلى أترابٍ يتقرَّونَ جذورَها في سفورها إلى امتزاج السواد والبياض في لعبة الكتابة ؟ قالَ صاحبي. وهل الذَّراتُ الضوئيَّة إلا تذويتُ انكتابِها بماءِ الذات، وبالبئر الأولى، وبالنزول الصاعد إلى جذوة

الأسماء في خفيِّها الرائيِّ، وفي مرئيِّها الجليِّ؟ قلتُ لصاحبي.

عاركُ النصِّ المغربيِّ مشاركُه في مراوحتِه بين كائن وممكن، وفي ملافحتِه ماءَ حجابةٍ بماءِ كتابةٍ، وفي مصافحتِه، واليدُ ليسَ منها خُفُّ حنين، ومنها الخوفُ يشابكُه الطيفُ حدَّ تذكرةٍ باشتباك النصوص ومشابكة الشخوص، وحدَّ تبصرةٍ بالمعنى والمبنى، وقدْ رانَ حينٌ من التَّسويد فإذا البياض فجوةُ ارتحال، ونجوةُ اعتدال إلى ما وراءَ المعنى والمبنى. عاركُ النصِّ المغربيِّ حابكُه، قراءةً، في انتباهِ التوجُّس من الانفلات، وماسكُه، تفكيكًا، بحرير التُّؤدةِ في الهنيهاتِ، ولعلَّه مستدركُه، تأليفا، بالذي لا يندُّ عن الصُّحبةِ التي تسامتُ ولا تؤامتُ، والتي تتلبَّثُ آخذةً بما الأيدي تمتدُّ إليه منْ ضوءٍ وظلال، ولا تتشبَّثُ إلا بما يشتدُّ عصيًا وقصيًا في الثقافة المغربية.

هكذا الوقوفُ، أوْ هكذا وقوفٌ أتمثَّلُه في جاذبيَّةِ الثقافةِ المغربيَّةِ. قرأتُ شعرًا، وجاورتُ في أبهاءَ قرأتُ فيها نثرًا، وقرأتُ فكرًا، وقرأتُ أشياءَ مكنيَّةً بين العبارة والإشارةِ، وقرأتُ أسماءَ كان لها التوالجُ بين عوالم الكتابة، وكانَ لها التخارجُ في الضَّمِّ والاشتمال ما يعسُرُ على الباحثِ في الثقافةِ المغربيَّةِ احتواءَ أسئلتِها إذا لمْ يشتمله كونُها الذَّريُّ في الإحاطةِ المعرفيَّةِ بسيرةٍ نصيَّةٍ للأشكال.

وهكذا كان العطوفُ على الدَّرس النَّقديِّ للأدبِ المغربيِّ عطوفًا يتأبَّى على الدَّارس، فيه، التنصلَ منْ سمة الباحث تنصُّلا يأخذ بكلِّ مسحوبٍ إلى البحث الأكاديمي، وإن رغبَ انفكاكا لمْ يكن إلا بمقدار؛ ما لمْ تدركه حرفةُ الأدب قبلما خوض في فضاء الانكباب على ما يستلزم البحث العلمي من أناةٍ نظر، وتريثٍ في السفر بين رؤية الإشكال ورؤيا الأشكال؛ بلْ إنَّ الإبداع يلتفتُ إلى جهةٍ ثانيةٍ غبَّ الدرس، وكان البحثُ تخيَّرَ جهتَه الرائية التي تميز باحثا مبدعا عن باحث أفرغ الجهد والطاقة في تدبر شأنه الأكاديمي بما يقتضي منْ ضوابط وروابط.

لكنَّ عكوفَ الباحثِ في الأدب المغربي استوجبَ الإحاطة للإماطةِ، وإنْ قدِّرَ للعكوفِ أنْ يعدوَ ما يتخطَّى قرنا من الاشتغال، فما برح الانتباه النقدي إلى مختلف الأجناس والأنواع مستبدًا بالمكتنهين أنفاق وأوفاق الكتابة المغربية، وبالمقاربين شعريتها في الصناعتين، وبالذاهبين بذات الحمولة المعرفية إلى النص سؤالا واحتمالا. لعلَّه عكوفٌ لا يستنكفُه قارئٌ، ولعلَّه عكوفُ يستشفُّه مختصٌّ بكونه

تقديما ليس منه التختيمُ النَّقديُّ بنوعيتيْ الإضاءة والإضافةِ التي يفضي إليها الأخذُ بالمكاشفة حيثما يتبدَّى القولُ النقديُّ مؤسسًا لمحتمل آتٍ من الكتابة، وحيثما يكونُ الكاتبُ يجذبُ المكتوبَ بمسامتةٍ ذاتِ نِديَّةٍ في المجالسة والمؤانسة.

هكذا أقرأ الدرسَ النقديَّ للكتابة المغربية، وهكذا ألمَّتْ بي قراءة مؤلفِ العزيز الدكتور أحمد زنيبر الذي اختار له عنوانا: الكتابة والرؤيا.

أعرفُ أحمد منذ كان يختلفُ إلى الثانوية تلميذًا، فطالبا، فأستاذا، فأكاديميا، وأعرفُه منذ تهيَّأ للكتابة أن تؤمَّه، أو ارتأى مسارا إليها، أو لعلَّهما شاءا نبوءةَ أنْ يتوضَّأ كلٌّ منهما بضوء الآخر. الأنا والآخر. الكتابة أنا وآخر. الكتابة اثنان، أو الكتابة تعددٌ لا نهائي يكون اثنين. لا بدَّ منْ يدٍ تكون يدين في الكتابة، ولا بدَّ منْ طريق. طريقُ الكتابة، أبدًا، أنفاسُ المشَّائين لا يقفون، وإذا وقفوا فعلى البحر وقفوا يستفسرون عن هناك ماءً يجري فلا يجري إلا اعتكفوا فما انصرفوا. لستُ أعرفُ لماذا قرأتُ الثقافةَ المغربيةَ في سلا في ضوء الماء والحجر، الرقراق والأسوار، ولماذا أفترض قرابة بين العمران والبيان، وبين المعمار والأسرار حين أحدِّثُ عن الكتابة، ولماذا أطمئن إلى باشلار يجوسُ العوالم مستوقفا النظر يستقطرُ المكان، ويستمطرُ الماءَ النائم، ويستفسرُ حدس الذات عن الكلمات، ولماذا تمثل لي أنَّ التقليدَ سورٌ غائصٌ في الأرض، وأنَّ الماءَ جسرٌ شاخصٌ إلى الومض والفيض، ولماذا وسوس / وشوش لي أنَّ الشعرَ المغربيَّ، في سلا، آضَ إلى جذره وأنَّ النثر روَّضَ جذره فانتعلَ الرقراق مستشرفا ما انتهى إليه من هناك، أو ما انتهى من هنا إلى هناك، واستقلَّ التجريبَ في سراديب التأليف كأنَّه الأساليبُ يجبُّ بعضها بعضًا، واستحلَّ نوافذَ مرَّ الهواءُ منها إلى الأرض عبر الأسوار، فابتلَّ عشبُ المعنى بالسَّفر كأنَّما هيَ الرحلة التي لمْ تحدثْ، قبلُ، بين المكان والذات، وكأنَّما غرزماتُ التحديث افترَّ خطوُها من التَّذويتِ الذي لملمَ أهبة الكتابة في سلا، وفي المغرب، فحدثَ ما اعتبر يقظةً، أو نهضةً، أو ومضة التحلل منْ بلى التذكر إلى حلى التصور، ومن المسايرة إلى المغايرة، ومن الارتواء حدَّ الغصِّ إلى الانبراء ظمأ حيثما الغوصُ البديلُ لا يكونُ معطى، ولكنْ يكونُ ماءً تدافعَ شطا فشطا.

وأحمدُ منْ سلا، وأحمدُ باحثٌ في الأدب المغربيِّ، وإنْ حادَ عنه فما أرادَ حيادًا، ولكنْ أخذَ به إحماضًا وإيماضًا، وما أرادَ أنْ ينأى، فمن النَّأي الدُّنوُّ، وأنتَ إذا تسري في جغرافياتٍ ثانيةٍ فلكيْ تأنسَ ضوءًا يسعفُ في قراءة ما أنتَ خُطًى فيه منْ جغرافيةٍ تحسبُكَ راتقها فإذا رتقُها أوسعُ؛ أمَّا حدَّثَ الآخرون المسافرون أنَّ الكلماتِ لا تؤتى إلا تطوافا، وأنَّ المعنى خائطُ الخطى في الكلام كلَّما تقبضُ الليلَ يمشي قربكَ إلى غابة الكتابة.

وأحمدُ تلفَّتَ، منه الكلامُ، باحثا عنْ غابةٍ تكونُ أشجارُها أسفارًا، وتكونُ ريحُها قيثارًا، ويكونُ روحُها أنهارًا تمزجُ السوادَ بالبياض، وتخرجُ منْ كلٍّ وثبتين شكلا للتَّجلي. هلْ رأيتَ يدكَ في ظلام الغابة تكتبُ مدائنَ من ورق التوت، وتنسبُ دفائنَ إلى أرق الحوت، وترقبُ كمائنَ كلَّما الصيدُ في حوف الفرا ياقوتٌ ؟ إذا لمْ ترَ فما ارتقبتَ إلا شذرًا مذرًا، وما ارتقيتَ إلاَ بيتَ العنكبوت؛ فكأنْ ما تلفَّتَ منكَ الكلامُ إلا نظرًا شزرًا.

وأحمدُ كتبَ، غيرَ منبتٍّ عن الباحث في الأدب المغربيِّ، فلمْ يقصر اليدَ على محدَّدٍ من الأشكال والأحوال، وإنَّما التمسَ الصناعتين مادَّةً للكتابةِ النقدية، وجسَّ فجاسَ الشِّعرَ انتباها تعبيريا؛ ولعلَّه يعقدُ الأهبةَ إلى السَّرد كاتبَ روايةٍ، ما دامتِ النجعةُ التأليفية ترحالا بين الأجناس والأنواع عند المشتغلين بالأدب في المشهد الثقافي المغربيِّ.

والنَّجعة التأليفية بعضٌ منْ خصوصية الكتابة المغربية، في تراثها العميق وفي راهن من تجربتها المعاصرة، من عهد الحماية إلى لحظتئذٍ، ومنْ وقتٍ انتهى فيه شعراءُ إلى الرواية؛ حتى إذا آضوا إلى الشعر قرضوا ما ليس من لغته، وليس منْ شعريته، وما ليسَ من اختزاله التكثيفي بعدما سال المعجمُ إلى سجلات تداولية تأبَّى عليها استثمارُ الصورة / الرؤيا سؤالا إلى الكلام كيف يتكلمُ الكلامُ عن زئبقية الإشارات في العبارة، وكيفَ العبارة تمَّحي غيابًا ليسفر الوادي عن جبل المفردات الذي تؤوبُ إلى سنخه بحثا عن مشتركٍ ممتلكٍ، وعن ممتلكٍ ليس مشتركا بين جسور الكتابة، وبين الماء الواصل جزرًا منها إلى جزر ليستْ منها، وكيف جُغرافياتٌ هيَ إلى سمع إصاخةً إذا الكتابة تعبرُ الغيمَ إلى غيبٍ مضمر في اللانهائيِّ الذي لمَّا يعرفْ كيفَ الكلامُ، هذا وذاكَ الكلامُ، في حضرة اللاكلام.

أحمدُ، بين الكتابة والرؤيا، يعرجُ إلى مستقرٍّ يحسبه مكينا، ولكنَّ المستقرَّ في حراكٍ متأتٍّ من بقعة أرجوانية بين الكتابة والرؤيا، ومن الوصل عطفًا حيثما الفصلُ يتسيَّدُ المأتى، ومن الأخذِ قناةً كلما الوخذ شباة لتحول الحيرة إلى صورةٍ، وما للصورةِ مدائن من كلماتٍ، ولكنْ للصورةِ سفائنُ تعبرُ الغامضَ الأبيض بين الكاتب والمكتوب، وبين الساكب والمسكوب. أهي كتابة الرؤيا أم رؤيا الكتابة ؟ وهلِ كتابة حادسة تكون نابسة، وإذا نبستْ أحدْسٌ ألمَّ بها أمْ هجسٌ بما الرؤيا ألقتْ به إلى يمٍّ التذكُّر وما صنعتْ له فلكا ؟

الرؤيا كتابةٌ لا مرئيةٌ، والكتابةُ رؤيا لا ضوئيةٌ. ليسَ الضوءُ، في اعتقادي، إلا ماءً تجولَ، جوانيا، في الذاتِ، ولعلَّ البعضَ شبِّهَ له أنَّ الطريقَ بريقٌ، وأنَّ البلجَ سفيرٌ إلى العميق من العريق، وأنَّ الضّوءَ تناولَ ماءَ المنافي وأولَ ما الفيافي إليه سرابًا كأنَّه رئة للصحراء، أو يدٌ ليست بيضاء. تلكَ الفجوة بين الكتابة والرؤيا تخيطُ التفسيرَ منازلَ للتَّفكُّر والتدبُّر. ونزلناهمْ منازلهمْ، يقولُ الناقدُ القديمُ، وكانَ يعدُّ ويحدُّ أقدارَ ومقاديرَ الشعراء، وكان يمدُّ ويردُّ، من القائلين، منْ تعذَّرَ يكونُ إلى منزلةٍ؛ وما إنْ هيَ منزلةٌ بين المنزلتين، ولا استضافةٌ تسألُ الرؤيا عنْ كتابتِها، وتبذلُ للكتابةِ ما توسَّمَ المعنى أنها الرؤيا.

أنبئوني بالرؤيا. كتب عبد الفتاح كيليطو، وكانَ تأمَّلَ النافذة. لا أحدَ ينبئُ بالرؤيا، وإذْ نبأ فما تسللَ، هلاميا، منْ ترجيع التذكرُ لعلُّه شبيه الإيقاع في قول الشعر، فلا أحدٌ متنبئٌ إلا تقطَّرَ دفءَ توجُّس خشيةَ اقترافِ النِّسيان؛ كأنَّ النِّسيانَ ليس مولِّدَ اشرئبابٍ إلى نبإ يكونُ الرؤيا.

النافذةُ، عند كيليطو، الجسدُ الذي يحملُ رؤياهُ ولا يبينُ عنها، منْ حيثُ هيَ توازنُ الخفيِّ والجليِّ في احتواءِ الوجودِ موجودًا يستكنُّ مفقودًا، ويطمئنُّ إذا قلبُه لا يطمئنُّ، ولا يستأمنُ الآفلين، ويضنُّ، كلَّما يظنُّ أنَّ الرؤيا انتهبتْ إبانتها، بما ابتدرَ إليه نافذةً للكلام الذي يتكلَّمُ، دونَ بلبلة بابل، ودونَ افترار الدنيا سلالمَ يصير اللُّغويُّ موصودًا وكان مرصودًا.

هذه الرؤيا ضيافةٌ إلى النّافذةِ تطلُّ على إنباءِ قرائيٍّ تخذله الكتابةُ في انصرافِها إلى ذاتِها تأخذُ كلماتِها / ظلماتِها مقمَّطةً بالتجلِّي، وتنبذُ ما ليسَ سقطَ زندٍ تخيطُ

به عريَ المسافةِ بين الكتابةِ والرؤيا، وتميطُ تناسخًا لعلَّه قائمٌ / نائمٌ بينهما؛ تلكَ المسافةُ تأبَّطَها أحمد زنيبر في كتاباتٍ سابقةٍ، واغتبطَ بها، راهنا، في لاحقةٍ تضمُّ قراءاتٍ ثلاثٍ للشعر والسرد والنقد هيَ الكتابة والرُّؤيا.

قراءاتٌ ثلاثٌ تنمُّ عنْ باحثٍ يتأمَّلُ اشتغالَ الثقافة المغربيةِ، في تمظهراتها التعبيرية، مؤملا عقد حوار مع النسق المؤطر تجاذباتِها وتنافذاتِها، وسائلا ترابطاتِها وتنابذاتِها عن الهجرةِ، منْ هنا إلى هناك، في النصِّ الثقافيِّ، وعن الإبدالاتِ التي تتنادى بتشكيل بنائيٍّ للآتي من القول.

هيَ قراءاتٌ تختصُّ أولاها باستضافةِ الشعر، من العموديِّ إلى الأفقيِّ، استضافةً تقترحُ سؤالا: هل انبناءُ النصِّ على النمط التراثيِّ، بتقفيةٍ وزنةٍ، يكفلُ اعتبارُه عموديًا أخذًا بعمود الشعر مسوِّغا للتَّسميةِ؛ وعهدي بالشعر العربيِّ / المغربيِّ ذا أعمدةٍ، بلْ عهدي أنَّ لكلِّ شاعر عمودًا، وعنه تكونُ هويَّةُ القارض شعرًا، ومزايلتُه منْ عداه، ويتأتَّى تلافي حذوَ القذَّةِ بالقذَّةِ؛ ناهيكَ عن كون الشعر التراثيِّ العربيِّ لا يخلو منْ أفقيَّةٍ تلتمَسُ في الرجز، وفي القصيدِ وفق الاستلزامات البلاغية في تدبير الشَّأن البيتيِّ، وفي تلقُّفِ البياض بين القسيمين إنشادًا غيرَ عروضيٍّ، فضلا عن كون الأشكال المستحدثة تتنزَّل بمعمار عموديٍّ لعلَّ التَّدويرَ الوزنيَّ إعرابٌ عنها؛ أما قصيدةُ النثر فالغالبُ تشابكٌ شبكيٌّ بين الجمل الشعريةِ في تكون النَّصِّ ؟

وهيَ قراءاتٌ ثانيتُها استضافةُ السرد، من الحكايةِ إلى المحكيِّ، بحثا في الدلالي والجمالي، وسعيا إلى الواقعي والمتخيل، واحتفاءً بالتاريخيِّ والإبداعيِّ، وانتباها إلى أدبية الكتابة، ومنها تقاطعاتُ السرد، وبناءُ الشخصية، والذات والآخر؛ استضافةً يشتملُها التحرِّي والتَّقري في الرواية والسيرة المغربيتين، وينتظمُ تصوَّرَها التحديدُ القبليُّ للبدء والمنتهى، والثنائيُّ في مكونين تقلَّدهما الدرسُ نصا موازيا، والنهائيُّ فاللانهائيِّ في تفحُّص الإبداعيِّ، خارجيًا، باستدعاء التاريخيِّ، وداخليًا بالنفاذِ إلى ماهيةِ الكتابة في السرود المتجاورة، وفي تشييدِ الشخصيات، ثمَّ في تمبين السيرة بين الذات والآخر، وإنْ كيفَ لا تكون الذات الآخر؟ وهل الآخر ليس ذاتا؛ بما يذهبُ بالنَّقد إلى الكشفِ عن أبجدية التَّذويتِ في الكتابةِ السيريةِ، وفي الكتابة بشكل عام ؟

وتلك قراءاتٌ ثالثتُها تنظرُ في النَّقدِ ضيافةً موضوعاتيةً تنشدُ مقاربةَ الصوفيِّ والنَّقديِّ، ورؤيويةً تستشفُّ الوعيَ النَّقديَّ في الكتابة النقدية، بالالتفاتِ إلى شعرية النقد الأدبي، وبما يفضي إلى مساءلة المنهج النقديِّ، منْ حيثُ المنهجُ والموضوعُ، ومنْ حيثُ استراتيجيةُ القراءةِ؛ وهيَ ضيافةٌ تتغيَّا افترارًا سجاليا مع النصِّ، ومعَ التكون والتلون والتمعن، ومع المؤلِّف والتلَّقي المستهدفِ، بانخراط لا ينبتُّ آصرةً مع الباحثِ الذي تتعدَّدُ وجهاتُه دون أن يخذلَه وجهٌ معرفيٌّ لا ينفكَّ يردُ، بهدأةٍ وتؤدةٍ، إلى المكتوبِ يناوله أهليته من القراءة، وأهبته من الكتابةِ التي تتحصَّنُ بمبادئ البحثِ الأكاديميِّ تنزيلا وتأويلا وتدليلا وتحميلا لا يعدمُ تحقيقا وتوثيقا.

هكذا عرفتُ الأستاذَ الباحثَ الدكتور أحمد زنيبر، وهو بعدُ فتًى يختلفُ إلى قاعة الدَّرس، وعرفتُه أستاذًا مستكملا دراساته العليا، ومعدًا أطروحةً عميقةً عن المعارضة، ومؤلفا دراساتٍ نقديةً، وناشرا بعضا من شعره ديوانا؛ وكان في كلِّ ذلكَ جادًا جدِّيَةً توسَّمتُها حين أتاني بقصيدةٍ ارتأيتُ نشرَها في صحيفةٍ كانتْ تصدرُ في مستهل العقد الثمانينيِّ من القرن الماضي، وكنتُ أعرفُ، وعمري أربعة وعشرون عاما، أنَّ ذلك الفتى سوفَ تدركُه حرفة الأدب، وأنَّ التزامَه بمثابرةٍ ومواظبةٍ نادرتين خليقٌ بتبوئته منزلةً رائقةً، في المشهد الثقافيِّ المغربيِّ، تحصِّنُها أخلاقُه الراقيةُ، وتحضنُها سيرتُه التي لمْ تعدلْ إلى غيرها منذ أربعة عقودٍ، وأنا ألتقيه تلميذًا منضبطا في الفصل بثانوية الأيوبي بسلا.

ذلك الفتى، وإنْ سبقَ البياضُ الثلجيُّ إلى لمَّته، ما برحَ الفتى الذي حسُنَ إصاخةً فحسُنَ جابةً، وما انفكَّ يشتعلُ كتابةً، ولم تخطئه العينُ إذ قالتْ: طوبى لكَ، ولكَ الكتابة والرؤيا، ولكنْ ألا أنبأتنا، كلَّ حين، بتأويل ما بينهما منْ منازلَ ونوازلَ.

مـقـدمـــة

يأتي هذا الكتابُ في سياق مشروع علميّ، آثرتُ من خلاله توجيه العناية إلى دراسة الأدب المغربي في مختلف أجناسه التعبيرية والكتابية. وهي عناية تنطلق من رؤية ثقافية تروم استجلاء ما يميز مَتْنَهُ، الإبداعي والنقدي معا، من نبوغٍ فكري وفنيّ يعكسان حُضورَه وذيوعَه. والواقع أن هذا المسعى تطلّبَ جهدًا مضاعفا لقراءة ما تيسّر من أعمال شعرية وسردية ونقدية – قديمة ومعاصرة – تسائل الكُتاب المغاربة في ما اقترحوه من قضايا وموضوعات وما ابتدعوه من طرائق وتقنيات في مجال الكتابة. وقد كانت للأسئلة النظرية والمداخل المنهجية التي تم استدعاؤها، بشكل مُعلَنٍ أو مُضمَرٍ أحيانا، أهمية كبرى في توجيه البحث وتحديد أهدافه وتسطير آفاقه.

لقد اخترتُ الاشتغال وفق تصور يرى في الأدب المغربي وحدة متكاملة يتقاطع فيها وداخلها ثالوث أجناسي يتمثل في الشعر والسرد والنقد. وهي واجهات ثلاث بالرغم من تفاوتها التعبيري الظاهر؛ فإنها تنتمي بالضرورة إلى ثقافة وطنية وعربية واحدة، وتلتقي في جملة عناصر من بينها اللغةُ والمعرفةُ والوعيُ بالكتابة. ومن ثمة، كلّما انتقيتُ متنا دراسيا ذا صلة بالإبداع أو بالنقد، إلا واستحضرتُ طبيعة الرؤية التي يحسن التوسل بها أثناء المعالجة والتحليل.

لم تكن هذه الرؤية المستندة إلى فعل القراءة أساساً في علاقتها بالمتعة والإنصات، سوى رغبة في التعامل مع النص الأدبي، بما هو نسيج لغوي متعدد السمات والعلامات من ناحية، وبما هو حصيلة تجارب ونتاج ثقافات يستعيدها المبدع لحظة الكتابة من ناحية ثانية، وأيضا بما هو اختيار وموقف رؤيوي من الإنسان والعالم من ناحية ثالثة. هي في عبارة، رؤية استراتيجية متعددة الأبعاد والدلالات تمتح مفهومها اللغوي والاصطلاحي من مقومات الفكر والفن والأدب. رؤية بالعين والقلب والعقل، تحبث في الإبداعي والنقدي مثلما تبحث في المرئيي واللامرئي.

إن الدينامية التي شهدها الأدب المغربي، منذ النصف الثاني من القرن الماضي إلى الآن، تُجسد التطور الملحوظ الذي عرفته الكتابة عند المبدعين المغاربة،

باختلاف انتماءاتهم الفكرية ومرجعياتهم الثقافية. فالأعمال القديمة كانت حديثة في عصرها، والكتابات الحالية لا تستقر على حالٍ بحكم التغيرات التي تمس المجتمع من حين لآخر تتغير معها الذائقة الأدبية لا محالة.

في هذا السياق الأدبي المتنامي، كان من الطبَعي أن يضم الكتاب مناهج نقدية متنوعة تنسجم وطبيعة المتن الأدبي المدروس، وقد وظفتها وفق استراتيجية تحليلية تسعى إلى الإمساك برؤية النص ثم رؤياه، ومن تمَّ الوصول إلى مناطقه الخفية. هكذا، وجدتُني، مع توالي الإصدارات المتلاحقة وتنوع أشكالها المختلفة، مدفوعا إلى تحيين المقاربة النقدية، غير ما مرة، وإعادة النظر في مداخلها المتعددة، بما يضمن الارتقاء بجمالية الأدب والمضي به في اتجاه حداثة الكتابة.

ولأن الغاية من أي تحليل وتأويل للنص الأدبي تقتضي رؤية قَبْلية وبَعْدية في آن؛ فإن اعتماد خلفية معرفية وأسئلة نظرية يعد ضرورة منهجية قبل فعل الكتابة. وهو ما حاولتُ القيام به في منجزي النقدي السابق، سواء مع النص المغربي القديم ممثلا في: "المعارضة الشعرية" و"مديح الصدى" أو مع النص المغربي المعاصر ممثلا في: "قبعة الساحر" و"جمالية المكان" و"الانحياز إلى القصيدة" ثم "الغابة اللامرئية". كما كان اهتمامي بمختلف الأشكال التعبيرية من شعر وقصة ورواية ورحلة وسيرة وغيرها، يتمثل في بلورة العلاقة القائمة بين الكتابة والرؤية، من خلال انشغال تام بسؤال الإبداعية والإنصات الدائم إلى نبض النص قبل أي شيء آخر.

انطلاقا من هذا الأفق النقدي المفتوح على دراسة الأدب المغربي، في بعده الدينامي والإبداعي معا، يسعى هذا الكتاب في أبعاده الثلاثة إلى تأويل الخطاب، انطلاقا من الرؤية إلى الرؤيا، باعتباره (أي الخطاب) وحدة أدبية كبرى من جهة، وإلى تحليل تحققه المتباعد وفق رؤى منهجية متجاورة، باعتبارها وحدات قابلة للقراءة من جهة ثانية. غير أنه بالرغم من التنويع الحاصل في اختيار النص والمنهج، فقد حاولت الحفاظ على تماسك الدراسات واتساقها، بشكل يبعدها عن أي فوضى مفاهيمية أو تحليلية.

يتناول الكتاب الحالي، إذن، هذا الثالوث الأجناسي (الشعر والسرد والنقد) بالمساءلة والتأويل ويخضعها إلى بنية كلية تستجلي خصوصية النص واللغة البانية له،

من أجل الوصول إلى ما يميز طبيعة الخطاب ويحدد استراتيجيته الكتابية والرؤيوية معا.

قسمتُ فضاء الكتاب إلى ثلاثة فصول؛ وقد عني الفصل الأول بمجال الشعر، إذ استعرضت فيه نماذج تباينت شكلا ومضمونا كما تفاوتت صورا وإيقاعا ودلالة. وقد كان الهاجس وراء تلك الدراسات محاولة الإجابة عن عدد من الإشكالات التي عرفتها القصيدة المغربية المعاصرة على امتداد سنوات، حيث الانتقال من العمودي إلى التفعيلي ومن النثيري إلى الشذري، انسجاما مع الذائقة الشعرية الجديدة. لذلك ارتأيت تنويع النصوص الشعرية المقترحة للتحليل، تنطلق من العمودي إلى الأفقي، بغاية اختبار نوعية الكتابة والرؤية الفنية الثاوية فيها. دراسات وإن بدت متفرقة زمنيا، فإن ما يوحد بينها، هو استحضار سؤال الإبداعية، بما هو سؤال يبحث في بنية اللغة وفي أنواع الإيقاع وفي أشكال التحقق النصي.

بينما اهتم الفصل الثاني بمجال السرد، بما فيه الحديث عن الرواية والرحلة واليوميات والسيرة والقصة القصيرة. وقد استدعيت فيه جملة تجارب مختلفة استطاع مؤلفوها أن يجنحوا بإبداعاتهم السردية نحو تحقيق المتعة والدهشة الجمالية. وقد حركتني في هذا الفصل أيضا، مجموعة من الأسئلة النقدية، تنطلق من الحكاية إلى المحكيّ، حاولت الإجابة عنها استنادا إلى طبيعة التجربة المقدمة وصلتها برؤية الكاتب وخلفيته الإبداعية. ومن ثمة كان اشتغالي، في ذات الآن، على الفكرة والحكاية من ناحية وعلى التقنيات السردية من ناحية ثانية، بهدف الاقتراب من جماليات النص ودلالاته المتعددة.

أما الفصل الثالث والأخير من هذا الكتاب، فأفردته للنقد ونقد النقد وما يسمح به من مساحات كبرى للقراءة وإعادة القراءة. وحتى أظلّ منسجما مع الرؤية التي رمتُ وصْلَها بفعل الكتابة، اخترتُ الوقوف عند أعمال تحليلية باشر أصحابُها نصوصا من الشعر والسرد والنقد. وقد تجلت هذه المواكبة في محاولة استجلاء الرؤية المنهجية المتضمنة في عينة من الخطابات النقدية المعاصرة، تنطلق من النص إلى المنهج، وذلك من خلال إبراز السياق التطوري والارتقائي لكل تجربة نقدية على حدة.

هكذا كانت علاقتي بالكتابة في صلتها بالنصوص الإبداعية والنقدية، في كل فصل من فصول الكتاب، علاقة تنتصر أساسا لمقومات الأدب وتستند إلى رؤية لا

تكتفي بمجرد التلقي؛ بل ترتقي إلى مجالات البحث والتأمل والسؤال، باعتبارها مَعْبَراً للرؤيا.

ولأن النقد محاورة ومصاحبة للإبداع؛ فإن استحضار شرطي المتعة والفائدة يُعدُّ في اعتقادي، أمرا مطلوبا يحقق للذات الناقدة، في تعاملها مع المقروءِ وصاحبِه، فرصة للتأمل والمساءلة تستجيب خلالهما لنداء الداخل، حيث البوح والخيال والاشتغال الفكري واللغوي يَتَجَسْدَنُ في نص تحليلي لا يخلو بدوره من جمال وإبداع.

إن استدعاء المنهج وبناء اللغة ونظام الجمل وتداعيات الأسلوب وانزياحات المعنى هي عناصر، من بين أخرى كثيرة، تؤثث فضاء القراءة الجديدة وتمنحها رؤية مرنة في التعامل مع رؤيا الكتابة. ومن ثمة، بات من حق الناقد أيضا، أن يبتكر أسئلته الخاصة التي تعنيه وأن يبتدع لغته الجمالية التي ترضيه.

الفصل الأول

في ضيافة الشعر
من العمودي إلى الأفقي

المشترك الإبداعي
بين شعر الصحراء وسوس

شكّـل الأدب، بشعره ونثره، أحد الفنون التعبيرية الأساس التي جمعت بين الصحراء وسوس. فمن خلال ما تراكم، لديهما، من منتوج إبداعي متنوع، جمع بين الشعر والمراسلات والمساجلات والمذكرات وغيرها، تتجلى، ليس فقط، معالم الإبداعية التي انفردت بها كل منطقة على حدة؛ وإنما تتجلى أيضا ملامح ومعالم التواصل الثقافي والحضاري بين أدباء وشعراء المنطقتين، على اختلاف أعمارهم ومرجعياتهم وكذا إبداعيتهم الأدبية.

فكيف تمظهرت هذه العلاقة بين الصحراء وسوس؟ وماذا عن أشكال التواصل الثقافي والحضاري الذي نشأ بينهما؟ وبالتالي ما هي تجليات المشترك الإبداعي في ما أنتجه أدباؤها وشعراؤها، على حد سواء؟...

هذه بعض أسئلة مما يسعى البحث للإجابة عنها، من خلال قراءة متأنية في إبداع بعض الأعلام من الجهتين، الصحراء وسوس.

تعود قضية البحث في الصلات الثقافية بين سوس والصحراء، إلى اهتمام عدد كبير من المؤرخين والباحثين في تاريخ الأدب المغربي عامة، باعتبار أن البحث في هذا الصدد يمكّن من تسليط الضوء على مظاهر الائتلاف والاختلاف بينهما. إنه بحث يتغيا التوسل بمنهج علمي، يقوم على الإقليمية، بما هي "الوسيلة الوحيدة للم شتات الأدب العربي في كل الأقطار التي أبدعته، والوسيلة كذلك للعالمية والإنسانية"[1]. ومن ثمة، كان البحث الأحادي منهجيا، في منطقة دون أخرى، أو البحث في مظاهر الاتصال والانفصال بين منطقتين، أمرا مبررا.

تبعا لذلك، تشير أغلب الدراسات والأبحاث التي اهتمت بدراسة العلاقة بين أهل سوس وأهل الصحراء، إلى وجود أكثر من رابط، ديني واجتماعي وثقافي،

(1) عباس الجراري. الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه. دار المعارف. الرباط 1979. ص8

امتد لسنوات طويلة، منذ العهد المرابطي، ولا يزال. روابط زكتها ثقافة التواصل التي ميزت كلا المنطقتين. فمن جنوب الصحراء إلى منطقة سوس، ومن سوس في اتجاه الصحراء، تحققت تلكم العلاقة التواصلية في معناها الإنساني والحضاري. علاقة وطيدة ساهمت فيها أمور كثيرة، كالتربية والتعليم والجهاد والمصاهرة والمراسلة والمساجلة والندوات والمناسبات وغيرها، بدءا من انطلاق شيخ الإسلام عبد الله بن ياسين التمنارتي من مدرسة (آكلو) إلى قلب الصحراء وانتهاء بهجرة الشيخ ماء العينين من السمارة إلى منطقة تزنيت. وبين البدء والانتهاء، رغبة مشتركة بين الجانبين، في نشر العلم وتوحيد المسلمين وتبادل المعارف والخبرات، سواء على المستوى الفردي أو على مستوى الجماعات.

ولعل فضل أسرة كل من ماء العينين وآل العتيق وآل المربيه ربه وآل العروسي وغيرها من الأسر الصحراوية، على أهل سوس، تدريسا وتأليفا وسلوكا ومعاملات، بالإضافة إلى بعض الأعلام الصحراوية الأخرى، كالشيخ بابا الصحراوي ومحمد الإمام ومحمد بابه الشنقيطي ومحمد سالم غيرهم، لا يخفى على كل متتبع ودارس. ويكفي أن نعود إلى كتاب "المعسول" لمحمد المختار السوسي لنرى ترجمته وحديثه المستفيض عن بعض هؤلاء الأعلام، من ذلك قوله في محمد بابه الشنقيطي مثلا: "كان للمترجم ذكاء وقاد، وقريحة أدبية علمية، فكان يشارك في كل ما يعلن في المجالس الإلغية من البحوث، فكان مما يشارك فيه إرسال القوافي."[1]، أو قول محمد سالم الصحراوي: "هذا شاعر فطري مفوه عبقري، يعرف كيف يسبك وكيف يصوغ، ولم يلفت نظري مما يقوله الصحراويون النازلون بسوس بعد الفذين محمد الإمام وابن العتيق إلا أقوال المترجم"[2].

أما فضل علماء سوس على أهل الصحراء، فقد أشاد به الصحراويون أنفسهم، في مناسبات عدة، بالنظر لما تلقوه من حسن استقبال وكريم عناية وفضل إفادة، امتدت لكل المجالات الفقهية والأدبية والعلمية وغيرها، كما امتدت لتشمل سائر العلاقات الإخوانية والاجتماعية المتمثلة في الصداقة والمصاهرة وعقد المجالس

(1) محمد المختار السوسي. المعسول. مطبعة فضالة. 1960. ج3 / 29
(2) المرجع السابق. 3/36

وتبادل الزيارة. ومن نماذج تقديرهم لأهل سوس، نستدعي قول ماء العينين بن العتيق مثلا:[1]

يا آل تحت الحصن إن يقع النوى فبحفـــظ ودكـــم الفـــؤاد زعيم
لا زلتم مأتى الوفود وإن دهت سنة وناب من الخطـــوب عظيم
إنا بلـــونـــاكـــم فألفـينـــاكـــم ما منكـم فـــي النائبـــات مليم
أنتم مناخ بني السبيل وحيكم أبـــدا بقارعـــة الطريـق مقيم
(إن امرءا جعل الطريق إلى لبابه طنبـــا وأدى حقـــه لكريـــم)

أو نتوقف عند بيتي الشيخ محمد الإمام وهو يخاطب الطاهر الإفراني:[2]

يا طاهر العرض يا كنز الوداد ألم يان الوصال فبالقلب الغرام ألم؟
فالقلب بعدكم ما انفك ذا وصب رهين شوق للقياكم وحلف ألم

ولأن الحديث متصل بطبيعة العلاقة بين أهل سوس والصحراء، فلا يمكن إغفال ما للمراكز العلمية والروحية والاجتماعية من دور فعال، ساهم في تمتين الروابط بين المنطقتين. فتواجد عدد كبير من المدارس العلمية داخل منطقة سوس، كالمدرسة البونعمانية والمدرسة المحمدية والمدرسة السباعية والمدرسة الإلغية والمدرسة الأسريرية[3]، بشخصياتها وشيوخها وأعلامهما المرموقة، كالشيخ وكاك بن زلو اللمطي[4] والعلامة مسعود بن محمد المعدري وعبد القادر الوادنوني والطاهر السباعي والطاهر الإفراني والمختار السوسي وغيرهم، يقربنا من عدد آخر من الشخصيات والأعلام، التي وفدت من الصحراء إلى سوس، قصد الدرس والتحصيل والمشاركة أيضا في تدبير الشأن الثقافي والعلمي بالمنطقة.

(1) المرجع السابق. 65/1
(2) المرجع السابق. 286/4
(3) انظر تفاصيل ذلك في مقال أحمد بن المبارك: "مراكز التواصل العلمي والروحي والاجتماعي بين سوس وصحرائه" ضمن ندوة: الصحراء وسوس من خلال الوثائق والمخطوطات. منشورات كلية الآداب. الرباط. 1970. ص159/182
(4) انظر ترجمته في كتاب التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي لابن الزيات. تحقيق أحمد توفيق. منشورات كلية الآداب. الرباط. 1984. ص89/90

ويمكن أن نستحضر هنا قصيدة شهيرة، تعكس وجها من وجوه العلاقة بين سوس والصحراء، لعبد القادر الوادنوني يقول منها:[1]

خليلي إن مررت بواد ليلـــى عليه فاقرأن مني التحيـــة
فشوقي للمعاهد والربـــوع قديم ليس تبليه المنيـــة
زمان الحب مني عن تدانـــي كلانا في المحبة بالسويـــة

وهي قصيدة جميلة ذات قيمة تاريخية، تتكون من سبعة عشر بيتا، يعود فيها الشاعر بمخيلته، إلى أيام ازدهار المدرسة في بونعمان، وما ارتبط بها من ذكريات وأيام. كما يمكن أن نسجل في ذات السياق، قصيدة أخرى للشاعرة خديجة أبي بكر ماء العينين، وهي سليلة أسرة شاعرة، وتمثل صورة لما وصلت إليه المرأة المغربية في الجنوب، تقول فيها:[2]

يقولون من سوس؟ فقلت لهم نعم لئن كنت من سوس فتلك حقيقتي
يقولون والصحراء؟ قلت كذلكم تقاسمت الصحراء والسوس مهجتي

فالشاعرة تتغنى بانتمائها للمنطقتين معا، سوس والصحراء، وقد حق لها ذلك بالنظر لما عاشته وعايشته فيهما معا. لذلك لم تنتصر لإحداهما بقدر ما انتصرت للحنين المشترك بينهما، معتبرة نفسها بلبلة تشدو بحبهما دونما تغليب واحدة على الأخرى. وهي بذلك تعبر عن مدى روح التواصل المستمر بينهما.

غير أنه، لم تكن تلك المدارس وحدها، كمراكز علمية وروحية، في ذات الآن، هو ما يمثل عمق الروابط بين سوس والصحراء؛ وإنما امتد أيضا، إلى مراكز التواصل الاجتماعي، مجسدة في مدن مختلفة كتزنيت وإليغ وتارودانت وآيت باعمران وغيرها، انصهرت فيها عادات وتقاليد كلا المنطقتين، لغة ومذهبا، مصاهرة ولباسا، مواقف ومعاملات.

ومن نماذج ترحيب أهل سوس بالوافد من الصحراء، ما قاله عبد الله الإلغي يخاطب الشيخ محمد الإمام وماء العينين بن العتيق:[3]

(1) انظر القصيدة كما أثبتها أحمد بن المبارك في مقال ضمن ندوة الصحراء وسوس. المرجع السابق. ص165/166
(2) خديجة أبي بكر ماء العينين. شدو الواحة. منشورات الشيخ مربيه ربه. المعارف. الرباط 1998. ص15
(3) محمد المختار السوسي. المعسول. مطبعة فضالة. 4/286

أهلا أسيدنا الإمام والعلم ما العين من بهما قد ضاءت الظلم
أقبل والله لي السعد المبين بطلعـــ ـــعة محييكما وزالت الغمم
فمرحبا بكما خير الورى كرما فأنتما خير من وفت لهم ذمم

فأجابه ماء العينين بن العتيق:[1]

جزيت بالخير يا من دأبه الكرم لا يعتريك ونى عنه ولا سأم
فمن ينخ بك عبد الله راحلة عن قلبه ينزح الإيحاش والغمم
دامت بنا وبكم موصولة رحم وإنما رحم الآداب ذي الرحم

وقال الشيخ محمد الإمام وقد خرج عن الروي:[2]

فبوركت عبد الله نجل محمد كريم السجايا طيب الأصل ماجده
تلقيتنا بشرا فتلكم فيكم أيا آل عبد الله الزم قاعده
أبوك الذي عمت مزاياه في الورى ولا عجب إن شابه النجل والده

ولا يخفى ما في هذا الشاهد من إشارات قوية لمكارم الأخلاق، التي يتحلى بها أهل سوس، منها جميل الوفادة وكرم الضيافة وحسن التقدير، لأهل الصحراء. وإذا كان ماء العينين قد التزم القافية في رد التحية؛ فإن محمد الإمام خرج عن الروي دون أن يحيد عن الإشادة بالإلغي والإشارة إلى كرمه المتأصل أبا عن جد، من ذلك تضمينه لمثل عربي في الشطر الأخير من البيت الثالث (من شابه أباه فما ظلم). وتبعا لذلك، لم يكن غريبا أن تكون سوس محط اهتمام كبير من لدن أهل الصحراء، وبخاصة علماءها وأدباءها في مختلف المجالات، وأن تنشأ بين طلابهما رغبة في التنافس والتباري، على نطاق واسع، شعرا ونثرا، فقها ونحوا، مذهبا وطريقة، وغير ذلك.

وإذا كان البحث في ما يعمق الصلات الأدبية بين المنطقتين، يستدعي الرجوع إلى بعض النماذج المكتوبة التي تبادلاها في مناسبات عدة؛ فإن موضوع المساجلات بأشكالها المختلفة، يعد جانبا من جوانب المشترك الإبداعي بينهما. فقد حظيت المساجلات بعناية كبرى من قبل أدباء وشعراء المنطقتين، على حد

(1) المرجع السابق. 4/286
(2) المرجع السابق. 4/286

سواء. فالمساجلات، لم تكن حديث العهد في المنطقتين؛ وإنما تعود إلى سنين خلت، حيث انتشرت بين صفوف المغاربة على فترات زمنية متباعدة من تاريخهم الأدبي، فهي "فن حيوي يشحذ الذهن ويستحث القريحة ويغني الأدب. وهي بالتالي تبادل وتعارض وتشطير وكلها فنون في فن واحد"[1]. وهكذا نجد سيلا هائلا من المساجلات دارت بين عدد كبير من العلماء والشعراء والأدباء الذين اعترف لهم بالفضل والمزية الأدبية والقيم الأخلاقية. وبالنظر إلى تلكم الألفة التي نسجت خيوطها في ما بينهم، تشكلت نصوص أدبية تتغنى بمواضيع مختلفة وتلقى في صيغ تعبيرية متفاوتة.

وبالرجوع إلى بعض نماذج تلكم المساجلات، نتبين عمق العلاقات الأخوية القديمة، التي جمعت بينهما، منذ هجرة عبد الله بن ياسين من آكلو إليها، كما نتبين عمق الصلات الإبداعية التي ميزت نصوصهم الشعرية. فقد كانت هذه المساجلات، على كثرتها، لحظة من لحظات الانتصار للقيمة الإبداعية، انطلاقا من ركوب المعاني المختلفة وتجويد الأساليب والعبارات المقترحة، وكذا تبادل المشاعر والأحاسيس المرتبطة بعدد من القضايا والموضوعات، فكرية كانت أم صوفية أم فنية.

لذلك لم يكن غريبا أن تختزل نصوص الشعراء السوسيين والصحراويين، بعض عادات وتعاليم الطرق الصوفية مثلا، أو بعض القيم الإنسانية المستلهمة من حياة الرسول ﷺ أو غيره من الشخصيات البشرية. فبالشعر استطاع أهل الصحراء أن يثبتوا أقدامهم بسوس، ويدلوا بدلوهم في كثير من الأمور الأدبية والعلمية، فالشعر كان لديهم "أسهل من شرب الماء"[2] كما قال المختار السوسي، بل إنهم "يقولون الشعر كما يتنفسون الهواء"[3] بتعبير عباس الجراري.

ومن المساجلات الطريفة، التي دارت بين عدد من شعراء سوس والصحراء، تلك المتعلقة بموضوع (الشاي)، حيث تبادل الشعراء، وهم في جلسة حميمية، بعض الأبيات على البديهة، ملتزمين بشروط المساجلة وطبيعتها المرتجلة.

(1) حسن محمد نور الدين. مطارحات شعرية. دار الفكر اللبناني. بيروت 1990. ص 54
(2) محمد المختار السوسي. خلال جزولة. مطبعة المهدية. تطوان المغرب. ج1. ص20
(3) عباس الجراري. ثقافة الصحراء. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. 1978. ص 113

قال الشيخ مربيه ربه بن الشيخ ماء العينين:

نعم الأتاي أتاي القائد المدني

فقال الطاهر الإفراني:

موافـــق شهوات الـــروح والبدن

وقال الشيخ مربيه ربه:

يا حبذا صفو كاسات لطافتها أرق من هبة الأسحار في وهن

وقال الشيخ عبد الله الإلغي:

ما زلت أطرب والكاسات دائرة حتى كأني بالأفراح في عدن

وقال أيضا الشيخ مربيه ربه:

يطيب الشرب من طيب الأنيس

فقال الطاهر الإفراني:

وتطفى في الحشا نار الرسيس

وقال الشيخ مربيه ربه:

وتنبسط القلـــوب بذكـــر حـــب مليـــح الثغـــر كالـــدر النفيـــس

وقال الطاهر الإفراني:

به تجلى همـــوم القلـــب مهمـــا تراكم حـــادث الدهـــر الخسيس

وقال الشيخ مربيه ربه:

إذا مـــا ريء ملتفـتـا تداعـــت إليـــه علبـــة هـمـم الجليـــس

وقال الشيخ عبد الله الإلغي:

يغـــار لحسنـــه بـدر منيـــر ويسبـــي قلبـــه قلـــب الرئيـــس

وقال الطاهر الإفراني يخاطب الشيخ مربيه ربه:

كأن لحاظـــه سيـف نضتـه يمينك عنـد محتـــدم الوطـيـس
فأنت البحر في الجدوى ومهما سطوت تهيبـت آساد خـيـس
فبارك فيـك ربـك يـــا إمـــام الـ ـمكـــارم ما حدا الحادي بعـيـس

ففي هذه المساجلة، نتلمس مشتركا إبداعيا يتمثل في وحدة الموضوع، حيث وصف الشاي وما ارتبط به من مظاهر الجودة والإتقان، وما يحدثه من لذة وانتشاء لدى شاربه، ناهيك عما ميز هؤلاء الشعراء من رغبة في إبراز قدرتهم على تدبر القول الشعري. فقد تفنن كل شاعر في صوغ تعبيره وتجويد صوره، وبالتالي الإبانة عن نباهته وإظهار تفوقه وسرعة بديهته. فمنذ الشطر الأول الذي اقترحه الشيخ مربيه ربه يسارع الباقون من الشعراء الحاضرين استكمال المعنى الأول وإظهار القدرة على الوصف والعزف على نفس الوتر الإبداعي. ولعل الالتزام بروي النون وبحر البسيط تارة، ثم تغييرهما إلى روي السين وبحر الوافر تارة أخرى، مع الاحتفاظ بالموضوع المنطلق، يبين عن روح الانسجام والقدرة على تدبر الأمر ارتجالا دون تكلف.

وفي نفس السياق الاحتفائي بموضوع الشاي، ثمة مساجلة أخرى لا تختلف في كثير عن سابقتها، إلا في الروي (العين) وفي ابتكار الصور وتجديد المعجم اللغوي. ندرجها على سبيل التمثيل لا الحصر. قال الشيخ النعمة في مساجلة جمعت بعض شعراء الصحراء وسوس وهم جالسون على شرب الأتاي في كردوس:

هذا الأتاي علا صناعة وعلا بل طاب، لذ، زها بمن له صنعا

فأجابه الطاهر الإفراني:

وزاد في حسن معناه ولذته ما ضم ناديه من زهر وما جمعا

فقال الشيخ مربيه ربه:

يجري بألبابنا جري المدام وإن أخفاه شاربه في وجهه سطعا

فقال الطاهر الإفراني:

فكيف لا ونداماه جحاجحة تزري وجوههم بالبدر إن طلعا

فقال الشيخ مربيه ربه:

شرب ولم يتقدم مثل صانعه والشرب مصنعه في الصدر ما صنعا

فقال الطاهر الإفراني:

بل أنت مولاي أولى ما يقال له اشرب هنيئا عليك التاج مرتفعا
ماذا أقول لشرب سربه طلعوا زهرا وكلهم ثدي العلا رضعا

فقال مربيه ربه:

هذا وإن طلبوا لم يعدلوا كرما عن إذن طه وما عن دينه شرعا

فقال الطاهر الإفراني:

صلى الإله عليه سرمدا وعلى أصحابه وآله ومن لهم تبعا
ما هب شمال لطف الله واتفقت على الرشاد قلوب المومنين معا

لقد شكل الشاي الصحراوي لحظة اجتماعية وإبداعية في آن، بالنظر لما اقترحه من طقوس تحضيرية تليق به، كمادة حيوية تجمع أكثر مما تفرق. فثمة عادات وتقاليد لا يمكن تجاوزها، كوجوب إحضار الجمر واستقبال الجماعة وتوخي إطالة الجلسة، ما دام تحضير الشاي لا يتمثل في الشرب فقط؛ وإنما في ما يمنحه من إمكانيات الحوار والنقاش، في أمور مختلفة يستدعيها السياق[1]. ففي مثل هذا النموذج، وغيره من النماذج المساجلات الشعرية، يؤكد ما ذهب إليه كثير من الباحثين والدارسين، من كون هذه المساجلات، كفن قائم الذات، شكل أفقا شعريا مشتركا، لم يحد عن نظام وبنية القصيدة العربية القديمة، لغة وبناء ودلالة.

ولأن العلاقات الثقافية والإبداعية بين الصحراء وسوس لم تنقطع، فإنها لم تنحصر في نماذج المساجلات الشعرية فحسب؛ وإنما امتدت إلى مساجلات ذات طبيعة علمية، تروم المساءلة والمناظرة وإبراز ما للمتحاور من رصيد معرفي، يمكنه من إظهار قدرته على المحاورة والدفاع عن رأيه بما أوتي من حجج دامغة. ويمكن

(1) بخصوص الطقوس المصاحبة لتحضير الشاي الصحراوي، شاع أمر اجتماع ثلاث كلمات تبتدئ جميعها بحرف الجيم، ممثلة في: (الجمرة) و(الجماعة) و(الجرّ). فالجمر لطهي الماء وتوَجّب في الغالب أن يكون ماء المطر، والجماعة التي يضمنها المجلس ويستحسن أن يكون العدد كبيرا، ثم الجرّ وهو ما استدعى تبادل الحوار وتحويل الجلسة إلى متعة وفائدة.

أن نستحضر من هذا النوع من المساجلات، ما ورد ذكره في ثنايا الرحلة الحجازية الشهيرة لمحمد يحيى الولاتي، حيث دارت بينه وبين أحد علماء سوس هو محمد بن العربي الأدوزي، أحد أعلام المدرسة الأدوزية، مساجلة علمية يتعلق موضوعها بأسئلة ترتبط في مضمونها ببعض القضايا الفقهية والنحوية وغيرها.[1]

وإذا كان محمد بن العربي الأدوزي (ت 1323هـ) كما وصفه المختار السوسي "رجل الصراحة، يقبل ويرد، ويهاجم ويدافع، لا تأخذه في الله لومة لائم، ولا يعرف الهوادة في الذي يراه"[2]؛ فإن محمد يحيى الولاتي (ت 1330هـ)، كما نعته محقق الرحلة محمد حجي، كان "منفتح العقل، حاد الذكاء، طويل النفس في الحوار والمناظرة، واسع الاطلاع، قوي الذاكرة"[3]. ومن ثمة، لا نستغرب أن نجد مستوى الحوار في هذه المساجلة قد ارتقى إلى فن المناظرة، في بعده البلاغي والحجاجي. فكل منهما يحاول تبيان مقدرته على الإقناع وبراعته في اختيار الحجة والإتيان بالبرهان. والواضح أيضا، أن اختلاف المرجعية الفكرية والدينية، التي انطلق منها كلا المتحاورين، تشير إلى طبيعة الجو الندّي والتنافسي بين علماء سوس والصحراء. فالولاتي عند الاستدلال يتوسل بطريقة الفقهاء، في حين، أن الأدوزي عند رده يحتكم إلى رأي المتصوفة، مما يجعهما يقفان على طرفي نقيض.

وإلى جانب المساجلات الشعرية، يمكن استحضار ما دار بين الصحراويين والإلغيين مثلا، من رسائل متنوعة غلب عليها الأسلوب الأدبي، لغة وتصويرا، إضافة إلى ما زخرت به من توظيف جمالي للمحسنات البديعية، كالجناس والطباق والتكرار وغيرها، وهو ما يخدم الجانب الفني لهذه المراسلات. وهكذا نعثر على رسائل شخصية بين عالمين أو أكثر، تؤكد المشترك الإبداعي والإنساني بينهما، في آن، حيث المحبة والتجاوب والإخاء، منها رسالة، أوردها المختار السوسي في معسوله، من محمد بابه إلى الأستاذ علي بن عبد الله الإلغي معتذرا فيها عن تأخره في

(1) انظر تفاصيل ذلك في مقال محمد الحاتمي: "السجال العلمي بين سوس والصحراء من خلال الولاتي" ضمن ندوة: سوس والصحراء المغربية. تواصل ثقافي وحضاري. منشورات مؤسسة مربيه ربه. 1999. ص121 / 128

(2) المعسول. 5/159

(3) الرحلة الحجازية. محمد يحيى الولاتي. تخريج وتعليق حمد حجي. منشورات المعهد الدراسات الإفريقية 1990. ص8

المجيء إلى إلغ. يقول: "..حدث حادث، وهجمت إحدى الكوارث، فتأخرت عن الموعد، إلى أن يمر العيد، ثم أفي بقدومي عاجلا، راكبا وإن لم يأتي منكم مركوب آتيكم راجلا، وسيدنا الإمام يسلم عليكم وهو يشتاق إليكم، وطالما أفاض عنكم أيها الإلغيون من دعواته، لتبقوا دائما مفخرا من مفاخر ندواته.."[1].

كما نعثر على رسائل أخرى بمثابة وثائق هامة في التاريخ والجغرافيا وتؤرخ للمرحلة. رسائل تنضبط لشروط الكتابة النثرية، من جهة، وترصد موضوعات تنسجم والسياق الذي ترد ضمنه، من جهة أخرى، كالدعوة إلى الجهاد أو إصلاح ذات البين بين القبائل، مثلا. إنها رسائل متنوعة المضامين والأساليب، من خلالها، تتبدى نوعية العلاقة التي ربطت بين المرسِل والمرسَل إليه. ولا شك أن أهم ما ميز هذا النوع من الكتابة، هو ما تخللها من إشارات التنويه بمكارم الأخلاق وإبداء الرأي تارة، أو تقديم النصح والإشادة بالإبداع تارة أخرى، بين أهل سوس والصحراء، ذهابا وإيابا. ولعل الشواهد في هذا الإطار كثيرة وجديرة بمبحث مستقل.

وفي سياق البحث دائما، عن المشترك الإبداعي، تستوقفنا جملة كتابات أخرى تندرج في صنف المذكرات، حيث دخول صاحبها في محاورة مفتوحة مع الذات والآخر. مذكرات تحتل فيها الذاكرة مكانا مهما، في محاولة لمقاومة النسيان. وبهذا المعنى، تتحول المذكرات إلى فعل ثقافي وإبداعي في ذات الآن، يرى فيه صاحبه ضرورة تدوين كل ما له فائدة للتاريخ، أو ما له علاقة بتجربته الفردية، في تفاعلها وانفعالها بالمكان والزمان والإنسان. نذكر من ذلك مثلا مذكرات ماء العينين بن العتيق التي وردت في ثنايا كتابه (الرحلة المعينية)، حيث نعثر على بعض الجوانب الهامة من حياة الرجل، قبل وبعد الرحلة. كما نذكر مذكرات محمد المختار السوسي واجتهاده في تدوين كل ما يرى فيه فائدة للتاريخ وإنعاش الذاكرة. مذكرات جعل من ذاته الكاتبة موضوعها الأساس. يقول: "كنت أحب أن أكتب في أسباب هذا النفي جزءا خاصا. وبدأته بالفعل وحررت فيه بعض الصفحات ولكنني ألقيته ظهريا لأشغال أخرى أهم. ولكن لخوف أن تضيع من ذلك حقائق ينبغي أن لا تضيع بل يجب أن أسطرها للمستقبل. رأيت أن ألخص ذلك هنا. فإنه حيث لا يتيسر تخصيص

(1) محمد المختار السوسي. المعسول. 3/34

ذلك بجزء. فإن هذا الكتاب الذي نسميه منذ الآن (الإلغيات) أولى من غيرها وليتمش معي القارئ بتؤدة حتى أنفض إليه ما أريد أن أنفضه إليه. وليعلم أنه يقرأ ما كتب تحت صدمة النفي من قلم غريب الفكر والمسكن والبيئة."[1]

وقبل الختم، لا يمكن أن نغض الطرف عن تلكم التآليف التي خطها يراع بعض مبدعي الجهتين، سوس والصحراء. مؤلفات تنوعت بتنوع المجال الذي ألفت من أجله، كالتاريخ والتصوف والنحو والفقه وما إليه، مثلما نجد في تقريظ سيداتي بن الشيخ ماء أحمد الهيبة لكتاب (الجأش الربيط) للشيخ محمد الإمام. يقول فيه: "هو كتاب ما جالت عليه يد خرقا، ولا وشت مثله حاكة صنعا، كتاب عربي مغربي مشرقي، أتى فيه من التمحيص والتعريف بالعجب العجاب.. جمع بين المتفرقات والمؤتلفات، وفرق بين المشتبكات والمختلفات.. وضرب الوفق ما استطاع بين المتباينين حتى وافق اسمه مسماه."[2]. وهو تقريظ من بين تقاريظ عدة، لكتب مشابهة، تنم عن ثراء معرفي ومنتوج أدبي وفكري، جدير بالقراءة والمتابعة.

وهكذا، سواء في مجال الشعر أو النثر أو التأليف أو التحقيق أو غيره، نجد في بعض ما عرضناه من نماذج وشواهد مختارة، أن المشترك الإبداعي بين المنطقتين، كثير يمكن تجميعه في جملة عناصر أهمها:

- اعتبار سوس والصحراء أرضا واحدة، بها ما يجمع أكثر مما يفرق، العلم والتاريخ واللغة والوطن والمصير المشترك.
- اعتبار المشترك الإبداعي، بين المنطقتين، قوة داعمة لاستمرار التواصل الإنساني والتلاقح الحضاري.
- اعتبار الإبداع الشعري محطة من محطات التباري والتنافس الشريف، بين الشعراء، وجزءا من هويتهم الثقافية والمحلية.

(1) محمد المختار السوسي. الإلغيات. مطبعة النجاح. البيضاء. 1963. ج1 ص7

(2) الشيخ محمد الإمام. الجأش الربيط في الدفاع عن مغربية شنقيط وعربية المغاربة من مركب وبسيط. تحقيق محمد الظريف. مطبعة المعارف الجديدة. 2013 ص 195

- اعتبار الكتابة، في تجلياتها المختلفة، شعرا ونثرا وتأليفا، محفزا إبداعيا ينم عن مدى تفاعل وانفعال المبدع بما يجري حوله من أحداث ومواقف ومناسبات.
- اعتبار الإبداع عموما، مشتركا إنسانيا بين الشعوب، مهمته التعبير عن الذات والوجدان، وشكلا من أشكال التواصل مع العالم والآخر.
- اعتبار التخييل في اعتماده على الصورة، ذهنية كانت أم مجازية، محركا أساسيا للإبداع، ومدخلا للتأثير في نفسية المتلقي.
- اعتبار الخصوصية المحلية مظهرا من مظاهر التنوع والتعدد، وبالتالي إدراجه ضمن الموروث الشامل للأمة.
- اعتبار التشارك في اللغة والدين واللباس والعادات وغيرها، لا يلغي تلك الخصوصيات المحلية، التي تميز كل منطقة على حدة.

إن العمل على إحياء الموروث الثقافي بين منطقتي سوس والصحراء، من خلال استعراض أهم الجوانب، التي تفتقت عنها علاقات فكرية وثقافية وحضارية؛ إنما هو تأكيد وترسيخ لقيم المحبة والاعتراف بالآخر الإبداعي. اعتراف تجسده النظرة الفاحصة للمنتوج الإبداعي المشترك، ووضعه في الوضع الأدبي المناسب، من أجل ذاكرة متجذرة في المستقبل.

المديح النبوي
في شعر الطيب ابن خضراء السلاوي

مدخـل

يمثل المدح عامة، أحد الأغراض الرئيسة في التراث الشعري العربي، منذ العصر الجاهلي إلى الآن. وهو غرض تداخلت فيه أغراض شعرية أخرى كالوصف والفخر وغيرهما. ويعتبر المديح النبوي أحد أهم هذه الأغراض لما تراكم فيه من نصوص شعرية تمتح من السيرة النبوية وتركن إلى ما في أجوائها من أحداث ووقائع تتصل بشخصية المصطفى محمد ﷺ.

والواقع أن سيرة هذا النبي الأمين لا تزال تحظى بمكانة مرموقة في الكتابات الحديثة والمعاصرة، بالرغم من تباعد المسافة الزمنية بين العصر الراهن وزمن النبوة. وقد حاز الشعر قصب السبق في هذه العناية، حيث نظمت قصائد في مناسبات كثيرة تستحضر سيرة الرسول ﷺ في تجلياتها المختلفة، وما تتضمنه من شمائل وفضائل ومواقف وغيرِها.

فكيف عبر الشاعر المغربي عن ارتباطه الوثيق بشخصية الرسول ﷺ؟ وكيف جسد هذه المحبة الإنسانية في إبداعه الشعري؟ وما العناصر التي تم التنبيه إليها خلال استعراض سيرته النبوية؟ وإلى أي حد كان قريبا من ذائقة شعراء القصيدة النبوية العمودية؟...

وانطلاقا من هذا المنزع الشعري الإنساني، حيث الاحتفاء بشخصية الرسول ﷺ، تروم المداخلة النبش في بعض الأسباب الذاتية والموضوعية التي تدفع بالشاعر المغربي المعاصر إلى الاستمرار في تمثل سيرة الرسول واتخاذها موضوعا شعريا رئيسا، من جهة، ورصد مختلف المكونات الجمالية والإيقاعية، التي تميز قصيدته، من جهة ثانية. وهو ما يفضي في النهاية إلى تبيان التداخل بين السيري والشعري في هذا النوع من المديح النبوي.

تكاد لا تخلو قصيدة من القصائد النبوية، في الشعر المغربي، قديمه وحديثه، من دعوة إلى الرحمة واستدعاء للسلم والمحبة اقتداء بسيرة الرسول ﷺ، بما هي قيم أساس لتكوين شخصية الإنسان المسلم، ومن خلاله صلاح الأمة وبناء حضارتها. ولعل سبب هذا الاقتداء المباشر وغير المباشر، ما عرف عن النبي محمد عليه الصلاة والسلام، من شمائل وخصال حميدة استطاع بها لفت الانتباه إليه وامتلاكَ قلوب من حوله وقلوب من آمن برسالته المحمدية. واعتبارا لهذا الحضور الديني في القصيدة المغربية، تباين الشعراء في طرائق التعبير واختلفوا في مستويات تطوير القصيدة النبوية، بناء ودلالة.

• الشاعر والقصيدة

يعد الفقيه الأديب الطيب بن عبد الله ابن خضراء السلاوي، إلى جانب شعراء مغاربة آخرين ممن سبقوه أو عاصروه أو جاؤوا من بعده[1]، أحد رموز القصيدة المغربية العمودية (توفي 1950م) وأشهرِ من نظموا في مجال المديح النبوي. ترجم له أبو مروان عبد المالك البلغيتي بقوله: "هو الفقيه الأديب الكاتب الماهر والشاعر البارع، ولد بمدينة سلا ودرس على يد أجلة علمائها.. له أخلاق سامية تقلب في عدة وظائف وانتهى به المطاف إلى الكتابة في ديوان الحجابة الملكية في العهد اليوسفي."[2]

وقصد الاقتراب من عوالم هذا الشاعر وبيان خصائصه الفنية في هذا اللون الشعري، نقترح دراسة تحليلية لإحدى قصائده الشهيرة المعروفة ب"همزية التنوير"، مطلعها[3]:

لـك مـن نـورك الكريـم ابتـداء يـا نبيـا نوابـه الأنبيـاء

(1) انظر أحمد زنيبر"المديح النبوي ومستوياته في شعر محمد الحلوي" مجلة المشكاة ع46 س2005 37 – 42

(2) أبو مروان عبد المالك البلغيتي. مختارات من الشعر المغربي في بداية القرن 14هـ/ 20م. راجعه وقدم له محمد حجي. منشورات الخزانة العلمية الصبيحية. سلا المغرب 2004. ص277. وقد كانت وفاة الشاعر سنة 1950م

(3) مصطفى الشليح. المعرفة المؤسسة السلطة في الثقافة المغربية بسلا. مطبعة الأمنية الرباط. 2012. ص281–302 وسنعتمد هذا الكتاب في باقي الإحالات على القصيدة بوضع الصفحات بين قوسين.

تقع القصيدة في أربع مائة وثمانية وتسعين بيتا نظمها الشاعر على بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن). وضمنها كثيرا من المبادئ الإسلامية والقيم الإنسانية انطلاقا من تمثل سيرة الرسول ﷺ. سيرة بمعناها الاصطلاحي حيث الوقوف عند أبرز المحطات التاريخية والإنسانية التي ميزت مساره.

ولعل أول ملاحظة يمكن تسجيلها تتعلق بالنفس الطويل الذي تميز به الشاعر، من جهة، والإحاطة الشاملة بتاريخ السيرة النبوية من جهة ثانية. فطول القصيدة وتفصيلُها في عرض حياة الرسول عليه الصلاة والسلام، جاء خدمة للرسالة الأخلاقية والتربوية اللتين آمن بهما الشاعر وتمثلهما في وجوده وسلوكياته. إنها محاولة لتقديم صورة مثلى للإنسان النموذجي استنادا إلى ماضيه الإسلامي في توازنه الفكري والأخلاقي والعقدي.

لتيسير عرض سيرة النبي عليه الصلاة والسلام واستخلاص ما فيها من قيم نبيلة متعددة، اعتمد الشاعر الترتيب الزمني للأحداث وتعَقّبها وفق مقاطع مشهدية تفاوتت من حيث الطول والقصر وتباينت بتباين الموضوعات المطروقة. والواقع أن عنصر التاريخ كان حاضرا بقوة، من مطلع القصيدة إلى نهايتها. فثمة، نبش عميق في أهم اللحظات التاريخية وتفصيل دقيق لمختلف الأحداث التي عاشها الرسول منذ الولادة حتى الوفاة؛ بل وبعدها.

• القصيدة والتأريخ السيري

ابتدأ الشاعر القصيدة النبوية بالحديث عن الإرهاصات الأولى لولادة النبي عليه السلام من خلال الإشارة إلى بعض الصفات التي كانت سببا في اختياره نبيا ورسولا. ولعل أهمها الحسن والجمال والمقام الرفيع والحسب الأصيل وغيرها كثير مما ميزه عن سائر البشر أجمعين. كما نوه الشاعر ببعض المظاهر المختلفة التي سبقت مولد الرسول، حيث انتشار النور والضياء وتبشير الأنبياء به ونصرتهم له، بعد أن كان الجو العام الذي يسود العالم محصورا في مظاهر الشر والظلم والجهل والفساد. يقول الشاعر:(ص281)

كنت نورا في حضرة الله مولا ك من قبل الأنبيا استنبـاء
أخذ الله عهد كل نبي لك بالنصر حبذا النصـراء
بك في الغيب قد تشرفت الأجـ ـداد والأمهـات والآبـاء

وينتقل الشاعر، بعد هذا المدخل العام، إلى الإشادة بذكرى مولده ﷺ وما ظهر فيها من علامات وخوارق اندهش لها القوم وسارت حديث كل لسان. فقد تدارك الله عباده وأنزل سكينته عليهم بإرسال من يخرجهم من الظلمات إلى النور، من ذلك الحديث عن إيوان كسرى وحالة الفرس وقصة الفيل وغيرها. يقول: (ص282)

يا له مولدا كريما بـه الإسـلام يسمـو تعمـه السـراء
كم بدت فيه من خوارق عـادا ت رأتها الأبصـار والبصـراء
فبدا في إيوان كسـرى انكسـار واعترى أهلـه البلـى والبـلاء
وعرا الفرس في الميـاه جفاف وبنـار المجـوس حـل انطفـاء
ولقد رد الفيل عن حرم اللـه وبالطيـر ردت الأعـداء

ولأن سيرة الرسول ارتبطت بالحديث عن مساره التاريخي وامتداده في المكان؛ فقد توقف الشاعر وقفة متأنية لبسط الدليل على نورانية هذا المخلوق وما تسبب فيه من خير عمّ الكون ومن حوله بدءا بمرضعته التي سعدت بوجوده، مرورا بميله للعزلة والاختلاء بغار حراء، ووصولا إلى نزول الوحي عليه ومؤازة زوجته له. وفي ذلك إشارة قوية إلى مساندة أول امرأة للدعوة الإسلامية وبذلها كل الجهد لمناصرة الرسول عليه السلام، لذلك أشاد الشاعر بفضلها ودورها في حياة الرسول، في قوله: (ص283)

ولهـا مـن رب البرايـا سـلام جاءهـا إذ لهـا بطـه اعتنـاء
فلكم خففت عن المصطفى عـبـ ء عنـاء فـزال عنـه العنـاء

ويمضي الشاعر في تعقب مراحل الدعوة المحمدية وبيان الأهداف التي رامها الرسول من ورائها حيث العمل على نشر المحبة والرحمة بين الناس وتوحيدهم على كلمة سواء. واستنادا إلى نقاء الدعوة وصفائها كانت الإشارة إلى القرآن الكريم، ضرورة لتمثل مبادئ الدعوة الإسلامية وما فيها من معان جليلة وصلاح للأمة. لذلك

رصد الشاعر تجليات هذه الفترة من حياة الرسول مستفيضا في الحديث عن أهمية هذا الكتاب وإعجازه، ودور الرسول في شرح آياته وبيان ما استشكل فيه، حين توزع الخلق بشأنه إلى فريقين: مصدق ومكذب. يقول الشاعر: (ص283)

كذّبوا أصدق الخلائق طرا وهـــمُ الكاذبون والأغبيـــاء
وهو الصادق الأمين لدى اللـــه تعالـــى مـــا مثلُـــه أمنـــاء
جاء بالصدق فاستجاب فريـق وفريـــق حـق عليـــه الشقـــاء

وارتباطا بسيرة الرسول دائما، يستعرض الشاعر ما اتسمت به شخصيته من عفة وسماح وتقوى وصلاح وما عرف عنه من نبل وشهامة وإباء وما تحمله من إذاية قريش ومنه يوم اجتمعوا على قتله ليلا فخيب الله سعيهم. يقول: (ص286)

وفـداه فـرد المعالـــي علـــي فـــي فـــراش ونعـم ذاك الفداء
ودعـــا إذ رام الخـــروج عليهـــم عمهـم فـــي خروجـــه إعمـــاء
ومشـى ناثـــرا عليهـــم ترابـــا حيث غشى تلك العيون غشاء

وبذكر هذه الواقعة ينتقل الشاعر إلى وصف لحظة تاريخية أخرى لها مكانتها في سيرة الرسول عليه السلام تتمثل في الهجرة من القرية إلى المدينة المنورة رفقة صديقه الأثير أبي بكر الصديق. وهنا سيفرد الشاعر حيزا شعريا مهما لإثارة عنصر أساس في شخصية الرسول تمثل في سلوكه وأخلاقه التي ضربت الآفاق، فما كان من أهل يترب إلا أن آمنوا به نصروه وحاربوا إلى جانبه لثقتهم فيه ودفاعا عن دينه. يقول: (ص287)

كم لهم في الجهاد من سطـــوات صُرعت في الوغى بها الأعـــداء
فتراهم فوق الخيـول ليوثـــا ما لهم في صرع العـــدا إبطـــاء
قاتلو المشركين في الحرب صفـــا فكـــأن الصفـــوف منهـم بنـــاء
مـــا دعاهـم خيـــر البريـــة إلا أسرعـــوا طاعـــة إليـــه وجـاءوا

ويستمر السيري داخل القصيدة عبر توزيع الشاعر لمحطات الرسول التاريخية حيث استعراض الفتوحات والغزوات ومنها: بدر وأحد وخيبر وحنين والطائف وتبوك والخندق المعروفة بغزوة الأحزاب. ولأن لكل غزوة سياق واستراتيجية حربية خاصة، فقد أُفرد لكل غزوة ما تستحقه من الوصف الدقيق والإشارات النبيهة دون

إغفال ما دار فيها من أحداث، من ذلك استشهاد عم الرسول حمزة بن عبد المطلب مثلا. وحرصا من الشاعر على تقريب الصورة النبوية وتجسيد دلالاتها الإنسانية الرفيعة، لم يخل مقطع من إدراج صفة من صفات النبي ﷺ. فثمة الجود والسخاء والحكمة والقوة والعفو والحلم والذكاء والخبرة وما إليها. يقول الشاعر في مقطع من فتح مكة: (ص291)

سألوا العفو من نبي حليـــم قد أمدّت من حلمه الحلمـــاء
فعفا عنهم وفازوا بعتـــق ولهـم قـال أنـتـم الطلقـــاء
غض طرفا ولم يفه بعتـاب ولـــه عمـا قـد مضـى إغضـاء
رد أموالهم إليهم ســخـــاء هكذا هكـــذا يكـــون السخـــاء

وهكذا يمضي الشاعر في ما تبقى من أبيات القصيدة متنقلا بين لحظة وأخرى، متوقفا عند أهم الملامح الكبرى لسيرة الرسول ﷺ وكيف نجح في تبليغ رسالة ربه بعد مسيرة طويلة من الجهاد النفسي، انتهت بدخول مكة وإلقاء خطبته الشهيرة إيذانا بوداع قريب. وهي المرحلة الأخيرة التي توقف عندها الشاعر. فموت النبي ﷺ خلف صدمة كبيرة لدى المسلمين لم يستوعبوها إلا بعد فترة من الزمن، حين علموا أنه قد ترك لهم إرثا عظيما تمثل في سيرته النبوية الغراء. يقول عن وفاته: (ص294)

هو حي في قبره دون ريـــب ما لنا في حياة طـه امتـــراء
نوره في الأشياء ســـار ولـولا نـــوره لاضمحـلـت الأشـيـــاء

لقد توافرت لهذه القصيدة كل الشروط الذاتية والموضوعية للارتقاء بسيرة الرسول ﷺ، استنادا إلى ما يقدمه التاريخ من معلومات تتصل بالوقائع والأحداث والمعجزات وما يضمه من تفاصيل عن بعض المعالم والفضاءات الدينية. بالإضافة إلى ما يقدمه الإحساس بالانتماء للوطن العربي الإسلامي من شحنات عاطفية ترى في سيرة الرسول نموذجا إنسانيا رفيعا لا يضاهى. وهو ما يبرر تخصيص الجزء الأخير من القصيدة لمدح الرسول وآل بيته وإظهار تشوقه لأرضه واستمطار جوده وفضله. يقول: (ص300)

يا حبيب الرحمن إني محب مادح لي في مدحك استعلاء
يا مجيز المداح يا خير ممدو ح أتى في الكتاب فيه الثناء
هذه روضة بمدحك ترضا ك ويرضيك من نداك الرضاء

• السيرة والتعبير الشعري

لأن حضور السيرة في هذه القصيدة النبوية، لم يكن بعيدا عن حضور الجمالية فيها؛ فقد حرص الشاعر على تهذيب لغته والسمو بمعانيها في غير ما موضع. فالقصيدة انفتحت على معجم شعري واسع استمد قوته من عوالم متعددة منها الذات والطبيعة وغيرهما. نذكر من ذلك النور والهدى والرحمة والمحبة والشوق والتوحيد والنصر والعفة والضياء وغيرها. كما اشتملت على عدد غير يسير من الصور الشعرية، بما فيها من تشبيه ومجاز وكناية واستعارة. نذكر منها النماذج الآتية:

1. لم يزلزله معرك يوم حرب فهو ليث على العدا عـدّاء[1]
2. وكأن الأشباح بالشوق نوق هزها من صوت الحداة حـداء[2]
3. صرموا بالصوارم البيض حبل الـ ـكفر طالت لهم يـد بيضـاء[3]

كما اعتنت القصيدة بالمحسنات البديعية، وهي كثيرة ومتنوعة، حيث تناغَم الإيقاعان الداخلي والخارجي. فثمة توظيف لمظاهر التكرار والتوازي والطباق والاشتقاق واستعمال متنوع لمختلف الأساليب الخبرية والإنشائية وكل ما من شأنه أن يضفي جمالية على النص الشعري. ويمكن أن نتوقف عند بعض هذه الملامح الإيقاعية في النماذج الآتية:

1. فأغثني فأنت غـوثٌ غِيـاثٌ غـيـثُ جـــود للمجتديــن رواء[4]
2. كبّر المصطفى فدكت حصون خربـت خيبـر وخـرّ البنـاء[5]

(1) المرجع السابق. ص289
(2) المرجع السابق. ص297
(3) المرجع السابق. ص287
(4) المرجع السابق. ص299
(5) المرجع السابق. ص290

حيث الاشتقاق وتكرار الأصوات (غ / ث / ي / خ / ر / ب)

3.كنت نورا في حضـرة الله مــولا ك ولا آدم ولا حـــواء[1]
كنت فــي عــالم البطون نـبيـــا لــك مـــن قـبـــل الأنبيا استنباء

حيث تكرار الفعل (كنت) والحرف (لا)

4.واستحبوا العمى على الرشد بغضا كيف يرجى لداء بُغضٍ دواء[2]

حيث الطباق بين الداء والدواء

القبول القبولَ يا خير مقبو ل لدى الله فالقبول رضاء[3]

حيث ركوب البديع عن طريق التكرار بهدف التوكيد (القبول)

ولأن قصيدة المدح النبوي لم تحد عن تمثلات النصوص الشعرية العربية السابقة في المجال؛ فإن الشاعر المغربي الحديث أبان عن حس جمالي في التعامل مع هذا الإرث، نذكر منه قصيدتي البردة والهمزية للإمام البوصيري باعتبارهما نصين قوبلا باستحسان كبير لدى الخاصة والعامة ونشأت حولهما معارضات كثيرة، معلنة ومضمرة في آن. لذلك لا غرابة أن نجد بعض التشابهات بين قصيدة ابن خضراء وشعر البوصيري ما دام الموضوع واحدا. كما يمكن الإشارة، في إطار هذا الحوار الشعري بين النص والنصوص الخارجية، إلى حضور النص القرآني باعتباره يشكل خلفية معرفية لذاكرة النص، بالإضافة إلى النص الشعري القديم والنص التاريخي والأمثال بوصفها دعامات أساسية يقوم عليهما النص الشعري.

نجد إحالة إلى المثل العربي "رجع بخفي حنين" في قوله: (ص286)

رجعـوا خيبــة بخفــي حنيــن معْ رفيق يقيهمــا استخفــاء

ونلحظ تناصا شعريا واضحا في عجز البيت الآتي مع بيت لأبي الطيب المتنبي:

(1) المرجع السابق. ص281
(2) المرجع السابق. ص284
(3) المرجع السابق. ص299

قد غزتهم سيوفه وبرتهم ما لجرح ببريها إبراء

كما نلمس تضمينا لإحدى السور القرآنية (سورة الفتح) في: (ص290)

قارئا بالترجيع إنا فتحنا لك فتحا وللورى إصغاء

لقد كان الشاعر وفيا للذوق العربي القديم، في عموميته، دون أن يسقط في المماثلة، فقد أغنى قصيدته ببعض اللمسات الفنية، تفاوتت بتفاوت العبارات وتنوع الصور. ينضاف إلى ذلك دخوله في المديح النبوي مباشرة دون الحاجة للوقوف على الطلل أو الابتداء بالنسيب واستخدامه لتقنية التدوير في بناء البيت الشعري.

• خاتـمـة

يزاوج الشاعر في هذا النص الديني بين منحنين اثنين هما: السيرة النبوية بتفاصيلها الدقيقة وتداعياتها المختلفة تبعا لسياقها التاريخي والاجتماعي، وبين الحفاظ على شعرية القصيدة العمودية عبر الالتزام بالوزن والقافية واختيار الألفاظ وتركيب الصور. وهما دعامتان تبين من خلالهما صلة الشاعر بواقعه الديني من جهة، ومدى ارتباطه بمناخه الأدبي والشعري من جهة ثانية.

ولا شك أن هذه المزاوجة بين السيري والشعري في قصيدة الطيب ابن خضراء، عبر العناية بالمظاهر والملامح الدينية، تعكس رغبة معلنة في دفينة في حضور الإبداع المغربي في علاقته بالتراث الشعري وفي استشرافه للأفق التعبيري. هكذا تنتظم القصيدة من خلال استيعاب سيرة الرسول ﷺ وتبنّيها عبر مفاصل القصيدة. وهو ما يعطي الانطباع، في النهاية، بانسجام السيري والشعري في القصيدة العمودية النبوية.

الوطني والقومي
في شعر محمد الحلوي

عرفت الحركة الأدبية بالمغرب، منذ الثلاثينيات من القرن المنصرم، تطورا ملحوظا، برزت خلاله عدة اتجاهات وتيارات شعرية منها ما حافظ على استمرارية الاتجاه القديم، ومنها ما ركب سلم التجديد تأثرا بحركة الشعر الحديث، ممثلة في إبداعات بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي.. وغيرهم، ومنها ما مزج بين التيارين، القديم والجديد، توظيفا وتوليفا.

في هذا السياق الحافل بتنوع الأصوات الإبداعية، ساهم ثلة من الشعراء المغاربة، على اختلاف مستوياتهم المعرفية وتباين مذاهبهم الفنية، في تطوير القصيدة الشعرية العمودية على مستوى اللغة والتركيب والبلاغة والإيقاع. نذكر من بين هؤلاء، الشاعر المغربي محمد الحلوي، بوصفه أحد رموز النهضة الأدبية الحديثة بالمغرب، وعلما من أعلامها المبرزين، إضافة إلى كونه صاحب تجربة إبداعية طويلة تنم عن ذاكرة تراثية قوية ومخزون ثقافي متنوع ينهل من مختلف المرجعيات الفكرية والسياسية والحضارية وغيرها.

• الشاعر والغرض

لعل متلقي الدواوين الشعرية، التي أصدرها الشاعر محمد الحلوي في مراحل زمنية متفاوتة، وهي:(أنغام وأصداء)، (شموع) و(أوراق الخريف)، يتبين البعد / الأبعاد الأدبية والجمالية التي رام إلى تشكيلها لغة وتعبيرا، كما يدرك، تبعا لهذا العطاء الشعري المتنوع قيمة الموضوعات التي اختار مقاربتها على المستوى الإبداعي والفني. فماذا عن إبداعية هذا الشاعر؟ وما هي الموضوعات التي نظم فيها وكيف قدمها شعريا؟..

خلف الشاعر متنا شعريا ضخما تجاوز المائتين والخمسين قصيدة تراوحت بين الطول والقصر، تبعا لانفعالات الشاعر وتفاعلاته مع ذاته ومحيطه. وهي قصائد نظمت في فترات مختلفة، وعنونت بعناوين ذات دلالات إيحائية ورمزية في آن. كما تنوعت موضوعاتها وتباينت إيقاعاتها التعبيرية، منها الدينيات والوطنيات والطبيعيات والقوميات والاجتماعيات والإخوانيات والمراثي ثم المختلفات والشوارد. والملاحظ أن القصائد الدينية والوطنية والقومية تميزت بطول النفس أحيانا، مقارنة مع باقي الأغراض المتداولة الأخرى.

وما دام الحديث عن المضمون يستدعي حديثا عن الشكل، فإن أول ما يلفت الانتباه في هذا الإطار، هو سيادة النمط التقليدي على مجموع الأشعار الحلوية. فقد التزم محمد الحلوي بعمود الشعر العربي، مع تنويعات فنية أحيانا على مستوى القافية التي اتخذت ألوانا مختلفة، أو على مستوى الأوزان والبحور التي تنوعت هي الأخرى بحسب التجربة المفترضة.

وفي هذا السياق يسجل الشاعر موقفه من القديم، معلنا ولاءه للتراث، جاعلا التمسك به مزية كبرى، معتبرا أن كل محاولة تجريبية تعنى بالمظهر دون العودة إلى تراث السلف محاولة ناقصة، إن لم نقل خادعة. يقول في مستهل تقديمه لديوان "شموع" مثلا:[1]

شاعري !أنت في قديمك أبهى من مباهين بالجديد المعار
لست ترضى أن تستعير من الغير ثيابا تبدو بها كالعاري !

طرق الشاعر محمد الحلوي، كما أسلفنا، جل الأغراض الشعرية المتداولة في الشعر العربي؛ الأمر الذي يعكس حجم الاقتدار الفني الذي مكنه ويمكنه من تنويع موضوعاته كلما اقتضى المقام الشعري ذلك. وسنكتفي، هنا، بمقاربة إحدى الموضوعات التي أفرد لها الشاعر حيزا مهما في تجربته الشعرية. يتعلق الأمر بانحيازه لكل ما هو وطني وقومي بكل أبعاده الإنسانية والاجتماعية المختلفة.

(1) محمد الحلوي. شموع. شركة النشر والتوزيع. المدارس.1988

• في الحس الوطني

يتغنى الشاعر في هذا المقام وفي أكثر من قصيدة، استنادا إلى علاقته الحميمة بالوطن، بالبطولة والجهاد والفداء. إنه شعر وطني غنائي بما تحمله الغنائية من معنى وتستدعيه من ملامح تاريخية تشكل فضاءها الجمالي معجما ودلالة. فعبر الاحتفاء بالذاكرة والوطن تأخذ النصوص مسارا غنائيا، حزينا ودافئا، في آن، يرصد عوالم الذات الشاعرة، من خلال علاقاتها بالكلمات والأشياء. فاستمع إليه متغنيا بوطنه (ص118):

دعوا الشمس تشرق في وطني ولا تحجبوا النور عن أعيني
دعوا الروح تسبح في أفقه بغير قيود تقيدني
وخلوا نشيد بلابله مع الفجر ينساب في أذني
تدغدغ ألحانها خلجاتي ويوقظ إيقاعها أرغني

ثم أنصت إليه منددا بالعدوان والتسلط والطغيان، في مثل قوله (ص75):

وللغزاة إذا طالت إقامتهم خواتم مسكها زفت وبارود !

أو نحو قوله (ص78):

أيها العابث في أرضي كفى ! فانتقامي ليس مما يؤتمن !

أما عن الأحداث التاريخية التي عرفها المغرب على اختلاف فتراتها، وكذا تلك التضحيات التي تبرهن على مدى تشبث المغربي بأرضه وتحليه بالصبر والجلد في مقاومة الأعداء، فيذكرنا محمد الحلوي ببعض المعارك الخالدة كمعركة "وادي المخازن" (ص133) أو معركة "أنوال" مجسدة في زعيمها عبد الكريم الخطابي، أو معركة "الزلاقة" ممثلة في قائدها يوسف بن تاشفين (ص91)؛ دون أن ينسى الشاعر الإشارة أو الإشادة ببعض الأسماء الوطنية كطارق بن زياد وابن نصير، أو بعض الأعلام الأدبية كالقاضي عياض مثلا (ص70).

وحين يستحضر الشاعر ، في وطنياته، حالة الحنين إلى الماضي المجيد، تبرز غنائيته أكثر، وتظهر انفعالاته تحسرا وألما على ما أصاب بعض أجزاء هذا الوطن

العزيز، كوصفه لحالة سكان مليلية بعد الاحتلال الغادر، إذ غدوا في وطنهم الأصل غرباء مهمشين. يقول:(ص74)

جثت قوى الشر فانهالت بنادقها على النساء ولم ينج المواليد
كأنما جردوا من كل عاطفة أو أنهم في بني الدنيا جلاميد
لم يشهدوا قبل فيها ما يروعهم حتى تحداهموا فيها الصناديد
أبناؤنا في أراضيهم مهمشة موجودهم فوقها حي ومفقود

ولما كان ارتباط الوطن بملكه، ارتباطا وثيقا، لم يغفل الشاعر في قصائده الوطنية أن يشيد به وبخصاله عن طريق المدح، بما يحمله هذا المدح من دلالات وطنية وسياسية. فالشاعر اعتنى بالممدوح / الخليفة عناية بالغة وأفرد له حيزا كبيرا من النعوت والأوصاف، باعتبارها ثوابت أساسية، كالنسب الشريف والأخلاق والشجاعة والرياسة. ومن ثمة لم يستغرب أن يكون ممدوح الشاعر من سلالة النبي ﷺ ومنها اكتسب المقام الشريف وطهارة النفس؛ بل هو الحكيم المتبصر والعين التي يرى بها الشعب. كما أن الممدوح، فوق هذا وذاك، يعد حامي الملة والدين، الآخذ على نفسه الذود عن حوزة الوطن والمدافع عن كل رمز وطني أو عربي إسلامي، وبالتالي يستمد شرعيته في الحكم تبعا لما يجمعه وشعبه من روابط بيعة وولاء، من جهة، ولما يبديه من حزم وعزم في تسيير وتدبير شؤون الدولة، من جهة ثانية.

وفي هذا السياق الذي يعكس ما بين الممدوح والرعية، يذكر الشاعر ببعض المعارك التي دارت رحاها بين قومه وأعداء الوطن، حيث أبلوا البلاء الحسن مستمدين قوتهم وعزيمتهم من رضا الممدوح، من جهة، ومن حب الوطن الذي لا يعادله شيء، من جهة ثانية. فالوطن، في نظر الشاعر أقدس مكان للذاكرة والإنسان. إنه فضاء الوجود واللاحدود، في بعديه الواقعي والرمزي معا يستدعي الحب والإخلاص إليه وإن لزم الأمر التضحية من أجله. يقول الشاعر (ص122):

ويـا وطني أنت حبـــي الكبيـــر وغيـــرك فـــي الكـــون ما هـزنـــي
أمجـــد ربـــي ولـــو أن لـــي سواه، تخذتـــك لـــي وثنـــي !

ولنا في الشعر العربي قصائد كثيرة تغنت بالوطن وأفردت له مساحات تعبيرية تنم عن إخلاص ووفاء لتاريخه العريق، جعلت من هذا الوطن كيانا مستقلا لكنه

شديد الارتباط بالذات الشاعرة، لا مجرد مساحة جغرافية للعيش داخله فحسب. وهو ما عبر عنه الشاعر أحمد شوقي ذات قصيدة:[1]

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي
وهفا بالفؤاد في سلسبيل ظمأ للسواد من عين شمس
شهد الله لم يغب عن جفوني شخصه ساعة ولم يخل حسي

وهكذا تتخذ قصائد الشاعر من القضايا الكبرى للوطن مادة خاما تتحرك خلالها المواجع وتضطرب إثرها المشاعر؛ غير الوطنية ليست كلاما وأقوالا منثورة هنا وهناك؛ وإنما هي فعل وممارسة وإيمان وإصرار على التحدي والمقاومة، بالرغم من الصعاب والعوائق الممكنة. وما طلب الموت، في بعديه الحقيقي والمجازي، إلا من أجل صد الألم واستفزاز الحياة. ومن ثمة، يصير موت الإنسان / الوطني انتصارا على الحياة، مثلما عبر يوما شاعر العراق بدر شاكر السياب، ذات قصيدة حين قال:[2]

أود لو عدوت أعضد المكافحين
أشد قبضتي ثم أصفع القدر
أود لو غرقت في دمي إلى القرار
لأحمل العبء مع البشر
وأبعث الحياة إن موتي انتصار

ولم يقتصر الأمر على حب الوطن في حدوده الجغرافية الضيقة؛ بل امتد لحب البلاد العربية كافة، لما بينها من قواسم مشتركة، وهو ما يجسد الحس القومي ويذكي فكرة القومية العربية.

• في الحس القومي:

ويتضمن عددا من القصائد والمقاطع التي واصل فيها الشاعر ما انتهجه في وطنياته، لكن في اتجاه أوسع وأشمل. فهو يعمد في مواضع متفرقة، إلى تنبيه العرب

(1) أحمد شوقي. الشوقيات. دار العودة. بيروت 1988. الجزة 2 ص 46. والقصيدة معارضة لسينية البحتري
(2) بدر شاكر السياب. قصيدة النهر والموت.

لما في الخلاف من انعكاسات سلبية على مشوارهم الحضاري. ومن ثمة كان لابد ممن يوقظ فيهم العزيمة ويشعرهم بالخطر إذا ما تمادوا في هذا الخلاف والشقاق، فيدعوهم إلى نبذ ذلك واستبداله بما هو أنجع لهم كالتشبث بالدين وتراث السلف المجيد، واستحضار أيامهم المشرقة حينما كانوا سادة يحكمون العالم ويصولون شرقا وغربا. يقول (ص189):

فكيف أغفل قومي قوة خلقت أمجادهم ومشوا في ظلها حقبا؟
وكيف ينسون دنيا كان رائدهم في كل نصر وكان القلب والعصبا؟
وكيف ساروا فرادى والعدى كتل تهز أيديهم الأجراس والصلبا؟

وفي ذات السياق الاحتفالي بتاريخ العرب وربطه بالواقع الحالي سلبا وإيجابا، لا يفوت الشاعر التنبيه، من خلال مقاطع شعرية متفاوتة التركيب، إلى واقع الأمة الإسلامية وما يتعرض له الشعب الفلسطيني من أشكال القمع والتنكيل، أو التنبيه إلى صراع الشرق والغرب وتدهور القيم الأخلاقية والروحية. يقول من قصيدة: (ص39)

وما يجدي ثراء المال شعبا فقيرَ الروح ليس بها ثراء !
فيا دنيا المآتمِ ضاع صبري وأرهقني التجلُّد والعَزاء
متى ينْجابُ هذا الليلُ عنا وتسطَعُ فوق عالمنا ذُكاء؟

غير أن الشاعر سرعان ما يتولد لديه شعور بالسخط والتذمر إزاء العرب حين يراهم يتمادين في تقاعسهم وتخاذلهم منشغلين بالنخوة الكاذبة والخطب الخادعة، فيرميهم جراء ذلك، بالتبعية والتقليد الأعمى للغرب. كما ينتقدهم في سخرية لاذعة حين يجدهم لا يكترثون بعروبتهم حتى إذا ما جنوا خيبة تقاعسهم هزائم متوالية تحسروا وبكوا أمجاد بطولاتهم الماضية.

ثم يمضي الشاعر مقارنا بين وضعية العرب ووضعية غيرهم، فيقول (ص188 / 189):

صهيون في صمتها تبني موحدة فلا خلاف ولا دعوى ولا شغبا
والعرب تحيا على الأمجاد راكبة أهواءها أن تلقي الخطبا
لا الغرب أعطته أخلاقا حضارته الكبرى ولا الشرق من إيمانه اقتربا

تجلى هذا الحس القومي أيضا، عند محمد الحلوي، في الاهتمام بالقضية الفلسطينية باعتبارها من أبرز القضايا التي وحدت شعراء العربية وجمعت كلمتهم تحت لواء الوحدة والقومية. فقد كانت الرغبة ملحة في توحيد الصفوف والدعوة إلى التعاضد والتآزر من أجل المقاومة والوقوف في وجه الأعداء. ولا غرابة أن تشكل فلسطين محطة رئيسة في تجارب الشعراء؛ بل إن فيهم من خص ديوانا كاملا عن مدينة القدس، كما فعل الشاعر حسن الأمراني.

ثم يواصل الشاعر محمد الحلوي إظهار حبه الشديد لأرض فلسطين وأهلها ورغبته في تحقيق التعايش والسلام بين الشعوب، من خلال بث روح القومية العربية واستعادة أمجاد السلف عن طريق النضال في مختلف صوره الشرعية. هكذا لم يكن تنبيه الشاعر وإثارته لبعض الأحداث التي شهدتها الساحة العربية الفلسطينية، عابرة ومجانية؛ وإنما باعتبارها إشارة تاريخية وتوثيقية للعبرة والذكرى، دون إغفال ردود الأفعال التي رافقتها من لدن المجتمع العربي والدولي معا. فكل قصيدة أو إشارة شعرية تمثل إدانة صريحة للاحتلال وشجب وسائل القمع والاستبداد. وهو الحديث الذي لم يكن إلا ليزيد في توحد الفلسطينيين ويضاعف سبل المقاومة والمناهضة.

غير أنه حين يستبد الأمر بالعرب ويتمادى بهم الضعف والتواكل والتناحر والتباكي؛ يقترح الشاعر وصفة وقائية لهذا المجتمع العربي المريض، تتمثل في الوحدة العربية والتضامن الإسلامي واستعادة أمجاد السلف عن طريق النضال بمختلف صوره المشروعة. يقول (ص183):

إذا لم تغضبوا كحماة دين ولم تك غيرة لرضاء رب
فهبوا للحفاظ على حماكم وصدوا عن بنيكم كل ذئب

وتبعا للحب الفياض الذي يجيش في صدر الشاعر حيال وطنه الكبير؛ فإنه لا يتردد في إعلان تبرئه وعدم الاعتراف بقومه / العرب إن لم يكونوا في مستوى العروبة وما تقتضيه من دفاع عن الكرامة وثأر لها.

هكذا، يظهر محمد الحلوي، في قصائده متمثلا لروح الفكرة القومية، من خلال رغبته الملحة في توحيد الصفوف العربية ودعوته إلى التآزر لمقاومة أعداء

العروبة والإسلام؛ دون أن ينسى الإشادة بملك المغرب، وما له من فضل في جمع شمل العرب، حيث أثنى عليه ثناء كبيرا (ص212).

وانسجاما مع هذا الأفق القومي العربي، لم يهمل الشاعر الإشادة بالبعد الأخلاقي وما يتضمنه من مناهضة للعنف والإرهاب بأنواعه، مثلما نجد في إحدى قصائده، خلال زيارة لبلاد الأندلس. وهي قصيدة ترصد لحظة تاريخية من لحظات الحوار الحضاري التي جمعت بين المسلمين والمسيحيين في أفق متسامح يعمق الوعي بالتعايش، في سياق الحضارتين معا. يقول الشاعر:[1]

أندلوسيا يا ملتقى الفكر والشعـ ـــر ويا حلم المبدع الفنان
أيَّ مجد ترى عيوني مضيئا مشرق الوجه شامخ البنيان؟
أيَّ ماض يطل ما زال حيا ماثلا وهو غائب للعيان؟
هبط الشرق ها هنا يغرس الخيـ ـــر ويبني معاهد العرفان
ويعلي بالحب والسلم ما لم يعل بالحقد والعداوة باني
في مزيج من عبقرية شعب عربي ومبدع إسباني
بسوى الحب والتسامح ما كا ن ليحيا بأرضكم دينان

إنه تجسيد لأفق يقوم على الفهم المتبادل والاحترام والمحبة، ما دامت المرجعية لله تعالى تبدّد كل المزاعم والاعتقادات الأحادية. فالتسامح الديني أحد المبادئ الأساسية التي تبناها الإسلام ودعا المسلم، في أي بقعة من بقاع العالم كان، أن يعمل بها ويتمثلها في سلوكه ومعاملاته. والملاحظ أن الإسلام عبر تاريخه الطويل برهن عن مدى تسامحه، من خلال احترامه الحق في الوجود وفي الاختلاف.

وخلال هذا التمجيد بالحضارة العربية والتعايش السلمي بين الشعوب، لم يخف الشاعر تذمره من العرب "حين يراهم متمادين في تقاعسهم وتخاذلهم منشغلين بالنخوة الكاذبة والخطب الخادعة، فيرميهم جراء ذلك بالتبعية والتقليد الأعمى للغرب. كما ينتقدهم في سخرية لاذعة حين يجدهم لا يكثرون بعروبتهم."[2] وهو ما يفسر علاقة الشاعر بهموم وطنه الكبير وما يستهدفه شعريا من تصحيح المسار،

(1) محمد الحلوي. أوراق الخريف. وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية. 1996. ص116
(2) أحمد زنيبر. مديح الصدى دراسات في أدب الغرب الإسلامي. التنوخي الرباط 2011. ص46

بأبعاده السياسية والاجتماعية والإنسانية.

ومع ذلك، وبين وطنية وقومية، لم يفقد الشاعر الأمل في إصلاح حال الوطن والأمة جمعاء. يقول (ص191):

إني أرى الفجر قد لاحت بشائره وموعد العرب من دقاته اقتربا

- **في الحس الفني:**

يمكن اختزال الخصائص الفنية في شعر محمد الحلوي في الآتي:

1- احتضان ديوان "شموع" لجوانب متعددة من مظاهر الحياة المغربية في مختلف سياقاتها السياسية والاجتماعية والثقافية.. وغيرها. فالديوان سجل زاخر بالأحداث والوقائع التي عرفها المغرب سواء في الداخل أو في الخارج.

2- تنوع المضامين الشعرية وتشكلها بحسب انفعال وتفاعل الشاعر بها. فمن نزعة ذاتية إلى أخرى دينية، ومن نبرة وطنية إلى أخرى قومية، ومن نفحة اجتماعية إلى أخرى إنسانية تنوعت، على إثرها، لغة القصيدة.

3- استغناء الشاعر عن المقدمة الطللية أو الغزلية كما نادت به الشعرية العربية القديمة.

4- عزوف الشاعر عن نمطية "التصريع" كلما بدا له ذلك في مصلحة القصيدة، كما هو الحال في بعض مطالع النصوص. علاوة على تكسيره، في مواضع متفرقة، لنظام وحدة البيت، وتعويض ذلك بتقنية مضادة تتمثل في "التضمين" حيث لا يكتمل معنى البيت الشعري إلا بما يليه.

5- التجاء الشاعر في صناعة البيت الشعري إلى تقنية "التدوير" حيث يتوحد الشطران ويندمجان إيقاعا ودلالة. وهي سمة بارزة في أشعاره.

6- تنويع الشاعر قوافيه ليس فقط على مستوى مجموع القصائد؛ وإنما على مستوى القصيدة الواحدة، حيث يتخذ لها أرواء مختلفة من نون وباء وميم إلى ياء وراء وهاء ودال. كما تراوحت هذه الأرواء بين التقييد والإطلاق والردف والتأسيس وما إلى ذلك مما يدخل في علم القوافي.

7- ركوب الشاعر بحورا شعرية، بسيطة ومركبة، اختلفت بحسب الموضوعات المطروقة سايرت أحيانا ما قيل، قديما، عن علاقة البحر بالغرض وخالفته في ذلك أحيانا أخرى.

8- اعتماد الشاعر الفضاء مكونا شعريا، إلى جانب مكونات أخرى، كاللغة والتركيب والمعنى، في التعبير. فتراه يقسم قصائده إلى وحدات مقطعية ويقحم شطري البيت الشعري في سطر واحد، أو تجده يحافظ على استقلالية كل شطر واحد من فضاء الورقة. وأحيانا يتلاعب بالأسطر الشعرية فيرتبها ترتيبا مخالفا لما اعتمده في البداية.

9- اعتناء الشاعر بلغته وأسلوبه وصوره الفنية حيث لم يغفل تلك الجوانب البلاغية ودورها في تشكيل جمالية النص الشعري. ومن ثمة حفل الديوان بنماذج لا حصر لها من ألوان البيان والبديع والمعاني.

تمثل القيم
في شعر حسن الأمراني

ظلت علاقة الإنسان منذ وجوده على هذه البسيطة مرتبطة بالكون في ضيقه واتساعه، وفي فرادته وتنوعه. وظلت حاجته إلى التعبير عن مشاعره وانفعالاته متصلة أيضا، بطبيعة انتمائه إلى العشيرة والجماعة، مدافعا عنها في السلم والحرب، ومنافحا عنها في الشدة والرخاء. ولنا أن نتأمل ديوان الشعر العربي، منذ العصر الجاهلي، لنتلمس وظيفة الشاعر داخل مجتمعه وقبيلته، من خلال تفاعله مع الأحداث والوقائع التي يشهدها، أو من خلال انفعاله بالآخر وبالأشياء من حوله. فالشاعر شديد الارتباط بجماعته يحتكم بحكمها ويعتمل بآرائها وصوته جزء من حضورها. كما أنه دائم البحث عن أجوبة تمس قضايا المجتمع وقلق الوجود وسؤال الكينونة قصد الخروج إلى بياضات الفعل الشعري بزهو اللغة وفتنتها.

ولعل من محاسن المصادفات أن الشعراء لم يتوقفوا، عبر العصور، عن تجديد رؤاهم وتنويع مرجعياتهم. فقد نظروا إلى القصيدة بما يليق بها من طموح فني وإنساني بالِغين، وبما فيها من مساحات كبرى للتعبير والتواصل الحر. ومن ثمة لا غرابة أن نلفي أنفسنا أمام تراكم نوعي من القصائد والأشعار، تصور ما بدواخل الذات الشاعرة من هواجس وهموم ورغبات، فردية كانت أم جماعية.

وحين نستحضر الشعر العربي، في تفاعله مع القيم نستحضر موضوعاته المتنوعة بتنوع القضايا والاهتمامات، وكيف تفاعل الشاعر مع محيطه وعبّر عنه بالكلمات الموحية، وبالتالي كيف نقل إحساسه ومشاعره إلى الآخر. مثلما نستحضر كيف ساهم في زرع قيم التضامن والتسامح والدعوة إلى التماسك والتساكن، وكيف دعا إلى محاربة التطرف والإرهاب، لا سيما في ظل التحولات والتغيرات التي عرفها المجتمع الإسلامي عبر التاريخ.

وتبعا لذلك جسد الشعراء، على اختلاف انتماءاتهم وتباين مرجعياتهم، مجموعة من القيم الوطنية والإنسانية تمثلت في دعوتهم إلى السلم والأمان بين الشعوب من خلال تجسيد حب الوطن والدفاع عنه بكل غال ونفيس، مهما قسى الزمن واشتد ظلم المعتدي، مثلما نعثر في قصيدة للشاعر الفلسطيني محمود درويش:[1]

وطني يعلمني حديد سلاسلي عنف النسور ورقة المتفائل
ما كنت أعرف أن تحت جلودنا ميلاد عاصفة وعرس جداول
سدوا علي النور في زنزانة فتوهجت في القلب شمس مشاعل
كتبوا على الجدران رقم بطاقتي فنما على الجدران مرج سنابل
أغمضت في لحم الظلام هزيمتي وغرزت في شعر الضياء أناملي

ولم يكن الشاعر المغربي بمنأى عن هذا الانخراط الإيجابي في الدفع بالقيم النبيلة معتقدا وسلوكا. ويمكن الوقوف عند أحد الوجوه البارزة في المشهد الشعري بالمغرب، بالنظر إلى رصيده الأدبي المتنوع، الذي يزاوج فيه بين البحث والنقد والتربية والإبداع. يتعلق الأمر بالشاعر حسن الأمراني . ولعل إطلالة سريعة في بعض أعماله ومنها الشعرية تحديدا، يتأكد بالملموس حضوره المتوهج ضمن قائمة الشعراء المغاربة، الذين انتصروا للشعر وركبوا موج التجديد، دونما تفريط في الشعرية العربية القديمة. يقول ذات بوح في قصيدة:

تعانقني قطرة الطل عند الصباح
تصلي صلاتي الرياح
تبادلني الغيمة الحب
وهي تسافر مثقلة بالأماني
ترى اكتشفوك؟
ترى عرفوا أنك البدء والانتهاء؟
ويعجزني الكتم، أعلن في كبرياء
أنا سيد العاشقين.[2]

(1) محمود درويش.آخر الليل. دار العودة بيروت 1970. ص111
(2) حسن الأمراني. الزمان الجديد. ص51

لقد كان الشاعر يعلم أن الجهر بالكلام المباح، سفر في عوالم الإبداع حيث الحروف ترتل معزوفتها، بما يسحر الناظرين ويبهر السامعين. ولعل المتتبع لمنجز الشاعر الأمراني يتبين بالقراءة المطردة أنها تجربة ممتدة في الزمان، عمقتها القراءة وهذبتها الدربة والممارسة. فمع أول إصدارٍ تتفتح "زهرة" حسن الأمراني الشعرية، لتتوالى بعدها إصدارات إبداعية، تحتفي باللغة والموضوع وبالصورة والإيقاع، وتدخل بالتالي في حوار شعري بينها وبين القارئ المتلقي. ولما كانت تجربة الشاعر حسن الأمراني بهذا الغنى، متنوعة الرؤى والدلالات؛ فحسبنا في هذه المداخلة، أن نكتفي بعرض بعض القضايا والموضوعات، التي تخللت نصوصه الشعرية، محاولين الاقتراب من قيمتها الفنية والجمالية.

لقد خلف الشاعر مجموعة من الدواوين الشعرية، تباينت بتباين البناء والمقصد والمرجعية. ومن ثمة، تفاوتت موضوعاته وصوره وأساليبه وعناوينه، نذكر منها: "الحزن يزهر"، "البريد يصل غدا"، "ثلاثية الغيب والشهادة"، "سيدة الأوراس"، أشجان النيل الأزرق"، "نبض الخافقين"، "الزمان الجديد"، "مملكة الرماد"، "سآتيك بالسيف والأقحوان"، "شرق القدس" و"غرب يافا"،، وغيرها من العناوين، التي يستحضر خلالها الشاعر دلالات تحيل إلى الزمن في أبعاده الثلاثية، تارة من خلال التأكيد على مدى ارتباط الذات الشاعرة بالمحيط من جهة، ومدى تفاعلها مع العالم والأشياء من حولها، من جهة ثانية. وبين هذا وذاك، غالبا ما يستحضر الشاعر بعض التجارب الصوفية أو الرموز الدينية والأسطورية، في هذه القصيدة أو تلك، مثلما نجد في قوله:

إذا نحن شئنا انعتاقا

نمد يدينا

وتولد مملكة الرماد.[1]

وهي إحالة واضحة إلى الطائر الأسطوري الفينق وحكاية انبعاثه من الرماد، حيث الدلالة على ما في هذا المشهد من رغبة في التحرر من أسر الماضي وتطلع إلى التجدد والحياة. إنها الأسطورة الضاربة في عمق التاريخ الإنساني كثيرا ما وظفها

(1) حسن الأمراني. مملكة الرماد. ص40

الشعراء المحدثون في قصائدهم كالسياب وأدونيس وغيرهما، وذلك وفق الحالة الشعورية التي يصدرون عنها.

وتبعا لذات السياق، تحتضن نصوص حسن الأمراني موضوعات تتراوح بين الإسلامي والوطني والقومي، وما اتصل بها من تداعيات وانزياح بين الواقعي والمتخيل. وبين هذا الموضوع أو ذاك يتداخل الذاتي بالموضوعي، عبر اشتغال الذاكرة واشتعالها، وتموقع الذات الشاعرة بين الحضور والغياب. يقول الشاعر في مقطع من قصيدة "معزوفة الغريب":

كلما زلت بي النفس
تمثلت بما قال مغني كيلوباتره
أنا من ضيع في الأوهام عمره.

فحضور النفس الصوفي، من خلال ألفاظ النفس والزلة والتمثل، وكذا حضور النفس الرومانسي، من خلال ألفاظ الضياع والعمر والوهم، يأخذنا رأسا إلى العوالم التخيلية للقصيدة، وصوب الأفق الإبداعي المنتظر للشاعر.

ولأن الشعر في مفهوم الأمراني مرتبط في بعض جوانبه، بالوجدان والمشاعر؛ ومتصل كذلك بمدى قدرته على التعبير الجمالي، عبر مقاطع تصور ما بدواخل الذات الشاعرة، في صمتها وبوحها تارة، وفي فرحها وحزنها تارة أخرى. يقول في قصيدة الحزن:

فلا تنكريني
ولا تعجبي من جنوني
فإن دمي الزهرة اليانعة
وروحك في دمي البلبل المنتظر.[1]

هكذا، كلما تمكنت الذات الشاعرة، في رحلتها الوجودية والوجدانية، من رصد وتتبع حالاتها المختلفة، في علاقتها بالكون والحب والجمال، امتد صوت

(1) حسن الأمراني. مملكة الرماد. ص12

الشاعر صداحا، بكل لفظ جميل ومجاز مشرق واستعارة موحية. ولعل استحضار الطبيعة والتوسلَ ببعض عناصرها هو ما يمنح للشاعر، في هذه القصيدة أو تلك، فرصة التعبير بشكل رمزي ينشد جمالية الصورة وجمالية الإيقاع أيضا. ومع ارتباط الشاعر بمحيطه، في تجلياته المختلفة، إشراقا وإخفاقا، وتمثله للذات الشاعرة في تموقعها بين القبول والرفض، يبادر الشاعر إلى وصف بعض حالات الانفعال والتفاعل، بما يجري حولها من أحداث، أو لرصد بعض المواقف والأسئلة الحارقة التي تؤرقها. يقول:

صوت من الأعماق ينفخ في دمائي:
يا أيها الإنسان إنك كادح كدحا
فشُقّ طريقك الصعب الطويلْ
هذا أبو ذر
وتلك قوافل الغرباءِ، تنضح بالضياءِ
– من أنت؟
– سيف لاهبٌ
وقصيدة خضراءُ
وقّعها دم المستضعفينْ.[1]

فارتباط الشاعر بمحيطه ووجدانه جعله قريبا من وصف حالات انفعال الذات الشاعرة وتفاعلها، بما يجري حولها من أحداث ومواقف. وهو الارتباط الذي تجسد عبر لغة تصويرية تمتح من مرجعيات تراثية قديمة. نجد في هذا المقطع مثلا، ما يدعم موقف الشاعر ورؤيته الجمالية. فهناك اقتباس قرآني واضح للآية الكريمة "يا أيها الإنسان إنك كادح إلى ربك كدحا فملاقيه"[2]، وهناك إحالة رمزية ظاهرة إلى أحد الأعلام البارزة في التاريخ العربي الإسلامي، وهي شخصية أبي ذر الغفاري بحمولتها الدينية والأخلاقية، مما يدعم موقف الشاعر ورؤيته الجمالية. هكذا،

(1) حسن الأمراني. الزمان الجديد. ص59
(2) سورة الانشقاق. الآية 6

كلما تعمق السؤال وهاج الشوق أو انتفض الحزن وتشخص الجمال، كان الوطن والمحبوبة من بين ما ينجذب إليهما الشاعر، في مواجهة الوحدة والبعد والاغتراب. يقول الشاعر:

تغربت عشرين عاما بمملكة الشعر
أطلب مملكة السيف والأقحوان.[1]

فالمكوث زمنا، في مملكة الشعر، لم يكن مجانيا، فهو اختبار واستخبار للقدرات والمدارك، تزكيها تلك الغربة، في بعدها الواقعي والرمزي، في ذات الآن، بحثا عن مملكة تحقق للشاعر حلمه الإنساني، حيث الانتصار للقيم النبيلة والدفع بالإنسان نحو إقامة الحق ونصرة العدل. ولأن الشعر، في عرف الشاعر خلق والتزام أيضا، لم تكن قضايا العروبة بمعزل عن دائرة الاهتمام، يستلهم منها القيم في بعديها الحضاري والإنساني. فالشاعر لم يأل جهدا في رسم المعالم الكبرى لإحدى هاته القضايا مجسدة في قضية فلسطين، إذ تحضر، هذه الأخيرة، كمكان واقعي، يحبل بكثير من الدلالات والعبر، من خلال التركيز على رمزية القدس كأرض مباركة ومسرى الرسول ﷺ.

ولعل تخصيص الشاعر ديوانا كاملا عن القدس، يعد خير شاهد على تمثل قيم كثيرة منها قيم العروبة والإسلام، فقد جعل رحلة الذات إليها والسفرَ إلى مدينة القدس، ليس باعتبارها مكانا جغرافيا يمثل ماضي الأجداد فحسب؛ وإنما مكانا رمزيا ينفتح على الراهن والمستقبل أيضا. يقول في هذا السياق:

يا قدس نبضك بعض نبضي
يسري إلى كلي وبعضي
ولأنت مفتتحي ومختتمي
وأنت إلى زمان الحشر أنت دمي وعرضي
فإذا رضيتِ رضيتُ.[2]

(1) حسن الأمراني. سآتيك بالسيف والأقحوان. ص 34
(2) حسن الأمراني. شرق القدس غرب يافا. ص79–80

وهو مقطع يختزل قيما كثيرة تعيد طرح العديد من الأسئلة الفارقة من قبيل: ما الوطن؟ ما الإنسان؟ وما قيمته؟ لماذا الظلم والاستبداد؟ وكيف يدافع الإنسان عن نفسه وأرضه ووطنه؟ بل كيف يدافع عن عروبته وقوميته؟ فالشاعر جعل رحلته إلى القدس والسفرَ إليها، ليس باعتبارها فضاء مكانيا يمثل ماضي الأجداد وتراثهم فحسب؛ وإنما مكانا رمزيا ودينيا ينفتح على الراهن والمستقبل أيضا. ومن ثمة، كانت الرحلة إلى فلسطين / القدس والتفاني في حبها لدرجة الحلول بالمعنى الصوفي. إنه حب يرصد ذلك المشترك العربي حيث اللغة والدين والتاريخ ووحدة المصير.

وتبعا لذلك، يجسد هذا الدفاع الطوعي رغبة الشاعر في التعايش وتحقيق السلام بين الشعوب، وفي بث روح القومية العربية من إصلاح حال الوطن والأمة جمعاء. ولعل من سبل تحقيق هذا المسعى ما يتمثل في الوحدة العربية والتضامن الإسلامي واستعادة أمجاد السلف عن طريق النضال في مختلف صوره الشرعية. ولم تكن فلسطين وحدها ما يجمع العرب في ما بينهم؛ وإنما سائر القضايا التي تمس الوحدة العربية أو تضرب في كيانها واستقلالها.

لقد كان الدفاع عن هذه الأرض المقدسة، بما تطرحه من قيم الحب والتضحية والشهادة، إحدى المسلمات، التي تقيس درجة تمثل العربي لهذه القيم، وأن كل تقصير في الاستجابة، بصيغها الممكنة، لندائها التحرري، جبن ونذالة وتعميق جرح. يقول الشاعر في إشارة لانشغال الحكام وانكسار سيفهم، ما استدعى القيام بالواجب من خلال التحلي بالشجاعة ورفع الراية والتغني بالحرية وبمن يناضلون من أجلها:

هبيني لحظة أدفع بها الوهنا
وأخلع جبة من عار
وأرفع من جديد راية خفقت بحطين
وأكتب آخر الأشعار
لا بل أنبل الأشعار.[1]

(1) حسن الأمراني. المجد للأطفال والحجارة. ص37/38

ولأن ثمن الحرية غال، فإن الشاعر لم ينس الإشارة إلى من كانوا وراء الانتفاضة، منهم أولئك الأطفال في زهر الربيع، الذين اتخذوا من الحجارة سلاحا، ومن صدورهم درعا، في مواجهة العدو غير مبالين بالموت، لأنهم تهيأوا للشهادة والاستشهاد. فكرامة فلسطين من كرامة العرب وكرامة العرب من كرامة الإنسان. وتلك قيمة جديدة يلمح إليها الشاعر، قوامها الوفاء والصدق والتضحية.

ولا ريب أن اختيار الشاعر لسلسلة من الأفعال المضارعة (أدفع، أخلع، أرفع، أكتب)، في هذا الشاهد أو غيره، يذكي مشاعر الهوية والانتماء إلى الوطن الكبير، حيث العروبة في الذود عن حرمة البلاد وكرامة العباد. إنها أفعال دينامية تتجاوز الماضي المنهزم، إلى حاضر مشع يقاوم الجبن والهوان ما استطاع، ويحلم بغد أفضل يراهن على التجديد والتغيير. يقول الشاعر:

المجد للأطفال والحجارة
من أشعلوا في يأسنا الشرارة
من شيدوا في دربنا منارة
من زرعوا في الأضلع البشارة
وصنعوا لشعبنا انتصاره.[1]

هكذا كلما تقدمنا مع الشاعر في عرض موضوعاته الشعرية، التي تنتصر لكل قيمة إنسانية نبيلة تناهض التطرف وأشكاله السلبية، وتحاول إعادة تشكيل الحياة، حيث الانتصار للكرامة والحب والتسامح وعشق الحياة، وجدنا الارتقاء بالتعبير، من خلال التوسل بلغة إيحائية تمتح من المجاز والتخييل، أو ترفد من جماليات الأسلوب وبلاغة التأويل. كتابة تروم الدهشة الجمالية، بما تخلقه من انزياحات، تارة، وهي تستحضر الذاكرة والتاريخ والموروث الشعري القديم، وتارة أخرى، وهي تبحث في الصور الجديدة والاستعارات البعيدة، تنتقي من المحسنات ما أسعف العبارة والتركيب، ولا تنسى دور الإيقاع، بنوعيه، في تنغيم القصيد. ولنا أن نتأمل، على سبيل الختم، مقطعا من إحدى قصائده، يجسد فيه حالة من أحوال الذات

(1) حسن الأمراني. المجد للأطفال والحجارة. ص40

الشاعرة وهي تكابد نار الحب وترنو إلى عشق مفتوح على كل القيم والأبعاد الروحية والجمالية. يقول:

هذا اعترافي
بعجزي وضعفي وذل احتضاري
أحبك، هذا قراري
وأعلم أنك محصنة، محصنة كالصحاري
وأن الدروب مرصعة بالورود، ومفضية للجحيم
غير ما دربُك الصعبُ، هذا المفضّضُ بالنار
والانفجار
أحبك، أعلم أن الطريق إليك
تحُفّ جوانبَه الزوبعات الضواري
يا أيها القلب الشريد بكل دار
وعلى الجبين أطل جرح ثم جرح
بحْ باسم من تهوى فإن العشق بوح
أسرج جيادك، واقتحم مدن الحصار.[1]

نستخلص مما تقدم، أن موضوع القيم شكل أحد الثوابت الأساس، التي ميزت تجربة حسن الأمراني الشعرية، وأضفت عليه بعدا إنسانيا وجماليا في ذات الآن. فبالشعر، استطاع أن ينقل هذه القيم ويتمثلها عبر صور تعبيرية ومشاهد بديعة، كما استطاع أن يرسخها عبر لغة فنية متنوعة تنفذ إلى ذاكرة القارئ المتلقي.

هكذا، حين يتغنى الشعر بالقيم وسيلة لترسيخ التعايش والتسامح بين الأفراد والجماعات، ويتم توظيفُه أيضا وسيلة لمناهضة العنف والتطرف وتجريم القتل والتقتيل، يحق للشاعر أن يمسك بتلابيب الزمن، من خلال تفاعله التاريخي مع المكان وقضايا الإنسان. ذلك التفاعل الذي يدفعه صوب ارتياد آفاق رحبة وشاسعة، تتسع باتساع أفق الحياة نفسها.

(1) حسن الأمراني. القصائد السبع.

إن تجربة الشاعر حسن الأمراني تستمد غناها من تنوع الموضوعات المطروقة ومن العناصر الجمالية، التي استعانت بها في تقديم رؤاها الشعرية.

الذاتي والموضوعاتي
في القصيدة المعاصرة

عرفت القصيدة المغربية منذ سبعينيات القرن الماضي، مسارات متعددة تحكمت فيها جملة عوامل، ثقافية واجتماعية وفنية وغيرها، أثرت في بنيتها التعبيرية والدلالية، لغة وتركيبا وإيقاعا. ولاشك أن حرص الشعراء المغاربة على تجويد قصائدهم وبحثهم الدائم في ما يجعل هذه القصيدة لحظة إبداعية تنضح بالفن والجمال، هو ما يفسر، بصورة أو بأخرى، سر حضورها المطرد في المشهد الثقافي، على مستوى التراكم والتداول معا. ومن ثمة حق للمتلقي القارئ والناقد معا، أن يتأمل هذا المنجز الشعري الحديث ويسائل مدى إبداعيته، وبالتالي قياس درجة إخلاص أصحابه لأفق التغيير والحداثة.

ومن الأسئلة النظرية الكثيرة التي يمكن طرحها، في سياق التلقي، في محاولة جادة لمحاورة القصيدة المغربية المعاصرة، نستحضر منها أسئلة من قبيل: ما الفارق بين الكلام الشعري والكلام العادي؟ ما الذي يضمن للقصيدة بعديها الواقعي والجمالي؟ كيف تجاوز القصيدة لحظة الكتابة إلى لحظة أكثر انفتاحا؟ ماذا عن الشعراء ومرجعياتهم المعتمدة داخل القصيدة، بوصفها إبداعاً؟ وهل يمكن الحديث عن أجيال شعرية ووفق أي معيار؟ كيف تسنى للشاعر المغربي أن يعبر، بواسطة اللغة وعناصر أخرى مصاحبة، عن محيطه ومجتمعه وما حولهما، وأن يصور ما بالدواخل من هواجس وهموم ورغبات، فردية كانت أم جماعية؟ ما نوع الأسئلة التي راهن عليها الشاعر الحديث، كأفق إبداعي مفتوح على التجارب العالمية والكونية ؟ ثم ماذا عن الإيقاع وألوانه الجديدة ؟...

هي أسئلة، تروم من خلال عملية القراءة والتحليل، استجلاء الرؤى والخصائص الفنية التي تزخر بها القصيدة المعاصرة، على مستوى الشكل والمضمون معا، كما تسعى لخلق صداقة جديدة بين الشعر والنقد، من جهة، وبين النص والقارئ من جهة أخرى، بعيدا عن الأحكام المسبقة والتوصيفات الجاهزة.

1 – في الذاتي:

لم يكن الشاعر الحديث، في اختياراته الجمالية، بعيدا عمن سبقه من الشعراء، فقد ظل بدوره منشغلا بسؤال الإبداع، باحثا عما يجدد الحياة ويحرر الإنسان من كل قيد أو جمود، وقد تمظهر ذلك، في قدرته على تحويل مظاهر وقضايا الوجود إلى لغة إيحائية ورمزية، تتوسل بالأخيلة والصور والمجازات. فالذات الشاعرة، وهي تواصل نشاطها مع أو ضد الواقع، تقدم تجربتها من زوايا نظر مختلفة. ومن ثمة تحضر هذه الذات، تارة كسؤال شعري وجمالي، وتارة أخرى كمكون ومصدر من مصادر الإبداع.

وبقدر ما تحمل هذه الذات من نظرات وأحاسيس وأخيلة ومواجهات مختلفة إزاء العالم والحياة، بقدر ما يطفو ذلك على سطح القصيدة، إن تلميحا أو تصريحا. فالذات حاضرة بقوة الشعر بحكم ارتباطها بالشاعر، من ناحية، وبحكم تأثيرها المباشر وغير المباشر، في بناء الفكرة وتمرير الرسالة، من ناحية ثانية. ومن ثمة تستوقفنا تجارب شعرية انشغلت بقضايا الكينونة، حيث تتماهى الذات بظلها، في حالتي الانتصار والانهزام معا. فالشاعر دائم البحث والسؤال يقاوم بالكتابة شغب الحياة وقلق الوجود. تلك المقاومة التي تجد في القطيعة مع الماضي البليد، الذي لا يقبل التجديد، أعز ما يطلب. يقول الشاعر:

"واسألوه: أمن الدهشة تنساب
الأماليد دواوين من الشعر
أملتها أراجيح الرياح
أم هو الشاعر
يجتاب غيابا، والمقاليد
مزيج من رواء والتياح؟
اسألوه.."[1]

(1) مصطفى الشليح.. عابر المرايا. ص11

ولأن الشاعر مهووس بالأسئلة العميقة، تطفح سائر نصوصه بأدوات الاستفهام المختلفة (من؟، متى؟، كيف؟، ماذا؟..) في استعمالاتها المتعددة ودلالاتها المتنوعة المفتوحة على التأويل والاحتمال. وهي أسئلة يسعى من خلالها إيجاد أجوبة جامعة مانعة تحد من توتر الذات وتشظيها الوجودي. ولا شك أن هذا المنزع يسمح للذات أن ترى وجهها في مرآة الواقع وفق شروط الانتماء لهذا العالم الإنساني المليء بالأسرار والألغاز والمتناقضات. عالم لا يعيه سوى من اكتوى بلهيب الشمس. يقول مصطفى ملح:

"لست أدري من أنا؟
الراعي أم الشاة أم الذئب؟
أم الظل بواد سوف تمحوه يد الشمس قريبا؟
...
من أنا؟ لا شيء!
أحتاج أسابيع وأعواما لأحيا؛
هذه المرة لن أولد ظلا،
سوف أدعو الله كي يجعلني الشمس!"[1]

ومع الانجذاب إلى السؤال الوجودي المرتبط بالكينونة وكذا الانشداد إلى الماضي أو الانفصال عنه، تبقى الرغبة في فهم الحياة، من أهم ما يبرر ذلك القلق الوجودي. فترى الذات الشاعرة تسارع إلى المبادرة، وكلما ضاقت بها الأرض أو طوقتها يد الرتابة، توسلت باللغة والخيال لتبعث دما جديدا في الحياة والمشاعر. وبهذا المعنى أو ذاك، تظل الذات مشدودة إلى الحياة تنشد العمق الإنساني، متأملة في الكون مسافرة في المكان وفي الزمان، لتحتفي بالظل تارة وبالذاكرة تارة أخرى، بحثا عن سعادة مرتقبة تعيد لهذه الذات تناغمها الكوني. يقول صلاح بوسريف:

(1) مصطفى ملح. . لا أوبخ أحدا. مقاربات للنشر. فاس 2018. ص26

"هَبْ
أنني كرست كل حياتي
لأسمو إليك
وأخرجت من يدي نايا
وريشة هدهد
وطفقت أغني
فكيف أجمع بين النفخ والغناء"[1]

إنه مقطع دال، يدخل ضمن مقام الكشف عن الذات في بعدها الصوفي. ذات ثواقة إلى المعرفة والتطلع إلى حقيقة المعنى والوجود. هي لحظة تواجه فيها الذات الشاعرة، عبر اللغة ذاتها بين الممكن والمستحيل.

ومن تمة، كان البحث عن الضوء جسراً لتلافي الالتباس والعيش في الظل. فهل إذا تحقق الجمع بين النفخ والغناء تحققت كينونة الذات؟ ذاك سؤال الوجود.

إن استفادة الشاعر من الذاكرة كانت حاضرة بكل ثقلها في نصوص الشعراء المغاربة. فالإحساس بالوجود وبالأنا ظل موازيا للإحساس بالآخر، تفاعلا وانفعالا. فالشاعر مصر على مواجهة اليومي وفك قيود العبث والانتظار، مثلما نجد في قول محمد بوجبيري متحدثا إلى مخاطبه الافتراضي:

"تعلم
أن تكون بعيدا جدا
كي
لا تئن الأشواك.
تعلم
أن تنصت
حين الآخرون اكتظاظ.
تعلم
أن تكون."[2]

(1) صلاح بوسريف. بلد لا أين له. دار التوحيدي 2014 ص64.
(2) محمد بوجبيري. لن أوبخ أخطائي. ص166

واعتباراً لسياق المرحلة التاريخية التي عرفها مغرب السبعينيات والثمانينيات، من القرن الماضي وما كان لها من تأثير بالغ في إخصاب المشهد الثقافي؛ فإن الشاعر المغربي لم يشذ عن القاعدة، فتجربة السجن والاعتقال بتداعياتها المختلفة، كانت حاضرة بقوة، من خلال معجم طافح بالخيبة والهزيمة والفجيعة (الحزن، النار، القهر، الرماد، الجرح، الفراغ، السقوط، الاغتيال، اليتم، الغربة، الظمأ، الحريق،،). فهذا صلاح الوديع يعبر عن جيل رأى في النضال والمقاومة السبيل الوحيد لاسترداد الكرامة والحرية الإنسانية؛ بل والمراهنة أيضا على التغيير والتجديد، من خلال الاحتجاج واللوم والعتاب. يقول:

"لا تسألوني هل أضعت رُواء روحي
خلف أعمدة العذاب
لا تسألوني، فالقلب آلة كبرياء
لا تسألوني عن صحتي
عن صحة الأحبابِ
عن نُدُب السراب
فلهذه الأشياءِ وقت
ولهذه الأشياءِ مسطرة يلطفها العتاب."[1]

وبين هذا القول أو ذاك، اجتهد الشاعر في رسم بعض مآسي الوطن من خلال عرض تفاصيل الحرمان والمعاناة، التي عاشها الإنسان داخل السجون والمعتقلات، كما رسم الشاعر بعض معالم شخوصه ورصد مواقفه إزاء الناس والحياة والموت، فكان حديثه عن الأصدقاء حديثا ذا شجون، يستحضر خلاله اللحظة الهاربة ويرسخ جملة من القيم النبيلة أو كل ما كان من تشابه بين الذات / الأنا والآخر في التصور والقناعة؛ بل وفي الوهم أيضا.

وهكذا تستحضر شخصية المرأة / الأم، مثلا، من خلال صورتها الساكنة في الذات والوجدان، كما في قصيدة حوارية لجمال الموساوي، يقول:

(1) صلاح الوديع. جراح الصدر العالي. ص48

"لا، ليس تماما يا أمي،
أن سقف الأحلام لا يدرك
لكنني مخطئ
أدعي أن الحياة صغيرة إلى حد البشاعة
وأن العالم شديد البؤس
ومصاب بدوار،
بينما الأمر، في النهاية،
أنك، يا أمي، تظنين أنني سيء الطبع
وأن أحلامي مسيجة
وأنك تظنين، أيضا، أن بيدي حيلة
وأن الكون بين شفتيَ:
كن."[1]

فثمة حوار دافئ بين الشاعر وأمه، بها تمرير محبة وتبرير موقف، والمسافة بينهما رفيعة إلى حد التلاشي. ولعل عنصر التكرار الذي وظفه الشاعر في هذه القصيدة، (لا، ليس تماما يا أمي) وكذا عنصريْ الوصف والسرد اللذين انتهجهما أكسبا القصيدة واقعية ظاهرة، وأضفى عليها طابعا من الرقة والوداعة. فالمقاطع تناسلت وتوالدت تبعا لإيقاع الذات بين رفضها وقبولها، وبين إحساسها بالاختناق ورغبتها في الانعتاق.

وبين هذه القصيدة أو تلك، تُستحضر شخصيات مغربية أخرى فاعلة، تجسد قيم المحبة والوفاء في بعديهما الرمزي الوجودي. كما تستحضر بعض السير لأسماء شخصيات أخَر، لها حضورها الوازن في الوسط الأدبي، من قبيل يونج وبورخيس ودرويش وشكري وأدونيس وسعدي يوسف وغيرهم ممن سُكنوا بسؤال الشعر وسؤال الذات، لا لشيء سوى تجسيد محبة هؤلاء ورغبة في الإنصات إلى تاريخهم

(1) جمال الموساوي. مدين للصدفة. ص74

ومعاينة بعض تفاصيل حياتهم، ومن ثمة الوقوف عند آثارهم الأدبية والفنية بما هي حياة متجددة باستمرار تجاوز الموت وتقاوم النسيان، أو من قبيل رموز شعرية كأبي فراس الحمداني أو رموز دينية كيوسف ونوح وغيرهما. يقول أحمد زنيبر في مقطع من قصيدة:

منفاي في اللغة الغميسة
بين الظل وشبيهه
لا الظل استعاد ظله
ولا الأفق ارتد صداه..
لا سفينة نوح أسعفت
ولا قميص يوسف
رد للقلب هداه..
أراني عصي السمع
وليس لي
غير هذا الفرح المستعار
وذكرى المكان..؟"[1]

وبين هذا الاستعمال أو ذاك، تبقى صلة الذات بالأنا وبالآخر أمرا مبررا لطبيعة التعايش القائم بينهما، لذلك تظل كل الوسائط ممكنة لضبط إيقاع الأنا والحرص على ضمان تواصلها الإنساني والإبداعي، في ذات الآن.

3 – في الموضوعاتي:

لم يكن الشاعر المغربي وهو يحفل بالذاتي في تجاربه الشعرية، بمعزل عن همومه وقضاياه الاجتماعية والموضوعاتية، حيث الطبيعة والمرأة والقيم والهجرة والحلم وجدلية الزمان والمكان. لقد امتد صوت الشاعر صداحا مفعما بالأمل منتصرا للحب والحياة، في غير ما موضع. فالشاعر إذ يتوسل بالطبيعة في تجلياتها المختلفة،

(1) أحمد زنيبر. حيرة الطيف. ص27

عبر ألفاظ الأرض والهواء والتراب والبحر والأشجار والأزهار والفراشات والشمس والضوء والمساء،، وما شابه، يستفيد مما تمنحه له من إمكانيات البوح والتعبير، نحو ما نجد في قول عبد الكريم الطبال، وهو يرسم بلغة الطبيعة، معاني الخوف والألم والغموض والسفر. وإذ تحضر الطبيعة باعتبارها وسيلة لا غاية، لذلك ليس غريبا أن يصرح الشاعر نفسه، ذات حوار، بأن الطبيعة هي اللغة وهي القصيدة. يقول:

"سحابة المساء
تحط رحلها
آخرة الطريق ليل
وما مضى
كان دما على الأشجار
وكان غرقا في البحر."[1]

وكما تحضر الذات والطبيعة في شعر الشاعر تحضر التجربة الذاتية وتفرد لها مساحة للتعبير والبوح والكتابة. تلك التجربة الخالصة التي يتماهى فيها الشاعر مع الحدث والمكان والزمان حين يصوغها بضمير المتكلم، فتعيد الذات الشاعرة بناء المشهد / المشاهد وفق ما يقتضيه السياق الشعري. يقول مبارك وساط:

"كنت على وشك الغرق
في البحر
البسيط
حين أنقذني
بحارةٌ
عروضيون
هكذا بقيت على الرمال
ملفوفا في بغام الظهيرة

(1) عبد الكريم الطبال. أيها البراق. ص 93

الذي تنبجس منه
نمور وديعةٌ
لقد حكم عليّ بالتسكع
فبيتي
الشعري
قد جرفته الأمواج
وعليّ بمساعدة نموري، أن أبنيه ثانية"[1].

فالحديث هنا عن علاقة الشاعر بالكتابة، بوصفها حدثا، توزع عبر مشاهد ثلاثة، هي الغرق والاستلقاء والتسكع. ولأن حدث الانجراف هدّ البيت الشعري استلزم من الشاعر العمل على إعادة بنائه. وما لفظ التحليق سوى إشارة إلى هذه العلاقة بين الكتابة والسباحة. ومثلما يحتفي الشاعر بالتجارب والأسماء يحتفي بالأمكنة ويستحضر منها ما شده إليها. فثمة نصوص كثيرة جسدت صلة الشاعر بالمكان في بعديه الواقعي والرمزي في آن، حيث يحدث التفاعل داخله والانفعال بما حوله، إلى أن يصبح المكان جزءا من هوية الذات الشاعرة.

تبعا لهذا المعنى، يصبح المكان فضاء للاحتواء والاحتماء، داخله تعبر حالات ومشاهد وتفاصيل حياة، تعكس بصورة من الصور، قلق الإنسان في مساره اليومي ودرجة وعيه بسؤال كينونته ووجوده. وإذ تحضر أمكنة مثل سلا والرباط ومثل المقاهي والأنهار ومحطات القطار، وغيرها من الأمكنة الممكنة، التي تختزل لحظات شعرية وإنسانية منفلتة من ضجيج العالم، تتمكن الذات من الإنصات إلى ذاتها والإنصات إلى آخرها. ولكون المكان مشدوداً ضرورة بفضاء الزمان، فقد خص الشاعر المغربي كبير العناية لفضاء الليل، كمكون زمني، في علاقته بالذات الشاعرة، حيث ألمح، في مواضع مختلفة، إلى تداعياته وإيحاءاته الكثيرة. يقول محمد العناز:

(1) مبارك وساط. فراشة من هيدروجين. دار النهضة 2008. ص7-8

"الزمن المنبعث من الليل
يحولني
هلالا
يضيء ذكريات النهر اليابس
والرموش التي تداعب السهاد
تبحث عن أول إغفاءة
لتسلم حبلها إلى بداية الكابوس"[1]

تولد القصيدة من رحم الغربة والمعاناة والألم، ومن كل اضطراب تحسه الذات الشاعرة، خفيا كان أم جليا، لذلك فهي لا تتوانى، كـ"أنا شاعرة"، في ركوب صهوة الحرف حتى تدرك مبتغاها المرئي واللامرئي أيضا؛ بل وتصور علاقتها بالواقع واليومي والهامشي، تناضل ضد الصمت والإهمال والنسيان، وتشرع بالتالي نوافذ للإغاثة حيث السكينة والأمان.

ولأن الشعر مساحة للتعبير الحر عن الذات والأهواء وفسحة للتأمل في الكون والإنسان عبر المتابعة والنقد والمحاورة؛ فإن الشاعر المغربي يأخذنا إلى عوالمه الخاصة والمشتركة، عبر استحضاره للذاكرة واستدعائه لجملة من المرجعيات المعرفية والفكرية المختلفة. ينتقل بنا من لغة العين إلى لغة الجسد. تلك اللغة التي تكشف عن تجربة وعي إنساني وجمالي يراهنان على تجديد الرؤى والأساليب باستمرار. وتبعا لذلك تبرز رغبة الشاعر في استعراض بعض المواقف الاجتماعية والسياسية والوطنية، حيث يبدي رأيه إزاءها، تأييدا أو انتقادا؛ بل وسخرية أيضا بما أوتي من ملكة تعبيرية تقوم على بحث الصور الشعرية وانتقاء المحسنات البلاغية دون إغفال عنصر الإيقاع وما يحدثه في أذن المتلقي من جرسية ونغمية. يقول إدريس الملياني في قصيدة (في حضرة السيد علي):

(1) محمد العناز. قصيدة بعنوان "سرير العناية" مجلة الثقافة المغربية العدد37 السنة 2013. ص144

"أيهذي البلاد
البلاد التي كلما
عاث فيه الفساد
قلت: قلبي على وطني
وبكيت دما
والتفت إلى السوق
ألعن آلهة التمر
تعرضه للمزاد !"[1]

فالحس النقدي هنا واضح، من خلال هاذين الشاهدين وغيرهما مما هو مبثوث في ثنايا نصوص المجموعة. فالشاعر يتابع تفاصيل المشهد المعبر عنه بما يعكسه من ربط النص بالواقع حينا، وبما يقتضيه أمر المتابعة من إشراك الذات، تفاعلا وانفعالا، حينا آخر.

لقد تعددت الموضوعات، بحسب انفعالات الشاعر بين الذاتي والموضوعي. كما تنوعت طرق التعبير، تبعا لغايته التعبيرية ومقصده الفني، ومنها ذلك المنحى السردي الذي طبع بعض النصوص حيث عناصر السرد حاضرة بقوة، تعكسها صور الحكي وتوالي الجمل وتعاقب الأحداث والمشاهد، دون إغفال دور الشخصيات والمكان والزمان في تشكيل وتشكل النص.

لا غرابة إذا، أن تستوقفنا تنويعات تعبيرية وتركيبيه وبلاغية أثرت فضاء القصيدة وأغنت شعريتها، بحكم امتياح الشاعر من ثقافة عصره من جهة، ومن خصوبة تراثه الشعري العربي القديم من جهة أخرى. فالمرجعيتان القديمة والحديثة معا، وجهان لرؤية شعرية واحدة إنصهرت بغاية منح النص الجديد جماليته المطلوبة.

4 – تركيب واستنتاج

نخلص أخيرا إلى أن المتن الشعري المعاصر بالمغرب، من خلال نماذجه المقترحة، يتسم بالتنوع والتعدد، لغة وبناء وإيقاعا ودلالة. فكل قصيدة تحفل

(1) إدريس الملياني. بملء الصوت. ص 88

بموضوعاتها وتروم طرح أسئلتها، بما توافر لدى شعرائها من مقدرة وبيان. ومن ثمة، لا غرابة أن نعثر، في ثنايا المتن الشعري المدروس على إشراقات فنية وجمالية تمس جوانب المضمون، حيث العودة إلى التراث واستحضار الذاكرة والتاريخ وتنويع المرجعيات مثلا، أو تمس جوانب الشكل حيث تطويع البناء وتنويع الإيقاع بين تفعيلة ونثيرة والانتصار للراهن الشعري. ويمكن تجميع ذلك في الآتي:

1 – تعدد المرجعية وتنوعها

2 – استحضار الوعي الجمالي

3 – امتزاج الواقعي بالمتخيل

4 – تنوع البنى الإيقاعية

5 – انصهار الذاتي بالموضوعاتي

6 – الاحتفاء بشعرية التفاصيل

إجمالا، تقدم النماذج الشعرية التي عرضناها في هذه المقاربة التحليلية، صورة مصغرة عما وصلت إليه القصيدة المغربية المعاصرة، على مستوى الظهور والحضور من جهة، وعلى مستوى الأداء والنوع من جهة ثانية. فما وجدناه من تماسك في اللغة وانسجام في الموضوع ورحابة في الإيقاع وغيرها من عناصر شعرية وخصائص فنية، لخير دليل على ما يعرفه مشهدنا الشعري من حركية وديناميةٍ، تتأرجح بين الذاتي والموضوعاتي.

النزوع الفلسفي
في تجربتي محمد السرغيني وعبد الله زريقة

لعلّه من الصعوبة بمكان أن يحصل الإجماع بشأن تحديد ماهية الفلسفة من جهة، وماهية الشعر من جهة أخرى، ربما لسببين وجيهين: السبب الأول يتمثل في زئبقية المفهومين معا، وانفلاتهما عن كل تحديد. والسبب الثاني ينحصر في كون المعنيّين بالتعريف أنفسهم، تجدهم في الغالب، بين وضوح والتباس، إذ كلما اتسعت رؤية الفهم لديهم وراموا تحديد المفهوم، ضاقت عباراتهم، بالمعنى الصوفي للعبارة. فإذا كانت (الفلسفة) عبارة عن فرضيات حول أمور لا يمكن الحسم فيها بطريقة نهائية من الناحية المعرفية، كما يقول برتراند راسل، فذلك تلميح إلى أنه ليست هناك معرفة مطلقة. وإذا كان (الشعر) هو الكلام الموزون المقفى الذي يدل على معنى، بتعبير قدامة بن جعفر قديما؛ فإن تعريفات أخرى حديثة، انصبت حول أمور لا تمس الشكل والمضمون فقط، بل جاوزته للنظر في الرؤية والإيقاع وغيرهما. وهو الأمر الذي يعمق إشكال تحديد المفهوم، أو الوصول إلى تعريف جامع مانع، بتعبير المناطقة.

بين الفلسفة والشعر أكثر من وشيجة معرفية وأخلاقية، يمكن اختزالها في بحث الهوية وقلق السؤال. فهل يمكن اعتبار الشعر والفلسفة وجهين لعملية إبداعية واحدة؟ وأن ما نصادفه، في قراءاتنا، ترسيخ لفكرة مفادها أن داخل كل شاعرٍ فيلسوف، وداخل كل فيلسوفٍ شاعر؟ لعل إشارة من الفيلسوف هايدغر تلمح إلى عمق الصلة الرفيعة بين الحقلين، إذ يقول: "إن الشيء لا يوجد وجودَه الكامل ولا يكتسب كيانَه إلا متى نطق الشاعر بالعبارة الجوهرية التي تسميه. ذلك، أن الشعر، إنما هو تأسيس للموجود بواسطة العبارة."

وفي هذا الصدد، لا يمكن أن نغفل جهود الفلاسفة العرب القدامي والمحدثين، في التأسيس الفلسفي للشعر العربي، وما تركوه من مؤلفات تنظيرية وتطبيقية، كابن رشد وابن سينا مثلا.

1 – لقاء الشعر والفلسفة

تزخر المكتبة المغربية بعدد من الإصدارات الشعرية، التي توسل أصحابها بمرجعيات مختلفة، تراوحت بين الديني والتاريخي وبين السياسي والاجتماعي. وقد برزت هذه الخلفيات في جملة من الموضوعات التي انشغل الشاعر الحديث والمعاصر بالكتابة عنها وفيها. ولعل الحديث عن سؤال الذات بين الوجود والعدم، من جهة، والذات بين الأنا والآخر، من جهة ثانية، مع قضايا أخرى، قد شكلت المادة الإبداعية التي انبنت عليها نماذج الشعراء، وتضمنت بالمقابل انزياحات شعرية مختلفة، تمس الشكل مثلما تمس المضمون وتراهن على حداثة شعرية جديدة.

ولم تكن المرجعية الفلسفية بمنأى عن هذا النزوع الشعري، حيث نتلمس اهتمام الشعراء في قصائدهم بقضايا الوجود والوجدان، حيث الطبيعة والذات والجسد والرغبة والجمال والعدل والحرية والوعي واللاوعي، وما سواها من مفاهيم متعددة ومتنوعة. ولا شك أن اللغة كانت أحد المعابر الأساس، من خلالها تمَّ توظيف هذه المفاهيم، وتمَّ طرحُ الشعراءِ لها وفق رؤية فنية تروم دلالة تجمع بين الشعري والفلسفي، في ذات الآن.

لقد آمن الشاعر بقيم الفلسفة ودورها التنويري، حيث تمثل أفكارها وتدبّر مفاهيمها، وظلت الكتابة الشعرية رؤية قريبة من الفلسفة. فكلاهما يعبر عن تجربة الإنسان بوصفه كائناً لغوياً مفكراً، في علاقته بالوجود وفي صلته بالموجود معا. تعبير يتخذ من المحبة والحكمة والقلق والبحث والسؤال، قواسم مشتركة لفهم العالم وإعادة النظر في موضوعاته / موجوداته. وتبعا لذلك، تعددت تعريفات الشعر والفلسفة معا، وتنوعت بحسب المتدخلين ووجهات النظر، سواء عند القدماء أو المحدثين من العرب أو العجم.

وإذا سلمنا بكلام أدونيس حين قال بأن "شعر دانتي وشكسبير وغوته، ليس انفعالا وعاطفة وشعورا، وحسب، وإنما هو هذا كله وشيء آخر. هذا الشيء الآخر هو ما يمكن أن نسميه الفلسفة."[1]؛ فإننا لا نعدم أن نجد اعترافات وجيهة تشيد بدور

(1) أدونيس. زمن الشعر. دار العودة بيروت.1983. ص173

القراءة في توجيه الذائقة الشعرية، تجسدت في اطلاع الشعراء على أعمال الفلاسفة ومذاهبهم، سواء أكانوا عربا أم أجانب. وهي لحظة تأسيسية بمثابة المدرسة الأولى التي شكلت عوالم الكتابة لديهم، استمدوا خلالها موضوعات لنصوصهم الشعرية، فجمعوا بين التعبير عن العواطف والوجدان وبين التعبير عن الرأي وإبداء الموقف من العالم.[1]

يقول الشاعر محمد الشركي، في أحد حواراته: "منحتني الفلسفة وتمنحني ضوءا حاسما ما كنت لأتجرأ على ولوج عتمات السؤال النصي بدونه. لا أتحدث هنا عن الفلسفة الجامعية، بل عما حدث بعد خروجي من الجامعة، عن سهري العصامي الطويل في كنف الفلسفات القديمة والأنساق الفلسفية القروسطية والحديثة. إن موضع الأدب من الفلسفة أكبر من موضع الجار أو النسب، إنه موضع الابن الذي يصله دائما برحمها نفس الحبل السري الذي كان يجمعهما في العهود الشرقية والإغريقية. كلاهما يتقاطعان داخل الجسد واللسان. كلاهما ينخصبان في تلك البذرة النيتشوية التي على الكتابة أن تتعهدها بمياه الأعماق. إنني أشير إلى نيتشه عن قصد. لأن عمله تجسيد لما كان هايدغر، لاحقا، يحلم به في غابته السوداء، نشيد الفكر والشعر."[2]

لعل ما نستشفه، من هذا التصريح، أن محمد الشركي كان يعي جيدا جدوى اختياراته بتأكيد العلاقة الحميمة بين الشعر والفكر، ما دام الاثنان يعملان في نفس الاتجاه، وإن بلغة مفارقة تحفظ لكل ذي حق حقه. مثلما يؤكد الفكرة القائلة بأن الإبداع لا يصدر عن فراغ. ف"الشعر والفلسفة، هنا، واحد: إنهما نوع من الابتكار الأسطوري"[3] بتعبير أدونيس.

إن لقاء الشعر والفلسفة، يدعونا إلى تأمل المدونة الشعرية المغربية، عبر أسئلة مفتوحة على القراءة والتأويل، بالإضافة إلى تأمل المدونة النقدية المعاصرة التي تربصت بالنص الشعري من زاوية فلسفية صرف. فثمة إشارات في النقد

(1) يمكن أن نستحضر هنا بعض الأسماء العربية من قبيل المعري والمتنبي وخليل حاوي وغيرهم
(2) محمد الصالحي والعربي الذهبي. أبد سريع. منشورات وزارة الثقافة. دار المناهل. الرباط. 2013. ص75
(3) أدونيس. زمن الشعر. دار العودة بيروت. 1983. ص174

المعاصر إلى هذه المجاورة المتحققة بين الشعري والفلسفي، من خلال مقاربات تحليلية لنماذج شعرية معاصرة، مثلما نصادف في قراءة نقدية لصلاح بوسريف عندما ربط غربة الذات بالوجود الأسطوري. يقول في تعليق له على إحدى قصائد الشاعر حسن نجمي: "فأنا الشاعر واعية بغرابتها، أو بغرابة ذاتها التي تضع نفسها على عتبات وجودها الأسطوري. فهي ذات تغزوها احتمالات وجودها ولا تستكين لصمتها، لأن آخرَها هذه المرة هو آخَر شرس (المدينة) التي هي حرب دائمة ضد شرط الوجود الإنساني، تمتصه وتسعى إلى إبادته وإخضاعه لآلية حداثتها أو لتحجر علائقها الإنسانية، وهي حرب بأياد، مقابل قتال بلا يدين ما يضاعف مأساة الأنا، فهي مالكة لزمام وعيها، وعلى دراية بما يدور حولها لكنها لا تملك السلاح الكافي لتوقيع حلمها أو لكنس الهواء الفاسد الذي يعطل خفق الرئتين، ويخنق بالتالي حركية الجسد، وتوهجه الدافئ."[1] أو مثلما نصادف في مقاربة نقدية مماثلة لعمر العسري حين قارب مفهوم الموت عند الشاعرين ياسين عدنان وإدريس علوش، من خلال رؤية فلسفية تستند إلى أفكار وتصورات الفيلسوف إيمانويل ليفيناس. وذلك ضمن فصل له تحت عنوان (الواقع واستعارة الموت).[2]

هكذا، اتسعت وظيفة النقد الحديث، باتساع الرؤية وامتدادها من حيث هي وسيط بين اللغة الشعرية والدلالة الفكرية. ولا شك أن النماذج التي اقترحت للتحليل تمثل امتدادا لما أسسه الرواد الشعراء.

2 – النزوع الفلسفي في الشعر المغربي المعاصر

لعل المتتبع لمدونة الشعر المغربي الحديث وما أصدره الشعراء، من نصوص متفاوتة الحجم والدلالة، يتبين رحابة هذا المنجز وشساعتَه الفكرية والفنية. فثمة نصوص شعرية استلهم أصحابها منطلقات الخطاب الفلسفي وأفادوا من إشراقاته. ومعناه، أن للشعر روافد عديدة، يستدعيها الشاعر تبعا لرؤيته الفنية والجمالية، يتداخل معها ويتماهى في بنيتها.

(1) صلاح بوسريف. المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر. دار الثقافة. البيضاء. 1998. ص81
(2) عمر العسري. الفرشاة والتنين مصاحبات نقدية في شعر المغربي المعاصر. مكتبة الأمة. البيضاء. 2009. ص69 – 89

ولما كان الخطاب الفلسفي رافدا مهما ومكونا بنيويا، فقد عمد الشاعر المغربي إلى تشكيل قصيدة فكرية، شذرية أحيانا تمتح من مبادئ معرفية وفلسفية. ومن ثمة، لا يمكن أن نفسر هذا الإقبال على المعين الفلسفي والنزوع إليه في تنوعه وخصوبته، بحصره ضمن الوظيفة النفعية بمعناها التزييني فقط؛ بل إنه نزوع فني ومعرفي له ما يبرره. فكل شاعر خط لنفسه مسارا يستلهم فيه ما يسعف تجربته الذاتية، بما تحمله من مستويات الوعي أو اللاوعي.

نستطيع، انطلاقا من هذا التصور، أن نحدد طبيعة الإشكال ونقترب أكثر من طبيعة الموضوع: هل الشعر موجه للفلسفة أم العكس؟ وهل نقرأ الشعر بمنأى عن بنياته الشعرية؟ أم ثمة منزع آخر يرسخ جدلية الشعري والفلسفي؟ ونقترح في هذا السياق مقارنة تحليلية لتجربة كل من محمد السرغيني وعبد الله زريقة.

2 – 1 محمد السرغيني: الشعر بين سؤال الوجود والعدم

تمتد تجربة محمد السرغيني لأكثر من خمسة عقود أو يزيد، راكم خلالها عددا من الأعمال الشعرية صدرت على فترات زمنية متفاوتة[1]. وقد انخرط مبكرا، إلى جانب شعراء جيله، في الإعلان عن قصيدة مغربية طليعية تبشر بكتابة شعرية مغربية عربية.

ولعل المطلع على شعر السرغيني في تواتره الزمني والفني، ينتبه إلى تلكم السمة البارزة في شعره، تتمثل في الانتصار للحداثة الشعرية، والالتزام بقضايا الوجود والإنسان، من خلال نصوص وشذرات تستمد قوتها من أسئلتها الفلسفية ومن عمقها التراثي ولغتها المستحدثة. تلك اللغة الرؤيا، التي تقول القليل وتعني الكثير.

وفي سياق الحديث عن النزوع الفلسفي في شعر محمد السرغيني، يقول في أحد حواراته: "أما النزعة الفلسفية في شعري فوجودها رافد أساسي فيه. كنت منذ بداية المرحلة الثالثة، مصرا على عقلنة الشعر وعلى شعرنة العقل. ذلك أن مميزات

(1) جمعت أعمال الشاعر ضمن سلسلة الأعمال الكاملة بإشراف وزارة الثقافة 2007 وقد تميزت أعماله بانتهاج فكرة الكتاب الشعري بدل الديوان.

هذه العقلنة – الشعرنة أن تجعل الشعر حيزا كبيرا يتسع للمعرفة الإنسانية فيبلورها عن طريق المزاوجة بين الحس والحدس، بين المحتمل والبديهي، وإلا فإن كان الشعر صدى لنوازع جد ذاتية، فإنه لن يخرج عن نطاق بكائيات تعكس حالات ذهانية وسوداوية"[1].

يتضح من هذا التصريح أن للشاعر مفهوما خاصا للشعر ورؤية فنية تتحدد في جعل العلاقة بين الشعر والفلسفة أمرا مطلوبا، في فعل الكتابة. وهو التصور الذي يجعل من ممارسة الشعر تجربة ذاتية لا تنفصل عن المعرفة المؤسسة لهذه التجربة. إنها تتوجه بالشعر نحو أفق أرحب يزاوج بين الفكر سؤالا معرفيا، وبين الخيال تجسيداً لهذا السؤال. ولمزيد من التوضيح يضيف محمد السرغيني، في ذات الحوار: "إنْ طُلب مني أن أدُلّ النقاد على مواطن النظر الفلسفي فيما كتبته وفيما سوف أكتبه، أقول لهم: إن العيش المحبط الذي نعيشه الآن دل على بوار أكثر النظريات الفلسفية شيوعا، الشيء الذي يجعل من المحتم إعادة النظر في كثير من المسلمات والبدء من الصفر انطلاقا من الجمع بين العقل والوجدان والحدس بالحس في منظومة متماسكة."[2]

بهذا التمثل الخاص إذن، اقتحم محمد السرغيني عالم الشعر ورصد في كثير من أشعاره مسار الذات الإنسانية، سواء في نهضتها وكبواتها أو في اغترابها ورغباتها. مسار يراه الشاعر محفوفا بالمفاجآت التي تعتمل في الذات وتقض مضجعها. فلا هي مطمئنة لوضعها ولا هي قادرة على تشكيل مصيرها كما تريد. ومن ثمة كان الترقب والتهيب، عبر أسئلة فلسفية مفتوحة من قبيل: من أنا؟ من أكون؟ ما معنى الوجود؟ وكيف يتحقق هذا الوجود؟ أحد المظاهر التي تجسد هذا المنزع الشعري الفلسفي. ولم تكن اللغة بانزياحاتها المختلفة سوى أداة لاختبار التجربة وبناء المعنى القائم على الحيرة والشك. وما دام الشك يؤدي إلى معنى الوجود، على رأي ديكارت؛ فإن الشاعر لم يتغافل عن رسم صورة لقلق الذات وتوقها إلى الخلاص ورغبتها في الوصول إلى اليقين. يقول في قصيدة (ما لنفسي):[3]

(1) محمد عز الدين التازي. محمد السرغيني جذور في الحياة جذور في القصيدة. طوب بريس الرباط. 2005. ص39
(2) المرجع السابق. ص39
(3) محمد السرغيني. الأعمال الكاملة. ج/1. ص25-27

ما لنفسي حيرى يدغدغها الشك وحتى في فقرها وغناها
وهي نهر من المشاعر والحسّ ودنيا على اتساع مداها
هي نور سيحمل النور للناس وإن هم تهيأوا لأذاها
تطلب النور في الظلام وما هو سوى كبتِها وقمعِ هواها
إيه نفسي قد عذب الشك روحي، فلقد ضاع لي اليقين وتاها
خاب ظني في منبع الشمس والنور وفي العالم الذي يتناهى
في نظام الحياة، في الفلك الدوار، هل توجد النجوم سواها؟
كنت في أمسها أباها ولما أصبحت كالوباء صرت أخاها.

ثم يواصل الشاعر محمد السرغيني، بالرؤية الوجودية ذاتِها، تقريبنا من تجربته الشعرية، بوصفها مكابدة من جهة وممارسة لفعل الكتابة، من جهة ثانية. فبعد الانجذاب إلى الموروث العربي القديم، على مستوى الشكل والانغماس في الرومانسية أو الغنائية على مستوى المضامين، سينتقل الشاعر، نتيجة قراءاته المتعددة وانفتاحه على الفنون والتيارات الفكرية المختلفة، إلى التعبير عن الذات والإفصاح عن دواخلها وإعادة النظر في البناء العام للقصيدة. وقد كان أول ما يشد انتباه القارئ، تلكم العناوين التي يختارها لنصوصه. وهي عناوين / عتبات كثيرة تحتاج إلى تأمل وتأويل بالنظر إلى ما تحيل إليه من دلالات مفتوحة، قبل مباشرة المتن الشعري ذاته، تكفي العودة إليها لتبين هذا المعنى. نستمع إلى السرغيني في هذا المقطع:[1]

للتاريخ غنائية الحكي والمحكي،
ولهذه الغنائية صلاحية التدخل
بين المشاغب والمهادن.
المقطعات أناشيد
والأناشيد فقرات
والفقرات لهاث

(1) محمد السرغيني. وصايا ماموت لم ينقرض. منشورات جامعة محمد بن عبد الله. فاس. 2007

واللهاث باقات
والباقات مقاطع
والمقاطع عشاريات
الطقس الفردوسي بارد
والجحيمي ملهتب
والمطهري معتدل
أما الشعر فوحده المتدفق"

يتضمن هذا المقطع إشارات قوية عن الأفق الرحب، الذي انتهجه محمد السرغيني في كتابته الشعرية. فقد انفتح على المقروء والمسموع والمشاهد، وتمثل الأفكار والقيم واستحضر طقوس الشعر وأحيازه المتعالقة[1]؛ غير أنه لم يشأ أن يظل حبيس القوالب الجاهزة التي تمنع عنه ذلك الانسياب الشعري المطلوب. وبذلك اتسع المفهوم ليشمل الفكري والشعري. إن مزاوجة محمد السرغيني بين الشعر كتعبير والفلسفة كتفكير، يؤكد سمة التلاحم بين المجالين وقدرتهما معا على بناء المعنى داخل النص / القصيدة. يقول السرغيني متأملا:[2]

"وقفت كثيرا عند مقولة "فيكتور هيجو"
"خلق الله العالم شعرا"
توقعت رد الاعتبار إلى غاوين يتبعهم غاوون
لم أتجرأ على تأويل البديهي.
من سكن اللغة المطلة على أسمائه،
لا بد من ابتدائه بالسريالية
وانتهائه بلغة اللغة

(1) يلاحظ قارئ المتن الشعري لمحمد السرغيني رحابة المرجعية التي يستقي منها مادته الشعرية. وهي مرجعية مفتوحة على الموروث العربي، من جهة، وعلى الموروث الغربي من جهة ثانية، بما في ذلك الفكري والشعري وغيرهما.

(2) محمد السرغيني. الأعمال الكاملة. ج/3. ص423

ومن سكنته اللغة
ينفق من صمته على صوته.
حملت عصاي والتفتت حول شياهي الضالة.
كان من الضروري تقليص المسافة
بين الساكن والمسكون.
بين الجميل والأجمل."

لم يكن اشتغال محمد السرغيني، في هذا المقطع، على المعنى بحمولاته التراثية والفنية والفلسفية، وما تستضمره من دلالات شاسعة، فحسب؛ بل على اللغة أيضا، في بعدها الرمزي والإيحائي. فقد عمد إلى ترويض الكلمة وتفجير طاقاتها الممكنة بالابتعاد عن كل ما هو سطحي وبسيط، والتركيز على ما يضفي بعدا جماليا على القصيدة، من قبيل التكرار والجناس والطباق والاشتقاق، وما إليه. كما التزم برصد الواقع وتأمل التاريخ وانتقاد ما أصاب المجتمع من تراجع يضرب في عمق الذاكرة وصفاء الانتماء.

تبعا لهذا التصور، يتموضع الشاعر بين الفلسفة، بأسئلتها الجدلية المتلاحقة، وبين القصيدة، بعوالمها الوجدانية المحلقة. وهو بين هذا وذاك، يستثمر كل الإمكانات المعرفية بما ينسجم ورؤيته الشعرية. فقد يستحضر عددا من الوجوه التي عرفها أو حاورها، وعددا من الأمكنة التي سكنها أو زارها مثلما نقرأ في قصيدة (فواكه فاس السبعة)[1] مثلا، فانطلاقا منها أو من شبيهها، نلاحظ كيف يقرأ الشاعر معالم المكان وكيف يستعيد حضوره، عبر الذاكرة تارة، وعبر المتخيل تارة أخرى. إنه لا يتعامل مع المكان، في بعده الجغرافي المادي فحسب؛ وإنما في بعده الرمزي أيضا، وفي علاقته الظاهرة بالزمن. وهي محاولة من الشاعر للكشف عن حقيقة الذات وصلتها بالمكان وما تستضمره هذه العلاقة الجدلية من مفاهيم "باشلارية"، مثل الانفتاح والانغلاق والفراغ والامتلاء والضيق والاتساع والحضور والغياب والتبرج

(1) محمد السرغيني. الأعمال الكاملة. ج/2. ص86-87

والحجاب وما سواها[1]. بهذا تكون الكتابة عن المدينة فكرا وموقفا وإرهاصا: الفكر يضعها في السياق الثقافي العام، والموقف يضع اليد على وجوه الضعف والقوة فيها، والإرهاص يدفع بالتخييل الملهم في تصويرها إلى أقصى مداه."[2]

هكذا كلما اتسعت دائرة السؤال واكتشاف المكان / العالم، عند الشاعر، تفتقت رغبته في عيش التجربة إلى منتهاها، بين لحظتي الوجود والعدم.

إن القصيدة عند محمد السرغيني، اشتغال دائم على اللغة والإيقاع والموضوعات، وسعي متواصل إلى تحديث النص وتجويده. ولتجسيد هذا المنزع الإبداعي، تراه يتوسل بما تراكم لديه من مخزون معرفي وفلسفي تارة، ويتحمس لبلاغة الغموض، وما تشمله من طرق انتقاء الألفاظ وتقنيات تركيب الصور، تارة، كما تراه يستدعي أماكن وأسماء ورموزا وحكما تنسجم والمعنى الذي يتقصده الشاعر، تارة أخرى. كما هو الحال في قصيدة (مراسيم العودة إلى ما سيأتي). يقول في المقطع الأول من القصيدة:[3]

"البئر إلى الأسطورة:
ما زال البئر كما كان حليف الأسطورة.
ما زال السمسار ضمانا لوجود
الغفلة بين البائع والشاري.
ألياف الثلج البيضاء،
في جفني رجل باك ابيضت عيناه من الحزن،
في أزرار قميص ضاحك.
قنديل سري يوقد من زيت توقد من مشكاة،
دل البئر على طين العشبي على ذئب متهم ببراءته

(1) انظر في هذا الصدد ما جاء في كتاب: غاستون باشلار. جمالية المكان. ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. ط/3. 1987
(2) محمد عز الدين التازي. محمد السرغيني جذور في الحياة جذور في القصيدة. ص55
(3) محمد السرغيني. وصايا ماموث لم ينقرض. ص

وسراح الكائن من سجنه.
لا حد لآلامي وخلاصي منها
حتى يقتنع الضاحك والباكي،
بقبول شهادة أزرار قميص مفتوح.
قربت الدلو الظامئ من حبل ريان."[1]

والواضح أن قارئ هذه القصيدة، سيتلمس عن قرب، مدى استلهام الشاعر للمعاني الدينية مجسدة في قصة يوسف وما تختزله من معاني الحب والجمال والفتنة والكراهية والخيانة والظلم والكذب والحقيقة وما إليها. كما يتلمس مدى استحضاره لبعض الرموز الفلسفية وما تحيل إليه من دلالات تتلاءم والسياق، في قوله:[2]

من أين لزهر الثلج
بسخاء "الإيروس"
إلا أن يتسوله من رمل عنّين.
في الريح العاري رعد.
في العصف الأعمى برق.
في الإعصار المسعور رسائل مضمونة."

فثمة إشارة إلى (إيروس) ومكانته الضاربة في الميتولوجيا الإغريقية، فهو إلاه الحب، بما تحمله هذه الكلمة من دلالات السخاء والخصوبة. بل إن القصيدة، تمتد إلى ما في الموروث الشعري أيضا، حيث استحضار الإيقاع وتنويع المعجم واستحداث الصور والتركيبات المفاجئة، التي تخلخل أفق انتظار المتلقي، وتدعوه إلى المزيد من التأمل والإنصات؛ بل والمساهمة في بناء المعنى. ولعل ما وجدناه في نصوص محمد السرغيني مختلفة المنابع ومتعددة الرؤى، تؤكد ما ذهب إليه من اعتبار الشعر "قرين الفلسفة، لأنه التقى بها منذ سحيق العصور إلى الآن، فباستثناء الغنائي منه، كان مصاقبا لفعل التفكير، بحيث تجتمع فيه العقلانية والوجدانية، مما

(1) محمد السرغيني. الأعمال الكاملة. ج/2. ق/2. ص152-153
(2) المرجع السابق. ص157

يجعل هاتين تلتقيان في المحاكاة سيرورة أنطلوجية، وفي الكثافات قولا وتصورا."[1]

هكذا، حينما ينزع الشاعر محمد السرغيني إلى الفلسفة، في تجلياتها المختلفة، مثالية، جدلية، وجودية، عرفانية أو غيرها، وينطلق من كونها رافدا من روافد القصيدة؛ فإنه لا ينساق وراءها انسياقا مجانيا. فهو لا يقطع مع المرجعية الشعرية بتفاصيلها واتجاهاتها المختلفة، لغة وبلاغة واستعارات؛ وإنما يطوعها بما تقتضيه بلاغة النص الحديث. بعبارة، ظل الشاعر محمد السرغيني مخلصا للرؤية الفكرية والفنية التي تبناها، وهي عقلنة الشعر وَوَجْدَنَةُ الفلسفة.

2 – 2 عبد الله زريقة: الشعر بين سؤال الذات ورؤية العالم

هو واحد من الشعراء المغاربة الذين اكتووا بجمرة الشعر وساروا في ركاب الدفاع عن الإنسان في زمن القهر والقصيدة. تربى في أحضان القومية وفكر اليسار وناضل ضد مختلف أشكال القهر والهيمنة، كما انخرط في الدفاع عن الرأي ومشروع النهضة والحداثة. عاش تمرده الخاص وانزوى إلى قصيدته مسائلا ومحاورا.

في قصائده ننصت إلى خفايا الذات والكون. وندخل عوالمه الشعرية من خلال عينه الرائية وقد انتقلت إلى عين كاتبة. والملاحظ أن الشاعر لا يُخفي نزوعه الفلسفي. فقد اعتمد ما في العلاقة الجدلية بين الكتابة والفكر، ليبوئ قصيدته موقعا قرائيا يرصد تماهي اللغة مع القضايا الفلسفية، وقدرتها على تفكيك المفاهيم وإعادة كتابتها شعريا.

نعثر في نصوص عبد الله زريقة على مفاهيم ومصطلحات فلسفية كثيرة، تساهم في بناء المعنى الذي يتقصده شعريا. ولعل كلمة (الفلاسفة)، بصيغة الجمع لا المفرد، كانت أول ما استعله الشاعر في هذا السياق، وضمنها أولى قصائد ديوانه الموسوم بـ (سلالم الميتافيزيقا). وهو عنوان يتركب من كلمتين. كلمة (سلالم) خبر لمبتدأ محذوف وهو مضاف، جاء جمعا لكلمة (سلم)، وتلك إحالة على الكثرة والتنوع. أما كلمة (الميتافيزيقا) فمُعرفة بالإضافة، ترتبط بمجال الفلسفة، حيث البحث في المطلق وفي الما وراء. بعبارة، عنوان يحيل إلى مجموعة سلالم

(1) محمد عز الدين التازي. محمد السرغيني جذور في الحياة جذور في القصيدة. ص50

تساعد الإنسان في الارتقاء نحو الأعالي في محاولة لمعرفة أسرار الوجود وتفسيرها، وإعمال الفكر والنظر العميق في طبيعة الموجودات وفي علاقاتها المتشابكة. لننصت إلى هذا المقطع:[1]

"يبدأ الفلاسفة بنجمة في الفوق
ليصلوا إلى كلمة في التحت.
أما الملائكة فكقطط السماء
يلحسون ما يتصوره الشعراء
في الأرض.
والناس كثيرون جدا
حتى أن ظلمة الليل
لا تصل إلى النفس إلا متأخرة."

إن تداخل ما هو ذاتي شعري بما هو فلسفي كوني، يخلق تناغما خطابيا، عبر توظيف معجمي مغرق في التجريد. وأيضا باعتماد لغة المحو والبياض. فكثير من المفردات المستعملة، في هذه القصيدة أو تلك، تتأرجح بين الطبيعي والإنساني والحيواني، يتغيا الشاعر من خلال توظيفها بعدا يجنح للتأمل والتخييل، في ذات الآن. نذكر من ذلك كلمات من قبيل: الفوق، التحت، السماء، النجمة، الصحراء، الظلمة، النفس، القطط، الأشياء، اللغة، النقطة، البياض، الجسد، التراب، الموت، الإله، الشيطان، الحب، اللذة، الجنة، النار، الكون والحق وغير ذلك. فوراء كل استعمال أو توظيف يتوخاه الشاعر، خدمةٌ لصالح القصيدة، في بعدها الفلسفي والجمالي. نقرأ في موضع آخر، هذا المقطع:[2]

"اصعد إلى الفوق
وحين لا ترى نفسك في التحت
الق بنفسك.

(1) عبد الله زريقة. سلالم الميتافيزيقا. نشر الفنك. مطبعة النجاح البيضاء. 2000. ص11
(2) المرجع السابق. ص17

وقف في جهة من الشارع
لترى الجنازة التي تقود
نعشك إلى الجهة الأخرى.
وفي المقبرة
انظر جيدا
إلى حبات التراب
الذي سيواري جسدك.
وخارج المقبرة
لا تقل لأحد
إنك متّ."

في هذا الشاهد حوار ضمني بين الشاعر وذاته، يتمثل في استخدام فعل الأمر (اصعد، الق، قف، انظر، لا تقل) بغية الوقوف عند حقيقة شعرية تعنى بسؤال الوجود الإنساني. فالموت محيط بهذا الأخير، من كل جانب، ما دام مرتبطا بعالم الأرض، أما الحقيقة فارتبط سرها بالسماء. وبذلك ينتصب السؤال الملغز حول ثنائية الروح والجسد. أيهما جدير بالبقاء؟ وأيهما يحمل سرّ الإنسان؟ هي تأملات فلسفية، من بين أخرى، تنبع من قلق الذات وقلق القصيدة معا. وإذا كان الشاعر قد نزع إلى ما في الفلسفة من فكر وعقل وحكمة؛ فإنه لم يغفل الإشارة والتنبيه إلى بعض الأسماء والرموز الفلسفية التي شيدت صرحها، غربية كانت أم عربية، للحديث عنها أو التنبيه إلى سياقاتها. يكفي أن ننصت إلى هذا المقطع:[1]

"سبينوزا وابن عربي
لم ير أحدهما الآخر
لكنهما التقيا في اللامنتهى
بعد أن أسلم كل واحد
منهما روحه للآخر"

(1) المرجع السابق. ص74

في هذا المقطع إشارة دالة إلى منزع فلسفي، مفاده الاعتقاد بالتقاء الأرواح في العالم العلوي وإن لم تلتق الأجساد في العالم الأرضي. فالموت لا يعني سوى لحظة انتقالية، تسمو فيها النفس البشرية وترتقي بحقيقتها في الوجود اللامنتهى. وتبعا لذلك "تصبح مهمة الشاعر هي أن يحيل إحساسنا بالموت إلى إحساس بالحياة، أي عليه أن يوجد حياة كاملة من العدم، وذلك عمل لا يقبله عقل ، ولا يقره منطق، من هنا كان لجوؤه إلى الثقافات الإنسانية، ينتقي منها الرموز والأساطير ذات العلاقة بأعماق الذات الإنسانية، رغبة في الوصول إلى إقناعنا وجدانيا، عن طريق إثارة الرواسب الكامنة في لا شعورنا الجمعي، والمتصلة بعلاقة الإنسان الأول، باللغز المعقد للحياة والموت."[1]

وبذكر لفظ اللامنتهى، سيتخذه الشاعر، باعتباره عنصرا مكملا لعنوان ديوانه الثاني الموسوم بِـ (حشرة اللامنتهى). ففي أولى قصائد هذا الديوان يحضر أسلوب النفي بكثافة، عبر ثلاثة مقاطع رئيسة، ترصد قلق الذات الشاعرة ورفضها لما هو كائن. إنه قلق وجودي بامتياز، حيث الذات مبعثرة بين الكائن والممكن. وقد تجلى هذا الرفض المعلن من خلال أداة (لا) التي تكررت عشر مرات داخل القصيدة. هكذا مع كل معنى تحضر الرغبة ، في بعدها الفلسفي، تعلن خلالها الذات عن رفضها المطلق لما لا تستسيغه في وجودها. يقول زريقة:[2]

"لا أريد أن أكون الكرسي
المقابل لجثة الميت
ولا حشرة الخواء الميتة
بين الكلمات
ولا حجر العين الذي
يكسر ظهر الزجاج
ولا حتى الأحمر الذي لم
ير نقطة دم واحدة يلحسها."

(1) أحمد المجاطي. ظاهرة الشعر الحديث. منشورات المدارس البيضاء. 2007. ط/2. ص114
(2) عبد الله زريقة. حشرة اللامنتهى. نشر الفنك. مطبعة النجاح البيضاء. 2004. ص8

وهو مقطع، حين نضمه إلى المقطعين المتبقيين من القصيدة أو إلى مقاطع مشابهة في الديوان، يتجسد موقف الشاعر من الوجود، حيث الوعي بقيمة الذات الإنسانية وضرورة إثبات وجودها، عبر الإدراك الفاعل، بالمفهوم الفلسفي. ذاك الإدراك الذي يصدر عنه رد فعل أو عمل بالضرورة. ولا سبيل للذات كي تعي وجودها وتدرك كنهه سوى بالإرادة، بما فيها إرادة الحياة. فالشاعر في تمام وعيه حين يرفض الاستسلام للسكون والبرودة والمكوث في الظل، حيث الموت والخواء والعمى. غير أن الوضع سرعان ما يرمي بالذات في غياهب السؤال، وهي تنصهر بعناصر الطبيعة من ريح ومطر وبرد وتراب وظلمة وصحراء. وكلما كبر السؤال وأخذت الحيرة بالذات الشاعرة، تفرقت بها السبل بحثا عن إجابة لأسئلتها الحارقة وعن تلك الحقيقة الهاربة. يقول:[1]

"وأين أروح
والمرآة تقود إلى العمى
والظل إلى الشيطان
والصحراء إلى الكتابة
وكل ما في هذه الورقة:
كلمة بدون لحم
دمعة بدون ملح
وبياض يهرب منه
حتى الموت
فلم أر أبدا صحراء
تبدأ بخلاءات ريح
وتنتهي بسقاطات
مطحنة لغة
آه الحقيقة كوجه ميت تفحم
بظلمة قبر."

(1) المرجع السابق.ص16-17-18-19

إن سباحة الشاعر في ملكوت الأرض وبحثه عن علاقة الإنسان، ككائن لغوي، بهذا الوجود، تقوده إلى سؤال مركزي: ما جدوى الكتابة؟ وما مصير الشاعر وكلماته؟. لنتأمل المقطع الأخير من قصيدة (شهوة مربعات في أصابع ريح)، حيث يقول:[1]

"الكلمات لا تدخل إلى جهنم
لأن كلاب الأبواب لا تجد فيها لحما تنهشه
وثياب الفقراء تبقى في البرد
إلى أن يلبسها الغبار
وجيوب اللصوص تنفخها الريح
التي لم تستطع أن تدخل إلى جهنم
وجوارب المرضى يدفنها التراب
والكتب لا تقرؤها إلا الأرضة.
والشاعر لا يدخل إلى قبة المسلخ بل
يبقى مشدوها أمام تزويقات الباب
الكبير الذي تنسل منه القصيدة إلى
الداخل ولا تخرج إلا جثة مسلوخة
لا يتعرف عليها أحد بمن فيهم الشاعر
نفسه."

ترتسم في منتهى هذا المقطع / المشهد، مأساة الشاعر وتطمس معالم القصيدة وينكشف عريها. ولعل هذا الأمر هو ما حذا بالشاعر إلى أن يفرد قصيدة طويلة يتقصى فيها دلالة العري والعراء، في صلتهما بالإنسان وبالمكان. وتبعا لذلك يحضر لفظ العري في ثنايا القصيدة لأكثر من مرة، في سياقات وباشتقاقات مختلفة (العري، العراء، العاري، الجسد، اللغة، المرأة، الغرفة، وما إليها) لنتأمل بعض المقاطع التي حضر فيها لفظ العري، ببعده الفلسفي والتخيلي في ذات الآن. يقول:[2]

(1) المرجع السابق. ص30-31-32
(2) المرجع السابق. ص101-104-105-109-111-107

- العري قطعة سماء / فوق سرير
- كل الأثواب تتراجع / إلى الوراء / أمام جسد عار
- العري ماء لا أحد / يستطيع إيقافه حول / العنق
- وخلف العري سجن / لا يحرسه إلا الذي رآه
- العري لا يخاف إلا من / الكلمات التي تخرج / من الفم بالرغم عنها / وتلبسه
- العري حين نراه / لا نريد أن نلمسه / إلا في خيال عزلة

يتخذ لفظ العري في هذه المقاطع، من خلال تكرار مقصود، دلالات مختلفة ترتبط بالذات تارة، وبالأشياء تارة أخرى. ولعل من هذه الدلالات ما ارتبط بالتجرد والكشف والخلاص والتطهير والرفض والاحتجاج والفضح؛ بل والستر أيضا. إنه الواحد المتعدد، والجامع بين المتناقضات. ومعناه أن الشاعر يستفيد من غنى الرصيد المعجمي للكلمة، ويعيد استعمالها وتوظيفها وفق استراتيجية شعرية فلسفية في آن، تقترب من عمق التجربة الذاتية، في بعدها الوجودي.

وإذا كان العري مرتبطا بالجسد، سواء كان لذكر أو أنثى، ينتقل الشاعر بالحديث عنه، في تعالقاته مع موضوعات جديدة، منها اللذة والشهوة والجهل والمعرفة والخوف والإيحاء وغيرها. ومن ثمة يتخذ الجسد أبعادا واقعية وفلسفية في ذات الآن. فليس الجسد العاري مساحة للتعبير عن الانفعال والتفاعل مع أو بالآخر فحسب، وإنما مساحة للتأمل الفكري أيضا، قابلة للوصف والتصوير الفني. نقتنص من ذلك قوله:[1]

"الجسد يشتهي / جسده
الجسد لا يعرف / من رسمه
الجسد يجهل نفسه / في لذة نفسه
واللذة تجهل نفسها / في لذة نفسها

(1) المرجع السابق. ص121-122

والمعرفة هي جهل / اللذة بلذتها
وجهل الجسد بمعرفة / عريه
وجهل الورقة / ببياضها"

من هنا، يبدو الأمر كما لو كان تطريزا لحِكم أو بيانا لمقولات قابلة للتأمل والتجريب. فكل توصيف للجسد، في الأسطر الشعرية، يروم دلالة معينة؛ لكنها تلتئم، النهاية، عند الرؤية التي رسمها الشاعر في البداية. رؤية تقودنا إلى ملامسة المسألة انطلاقا من حدوسات الذات وتماهيها مع الواقعي والمحتمل، ومن ثمة إحالة الموضوع إلى فكرة العري والعدم. يقول:[1]

" يعري الجسد
ما حوله
وقد لا يعري شيئا
لأن المسألة في الأخير
تعود إلى أن العري
كله جاء من عدمه."

إن الشاعر حين يستحضر موضوعتي الذات والجسد، بخلفيات معرفية مختلفة، لا يغفل موضوعة أخرى تثير إشكالا فلسفيا، تتعلق بتجربة الموت. تجربة لا ترتبط بحياة الإنسان فحسب؛ وإنما في علاقتها بتجربة الكتابة، أيضا. ومن هنا يتحول الموت كتجربة في الكتابة إلى مفهوم قابل للقراءة، انطلاقا من أن "كل نمط كتابي يمكن أن يتحول إلى نمط قرائي"[2].فالموت وحده القادر على تجسيد فعل الغياب، كلما أحال على لفظ القبر أو المقبرة. غير أن كتابة الموت سرعان ما تكشف عن حياة جديدة داخل هذا الغياب. فهي المحفز والمثير على مواجهة الذات وتجسيد الأعمق عبر تسويد بياض الورقة وتحويل العالم إلى مقبرة تضج بالأسرار حيث يتساوى المعنى واللامعنى.

(1) المرجع السابق. ص127
(2) Jean Marie Chaefer. Qu'est qu'un genre littéraire ? coll. Poétique. Seuil. 1989. P68

يقول زريقة:[1]

"والموت وحده الذي يدفع
بالكتابة إلى منحدر بياض الورقة
وبالعالم كله
إلى خلف الستار
ليتحول إلى باب مقبرة."

هكذا، تحتفظ القصيدة بإشكالية الموت بوصفه محرضا على فناء الوجود. ومن ثمة، يتبدّى دال الكتابة، باعتباره أثرا وجوديا، تأملا مؤديا إلى الفناء. وهي الرؤية التي تروم، في نهاية المطاف، دلالة كبرى تستند إلى الكتابة، بما هي عدم ووجود في ذات الآن.إنها كتابة تحتاج إلى أكثر من قراءة، تستحضر القارئ وهي تستنطق بنية العمل، قبل إصدار أي حكم جمالي. وفي هذا السياق يقول تودوروف: "ليست القراءة فعل تجلية للعمل فقط، وإنما هي أيضا عملية تقويم. وهذه الفرضية لا تعود إلى التأكيد على أن جمال العمل لا يتأتى من قارئه، وعلى أن هذه العملية تظل تجربة فردية يستحيل رصدها بصرامة. فالحكم التقويمي ليس مجرد حكم ذاتي. ولكننا نريد الذهاب أبعد من هذا الحد نفسه، وهو الفاصل بين العمل والقارئ، ونريد اعتبارهما مكونين لوحدة ديناميكية."[2]

نستنتج مما سبق، أن المتخيل الشعري لدى عبد الله زريقة، يستمد حضوره من بلاغة الهامش وعنف الحاضر. ذلك الحاضر الذي يتقاطع فيه الزمنان: الماضي والمستقبل معا. ولأن إيمانه بجدوى الشعر، لم ينقطع؛ فقد راهن، في كل نص جديد، على إسماع صوته وصوت الجماعة من خلاله، واضعا نصب عينيه إمكانية المقاومة والتغيير.

هكذا، لم تكن الكتابة الشعرية بمنزعها الفلسفي، عند عبد الله زريقة، سوى معبر من سؤال الذات، في بعدها الفردي، إلى رؤية العالم، في بعدها الكوني.

(1) عبد الله زريقة. حشرة اللامنتهى. ص44
(2) تزيفطان تودوروف. الشعرية. ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة. دار توبقال للنشر. البيضاء.1987.ص83

3 – خـاتـمـة

تقتضي مساءلة القصيدة المغربية، في بعديها الشعري والفلسفي، سبر أغوار التجارب الشعرية التي انتظمت في إصدارات ورقية من جهة، وأيضا تلك التي حققت لنفسها رواجا ملموسا بين صفوف القراء، من جهة ثانية. فمعظم الشعر المغربي يستلهم مادته من مختلف المرجعيات المعرفية والجمالية والتاريخية والفلسفية ليدعم حضوره الإنساني والإبداعي في آن.

إن علاقة الشعر بالفلسفة ليست وليدة اللحظة، وإنما تمتد لسنوات خلت من التفكير والكتابة. ومهما تفاوتت درجة هذه القراءة، يكون المطلب واحدا هو الإقامة الفعلية في ملكوت القصيدة إمتاعا ومؤانسة. غير أنه لا ينبغي أن يشغلنا هاجس البحث عن العلاقة بين الشعري والفلسفي، بقدر ما يشغلنا البحث عن الإبداعية. إبداعية تتجسد فيها مختلف العناصر الممكنة لكتابة تقود إلى الحرية وصقل الموهبة. ولعل ما وجدناه في التجربتين الشعريتين لمحمد السرغيني وعبد الله زريقة، يؤكد هذا النزوع نحو الارتقاء بالقصيدة وإغنائها بما توافر لدى شعرائها من كفايات معرفية ولغوية وثقافية وغيرها.

هكذا تصبح القصيدة المعاصرة عند الشعراء المغاربة، سفرا في الذات وفي المعرفة؛ بل وسفرا في الكون، كذلك. فالشاعر المعاصر يقرأ ذاته ومجتمعه من خلال رؤية فنية خاصة، متوسلا في ذلك بلغة استعارية توجه قصيدته صوب المعنى الذي لا يُهتدى إليه إلا عبر القراءة والمصاحبة والتحليل والتأويل.

المكان والذاكرة
في خمس تجارب شعرية معاصرة

1 – استهلال

حينما تحتفي المدن بذاتها، وبالأمكنة التي تنصهر داخلها، تحضر اللغة أداة للتعبير عن كل ما يؤثث فضاءها الجغرافي والرمزي، في آن. لغة، في رصدها لمعالم وعوالم هذه المدينة أو تلك، تقترب من لغة الراهن واليومي حينا، وترتقي إلى لغة الروح والوجدان، حينا آخر. وليست الفنون والآداب إلا تجسيد لمظاهر هذا الاحتفاء، في بعديه التواصلي والانفصالي معا.

وتعد مدينة الرباط، الواقعة على ساحل المحيط الأطلسي في سهل منبسط فسيح، وعلى الضفة اليسرى لمصب نهر أبي رقراق، من المدن التاريخية الضاربة في أعماق التاريخ، بما حققته من حضور فعلي وازن ضمن المدن المغربية الأخرى، وبما راكمته ساكنتها من تنوع في العلاقات وتعدد في الاختيارات. مدينة أسست على عهد المرابطين، وجعلوا منها رباطاً محصناً، بدافع أمني، وعرفت خلال عهد الموحدين إشعاعاً تاريخياً وحضارياً، جعل منها يعقوب المنصور عاصمة لدولته، حيث أمر بتحصينها بأسوار متينة، وشيّد بها بنايات عدت من أهم المآثر التاريخية في البلاد، كان من أشهرها مسجد حسان بصومعته الشامخة. ومن أبوابها الشهيرة: باب لعلو، باب الحد، باب الرواح، وباب زعير. ولأنها كانت محط اهتمام المؤرخين والمهتمين، فقد حظيت باعتراف منظمة اليونسكو وذلك بإدراجها ضمن التراث العالمي.

الرباط إذا، بهذه الذاكرة، بالتاريخ الحافل، بالنهر الخالد، بالسور العتيق، بالمعمار الحديث، وبالنظرة الثاقبة للجنرال الفرنسي اليوطي من أطلق عليها اسم العاصمة، تكون مدعاة، بهذا المعنى أو ذاك، لكل تمجيد واستحضار، ليس فقط لموقعها الجغرافي؛ بل لأنها مدينة كونية، تم استلهام فضائها واستحضاره فنيا، في

الشعر والقصة، وفي الرواية والتشكيل، وفي المسرح والسينما. لقد كتب عنها العديد من الكتاب والشعراء والفنانين، ورصدوا بعض مظاهرها وظواهرها المختلفة، فكان أن ساهموا في التعريف بها وتقريبها من المتلقي، المغربي والعربي على حد سواء.

ولأننا في هذه الورقة، نروم أساسا رصد أثر الرباط، كمكان في الخطاب الشعري المغربي الحديث، نلزم أنفسنا مرحليا، بالتأمل وإعمال النظر في بعض النماذج الشعرية التي حضرت فيها مدينة الرباط، قصد استجلاء خصوصية هذا الحضور، من جهة، والتقاط مدى تمثل الشعراء لهذه المدينة كفضاء سكنوه أو عبروه، من جهة ثانية.

فإلى أي حد شكلت مدينة الرباط موطن قدم في هذه التجارب الشعرية؟ وكيف تم بناء فضائها المكاني، بمظهريه الواقعي والرمزي؟ وماذا عن تواصلات الشعراء الإنسانية في علاقتهم القريبة أو البعيدة بهذه المدينة؟ وما الذي يمنح لهذه المدينة رمزيتها الشعرية بعيدا عن كل تمجيد مجاني؟ أسئلة وأخرى تروم هذه الورقة لفت الانتباه إليها ثم مقاربتها بما يقتضيه الأمر من وصف وتحليل واستقراء.

2 – مدينة الرباط مكانا وملتقى للشعر والشعراء

تعد ظاهرة الاحتفاء بالمدن في الأدب العربي عامة والأدب المغربي خاصة، ظاهرة لافتة للنظر. إنها لحظة من لحظات الإبداع، تتحول خلالها المدينة إلى أفق شعري وجمالي. ولأن الصلة بين الذات والمكان ثابتة وقائمة لا عوج فيها؛ فإن الديوان المغربي يحفل بالعديد من الأمثلة. فمن الشعراء من تغنى بالمدينة من خلال وصف أجوائها ومظاهرها الطبيعية، شمسا وبحرا وجبالا وأنهارا، ومنهم من قارب المدينة من خلال عرض ظواهرها وقضاياها الاجتماعية، حرية، طفولة ومفارقات وصراعا. وبين هذا وذاك، منهم من تمثلها بوعي نقدي يجلو عنها كل زيف وادعاء، من خلال انخراط الذات في أسرار وتفاصيل هذه المدينة، ألفة واغترابا.

ومن ثمة، تحضر مدن شتى، داخل هذه القصيدة أو تلك، لتعرض فكرة أو توجه رسالة أو تنبه إلى موضوع وقضية. نورد من هذه المدن مكناس، فاس، مراكش، سلا، الرباط، البيضاء، طنجة وتطوان وغيرها، حيث تستوقف القارئ، تارة بالتصريح

والتوضيح، وتارة أخرى بالإشارة والتلميح. يقول أحمد المجاطي في مقطع شعري دال:

"هكذا يتفتق وجهي عن سحنة
لم أكن أشتهيها
فهل تعلم الطفلة
القبرة
حين يحمل منقارها
جبل الريف لي
السهول الفسيحة
بين الرباط وطنجة
أن اشتعال الشعر
زمن بين وجهين
لي منهما جلسة خلف كأس
وأخرى بزنزانة
ثم يرسم رأس الطباشير
لي
قبلة
بين خاتمة الدرس
والمقبرة."[1]

ولما كانت الرباط إحدى الحواضر التاريخية العريقة، على غرار باقي الحواضر المغربية الأخرى، فقد استأثرت باهتمام العديد من الشعراء، سواء منهم من شكلت لهم الرباط مسقط الرأس والانتماء أو ممن وفدوا إليها، لأسباب ذاتية وأخرى موضوعية، حيث استطابوا المقام فكان أن تربّطوا وسارت المدينة مدار انشغالهم

(1) أحمد المجاطي. الفروسية. ص 52-53

واشتغالهم. ومن ثمة، توالت القصائد تؤكد صلة الشاعر بالمدينة، سلبا وإيجابا، وترتقي بمتخيلها لغة وتعبيرا ودلالة، إلى ملكوت الرؤيا أكثر مما تروم ملامسة البسيط واليومي. قصائد في المكان تساير التحديث دون أن تفرط في المعنى وجمالية البناء.

ولم يقتصر الأمر على الشعراء فحسب؛ وإنما تعداه إلى رموز فكرية وسياسية وثقافية متعددة، عربية وأخرى أجنبية، تفاعلت مع الرباط وتركت حولها انطباعا حسنا، دُبج بعضه في أعمال إبداعية أو ورد ذكره في حوارات صحفية متعددة. نذكر من الأجانب على سبيل التمثيل لا الحصر: الناقد البنيوي الفرنسي وصاحب المذهب السيميولوجي رولان بارت، الذي سبق له قضى زمنا بمدينة الرباط وجلس في بعض مقاهيها كمقهى الفصول الأربعة بشارع محمد الخامس، كما ألقى بعض المحاضرات بكلية آدابها وتعرف إلى عدد من الكتاب من بينهم ابراهيم الخطيب مترجم كتابه النقد والحقيقة ومحمد برادة مترجم كتابه درجة الصفر في الكتابة وغيرهما، ثم المناضل تشي جيفارا Che Guevara زعيم المقاومة في أمريكا الجنوبية والعالم الثالث وكذلك في كوبا، دفعا للظلم والاستبداد والرأسمالية والامبريالية، حيث انتشرت أفكاره وكذا الكاتب والشاعر والمسرحي الفرنسي جان جنيه دفين مدينة العرائش، وغيرهم. ومن العرب نذكر سعدي يوسف، أدونيس، نزار قباني، عبد الوهاب البياتي، أحمد عبد المعطي حجازي، سيف الرحبي، فوزي كريم،، وغيرهم كثير.

ويكفي أن نمثل بنص للشاعر الراحل محمود درويش أحد المفتونين بمدينة الرباط، حين بادلها الحب ذات شعر فبادلته الإلهام والعطاء. يقول:

"من تحية إلى تحية، يمشي الشاعر على
الشارع كأنه يمشي في قصيدة غير مرئية،
يفتتحها شيخ مغربي ينحني على كسرة خبز... ينفض
عنها التراب، و يقبِّلها و يَدَّخرها رزقاً
للطيور في ثغرة جدار. ولي... في
مدينة الرباط مكان شخصي هو مسرح محمد
الخامس. هناك تمتلئ نفسي بما ينقصها

من ضفاف. ما أَعرفه عن نفسي – وهو قليلٌ – يكفي
لأن أتوحَّد مع هذا المعبد المفتوح لمفاجآت
الإلهام. كأني هناك لا أَقرأ ولا أُنشد،
بل أَرتجل ما يملي عليَّ الصمتُ والضوء الخافت
والعيونُ التي ترسل الإشارات، فأصوغها في
عبارات وأعيدها إلى أَيدٍ تمسك بها
كما لو كانت مادة شفَّافة، مصنوعةً من
هواء. كأني أقرأ شعر غيري، فأطرب
لأنه شعر غيري. وأنا لا أنا إلا بقدر
ما يكون الشعر هو الشاعر. لكني أسترق
النظر إلى فتاة تضحك وتبكي في ركن
القصيدة القصيّ، فأبكي وأَضحك لها
متواطأ معها على فتح أبواب المسرح
للتأويل. و للمغاربة أن يقولوا: نحن
مَنْ أوحى إليه! "(1)

لقد كان محمود درويش، كلما زار المغرب في بعض مشاركاته ضمن فعاليات المعرض الدولي للنشر والكتاب بالدار البيضاء، حريصا كل الحرص على أن تكون الرباط محل إقامته ومبيته؛ بل أكثر من هذا كلما أراد أن يلتقي بأصدقائه من محبيه ومتلقي شعره كان فضاء مسرح محمد الخامس أحد الأماكن المفضلة لديه لإقامة أمسية شعرية باذخة. أمسية يحضرها عدد غفير من المتابعين وعشاق الشعر، حيث تمتلئ جنبات المسرح وباحته الكبرى بالجمهور الحاضر. يُسجل أيضا أنه لأول مرة في سنة 2008، يقترح محمود درويش بعد نيله جائزة الأركانة من بيت الشعر في المغرب، أن يتم تسلمه لهذه الجائزة بمدينته الأثيرة الرباط وبمسرح محمد الخامس

(1) محمود درويش. أثر الفراشة.

تحديدا؛ غير أن المنية أدركته فتسلم أخوه الأكبر الجائزة نيابة عنه وكانت لحظة مؤثرة ورامزة.

لم يكن ارتباط محمود درويش بالرباط ارتباطا جغرافيا بالمدينة فحسب؛ وإنما إحساسا بالمكان أيضا واعترافا بالقيمة الرمزية لهذه المدينة ففيها تسلم وسام الكفاءة وفيها كان يحب أن يقيم أمسياته الشعرية الباذخة. إن الرباط في مسار هذا الشاعر لمن العلامات القوية على ما تحتله المدينة في نفوس الشعراء العرب. وإشارة دالة تختزل عمرا شعريا ولحظة من لحظات التلاحم بين الشعر ومتلقيه من مختلف الأعمار والأقطار.

3 – مدينة الرباط في المتن الشعري المغربي الحديث

يزخر المتن الشعري المغربي الحديث بأعمال شعرية كثيرة بالغة الأهمية، خصها أصحابها لفضاء مدينة الرباط، في بعديها الفيزيقي والمجازي معا. أعمال لقيت استقبالا من لدن المتلقي المغربي والعربي على حد سواء، بالنظر لما تحمله في طياتها من معالم وصور وأحداث تؤرخ لها وتحفظ ذاكرتها من التلف والنسيان.

في هذا الصدد، نقترح النظر في تجربة عدد من الشعراء من داخل الرباط ومن خارجها أيضا، قصد استقصاء الظاهرة وتبيان مدى التقارب أو التباعد الحاصل بين الشاعر والمدينة. ولأن الشاعر لا يكتب خارج المكان، فلا بد أن تكون هذه المدينة مصدرا من مصادر الإلهام عنده، ومدخلا من مداخل تبرير الوجود وتحرير الذات.

فكيف بنى كل شاعر صورة الرباط في ذاكرته ومخيلته الشعرية؟ وكيف جسد نوع العلاقة التي تربطه بالمكان، قبولا أو نفورا؟ ثم ما العناصر التي ارتكز إليها في إظهار ذلك؟ وبالتالي، كيف اشتغلت حواسه أثناء العرض والوصف؟ وكيف تم طرح الشاعر لمتخيل المدينة ونقله من مجرد المعاينة والنظر إلى التأمل والمناجاة؟..

تلك بعض أسئلة تروم المتابعة والمناقشة، لعل التجارب الشعرية المقدمة تجيب عنها أو تفك بعض أسرارها...

3 – 1: محمد عزيز الحصيني ومتخيل الأثر(1)

هو واحد من أبناء مدينة الرباط مولدا وإقامة، وأحد شعرائها المبرزين. انشغل بالكتابة والشعر منذ وعى أهمية ذلك في تحقيق التواصل الإبداعي والإنساني في ذات الآن. من آخر أعماله الشعرية: الكلب الأندلسي ثم أثر الصباح على الرخام.

ففي ديوان الكلب الأندلسي تستوقفنا قصيدة له بعنوان: "المصب" حيث يحضر الماء مجسدا في نهر أبي رقراق، في صمته وهديره. ومع اندلاق الماء تحضر صور الطفولة، في براءتها واكتشافاتها ومغامراتها المتنوعة، وتأبى على الشاعر أن يغفلها أو يرمي بها بعيدا في أحشاء الإهمال والنسيان. طفولة ينعشها نهر من الجود والعطاء خاصة أيام صيد سمك (الشابل)، ذلك النوع النهري الذي لم يجُد به غير الرقراق، ذات زمن جميل. يقول الحصيني بعد سلسلة من الأسئلة المتلاحقة:

"كيف ينأى هذا البحر عنا، وكيف
تدنو خطانا من النصل؟ ما كنا،
وما كانت الريح بعيدين
عنها، تلك الرؤى وتلك العيون !
لكن زماننا كالرمانة
كان يفز فنخطو
تجاه المصب المكتظ بالسراطين...
مخضب هذا البحر بالشباك، ومخضبة
أسمالنا بروائح الغرين. وهذه
الساعة الشمسية تتلف
خرائطنا فنهفو إلى
الى مضائق العالية"(2)

(1) محمد عزيز الحصيني من مواليد مدينة الرباط 1957. من أعماله الشعرية : "كيف تأتي المنافي" –"الكلب الأندلسي" – "أثر الرخام في الصباح " ..
(2) الكلب الأندلسي. محمد عزيز الحصيني. ص 15–16

هكذا تتبدى الرباط لا باعتبارها موقعاً جغرافياً فحسب؛ وإنما ذاكرة ومتخيلا أيضا، فإن الشاعر خلال استعراضه لذاكرة المكان / الأمكنة، يقدم الدليل القاطع على مدى التلاحم الحاصل بين الذات الشاعرة ومتخيل الأثر. فالنهر والبحر والأسوار والمقبرة والمواقع الأثرية والشارع والأزقة، كلها أماكن حاضرة بقوة في منجزه الشعري، تبعا للمرحلة وانسجاما مع لحظة الكتابة.

وبذكر الطفولة بعوالمها المختلفة، يستحضر الحصيني من جديد، ذلك الماضي الأثير عبر أسئلة مماثلة تقوي لحظة الاستدعاء وتكشف سر التعلق بالأرض والمكان، في تعالقاته بالتاريخ والزمان وببعض الأحداث واليوميات. ومن ثمة، تصبح الرباط في صورة حي المحيط رقعة فضائية واسعة تستقطب أنواعا وأشكالا من العلاقات الإنسانية وتفيض أسئلة وأسرارا تسكن الذات والوجدان. يقول:

"هل للعيون أن تنسى
دكنة مترفة في الليل، هل لي
أن أرى الوميض المباغث
للرمل؟ هذه الأكاسيا المطمئنة
إلى طفولتي الدائخة؟"[1]

وصلة بالمكان دائما، لم يفت الشاعر أن يلمح إلى بعض الأمكنة الشهيرة بحي المحيط، حيث الثكنة العسكرية والمستشفى المطل على المحيط الأطلسي وبعض المقاهي والحانات. كما ألمح الحصيني إلى شارع كليمانصو وحركته الدائبة بالغادين والرائحين. واسم الشارع كليمانصو نسبة لأحد رجالات السياسة بفرنسا، ومن قادها خلال الحرب العالمية الأولى. كان أحد أقوى المساهمين في معاهدة فيرساي ولقب بألقاب عديدة كـأبي النصر والنمر.

وقد خص الشاعر، في هذا الإطار، حانة وهران بقصيدة تحمل ذات الاسم، يرصد فيها بعض المظاهر والمواقف. يقول في جو من الحسرة والأسى على زمن مضى وانقضى:

(1) محمد عزيز الحصيني. الكلب الأندلسي. ص 61

"في الشارع الخلفي
تعتزل،
وحين يلمع بخار المساءات
باليود،
ننسى أن الزمن
معتقل في الضوء، فنولي وجوهنا
شطر الدساكر
والمغيب..
مشرب الذكرى
محتشد بالجند والآبقين..
وبقايا نعاس
على الطاولات..
من يهتدي إلى أغنية
في هذا الضباب؟"[1]

مثلت هذه الحانة علامة أساسية في تاريخ المدينة، حي المحيط تحديدا، المعروف بهدوئه وطابعيه الأوروبي والأندلسي. فقد كانت الرباط ملجأ العديد من المهاجرين الذين قدموا إليها بعدما طردوا من إسبانيا بقرار من الملك فيليب الثالث، واستقروا في قصبة الأوداية. ومن ثمة، حصل نوع من الاندماج والتلاقح الاجتماعي والحضاري بينهم والمغاربة، وقد ظهر ذلك في العديد من الطباع والعادات والمهن وغيرها. ولعل صفة "مسلمي الرباط" إشارة إلى هذا المد الأندلسي وحضوره القوي في المدينة.

وعودة إلى موضوع الحانة، فقد شكلت هذه الأخيرة، متنفسا لمن يرتادها من أجانب ومغاربة على حد سواء. وباعتبارها مكانا مغلقا يستقطب فئات مجتمعية

(1) المرجع السابق. ص 12-13

متباينة، في تخفف على مرتاديها بعض التعب من زحمة المدينة وشغب اليومي. ولنا أن نتخيل المكان بفضائه ووجوهه، وكذا أنواع السائل بلونه ومذاقه، وعدد المرتادين من زبنائه بجنسياتهم المتعددة؛ بل وما يجري داخله من أحداث وممارسات مختلفة تعكس لحظة من لحظات انتشاء المدينة. غير أن الزمن فعل فعلته وتم تحويل هذه الحانة إلى مؤسسة بنكية، مثلما تم تحويل إحدى المدارس الابتدائية (مدرسة المقاومة المختلطة) إلى موقف للسيارات. وبهذا المعنى لم يكن الشاعر، وهو يستحضر أمكنته المتعددة، ميالا إلى العرض والإخبار، بقدر ميله إلى رصد فعل الزمن وأثره وما يخلفه على هذا المكان على ذهن ومتخيل القارئ.

وبنفس الحماس الشعري في تمجيد ذاكرة الرباط بما تمنحه من تحفيز على الكتابة، يواصل الحصيني إشاراته حول بعض المظاهر، التي ارتبطت بالبحر وأرقت ساكنة حي المحيط. يتعلق الأمر بحالات الغرق المتتالية، حيث تقذف أمواج البحر، من حين لآخر، جسدا منخورا على مرمى من أنظار الكبار والصغار. فيتحول المشهد تبعا لذلك، إلى فرجة متكررة تطبع وتوقع أثرها على الذاكرة، وبالتالي تقدم الدليل على ما كان للبحر ولا يزال من أسرار ومخاطر ومخاوف. نجد تفاصيل ذلك في قصيدة بعنوان "مدفن الرؤى" نقتطف منها مقطعها الافتتاحي، حيث يقول:

"الحمالون أتوا... والجثة تجرجر الخيالات والفراغ إلى أوكارها... ما من أحد... في اللجة حيازيم أفراس ورجال يمررون صفيرهم على الخفي من قلوبنا... وثمتَ الترقب الموزع بيننا كالحفيف... ثمتَ الهبات والسلال الموهوبة للغيب. والنساء الواقفات بين الطحالب حراب من الندى وظمأ يعري خشب الروح والأصداف قصدير يعلو المغارة، والغبار والخباز المتئد مع الفجر ومياه نسيتها المياه على جفوننا... والجثة تجرجر هزائمنا الملتاعة إلى أكياس الخز والزرقة اليابسة..."[1]

هكذا تحضر الرباط في شعر الحصيني، عبر نماذج متعددة تعيد رد الاعتبار للمكان، في ضيقه واتساعه. كما تحضر الرباط عبر متخيل الأثر، حيث الذات ترى صورتها من خلاله، تستعيد على إثرها جملة من التفاصيل والجزئيات، وعرضا بطيئا

(1) المرجع السابق. ص 34

للمشاهد والصور، كما لو كانت شريطا يعرض لأول مرة، مثلما الأمر في قصيدة له بعنوان: سفر اللاويين. يقول في مقطع منها:

" نصب الجوكندة باق. سنتقاسم رحيقنا
في غرف العوانس، ونمضي إلى عراء
منحوت في الشجر القريب. نستعير من
الأموات فؤوسهم ونهرع إلى متحف الخيال
بصناديق النبيذ والأكاسيا. بدفعة واحدة
تتزاحم المرافق عند مدخل "حانة الموتى".
(...)
أنتم الأحفاد الذين يقرؤون وصية الطبائع
في وجوه الأجداد. أنتم الآباء الذين
يزنون البحر بيمينهم، ويحرسون الغابات
من قطيع الوحدة.. ندبج حيرتنا
بالكلام الضئيل، ونعلق في النوافذ
صفا من الخرائط. نحن الأبناء وأنتم الآباء"[1]

ولأن الشعر دوما مرتبط بالإحساس وبالمغامرة والاكتشاف عن طريق ما تتيحه اللغة من إمكانات هائلة للتعبير، استعان الشاعر تبعا للمقام بلغة شعرية متنوعة تمتح من حقول معجمية متعددة، يتداخل فيها الذاتي بالموضوعي، والفردي بالجماعي، تجعل من متخيل الأثر عند الحصيني يصدر عن رؤية إبداعية وحس جمالي. وبذلك تظل الرباط مدينة ترفل بالواقع والذكرى تأملا وعبورا، إلى أن يعثر الكائن على معناه.

(1) المرجع السابق. ص 32-35

3 – 2: أحمد العمراوي والمنزع الصوفي[1]

لمدينة الرباط مكانة أثيرة لدى الشاعر أحمد العمراوي، هو الآتي إليها من مدينة العلم والعلماء فاس مسقط الرأس. احتضنته المدينة وأدخلته في عوالمها الفسيحة، فصار المكان جزءا من هويته وحضوره. ولأن الشاعر المرهف يمد جسور التواصل بين ذاته وبين مدينته، لم تعد الرباط مجرد مدينة وعاصمة إدارية وسياسية فقط؛ وإنما رباطا ثقافيا ومتنفسا للشعر والكتابة والمعيش اليومي.

تحضر الرباط بمقاهيها وأسوارها وشواطئها ورقراقها، في عدد من النصوص الشعرية، فيما تحضر بعلاقاتها الإنسانية، الظاهرة منها والخفية، يصبغ عليها العمراوي من ذاته ومن روحه. ففي إحدى قصائده، التي اتخذت مدينة الرباط خلفية صوفية لها بشكل مباشر، تحمل عنوان: كهوف. عنوان مستوحى من المكان الذي هو شالة، التي تعود بنا إلى عهد بني مرين وتعتبر نموذجاً حياً للفن المعماري. كما يحيل العنوان كهوف إلى الدواخل والأعماق حيث الظلمة والخوف والأسرار. فدلالة المكان حاضرة بقوة، في هذه القصيدة ببعديها الصوفي واليومي. يقول الشاعر:

"القلب إذا لم يحزن خرب
كما البيت إذا لم يسكن خرب
وبين الخرابة والاعتمار
حدود واهية
كالفاصل بين الحزن والسكون
على متاهة القلب والبيت" [2]

يدعونا الشاعر كي نستحضر معا أثر بعض المواقع الطبيعية والأثرية، مجسدة في البحر والنهر والأسوار والأبواب، وكذا بعض الجوانب الوجودية والوجدانية.

(1) أحمد العمراوي من مواليد مدينة فاس 1955. من أعماله الشعرية: "مجمع الأهواء"، "ينابيع مائية"، "باب الفتوح" ..
(2) أحمد العمراوي. مجمع الأهواء. ص 21–22

استحضار شاعري ينم عن انجذاب كلي أو جزئي لهذه المدينة، في بعدها الصوفي الخالص، حيث عبق التاريخ وصدى الأيام وقلق الوجود. يقول الشاعر في مطلع القصيدة:

لخطى السلمون
تيـه
من باب شالة
إلى ردهـة البحـر
أضرحة يكسوها الغيم.
انعراجات وابتـلاء
قبة أولى
عصافير محنطـةٌ
بأقـواسِ الليـل.
حمى شتـات
وبرد أقحـوان
وكل دخول خارج الألـفَة
يفتح فزاعات اللَيـلك
حاضنا أصداف الحزن."[1]

ثمة انجذاب في هذا النص، إلى المكان تبعا للحظة والحال. وأهل الحال هم من يمد الشاعر بهذه العلاقة الحميمة بالمكان، ومن ثم فالمكان بأهله. وهنا يستلهم الشاعر الرباط، بما تمنحه من قوة خفية تتمركز في جانبيها التاريخي والجمالي، حيث الأسوار التي تحيط بالمدينة، وحيث الخطاطيف تلجأ لمخابئها ليلا وكأنها تدخل كهوفا. تمثل شالة حارس الحلم والشعر وحارس اللغة في إشراقها الصوفي. يقول الشاعر عن شالة / الرباط:

(1) المرجع السابق. ص 15–16

"ترقب بركان الأنفاس
وبأصبعها الناشف
تتوعد
وترهب
من طيلسان الشهوة
حين يطول
تضحك
حين ينام الخلق
وتحذر من ديناصورات
قد تفتك بالحلم
وبالرؤيا
معا."[1]

ولأن الشاعر مشدود إلى حال الصوفية لغة وفكرا ورؤيا، لا غرابة أن يمتلئ النص بمعجم ذي صلة بالمنزع الصوفي، يعكس الترابط والتعالق بين المكان وأهله، كالحضرة والألفة والمقدس والمدنس والرؤيا والقلب والذات والحروف والروح والأنفاس والشهوة والدهشة والنور والعقل والحكمة وغيرها كثير. وكل لفظ من هذه الألفاظ يشد بعضه بعضا ويفتح آفاقا كبرى للذات والسؤال. يقول:

"أسماء تترقرق
وأسوار تنكمش
وأخرى تفتح أكوام الدفلى
من يسمع من...؟
من يبصر من...؟
من يهمس...؟
من....؟"[2]

(1) المرجع السابق. ص24
(2) المرجع السابق. ص 17

تحضر الرباط أيضا كمدينة حصنت ذاتها بأسوار هائلة واحتمت بركن أساسي هو شالة، الفضاء الذي تلتقي عنده كل العلامات والإشارات. شالة تدخل اللغة من خلال المجاطي وهولدرين، كما تؤكد على مناطق الحلم الضروري من خلال ابن سيرين وتفسيراته وابن عربي وفتوحاته. كما تدعو لفتح أبواب الغيب بأسوار الرباط. يقول الشاعر:

"أبواب
أولها لا ضفاف له
تكذر فيها الطحلب
فتنحني
مفسحة
لابن عربي
وابن سيرين
وآخرين."[1]

لشالة مقامات ترتبط ببعضها. سفر في الزمان وذاكرة قادمة من الهناك إلى الهنا، لا ينضب معينها وعطاء وحضورا. يقول:

"لمقام التوبة
يتقدم
من باب الحد
إلى باب الفتوح
حيث اللغط الرمادي
يختلط بأكوام الدفلى
وحبوب الفستق
القادم من أضلاع اليقطين."[2]

(1) المرجع السابق. ص19-20
(2) المرجع السابق. ص 16

وحين يحضر الماء تحضر الطهارة وتتحلل الذات من شوائبها الزائفة. ثمة ليل يغشاه الليل يرمم الصدع ويوقف نزيف الأسئلة. وحين تتوالى الصور في عشق المكان تركب القصيدة سفن التاريخ والذاكرة لعلها توقظ في الراهن مجد الماضي وألق السنين وتمحو، بالتالي بعض البياض الجاثم على الأنفاس. لذلك فالحديث عن التعايش بين الذات والأشخاص والأشياء يظل مرتبطا، بوظيفة المكان؛ غير أن هذه الوظيفة في النص الشعري ليست "وظيفة تعبيرية فقط يطرح الشاعر من خلالها انفعالاته وعواطفه، بل أيضا للمكان وظيفة معرفية حيث يتم تأسيس بناء معرفي في مجال إيهامي. إذ يجمع التخيل بين وعي محتمل وواقع مفترض، يتشكل بينهما عالم متخيل لا يقوم على التصوير الهندسي فحسب، بل أيضا على بنية متكاملة في المجال المعرفي والتشكيلي."[1]

يقول الشاعر في قصيدة أخرى تحت عنوان: ريح الضوء:

"لو أشتعل الآن
لأطفئ ما اشتعل قديما في الرأس.
لو تسعفني ضحكاتي الزرقاء
لأخرج الرجم
من قاموس اللذة،
كي يبتدئ العد
لأرجرج الحلم،
لأحرق ما يكفي من لثغات الحكمة،
لأفتح أم عين القلب
لأرنو لمساءاتتي المهتزة.
دنيا / حملقة / تاريخ
وأصوات نساء البحر

(1) مشكلة المكان الفني. يوري لوتمان. ترجمة سيزا قاسم. مجلة ألف ص 89

تقضم حنجرتي كي أستقيظ
هل أسيقظ؟"[1]

هي شالة إذا، حارس المغارة؛ بل هي كهوف الكتابة الشعرية ومنزع الصوفية الراقية.

3 – 3: حسن نجمي وشعرية اليومي[2]

لم يكن الشاعر حسن نجمي بمعزل عن باقي الشعراء، الذين كتبوا عن مدينة الرباط، كمكان وفدوا إليه وتأثروا ببعض طقوسه وعاداته وقيمه. ولا شك أن الفترة التي قضاها الشاعر بالرباط، منذ اشتغاله صحفيا بجريدة الاتحاد الاشتراكي، وقبلها طالبا جامعيا، كانت كافية ليتبادل الشاعر مع المدينة وأهلها بعض المشاعر والأحاسيس، ألما وانشراحا، بعدا واقترابا. ومن قصائده نذكر قصيدته ثكنة إسماعيل التي تقدم لنا صورة خاطفة عن تلك الأجواء الطلابية والسياسية مما ساد وسط الفضاء الجامعي وقتئذ.

ففي أولى عتبات القصيدة، يشير الشاعر إلى حصول حوار أدبي بين نصه الشعري "ثكنة إسماعيل" وبين ما كتبه قبلا صديقه بشير القمري، وهو عبارة عن نص قصصي ضمنه مجموعته الموسومة المحارب والأسلحة. ومن هنا التقاطع الحاصل بين النصين على مستوى المضمون، وإن اختلفا على مستوى الشكل والأداء بين نثر وشعر. فثمة ذكر للأجواء الطلابية بما فيها من صراعات سياسية وعرض لمشاكلهم اليومية مع طبيعة المقرر ومتاعب النقل وتأخر المنحة وغيرها.

وتبعا لذلك، تكون قصيدة ثكنة إسماعيل لحسن نجمي قصيدة مكان بالأساس. فالمكان المتحدث عنه كان في الأصل ثكنة عسكرية عتيقة تعود إلى سنوات الثلاثينيات من القرن الماضي، تم تحويلها إلى مسكن جامعي لاستقبال الطلبة من مختلف أنحاء المغرب والمنتمين إلى عدد من الكليات، كلية الطب

(1) مجمع الأهواء. أحمد العمراوي. ص46-47
(2) حسن نجمي من مواليد مدينة ابن أحمد 1960. من أعماله الشعرية: "حياة صغيرة"، "المستحمات"، "على انفراد"، "أذى كالحب" ..

والعلوم والحقوق والآداب. كما أن طبيعة بنائها العسكرية، لم يمنع الدولة من أن تحافظ على نمطها المخزني، إذ عهد تسييرها إلى قائد من وزارة الداخلية، الأمر الذي أضفى على المكان صورة تضج بالخوف والحيطة والحذر، لما ساد من جو المراقبة والتجسس والتضييق على حرية الطلبة المقيمين.

تتمثل أهم الإشارات القوية التي تمررها قصيدة نجمي، في التنبيه إلى نوعية القضايا والظواهر، التي سادت تلك الفترة، حيث الصراع على أشده حول من يمتلك الفضاء ومن يوجهه؟ فالحي الجامعي يعج بفصائل طلابية تختلف مرجعياتها السياسية والدينية والفكرية. ومن ثمة، كان طبيعيا أن يسود التوتر والخلاف اللذين يفضيان في الغالب إلى مشادات كلامية، ثم إلى عنف لغوي وآخر جسدي متبادل. يقول الشاعر ملمحا إلى جانب من جوانب المسار الطلابي في حياتهم اليومية:

"غدا يتيه خطونا في درس العروض. وفي المدرجات. وستكون الحافلة مغتصبة. وسيتأخر موعد المنحة كالعادة. ساعتان في الرواية. ساعتان شعرا. والرباط؟ و"مسلمو الرباط" وبعد شريط الليلة في "سينما الزهراء". وكأس حرة في الشارع. سنتفرغ لقطعة أخرى من سماء منجمة.."[1]

وحين تستمر القصيدة في بوحها، نستشعر السفر الرمزي الذي يأخذنا إليه الشاعر، كي نتابع معه هذا الحراك اليومي بأضوائه الكاشفة وإحالاته الخاطفة، حيث طبيعة المقرر الجامعي (درس العروض مع الراحل أحمد المجاطي، درس الرواية مع محمد برادة، ودرس الشعر مع محمد بنيس، وحيث المعاناة المتكررة مع الحافلة رقم 11 وتأخر المنحة عن الموعد، وحيث الفرجة بسينما الزهراء والكأس الحرة بالشارع الطويل، وحيث مسلمو الرباط، تلك الصفة التي التصقت بساكنة المدينة من العائلات الموريسكية تمييزا لهم عن باقي المسلمين المستقرين في الضفتين. نذكر منها عائلات: **مُلين، تريدانو، بالامينو، بيرو، بركاش وغيرها**.

إن انتصار الشاعر للتفاصيل في حركتها وثباتها، ومراوحته العزف على إيقاعي الشعر والنثر، يجعل التفكير في المكان موقفا ورؤيا شعرية. لذلك، وفي كثافة هذا اليومي، لا تملك الذات الشاعرة إلا الاحتماء من جديد بموقعها ثكنة إسماعيل

(1) المستحمات. حسن نجمي. ص72

والبحث عن خلوة تنتعش خلالها الروح ويشرق الجسد تحت ضوء القمر، بعيدا عن شرطة المكان، مادامت الرغبة في الحياة مطلوبة ومواصلة الدرب رهان يومي. يقول الشاعر في مطلع النص:

"لو هذا العشب الندي. لو هذه الشجرة قرب المغسلة. لو هذه الظلمة كي تتلاسن أيدينا قليلا! وبعد قليل، سيفرغ المطعم الجامعي. تبدأ القبلات واختلاس اللمس خلف بناية البنات. تتمدد أغطية الصوف أفرشة على العشب وأسراب قطا.

لا حاجة للكلام –

يد واحدة تكفي لإشراقة الليل."[1]

هكذا عندما يحل الظلام وتنتفض الحواس، تبدأ صداقة الليل "في الملعب الخلفي، قرب بيوتات الطباخين. وفي غفلة، تشتعل الجسوم في الكثافة المعتمة"[2]، فوق التراب ودونما سقف، ينسى الطلبة قرار التظاهرة ويحتفلون بالقبلات مستسلمين للحب وطعم الفاكهة. في هذا النص إذن، اشتغال دقيق على المكان ووصف رائق لمجريات العشق داخل أسواره. إنه سفر في ضفاف الذكرى. ذكرى مرحلة عامرة غامرة، ملؤها الدفء والوجد. مرحلة توّجها التلاحم بين ذاتين، بين صوتين.

لم تكن مدينة الرباط لتحضر في شعر نجمي، من خلال استعادة ذاكرة الحي الجامعي ثكنة إسماعيل فحسب؛ وإنما تمظهرت كذلك من خلال لفت الانتباه إلى عمق المدينة وتاريخها الطويل وإلى سر نهرها الخالد وامتداده في الزمان، وإلى الذات والجسد في تعالقهما بالمكان، في السر والعلن. يقول في قصيدة أبو رقراق، نورد منها بعض الشذرات لاستفاء المعنى:

"بيننا نهر أبي رقراق يمر –

بيننا الأفلاك مترنحة في الماء الموحل. الضوء الأزرق الشاحب. القمر الذي ينحدر الآن كامدا على مقبرة أهل سلا. تعب العاصمة. غبار المرايا. مقهى المصب. الأسوار. الأضرحة. حدائق الموحدين. Majik Parc. قواعد اللعب. أطفال الضفاف.

(1) المرجع السابق. ص71
(2) المرجع السابق. ص72

بيننا أشياء شخصية. ما يقال وما لا ينقال... بيننا الذراع التي كانت تنبسط جسرا بين الضفتين...

أفران الطين في الولجة. الأدخنة في أول الليل. قطعة السماء التي ترجلت ما بيننا..

بيننا أطياف القراصنة الذين كان يتجعد الماء لهيبتهم –

وهذا الوادي الذي يصل محملا بجثث القرى النائيات –

كي يغسل الأعين المغمضة في مغسلة المحيط

ويفنى الماء في الماء."[1]

وبين هذا الوصف أو ذاك وهذه الجملة أو تلك، يواصل نجمي في نصوص كثيرة متفاوتة الحجم والدلالة، استدعاء صور من حياته اليومية بهذه المدينة، معتمدا في ذلك على العين اللاقطة والإحساس المتيقظ. يوميات تحتفي بالهوامش وتستعيد الوجوه والمشاهد بغير قليل من الواقعية؛ لكنها واقعية ممزوجة بالمتخيل والافتراضي، حسب الوضعيات والمواقف، ويقدمها الشاعر عبر جمل متقطعة ظاهريا حيث تغيب عنها أدوات الربط، فكل جملة تنتهي بنقطة. لذلك توجب قراءتها في وحدتها العضوية حتى تتضح الصورة ويكتمل المعنى.

إن تمثل الشاعر صورة المدينة، كوعي وجودي وسحر يومي، هو ما يجعله يسافر بالقارئ في أفضيتها وأروقتها المتعددة، ويرسم لها صورا شعرية تجسد أنواع المفارقات، وتلمح إلى بعض الخصوبة التي تنشأ بين الذات ومحيطها أحيانا، خوفا على المكان / المدينة مما يهددها كالرطوبة ورائحة الأزبال والانطواء والقسوة وغيرها. يقول:

"لهذه المدينة الموحدية مشاعر موريسكية.

في الليل يصلني عواء ذئابها.

أرى الوادي يمر والخضرة من حوله.

(1) على انفراد. حسن نجمي. ص64-65

ولا تأتيني إلا غازات المزابل.
في الليل يلتهب صدري.
تعالي امنحيني نفسا على الأقل –
لأكمل هذه القصيدة.
لأحبك."[1]

هكذا، تغدو المدينة، مدينة الرباط، في مسارها اليومي وبعدها الرمزي، كائنا له مشاعر وأحاسيس؛ بل ونفَسا له طعم الشعر وطعم الحياة. إنها فتنة المدينة ومديح الهوامش ومبتغى القيم الأصيلة.

3 – 4: محمد الأشعري والعنف التاريخي[2]

كان للمناخ السياسي والثقافي لفترة السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، كبير الأثر في توجيه مسار التجربة الشعرية لعدد من الشعراء، الذين انتموا إلى الرباط بحكم الدراسة أو الوظيفة. لعل أبرز هؤلاء صلة بهذا المكان، محمد الأشعري القادم إليها من مدينة زرهون بحمولته الثقافية والبيئية والسياسية. ولشدة ارتباط الشاعر بهذه المدينة، انعكست صورتها في شعره، من خلال تفاعلات تاريخية توزعت بين مد وجزر، وصارت جزءا من كتابته الإبداعية.

ومن الأمكنة التي توقف عندها محمد الأشعري، خلال مساره الشعري، بمدينة الرباط، مكانان يخلدان لمرحلة من مراحل تاريخ المغرب السياسي، هما سجن لعلو والحي الجامعي. ففي قصيدة خيمة الإسمنت وصف دقيق للسجن المركزي لعلو، وتأريخ ضمني لأشكال العنف والقهر الذين ميزا فضاءه، وتلويح صريح بجدوى الحرية والدفاع عن الكرامة الإنسانية. يقول في مطلع القصيدة:

(1) أذى كالحب. حسن نجمي. ص18
(2) محمد الأشعري من مواليد مدينة زرهون 1951. من أعماله الشعرية: "صهيل الخيل الجريحة"، "عينان بسعة الحلم"، "سيرة المطر"، "مائيات"..

"كطائر الرخ حطت
مخلب في البحر ومخلب في المقبرة
وبين المخلبين طارت قبرة
دارت دورتين وانطفأت
واشتعلت مصابيح الحراس
يا وجهها المنسي في أعتاب العتمة
ياظلها المنشور كالأشجار فوق الأكمة
كم مر من عشاق هذي الأرض في أحشائك العطشى
وكم من نجمة كسرت كم من مقبرة."[1]

سجن لعلو، هذا المكان الرباطي، في ضخامته، في بياض جدرانه وشموخ حضوره، ينظر للأعالي، ويتماهى في الخيلاء، بحكم تموقعه الجغرافي بين امتداد البحر وانسداد المقبرة. وبين المكانين موت رمزي أقسى من الواقع الحقيقة. في هذا المكان بمواصفاته المتعددة بتاريخه المنكتب في شرايين المعتقلين والمحبوسين، تلقى الشاعر أقوى ضربة مست كيانه وكينونته، حيث اعتقل رفقة أصدقائه في المعتقد من مقر النقابة (CDT) بالرباط وحكم عليه بسنة نافذة، وذلك على إثر الأحداث والاحتجاجات التي رافقت الإضراب العام ليوم 20 يونيو 1981 بمدينة الدار البيضاء. وكان قد ألمح الأشعري إلى ذلك في نهاية قصيدة الدار البيضاء1981 التي ضمنها هذه الأحداث وما صاحبها من توتر وشغب وعنف تجلت ملامحه للعيان في مظاهرات صاخبة، سقطت خلالها أرواح وأحرقت حافلات ودمرت منازل. وهي اللحظة التي أبانت عن ردة فعل مخزنية سريعة، تمثلت في هجمة شرسة على المتظاهرين، تلتها حملة اعتقال مست بعض القيادات وبعض الحركيين من داخل النقابة. يقول الأشعري:

(1) أعمال شعرية. محمد الأشعري. ص107

"أقفر الدرب وحسبنا الدقائق تلو الدقائق
انتبهنا لملامحنا
وقرأنا وراء ابتسام التحدي اعترافا برعب الحقيقة
ثم تشكل موكبنا الفرد واحدا واحدا
كما يعبر الياسمين إلى هدأة الليل
جاهز قرارهم
وجاهز رصاصهم
ونافذ قرارنا:
لن تمر المهزلة."[1]

كل ذلك والرباط شاهدة على ما يجري، تعد المآتم وتحصي الخسارات. كل ذلك والذات الشاعرة تسجل عراء اللحظة. لا مكان في السجن للتراجع. ثمة حرمان مطلق وضيق وانغلاق. وثمة عنف يمارس على الذات، فلا مهرب ولا انفلات. فالسجن فضاء حرب ضروس ضد قاطنها حيث العتمة والبرودة والضيق والشعور القلق.

وفي غفلة من عنف التاريخ، يعلو الصمت وينمو الإسمنت. صور وأخرى تكتسي شعريتها من تلك الحقول المعجمية التي يوظفها الأشعري، حيث التضاد بيت القوة والضعف والرفض والقبول والقيد والحرية وبين اليأس والأمل والحب والكراهية. يقول:

"يتداخل الإسمنت عبر دوائر الدخان
ينمو الدرج كالثعبان
دائرة ويشتبك الجدار بلونه
تتناسل اللحظات كالحة
وتفتح منفذا لتبرعم الأشياء
...

(1) المرجع السابق. ص106

تتفتت الأشياء
حتى أروع اللحظات، أصدق اللحظات في الماضي
يداهمها ارتجاج كالصدى
يا وجهها المنحوت من ضجر الصباحات الطويلة
يا وجهها المغروس في سفر القوافل
في اغتصاب الياسمين" [1]

ولأن ثمن الحرية باهض، تتناسى الذات الشاعرة موتها ومواجعها في الألم والتمزق، كي تمنح لنفسها فرصة للرقص وفسحة للانتشاء برائحة البحر وحرائق الذكرى، من أجل غد أفضل تشرق فيه شمس الحرة. يقول في نهاية القصيدة:

"إن السجن لغم دائم وتكسر كالموت
لكن انشطاري فجأة
واكتشافي للتعدد والتفرد والتوحد والتجزؤ
وامتلائي بالشموس المشرعات لغبطة الإشراق
يغمرني بشيء مطلق كالحب
أو كاللحظة الأولى لإشراق الولادة." [2]

أما عن الحي الجامعي فتمظهرت بعض معالمه، في قصيدة تتقاطع، بصورة من الصور، مع قصيدة حسن نجمي ثكنة إسماعيل. وضع لها الأشعري عنوانا يختزل البعد المكاني بشكل واضح، كما يحيل إلى لحظة من تاريخه الهارب، هو: غرفة الطلبة. يقول في مقطع دال منها:

"كان في غرفتي رجلان:
في الجدار المشقق يحلم لينين بالوطن القرمزي
وبيني وبين الستارة وجه جيفارا بلحيته المشعثة

(1) المرجع السابق. ص108
(2) المرجع السابق. ص111

احتفلنا بأعيادنا كلها
واقتسمنا غرفة السطح
ومنحة صاحبنا الفيلسوف
ولم نتشاجر طوال السنة."[1]

ثمة في هذا المقطع إشارات قوية إلى فضاء الانتماء الحزبي والسياسي، حيث انتشار المد الاشتراكي الماركسي، والنضال الإنساني ضد الظلم، من خلال رموزه وأسمائه. وما تخصيص الحديث عن هذه الغرفة شعرا سوى نموذج لغرف مشابهة أو مناقضة توجد بالحي الجامعي. فثمة عائلات سياسية مختلفة، والحذر على أشده من وشاية الخصوم وعنف المتطرفين. وكلما تأزم الوضع، كشطط المخبرين ومنع الأناشيد وحظر التجول، وما دون ذلك من قرارات أمنية، استلزم الأمر مزيدا من الحيطة والحذر.

لذلك لم يكن الحديث عن غرفة الطلبة من باب الوصف المجاني؛ بل تأكيدا على طبيعة المرحلة، حيث الحلم والهوية رغبتان تظلان بعيدتا المنال، جعلت الشاعر ينتج أسئلة تنتج هي الأخرى قلقا يدعو الآخر للتأمل وإعمال النظر.. يقول الشاعر في نهاية القصيدة:

"ما العمل؟
سرقت حجلي وخوابي القصائد أحذية الغرباء
ما العمل؟
سيج الحلم في قفص من كلام
ما العمل؟
لو يعود الفتى للزمان المشقق
ما زال في الوقت متسع لاختمار الرماد
ما زال قلبي يكسر رجفته بين كأسين
ويوقد شهوته في الجماد."[2]

(1) المرجع السابق. ص178
(2) المرجع السابق. ص128

هكذا يحضر المكان، في قصيدتي الأشعري مفتوحا على الجرح والأسى والألم. مكان تعدى جانبه الإطار إلى جانبه الرمزي المتخيل. وتبعا لذلك، تحضر الرباط في علاقتها بتلك المرحلة من حياة الشاعر، في صورة متوترة ومهتزة أحيانا، تلقي بظلالها على ذاكرة موشومة بعنف التاريخ.

3 – 5: عبد الرفيع جواهري والذاكرة المستعادة[1]

يعد عبد الرفيع جواهري أحد الأسماء البارزة في مجال القول الشعري، بما راكمه من أعمال قمينة بالقراءة والمصاحبة. شاعر احتفى بالكلمة وارتقى بالحرف إلى مصاف المبدعين الكبار. كان من بين من أثروا حقل الأغنية المغربية، فكتب روائعه الخالدة راحلة، أشواق وغيرهما. شاعر أيضا تنقل بين أمكنة عدة منها: فاس ومراكش والرباط، إذ حظيت كل مدينة من هذه المدن باهتمامه واحتفائه. وكان نصيب الرباط وافرا حين اتخذ الشاعر جزءا من طبيعتها موضوعا، ويتعلق الأمر بتخليد نهرها الرقراق الفاصل بينها وبين مدينة سلا، ضمن قصيدته الشهيرة: القمر الأحمر، ولعلها كانت التفاتة ذكية منه إلى عنصر الماء، الذي كاد الرباطيون يتناسونه بفعل الرتابة والزمن، وكأنما أصابهم عطب في النظر. يقول في مطلع هذه القصيدة:

"خجولا أطل وراء الجبال
وجفن الدجى حوله يسهر
ورقراق ذاك العظيم على
شاطئيه ارتمى اللحن المزهر
وفي موجه يستحم الخلود
وفي غوره ترسب الأعصر"[2]

وهي مقدمة تحفل بالاستعارة والمجاز حتى نهاية القصيدة بلغة عذبة حالمة، حيث الوصف الدقيق لتفاصيل النهر وملامح عبوره في الزمان والمكان؛ وكذا صلته

(1) عبد الرفيع جواهري من مواليد مدينة فاس 1944. من أعماله الشعرية: "وشم في الكف"، "شيء كالظل"، "كأني أفيق"، "الرابسوديا الزرقاء" ..
(2) عبد الرفيع جواهري. ص

بالتجربة الإنسانية، في بعدها الواقعي والرومانسي. وهو ما يفسر كون "المكان هو ذلك الحد الفاصل بين الشعور واللاشعور، والداخل والخارج والفصل بين المشاهد التي تروي التجربة الذاتية والمشاهد التي تروي تجربة الآخرين" [1]. ومن ثمة كان استحضار الشاعر لصورة الماء في تلابيب الذات العاشقة، كتجربة إنسانية يحتويها الليل والقمر ويلفها الابتسام والأغنيات وتتناسل عبرها التأملات والتساؤلات. يقول:

"أفي مرجكم تولد البسمات؟
أفي ليلكم قمر أحمر؟
ورقراق موجاته أغنيات
أمن سحره تنبع الأنهر؟" [2]

ولم يقف الأمر عند وصف النهر وتخليد مائه، وإنما جاوزه الشاعر إلى أمكنة أخرى داخل الرباط، التفت إليها وأنصت إلى نبضها. فخلال إنجازه لعمود بجريدة العلم تحت مسمى: "مذكرات من المدينة القديمة" على غرار مذكرات عبد الكريم غلاب والراحل عبد الجبار السحيمي، قدم جواهري نصوصا عميقة تنبش في اليومي والهامشي من المجتمع، يستعيد من خلالها ذاكرة المدينة. نستحضر من هذه المذكرات الشعرية قصيدة له بعنوان: بالقرب من زقاقكم، كان المرحوم عزيز الحبابي قد أشاد بها ونوه بشعريتها، فترجمها إلى اللغة الفرنسية ونشرها بجريدة "Libération" تقديرا للفكرة ولمبدعها. تعرض علينا هذه القصيدة، في سياق الحديث عن الرباط، تفاصيل إحدى الصور البائسة التي تعج بها سراديب ودهاليز المدينة العتيقة. يقول:

"ومر الحزن في زقاق بائعي الأسماك
تعثرت رجلاه في قشرة موز
عفوا في رأس سمكة
فنحن في المدينة القديمة
طعامنا: خبز وشاي وسمك

(1) سامية أسعد. القصة القصيرة وقضية المكان. مجلة فصول م2 ع4 س1982
(2) عبد الرفيع جواهري. ص

وسقط الحزن أمام بائعي الأسماك
فرفعوه وبكوا
وملأوا قفته أسماكا
ورجع الحزن على نفس الطريق
أهديته سلامي
فنحن في المدينة القديمة
نهدي السلام مرة ومرة
نهدي السلام للجميع."[1]

يقدم النص صورة حزينة عن الحالة التي تعيشها ساكنة المدينة القديمة، حيث الفقر والعوز والجوع والحرمان وتبدد الأحلام. ولما كان الحزن سببا من أسباب هذه المحن، فقد جعله الشاعر في صورة كائن حي، له وجود في الزمان والمكان. إنه تمثيل لذلك الإنسان المقهور المحروم من المأوى والرعاية ويأمل في لحظة أمن وتضامن وسلام، تلك القيم التي لا يزال الإنسان دوما يتطلع إلى تحقيقها. يقول الشاعر:

"الحزن في المدينة القديمة
يشبهنا نحن أولاد هذه المدينة الفقيرة
محروق الوجه واليدين
مرقع القفة والثياب."[2]

وفي علاقة بالمدينة دائما، ثمة قصيدة أخرى للشاعر تحتفي بشارع فال ولد عمير أحد أشهر الشوارع الجدد بحي أكدال. قصيدة تعرض لهذا الشارع في حركيته ورواجه. وقد عنون الشاعر هذه القصيدة بعنوان مثير هو: كلاب لطيفة جدا [3]. في هذا النص يقوم الشاعر بملاحقة وصفية لمجموعة من الفتيات وهن يرافقن كلابهن

(1) وشم في الكف. عبد الرفيع جواهري. ص88-89
(2) المرجع السابق. ص 78
(3) الرابسوديا الزرقاء. عبد الرفيع جواهري

الصغيرة، ويمشين في دلال يشاهدن واجهات المتاجر ويمشين نحو الحديقة ويثرثرن ويغنين عن وفاء الكلاب وغدر الرجال. ولعلها المفارقة، التي يضمرها الشاعر في هذا النص مفارقة تجسد متغير المكان ورغبة الإنسان في تجاوز ما هو كائن لما ينبغي أن يكون.

ولأن العمر يمضي بسرعة، والشاعر لا يظل دوما حيث كان؛ فإن الوقوف عند بعض الأماكن يعد لحظة من لحظات التذكر والاسترجاع، فتحيا الذات الشاعرة من جديد وتقاوم حاضرها ما استطاعت، حتى لا يغمرها التلف أو يطالها النسيان. هكذا ونحن نتابع ذاكرته المستعادة وما قيل عن بعض أمكنة مدينة الرباط، تستوقفنا قصيدة باليما. وهو عنوان يحيل إلى تلك المقهى التي تعود إلى زمن الستينيات وتعد معبرا لكثير من الرموز والشخصيات الأدبية والفنية والسياسية والفكرية. إن موقعها وسط مدينة الرباط العاصمة، واحتضانها للشجر وتوفرها على باحة واسعة تستقطب عددا وفيرا من الزبناء والمرتادين، فيما أتاح لها موقعها الاستراتيجي أمام بناية مقر البرلمان، وقربها كذلك من محطة القطار، وغير ذلك من الامتيازات الأخرى، يجعل منها ملتقى ومنتقى لنخب المدينة ولعدد من الوجوه البارزة في مجال الفكر والأدب والإبداع.

يفتتح الشاعر هذا النص بما هو احتفاء بالمكان والذات في ذات الآن، بسؤال مفتوح على الذاكرة المستعادة، حيث يقول:

"ما الذي بيننا؟
قهوة أم شجر؟
جوقة العابرين؟
واختلاس النظر؟" [1]

ليواصل الحديث عن زمن مضى، ويستحضر صورته وصوته داخل هذا الفضاء، كما يعرج على بعض الإشارات البعيدة والمناظر اليومية المتكررة التي تمر على مرآى من الجالسين، كبائع اللوز وعازف القيثارة ودردشات الزبناء وحكايا السهر

(1) المرجع السابق. ص51

وما إليها مما قد ولى وعبر. وهو ما سيولد في نفسية الشاعر ذلك الأسى والحنين. يقول:

"آهِ يا زمنا
مر في خلسة
دون تلويحة وعبر
ها هنا...
فوق هذا الشجر
ذكرياتي،
تحدق في شيب رأسي،
تعاتبني.
ها هنا ذكرياتي،
مشت فوق هذا الحجر.
فوق هذا الحجر
والذي قد مضى
صار ذكرى سفر."[1]

وبذات الإيقاع الشعري والموضوعاتي، والجمع بين الحكائي والغنائي، تتبدى صور المفارقة، في هذا النص، بين زمن الشباب وزمن المشيب، وبين الزمنين ذات تتحسر على شباب وبقايا صور. ومن ثمة، لم تكن مدينة الرباط عند جواهري مكانا مغلقا أو مدينة جامدة، مادام استحضار الذات واستدعاء التاريخ، أكسب القصيدة مسحة من الشاعرية والواقعية، في ذات الآن.

غير أن الحديث عن مدينة الرباط، يظل سحرا غامضا لا تراه العيون، لأن المدن كالنساء، كما عبر عن ذلك ذات قصيدة [2].

(1) المرجع السابق. ص 51-52
(2) المرجع السابق. ص 93

4 – على سبيل الختم

لم يكن غريبا، بعد هذه الرحلة الشعرية، في عدد من الأمكنة والأروقة، أن نجد الشعراء محمد عزيز الحصيني، أحمد العمراوي، حسن نجمي، محمد الأشعري، وعبد الرفيع جواهري، يسعون من خلال احتفائهم بمدينة الرباط والتفافهم حولها شعرا، إلى الكتابة عنها ليس من باب الوعي البصري فحسب؛ وإنما من باب الإحساس بالمكان الحضري، عبر تنويع الإيقاع الداخلي وعبر توظيف لغة المجاز والاستعارة، كأن هذه المدينة كائن حي نكاد نسمع أنفاسه ونحصي أصواته.

لقد تنوعت صور الرباط، كمدينة تاريخية، وكعاصمة سياسية تستمد حضورها وسلطتها من طابعها الإداري والمؤسساتي. تنوع نجم عن اختلاف في نظرة الشعراء إليها، وعن تباين في الرؤى والتخييل إزاءها. فجل القصائد التي عرضنا إليها، تعكس مدى الأهمية البالغة، التي أفردها الشعراء لهذه المدينة، سواء في بعدها الطوبوغرافي أو في بعدها الإيحائي الرمزي، حيث تصير المدينة وطنا وتاريخا وامرأة ومتخيلا وذاكرة.

هكذا ساهم الشعراء المغاربة في إثراء ذاكرة الرباط ومنحها أفقا أوسع يتجاوز الواقع إلى المتخيل. لقد تموقعت مدينة الرباط، بين مناصر ومناهض، وبين مندمج ومغترب. لكنه، مهما تعددت رؤى الشعراء وأسبابهم في الاحتفاء أو في اللوم والعتاب، تظل الرباط مدينة وذاكرة وارفة الظلال، مفتوحة على الماضي والحاضر والمستقبل. ومن ثمة لم يكن الشعراء وهم يلتفون حول الرباط، مجرد جسد في المدينة؛ وإنما حالة إنسانية تفاعلت بتنوع المكان وانفعلت بتلون الزمان، كما انطبعت بطبائع الأفراد والجماعات.

إن الاحتفاء بمدينة الرباط، داخل المتن الشعري بالمغرب، علامة صحية على ما لهذا المكون التعبيري من أهمية بالغة في خدمة الذات الشاعرة، من جهة، وفي خدمة التاريخ، من جهة ثانية؛ بل وفي خدمة القصيدة أولا وأخيرا، من جهة ثالثة.

بنية المتخيل
في شعر محمد الشيخي

تـقـديم:

يعتبر بحث "المتخيل"، في النقد القديم كما في النقد الحديث، من المباحث الهامة التي تعنى بدراسة الأعمال الإبداعية، سواء في النثر أو الشعر. وبالنظر للأهمية التي يكتسيها هذا اللفظ، استنادا إلى المفهوم والممارسة، خصه الباحثون بدراسات متعددة، تباينت بتباين مرجعياتهم الفكرية والمعرفية، وبالتالي تنوعت بتنوع منهجياتهم في التحليل والكشف عن الجزئيات المتحكمة في هذا النص الإبداعي أو ذاك.

وبالاستناد إلى مجموع التعاريف التي أنجزت في سياقات مختلفة حول المتخيل، نجد اللفظ تارة "هو ما يدل على المعطيات الذهنية التي لا تتطابق مع معطيات الواقع المادي، وتارة هو ما دل على وصف الأشياء التي لا وجود لها إلا في مخيلة الإنسان، وتارة أخرى هو ما يدل على معنى الخداع والغش أو ما يخلقه الذهن بواسطة الخيال وإلى ما ليس واقعيا"[1]. وبين هذه الدلالة أو تلك، يظل المتخيل أحد المكونات الجمالية التي يستند إليها المبدع، في تجسيد رؤيته للظواهر والقضايا، مادية كانت أم مجردة.

هكذا ونحن ننصت لمجمل التعريفات المرتبطة بالمتخيل، نستحضر تجربة إبداعية، استمدت أصولها من الشعرية العربية وما شهدته عبر التاريخ من تحولات وإبدالات، هي تجربة الشاعر محمد الشيخي.

وحين نستحضر هذا الاسم في أدبنا المغربي، نستحضر مرحلة هامة من تاريخ الشعرية المعاصرة، تلك التي واكب شعراؤها مختلف التحولات المجتمعية

(1) يوسف الإدريسي. الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين. نشر الملتقى، .2005 ص27-28

لفترة السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، أغلبهم انتصر للقصيدة وما تتيحُ من إمكانيات التنوير والتغيير. شعراء احتفوا بالذات والوطن والإنسان، في أشكال تعبيرية متفاوتة الحجم والدلالة. ولنا في متن المرحلة ومبدعيها، ما يجعلنا نعيد النظر في جدوى الشعر ومدى تأثيره في ذائقة المتلقي، قارئا كان أم ناقدا.

تعد تجربة الشاعر محمد الشيخي، من خلال ما أنتجه من نصوص تنسجم وقناعاته الفكرية والجمالية، شاهدا على طبيعة المرحلة وما تخلل منجزها من طموح حداثي وأفق إبداعي مشترك. ومن ثمة، لم يكن غريبا أن تكون أعماله بدءا من ديوان "حينما يتحول الحزن جمرا" (1983) مرورا بـ"الأشجار" (1988) و"وردة المستحيل" (2002) و"ذاكرة الجرح الجميل" (2005) إلى ديوانه الصادر حديثا "زهرة الموج"، محل قراءة ومتابعة وموضع تأمل ودراسة، عند العديد من الباحثين والدارسين.

1 – في اختيار العناوين:

يحتل العنوان أهمية بارزة في العمل الإبداعي، باعتباره أحد المكونات المساهمة في توجيه القراءة وتشكيل الدلالة. وإذ نجدد تأملنا في منجز محمد الشيخي، تستوقفنا اختياراته الذكية للعناوين، إذ كل عنوان من عناوينه المقترحة، يختزل أبعادا إنسانية وفنية، في آن. فالحزن والجرح والحلم والجمر والأشجار والوردة والموج والمستحيل، موضوعات أخذت بلب الشاعر ومضت به صوب التعبير عما يعتمل في ذاته ويهدد أمنها واستقرارها، وبالتالي شكلت سندا أساسيا في بناء جزء من متخيله الشعري.

فاختيار لفظ "الأشجار" مثلا عنوانا لديوانه الثاني، لا يروم الدلالة المعجمية الصرف بقدر ما يروم دلالة أكبر تلامس عمق الصورة الرمزية التي يتقصدها، حيث الثبات والشموخ والاخضرار، دون إغفال دلالات الجفاف والخريف والعري. دلالات وأخر تتشابك، في تقاطع وتعارض في ذات الآن، لترسم متخيلا شعريا يضرب في التاريخ بعيدا، ويرسخ فكرة النضال والمقاومة وإعلاء شأن الذات أمام القهر والموت. أوَ ليست الأشجار تموت واقفة!، كما قيل.

ومع "وردة المستحيل" لا تقل أهمية عن التأويل السابق، فالشاعر يربط بين الطبيعة في صورة الوردة / الإنسان في حبها للنسيم وللحرية والحياة وبين المستحيل واللاممكن، وما يمكن أن تشكله من عوائق وحواجز مادية ورمزية، في آن، أمام انفتاح الذات على العوالم الممكنة. وأما "ذاكرة الجرح الجميل" كعنوان ثالث في المسار الإبداعي للشاعر، فإحالة مباشرة إلى الذاكرة / الطفولة والتاريخ، وأن ما تحتفظ به الذاكرة من ألم وجرح لم يسع الشاعر إلا أن يحولهما، لغة وصورة إلى قوة وجمال، بما أوتي من قدرة تعبيرية ومتخيل شعري يسافر بلا حقائب.

2 – في هوية المتن:

إن إنصاتنا لأعمال محمد الشيخي، كتجربة شعرية مستقلة، تكاد نصوصها تمثل نصا شعريا واحدا باعتباره حساسية متوحدة انصهرت فيها مستويات اللغة ومقولات الفكر. فالهم الوجودي عنده سيد التمثل الشعري في جل أعماله التي تسافر بنا في تخوم الكتابة بوصفها وعيا وممارسة وانتماء لزمن الحداثة، غير المعطوبة طبعا. وإذا كانت اختياراته الذكية للعناوين أول ما استوقفنا عند القراءة والتأمل في المنجز؛ فإن الأمر لم يقف عند حدود العنوان بل جاوزه إلى طبيعة المتن، حيث الموضوع ونوعية المقاربة. فالشاعر اليوم، في وضعه الحداثي العميق... لم يعد يكتب "قصائد" متفرقة، في ظروف وسياقات مختلفة، بل أصبح الاتجاه يميل إلى العمل في أفق كتابة تعمل في سياق التجربة الواحدة، وهو ما صار يستدعي اليوم، بحث الشاعر، في سياق تجربته، وحفره داخل مرجعيات عمله الذي هو بصدد التفكير فيه أو كتابته."[1]

إن ما رامه من أفكار وموضوعات تحكي الواقع المتنوع في كلمات، وترصد هموم المواطن، في تفاعله وانفعاله، لتعطي الدليل على مدى إصغاء الشاعر لإيقاع الذات من جهة، ولنبض المجتمع من جهة ثانية. إصغاء ينم عن رهافة حس يلتقط التفاصيل ويسبكها في قالب شعري، تمتزج داخله كل المتناقضات، مما يعكس رؤية الشاعر للعالم وللأشياء من حوله. بعبارة، كان على الشاعر أن يتموضع بين الهم الشعري تارة وبين الهم الإنساني والسياسي تارة أخرى، كما عبر ذات حوار.

(1) صلاح بوسريف. الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر. دار الحرف 2007 ص28

ولأن الشعر تعبير عما يعتمل في الذات الإنسانية من أحاسيس ومشاعر، تجاه الواقع وقضاياه في المقام الأول؛ فإن هذا التعبير لم يكن لينفصل عما سماه النقاد والبلاغيون بالصورة الشعرية. ذلك أن كل شاعر مبدع يستلهم صوره من مواطن متعددة تنسجم وقراءته لهذا الواقع، فتراه يجتهد في تجاوز التعبيرات المتداولة إلى ابتكار صيغ وتراكيب تتوسل بالترميز والإيحاء، وتستدعي من المتلقي إعمال النظر في علائقها واستحضار الذوق لفك شفرتها واستقراء مدلولاتها. وبهذا المعنى تحضر الصورة كمكون أساس في شعرية النص / القصيدة، بكل مواصفاتها وتداعياتها الممكنة. ولعل منجز محمد الشيخي ينفرج بخصوصية لافتة، ربما تطال بعض مجايليه القريبين من ذائقته الشعرية وعوالمه التخيلية، في علاقتها بالحدث تارة، وبالمكان تارة أخرى.

3 – في الرؤية والدلالة :

تحتل الصورة الشعرية، بأنواعها المختلفة، البسيطة والمركبة، حيزا هاما في شعر محمد الشيخي، باعتبارها مكونا أساسيا لأدبية النص الشعري، إذ تقربنا، من العوالم التي استمد منها متخيله الشعري، وكيف تم استدعاؤه لها عبر لغة واصفة ونظرة فاحصة. ففي تراكيبه الشعرية وبنياته النصية نلمح تكثيفا للبنية التشبيهية، حيث الجمل والتراكيب تأخذ أبعادا دلالية مغايرة للمألوف والمتداول. يقول:

عسعس الليل... لقد ترعرعت سلسلة الإجهاض
تنفس الصبـح... لقد أشرقت الجراح في الساحات
فلترفع الأستار.[1]

ففي هذا الشاهد، الذي عني به عبد الله راجع في دراسته، توليد لمعان يتغيا الشاعر من خلالها، تحقيق التنافر بين الدلالة المنطقية والدلالة الشعرية للتراكيب، إذ بتعبيره (ترعرعت سلسلة الإجهاض / أشرقت الجراح في الساحات) يروم إثارة جمالية تخلخل ذائقة المتلقي وتدعوه لتأمل المقروء، دونما السقوط في الغموض والإبهام. ومن ثمة، يتبين أن " العلاقات التي يقيمها الشاعر بين العناصر المكونة

(1) عبد الله راجع. القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد. ج1 منشورات وزارة الثقافة. ص84

لتراكيبه ليست من الاعتباطية في شيء، إنها علاقات مقصودة تهدف إلى إحداث خرق منهجي لقانون الاستعمال، مقابل الخروج من التقرير إلى الإيحاء، وفي هذه المسألة بالذات تكمن عظمة المجاز وقدرته على الأداء." [1]

ينضاف إلى ذلك، حرص الشاعر، ما أمكنه، على إبراز مظاهر الصراع مع الواقع، في ارتباطه بالفرد والجماعة تواصلا وانفصالا. وسواء تمثل الشاعر واقعه، تصريحا أو تلميحا؛ فإن عرضه لتفاصيل اليومي ينساب عبر اللغة والصورة والإيقاع، ليسافر بالقارئ نحو تخوم تعبق بالحسرة والألم، فالحزن لدى الشاعر، يتحول لحظة الإبداع إلى جمر، والمستقبل إلى غد مستحيل. يقول:

يسيل الحزن... تخضر العفونة في
تجاعيد الغد المشلول
تفجرها مسامير
تناءت في عروق العاشق المقتول
عصير القهر يسقي نطفة ضمت
جسور الصبح.[2]

فالغد المشلول مرده العالم المتناقض والواقع المهزوم. والشاعر مدرك، لا محالة، طبيعة الانتكاسة التي طالت الذات الإنسانية وجعلتها سجينة الأوهام والأحلام. وما توسل الشاعر بالقصيدة سوى حافز لتجديد الدماء بما يستدعيه الوعي الشعري لحظة الكتابة. ولعل استحضار الذاكرة وصلتها بالمكان، يدفع بالشاعر نحو تأريخ اللحظة وتوثيق موضوعها، فرحا وحزنا. يقول:

نصِّبْ قافية الجمر
في دجلة الخير
في جسد الغزو
هلا أصخت السمع
"فبغدادُ تحكي !"[3]

(1) عبد الله راجع. المرجع السابق. ص86
(2) عبد الله راجع. المرجع السابق. ص163
(3) محمد الشيخي. ذاكرة الجرح الجميل. ص33

وبذكر العراق تعود بنا الذاكرة إلى ماضي العروبة، وذكرى الثورة والهزيمة أيضا، وما صاحبها من انتكاسة ودمار. لتصبح القصيدة والمكان وجهين لذات مبدعة واحدة. ذات تصغي لدبيب المكان والزمان معا، وتحولهما عبر مكونات الصورة إلى لغة جانحة ومعنى متخيل. يقول في موضع آخر:

ها ذاكرة الصبوات
تشرع أبوابها
فاشرب قهوة هذا الصبح الأنيق الذي
يتبختر في غرناطة"[1]

وحين يستحضر محمد الشيخي غرناطة ذلك الفردوس المفقود، لا يستحضرها باعتبارها فضاء جغرافيا وسياحيا فحسب؛ وإنما بوصفها فضاء ثقافيا أيضا، كما يستحضرها باعتبارها موطنا مشمولا بالعطر والبن في صباحاتها الأنيقة، داخلها يزهر الشعر وفي أماسيها ترتسم ألوان الطفولة ويخضر الفجر وتشتعل الرغبة. في غرناطة يصير الشاعر عاشقا متيما بالمكان. يصير جزءا منه حلولا وانصهارا. يقول:

في ساحة "بيبْ رامْبلا BIBRAMBLA"
تستوي غرناطة
فوق سرير الطفولة
فانثر حبات القلب
فوق هديل الحمام الملون
بالعشق الأبدي!
فلتقرئي فنجانيَ
– وماذا تحكي الجريدة؟
دقت طبول الحرب !
– أيتها النفس الأمّارة بالحلُم:

(1) محمد الشيخي. وردة المستحيل. ص66

حطي فوق جدار القلب

فلترسمي قدري !

"قد يخضر الفجر في شهوة القتل"! [1]

وبتأمل هذا الشاهد أيضا، نلحظ توسل الشاعر بالذاكرة باعتبارها ملهما، والطفولة بوصفها لحظة قابلة للقراءة بعيني الماضي والحاضر، في آن. وهكذا يصبح للطفولة سرير وللقلب حبّات ويغدو العشق الأبدي لونا للحمام والنفس أمّارة بالحلُم. دلالات وأخر مفتوحة على الاحتمال الشعري تحقق الدهشة المطلوبة، من خلال عقدها لعلاقات استعارية تجاوز المعنى الأول إلى "معنى المعنى" بتعبير الجرجاني. ومع توالي الصور وتناسلها داخل القصيدة، عبر تشبيه وتشخيص أو تحويل وتحوير، تنشط مخيلة الشاعر وتشتعل الرغبة في البوح والكلام، كلما آلمه البعد وراوده الحنين. يقول:

"أيتها الغجرية"

أشعلي باقة الورد

في لوعة العين

واحدة تكفي.. وردة تكفي

لاشتعال الرغبة

في الليلة القادمة! [2]

ولأن الشاعر مأخوذ بالمكان، لم تكن المدينة الأندلسية وحدها المستعادة شعرا؛ بل المدن المغربية أيضا، منها تطوان، حين يعرج الشاعر من خلالها على طفولته وما علق بذاكرته في "باب الصعيدة" مثلا، ومنها الدار البيضاء من خلال التلميح إلى بعض الأفضية التي عاش بها الشاعر ردحا من الزمن (ربع قرن) منحته ديوانين شعرين، احتضنا جزءا من ذاكرة المرحلة، في يسرها وفي عسرها. يقول:

(1) محمد الشيخي. ذاكرة الجرح الجميل. 40-38

(2) المرجع السابق. ص40-38

ها تطوان
تلملم عطر المساء
تشكل وجه الحمام
يرفرف فوق سلال الجمر.
وهل تذكر البيضاء؟
همّ الأحباب
لهم في بستان القلب
همسة دالية.[1]

ويتسع المتخيل الشعري عند محمد الشيخي ليلامس عمق القصيدة، في تجلياتها المختلفة، كنص تبشيري يولد من رحم التعب والمعاناة. نتلمس ذلك في ما تكرر من ألفاظ وعبارات تحيل على حقلها الدلالي (شرفة الشعر، البوح المعتق، حنين الحرف، عرس القصيدة، قافية الجمر، مملكة الوزن..) وما سواها. قصيدة تأخذك إلى عوالمها الفسيحة وهي تصارع الرتابة وتقارع الهدنة والاستكانة، لذلك ترى الشاعر، في غير ما مرة، يستشعر قلقه الإنساني ويحوله إلى أسئلة وجودية دائمة. يقول:

من أين آتيك..
يا جسر الصبوات؟
فكل الجهات مرايا
أقول:
هل انتفض الطير..
غرد في عش
هذا الفضاء المدجج بالقتل..
هل مد منقاره

(1) المرجع السابق. ص50

للغيمة العبسة؟!
زمن مر
هل أصخْت السمع
لقافلة النحل..؟
ها عسل القرب
يتلو نبوءته
هل أشعلت نيران الشوق
في مسكن الريح
والفرحة الشاردة؟![1]

لعل هذا المقطع وشبيهَه، مليء بالإشارات العميقة إلى سر الجرح الذي يسكن ذات الشاعر، ويدفعه، بشكل أو بآخر، إلى ضخ دماء جديدة في متخيله الشعري، ترميما لجدار الذاكرة، وإعلانا لانتفاضة مغايرة تحول الحزن جمرا وتستقطر من الجرح جرعة من جمال. ومهما تزايد القلق وانسدت الأبواب أمام الشاعر أو استحال العيش "تحت سقف الدمع"[2]، استشرف المستقبل فكان الحلم زاده ومعتقده. وهكذا كلما توالت أسئلة الشاعر، وضاقت به السبل وارتفع منسوب القلب حكاية، سوّى الشاعر أوتار القصيدة كي يتحرر قليلا من وجع الوقت، دون أن يفرط في النضال ضد الرتابة ويعلن العصيان على من كانوا سببا في تعميق الإحساس بالعزلة والغربة، وسببا في رسم معالم الحزن والكآبة على محيا الذات والوطن. فلا مهادنة ولا تراجع. فالشاعر محمد الشيخي حين يصور آلامه؛ إنما يصور آلام جيل بأكمله ذاق مرارة الرعب والاغتراب وعاش مرحلة الغليان على مستوى السياسة والثقافة، في ذات الآن.

لقد كان الحزن والمستحيل موضوعين أثيرين لدى الشاعر، توكأ عليهما في بسط صوره الشعرية، الواقعية منها والمتخيلة. كما أن الشعور بالإحباط الملازم

(1) المرجع السابق. ص21-23
(2) المرجع السابق. ص 40-38

له، جعل حديثه عن الجرح، يتخذ ألوانا تعبيرية متعددة إلى حد الألفة والانتصار له أيما انتصار. وبهذا المعنى، يكون الشاعر ممن التحقوا بمعسكر المهزومين، على رأي الشاعر محمود درويش، حين قال: "لا أعرف شعرا عظيما متولدا عن انتصار. فلننظر إلى التراجيديا اليونانية. إن الشفقة على الضحايا تهزنا أكثر مما تؤثر فينا مدائح المنتصرين."[1]

ومع انتصار الشاعر للفئة المهزومة وللذات المكلومة، يستحضر صورا شعرية تتجه صوب البعيد والمستحيل؛ غير أن هذه الصور وهي تتأرجح بين التشاؤم والتفاؤل، لم ترم التقريرية والمباشرة، بقدر ما رامت التلميح، عبر وسائط لغوية وتعبيرية، تستمد خلفيتها التخيلية من مرجعيات متعددة ومتباينة. فتارة يتم استدعاء التراث السردي من خلال الترميز إلى شهرزاد[2] وحكاياتها اللاتنتهي، وتارة إلى التراث الشعري من خلال الإحالة على أحد رموز الشعرية العربية القديمة كأبي الطيب المتنبي[3]، كما في قوله:

- "أطاعن حزنا!"
فهل تأتيني الفراشاتُ؟..
تتبعُني،
أو تُقطِّر في أذُني
وردة العشق؟[4]

بالإضافة إلى استدعاء عناصر بنائية أخرى، يبدع الشاعر، في توظيفها وتوليفها وفق الفكرة التي يترصدها، منها الطبيعة وما تسهم به، مكوناتها المختلفة، في تركيب المعنى الشعري، حيث الألفاظ (العصفورة، الأشجار، الموج، الماء، العشب، الظهيرة، المساء، الأرض، الريح، الزهرة، الربيع، النهر، البستان، الدالية، الشمس، الليل، الفراشات، البحر، الفضاء، النحل، الغيمة...) ومنها الذات الشاعرة، في

(1) محمود درويش.
La Palestine comme métaphore. Ed Actes du Sud.(Elias sanbar -et Simon Bitton) 1977, p29
(2) محمد الشيخي. ذاكرة الجرح الجميل. انظر قصيدة (شهرزاد تحكي.. !) ص31
(3) ديوان المتنبي. من قصيدة مدحية مطلعها: أطاعن خيلا من فوارسها الدهر** وحيدا وما قولي كذا ومعي الدهر
(4) محمد الشيخي. ذاكرة الجرح الجميل. ص16-17

ارتباطها بالحواس المختلفة وفي ارتباطها بالحالات الوجودية والوجدانية، حيث الكلمات (الذاكرة، الدهشة، الحلم، الكبرياء، النفس، الطفولة، الشيخوخة، الصمت، المغامرة، الانتفاضة، الهذيان، السمع، النظر، اللمس، الذوق، العشق، الفرح، الحنين، القلب، العرس، المحبوب، الشهوة...)، دون أن نغفل صور الغربة والحنين، في ما تناثر من ألفاظ بين سطور القصيدة الواحدة، من قبيل (الشوق، الجرح، الدمع، الحنين، الدم، الخريف، العطش، التنهيدة، الحزن، الزفرة، الفراغ، الموت...) يقول الشاعر:

– أثمري يا حمرة العشق..
تربعي على عرش الظهيرة..
أقول:
شكلي فرحة هذا الدمع..
من لون السماء.[1]

وفي ذات السياق الإبداعي، لا يمكن، بحال من الأحوال، أن نغفل ما كان لعالم القصيدة أيضا من تداعيات ساهمت في رسم معالم المتخيل الشعري لدى محمد الشيخي، إذ تحضر القصيدة داخل القصيدة، من خلال الألفاظ والعبارات من قبيل: (الزفرة، الرؤيا، السؤال، لوعة الشعر، عرس القصيدة، شرفة الشعر، ممشى القصيدة، مرايا الدهشة، مملكة الوزن...). هذا التنوع والغنى في المعجم يحمل أكثر من دلالة على طبيعة الكتابة لدى الشاعر ورؤيته للذات وللعالم. يقول في قصيدة:

قلت:
سلاما أيها الوقت الذي
يأتي ولا يأتي !
سلاما زهرة الموج التي
تكبر
في جمرة هذا الماء!.[2]

(1) محمد الشيخي. ذاكرة الجرح الجميل. ص60
(2) محمد الشيخي. زهرة الموج. ص

هكذا نمضي مع الشاعر محمد الشيخي، في تجربته الشعرية، بين صورة حسية وأخرى ذهنية، وبين صورة بسيطة وأخرى مركبة، في أفق قصيدة تعيش حداثتها الجديدة مفارقة وانزياحا. إضافة إلى ما كان للأساليب الإنشائية خصوصا، من تقوية الجانب البلاغي والإيحائي، عبر الاستفهام والأمر والتعجب وما سوى ذلك.

وبناء على ما سبق، تقودنا القراءة إلى محطات دلالية متعددة، يساهم القارئ في بلورتها وتزكيتها. بل إن القارئ حين يستعين بذائقته ومتخيله هو الآخر، يستطيع أن يقرأ النص عينَه بقراءات وتأويلات تجدد بحسب الحالة وزمن القراءة، وهو ما كان قد ألمح إليه صاحب الفتوحات، في سياق مشابه، حين قال: "ألا ترى العالم الفهم المراقب يتلو المحفوظ عنده من القرآن، فيجد في كل تلاوة معنى لم يجده في التلاوة الأولى، والحروف المتلوة هي بعينها ما زاد فيها ولا نقص وإنما الموْطِنُ والحال تجدُّد، ولا بد من تجدده.[1].

4 – خاتمة:

يتبين من خلال ما سبق، أن مفهوم المتخيل الشعري في تجربة محمد الشيخي يتسم بالرحابة والانفتاح، وأن فسحة الأمل التي اتصف بها شعره، هي ما جعلته قادرا على تجاوز الذات والزمن، عبر تكسير الصمت وعشق الغناء وبالتالي صنع ذاكرة ولو فوق أجنحة المجهول.

لم يكن متخيل الشاعر محمد الشيخي منحصرا في مجال بعينه؛ وإنما استمد حضوره من الذات والذاكرة والطفولة حينا، ومن قضايا المجتمع وأسئلة الراهن والمستقبل حينا آخر. لذلك وجدنا أن الشاعر الحديث يقدم تجربته في نوع من الوفاء إلى الذات في بعديها الفردي والجماعي.

خلاصة القول، تبقى تجربة محمد الشيخي تجربة جديرة بالقراءة والمتابعة. فالقصيدة عنده، وعبرها المتخيل، تنسج كيانها من مصادر تاريخية وآنية، وعلى الرغم من أنها تعود في جذورها إلى الماضي، إلا أنها غالبا ما تنطوي على شبكة دلالية خاصة، تشي بهدف معين وتكتسب أحيانا سمة الحكمة. وهي الدلالة التي

(1) الفتوحات المكية. ابن عربي. ج4/ ص258

تؤشر على مختلف الموضوعات والقضايا التي عرض إليها. وليكن مسك الختام شعرا، نعيد فيه الإنصات إلى ذات الشاعر حيث يقول:

قص رؤياك
وامض بعيدا...
شكل وجه المجهول،
صفف مرايا الدهشة
في لوعة الشعر
والخطوة العاشقة.![1]

(1) ذاكرة الجرح الجميل. ص52

الإنساني والجمالي
في القصيدة المعاصرة

لا شك أن الحديث عن القصيدة المغربية المعاصرة، حديث ذو شجون، نظرا للحركية الدائمة التي تعرفها، منذ سنوات، على مستوى النشر والتراكم، وعلى مستوى التداول والتلقي. فمع كل إصدار شعري جديد، دونما فصل بين شعر رجالي أو نسائي، نجد أنفسنا مشدودين إلى تلك المتغيرات التي تطال القصيدة في بنياتها اللغوية والإيقاعية وفي انشغالها بالكتابة في بعديها الإنساني والجمالي. ولعل الحكم على القيمة الجمالية لهذا النص أو ذاك، رهين بالقراءة والتحليل وفق رؤية نقدية ومنهجية تأخذ بتطور الأجناس الأدبية.

وبعيدا عن التحقيب الزمني أو التبويب الجيلي، الذي ساد لفترات زمنية متفاوتة من تاريخ نقد الشعر بالمغرب تحكمت فيه جملة عوامل، ثقافية واجتماعية وفنية وغيرها أثرت في بنيته التعبيرية والدلالية، لغة وتركيبا وإيقاعا، ارتأينا قراءة الإنصات إلى قصيدة اليوم باعتبارها مشروعا فرديا خاصا بالشاعر، سواء في القصيدة العمودية أو التفعيلية أو النثيرة والنص المفتوح. قصيدة رؤيوية يعمد الشاعر خلالها إلى تعميق النظر وبث الحياة في شراييها عن طريق تجديد اللغة وتحيين الصور وركوب المتخيل.

فمع بداية التسعينيات تخلصت القصيدة من رواسب الإيديولوجيا وصارت تبحث عن صوتها المفرد وتسمو بالكتابة نحو مراقي الإبداع والدهشة الجمالية، حاولنا بسط بعض مظاهرها الفنية في دراسة سابقة، انطلاقا من مجموعة من الأسئلة تبحث في النص والخطاب وتنبش في تجارب الشعراء ممن انحازوا لأفق التجديد والتجدّد.

وقبل مباشرة التحليل المنهجي لبعض المختارات الشعرية المعاصرة، نستحضر في البداية تركيب ودلالة العنوان الشعري، باعتباره عتبة بدْئية جنينية عدّها

عالم الشعرية المعاصرة جيرار جنيت نصا مصغرا وعتبة أساس للدخول إلى عالم النص الأكبر. إن نظرة متأنية إلى مختلف العناوين التي اختارها أصحابها لأعمالهم الشعرية أو لعناوينهم الداخلية، تكشف عن ذوق فني وحس جمالي. ومن ثمة كان كل عنوان مما أتيح لنا الاطلاع عليه، يقربنا من متخيل الشاعر ويرصد علاقته الوجودية والوجدانية بالذات والعالم من حوله. نذكر منها: "هبة الفراغ" لمحمد بنيس، "في الرياح.. وفي السحابة" لمحمد بنعمارة، "على انفراد" لحسن نجمي، "دفاتر الخسران" لأحمد بركات، "مقام العشاق" لمحمد الميموني، "حمالة الجسد" لإيمان الخطابي، "لي جذر في الهواء" لوداد بنموسى، "حناجرها عمياء" للطيفة المسكيني، "لن أوبخ أخطائي" لمحمد بوجبيري، "فاكهة الليل" لصلاح بوسريف"، "قليلا أكثر" لمحمد بنطلحة، "حين لا بيت" لوفاء العمراني، "يد لا تسمعني" لنجيب خداري، "قمر أسرير" لمحمد علي الرباوي، "حتى يورق ظل أظافره" لأحمد بلبداوي، "سقف من فراشات" لنزار كربوط، "من باب الاحتياط" لفؤاد الشردودي، "خبط طير" لمحمد بشكار، "ضجر الموتى" لسعيد الباز، "ما لم يقل بيننا" لفاتحة مرشيد واللائحة طويلة.[1]

واللافت للانتباه أن هذه العناوين ومثيلها مما صدر بداية التسعينيات من القرن الماضي إلى الآن، أغلبها ضارب في التجريد. فهي عناوين ذات إحالات دلالية عميقة تكمن قوتها في بلاغتها الشعرية التي كتبت بها. ويمكن الرجوع إلى الدواوين الصادرة في السنوات الأخيرة من الألفية الثالثة، لنتبين هذا المنحى، فكل ديوان يحبل بالدلالة التي تميزه. ويمكن مع الإمكانيات المتاحة للتحليل والتأويل أن نمضي مع سائر العناوين المقترحة، إذ تحيل مجتمعة إلى عمق النصوص وإلى أصالة القيم المتضمنة فيها، في ارتباطها بالذات من جهة وفي ارتباطها بالموضوع من جهة ثانية. فبين تأويل لهذا العنوان أو ذاك نجد منها ما يتعالى على الأرض والتراب ويتسامى نحو الأعالي حيث نقاء الروح وصفاؤها مثلما نجد في عنوان "لي جذر في الهواء" لوداد بنموسى.

لعل من سمات القصيدة المعاصرة اليوم أن تحضر الذات، بشكل لافت على

(1) محمد يحيى قاسمي. الشعر المغربي المعاصر قراءة في التراكم، ضمن مؤلف جماعي (الشعر المغربي المعاصر آليات اشتغال النقد عليه) المطبعة والوراقة الوطنية. مراكش 2010. ص83/103

غير المتعارف عليه في الشعر الرومانسي، بتجلياته المختلفة. فالذات تحضر تارة بوصفها سؤالا وجوديا حيث تناول الموضوعات وتداولا لقيم، وتارة أخرى تحضر باعتبارها سؤالا شعريا وجماليا في ذات الآن، حيث انزياح اللغة واشتغال التأويل. وبين هذا وذاك سعي حثيث من قبل الشعراء وراء إنتاج نص ذي خصوصية تحتفي بالكائن، في بعديه الحقيقي والرمزي. وبالتالي، لا غرابة أن نجد بعض الدارسين من يعتبر تلك النماذج المقترحة محكومة من الداخل بقانون يروم "تحويل الكتابة إلى استراتيجية تستند إلى عقل مدبر عارف بخبايا الكلام ومستلزمات الشعر والحداثة."[1]

يقدم الشاعر تجربته من زوايا نظر مختلفة، تتمظهر في قدرته على تحويل مظاهر الحياة إلى لغة قابلة للتأمل والمساءلة. فبقدر ما تحمل هذه الذات من أحاسيس وأخيلة إزاء العالم، بقدر ما ترتسم معالمها في ثنايا القصيد. فالذات حاضرة بقوة الشعر بحكم ارتباطها بالشاعر، من ناحية، وبحكم تأثيرها المباشر وغير المباشر، في بناء الفكرة وتمرير القيم من ناحية ثانية.

في هذا السياق الإبداعي، تستوقفنا تجارب كثيرة انشغلت بقضايا الكينونة والهوية، حيث تتقابل الذات مع ذاتها فتنشأ بينهما، لحظة التقابل، رغبة في أن تتعرف كل ذات إلى الأخرى؛ غير أنهما يصيران وجهين لهوية واحدة، يصعب التمييز بين الوجهين لأول وهلة. يقول محمد بنطلحة:

أينا المسافر
وأي القطارين هو الذي يسير: الذي أنا فيه
أم الذي مر من الخط الموازي
مر وكأنني فيه
أو كأنه واقف.
اثنيت بما يشبه القرين.[2]

(1) محمد لطفي السيد. حضور الشعر المغربي المعاصر: الكتابة والمنطقة الحرام. مقال ضمن مؤلف جماعي (في الشعر المغربي المعاصر) دار توبقال. البيضاء 2003. ص57
(2) محمد بنطلحة. قليلا أكثر. دار الثقافة. البيضاء 2007. ص

وحين يحضر لفظ (الظل)، في بعديه المادي والرمزي، في كثير من الأشعار، ويرد ذكره بأشكال مختلفة تجعل منه قيمة جمالية مضافة يتوسل بها الشاعر لتمرير رؤيته الفنية؛ فإنه يتماهى مع الذات إلى حد الانصهار. ومع اتساع حلقة الذات واتساع دائرة الظلال، تصبح الذات في حيرة من أمرها تنتصر حينا وتنهزم حينا آخر. ذات قادرة على تحويل مظاهر الحياة وقضايا الوجود إلى حياة أخرى جديدة، تفتح أفقا للسؤال المفتوح على الواقع والاحتمال.

ولأن الشاعر مهووس بالأسئلة العميقة في محاورته للذات من جهة، ومحاورته للعالم من حوله من جهة أخرى، تزخر سائر النصوص بأدوات الاستفهام والنداء وأساليب النفي والتعجب والشرط والتمني وغيرها، في إشارة واضحة لتوتر الذات وقلقها الوجودي. يقول محمد الميموني:

لا أرى ما أرى
لعله ظل
ملتقى صدفة
ومحض احتمال
حيرة الاندهاش هذه
لا حيرة تيه
على طريق المآل
لم يحر من رأى
على وجه مرآته خطا
يشير نحو الأعالي
فإذا لم يكن
هناك طريق
أو مقام
ممهد لمقيم

كيف تخلو لخاطب
صورة الإسم
وتبدو في ثوبها الموهوم.
أمهات الأسماء
لا تمنح المفتاح إلا لسادن.[1]

وبين هذا المعنى أو ذاك، تظل الذات مشدودة إلى الحياة تنشد العمق الإنساني، متأملة في الكون مسافرة في المكان وفي الزمان، لتحتفي بمجال القيم في تمظهراتها المختلفة، وطنية وثقافية وحضارية، بحثا عن سعادة إنسانية إما تعيد لهذه الذات تناغمها الكوني وإما تفقدها التوازن والانسجام. ولعل استفادة الشاعر من الذاكرة بكل ثقلها جعل إحساسه بالأنا إحساسا موازيا لإحساسه بالآخر والوجود، من ذلك ما تحمله تجربة السجن من آلام وأحزان، زمن السبعينيات والثمانينيات، من القرن الماضي. وانطلاقا من تلك التجربة، سيكتب الشاعر عن تلك الفترة، حينها وأثناءها وما بعدها، نصوصا تعري واقع حقوق الإنسان وما تعرض إليه هذا الأخير من تعنيف لغوي وجسدي في آن. نصوص تشي بالحرقة والمرارة وتعيد سؤال والهوية عبر لغة معجمية تستند إلى حقول الفجيعة والخيبة من جهة، وعبر صور تمزج بين رصد الواقع وانتقاده في لغة باهرة وساخرة، من جهة ثانية. هكذا، كلما ضاقت الأرض بالذات الشاعرة وطوقتها يد الحصار، فأحست باللاجدوى واللاانتماء، توسلت باللغة والخيال وكشفت عن مشاعر الحزن والأسى، عبر صور وأساليب متنوعة يتطلبها السياق والمقام. تقول الشاعرة إيمان الخطابي:

لا بحر في الجوار
أراها تسير هادئة صوب النهر
تاركة باب الغرفة مواربا
وريح الحرب تعوي
أثقلت جيوبها بالحجارة

(1) محمد الميموني. الأعمال الكاملة. ج2. منشورات وزارة الثقافة. الرباط . ص58/ 59

كي لا تطفو الأيام ثانية
كأن الذي يثقل القلب لا يكفي
لم تتلفت
وألقت بالحياة صخرة وجع
في كبد الماء.
لم ينفع الحب لتنتظر قليلا
ولم يتشرب الحبر
فائض الأسى في البكاء.[1]

يعكس هذا المقطع رؤية ذاتية لقيمة الحياة، ويرهن الرؤية بحالة الفقد المعبر عنها، من خلال تمثل حياة الكاتبة البريطانية (فرجينيا وولف). وهذا واضح من خلال العنوان الذي يحمل اسم هذه الكاتبة. فالصورة التي رسمتها الشاعرة تتمثل في سقوط الحياة في الهاوية، ومن ثمة الحديث عن الموت وفائض الأسى في البكاء.

ولم يكن الشاعر المغربي المعاصر بمعزل عن قضاياه الفكرية والوجودية والسياسية والمجتمعية، فقد احتفى عبر اللغة الواصفة، بموضوعات الحرية والهوية والتاريخ والحلم وقيم الحب والجمال. فهو إذ يتوسل بعناصر الوجود المتنوعة من ماء ونار وهواء وتراب، يستفيد مما تقدمه له من إمكانيات وإيحاءات لحظة التعبير. وإذ يتوسل أيضا بالواقع في تجلياته المختلفة ويستثمر بعض المعاني والإشارات، يحول كل ذلك إلى رموز وأفكار وقضايا. يقول محمد بنعمارة:

امرأة رمانة
تشفي
جرح الشاعر
وتضمد أحزانه
كانت كالموج

(1) إيمان الخطابي. حمالة الجسد. منشورات بيت الشعر في المغرب. 2014. ص 56

لها المدّ
لها الجزر...
تخاطبني
بنشيد الإغراء
أنا بنت البحر
وعاشقة إنسانة.[1]

إنها بعض الدلالات التي يرومها الشاعر المعاصر لحظة الكتابة، حين يجعل من المرأة / الفاكهة شفاء لجرح محتمل، أو إيقاعا لمشهد مكتمل حيث المد والجزر. رؤية شعرية ضاربة في العمق تستدعي إعمال فكر لكشف أسرار المرأة / القصيدة. وبهذا المعنى وغيره، نلفي القصيدة عالما من الرموز والمعاني حين تحتفي باللغة والصور في تحرير وتصوير مواقف الشاعر من قضايا المجتمع والإنسان وموضوعات القيم والجمال. ومن ثمة يتحول الشاعر المعاصر إلى عين رائية ترسم المشاهد وترصد المواقف، وليست اللغة سوى ذلك المعبر الذي يمضي بالشاعر نحو مراقي الإبداع حيث التخييل والمجاز لا الحقيقة، مثلما نعثر في قصيدة لعمر العسري إذ يقول:

أعرف رسمك
بأوراق التين،
كنت تجعل المنفى قريبة من نزهة الربيع،
مثل أحزان الراعي،
سعال يدفئه
وهزيمة تقويه
أعرف أن الجدار
ينهش الحزن

(1) محمد بنعمارة. في الرياح.. وفي السحابة. منشورات اتحاد كتاب المغرب. الرباط 2001. ص 74/75

يعبئ الأنفاس
بحفنة غبار.[1]

يبدو هذا المقطع تفاعلا غير مباشر مع لوحة تشكيلية خارجية، فالشاعر يستنبت في قصيدته التي تحمل عنوان (ماء دافئ تحت جسر أحمر)، بل وفي مجمل الديوان، منابت بصرية بامتياز. لذلك لا غرابة أن نجد أنفسنا، حيال رؤية فنية ترى في القصيدة قيمة جمالية بصرية، تحول المعطى البصري إلى لغة شعرية، تلمح إلى ما هو لوني وتشكيلي أحيانا. وهي إشارة إلى لحظة من لحظات تماهي الشعر بالرسم والتشكيل.

ولم يكن استحضار الآخر داخل القصيدة بعيدا عما تختزله الذات الشاعرة من هواجس وتفاعلات بينها وبين هذا الآخر، وما تربطه به من صلات، قريبة أو بعيدة. صلات تنشد العمق الإنساني، في تفاعلاته المتعددة، وتكشف البعد القيمي الذي تبين عنه، في لحظات متفاوتة بين الحضور والغياب والحياة والموت. وفي ظل هذا المد الإنساني تحضر رموز وشخصيات تاريخية ودينية وفكرية وغيرها، ليس القصد من وراء إدماجها العبور المجاني لها داخل القصيدة؛ وإنما لدعم المعنى الشعري وتقوية الدلالة بما هي تجربة ومعاناة. وقريبا من دائرة الشاعر الاجتماعية نصادف حضور شخصية المرأة / الحماة، في مقطع رثاء، حيث الكتابة لحظة تاريخية تحتسب من زمن الذات. تقول وفاء العمراني:

هي مني
ما لم تسيجه تربة أو سماء
هي أناقة الروح في أنثاي
وبيننا ما لم يصادره جور
بيننا نسغ الأعالي، شبه منذور
وميثاقنا الأنثوي السري
وطريق من الجذر إلى ما بعد

(1) عمر العسري. يد لا ترسم الضباب، دار أرابيسك-مصر. 2010. ص27-28.

سماوات اللحود
تسربل عبقها بأرض عمري
كأنها لم ترحل عنهم إلا فيّ... [1]

هكذا حين ينبش الشاعر في اليومي والهامشي ويتابع تفاصيله، وحين ينبش في التاريخ ويعيد إحياءه وانبعاثه، يأخذنا إلى عوالمه الخاصة والمشتركة، وينتقل بنا من لغة العين إلى لغة الحلم والجسد والذاكرة. تلك اللغة التي تكشف عن تجربة وعي إنساني وجمالي يراهنان على تجديد الرؤى والأساليب باستمرار. وفي غمرة هذه المشاعر وما تحيل إليه من قيم إنسانية، تبرز صور الذات الشاعرة في تفاعلها وانفعالها بما حولها. كما تبرز صور قلقها الوجودي ودهشتها إزاء التحولات التي تخترق عوالمها. فبين الحزن والفرح والتوتر والطمأنينة والإحساس بالغربة والضياع، تلفي الذات نفسها مجبرة على التأقلم مع المكان، في بعديه الرمزي والجغرافي. يقول محمد علي الرباوي عن علاقته بإحدى المدن المغربية:

تنجداد..
أطلال وقبور.
وأنا الساعةَ فيها
من سأزور؟
تنجداد
صرختي الأولى فيك انقشعت
لكن.. في أي بلاد
قد ألقي آخر صرخة؟.[2]

فحضور المكان هنا لافت للنظر، ليس فقط في بعده الجغرافي؛ وإنما في بعده الرمزي والنفسي أيضا. ولعل الصورة القاتمة التي ميزت المدينة، حيث الموت والوجع والخراب، هو ما ضاعف إحساس الشاعر بالوحدة والغربة والضياع وعمق

(1) وفاء العمراني. حين لا بيت. ص83
(2) محمد علي الرباوي. قمر أسرير. دار النشر الجسور وجدة 2002. ص19.

موقفه إزاء هذا المكان بلا جدوى البقاء. فلا انفصال بين الإنسان والمكان وكلاهما يحدد هوية الآخر، في القرب والبعد وفي الرفض والقبول. ومن ثمة، لم يحد الشاعر بوعيه عن المكان، الذي شكل لحظة من لحظات إبداعه. فخلال عرضه لهذا الموضع أو ذاك، بمواصفاته المختلفة ضيقا أو اتساعا، تبدت العلاقة الرمزية بينهما واستدعت من القارئ المتلقي إنصاتا خاصا لإيقاعها.

وإذ نواصل بحث القيم الجمالية، عبر الصور الشعرية وما تزخر به من متخيل إبداعي، نصادف نصوصا احتفى شعراؤها باللغة والمعاني أيما احتفاء، وقد شكل استحضار مجال الطبيعة والتوسلَ ببعض عناصرها فرصة للتعبير بشكل رمزي ينشد جمالية الصورة وجمالية الإيقاع أيضا، مثلما نجد في نماذج من شعر محمود عبد الغني حيث يقول في نص دال:

لولا الحطابون
لما عرفت الحقول تلك المجازر.
الجذوع الآن
في حياة أخرى
تنمو،
تمشي،
وتفكر
هذه هي أثمن حقيقة تحول الظل إلى ضوء.[1]

فارتباط الشاعر بمحيطه ووجدانه جعله قريبا من وصف حالات انفعال الذات الشاعرة وتفاعلها، بما يجري حولها من أحداث ومواقف. وهو الارتباط الذي تجسد عبر لغة تصويرية تمتح من مرجعيات تراثية قديمة. نجد في هذا المقطع مثلا، ما يدعم موقف الشاعر ورؤيته الجمالية. فهناك اقتباس قرآني واضح للآية الكريمة "يا أيها الإنسان إنك كادح إلى ربك كدحا فملاقيه"[2]، وهناك إحالة رمزية ظاهرة تمس أحد

(1) محمود عبد الغني. عودة صانع الكمان. دار توبقال. الرباط 2004. ص41
(2) سورة الانشقاق. الآية 6

الأعلام البارزة في التاريخ الإسلامي (أبي ذر الغفاري).

وفي سياق تعبيري آخر، حيث يلتبس الحاضر بالماضي والتاريخ بالراهن والمستقبل، يقول محمد بنيس في إشارة رمزية إلى سقوط الأندلس:

وغرناطة تسقط كل عشية
ولا أحد يحتضنها
غرناطة متروكة للثلج
أمام الزائرين القادمين من ذاكرة مشوهة
وقرطبة
في قلعة النسيان تردد هذيانها.[1]

يستند الشاعر في هذا المقطع إلى بنية لغوية تمتح من الكناية سبيلا لبلوغ المعنى الشعري. فغرناطة وقرطبة ليستا مدينتين أندلسيتين سقطتا بفعل التخاذل والإهمال فحسب؛ وإنما كناية عن سائر المدن العربية الحالية التي تتساقط يوما عن يوم بفعل تنامي الحقد وشيوع الكراهية بين الناس. هذا التشكل الكنائي "يتداخل مع خلفية استعارية تتمثل في بناء التشابه والتماثل بين غرناطة وقرطبة باعتبارهما حاضرتين في اللاوعي العربي وبين المدينة المعاصرة بشكل عام التي تخضع للتدمير والتقتيل والسلب والاغتصاب والإبادة، بل يمكن القول إن الأمر يتعلق بالتماهي بين مدينتين ومكانين وزمنين يكون المشترك بينهما النفي والاحتلال والإحراق باسم التحضر وإعادة ترتيب شؤون الكون. ويخلق التماهي بهذا الشكل سلسلة تندرج داخلها غرناطة وقرطبة وبغداد والقدس."[2] وبهذا المعنى، لا غرابة أن يخصص الشاعر محمد بنيس ديوانا مفردا يتغنى فيه بقيمة الحب بما هي قيمة إنسانية، مستندا في ذلك إلى تجربة سابقة تبناها الشاعر الأندلسي ابن حزم في كتابه (طوق الحمامة).

نخلص أخيرا إلى أن المتن الشعري المعاصر بالمغرب، متن ممتد يتسم بالتنوع والتعدد، على مستويات مختلفة، وأن شعراءه، على اختلاف انتماءاتهم

(1) محمد بنيس. كتاب الحب. دار توبقال. 1995
(2) سعيد الحنصالي. الاستعارات والشعر العربي الحديث. دار توبقال للنشر. البيضاء 2005. ص270

ومرجعياتهم، ينفتحون على واقعهم الإنساني دون أن يخلوا بوعيهم الجمالي. فكل قصيدة تحتفي بموضوعاتها وتنشغل بأسئلتها الوجودية والوجدانية، بما توافر لدى شعرائها من كفايات، لغوية وتصويرية وإيقاعية. ولعل في ما لامسناه من إشراقات فنية وجمالية مست جوانب الشكل (التفعيلة والنثيرة والشذرة وما إليها) وجوانب المضمون / الموضوع (الذاتي والواقعي والمتخيل)، هو ما دفعنا للإنصات برؤية وروية إلى جديد الشاعر المعاصر في بحثه المستمر عن التميز والفرادة والإضافة والمغايرة.

إن قدر القصيدة المغربية ألا تتوقف عن النبض، جيلا بعد جيل، ما دام الشعر تجديدا للحياة وتطويرا للفكر وانتصارا للجمال. فما أن يصيب القصيدة بعض الفتور لسبب من الأسباب إلا وانبرى نفر من الشعراء ليجددوا دماءها برؤاهم واقتراحاتهم، سواء بالاتكاء على الموروث الشعري القديم ومحاورته أم برفضه واقتراح البدائل الملائمة للراهن والمرحلة. وهو ما يفسر، طبيعة التحول الإيجابي الذي يموضع القصيدة المعاصرة بين التجديد والتجدد، في اللغة والبناء وأنماط الرؤية والكتابة.

وهكذا، انطلاقا مما سبق عرضه حول رهانات القصيدة المغربية المعاصرة، وما استطاعت تحقيقه من امتيازات على فترات زمنية متعاقبة، يمكن تأكيد ما ذهبنا إليه ذات كتابة أنه "حين يصير الشعر ضرورة جمالية وإنسانية، يحق للشاعر أن يمسك بتلابيب الزمن، في أبعاده المختلفة، من خلال تفاعله مع المكان والإنسان معا. ذلك التفاعل الذي يدفعه صوب ارتياد آفاق واسعة وشاسعة، تتسع باتساع أفق الحياة نفسها."[1] كما يمكننا أيضا، تأكيد الانحياز للأدب المغربي، وضمنه القصيدة المغربية، انحيازاً لما فيه من قيم الجمال وروح الفن والإبداع.

(1) أحمد زنيبر. الشعر باعتباره ضرورة. مجلة الشعر الجديد. العدد الأول. منشورات قسم دراسات الشرق الأوسط بجامعة ميتشغان أمريكا 2014. ص45

الفصل الثاني

في ضيافة السرد
من الحكاية إلى المحكيّ

الدلالي والجمالي في رواية "السيل"

لأحمد التوفيق

تعد رواية "السيل"[1] العمل الثالث في مسار أحد التوفيق الإبداعي، من جهة، كما تمثل جانبا مهما في فعل الكتابة لديه، من جهة ثانية. وبالنظر لما تطرحه هذه الرواية من قضايا وموضوعات تتصل بأحوال الإنسان وعلاقته بالذات والعالم تروم الدراسة الوقوف عند منزع تعبيري في الكتابة الروائية يتوزع بين لحظتين الأولى دلالية والثانية جمالية.

1 – في المنزع الدلالي:

لاشك أن أول اتصال أدبي يحدث بين القارئ والنص، يتم عبر العنوان الذي اختاره الكاتب لمنجزه الروائي "السيل" باعتباره عتبة مركزية توجه، بصورة أو بأخرى، عملية القراءة وتخدم مسار البحث والتحليل النقدي. فكلمة السيل لفظة مفردة معرفة بأل تدل على معين. هذا المعين حدث له صلة بالطبيعة، في ارتباطها الوثيق بالزمان والمكان. إنه مطر جارف ينحدر من أعلى الجبل إلى الأسفل، لا يخبر بموعد ولا يستأذن بقدوم. فيض مائي هو، حيث الحركة والاندفاع والقوة والسرعة، يأتي على الأخضر واليابس، يدمر ما حوله ولا يتراجع، فتحصل الكارثة، وقد تجاوز الطبيعة إلى الإنسان، في ذات الآن. وبين الفجائية الكاسحة والفجائعية الجارحة، لا يبقى إلا الأثر وشظايا الغضب. كل هذه الإحالات وغيرها، نجد لها موقعا ضمن أحداث ووقائع الرواية ونجد لها أيضا، ملامح وعلامات تمس درجة الوعي في تجربة الكتابة.

ولعل اختيار الكاتب لروايته عنوان "السيل"، كحدث طبيعي، عائد بالأساس لما في ذلك من دلالة قصدية ورمزية معا، في بناء الحكاية، من ناحية، ولما له أيضا من وقع بليغ على مسار بطلها الرئيس، من ناحية ثانية، ولما تثيره العلاقة بين الحدث

(1) أحمد التوفيق. السيل. دار الأمان. الرباط. 1998

والشخصية أو الشخصيات من أسئلة وقضايا وجودية متعددة، من ناحية ثالثة، نجملها في ثلاثة أسئلة جوهرية كبرى هي:

1 – 1: سؤال القدر بين القبول والرفض:

تقترح الرواية حكاية رجل بسيط عاش حياة متقلبة بين القرية والمدينة، خلالها تنازعته أحوال الطبيعة، بدفئها وقسوتها، وغالبته تناقضات الزمن، بخيره وشره. حكاية تقترب من عالم السيرة بكل تداعياتها المختلفة، حيث استحضار الذاكرة واستدعاء الماضي من أجل استقصاء دقيق وعميق لكل المراحل والمفاصل، التي تؤثث فضاء الشخصية الروائية، في انفعالها وتفاعلها بالذات من جهة، وبالواقع والأشياء من جهة ثانية.

يتولى الكاتب / السارد، على امتداد ستة وعشرين فصلا تفاوتت مساحتها الورقية حجما ومحتوى، بضبط إيقاع السرد وفق تسلسل زمني للأحداث، صعودا ونزولا، دون التفريط في العناية بوصف الأماكن والشخصيات المساهمة في تفسير طبيعة العلاقة بينها وبين الشخصية الروائية. وقد شكل حدث السيل مادة خصبة حركت، عبر اللغة، دواليب الحكاية وأسرارها وكشفت قضاياها المعروضة عن نوعية الخطاب ورمزية الرسالة.

ومن ثمة، كان الجمع بين الحدث والشخصية، في اتصالهما وانفصالهما، مقوما بنائيا اعتمده الكاتب في طرح أسئلته الوجودية وتأملاته الفكرية، أثناء عملية السرد. فماذا عن بطل الرواية؟ وما علاقته بحدث السيل؟

يقدم السارد، منذ الأسطر الأولى، بطل الرواية بوصفه شخصية محورية تدور حولها الأحداث والوقائع وتتحكم في مساراتها الإنسانية صور مختلفة تنسجم وطبيعة المواقف والحالات النفسية، التي تؤطرها. ومادام سارد الرواية من النوع العارف والعالم بكل تفاصيل وجزئيات الحكاية، إذ هو المخطط لمسار البطل والضابط لإيقاعاته المختلفة؛ فإن عملية الحكي تمت بشكل تدريجي تنتصر للفعل، حينا، ولردة الفعل، حينا آخر. ولعل حضور فعل الكينونة (كان) بدلالته الماضوية، داخل النص، يؤكد حرص السارد أثناء عرضه لسيرة البطل، على تراتبية الأحداث

وتسلسلها المنطقي، من البداية إلى النهاية، من جهة، وما يستتبع ذلك من معاينة وصفية تتعلق بالأفضية والأمكنة وبملامح الشخصيات وسلوكياتهم، من جهة ثانية.

وهكذا، قبل أن يعرض السارد لحدث السيل، يعرف بشخصية (محمد بيزين) ويبسط القول، حكيا واستطرادا، في ظروف الولادة والنشأة. يقول: "كان محمد بيزين راعيا عند أسرة آيت بلا في قرية بقدم جبل الأطلس الكبير. وقلما ناداه أحد في صباه باسمه، محمدا، ولم يدر هو ما معنى لقبه بيزين ومن سماه بذلك الاسم. لم يعرف أباه، لم ير أمه، لأن الأب في الحقيقة كان، على ما سمع الولد، عطارا أصله من الساقية الحمراء." (ص5) والواضح أن أول ما يصطدم به هذا الطفل كان هو قدر اليتم والحرمان. فهو المولود الذي نزل إلى الدنيا دون أن ينعم، مثل باقي الأطفال، لا بطعم الأبوة ولا بفرح الأمومة، فقد توفت الأم أثناء المخاض وفر الأب بعد علمه بحملها بأشهر. غير أن القدر، كقوة فاعلة في النص، سرعان ما أبان عن تعاطفه مع البطل حين تولته أسرة اعتنت به وضمته إليها...

ومع الأيام، يظهر البطل / الطفل نباهة وذكاء وقدرة على العمل؛ غير أن مكر الأطفال وتآمرهم عليه في غير ما محاولة، ضاعف إحساسه بالنقص والدونية وعمق شعوره بالحزن والألم والقرف من الناس ومن الحياة، على إثره تولد لديه رغبة في الرفض والثأر والانتقام. يقول السارد: "ومع توالي الأيام تكاثرت أخطاء بيزين في حق سيده، فقد صار مندفعا لارتكاب الهفوات وهو يعرفها، كأنه يجد راحة ما في الخطيئة، فقد تعددت تشكيات الذين اعتدى بيزين على أولادهم بمختلف أنواع العدوان، ووقعت الوشاية به لسيده لأمور كان يقترفها، منها أنه كان يحرص في مسارحه على منع الفحول من طرق الأبقار، يجد لذة في ذلك الحرمان، لا يدري أذلك انتقاما من الثيران أم من الأبقار أم من أسياده أم من الحياة." (ص15). ويتمكن الطفل، بعد مدة من حالة الرفض، من استرجاع توازنه واعتداله حينما تلقى من سيده أنواعا من العقاب القاسي، من جهة، وحينما أحس بالفرح والارتياح يوم أوكله، هذا الأخير، عملا جديدا، من جهة ثانية. فرعي الغنم بالغابة عوض البطل أيام الملل والضجر وأشعره بقيمة نفسه التي جبلت على المخاطرة والرغبة في التحدي والمغامرة. ومن وقتها ألف محمد بيزين الغابة واستأنس بها، كمكان بديل عن مسارح البقر وتفاهة

البشر، وارتضى حياته لفترة صار خلالها الجبل جزءا من هويته يرعى في سلام صحبة كلبين مروضين وناي صنعه بيده. يقول السارد عن هذه الألفة: " لم يصطد بيزين من طير الغابة وحيوانها لأنه يشعر وكأنه قطع معها عهدا على ألا يفعل ذلك، وهكذا دخل مع أهلها في وئام أبدي، ثم إنه يؤمن بأن هذه المخلوقات التي تسكن الغابة أكثرها مسكون بالجن، آمن بذلك منذ أن وقعت قصته مع ذلك القنفذ الذي سلخه في صغره وأورثه حالة بكاء يعتريه وصرخة تفتت الأكباد." (ص19).

وفي ظل هذا التحول الإيجابي، في مسيرة البطل، حيث التصالح مع الذات والاطمئنان إلى المكان، كفضاء للهدنة والأمان، يواصل الكاتب / السارد عرض حياة البطل بيزين إذ سيتعرف هذا الأخير على أرملة اسمها "لومي"، حركت مشاعره ووجدانه، ثم صار يلتقي بها دونما اكتراث بالناس أو بتقولاتهم المغرضة. لقد أحس بيزين مع هذه المرأة بالفخر والنخوة وقدر فيها شهامتها واهتمامها الكبير به. فهي "في الحقيقة أكثر من امرأة" بتعبيره (ص25) وكثيرا ما حرضته ليثور على كل من حواليه، ويوقظ ذلك الإنسان / الرجل داخله، ويغير من مواقفه السلبية ما استطاع إلى ذلك سبيلا وعملا بقوله تعالى: "إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم". وتبعا لذلك، تحضر المرأة بكل ثقلها الأنثوي والإنساني في الرواية، وتصاحب البطل في مختلف تحولاته وتبدلاته لتكون له خير معين، حين يحل به سخط الحياة. وما استثمار الكاتب لهذا الحضور النسائي؛ إلا ليمنح البطل بعض التعويض المعنوي عن غياب المرأة / الأم في حياته. ومن ثمة، يعيد للذات الإنسانية بعض التوازن والاستقرار النفسي.

لكن سوء الطالع، مرة أخرى، جعل الرياح تجري بما لم تشتهيه سفن البطل، حيث كسرت مجاديفه وعاكست نجاحاته فاختلط عليه الحابل بالنابل والحلم بالحقيقة والأمن بالخوف والقبول بالرفض والأمل باليأس والخيبة. فها هو ذا السيل، ذات صيف وفي يوم من أيام شهر غشت، يطيح برؤوس أغنام سيده جلها ويفقده كلبيه الأليفين معا، فيما هو نائم يحلم بكوابيس مرعبة سرعان ما تحققت في عالم اليقظة، فقد حلت الكارثة المروعة وانتشر الخبر في القرية بسرعة البرق.

ذهل بيزين مما حصل وتألم مما رأى وتنازعته هواجس الخوف والألم وركبته

نزعة التحدي والانتقام. ولم يدر ما إذا كان هذا الحدث الطبيعي قضاء وقدرا له فيه خير، وهو الذي لا يستطيع لرد القضاء سبيلا أم شرا مستطيرا أتى ليدمر حياته ويزيد ذاته تشظيا وتمزقا. فكر في الهروب لكنه تذكر فرار والده العطار فكره هذا الاختيار، وفضل البقاء بالقرية ومواجهة مصيره، بكل ما أوتي من قوة وثبات.

يقول السارد "وهكذا قرر أن يبقى، أن يستسلم للقدر، أن يواجه الغضب والعقاب من لدن أصحاب الغنم والآخرين من المتفرجين والمتقولين، وقرر أن يبقى على الخصوص حتى يواجه صاحبته لومي ويقول لها: ها أنت قد حققت ما كنت تسعين إليه ، أن تحرريني عبر العذاب، أن تدفعي بي إلى الهجرة. أنت السبب. إنه متيقن أن السيل هو جواب الغابة الذي كان يتوقعه، جوابه عن الأحلام التي رآها عندما صعدت إليه لومي في الجبل، ولكنه ليس متأكدا مما إذا كانت تدفعه إلى نهاية هي خير له أم إلى حتف هو شر له.." (ص35) وحين عاد بيزين إلى نقطة البداية، حيث التلاشي وقلة القيمة، تعرض لأسوئ معاملة وتشنيع من لدن سيده وأهل القرية، كما مارس عليه ابن شيخ القرية أشد العقاب فيما اتهمت معه الأرملة "لومي" وابنتها "منوش" بالمشاركة. ولم تنته محنة البطل إلا بتدخل رجال السلطة. فكان ذلك بعضا مما خفف عنه وطأة العذاب، وأعاد له الاعتبار مرحليا قبل أن يغامر بالهجرة نهائيا بحثا عن ذات / رجولة مفقودة ومفتقدة داخل القرية. يقول السارد: "صار بيزين بعد الذي وقع يتردد علانية على دار لومي وهي تفرح به وهي تحرضه حتى يهاجر ويكون رجلا" (ص47).

فأين كانت الوجهة؟ وهل حقق بيزين ما كان يصبو إليه؟ ومن من الشخصيات الجديدة التي ناصرته أو خذلته أثناء هذه الرحلة؟

1 – 2: سؤال الذات بين الخير والشر:

لم يفت السارد، وهو يتابع رحلة البطل الوجودية وتموضعاته بين حالات الرفض والقبول والسخط والرضى والكفر والإيمان، أن يضع اليد على بعض المسببات، التي كانت وراء هذه الرحلة نحو المجهول، وبالتالي تقديم أحكام وخلاصات بشأنها، كلما وجد لذلك مبررا. فإصرار "لومي" وإلحاحها على السفر كان دافعا قويا لكي ينطلق البطل في رحلة البحث عن الذات. يقول السارد: "احتقن

وجهه وهو يصرخ، ثم أجهش بالبكاء... وارتمى في ذراعيها... احتضنته وبكت وقالت: اذهب، اذهب، أريدك أن تكون رجلا. فمنذ سافر أخي صار رجلا. لا أريد أن تبقى مسخرا لهؤلاء، لا أريد...فقال بيزين: ولكنني ألفتك وصعب علي أن أرافقك. فقالت المرأة: أن صغير السن، وهذه ألفة الصغار، وتصلح لك بنتي عندما تعود، إن بقيت راضيا بنا. عاد بيزين إلى بكائه من جديد أمام المرأة وبكت هي أيضا" (ص50).

إن استسلام البطل وتقبله للقدر، من حيث هو سلطة غيبية تحكم العالم بمنطق الخير والشر، جعل أحداث الرواية تنساب وفق تبدلات المكان والزمان والإنسان. فعالم ما وراء الجبل بدا غريبا وعجيبا في نظر البطل مقارنة مع حالته الأولى بالقرية. ولما كان لزاما على البطل كسب رهان هذه الرحلة / المغامرة، كان عليه بالمقابل أن يتأقلم مع الوضع الجديد في المدينة ويدخل في علاقات وتواصلات متنوعة مع أهلها وناسها. كما كان عليه أن يتعلم لغة المدينة ويلبس لباسها ويخبر أسرارها.

ولعل الكاتب لم يتوان لحظة في رصد مختلف التحولات، التي عاشها البطل، في سنواته الأولى داخل المدينة، مظهرا وسلوكا ومواقف، فقد رسم له بعض الصور الرائقة عن إخلاصه في العمل وتفانيه في الخدمة وسعيه وراء الكسب الحلال في صبر وأناة، حتى صار حديث مجالس في المدينة وفي القرية وذاع صيته في الآفاق. كما تابع شذوذه وانحرافه وعدوانيته وهو في غمرة النجاح والاستعلاء. وهما منزعان اثنان (الخير والشر) ظلا في وجدان البطل يتصارعان وعرضاه، في كثير من الأحيان، إلى الاضطراب والاختلال.

لقد شكلت المدينة بالنسبة للبطل، من خلال ملاحظاته ومشاهداته عالما مغريا بالبحث والتأمل والطموح والرغبة. غير أنها كانت، إلى جانب ذلك، مدينة تعج بالفتنة والمتناقضات قلبت مسار البطل ذات اليمين وذات الشمال ليجد نفسه أسير إغراءاتها اللامتناهية. إنها بتعبيره "أكثر من مدينة واحدة، فهي مدينة صاحب الميزان ومدينة الفئران ومدينة المنقبين وأواني القمامة ومدينة العاملات اللائي يأتين في الفجر إلى المعمل ومدينة الأشرار الذين اعتدوا عليه ومدينة دار فارياس ومدينة زوجته فيبي... في كل مرة يحسب أنه انتهى إلى آخر العلم والإعجاب بالمدينة، فتنقله الرياح إلى جهة أخرى فيقف على جديد لم يكن يتخيله" (ص61).

وتحضر المرأة، من جديد، فضاء المدينة مثلما حضرت سلفا فضاء القرية، فيحتار البطل في سلوكياته واختياراته، كما يحضر هاجس السيل لديه، في غير ما مناسبة، فلا يدري أنقمة كان أم نعمة؟ وهكذا حين استبد شبح المدينة بالبطل وسلخه من قيم القرية، تطورت لغته وتغيرت مواقفه، سلبا وإيجابا. أحب المال وأحب النساء وكاد المكائد ودبر الدسائس لغيره من أجل البقاء وارتقاء المناصب، حتى صار "ولدا أسطورة تتمنى النساء أن تلد مثله وعريسا تتمنى كل بنت أن يكون خطيبا لبنتها" (ص70). لكن دوام الحال من المحال، كما يقال، فقد شاءت الأقدار أن تعصف بالبطل الزعيم وتحول نعيمه إلى شقاء وتعاسة، جراء ما بدر منه من خطايا الاستقواء والارتشاء والفحشاء. وما صراع الخير والشر داخله إلا أحد الأسباب التي كانت وراء ضلاله واضطرابه. ومن ثمة، لم يعد بحث البطل عن الذات، إذن، هدفا وغاية كما تسطر في البداية، فقد استغنى وطغى وتجبر، فكانت الانتكاسة والضياع والقهقرى، والدخول في متاهات ملتوية لا قرار لها، فالفشل واليأس والسجن والرعب والخوف والألم، والحيرة.. كلها كانت له بالمرصاد، وصارت معها فكرة الرجوع إلى القرية مطلبا مبررا. يقول السارد على لسان إحدى شخصياته: "المال الذي في هذه الحقيبة يعادل مجموع ما تلقيته في أجرتك منذ جئت إلى المعمل، وهو في الحقيقة نصف أجرتك، كنت أدخرها لك، ويزيد عليه بمقدار ما تحتاج إليه للإقامة عرس بهيج في قريتك، تتزوج وتأتي بعوس تغار منها كل نساء المعمل ولا تصلح لها خادمة أي من هذه الراقصات اللائي يأكلن مالك في السهرات، عيشك الله أيها الزعيم! اذهب شهرا كاملا إلى قريتك بمناسبة هذا العيد، وعد لنا بعروس!" (ص85).

فهل وجد البطل ضالته؟ وكيف آلت عودته إلى بلدته / الأم؟

1 – 3: سؤال المصير بين الحياة والموت

بعد تسع سنوات من البحث المضني بالمدينة عن مبرر للوجود، وضياع في متاهات مفتوحة لا تنقضي، عزم البطل أخيرا، على الرجوع إلى القرية عملا بنصيحة سيده، من جهة، وهربا من خبث المدينة ورذائلها، من جهة ثانية. وخلال تلك السنوات التي جمعت بين النعمة والنقمة، توافرت للكاتب مجموعة من المواقف

والوضعيات المختلفة، التي سمحت بتكوين فكرة تقريبية عن طبيعة الشخصية الروائية وما يميز وجودها الواقعي والافتراضي، في نفس الوقت. وشكلت بالتالي زادا روائيا قابلا للمساءلة والمتابعة.

غير أنه إذا بدت عودة البطل موفقة غاية التوفيق في البداية، حيث ترحيب الأهل والأصدقاء والجيران وحيث الحفاوة والتكريم والامتنان، كونه حقق النجاح وشرف القرية والوطن؛ فإن ذلك سرعان ما تلاشى أمام سيل الأحداث الجسام الجديدة، التي وطنت صراعه الداخلي وعمقته خاصة حواراته مع "لومي" حبه الأول، وخلافاته مع أخيها "حوسا" حول عدد من القضايا المرتبطة بالمواقف والاختيارات الفردية وكذا المرتبطة بالمشاعر وبالهموم الصغيرة منها والكبيرة. وحين احتد الصراع النفسي داخله لم يجد سوى تلك الغابة مقصدا وملاذا.

إن قدر البطل في هذه الرواية، أن تتقاذفه أمواج الحياة، بخيرها وشرها، وأن تتوزعه شواغل وعوامل كثيرة تمكنت منه حد التماهي فاستحال عليه، لضعفه الإنساني، الانفلات منها. فبقدر انفراج أيامه بقدر خوفه من كوابيسه وأحلامه، وبمقدار نجاحاته بمقدار إخفاقاته. فذكريات السيل وضياع ماله وحيرته في الاختيار بين نساء أحبهن وتدهور حالته العقلية والصحية وغيرها من الأحوال المؤلمة عجل بسقوطه ولم يعد أحد يعيره أي اهتمام. يقول السارد: "عاد بيزين إلى الدار ذات ليل ولم يحفل به الناس لأنه صار معدودا في البلهاء المجانين، فقصته لم تعد سرا لأحد، وقد صار مظهره يخيف الجميع، فوجهه ينضح بالعرق بين الحين والآخر ويثير حنق من يسترقون إليه النظر، وهو لم يحلق شعر لحيته منذ ليلة المطر، كانت تتعاوره حالات من الذهول وحالات من التمييز، إذا ذهل سال لعابه وتكلم في نفسه وأشار إشارات وغمغم، وإذا ميز وجم واستغرق أو بكى،،" (ص126).

وأمام كم اليأس والإحباط والفشل هوت الذات، ذات البطل، إلى مهاوي سحيقة واتضح للمرأة "لومي" حقيقة كون البطل "بيزين" همها الأوحد وحدها، وعبثا تحاول إقحام ابنتها في تلك القصة. وهكذا رغم تنكر أهل القرية للبطل، حين ساءت أحواله، ظلت هي إلى جانبه وفية ترعاه وتنفق عليه حتى نفذ ما بيدها متحملة عنفه وجنونه وهذيانه، إلى أن سقطت مغشيا عليها، ذات يوم، حين رأته جثة هامدة

بالغابة. وحين ظهر المال المفقود، مال البطل المفجوع عليه، قيل في شأنه أقوال وأقوال، وما ظفرت "لومي" الأرملة بشيء من إرث البطل لأنها كانت تفتقر إلى بينة. على ما في ذلك من إشارة سريعة إلى وضعية المرأة ونظرة المجتمع لها في غياب راع يحمي حقوقها ويضمن أمنها واستقرارها.

وهكذا يكون الكاتب السارد قد أثار الانتباه، من خلال تتبعه الدقيق لمسار الأبطال وعلاقتهم بحدث السيل وغيره، إلى جملة موضوعات تحمل قيما إنسانية ودينية واجتماعية مختلفة، كالحب والجمال والتضامن والتسامح والصبر والعدل وما سواها. وكلها قيم دالة تم التعبير عنها، بغير قليل من المتعة الفنية، التي تعكس حيوية المعنى وديناميته في الرواية.

2 -في المنـزع الجمالـي:

لا يمكن الحديث عن دلالة أو دلالات رواية السيل لأحمد التوفيق دون الحديث عن الجانب التعبيري، الذي يستقي عالمه من اللغة والخيال. فالكاتب كان شديد العناية باللغة بوصفها ترجمة خالصة لوقائع الرواية كأحداث، وغوصا عميقا لنفسيات الشخوص كأبطال. ولعل رصد الحقول المعجمية في الرواية تكشف عن مظاهر القلق والتوتر والصراع داخل المجتمع البشري خلال مرحلة من تاريخه، وعبر هذه المظاهر وما سواها تقدم الرواية المقترحة "السيل" قراءة فنية وموضوعية للذات والكون معا.

كما أن استناد لغة الرواية على تقنية الاسترجاع، جعل الذاكرة تحضر بقوة حيث أوكل لها تأثيث المشاهد وترتيب الوقائع، بحسب السياق والمواضع. يقول السارد مثلا: "أما بيزين فكان يتفرس في الوجوه ويتذكر ويتذكر، ويتخيل لومي وقد بلغها خبر رجوعه، ويعود ليتفرس في الوجوه، ويعجب من الانقلاب الذي حصل في معاملتهم تجاهه. ولما وضعوا أمامه قصعة الكسكسون وعليها خروف بكامل هيأته، أوشك عند رؤية منظر الخروف أن يتقيأ، لأنه يتذكر السيل وكراع الغنم تبدو من فوق الرمال، قد احتقن وجهه وضاق تنفسه وطلب الماء، فشرب ثم سري عنه، وتنفس الصعداء ولم يشعر بما وقع له. لكنه أكل الكسكسون والخضر ولم يمس اللحم"

(ص89).

ولما كان الاسترجاع والتذكر والتخيل لصيقا بالحلم، بمعناه الشامل حيث يختلط بعالمي الحقيقة واليقظة؛ فإن هذا الأخير بدا مهيمنا هو الآخر، في كثير من الحالات التي تبدت فيها الرغبة ملحة، عند الشخوص، في التغيير والارتقاء، تارة، وفي مواجهة الخوف والفشل، تارة أخرى. أما عنصر الحوار، بما فيه المونولوج أو الحوار الداخلي، فكان فرصة للأبطال كي تتحدث عن نفسها وتنفس عن مكبوتها وتبوح بأسرارها، وبالتالي تحقق تواصلها مع الذات ومع الآخر، قبولا أو رفضا تعاطفا أو تعنفا. وتبعا لذلك جاءت لغة الحوار منسجمة والشخصية الروائية المتخيلة، معنى وأداء، (بسيطة أو مركبة، منقبضة أو منشرحة، راضية أو ساخطة..) وهو ما أكسب الحوار كاستراتيجية تدعم عملية السرد، تنوعا وخصوبة. يقول السارد في هذا الشاهد الحواري الدال: "نام بيزين نوما تتخلله كوابيس كان يقول في بعضها: السيل، السيل، أنا لا أحب السيل، السيل لا يرحم! ولما فتح عينيه عند الظهر وجد الزوج والزوجة والأولاد حوله، فقال: لن أعود إلى المعمل، أريد أن أعود إلى الجبل، بعيدا عن هذه المدينة الخبيثة. فقالت له فيبي: ما تريد فيما بعد، فنحن أخرجناك بوسائلنا ولا يجوز أن يعلم أحد بذلك. أرجوك، لا تصرخ! فقال بيزين: أخرجتموني! وهل أخرجتم الآخرين؟ فقال فرياس: لا أستطيع، إن الأمر خطير، خطير جدا، لا تتصور! قال بيزين: إما أن تخرج الآخرين وإما أن أذهب إلى الوطن ويأتوا ليحرقوا معملك أو يقتلوك. قال فرياس وقد اسبد به الهلع مما سمع: فهل هذا جزائي معك؟ اسمع! اسمع! قلت لك: الأمر خطير! كرر بيزين تهديده وقام على رجليه كمن لا يشكو من شيء وعيناه جاحظتان بعد أن كانتا مغمضتين وهو يرتعد. قال فارياس: لا! لا! اهدأ، اهدأ، سأحاول، سأعمل ما في جهدي. قال بيزين: أعطهم المعمل وأخرج المسجونين، فهم في السجن بسببك. تعجب بيزين من جرأته، وتعجب من هذا الفهم الذي جد عليه ولم تكن له به صلة قط، وقال في نفسه: هل أنا محق في هذا الموقف" (ص77 / 78).

وفي سياق تجميل الرواية دائما، ينتصب الوصف مجالا أرحب لعرض الصور والألقاب والنعوت وتعقب الأماكن والمواقع، بل وكل ما له صلة من قريب أو بعيد بعالم الشخوص. لقد تنوعت المقاطع الوصفية وامتزجت بلغة السرد، صعب

معها فصل الاثنين معا داخل الحكاية المقترحة. يقول السارد في مقطع وصفي: "لقد جاء أطول من في المركز وأضخم. عملاقان على رأس كل منهما قبعة مدورة تلمع خيوط توشية دائرتها المذهبة، صعصعتان حلقا اللحية طويلا الشاربين، ولكن الأنظار تركزت على وسائل العذاب التي تتفطر لها الأكباد: الحزام العريض المرصع بمسامير نحاسية غليظة والحذاء الضخم في الرجل. فكل شخص في القرية قد سبق له أن سمع بهذه الوسائل، يخاف الضرب بهذا الحزام والركل بهذا الحذاء الذي تحته مسامير" (ص40).

وبين هذا الاختيار أو ذاك، أفاد الكاتب من معارف ومجالات عدة تخللت عوالم الحكاية، عبر لغة إيحائية رمزية أحيانا، وتقريرية مباشرة أحيانا أخرى، مثل ما نجد في توظيفه للتاريخ السياسي والاقتصادي واستثماره للمخيال الشعبي والاجتماعي واستحضاره للخطاب الديني الإسلامي وغيره مما أسهم في تعميق الرؤية العامة المشكلة لأطروحة الرواية.

الواقعي والمتخيل في رواية "أبنية الفراغ"

لمحمد عز الدين التازي

تحظى أعمال الكاتب والأديب المغربي محمد عز الدين التازي بمكانة مرموقة في الساحة الثقافية، المغربية والعربية، من حيث التداول والقراءة والمتابعة النقدية، وذلك بالنظر لما تطرحه هذه الأعمال، الإبداعية منها خاصة، رواية وقصة، من قضايا فكرية واجتماعية من جهة، ومن أسئلة وإشكالات فنية وجمالية من جهة ثانية.

لاشك أن أول ما يلفت الانتباه قبل ملامسة الفضاء الداخلي لرواية أبنية الفراغ، هو العنوان الذي اختاره الكاتب لمنجزه الإبداعي: "أبنية الفراغ"[1]. وهو عنوان دال ومثير يتألف من كلمتين: مضاف (أبنية) جمع قلة للفظ بناء أو بناية، ومضاف إليه (الفراغ) وهي كلمة تحيل مباشرة إلى البياض والخواء. ومن ثمة، تتناسل الأسئلة من قبيل: ما هي ملامح الفراغ؟ كيف يتحول الفراغ إلى فكرة؟ ثم كيف يبنى الفراغ؟ وهل للفراغ معنى غير الفقدان؟ ومن يبكي الفراغ أو يملأه إذا صار طللا أو خرابا؟ وبالتالي، هل تبنى الأفكار والذوات مثلما تبنى المباني والمحلات؟..

أسئلة وأخرى تشكل لحظات كبرى داخل الرواية، في توظيفها لفكرة الفراغ، من جهة، وفي بحثها عن حقيقة الذات الإنسانية وفي رصدها لطبيعة العلاقة بينها وبين الوقائع والأحداث، من جهة ثانية.

تمتد الرواية المذكورة عبر مساحة ورقية تجاوز المائتي صفحة من الحجم المتوسط. وتشمل عشرة فصول تحمل أسماء أعلام بشرية هي على التوالي: علي المكاوي، بديعة الزواوي، إدريس الغازي، سعاد الدردوري، سليمة بوشارب، مريم حنتات، فارس عنتر، رشيدة عنتر، إبراهيم المكحول ثم علي المكاوي، مرة أخرى.

هكذا بتأمل عناوين الفصول، التي تفاوتت بتفاوت أسمائها، سنا وجنسا وهوية ووظيفة، واختلفت باختلاف محكياتها، بناء ومحتوى، نفترض أن الرواية توحي

(1) محمد عز الدين التازي. أبنية الفراغ. سليكي إخوان. 2009

بالكتابة السيرية، بمفهومها العام، حيث النهل من الذاتي والجمعي ومن المسموع والمرئي ومن غير ذلك. ففي كل فصل من فصول هذه الرواية، يعلن الكاتب عن صوت سردي يجعل منه (بطل) الفصل المقترح، وبالتالي يسند إليه، كشخصية روائية، ضمير المتكلم حتى يعبر بنفسه عن تجربته الذاتية في الحياة ويحدد علاقته بمحيطه الاجتماعي؛ فيما هو (أي الكاتب) يدبر أمر فعل الكتابة.

فكيف ألم الكاتب بانفعالات أبطاله؟ وكيف تم له رصد تحولاتهم الوجدانية والوجودية انطلاقا من علاقاتهم بالأنا من ناحية، وباتصالهم وتواصلهم بالغير من ناحية ثانية؟

تأخذنا الرواية عبر فصولها المقترحة، صوب رحلة وجودية أبطالها نماذج بشرية تتقاطع في ما بينها هوية وموضوعا وتجربة، كما يؤثث فضاءها التخييلي توالد أحداثها وتعاقب مشاهدها بين ماض وحاضر ومستقبل. فخلال كل فصل، على حدة، نتعرف إلى شخصية، رجالية تارة ونسائية تارة أخرى، تقدم نفسها كصوت سردي مستقل بذاته، داخل فضاء مكاني محدد له خصوصياته وتجلياته، الواقعية منها والرمزية. ولعل أول صوت سردي افتتحت به الرواية حكايتها، كان صوت علي المكاوي وهو داخل مقصورة الـقطار في رحلة سفر من مدينة الدار البيضاء إلى مدينة طنجة. وخلال تلك الرحلة تنشط الذاكرة ليستعيد صاحبها أحداثا مرت ووقائع حصلت. يقول السارد: "أنا وحيد في مقصورة القطار. أجلس بجوار النافذة. نظري يسرح في الخارج. أتأمل مناظر الحقول المترامية والسماء التي لا تحدها حدود. أستعيد ما وقع في الملهى الليلي (كوبا كابانا) التابع لأحد الفنادق الكبرى التي تقع على (كورنيش عين الذئاب)، والراسخ فوق لسان صخري يمتد داخل البحر" (ص7).. وتبعا لذلك، يواصل السارد التعريف بشخصه ومهنته وتطلعاته، كما يستحضر علاقاته وشخصياته وسائر توتراته. فمهنته كصحافي جعلت منه شخصية قريبة من أناس كثيرين "جاؤوا إلى جريدة التعاقب ليتحدثوا عن أنفسهم، وليعروا ذواتهم بكل شفافية" (ص36) شريطة أن ينشر حالاتهم على القراء. وهي حالات اجتماعية كثيرة أثارت القلق والسؤال مثلما أثارت الشفقة واستدعت التأمل والتدخل السريع. حالات اجتماعية يستحضرها السارد، وهو يستمع لأشرطته الصوتية (37 – 40). تلك الأشرطة التي تختزل سيرة المدينة وسيرة

الشخصيات، في أدق التفاصيل والجزئيات. يقول: "في الجريدة نستقبل عدة حالات من هذا النوع. أناس يأتون إلى مقر الجريدة لبث شكاو من ورائها فضائح من ورائها فضائح عائلية وتعرية للذات... / ميم نون. فتاة في السابعة عشرة قالت اسمي حنان. أعمل خادمة في أحد البيوت، وصاحب البيت يستغل وجود زوجته في الخارج فيأتي إلي وأنا في المطبخ أو في غرفة النوم أقوم بالأشغال ليصب على جسدي من قارورة عطر هي لزوجته ثم يحاصرني بذراعيه. أهرب منه من غرفة لأخرى وهو يلاحقني. أنا أحب شابا من أولاد الحومة، وأخشى أن يتخلى عني بعد أن افتض بكارتي." (ص37 – 38).

وفي خضم حالات التذكر والاسترجاع تلك، يعرض السارد لأهم حدث شكل تحولا جذريا في مسار حياته المهنية، يتعلق الأمر بتعرفه على شخصية عبد الرحمان المسكوف، الذي طلب منه مصاحبته، كصحافي إلى ملهى كوبا كابانا ليطلعه عن كثب على ما يجري داخل هذا الفضاء الليلي من سلوكيات وانحرافات وصفقات مشبوهة، وليعرفه أيضا على ابنته ميلودة، التي غرر بها ذات يوم فصارت بائعة هوى ضربت بكل القيم والمبادئ بما في ذلك تنكرها للوالد؛ غير أن السارد يفاجأ بالرجل وهو يهم بإحراق الملهى بمن فيه بدءا بابنته ميلودة. يقول السارد: "فجأة نهض واتجه نحوها. بخفة أخرج من جيبه القارورة ودلق ما فيها من بنزين عليها ثم أشعل النار. اندلعت الحرائق بسرعة كبيرة في المرقص. بحثت عن مخرج للفرار. وجدت أناسا كثيرين يتزاحمون على الخروج. رأيت صبايا محروقات الوجوه والأجساد والشعور، ورأيت أناسا هلعين وحركات رعناء ودموعا على الخدود وحالات إغماء. رغم الهلع فقد التقطت بعض الصور للقيامة التي قامت في الملهى." (ص20).

حينها شعر السارد علي المكاوي بالضياع والحيرة، فقد صار في لحظة، شاهد عيان على ما حدث صوتا وصورة؛ بل وعارفا بالفاعل، لكنه لا يستطيع الإدلاء بالشهادة بتحذير من مدير الجريدة، فقد طلب منه، هذا الأخير، مغادرة البيضاء إلى طنجة والاكتفاء بإنجاز تقرير حول ما حصل وإنكار وجوده بالمكان ساعة وقوع الحريق.

وبذكر حدث الحريق، تعرض الرواية، في فصل لاحق، حدثا مشابها تعرضت له شخصية أخرى هي رشيدة عنتر، حين فوجئت بخبر الحريق الذي اندلع بمحلها التجاري (محل القفطان الذهبي). تقول الساردة: "خرجت من الشقة بلباس النوم وركبت السيارة وأنا هلعة حتى وصلت إلى المحل. دخان كثيف يتسرب من الداخل. رجال الإطفاء دخلوا وخراطيم المياه في أيديهم. وضعت يدي على رأسي. تهاويت على الأرض، ولا أدري كيف حملوني بالسيارة إلى البيت. عندما عاد إلي الوعي وجدت نفسي مشلولة اليدين." (190 – 191). هذا المحل التجاري الذي ما كان ليوجد لولا مساعدة عباد الطوسي صديق زوجها فارس عنتر، فهو صاحب الفكرة وهو من ساهم برأس المال. شخصية اغتنت في وقت قصير جدا وفي ظروف مشبوهة غامضة؛ ومن ثمة، كان لها حضور قوي في تشكيل أبعاد الحكاية. وحين عاد عباد الطوسي، بعد غياب دام عامين، طالب بنصيبه من الأرباح، غير أن رشيدة تنكرت له وأبت محاسبته. فكان الانتقام أن اعتقل زوجها في قضية وأحرق محلها. غلبتها الصدمة وتذمرت حياتها. وهي لحظة، من بين لحظات كثيرة في الرواية، أبانت، بشكل فني مليء بالرموز والتأويلات، عن قلق الأوضاع الاجتماعية وعمق الصراع بين العلاقات الإنسانية، في اتصالها أو انفصالها عن فكرة الفراغ، التي قاربها الكاتب روائيا.

حدثان إذن، متباعدان في الزمان وفي المكان، غير أن دافعهما كان واحدا تجلى في رد الاعتبار وفعل الانتقام من الحياة ومن البشر. يقول السارد: "تعجب وقال: حريق في الدار البيضاء وآخر في طنجة. قلت: هي حرائق هذا الوطن. قال: حرائق يشعلها رجال سياسة انتهازيون، وتجار مخدرات، ومتاجرون بالبنات الصغيرات، وإرهابيون يفجرون أنفسهم بأحزمة ناسفة، من أجل لا شيء، أو من أجل كل شيء" (ص217). هكذا، تصبح المدينة / المكان حديثا بضمائر متكلمين عنها وعن أنفسهم وتجاربهم. تصبح المدينة بتعبير الكاتب نفسه، ذات حوار، ليس فقط خرائط للمكان وإنما "رؤية للرائي".

وفي سياق استكمال بناء الدلالة، دائما، يحضر صوت المرأة، بشكل قوي، من خلال تجارب نسائية أخرى (بديعة الزواوي، سعاد الدردوري، سليمة بوشارب

ومريم حنتات) تلتقي جميعهن في مظاهر الغربة والوحدة والضياع، ومن أجل ذلك، منحهن الكاتب فرصة الحديث عن تجربتهن الأليمة في علاقتهن بالجسد، تارة، وبالآخر، زوجا كان أم صاحبا أم ولي نعمة، تارة أخرى. تقول إحداهن: "أنا أداري اليوم بالغد. أكذب على نفسي. كل ليلة يدعوني إدريس إلى الحانات والمطاعم والمراقص. أشرب وأتعشى وألتقي بمعارفه وأصدقائه فأتحدث وأملأ فراغ حياتي. بدون إدريس لا أتصور شيئا آخر يمكن أن أفعله بحياتي. حياتي ذهبت مع الريح." (ص134). وتقول أخرى في مقام آخر: "أنا أعاني من مرحلة صعبة تمر بها المرأة، وتحتاج إلى صبر زوجها، ولكن أنا متزوجة من علي ولا زوج لي. هو لا يشعر بحالي." (ص49).

تبعا لذلك، تضعنا الرواية أمام حالات نفسية مختلفة، بطلاتها نساء تناوبن على منصة الحكي لتقلن الحياة وترسمن واقعهن المأساوي قهرا وعنفا وانكسارا، سواء في علاقتهن بالرجل أم بالمرأة ذاتها، حيث الحب والكراهية والمكر والدهاء والخديعة، وما سوى ذلك من طبائعهن وكيدهن.

ومثلما حضر صوت المرأة يحضر صوت الرجل أيضا، مع نماذج أخرى ذات صلات قريبة أو بعيدة بالأصوات النسائية السابقة. فعلي المكاوي وإدريس الغازي وفارس عنتر وإبراهيم المحكول شخصيات تهاوت أحلامها وبارت مواقفها وتباينت مصائرها. قاومت الحياة في تناقضاتها المختلفة ما استطاعت إلى ذلك سبيلا، إلا أن سلطة الواقع كانت أقوى منها ومن أية مقاومة. فرغم ما عرف عن إدريس الغازي، المحامي والفنان مثلا، من مكر وانتهازية وثراء ومهارة مهنية لم يسلم، بدوره، من وجع الحيرة وقسوة الزمن، وقلق الوجود، فكانت الهزيمة النكراء والشعور بالعجز وتصدع الذات. يقول السارد: "لكني حائر. قلق جدا. على وشك الانفجار. فأنا أحيا بين امرأتين، واحدة هي زوجتي سعاد الدردوري، التي سوف تتعرفون عليها فيما بعد، والثانية هي سليمة بوشارب، التي عشت معها العلاقة لأكثر من عشر سنوات. سليمة سكنت بعض أوجاعي في وقت من الأوقات، لكنها صدعت ذاتي." (ص71). إنها شخصيات سعت كلها نحو التحرر الذاتي ودفع الضرر، فصارت بذلك رمزا من رموز التنوع والاختلاف والتعدد في الأصوات. ومن ثمة، تبدت ملامح الفراغ،

كفكرة داخل الرواية، من خلال بحث الشخصيات عن ملئه وسد ثغراته، كل حسب طبيعته وانشغالاته.

هكذا تقدم الرواية نفسها ليس باعتبارها رواية مشاعر فحسب؛ وإنما رواية أحداث وفضاءات وشخصيات تضج بالحركة، تقول الحياة من خلال شخوصها وتقدم موقفا من خلال مساراتها وتجعل من الفضاء (الدار البيضاء، تارة وطنجة، تارة أخرى) مكانا رمزيا لتمرير متخيل الذات في وعيها وصراعها مع ذوات أخر. يقول السارد: "ثم قال لي: اسمع يا صديقي علي. نحن في السيرك نبني الفراغ. سألته: وكيف تبنونه؟ قال الفراغ هو الفراغ. الفراغ هو العالم. العالم يعيش حروبا ومجاعات ونحن في السيرك نوهم الناس أننا نبني الفراغ. نعطيهم لحظات من المتعة والنسيان. كان القطار يقترب من الوصول إلى طنجة، وقد تجاوز قبل قليل (محطة أصيلة) وأنا أفكر في معنى بناء الفراغ. درس علمني إياه مصطفى صديقي القزم." (ص212).

ولكي يسدل الكاتب الستار على محكي الرواية ويستكمل بناءها الفني، فقد حط رحاله عند ذات الشخصية الروائية التي ابتدأ بها الرواية. وهي شخصية علي المكاوي، الذي خرج من الدار البيضاء في اتجاه طنجة لكنه عاد أدراجه من حيث أتى، بعدما اقتنع أن لا جدوى من البقاء في طنجة المدينة، وأنه ذاهب مع الريح. يقول السارد: "الآن وقد انتصف الليل في (حانة التجار)، وأخذتم نصفه، فلتتركوا لي نصفه الباقي." (ص224). فخلال هذا السفر، ذهابا وإيابا، اشتغلت الذاكرة واستحضرت وجوها وأصواتا وأماكن وطقوسا متفاوتة الرؤى والدلالات، وهو ما شكل في العمق رؤية الكاتب في بناء الحكاية، حتى غدت فصول الرواية كأنها فصل واحد.

وبهذا المعنى أو ذاك، شكلت كل شخوص الرواية، رجالا ونساء، قوى فاعلة تضاربت أسرارها وحكاياتها وتباينت أبعادها وصراعاتها، بالإضافة إلى القوى الفاعلة الأخرى المجردة كالحب والخيانة والصداقة والدعارة والفساد والمخدرات والدين والسياسة والأدب وغيرها، مما كشفت عنه شخصيات الرواية كل باسمه وصفته، وفي أسيقة متباعدة ومتقاربة أحيانا.

لقد نجحت الرواية وهي تعرض لنماذج بشرية متفاوتة الأعمار والرؤى في تقديم صورة عن الواقع المجتمعي القلق، في تبدلاته وتحولاته وفي صراعاته

وانكساراته، دون أن تغفل علاقة هذه النماذج بالمكان كفضاء استراتيجي يستضمر الوقائع ويعرض الأحداث، في تناميها واندماجها. مكان يشي بالأهمية والالتباس وتعدد الوجوه. يقول السارد:

"ما الذي رأيته من طنجة؟
طنجة إبريق مهشم
ساحة قديمة للكوريدا
لهب
نار
أو ذهب
معنى شرقي أو غربي
فراسة
نهوض رماد من رماد الوقت
سيف أموي مفلول
نهوض للأساطير
طنجة لا تفتح أبوابها للعابرين
تنسج الأقاويل
تنسج الريح
وها أنا أذهب مع الريح." (ص222 – 223).

تبقى رواية "أبنية الفراغ" للكاتب محمد عز الدين التازي رواية ذوات فردية وجماعية تعاني قلق الوجود وقلق التحول الذي يشهده المجتمع بشكل مباغث ودون سابق إنذار، أحيانا. وهو ما يجعل الذات الكاتبة دائمة التوتر والاضطراب، لغة وتخييلا، تنتقد واقعا مريضا وهو يتجه بالإنسان نحو الموت والمحنة والضياع والفراغ. فراغ الروح وفراغ المكان.

إن الكاتب في هذه الرواية، يشتغل وفق رؤية تعي تمام الوعي أن فعل الكتابة مدخل أساس لنقد الذات والمجتمع اعتقادا وسلوكا وممارسة. وأن فعل الكتابة أيضا، مساحة ضرورية للحرية حين تسمح بتعدد الأصوات والمواقف واللغات؛ بل حين تستطيع إنشاء العالم وبناءه من فـراغ.

التاريخي والإبداعي في رواية "الحواميم"

لعبد الإله بن عرفة

تحضر تجربة الأديب عبد الإله بن عرفة، من خلال إصداراته التي امتدت على فترات زمنية متباينة، راهن خلالها على نوع جديد من الكتابة أطلق عليها اسم "الكتابة بالنور". ولأن الأحرف القرآنية والتاريخ الإسلامي شغلا بال وفكر ابن عرفة، فقد شكل هذا الاهتمام مادة دسمة لمشروعه الأدبي. فمنذ رواياته الأولى الموسومة: "جبل قاف" 2002، "بحر نون" 2007 و"بلاد صاد" 2009 انتبه الكاتب إلى ما تمنحه هذه الأحرف النورانية من إضاءات كاشفة تمس جوهر الحكاية التي يتقصدها، سواء تعلق الأمر بالعودة إلى حدث تاريخي وجب التذكير به ولفت الانتباه إليه، أو ارتبط بأحد الأعلام الشهيرة في التاريخ العربي الإسلامي، من خلال إبراز مكانته وقيمته.

ولعل في اختيار الكاتب موضوعاته الروائية، استنادا إلى الخلفيات التاريخية والشخصيات الإسلامية ما يدفع لاختبار مدى جهده البحثي و+التنقيبي في تاريخ هذه الشخصيات من جهة، وفي بلورة الرؤية الفنية التي يتقصدها كتابة من جهة ثانية. وهو ما يتجلى في نهجه لخطة "البيان الأدبي" الذي يصدر به كل رواية. يقول مثلا في فقرة من بيان رواية "ابن الخطيب في روضة طه" 2012: " إن إحياء ذكرى ابن الخطيب هي مثال على الحضور والإشهاد الحضاري الذي ندعو إليه، ونؤسس عليه الأدب المنشود في تحقيق الكونية والعالمية التي نبهنا إليها."[1] فهو في هذا البيان أو غيره "يسعى إلى تبيان الدوافع الكبرى التي كانت وراء الاشتغال بالرواية في صلتها بالجانب العرفاني من جهة، والوقوف عند أهم اللحظات القوية التي تجسد أفق الكتابة لديه، من خلال الحديث عن الحرية والكونية في الأدب، من جهة ثانية."[2]

(1) عبد الإله بن عرفة. ابن الخطيب في روضة طه. دار الآداب. بيروت 2012. ص20

(2) أحمد زنيبر. كتابة السيرة سيرة الكتابة في رواية ابن الخطيب في روضة طه. ضمن كتاب جماعي "الرواية العرفانية في تجربة عبد الإله بن عرفة. جمعية سلا المستقبل 2012. ص56

في رواية "الحواميم"[1] تستوقفنا عناية الكاتب بتوثيق لحظة تاريخية ارتبطت بمسار المسلمين العرب بالأندلس وما تعرضوا له، بعد سقوط غرناطة، من تنكيل وتعنيف وتهجير. وهي عناية حركتها غيرة عربية ووطنية، في آن، من خلالها يسجل الكاتب موقفا مناهضا للعنف مستحضرا شهادات حية تستند إلى التاريخي حينا، وتحتكم إلى الإبداعي حينا آخر.

فلماذا هذه اللحظة التاريخية بالذات؟ وما الدلالات التي تختزلها كحدث عربي إسلامي؟ وهل أسعفت المصادر التاريخية والسياسية في توثيق الوقائع والأحداث؟ وبالتالي كيف تسنى للكاتب تذويب كل ذلك في شكل إبداعي هو رواية "الحواميم"؟

1 – في العتبات النصية:

تمثل رواية "الحواميم" ثاني سلسلة من المشروع الأدبي، الذي اقترحه عبد الإله بن عرفة منذ سنوات في كتابة الرواية، تقع على مساحة ورقية تبلغ مائتين وتسع وثلاثين صفحة. تبتدئ بإهداء جاء فيه: "إلى أمة الأندلس في الحواميم في صراعها بين الحاء والميم، حاء الحياة وميم الموت، حاء الحضور وميم المعنى. إلى أرواح جميع شهداء الحرية والكرامة للأرض التي أعطوها أفضل ما لديهم وأعطتهم أسوا ما لديها." (ص5). وهو إهداء يحمل أكثر من دلالة تروم رد الاعتبار لفئة مجتمعية شكلت نواة الحضارة الأندلسية دون منازع، غير أن الزمن قلب مجدها إلى انتكاسة حقيقية.

وعلى غرار رواياته السابقة، يقترح الكاتب بيانا أدبيا يفسر فيه ملامح الكتابة في علاقتها بالحروف، التي يستمدها أساسا من "الحروف النورانية المقطعة في بعض فواتح السور"(ص7)، وعددها يبلغ أربعة عشر حرفا تجمع في عبارة "كلامُ حقٍّ نصرُه يسطع". فبعد الاستناد إلى الأحرف المفردة الثلاثة (القاف والنون والصاد)، ها هو الآن ينحت من الأحرف الثنائية، حيث يقول: "وأحرف هذه الرواية هما الحاء والميم. أحدهما حرف الحياة، والآخر حرف الموت. لكنهما حينما يتشكلان في هذا الزوج (حم) يطبعان كل شيء لمساه بهذا الميسم العجيب. هناك إفناء وإحياء في نفس الآن.

(1) عبد الإله بن عرفة. الحواميم. المركز الثقافي العربي. 2010

وهذه مهمة النور." (ص9). تبعا لهذا المعنى، لم يكن غريبا أن يعتبر الكاتب القارئ "حرفا جاء لمعنى"، وما عليه سوى الوقوف على الحرف فيه ليجد المعنى منه فيه. فالحرف هو البداية وهو أصل النور.

ولأن الكاتب ينبش في ماض منسيّ ومغيّب، ارتبط بتشريد وطرد المسلمين من الأندلس؛ فقد اقتراح نصا روائيا يعيد تصوير ما جرى من وقائع وأحداث، يمثل بالنسبة إليه حافزا أدبيا وقانونيا وفلسفيا وأخلاقيا أيضا، لوضع اليد على من كانوا سببا في تنامي الجرح العربي هناك. ولتمرير هذا المعنى وتبرير الشهادة على الحضور، بتعبير الكاتب، قُسّم العمل إلى سبعة ألوية، كل لواء اختزل جانبا من تاريخ الحكاية. يقول ابن عرفة: "رأينا أن القارئ المتبصر المتأول يجب أن يكون حاضرا لأنه لا وجود لشيء مضى. فإدلاؤه بشهادة الحضور يعني أنه يفتح إمكانية المستقبل الكامنة في كل ماض. وهذا الفهم العميق هو الذي يجعل منه مسؤولا عن الماضي وعن الإمكانيات المستقبلية الواردة فيه." (ص13).

هكذا، لتجسيد ثنائية الحضور والمعنى وجدل الصراع بين الحياة والموت، كان على الكاتب أن يشتغل على فترة تاريخية ترصد أوضاع المورسكيين وهم يتعرضون للتهجير القسري من قبل الإسبان، في محاولة منه لملامسة عمق المفارقة التي انبثقت عن هذا الحدث التاريخي. يقول: "إن إسبانيا التي قدمت للعالم أعظم صورة للتعايش وأبرز مثال للسماحة بين أتباع الديانات الثلاث هي نفسها إسبانيا التي قدمت أبشع صورة على إخفاق هذا التعايش والسماحة." (ص14). ولعله بذلك، كان يدرك أن وراء هذا الماضي معنى لا يتكشف بغير معنى الحضور الذي ألمح إليه في بيانه، وبالتالي انكشاف حدّ النور الذي سعا إلى تأسيسه. فلماذا تعود الرواية، بعد سنين عددا، لإحياء حدث تاريخي مضى وانقضى؟ وكيف تترجم، عبر الحكاية المقترحة، تلك العلاقة الممكنة بين الحاء والميم؟ وبالتالي أين تتمظهر الصلة / الصلات بين التاريخي والإبداعي؟

2 – في البعد التاريخي:

تستند رواية "الحواميم" لابن عرفة، إلى مرحلة تاريخية تبتدئ من سقوط مملكة غرناطة سنة 1492 وتنتهي بطرد الموريسكيين سنة 1614. وهي المرحلة

التي تنكر فيها كل من إيزابيلا ملكة قشتالة وزوجها فيرناندو ملك أراغون والبابوية للعهود، التي ضمنوها في معاهدة تسليم غرناطة. وحتى لا تظل الرواية تاريخا بالمعنى الحرفي للتاريخ، يبتدع الكاتب قصة تروي فداحة الرعب الذي خلفه قرار ترحيل وتنصير المسلمين والزج بمن بقي منهم بالأندلس. يتعلق الأمر بأسرة عربية من الأسر التي استنكرت القرار الإسباني، واعتبرت ذلك ضربا لانتمائها الوجودي والمكاني ونكرانا لإسهامها التاريخي والحضاري. أسرة تدعى بنو معن عمد كبيرها إلى الدفع بابنه الأكبر محمد وأسرته للجوء إلى المغرب طلبا للنجاة، فيما هو ظل متمسكا بالأرض ولم يشأ مغادرتها عملا بوصية "جدهم السلطان يعقوب المنصور الموحدي التي تركها وهو على فراش الموت حيث استوصى بأهل الأندلس خيرا وسماهم بالأيتام." (ص22).

ومع اشتداد الأزمة واستمرار ملوك إسبانيا في التضييق على المسلمين وما جنحوا إليه من تحويل المساجد إلى معابد ونشر أنواع المحرمات وزرع الفتن، سيدفع بفقهاء المدينة من المسلمين إلى وضع خطط للمواجهة والمقاومة، تمثلت في تنظيم الخطب والمحافظة على التعاليم الإسلامية. غير أن تمكن النزعة التعصبية وحملة البابا فيليب الثاني 1567 لتنصير الجميع، سيضاعف من معاناة القوم. وهكذا عاش المسلمون فترة بين الإذعان للمغادرة أو اللجوء للمقاومة. ولما بلغ الشيخ من العمر عتيا حرص على الاعتناء بحفيد له استشهد والده في إحدى الحملات، وعلمه اللغة العربية وأصول الدين إلى أن تمكن من تهريبه بعدما خشي عليه افتضاح أمر عربيته وإسلامه. يقول الكاتب على لسان السارد: "ووقف الفتى ينظر إلى الشاطئ يغيب عن عينيه وهو يلوح لجده بيديه والدموع تنزل من عينيه في صمت. ثم اخذته شبه رعدة وتشنج فانتفض من حزنه، ولمع وميض الشرر في عينيه ثم صاح بأعلى صوته: سأعود، أقسم أني سأعود يوما ما." (ص55 / 56).

هكذا، لم تخل الحكاية، في سياق الحديث عن الثورة، من عرض لتواريخ دقيقة كسنة احتلال مدينة سيرون 1570، وذكر لأسماء وشخصيات من قبيل فيليب الثاني وأخيه لأبيه كارلوس والفارس الحبقي قائد قوات الموريسكيين وغيرهم، دون إهمال عرض أشكال التعذيب والتنكيل بجثث المسلمين وتعليق الرؤوس على أبواب المدينة ومواصلة التهجير، كما حصل أن "انتُزع جميع الأطفال دون العاشرة

من أمهاتهم ووزعوا على بيوت القشتاليين تحت إشراف الكنيسة الكاثوليكية لتربية هؤلاء تربية مسيحية. ومن بين تلك الأسر الغرناطية الكبرى أسرة السي مصطفى وزوجته حليمة فقد أخذ القساوسة منهما ابنتهما الوحيدة حياة رغم توسل الوالدين ودفعهما أموالا طائلة للحاكم وجنوده." (ص61).

ومع توالي عمليات الترحيل والتنصير الإجباريين، سيضعف اللسان العربي بالأندلس ويدخل كثير من المسيحيين والمسلمين على حد سواء، غياهب السجون وتدور بينهم حوارات ونقاشات تكشف الأصل المشترك بين الإسلام والمسيحية، حيث سمات العدل والتسامح وغيرهما. وقد مثل الكاتب بهذه العلاقة بحوار فكري دار بين الشيخ ابن معن والراهب كاسيو دورو، هذا الأخير الذي أبان عن فكر إصلاحي يناهض العنف والعنصرية وينتقد رجال الكنيسة انطلاقا من دعوات بعض الثوار ودعاة الإصلاح، على رأسهم مارتن لوثر. يقول الكاتب على لسان الشيخ مجيبا الراهب كاسيودورو: "خلق الإنسان من ظلمة ونور. والشقي من ترك ظلمته تغطي نور فطرته. هذا هو سر الاستخلاف يا أخي. وبهذا كان الإنسان هو المختصر الشريف والمثل الأعلى لهذا الكون وهذا الوجود. في هذا السجن حكاية طويلة عن الحاء والميم، حاء الحياة، وميم الموت. إنها القصة الأولى والأخيرة في تاريخ الإنسانية. إنها قصة حم والحواميم." (ص86). تبعا لذلك، سيتحول السجن من مجرد معتقل يضم المسلم والمسيحي، إلى موطن للتعليم والتنوير والنقاش المثمر، حول موضوعات عدة كالحرية والترجمة والخمر وتعدد الزوجات وغيرها، انتهت بتجسيد مواقع الاختلاف والائتلاف بين الديانتين. الأمر الذي يفسر أن عودة ابن عرفة للتاريخ لم تكن مجانية على سبيل الاستعراض والذكرى؛ وإنما لفتح كوات جديدة، ما دام هذا التاريخ، برأيه، يثمر في حياتنا الراهنة.

وتحضر الذاكرة، عن طريق الاسترجاع والتاريخ، ليقارن الشيخ ابن معن حالة المسلمين بين الأمس واليوم، فالخيانة ونقض العهود والمحاكمة المجانية كلها تجري باسم الدين. كما يحضر الوصف الحي، حين يصور الكاتب لحظة أُخِذ للشنق والحرق أمام الملأ. يقول السارد: "كان الشيخ ينظر إلى من حوله من العامة لعله يلمح أحدا يعرفه، لكن الدم السائل من جبهته حجب عن عينيه كل التفاصيل. فلم يعد يرى ما يحيط به. أصبحت الدنيا أمام ناظريه حمراء قانية كلون الدم تماما. تساءل

مع نفسه، إنه زمان دموي بلا شك.". (ص124). لقد كانت لحظات مأساوية بما في الكلمة من معنى، كان بطلها التدبير الإسباني بما يبطنه من حقد دفين وعنصرية قاتلة، لكن إيمان ابن معن بقضيته، جعلت منه إنسانا مناضلا مستعدا للموت في أية لحظة. لذلك ما همه جلاد ولا سياف.

وبموت ابن معن وموت الراهب كاسيو دورو، تأخذ الرواية مسارا تاريخيا جديدا، ابتدأ مع انتهاء الثورة الأندلسية في الجنوب صيف 1578 وما حققته الدولة السعدية من انتصارات تمثلت في معركة وادي المخازن والنتائج الباهرة التي نتجت عنها. خلال هذه المرحلة تعود الأندلس إلى الإعمار والتنظيمات، كما تواصل السفن القرصانية هجماتها على القرى القشتالية. وبين هجمة وأخرى تعرض الرواية قصة شاب يدعى (محمد) سقط في يد الإسبان إثر حملة جهادية لإنقاذ مسلمي الأندلس. وخلال مكوث الشاب بالأسر أبدى حماسة كبرى من خلال تعداده لقوته وجولاته وذكر فضائل معلمه السلاوي عليه في تعلم الملاحة وفنون الحرب برا وبحرا، إلى أن تم إطلاق سراحه بعد عملية تبادل الأسرى بين المسلمين والإسبان.

ولأن الشاب وطّن نفسه على الجهاد البحري، أقسم ألا يهدأ له بال حتى يعود للانتقام لجده ولضحايا آخرين. وهكذا، خلال إحدى غزواته البحرية يتعرف إلى فتاة ضمن سفينة قشتالية كانت أسيرة داخلها استطاع أن يفك أسرها من يد الأسير الأشل الذي تغلب عليه. ومن محاسن المصادفات أن كان هذا الشاب الإسباني متنورا ومتعلما ومؤمنا بالتغيير. وهنا تظهر استفادة الكاتب من التاريخ ليمرر بعض آرائه ومواقفه من الحدث ويجدد الدعوة إلى الحوار وما يمكن أن ينتج عنه من قيم التسامح والعدل والاعتراف بالآخر. يقول السارد على لسان الشاب الإسباني: "أنا رجل علم. وقد درست في جامعة القلعة التي تعتبر من مفاخر بلدنا. كما أخذت عن أستاذ درس عن عالم كبير هم إيراسموس." (ص141).

كان الحوار بين الشابين حديثا عن النهضة الآتية من شمال أوروبا وعن العدل واللاهوت والجنون والحيرة والجمال وعن المثالية والواقعية والحلم، كما كان الحديث عن دور الكتابة في التأريخ والتوثيق. يقول محمد الشاب في معرض تعقيبه على كلام الشاب الإسباني: "أعتقد أننا نحتاج في لحظات اليأس والانتكاسة والجروح لكي نذكر الناس بالشرور التي تتهددهم ونصفها لهم حتى نولد فيهم بواعث

مقاومتها والتطهر منها فتنشأ في ذواتهم عوالم جميلة تقابل تلك الشرور. قد تنبت النبتة الطيبة في أرض متعفنة. أنا اليوم محتاج إلى هذه الطاقة لأقاوم طغيان قومك الذين أخرجوني من أرضي وقتلوا قومي وأهلي." (ص148). أما حوار محمد مع الفتاة الأسيرة فتركز حول موضوع الهوية وفكرة الانتقام وحول جدلية الخير والشر، ليتضح في النهاية أنهما يتشابهان في الأصول والتجربة وفي الجرح أيضا. حوار ارتاح فيه كل منهما للآخر، وتبدت لهما الرغبة في مواصلة الحياة تحت سقف واحد، ومن ثمة العودة إلى مدينة سلا والالتقاء بمجموعة من الأشراف والصلحاء والعلماء وأهل الأندلس والموريسكيين والمسلمين الجدد ورجال البحر.

ثم تمضي الحكاية في كشف بعض أسرارها ونورانيتها، على لسان الشيخ رضوان الجنوي، حين دخل في حوار مع محمد حول القدر والأخوة والأعداء والحقيقة والسر وحول الحَمام والحِمام. جاء في الحوار ما يلي:

" – كل شيء في كتاب الوجود. يطير الحمام يحط الحمام.

عن أي حمام تتحدث أيها الرجل الصالح؟

– إنه حمام الحواميم الحائمة حول عين حمئة تغرب فيها شمس ذو القرنين: قرن حاء الحياة وقرن ميم الموت، مقدمة الحياة أم هي ميم الجمعية المحمدية. ألا تبحر في البحر المحيط؟ ألم تر الحمام بعد؟ ألم تر الحِمام بعد؟

– بلى، أبحر منذ أن عقلت. لكني لا ارى إلا الحِمام الذي يأخذ الرجال والنساء.

– إذن، ضم ميمك مع حاء من معك تشهد حقيقة حم. هناك محيط بلا ساحل، لجته الأولى موجة (حم) قلب الحقيقة الأحمدية، ولجته الخاتمة موجة (حم) قلب الحقيقة المحمدية؟" (ص172).

وفي إشارة تاريخية أخرى، تلمح الرواية إلى فترة وفاة أحمد المنصور السعدي 1603، وما صاحبها من مواقف وأحداث انعكست على مختلف مناطق المغرب، وأظهرت ردود أفعال سياسية واجتماعية. ولما شاءت الأقدار أن يجتمع الفرع بالأصل ويتعرف محمد على باقي أفراد الأسرة سيحكي للأطفال عن حكاياته ومغامراته البحرية وظهور أحواله النورانية، كما بشر بها الشيخ رضوان الجنوي.

ولعل الكاتب، وهو يبحث في نورانية الحروف وأسرارها يدرج حوارا جديدا بين معنينو وصديقه ابن القوطية، حول مفهوم الجهاد وارتباطه بالقيم العليا تارة والتباسه بالنهب والإرهاب تارة أخرى. جاء في مقطع من هذا الحوار:

" – لكأني أخال رضوان الجنوي يتكلم في أسواق المدينة ومساجدها. إنك تبدلت من اليوم الذي التقيته فيه.

– وما العيب في أن أتكلم مثل رضوان الجنوي؟ ففي كل واحد منا نظير لرضوان الجنوي. يجب أن نخرج من بين فرث ودم. ألا تريد أن أكون حليبا صافيا أيها المجاهد القوطي؟

– بلى، لكني أرى بياضي استحال أحمرا.

فالبياض والحمرة ألوان، وماذا فوق اللون وقبله وبعده؟ إنها حقيقة الأشياء يا أخي. انظر إلى الحليب الأبيض والحمرة، كلاهما يبتدئ بنفس الحرف لكنها اختلفا بعد ذلك تبعا لحقيقة استعدادها، ووفق ما أعطته حقيقتهما اللونية. لا بياض ولا حمرة إلا لمن تحكمه الصفة. فكن بلا صفة تدرك الوجود." (ص185)" (ص185).

وبموت فيليب الثاني ساءت أحوال الأندلسيين من جديد وهاجر أغلبهم إلى المغرب، بسبب ضعف شخصية الابن فيليب الثالث لتحكم (الدوق ليرما) في تصرفاته. ولعل انتشار الجراد والطاعون والصواعق سنة 1609 كانت بمثابة عقاب إلهي لما اقترفه الإنسان في حق المسلمين. لذلك، في ظل هذا الوضع المأساوي المصاحب لقرار التهجير، استمرت عملية إنقاذ أهل الأندلس وترحيلهم عبر السفن إلى المغرب وصار النهب والسرقة هو السائد بعدما تعذر على البعض توفير ثمن الرحلة، منها مصطفى وحليمة اللذين افتقدا ابنتهما ذات سلب إسباني، غير أن الأمل لم ينقطع أبدا، فقد حصلت المعجزة بأن تتعرف الأم حليمة على ابنتها في الحمام، ويفك بذلك "صراع الحياة والموت في الحمام الحامل لرقم 129 الجامع لماء برودة الحياة وقيظ حرارة الموت" (ص231).

3 – في الجهد الإبداعي:

إن كان ابن عرفة قد توسل بالتاريخ العربي أساسا، في هذه الرواية؛ فإنه لم يفرط في ما يجعل هذه الرواية عملا فنيا قائم الذات، لا يخلو من تخييل وإبداعية.

ولعل مراجعة الحكاية المقترحة تظهر عناية الكاتب بالجانب السردي، بما تستدعيه هذه العناية الفائقة من استحضار لجماليات متعددة، تمس اللغة والقصة والبنية الحكائية وغيرها. ويمكن أن نلمح إلى بعض هذه العناصر التي حفلت بها الرواية في جانبها الإبداعي من ذلك:

– عناية الكاتب بالشخوص، فقد رسم لكل شخصية أبعادها المناسبة، سواء تعلق الأمر منها بالجسدي أو النفسي أو الاجتماعي، مما يقربنا أكثر من هذه الشخصية أو تلك، في علاقتها بذاتها من جهة، وبالآخر من جهة ثانية. كما تمت العناية برصد مختلف العلاقات التي جمعت بين هذه الشخوص، منها علاقات الحب والكره والصداقة والخيانة والتفاهم والخلاف وما سوى ذلك.

– عناية الكاتب باللغة، فقد حرص على تجويد لغته والانتقال بها من مجرد لغة عادية بسيطة إلى لغة المجاز والاستعارة، بما تضمه اللغة من حديث عن الكلمة والجملة والعبارة. والواضح أن تنوع المعجم الذي توسل به الكاتب كان وراء غنى هذه اللغة ورحابتها. فثمة المعجم القرآني والبلاغي والتراثي والتاريخي والرومانسي والحربي أيضا، معجم ثري حاضر بقوة تزكيه مختلف المقاطع التي يمكن أن نستدل بها للتمثيل لا الحصر. هكذا كان كل لفظ أو عبارة يحيل إلى حقول دلالية مختلفة تعكس طبيعة الشخصية وتقربنا من عوالمها الداخلية. أما الجمل فلا يختلف أمر استعمالها، عما قيل بخصوص اللفظ المفرد. ومن ثمة، تحضر الجمل القصيرة والطويلة، كما تحضر الجمل البسيطة والمركبة، بما تشمله من دقة في الوصف أو تركيب الصورة الفنية، في ارتباطها بالموضوع المعالج وباللحظة التاريخية والإبداعية في آن.

– عناية الكاتب بالسرد، حيث انتظامه وفق تسلسل زمني منطقي، يشي بواقعية الأحداث. كما زاوج الكاتب، وهو يعرض للحكاية، بين إيقاع سردي سريع وآخر بطيء تبعا للمدة الزمنية التي تتسع للحظة التاريخية المتحدث عنها. فكل فترة تشغل حيزا زمنيا وتضم وقائع وأحداثا متفاوتة. ونظرا لارتباط الزمن بالمكان، لم يكن هذا المكون الأخير بمعزل عن الأول، فقد تشكل بما يسمح من رصد علاقة الشخصية بالزمان والمكان معا تارة وبالإيقاعين النفسي والاجتماعي لها تارة أخرى.

– عناية الكاتب بالحوار، ومنه ما اتضح سلفا في سياق الرواية، حين جعله الكاتب معبرا لتتبع مسارات الشخصية وصلتها بالحكاية الأم وباقي الحكايات الجانبية. فبين حوار داخلي وآخر ثنائي، يفسح الكاتب لشخصياته مجال التعبير عن نفسها وتحقيق تواصلها مع الذات والآخر. وتبعا لنوعية المتحاورين وطبيعة المكان وطبيعة الموضوع تنوعت اللغة بما ينسجم وعملية السرد. وبهذا المعنى، شكل الحوار مدخلا أساسيا لمراجعة التاريخ، لذلك لم يأل الكاتب جهدا في عقد حوارات مثمرة تناقش أفكارا وقضايا حضارية وإنسانية ووجدانية، وهو ما تمثل في كثير من النماذج المبثوثة داخل الرواية.

ومع هذه التقنية أو تلك، يكون الكاتب قد برهن عن مقدرة فنية تسافر بالقارئ نحو تخوم إبداعية وتخيلية. لقد جمعت هذه الرواية بين السيرة والتاريخ والحكي والشهادة، وعرضت لجملة من الموضوعات العالقة التي تستدعي تأملا ومساءلة، على رأسها ما اتصل بحوار "الأديان" و"الحضارات"، وبسؤال "الذات" و"الهوية". رواية تجسد ما للكتابة من دور في التعبير والتطهير وفي النضال والمقاومة. كتابة بالنور، بقدر ما تروم الفائدة التاريخية بقدر ما تروم الإمتاع والإبداعية.

إن رواية "الحواميم" بانفتاحها على التاريخ والذاكرة من جهة، واستلهامها لمعارف تراثية وفلسفية من جهة ثانية، تجسد رؤية الكاتب في حرصه على جعل كتابته تستمد نورها ومعناها من حرفي "الحاء" و"الميم". فما طرحه من قضايا لغوية وفكرية ووجدانية، لم يحد عن عمق التصور النوراني الذي رامه منذ البداية حتى النهاية. والأكيد أن كتابة الروائي عن أسرة (بنو معن) لم تكن الغاية منه هذه الأسرة بمفردها؛ وإنما إحالة صريحة إلى سير باقي الأسر الكثيرة التي مرت بنفس التجربة، تجربة الحصار والقهر والاستبداد.

سؤال الهوية في رواية "أن أكون.."

لوفاء مليح

1 – تـوطئـة

لعل ما يحدد الرواية والكتابة السردية عموما، مقارنة مع الأجناس الأدبية الأخرى، أنها منفتحة ومركبة على حد تعبير ميخائيل باختين؛ تسترفد أجناسا كتابية، وتؤدى بلغات ولهجات متباينة، بحيث يمثل التعدد اللغوي الخاصية الجوهرية المميزة للخطاب الروائي.

بهذا المعنى، يكون الوضع الذي تعرفه الرواية العالمية بوجه عام، والرواية العربية على وجه خاص، هو ما يضفي صفة الفنية والبنائية الأدبية عليها باعتبارها سردا تعبيرا. فهي تدخل حيزا تاريخيا جديدا يخرق الوضع الكتابي السابق ويقترح بنيات كتابية تجريبية، تتحقق من خلال نماذج نصية تتعدد داخل مسمى واحد هو "الكتابة الروائية الجديدة".

وبذكر الرواية، في بعدها التخيلي، تحضر أسماء نسائية اقتحمت عالم الكتابة وحققت تواصلا ملحوظا مع قرائها. فهذه القاصة والروائية وفاء مليح في عملها الجديد تحت عنوان: "أن أكون.."، تعرض لتجربة إنسانية وتنتصر لها داخل في عمل روائي جديد، يمكن تصنيفه ضمن السير الغيرية. يتعلق الأمر بالتعريف بإحدى الشخصيات النسائية، التي عاشت فترة من حياتها في ظل ما أطلق عليه ب (سنوات الجمر والرصاص)، هي شخصية المناضلة سعيدة المنبهي.

فكيف تم تحضير الكاتبة لهذه الرواية؟ ولم انحازت الكاتبة إلى جنس السيرة تحديدا؟ ثم ماذا عن المحكيّ الذي حفلت به وهي تنصت لتجربة سعيدة المنبهي السجنية؟ وما الخطاب الروائي الذي تسعى إلى تمريره، على مستوى فعل الكتابة؟..

هذه بعض أسئلة تؤطر المداخلة، وتقاربها وفق آليات تحليل الخطاب السيري المعاصر.

2 – السيرة الغيرية وفعل الكتابة

تعد "السيرة" أحد الفنون الأدبية، التي عرفها تاريخ الأدب العربي، حيث حظيت باهتمام القراء والباحثين، على حد سواء. وقد ارتبط هذا الاهتمام، بما تطرحه السيرة، كمجال للكتابة، من إشكالات نظرية تمس المفهوم والمتن والممارسة النقدية. فإذا كان تقسيم السيرة إلى نوعين بارزين هما السيرة الذاتية والسيرة الغيرية، عبر استعمال ضمير المتكلم في الأولى، وضمير الغائب في الثانية؛ فإن ثمة تنويعات اقترحها كتاب السيرة، شكلت لحظة للتأمل النقدي. فقد نجد سيرة ذاتية كتبت بضمير الغائب بدل المتكلم، مثلما نجد سيرة غيرية كتبت بضمير المتكلم عوض الغائب. وبين هذا وذاك، ما تطرحه مقومات السيرة كالعودة إلى التاريخ واستحضار الذاكرة وما إليهما، من حيث التوظيف والاستعمال.

تندرج، في هذا السياق، رواية "أن أكون" ضمن الكتابة الروائية، التي تعنى بالسيرة الغيرية في سياقها الاسترجاعي وفي اشتغالها على الماضي كمعطى سردي مقرون بمدخلين أساسيين: هما الأثر والذاكرة. سيرة اختارت أن تتوجه إلى الغير autruiعوض الأنا moi. بمعنى التعريف بإحدى الشخصيات النسائية وتتبع مسارها التاريخي، من خلال استعراض مواقفها ونضالاتها المختلفة على المستوى الثقافي والاجتماعي والسياسي.

ولعل اختيار الكاتبة لشخصية سعيدة المنبهي نموذجا للسيرة الغيرية، يعود إلى قناعات خاصة ومشتركة في آن، تجسد انتماءها إلى مرحلة عصيبة من تاريخ المغرب السياسي، فترة السبعينيات بعيد الاستقلال وما تلاها، حيث المسخ والتضييق وحمى الاعتقالات من جهة، كما تجسد الموقع الاستراتيجي الذي تحتله، باعتبارها صوتاً نسائياً يسارياً رفض الاستكانة والخنوع إلى جانب نساء أمثال ثريا السقاط، خديجة المروازي، حليمة زين العابدين، وفاطمة أوفقير وغيرهِن، من جهة ثانية.

وهكذا، استجابة لرغبة الكاتبة وفاء مليح في اقتحام عالم السيرة، ستختار، عن سبق الإصرار والتخيّل، سعيدة المنبهي صوتا نسائيا انتصر للحرية وقاوم من أجلها ردحا من الذات، جعل منها رمزا علق بذاكرة المغاربة، وحضرت في كتابات الأدباء

والشعراء من ذلك ما وصفها به الشاعر المغربي عبد الله زريقة، ذات مرة، ب"المرأة التي أحبت الضوء".

3 – الحكاية الإطار والخصوصية السردية

لأن من خصائص السيرة الغيرية الإحاطة الشاملة ما أمكن، بالمتحدث عنه، كان لا بد من الرجوع إلى بعض الوثائق والمدونات، بوصفها مكونا أساسيا يضمن جانبا من الواقعية والتزام الحياد والموضوعية. ومن ثمة اقترحت الكاتبة بناء سرديا يحترم خطية الزمن التاريخي لسعيدة المنبهي وتسلسلَه المنطقي. فلماذا العودة إلى التاريخ؟ وما المثير في تجربة سعيدة المنبهي النسائية؟ وبالتالي ما العبرة التي تتقصدها الكاتبة عبر هذا الاهتمام بمجال السيرة الغيرية؟

لعل أول ما يلفت الانتباه ونحن نقرأ هذه السيرة الروائية الغيرية، توظيف الكاتبة وفاء مليح، لضمير المتكلم (أنا) على غير المتعارف عليه في كتابة السير الغيرية، حيث استعمال ضمير الغائب (هو / هي). وفي ذلك إشارة قوية إلى بعض التماهي الحاصل بين المؤلفة، كذات كاتبة وبين المتحدث عنها كشخصية منتخَبة. فكلتاهما تنتصران للكتابة وحرية التعبير وكلتاهما أيضا، ترومان إعادة الاعتبار للمرأة، بما هي فاعلة ومساهمة في عمليتي التنوير والتغيير.

قبل مباشرة السرد السيري، تفتتح وفاء مليح روايتها بنص شعري لسعيدة المنبهي تقول فيه: "في بيتنا أتذكر / كنا نستنشق المستقبل الآتي / نحلم به / نناضل من أجله / قاوم. واصل المعركة / قاوم إلى الأبد / لأجل الفلاح والعامل / لأجل حب الوطن". (ص5)، وهو نص يمكن اعتباره عتبة أساسية للرواية، بالإضافة إلى العنوان المقترح "أن أكون". فهما يحتويان على أكثر من دلالة حيث الحلم بالغد الأفضل والنضال من أجل الوصول إليه مهما بلغ الثمن، حبا في الإنسان وحبا في الوطن.

تشرع الكاتبة، وفق هذه الرؤية، في عرض رحلة المنبهي التاريخية، بوصفها رحلة تعج بالمحكي وبالأسئلة الكبرى، في زمن متحول باستمرار، استقت معلوماته

بعناية فائقة، جمعت فيه بين الواقعي والتخيلي، لصالح النص السردي. جمع وتجميع لكل ما يخدم السيرة الغيرية، في بعدها الجمالي، دون السقوط في التقريرية والتاريخية.

وتبعا لمعايير السيرة الغيرية، تقترح وفاء مليح بناء سرديا يضم إحدى وعشرين محطة تشمل كل واحدة منها بعض التفاصيل والمعلومات اللازمة تنسجم والسياق الزمني والمكاني في آن، كما تحمل كل واحدة منها عنوانا دالا من قبيل: تحت الرماد، ضوء ومدينة، نشيد الحماسة، العصيان، هوى فاسد، نخب الوطن، شرارة الكلمة، المحاكمة، أرض المنافي، شهقة الموت ورعشة الضوء، وغيرها. وهي محطات تفاوت حجمها بتفاوت الموضوع وطبيعة المرحلة، نعيش خلالها لحظات إنسانية في صراعها مع الواقع والأحداث وما صدر عنها من مواقف وردود أفعال.

4 – التخييل الغيري والذاكرة

تنطلق أحداث الرواية من غرفة الإنعاش حيث ترقد بطلة السيرة سعيدة المنبهي، في حالة غيبوبة تفقدها الصلة بالعالم الخارجي ومَن حولها. غير أن هذه الغيبوبة سيتم تحويلها إبداعيا إلى لحظة حية، حين تستحضر الكاتبة عنصر الذاكرة فيستيقظ ما (تحت الرماد) وتتراءى في الصورة "امرأة الجنون والعنفوان. هاربة وراكضة إلى وديان الخلاص. تجري ويجري معها الحلم. يرافقها ويلهم قوتها." (ص12)

داخل هذه الغيبوبة، وعلى طول الرواية، سنسافر في الماضي عبر الذاكرة المستعادة، إلى عوالم سعيدة المنبهي حيث البداية والنشأة والصداقات وفرحة النجاح الأولى بالحصول على البكالوريا، تقول: "أودع الصديقات ثم أنطلق قاصدة البيت. أعبر شارعا تلو آخر. زقاقا تلو غيره. رغبتي شديدة في معانقة كل من أراه أمامي. أنظر في وجود المارة. نظراتي تدعوهم إلى مشاركة فرحتي. نشوتي بالنجاح. في لحظة فرح." (ص16). ومع لحظة النجاح الأولى، يبدأ الحلم بالمستقبل والمضي نحو الآتي من المصير المجهول، وتحضر القراءة، باعتبارها معبرا للامتلاء. وهنا ستحيلنا السيرة إلى نوع القراءات التي تشبعت بها سعيدة المنبهي في تلك الفترة،

حيث المد الاشتراكي ومؤلفات كارل ماركس وليلين وثورات كل من تشي كيفارا وماوتسي تونغ وفيديل كاسترو، وما إليها من أحداث مصاحبة تطرح أكثر من سؤال حول الهوية والمصير والعدالة الاجتماعية. وفي هذا المنحى السرد غيري، ستستعين الكاتبة بعدد من الوثائق والشهادات والحوارات والإبداعات التي تؤرخ للشخصية وللمرحلة.

هذه المرحلة، بحسب الرواية، تمثل علامة مضيئة في مسار المنبهي تقودها مغامرة الاكتشاف، اكتشاف الحياة واكتشاف الجمال في عمقها. ولأن دور الأسرة في هذا المخاض الفكري الذي عاشته المنبهي كان أساسيا، لم تغفل الكاتبة الإشارة إليه خاصة في علاقتها بأخيها الأكبر عبد العزيز وأختها خديجة وزوجها، وما لقيته منهم من دعم وتحفيز.

وعبر هذه القراءات في كتب الفكر والأدب والتاريخ وما صاحبها من مناقشات عائلية، تتغذى شخصية المنبهي وتكبر في عينها بعض صور المرأة المغربية، حين تمتلك قوة الشخصية والإرادة. ولعلها بداية المنبهي الأولى في تقدير الأحداث والشخوص. تقول: "لا أدري.. حين نتجول في أزقة مراكش العتيقة يعود ذهني إلى زمن زينب النفزاوية ملكة مراكش وزوجة يوسف بن تاشفين. زينب المرأة القوية. الحكيمة. ذات ثقافة عالية. كان لها الفضل في تأسيس مراكش في هذه الرقعة من المغرب." (ص22). وبهذه المعلومة التاريخية، ستنفتح السيرة الروائية على شخصية تنتصر للحرية وتناضل في الخفاء كما في العلن. امرأة تثبت أنها قادرة على تحمل المسؤولية والدلو بدلوها في قضايا السياسة والمجتمع. وبعبارة مانعة جامعة بلغة أهل المنطق "أن تكون..".

5 – ما وراء المحكيّ السير – غيْري

إيمانا من الكاتبة بشخصية سعيدة المنبهي، وما لها من تأثير رمزي في تاريخ المغرب السياسي، تواصل تقمص شخصيتها باستعمال ضمير المتكلم دائما، سرد عدد من المعلومات والإشارات التي تضيئ مسارها الطلابي والنضالي. من ذلك الإشارة إلى انتقالها إلى الرباط، حيث تبدأ المغامرة الحقيقية نحو اكتشاف العالم

والذات. ذاك "الانتقال الذي يؤسس للحرية ولحياة جديدة ومستقلة" (ص31). وفي هذا السياق ستعرض الكاتبة لبعض المفارقات التي تزخر بها هذه المدينة / الرباط، حيث اختزالها للجمال والقبح في آن، كما تعرض لفترة استقرارها بالحي الجامعي مولاي اسماعيل والتحاقها بكلية الآداب، وما صاحبهما من دهشة المكان وتبدل العلاقات وأصداء المحاضرات وما سواها من تحولات وانشغالات.

تقول الساردة: " أمامنا بعض الوقت لكي نجرب قوة ريشنا، ونحلق لاختراق أبواب الكهوف المغلقة، فنمسك بمفاتيح حياتنا الجديدة. الكلية، والحي الجامعي، والمدينة العاصمة التي ما زالت سرا يجب علينا فك طلاسمه. أصبح اجتماعنا داخل إطار الاتحاد الوطني لطلبة المغرب طقسا من طقوسنا اليومية. نختلط بمناضلي الاتحاد وأصدقاء أخي عبد العزيز. ننضم إلى صفوفهم باستماتة محارب، وبروح مقاتلة، ودم فوار لخلق عالم جديد، سبيلنا إليه فتنة الحلم، وحماسة الثوار..." (ص41)

وبالحلم والحماسة ستواصل الساردة (مليح أو المنبهي) مسارها الرؤيوي بين الهم الثقافي والهم الاجتماعي السياسي، سواء داخل الاتحاد الوطني لطلبة المغرب أو داخل تنظيم إلى الأمام، انطلاقا من قناعة "تتغذى على أفكار اليسار الماركسي اللينيني والإيمان بإيديولوجيته مسلكا للخروج من الفقر والأمية والفساد والظلم الطبقي الاجتماعي الذي أفرزه وحفره الرأسماليون" (ص42).

ويستمر الحكي، داخل الغيبوبة، من خلال التركيز على مختلف الوسائط التي تؤثث فضاء السيرة الوجودية لسعيدة المنبهي. وهو الأمر الذي حفز الكاتبة للاقتراب من الذاكرة والتاريخ ومن اليومي والهامشي، كجزء أساسي في هذه السيرة الغيرية، عبر تحويلها إلى لحظة حياتية آنية وإلى أسئلة وجودية حول الإنسان والوطن والهوية. ويمتد الحكي السير – غيري ليضع القارئ في زمن السبعينيات حيث ستنشط الحركة الطلابية وتتقوى الأحزاب السياسية وستنخرط مجموعة من الأسماء في درب النضال وتحمل المسؤوليات، زجت بالبعض منهم في غياهب السجون والمعتقلات السرية أمثال عبد الحميد أمين، عبد اللطيف اللعبي، عبد القادر الشاوي وغيرهم. الأمر الذي لم يولد بداخل المناضلين والمناضلات ومنهن سعيدة المنبهي، في ما بعد، وكذا

أخيها الأكبر، إلا العصيان والتمرد والصمود، ومن ثمة توالي إصدار النشرات وإعداد التقارير وعقد المؤتمرات.

تقول الساردة: "لست أدري لماذا يرافقني إحساس دائم بأن الموت قريب مني وأن أيامي معدودة. الحياة لن تهبني سوى عمر قصير. إحساس زرع بداخلي منذ أن بدأت أدرك أناي القلقة المضطربة غير الراضية، والمتطلعة دوما إلى غد أكثر إشراقا، أناي غير المكتفية بحاضرها الذي يغشاه ضباب رمادي" (ص67).

ولأن الحياة الجامعية لم تعد مغرية نتيجة ما أصابها من تدهور وتراجع، كان تفكير المنبهي في اجتياز مباراة المركز الجهوي (شعبة اللغة الإنجليزية) بنفس المدينة طلبا للاستقلال المادي تلاه زواجها ممن قاسمها الهم الطلابي لفترة، غير أن هذا الزواج، رغم الرومانسية الحالمة، التي نشأ عليها منذ البداية، لم يستمر طويلا نتيجة تباعد الأفكار بينهما بخصوص مفهوم النضال وتحديد المسؤوليات. كان الانفصال الحل الحاسم، فالمنبهي لا تريد أن تصبح "مجرد امرأة عادية ذات هموم بسيطة مثل كل النساء البسيطات" (ص135) وهو اختيار ينم عن جرأة وإصرار على تأكيد هويتها كامرأة، وترسيخ كينونتها كفاعلة وإنسانة لها حق تقرير المصير.

هكذا، سيتحول بيت المنبهي إلى مقر للتنظيم واجتماع الرفاق لتدارس الأوضاع السياسية وحملات الاعتقال المتوالية. تقول الساردة: "أغلب رفاقي اعتقلوا أخي في المنفى. زوج أختي في السجن. بت أرى السجن قريبا مني" (ص154). وحصل ما لم يكن منه بد، ستعتقل المنبهي وتدخل غياهب السجن وتعيش تجربة الاعتقال.

6 – سؤال الهوية وسيرة الألم

خلال تتبع مظاهر الاعتقال، بين سجن جماعي وفردي، ستنبه الكاتبة وفاء مليح إلى تلك المحاكمات السرية والعلنية في آن، وتستعرض لأساليب التعذيب والتهديد وشتى الممارسات اللاإنسانية، التي كانت سائدة آنذاك. تقول في مقطع من الرواية: "يأمر الحارس أن ينزع عني ثيابي. أحاول أن أصده، لكنه يمسكني بعنف ويخلع عن جسدي ما بقي من قطع الثياب. أتأملني فأجدني عارية تماما. يتأملني

الرجل ثم يردف: انظري إلى هذا الكلب، سنطلقه ليصبح رفيق فراشك، أليس وسيما؟ يسألني بتهكم. أنظر إلى الرجل ثم أنظر إلى الكلب. أرتعد خوفا من منظره. أشعر بالغثيان. أتجشأ ما في جوفي من خواء.. يشدني الرجل من شعر مؤخرة رأسي. يرعد ويزبد ثم يسأل: ماذا؟ هل تجيبيني على أسئلتي؟ أم أتركك مع الكلب ينهشك حبا وجنسا".(ص166 / 167)

ونحن نتابع أخبار السيرة الروائية لوفاء مليح، يستوقفنا انشداد المنبهي إلى الكتابة، بوصفها جزءا من الكينونة وضربا من التمسك بالحياة ضدا في النسيان والإهمال. تقول: "هكذا حين تعبر الذكريات نسيج عزلتي الباردة. تدفئني حرارة الكلمة ويستقبلني موطنها." (ص190). بهذا المعنى تصبح الكتابة مقاومة ونضالا تختزل عنف المرحلة وشقاء اللحظة.

ستكتب المنبهي، ارتباطا بما حصل، عن واقعها وواقع زميلاتها في السجن والنضال، ستكتب عن مواقفها وآرائها من مختلف القضايا الساخنة، عن أحلامها المجهضة وعن آمالها المنتظرة. ستقاوم بالكتابة ما استطاعت إلى أن أكلها إضرابها عن الطعام، فخانها جسدها ودخلت بعدها في غيبوبة. هي، بهذا المعنى أو ذاك، ذات امرأة تنتصر للألم، وتنفذ بصبرها البطولي إلى عمق الذات، لتسبر أغوارها وتحكي أسرارها.

وإذ تنتهي أحداث الرواية / السيرة في نفس المكان الذي انطلقت منه، داخل فضاء المستشفى، تنفتح على الزمن الحاضر، بتحولاته المختلفة، وتتأمل لحظاته الفارقة بين الأمس واليوم. وكأن دور الغيبوبة التي مرت بها بطلة السيرة سعيدة المنبهي انتهى، وسار بالإمكان العودة إلى الحياة واسترجاع التوازن الطبيعي. إنها بتعبير الساردة رعشة الضوء التي تفضي إلى الحياة واستعادة الذاكرة. تقول: "تمر الأيام وأفراد العائلة مغتبطين بوجودي بينهم، يرقصون رقصة الحياة، يتسلل الدفء إلى جسدي. ينعش الخلايا ويزرع الروح التواقة إلى الانطلاق والسفر إلى حيث يزهر النقاء." (ص264)

7 – خـلاصـــة

في هذه الرواية / السيرة تنشط ذاكرة مليح، من خلال تسليط الضوء على تلك المرحلة الزمنية من سبعينيات المغرب، تتعقبها وفق استراتيجية إبداعية محكمة تسعى إلى بعث الحياة فيها وفي شخوصها الأموات من جديد، كما تسعى عبر الاستعانة بالتاريخ وعرض التفاصيل المساعدة إلى تثمين دور المرأة المغربية وإصرارَها على أن تكون هي هي. وأن تكون بذاتها لا بغيرها. إنها استراتيجية البيوغرافي الذي حينما " يكتب قصة حياة الآخرين، يتدخل بشكل أو بآخر في هذه الكتابة".

لا شك أن ما اختزنه تجربة سعيدة المنبهي الإنسانية من مواقف نبيلة وما خلفته من أفكار وأشعار عكست واقعها الاجتماعي والسياسي، بكل تفاصيله وجزئياته، جعلها شخصية سردية جديرة بكل احترام، وحق للكاتبة أن تُعرِّف بها القارئ / الواقعي والمفترض معا، قصد العبرة والإفادة من مسارها الحافل بالأحلام والجروح والأفراح.

تبقى في النهاية السيرة الروائية الغيرية "أن أكون.." لوفاء مليح، سردا يُعنى بالهوية مدخلا مهيمنا وتوثق للحظة إنسانية عبر الكتابة بما تمنحه من إمكانات التعبير والتواصل من جهة، وما تقترحه من انزياحات التخيل من جهة ثانية. إنها سيرة رواية غيرية تُحيي ذاكرة، وتعيد الاعتبار لمرحلة زمنية عاشتها المرأة المغربية.

الثابت والمتحوّل في رواية "إمارة البئر"

لمحمد سالم الشرقاوي

تواصل الرواية المغربية حضورها اللافت في الساحة الثقافية المحلية والعربية، على حد سواء، بالنظر لما راكمه كتابها من أعمال قمينة بالقراءة والمتابعة. ولا شك أن ما عرفه المجتمع المغربي من تحولات فكرية واجتماعية واقتصادية وغيرها، كان له كبير الأثر في توجيه عدد من الروائيين إلى بعض الموضوعات دون أخرى، وإلى تجريب تقنيات جديدة في مجال الكتابة الروائية.

ولم تكن الرواية التي اتخذت من عالم الصحراء موضوعا لها، بمعزل عن هذا التحول الأدبي في مسار الكتابة الروائية. فقد راهن الروائي المغربي على قارئ مغاير قادر على فك شفرات الرواية الحديثة، باعتبار مضمونها حينا، وقادر على تأمل صيغها التجريبية، باعتبار شكلها حينا آخر.

وفق هذا التصور، تتوجه المداخلة إلى قراءة في أحد الأعمال الروائية التي تنتمي إلى أدب الصحراء، ويتعلق الأمر برواية (إمارة البئر)[1] للكاتب المغربي محمد سالم الشرقاوي. رواية تجمع في رؤيتها الفنية بين السيرة والتاريخ والنزوع نحو التخييل الروائي. فهناك سرد لأحوال المجتمع الصحراوي وبيان لأنماط عيشه وكذا استشراف لآفاق تحولاته، عبر تقنيات سردية تقوم على الحكي والوصف والحوار والاسترجاع.

للاقتراب من هذا العمل الإبداعي واستقصاء ما فيه من تقاطع فني بين الثابت والمتغير، نقترح دراسة في أحد المكونات السردية تتمثل في مكون "الشخصية"، باعتباره مدخلا من بين مداخل كثيرة تسعف في قراءة هذه الرواية ومقاربة موضوعاتها وتقنياتها المختلفة. فماذا عن هذا المكون؟ وما هي وظيفته الجمالية داخل الحكاية؟ وكيف ساهم عمليا في تجسيد ثنائية الثابت والمتغير؟..

(1) محمد سالم. إمارة البئر ثنائية السيرة والإخلاص. دار أبي رقراق للطباعة والنشر. الرباط 2015

لعلّ الحديث عن مكون الشخصية، في الرواية العربية، لا ينفصل عن باقي المكونات السردية الأخرى من قبيل المكان والزمان والأحداث واللغة وغيرها، مما يشكل البنية الكبرى للنص / الحكاية. كما أن هذا الحديث، لا يخلو من إشكالات نظرية تمس المفهوم والمصطلح، بالموازاة مع اختلاف المرجعيات النقدية، التي تناولته تأطيرا وممارسة. فقد كان ينظر إلى الشخصية، في الرواية التقليدية، باعتبارها كائنا إنسانيا يتشكل من لحم ودم، فيما نظرت إليها المقاربات السيميائية، بوصفها كائنا ورقيا يتحكم في صنعه خيال المؤلف، كما عند رولان بارت، أو من لا يحتفظ من مدلولها سوى بوظيفتها السردية كما عند فلاديمير بروب، أو من يعتبرها مجرد علامة تستدعي مقولة مستويات الوصف كما عند فيليب هامون، أو من يصنفها ضمن نظرية تتوسل بالنموذج العاملي كما تبناها ألجيرداس جوليـان غريماس، أو وفق منظورات مفاهيمية أخرى.[1]

1 – العنوان مدخلا للرواية

تستوقفنا، منذ البدء، في رواية (إمارة البئر)، مجموعة من العتبات، التي ساهمت في بناء جزء هام من دلالتها العامة، انطلاقا مما أشار إليه جيرار جنيت في كتاباته عن العتبات[2]. ولعل العنوان والغلاف والإهداء والعناوين الفرعية ومقتطف ظهر الغلاف، كلها إشارات تمثلها. فأما الغلاف فإشارة طبيعية خالصة لعالم الصحراء حيث الرمال والصخور والقوافل والجِمال، وحيث الشساعة الامتداد وما تختزلانه من قصص وحكايا. وأما العنوان فيتكون من لفظتين هما: (إمارة) و(البئر). لفظتان ركبتا نحويا من خبر لمبتدأ محذوف من جهة، ومضاف إليه، من جهة ثانية. وإذا كانت اللفظة الأولى (إمارة) تحيل إلى معنى المنصب وما يستلزم ذلك من وجود زعيم أو أمير؛ فإن الكلمة الثانية (البئر) تشير إلى الموقع الجغرافي الذي تحتضنه تلك الإمارة وما تقتضيه من عناية ومسؤولية. ولضبط العنوان أكثر، أضاف الكاتب جملة فرعية جاء فيها: (رواية من ثنائية السيرة والإخلاص) إشارة منه إلى ما يتخلل روايته من مزج

(1) للاقتراب أكثر من هذا المفهوم المتصل بالشخصية، يمكن العودة إلى أعمال كل من رولان بارت وفيليب هامون وكريماس وفلاديمير بروب، وغيرهم ممن احتفوا بالاتجاه السيميائي في تحليل الخطاب الروائي.

(2) انظر: G. Genette seuils.éd : seuil : collection poétique 1987.

بين الحكاية والتاريخ وبين السيرة والذاكرة. وما ذكر (الإخلاص) إلا تضمين لإحدى القيم النبيلة التي اتصف بها الكاتب ممثلة في قيمة (الوفاء) للبلاد والقبيلة والاعتراف بالفضل لمن كان سببا في تحليه بروح الوطنية والانتصار للهوية المغربية الصحراوية. ودليل ذلك ما ورد في صفحة الإهداء حيث يقول: (إلى روح والدي الذي علمني كل معاني الحياة)[1].

فماذا عن الإمارة في هاته الرواية؟ ومن يكون صاحبها؟ وما القضايا الإنسانية والاجتماعية التي انبثقت عنها حكائيا ضمن فضاء ينتمي جغرافيا للصحراء؟ وما صلة الرواية بشخوصها الثابتة والمتحولة؟

نحن إذن، أمام رواية تأخذنا إلى فضاء الصحراء، على خلاف الروايات العربية الكثيرة المتشبعة بفضاء المدينة. رواية تبني متخيلها من خلال رحلة تاريخية في الزمن ترصد أنماطا من العلاقات والسلوكات، وفق رؤية تستند إلى وعي أنتروبولوجي يسائل عددا من العادات والأحوال والطبائع السائدة، وما إلى ذلك من تحولات في الرؤى والمشاعر والقيم.

يقسم الكاتب روايته (إمارة البئر) إلى ثلاثة أقسام هي: أصل الحكاية (72 صفحة) ووصل الحكاية (105 صفحة) ثم فصل الحكاية (109 صفحة). وكل قسم يحوي أربعة عناوين فرعية تساهم في البناء السردي للرواية وتنسجم وأحداثها المقترحة. فأصل الحكاية يشمل: بيت السبع، دقة الميزان، سيرة الإخلاص ثم طريق الصلاح. ووصل الحكاية يضم: أمارة البئر، سندان المشورة، شاحنة الصهريج ثم دوار العسكر. أما فصل الحكاية فيحتضن: مخيم الرقيبة، السيدة الأولى، الزحف العظيم ثم ليلة الأنوار. والملاحظ أن لفظ الحكاية تكرر في الأقسام الثلاثة، فيما الموضوعة السردية تنوعت، بحسب المساحة الزمنية والمكانية التي تشغلها، وبحسب الصلة التي تربطها بالأحداث والشخوص. فالحكي قائم ومتسلسل، له ما يبرره في الاستناد إلى ما يتصل بالأمكنة والشخصيات.

(1) أمارة البئر ص 5

لقد كان الكاتب حريصا على تقديم مادته الحكائية، عن مجتمع الصحراء، وفق رؤية أدبية خالصة تتوسل بالسرد أو الوصف حينا، أو بهما معا حينا آخر، دون أن يسقط في التفاصيل المملة أو التقريرية المباشرة. فزمن الرواية، كما حددها محمد سالم الشرقاوي، يمتد إلى منتصف السبعينيات وما قبلها، من خلالها ينظر في أسباب الاستقرار التي يحياها أهل الصحراء، على اختلاف طبقاتهم وانتماءاتهم. ثم يصل، مع توالي الأحداث، إلى زمن الربيع العربي وما خلفه من ردود أفعال مختلفة. يقول الكاتب في أحد حواراته: "نحاول أن نقارب أدبيا موضوعة تهم الصحراء مجالا وساكنة وعادات وتقاليد بخلفية سوسيولوجية وأنتروبولوجية حكمت عملنا لتقدم الصحراء بشكل مختلف بعيدا عن تقاطعات السياسة"[1].

يتضح، انطلاقا من هذا الشاهد، أن الصحراء تشكل فضاء محوريا يستقطب عددا من أحداث الرواية تجمع بين الذاتي والموضوعاتي، من جهة، كما تحتضن عددا من الشخصيات التي تتناوب في صنع هذه الأحداث رئيسة كانت أم ثانوية، من جهة ثانية. ولعل أبرز حدث تنهض به (إمارة البئر) يتعلق بأزمة الماء وما تسبب فيه نقصانه وتلوثه من اضطراب نفسي واجتماعي لدى الساكنة الصحراوية. فمنذ أن أسس "سيدي المختار العريبي" بلدة (بئر السبع) التف حوله مجموعة من أهالي المنطقة وأقاموا فيها حياة طبيعية تنسجم وقساوة الصحراء. لذلك، عندما انتشر خبر نضوب الماء، شعر الناس بالخطر يتهدد حياتهم فسارعوا إلى المساهمة في حل هذا المشكل الحيوي، فتباينت رؤاهم وتشابكت مواقفهم بين الانفعال والعقلانية.

وتبعا لذلك انقسم القوم إلى طائفتين. نادت الطائفة الأولى بالهجرة إلى (الرقيبة) حيث يوجد ضريح "سيدي المختار" قصد المجاورة والتبرك بمقامه عسى يعود ماء البئر كما كان في السابق، بينما تمسكت الطائفة الثانية بعدم ترك المكان وانتظار لجنة رسمية تأتي بصهريج الماء. وبين هذا الموقف أو ذاك، توجهت عناية الروائي إلى رصد جملة من الرؤى والتقاطعات الإنسانية داخل المجتمع الصحراوي، بوعي إبداعي يتداخل فيه الواقعي والمتخيل.

(1) من حوار مع الكاتب بإحدى القنوات التلفزية إثر حفل توقيع الرواية

2 – الشخصية باعتبارها مكونا سرديا

تحتضن الرواية أكثر من خمس عشرة شخصية تتفاوت من حيث الاسم والجنس والعمر والوظيفة الاجتماعية. نذكر من هذه الشخصيات القبطان منصور وابنه محمد الشيخ الشراد وخادمه الراعي المحترف لمغيفري والفقيه مستشار المنطقة باحسين وطبيب المنطقة غيفارا وأستاذ اللغة العربية طلال شيحان وأم الخير زوجة القبطان وامبريكة خادمتها واللائحة طويلة. وهي شخصيات تشكل جميعها خيطا رفيعا يحكمه نسق تمثله الحياة، بما تفرضه من تجاذبات وتفاعلات مختلفة. فكل شخصية تصنع لنفسها عالما مبتكرا يمنحها الثقة في نفسها وبأن كل شيء تحت إمرتها.

وبالنظر للعدد الهائل الذي تحتضنه (إمارة البئر) من شخصيات تفاعلت بمجموع أحداث الرواية، سلبا وإيجابا، فقد عني الروائي بوصف ملامحها ورصد حالاتها وتتبع مواقفها، الظاهرة منها والباطنة، بكثير من الدقة والعناية. وقد كان عنصر الوصف أحد الركائز التي استندت إليها الرواية في تقديم هؤلاء الشخوص.[1] فشخصيات الرواية ترسم أفقا استراتيجيا للمظاهر والتحولات التي عرفتها الصحراء وساكنتها، قبل وبعد سنة 1975. وقد توسل الكاتب، خلال حديثه عن الشخصيات وتفاعلاتها المختلفة، بعنصري التاريخ والذاكرة. ومن ثمة كان الحديث عن أول مؤسس لقبيلة أعرابات فالحديث عن شخصية القبطان منصور وسائر أفراد أسرته، مثلما كان الحديث عن ساكني المنطقة من شخصيات مدنية وعسكرية، بحسب الانتماء والوظيفة.

يقول السارد: "بلدة (بئر السبع) الصحراوية الغارقة في صمتها وهدوئها، تبعد عن العاصمة بحوالي ألف ومائتي كيلومتر إلى الجنوب الشرقي، وهي بلدة حدودية بلغ عدد سكانها حسب آخر إحصاء أجرته سلطات الاستعمار حوالي 200 (كانون) بينما يعتمد اقتصادها على التجارة وأنشطة الرعي والقليل من الزراعات المعاشية الموزعة على مساحة صغيرة تحيط بالبئر التي تزود البلدة بمياه الشرب، وتسقى بها المزروعات." (ص15).

(1) انظر وظائف الوصف الروائي لعبد اللطيف محفوظ. دار اليسر الدار البيضاء. 1989

قصد الاقتراب من شخصيات (إمارة البئر) وبيان طريقة الكاتب / الراوي في رسم معالمها ووصف عوالمها، نكتفي بالإشارة إلى شخصيتين يمكن اعتبارهما رهان الكاتب في تقديم صورة مصغرة عن المجتمع الصحراوي، من جهة، وعن القيم التي تم الترويج لها اجتماعيا وإنسانيا، من جهة ثانية. وهما شخصيتان، نسائلهما انطلاقا مما تقومان به، أي من خلال حديث الراوي عن الوظيفة بدل الشخصية، على رأي فلاديمير بروب. نصف الأولى بالشخصية الثابتة فيما ننعت الثانية بالشخصية المتحولة، دون أن نلغي باقي العلاقات التي تنسجانها مع باقي الشخوص الأخرى داخل الرواية، من خلال تبادل مواقعها وفق الاختيارات السردية التي يقترحها راوي الحكاية (الكاتب)، مما ينتج عنه تنويع في الزوايا التي تحدد طبيعة الرؤية ومقصد الكلام. وهكذا "ومن الزوايا المتعددة، بتعدد الرواة، يتكامل المرئي، شأنه في ذلك، شأن اللوحة التشكيلية التي تتقاطع الخطوط والألوان فيها لتتكامل معبرة عن تقاطع الرؤى وهي تنظر إلى ما تنظر إليه من زواياها العدة."[1]

2 – 1: الشخصية الثابتة (نموذج القبطان منصور):

تعتبر شخصية القبطان منصور من الشخصيات المحورية في الرواية. فقد حظيت، من لدن السارد، بعناية فائقة من خلال استحواذها على السرد، وحضورها في أكثر من موضع في الرواية، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر. ولعل هذا الحضور، الكمي والنوعي، لهذه الشخصية يعود بالأساس إلى تلك الوظيفة التي أسندها الكاتب لها داخل الرواية. فالقبطان منصور منذ تسلمه قيادة الحامية العسكرية من سلفه القبطان المعاش "أبدى موهبة في التسيير وأسلوبا جيدا في التدبير، وصرامة كبيرة في تصريف شؤون الحامية في البلدة المتاخمة للحدود الشرقية الجنوبية للبلاد، ويقع تحت غمرتها أربعة نواح عسكرية منها الناحية الثانية ب"أم الضبع" التي تعد من النواحي الأكثر أهمية لموقعها على خط التماس المباشر مع الجانب الآخر من الحدود." (ص23). وقد كان هذا كافيا ليحظى بثقة رؤسائه وزملائه في المهنة. وقد شكل القسم الأول من الرواية (أصل الحكاية) مساحة كبرى عرض فيها الكاتب سيرة مفصلة عن شخصية منصور. فهو لا يكتفي بوصف الملامح الخارجية لهذه

(1) يمنى العيد. الراوي الموقع والشكل. مؤسسة الأبحاث العربية. لبنان 1987. ص118

الشخصية، حيث الفتوة والشباب والرشاقة والخفة والحركة وما إليها من صفات تمنحها الطاقة الإيجابية؛ بل يسبر أغوارها الداخلية أيضا ويلمح إلى قناعاته الفكرية والدينية وما أخذه عن والده وجده الشيخ محمد العالم. يقول السارد: "ومن المبادئ التي كثيرا ما كان القبطان يدافع عنها أمام من كانوا يناقشونه، إيمانه الشديد بالقدر. فقد كان يقدر التزاماته ويؤدي واجباته، حسب ما تقتضيه المصلحة، حتى ولو يكن يوافق على بعضها، أو كانت تتعارض نتائجها مع مصالحه، فتجده يردد دائما (الخير فيما اختاره الله)." (ص58).

ومثلما كان القبطان ناجحا في خدمته العسكرية كان كذلك ناجحا في علاقته بأفراد عائلته وبأهل قريته. فهو من يتولى مهام تدبير شؤونهما، دونما ملل أو كلل، وهو من ألزم نفسه بخدمة الساكنة ورعاية مصالحها، وهو من دافع، بما أوتي من قوة، في اتجاه التنمية الاجتماعية. دليل ذلك انشغاله بالرسالة التي وصلته من القيادة العسكرية وما تضمنته من عبارات: (كل ما من شأنه أن يمس استقرار البلاد، حسب ما تقتضيه الحاجة.. عليكم الاستعداد وترتيب ما يلزم، ضمن حدود صلاحياتكم.." (ص76) انشغال وقلق سيزكيهما ابنه محمد الشراد حين عاد إلى البيت منزعج البال. نقرأ في هذا الحوار:

" – خيرا يا سيدي.. ما بك؟

– لاأدري يا أبي.. فحال البئر لم يعد مطمئنا أبدا.. الماء في تناقص.. ونسبة التلوث تزداد.. وقد نبهت الخليفة لذلك ولم يحرك ساكنا.. أخشى أن يصاب السكان والماشية بمكروه.

– وما يزعجك أنت في الأمر.. أنت لست مسؤولا عن حقينة البئر؟

– لا.. لا.. يا أبي. أنا أشك في أمر ما.. وسوف أكتشفه قريبا إن شاء الله..

– وما مصدر الشك لديك.. قل لي.. تكلم ذلك !!

– سأخبرك يا أبي في الوقت المناسب.. لا عليك.. لا تقلق !! (ص81)

إن وظيفة المنصور، باعتباره شخصية مركزية في الرواية، أن تحافظ على اختياراتها الأولية، منها تفعيل الحق في ممارسة السلطة الأبوية، حيث العناية بأمور البيت وأهله. ومنها تجسيد روح المسؤولية حيث السهر على تمثيل منطقة بئر السبع وتدبير شؤونها. وبين هذه الوظيفة أو تلك، شخصية الحرص على تعميق الوعي بالقيم النبيلة كالحب والتضامن والتسامح والحرية والعدل وما إليها. لهذا الغرض حرص الكاتب على تتبع مسارات هذه الشخصية قولا وفعلا وسلوكا. وهو الأمر الذي يجعل تعقب هذه الشخصية لا يستقيم إلا بما حولها من شخصيات تحث ردود أفعال، قد تكون مساندة أو معارضة.

وبالرغم من كون إمارة البئر لا تدخل في اختصاص القبطان؛ وإنما من اختصاص ولده محمد الشراد؛ فإنه لم يأل جهدا في طلب المشورة واقتراح البديل. فالماء يشكل أساس المعيش الصحراوي ولا سبيل لتجاوز الأمر أو تبخيس الآراء كيفما كان نوعها، ما دام الهم واحدا ومشتركا، هو أمن البلاد وسلامة العباد. يقول السارد: "كتب منصور السيود في برقيته ما يذكر به قيادته بالمسؤولية الرمزية الملقاة على كاهله شخصيا، بصفته سليلا لأسرة ما تزال تتحمل شرف إمارة البئر، في شخص ابنه محمد الشيخ الشراد، الذي ورث اللواء من أجداده. ولذلك فهو يتمنى أن لا تخذل أسرته سكان البلدة، الذين أمنوا العائلة على رعاية البئر وحمايتها والحفاظ عليها. قبل أن ينهي برقيته، كعادته، بالدعاء الصالح لقائد البلاد، عز أمره." (ص135).

وتستمر وظيفة القبطان الواقعية في دعم مصالح البلدة وجلب ما من شأنه أن يخفف عن ساكنتها أعباء الحياة، ومنها توفير الماء الذي شح واختلف الناس في تقديره. وحين أتى الفرج كان الشراد أكثر أهل البلدة سعادة بما وفق إليه والده من مساع مقدرة لتلبية حاجة السكان إلى الماء الصالح للشرب." (ص150) غير أن عددا من الناس في بئر السبع من لم يهتم بصنيع السلطات بقدر ما كان "يقر بكرامات الشيخ سيدي المختار لعريبي الذي كان في اعتقاد مريديه سببا، بعد الله، في تدارك مشكلة الماء، ما إن بلغته رسالة المجاورين في مخيم الرقيبة" (ص151).

ولم يفقد القبطان أعصابه وهدوءه، بالرغم مما أبداه البعض من تمسك بمغادرة البلدة ومجاورة ضريح سيدي لعريبي تبركا؛ بل ظل ثابتا في موقفه إزاء ما يحصل،

وعبر عن عظيم فرحته لفرح الناس وهم يستفيدون من المساعدة ويغلبون المصلحة العامة عن المصلحة الشخصية. والتزاما بالواجب المهني وامتثالا للأمر العسكري قدم القبطان منصور مجموعة من التنازلات لكسب الرهان الأمني والأخلاقي، منها قبوله الجلوس على طاولة الحوار جنبا إلى جانب خادمه لمغيفري؛ بل واضطراره قبول تزويج ابنته صفية لهذا الأخير، رغم التفاوت الاجتماعي بينهما. يقول السارد: "شد منصور على يد لمغيفري، وقال أمام الناس إن هذا الشاب هو بمنزلة الابن مني، فلن أرد له طلبا ما استطعت ن شاء الله.: (ص221)

خلاصة القول إن شخصية القبطان في هذه الرواية، بالنظر لما تحلت به من خصال إنسانية ووطنية تنم عن دراية وخبرة بالحياة، واستنادا إلى وظيفتها وما قامت به من أفعال وردود أفعال، تقدم درسا في التعايش وتدبير الاختلاف.

2 – 2: الشخصية المتحولة (نموذج الخادم لمغيفري):

إذا كان حضور شخصية المنصور الرئيسة، داخل الرواية، مكثفا بالنظر للقيمة الرمزية التي اكتسبها كقائد ومسير ومحاور وحكيم داخل الرواية؛ فإن شخصية لمغيفري، باعتبارها شخصية ثانوية، لا تقل حضورا عنها، بالنظر لما أظهره من حركية وديناميةفي تفاعله مع الوقائع والأحداث. فالسارد يقتفي أثر شخصية لمغيفري في أكثر من موضع، عبر السرد والوصف والتعليق، وفي ذلك تلميح إلى ما تضمره هذه الشخصية من مواقف.

لقد حضر اسم لمغيفري، تحديدا، في الفصل الأول من القسم الثاني من الرواية، وفيه سنتعرف معالم هذه الشخصية ووظيفتَها داخل الرواية. وأول ما سيحيل إليه الكاتب هو الوضع الاجتماعي والطبقي الذي ينتمي إليه لمغيفري، حيث الاشتغال بحرفة الرعي. فعائلات البلدة، ومنهن أم الخير زوجة المنصور، تؤمّنّه قطعانها طيلة اليوم قبل إرجاعها في المساء شبعى إلى أحواشها.

ولم تكن حرفة الرعي الوظيفة الوحيدة التي جعلت من لمغيفري، وهو لم يتجاوز بعد الثلاثين سنة، شخصا محترما واسع الشهرة؛ وإنما ما تميز به من حيوية بدنية أيضا. وهو ما جعل امبريكة خادمة السيدة أم الخير تتعاطف معه كثيرا لأنه

"يذكرها بشخصية الرجل المكافح الذي كان يمثله والدها في شبابه" (ص87). يضاف إلى هذا المنزع البطولي شهرته في المنطقة بتحضير الشاي على الطريقة المحلية، حتى لقب عند الجماعة ب"القيّام" وهي صفة تدل على الريادة والتشريف. يقول السارد: "أبدى الخليفة الصافي إعجابه بطريقة لمغيفري في إعداد الشاي، ووافقه ذلك الفقيه باحسين، مؤكدا أن لقب "القيّام" الذي يستفرد به بين أهالي بلدته، لم يكن مجاملة بل هو نتاج كفاءة واستحقاق، يستطيع ممثل السلطة أن يبصم له عليهما من دون تردد." (108).

والظاهر أن السارد وهو يعرض لسيرة لمغيفري، على طول أحداث الرواية، يكشف عن الطبيعة النفسية لهذه الشخصية وما تزخر به من طاقات جبارة برزت على مستوى القول والفعل، في ذات الآن. فصورة لمغيفري، بحكم ارتباطه بالمنطقة الصحراوية وما تشهده من تغيرات اجتماعية وبيئية، لا تستقيم بمعزل عما تستضمره من تفاعل وانفعال حيالها. ولعل ما لوحظ في البداية، من تأثر الساكنة بندرة الماء، وما لوحظ، بعد ذلك، من سلوك الأغنام وهي تتجنب شرب ماء البئر، كان دافعا كافيا لأن يصدر عن لمغيفري بعض التصرفات التي تعكس موقفه واحتجاجه من تباطؤ المسؤولين في معالجة المشكل. تصرفات وردود أفعال تشي بوطنية هذه الشخصية وغيرتها وتخوفها، ليس على مصير القطعان فحسب؛ وإنما على بين جنسه من الإنسان أيضا.

يقول السارد: "قرر لمغيفري ألا يخرج بالقطعان في ذلك الصباح إلى المراعي، فهو من الرجال الذي دافعوا عن فكرة الخروج إلى الرقيبة والإقامة بجوار الضريح، ليقينه الثابت بأن الشيخ لن يتأخر أبدا عن إجازة من لجأ إليه، وإغاثة من احتمى بظله." (ص140).

ولعل الكاتب محمد سالم الشرقاوي، وهو يرسم أبعاد وملامح شخصياته، ومنها شخصية لمغيفري، يروم التعمق أكثر في فهم الواقع الصحراوي وفهم ثقافته وسلوكياته. إن لمغيفري، بوصفه شخصية دينامية، لم تكن في سيرورتها الروائية بمعزل عن باقي الشخصيات الأخرى، رجالا كانت أم نساء أم أطفالا. فقد تمثلت واقعها الاجتماعي ورضيت به ردحا من الزمن حيث الامتثال والطاعة لأولي الأمر،

ثم انتفضت بشكل تدريجي لتعبر عن تحولاتها العميقة، كذات فاعلة ومنفعلة. هكذا تمكن لمغيفري، حسب الرواية، من كسب ثقة الجميع وفرض احترامه عليهم، من خلال ما تميز به من خطابة ورجاحة عقل ومقدرة على الحجاج. فقد كان مستمعا نبيها ومحاورا جيدا، حين اندلعت الأخبار الخاصة بندرة الماء وتلوثه؛ بله الجرأة في إبداء رأيه وإعلان موقفه من النازلة. ولعل العودة إلى المقاطع السردية أو الحوارية التي خص الكاتب بها هذه الشخصية توضح ذلك بجلاء.

لقد أبان لمغيفري، من خلال تصرفاته، عن إحساس عميق بالمسؤولية تجاه القوم ولم يدخر جهدا، غير ما مرة، في الدفاع عن رأيه المنحاز لفكرة المجاورة وإقامة المخيم قرب ضريح سيدي العريبي، تبركا به. وهو الأمر الذي شكل نقلة نوعية في مسار الرواية وأحدث شرخا في صفوف القبائل وقسمهم إلى قسمين: مؤيد ومعارض.

ولأن لمغيفري لم يكن بالحضور والوجاهة التي كان عليها القبطان منصور مثلا، فقد لقي موقفه ومن معه في البداية استغرابا واستنكارا وربما مزايدة لا أقل ولا أكثر. "أنا لا أرى موجبا للمرابطة عند الضريح.. أما الزيادة فهي مسألة شخصية لا دخل لأي منا فيها.. يقول منصور السيود موجها كلامه غلى الرجال الملتفين حول الطاولة.." (ص114). ثم ما لبث أن تحول هذا الاستنكار إلى رفض قاطع من ابنه الشراد، باعتباره آمر البئر ومعنيا أكثر بسلامة الناس والقطعان وأنه لا يزال ينتظر وعد الخليفة الصافي بالتحرك وإنجاز ما وعد به.

غير أنه، بالرغم من النجاح الأولي الذي حققه القبطان منصور وابنه الشراد في تيسير وصول شاحنة الصهريج وتأمين نظام السقي وسد حاجة الأهالي إلى ماء الشرب، سرعان ما أصبحت فكرة المجاورة قرارا واختيارا لدى العديد من أهالي البلدة، وأصبح حضور لمغيفري في واجهة الأحداث يتقوى، شيئا فشيئا، من خلال ارتفاع عدد أتباعه ومناصريه. يقول السارد: "وقد تجلت مواهب لمغيفري في تدبيره لقصة المجاورة، ودفاعه عن استمرار المخيم إلى أن يعالج البئر وتعود مياهها كما كانت. وطور في ذلك خطابا يمزج بين روح المتصوفة وكراماتهم، وموهبة الدعاة وتعابيرهم، ويجد فيه الناس ضالتهم، ويقع في نفوسهم موقعا حسنا، مع ما كلف به

كل واحد منهم من مهام ومسؤوليات تملأ فراغهم، وتشغلهم عن كل ما من شأنه أن يفقدهم التركيز على ما هم فيه" (ص213).

بهذا المعنى، ستتحول وظيفة لمغيفري من خادم مطيع إلى آمر مُطاع. يقترح ويخطط وينجز ويحاجج منتقديه ويبارز أعداءه، منهم على رأس القائمة ابن القبطان منصور. هذا الأخير الذي أبان عن ضعف وتهور وتسرع وتعصب أمال كفة النصر لصالح لمغيفري وأظهره أمام الناس حكيما وكريما، حتى إذا ما أخطأ في حقه تنازل وأبدى تسامحا كبيرا.

هكذا، ستتبنى شخصية لمغيفري، فكرة التحول انطلاقا من سؤال مركزي يتمثل في سؤال الذات والوجود. فأنت ترى لمغيفري، في كثير من المواقع، متحمسا لإثبات كينونته والكشف عن قدراته الخاصة في تدبير مشاكله والانخراط في قضايا وهموم قبيلته. ولِم لا وقد "نضج بما يكفي ونجح في مهمة الراعي، التي وكلت إليه وأداها باقتدار يعترف به الجميع، طيلة الفترة الماضية، مما يجعله يحلم بأن يمكنه الناس من دور آخر أكبر فائدة، وأكثر تأثيرا، حتى يرفع من شأنه ويبلغ النجومية التي تجعله ككل بطل مغوار لا يشق له غبار.." (ص244).

إنها رحلة اكتشاف يقوم بها المغيفري، بوصفه شخصية دينامية تبحث عن موقع قدم لها في البيت وفي المجتمع أيضا. ولعل ما سيؤهلها للنجاح في هذه التجربة الحياتية الجديدة، طموحها الكبير واستماتتها في تحقيق أحلامها المعلقة. بهذا المعنى نحصل على صورتين لشخصية واحدة. الأولى شخصية ارتبطت بالبيت وتحضير الشاي وفق طقوس ثابتة، وشخصية استندت إلى ذاتها الراغبة في التغيير والإبانة عن مستواها الثقافي والاجتماعي.

خلاصة القول إن شخصية لمغيفري، من خلال ما أعلنت عنه وجسدته في أفعال داخل الرواية، تريد إعادة بناء العالم بما أتيح لها من فكر وخيال ورغبة دفينة في الحضور والظهور. ولم يكن استحضار طفولته وما عايشه في بيت القبطان منصور سوى حافز للتعبير عن الذات والتخلص من رواسب الماضي البعيد حيث الطاعة والاستكانة والتبعية. ومما سيقوي شخصية المغيفري هو انتصاره للهوية الصحراوية ونجاحه في استقطاب عدد من سكان القبيلة في الانضمام إليه والتشبع بأفكاره.

يضاف إلى ذلك، اعتراف سيده القبطان منصور وغيره من رجالات البلدة بنباهته وجرأته. وفي ذلك تلميح لقدرة الشباب على أن يعيشوا زمنهم كما أرادوا له أن يكون.

3 – تركيـب

هكذا تبدو التجربة الصحراوية، في علاقتها بمشكل الماء وبالتحولات العميقة التي عرفها الساكنة على مستويات عدة، متقاربة ومتباعدة في آن استنادا إلى تباين الشخصيتين: المنصور والمغيفري. غير أن هذا التمايز بين النموذجين (الثابث والمتحول) ليس قارا، إذ كلما تباعدت الشخصيتان فكرا، داخل الرواية، اقتربتا سلوكا، من الموضوع الأصل، حيث الرغبة في فك العزلة وتوحيد القبائل على كلمة سواء. فما كان من عجز في بلوغ المطلوب حاولت إحدى الشخصيتين دعم النقص بوسائلها الخاصة. ومن ثمة، "إذا كان النص السردي في كليته يعد برنامجا سرديا تاما، فإنه قد يحتوي على سلسلة من البرامج السردية مرتبطة إما بضرورة تكرار التجربة الواحدة مرات متعددة. فالحصول على الموضوع الواحد يستدعي سبلا ووسائل متنوعة يحكمها برنامج أصلي، وإما مرتبطة بتعدد الموضوعات الاستعمالية المؤدية إلى الحصول على موضوع قيمة واحد"[1].

لا تكتفي رواية (إمارة البئر) لمحمد سالم الشرقاوي بالحكي وسوق الأحداث وفق المسار الروائي الذي تتقصده وصفا وتصويرا؛ وإنما تنتج معرفة بأحوال الشخوص ووظائفها، انطلاقا من العين الراصدة لها واللغة المتعقبة لحالاتها الوجودية والوجدانية. فالكاتب قد توسل بمجموعة من الآليات السيميائية لتقديم الشخصيات في علاقتها بالأشياء التي تحيط بها وكذا في صلتها بمن حولها، سلبا أو إيجابا. وما الوصف اللغوي والتصوير البصري سوى جزء من هذه الآليات. ولأن الرواية، رواية شخوص بالأساس، بالنظر لحجم الحضور المكثف الذي شكلته في رسم معالمها الكبرى، فقد اقتصرنا على نموذجين فاعلين يرومان كشف التحولات التي تتأسس عليها طبيعة الشخصية، في تفاعلها مع الذات والآخر، كما مرّ بنا. وهو ما ينجسم مع قول القائل بأن الشخصية "تعد بالإضافة إلى كونها وحدة مركبة، وحدة

(1) سعيد بنكراد. مدخل إلى السيميائيات السردية. تانسيفت مراكش 1981. ص69

مكوِنة، تتحدد أساسا من خلال علاقتها بقاموس يعود إلى شخصية / نمط أكثر عمومية، يمكن تحديدها كعامل، وهو ما يشكل المستوى العميق للتحليل"[1].

أخيرا، ثمة جوانب أخرى مضيئة تطرحها رواية (إمارة البئر) من خلال مشكل الماء، تحتاج إلى مزيد من الإنصات والتأمل، منها جانب البحث الفلسفي عن سر الكون وعن دور الماء ووظيفته في مكان مميز كالصحراء. ولعل في مثل هذا المنزع البحثي والتحليلي، ما يقود إلى اكتشاف جديد يتعلق بتعميق البحث في أدب الصحراء، من جهة، والبحث في علاقة الإبداع بالواقع، من جهة ثانية، وبالتالي محاولة الإجابة عن سؤال الوعي بالكتابة.

(1) فيليب هامون. سميولوجية الشخصيات الروائية. ترجمة سعيد بنكراد. دار الحوار. سوريان 2013. ص51

أدبية الكتابة في رحلات "أرخبيل الذاكرة"

لعبد الرحيم مؤدن

لعل الحديث عن موضوع الرحلة، في الأدب المغربي والعربي، وما اتصل بها من قضايا أدبية ونقدية، يطرح العديد من الأسئلة الموضوعية من قبيل: ما الرحلة؟ وما جدوى الكتابة فيها أو عنها؟ كيف ينظر الرحالة إلى صورة الأنا موازاة مع صورة الآخر؟ كيف تحضر العين الرائية لتصف سحر المكان وتأثيره في المشاعر والذاكرة؟ وهل ثمة معجم خاص بالرحلة يميزها عن غيرها؟ ثم ما الإضافة النوعية التي يمكن للذات الكاتبة أن تُقدمها للقارئ المفترض؟ وأي الوسائط التعبيرية يستند إليها الرحالة؟ وأخيراً هل يمكن الحديث عن أدبية تميز هذا النوع من الكتابة؟...

أسئلة وأخرى، تستدعي، قبل الإجابة عنها، تحديدا أوليا لمفهوم الرحلة، يمس الشكل والمضمون معا، واطلاعا واسعا على مختلف النصوص الرحلية التي أنجزت في السابق، وما كتب عنها نقدا أو مراجعة.

1 – الرحلةُ والمفهوم

برزت مجموعة من التعاريف التي تناولت مفهوم الرحلة وأولتها عناية خاصة. وقد يلحظ الباحث ذلك التنوع الحاصل على مستوى التحديد الاصطلاحي، تبعا للخلفية الفكرية والمعرفية التي ينطلق منها أصحابها؛ غير أن هذا التنوع سرعان ما يكشف عن وجود قاسم مشترك، معلن ومضمر في آن، يعتبر الرحلة فنا أدبيا تلتقي فيه كل الألوان التعبيرية. فهي أدب بالمعنى الذي يجعلها مختبرا للكتابة وموطنا للإبداع والإمتاع، لا يمكن الاستغناء عما تقدمه من زاد فني ومعرفي.

أدب الرحلة، بهذا المعنى "فن متميز ومعلم بارز من معالم الثقافة والمعرفة. فهو كحديقة غناء بها ثمار يانعة ولا تخلو من الأشواك. فالقارئ يطل منه على أنماط شتى مختلفة وصور من صور الحياة المتباينة."[1]

(1) عبد الله حمد الحقيل. صور من الغرب. مطابع الفرزدق التجارية. الرياض 1989. ص5

وبالرجوع إلى المصادر الرحلية الأولى والاطلاع على نصوص العرب المسلمين، نجدها قد ارتبطت، منذ عهد بعيد حتى القرن السابع عشر، بالمجال الديني حيث السفر إلى الديار المقدسة لأداء مناسك الحج. وقد اعتاد الرحالة، وقت ذاك، تسميتها بالرحلات الحجية أو الحجازية، تبركا بالمكان. كما اعتاد الرحالة أيضا، أن يسرد قصة السفر ويصف أجواء تنقله، ذهابا وإيابا، ويدون كل ما شاهده أو عاينه من مظاهر وظواهر، بعناية الموثق والمدقق، خلال زمن الرحلة. ومن ثمة، "تراهن الرحلة الحجازية على عنصر الزمن، نظرا لكونها لا تتم إلا داخل إطار زمني معلوم، ينتهي عند شهر ذي الحجة، الذي يعد الزمن الأسمى في هذا النوع من الرحلة، التي تتوج سفرا عبر الزمان والمكان، بأداء مناسك الحج بالديار المقدسة."[1] وفي سياق ذلك، كان الرحالة القديم، في رحلاته الحجازية وغيرها يقدم فوائد مختلفة، قد تمس التحقيق في بعض الأماكن والمحلات والنظر في ما اتصل بها من شعائر دينية من خلال أقوال وأحاديث، وقد تمس التدقيق أحيانا في معاني بعض الألفاظ والأقوال، شرحا وضبطا وإعرابا.

وبحكم التحولات العميقة التي عرفها المجتمع العربي، على مستوى التعبير والكتابة، فقد أعيد النظر في مفهوم الرحلة، واعتبرت فنا قائم الذات، يستثمر مختلف مكونات السرد الأدبي، بحكم اقترابها من مجال اليوميات والمذكرات والقصة والسيرة الذاتية. وهو ما سيبدو جليا، في مجموع الكتابات التي خلفها العرب المسلمون، خلال فترات زمنية متفاوتة، حيث "يصفون فيها البلدان والأقوام، يذكرون فيها أحداث تجوالهم، ودوافع رحلاتهم، وما قد يصاحب ذلك من بلورة انطباعات شخصية، أو إصدار أحكام تقويمية لما شاهدوه أو سمعوه."[2]. وهي كتابات سردية، سرعان ما ستكشف عن غنى موضوعاتها وطرائق سردها، مما جعلها محط اهتمام كبير، من قبل القراء والنقاد، على حد سواء.

ومع تعاقب الكتابات في هذا المجال، من خلال أعلامها، على اختلاف انتماءاتهم الفكرية ومرجعياتهم الفلسفية، من أمثال ابن بطوطة وابن فضلان

(1) أحمد بوغلا. الرحلة الأندلسية الأنواع والخصائص. دار أبي رقراق. الرباط 2008. ص146

(2) حسين محمد فهيم. أدب الرحلات. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 1989 العدد 138. ص17

والإدريسي والمسعودي وابن جبير وياقوت الحموي والمقدسي والمكناسي والحجوي... ومن جرى جريهم، في التعريف بالأماكن التي زاروها والمواقف التي عاشوها، أمكن الحديث عن جنس أدبي مستقل هو: "أدب الرحلة". وقد ظهرت مجموعة من البحوث والدراسات تباشر تحليل النص الرحلي، استنادا إلى مناهج نقدية مختلفة، كالتاريخية والاجتماعية والنفسية، فيما ركزت دراسات وأبحاث أخرى، في تحليلها، على موضوع "الأدبية" أو "الشعرية"، مثلما وردت في مصادرها الغربية. يقول جاكبسون: "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل أدبيا"[1].

فما الغاية من البحث في الأدبية؟ وما الذي يجعل من النص الرحلي كتابة أدبية؟ هل يتعلق الأمر بما يقدمه من مادة معرفية وموضوعاتية أم في ما يروم من اختيارات فنية وجمالية؟ وهل الأدبية تخص النص الأدبي فقط أم تشمل النص غير الأدبي أيضا؟

للاقتراب من هذا الموضوع، نقترح أربع رحلات مغربية من القرن العشرين، ضمّها كتاب واحد للقاص الراحل عبد الرحيم مؤدن أسماه: "أرخبيل الذاكرة". فماذا عن ذا الكتاب وصاحبه؟

2 – عبد الرحيم مؤدن وسؤال الكتابة:

يعد الباحث والقاص الراحل عبد الرحيم مؤدن(1948 – 2014)، نموذجا من النماذج المشرقة في مشهدنا الثقافي وعلامة من العلامات الفارقة في أدبنا المغربي. يتميز مساره العلمي والإبداعي بغزارة الإنتاج وجدته، حيث البحث في عالم الرحلة والنبش في غابة القصة والانشغال بقضايا المجتمع والطفل والسياسة. تفاعل وانفعل مع قضايا الإنسان والمجتمع، وراهن على الكتابة بوصفها تعبيرا قادرا على منح الذات الكاتبة، قدرة على الملاحظة والتأمل وجرأة على المساءلة والاحتجاج.[2]

(1) الشكلانيون الروس. نظرية المنهج الشكلي. ترجمة ابراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت والشركة المغربية للناشرين المتحدين. الرباط. 1982. ص35

(2) انظر نص الشهادة التي قدمناها عن الكاتب تحت عنوان: "سفر في الزمن الجميل". جريدة العلم. شتنبر 2014

نذكر من مؤلفاته في البحث والدراسة: "الشكل القصصي في فن القصة المغربية"، "معجم مصطلحات القصة المغربية"، "مستويات السرد في الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر"، "الرحلة في الأدب المغربي"، "أدبية الرحلة"، "الرحلة البهية إلى باريس البهية" وفي الإبداع القصصي: "اللعنة والكلمات الزرقاء"، "تلك قصة أخرى"، "أزهار الصمت"، "حذاء بثلاث أرجل"، "طاحونة الملح" وغيرها[1]. كما كتب للأطفال والفتيان أعمالا منها: "حكاية طار زاد"، "عمارة العمالقة"، أطفال البحر"، "رحلة ابن بطوطة الجديدة" و"السمكة والأميرال". وقبل عناية الكاتب بفن الرحلة، على مستوى الإبداع، قدم دراسات تخص النص الرحلي في الأدب المغربي. كما توجهت عنايته إلى البحث في أدبية الرحلة، معتبرا أن هذه الأخيرة تعني (الشعرية) كمنهج لدراسة النص سواء كان أدبيا أو غير أدبي[2].

ونذكر من إبداعاته في أدب الرحلة: "رحلة ابن بطوطة الجديدة"، ثم "أرخبيل الذاكرة" موضوع هذه المداخلة. وهي عبارة عن رحلات مستقلة، لا سفارية ولا حجازية، قام بها الكاتب إلى مناطق مختلفة بين الشرق والغرب.

ويمكن اعتبار رحلات "أرخبيل الذاكرة" من الرحلات الاستطلاعية، من حيث إن هذه العينة من الرحلات "تتميز بالاستقلال عن الواجب الذي يفرضه الدين أو السلطان أو أخذ العلم، فيكون صاحبها في حل من كل مؤثر موضوعي خارجي، ويكون حافزه الأساس هو حب الاستكشاف والاستطلاع. لذلك تتخلص الرحلة الاستطلاعية نسبيا من ثقَل الميثاق، لتترك للذات المرتحلة نسج مسارها وزمانها وأمكنتها على سجيتها."[3]

3 – "أرخبيل الذاكرة" وأدبية الكتابة:

يندرج كتاب "أرخبيل الذاكرة" ضمن الكتب الإبداعية، التي اهتمت بفن الرحلة بتجلياتها المختلفة، وما تشمله من تفاصيل تحيط بزمن الارتحال وعلاقته

(1) راجع دراسة نقدية عن مجموعتي "أزهار الصمت" و"طاحونة الملح"، ضمن كتابنا :"قبعة الساحر قراءات في القصة القصيرة بالمغرب" دار التوحيدي. الرباط 2009. ص29–50

(2) انظر كتابه "أدبية الرحلة" أدبية الرحلة. دار الثقافة. البيضاء. 1997

(3) أحمد بوغلا. الرحلة الأندلسية الأنواع والخصائص. دار أبي رقراق. الرباط 2008ص107

بالمكان والإنسان. وهو كتاب يضم أربع رحلات، زار خلالها الكاتب (القاهرة) و(هولندا) و(باريس) ثم (الصين). ولأن نوع الرحلة" وثيقة عيانية، وصفية واقعية، عامرة بالخبرة، حمالة معان، حبلى بالدلالات، برج رصد ومنارة علامات" على حد تعبير أحمد المديني في إصداره الرحلي الأخير[1]؛ فإن عبد الرحيم مؤدن استثمر حسه القصصي أثناء الحديث عن هذه الرحلات الأربع. فكل رحلة لها ما يميزها عن غيرها، سواء من حيث الموقع الجغرافي والمجال الطبيعي، أو من حيث الإشعاع العلمي والنشاط الاقتصادي للبلد المتوجه إليه.

وإذا كان هذا الإصدار يحتضن أربع رحلات متنوعة الفضاءات، تنتمي إلى ثلاث قارات هي (إفريقيا) و(أوروبا) و(آسيا)؛ فإنه بالرغم من البعد الجغرافي الملحوظ؛ فقد اعتبرها الكاتب قارات متجاورة تؤثثها الذاكرة وتلحمها عبر الاستعادة والاسترجاع. وهو ما يعكس دلالة لفظ "الأرخبيل" المدرج بالعنوان الرئيس.

4 – في العتبات النصية:

يفتتح الكاتب "أرخبيل الذاكرة" بقوله: "رحلات ومشاهدات متباعدة، في الزمان والمكان، ومتقاربة في الرؤية والسرد والتوصيف. فالقاسم المشترك بين هذه العوالم، يتجسد في الرغبة في المعرفة: معرفة الآخر ومعرفة الذات. وتلك هي معادلة الرحلة الدائمة التي – الرحلة – قد تتغير موضوعاتها، أو أساليبها وصيغها، لكنها تظل مخلصة لهذين الأقنومين: أقنوم الأنا في ممارسته لفعل الارتحال – جسدا وكتابة – وأقنوم الآخر، في تحوله إلى مرآة تزاوج بين الإرسال والتلقي، بين الرائي والمرئي"[2]. وهي عتبة مضيئة تحدد خصوصية الجنس، الذي ينتمي إليه الكتاب من جهة، وترسم المعالم الكبرى لتوجهات الكاتب وفاعليتِه في تدبير النصوص المحكية، لغة ودلالة، من جهة ثانية. وقد وضع، لهذا الغرض، عنوانا مستقلا لكل رحلة على حدة، ينسجم وطبيعة الرحلة، زمانا ومكانا وأبعادا. وقد جاءت العناوين كالآتي:

(1) أحمد المديني. خرائط تمشي في رأسي. دار الأمان. الرباط 2016. ص5
(2) عبد الرحيم مؤدن. أرخبيل الذاكرة. المطبعة والوراقة الوطنية. مراكش 2013. ص5

* الرحلة الأولى: "ستة أيام هزت العالم"

* الرحلة الثانية: "الرحلة الهولندية"

* الرحلة الثالثة: "الرحلة الباريسية (الفصول الأربعة)"

* الرحلة الرابعة: "الرحلة الصينية (اطلبوا الرحلة ولو في الصين)"

ولم يقتصر الأمر على العناوين الرئيسة للرحلات؛ وإنما امتد أيضا للعناوين الفرعية داخل كل رحلة، حيث كتبت بخط بارز، تارة مع ترقيم وتارة من دونه. وهي عناوين بمثابة دليل أو خريطة طريق، تهدف إلى تيسير عملية القراءة والفهم. فقد ضمت الرحلة الأولى سبعة عناوين، والرحلة الثانية ستة عشر عنوانا، في حين ضمت الرحلة الثالثة ستة وعشرين عنوانا، وأما الرابعة فأربعة عشر عنوانا.

وتكمن أهمية هذه العناوين الفرعية المؤثثة لفضاء النص، في ما اشتملت عليه من إيحاءات دلالية ورمزية، نذكر منها: (هنا القاهرة / مصر التي في خاطري / الماء له لون وطعم ورائحة / ليدن: طبعة منقحة ومزيدة / ورد أكثر / لكل منا باريسه / هو الذي رأى / باريس: سُر من رأى / باريس وأخواتها / أتاك الربيع.. / (خفف الوطء يا صاح) / (ويأتيك بالأخبار من لم تزود) / كانتون: أرز اللآلئ / هونغ كونغ: الحداثة ذات الرأسين / .. وغيرها).

وفي نفس السياق المقدماتي، يعطي الكاتب نبذة تأطيرية عن كل رحلة، من خلال التركيز على سحر المكان ومدى تأثيره في الذات الكاتبة. يقول عن الرحلة الرابعة مثلا: "في الرحلة الصينية، كان المكان الواحد أمكنة عديدة، كان أشبه ب (الدمية الروسية) الشهيرة التي تتناسل أجزاؤها، وأنت تتابع فتح أجزائها، دون أن تغادرك الدهشة والمتعة" (ص6). ومادام هذا التقديم غير منفصل عن المتن، فما يحدده كخطاب مقدماتي هو "كونه بمثابة قول على قول أو خطاب واصف، يعمد النص، ويخبر به، ويفتتحه، ويتموضع قبله – مورفولوجيا – وينشر ظلاله إلى نهايته، ليتموضع بعده بنيويا"[1]. ومع انطلاق الرحلة الأولى يكون الكاتب قد أبان عن مقصدياته، الظاهر منها والخفي، التي ستحكُم كل نص رحلي، على حدة.

(1) عبد النبي ذاكر. الخطاب المقدماتي. مقال ضمن مجلة المناهل. وزارة الثقافة. ع 79. س 2006. ص332

5 – في المضامين الرحلية:

إن المتأمل في نصوص "أرخبيل الذاكرة" يتبين، بشكل جلي، طبيعة البنية التي تتحكم في معجمها الرحلي، ألا وهي بنية السفر. وقد توزعت هذه البنية إلى حقلين دلاليين. يحيل الحقل الأول إلى موضوعة"التنقل" وما تشمله من ألفاظ وعبارات دالة كثيرة، من قبيل: (حلقت بنا الطائرة / وصلنا المعرض / نزلنا / تابعنا السير / أثناء زيارتنا / صعدنا الدرج / ونحن على ظهر الحافلة / غادرنا المقهى / قررنا الخروج / ... وغيرها)، فيما يحيل الحقل الثاني إلى موضوعة "المكان" بدلالاته المختلفة عبر ألفاظ منها: (القاهرة / ميدان التحرير، لاهاي، أمستردام، ليدن، باريس، بكين، منهاتن، هونغ كونغ، الطاكسي، الحافلة، الطائرة، المقهى، المتحف، الحديقة، الغرفة... وما شابه). يقول في مقطع من الرحلة الأولى: " لا مفر إذن من الفندق، هذه الليلة، في انتظار طلوع الصباح. الحافلات لا أثر لها دون أن تخلو السقائف الزنكية من المنتظرين. ركبنا، هذه المرة، سيارة الطاكسي النموذجية بلونيها الأبيض والأسود ووجهتنا بعد نصيحة السائق، ميدان رمسيس الذي كان ينغل بالحركة والروائح والأصوات والسحنات المشتركة." (ص13)

لقد تميزت نظرة الكاتب بالشمولية وهو يعرض لمختلف الأماكن والمناطق المرتحل إليها، بالرغم من تباعدها الجغرافي. فالغاية عنده واحدة، هي تقريب صورة المكان كما يراها اللحظة أمام ناظريه، مستحضرا نظرته إليها كما كانت في السابق أو كما وصفت من قبل آخرين ذات رحلة. ولعل توسله بالذاكرة واستحضاره للمقروء من روايات وكتب في الأدب والتاريخ والرحلات وغيرها، مكنه من عقد العديد من المقارنات بين مكان اليوم ومكان الأمس، وبين مكان الواقع ومكان الحلم. لقد تعددت الأمكنة والرائي واحد.

يقول الكاتب في الرحلة الباريسية: " في باريس لا وجود ل" غراب البين" الذي، كما ترسخ في ذاكرتنا، لا هم له سوى النعيق، وتفريق الحبيب عن الحبيب. غراب باريس غراب المحبين والعاشقين، والمرابطين بالحدائق التي تُمتِّن الأواصر بين الألفة والألاف." (ص80)

ولما كان غرض هذا الإبداع الرحلي، تقديم مادة معرفية وأدبية في آن، عن المدن التي زارها الكاتب مرفوقة بجملة المشاعر التي استشعرها بهذا الفضاء أو ذاك، فقد تم تركيزه على خصوصيات هذه الأماكن وما انمازت به على مختلف المستويات الاقتصادية والعمرانية والاجتماعية والثقافية. ومن ثمة وجدنا رصدا للشوارع والأزقة والمحلات، ووصفا للمقاهي والحدائق والمتاحف، وجردا للآثار والعمران في محاولة لاستنطاق مدلولاتها، الظاهرة منها والباطنة. يقول في الرحلة الهولندية: "الداخل إلى أمستردام يتلقى شلالات من الجمال والمتعة والدهشة أيضا.. ومن ثم يصعب عليه، وهو القادم من بلاد لا تقدم الفرح إلا بمقدار، استيعاب هذا السيل من المظاهر المختلفة، سلبا وإيجابا، المنتجة من قبل هؤلاء القوم. ولم يبق أمامه إلا اختلاس لحظات سريعة من المرئيات المختلفة، وهو في دوامة تتابع الصور والأوضاع والأشكال والألوان، في المأكل والملبس والبناء والشجر والحجر والإنسان والحيوان." (ص40)

وبين هذا الوصف أو ذاك، في الرحلات الأربع، لم تكتف العين الراحلة بالمشاهدة والتصوير السطحي؛ وإنما تعدته لتتأمل المواقف والأحداث وتنتقدهما، إن لزم الأمر، أو تبدي، مما تراه وتسمعه، إعجابا أو استغرابا. ففي كل بلدة أو مدينة يحط بها الكاتب، ثمة أفق للكتابة ووعي بها. لم يخل، في الغالب، وصف من تفصيل ولا معلومة من تدقيق ولا نقد من تبرير، وهو الأمر الذي يعكس الخلفية الثقافية والجمالية التي يصدر عنها الكاتب. يقول في الرحلة الصينية: "لم نكن نعرف عن هونغ كونغ سوى ما قدمته لنا الأفلام الجاسوسية الرديئة من بطل أمريكي لا يقهر، وهو يحتال على عدوه الأسيوي المتخلف عن طريق تحويل قلمه إلى قنبلة، تارة أو جهاز للتصنت تارة أخرى والتوابل الجنسية قاسم مشترك في هذه الأفلام النمطية التي يتحول فيها كل شيء إلى بضاعة يملك زمامها الغرب القاهر أمام بلاهة شرق، بالمعنى الواسع، مقهور.. تلك هي الوجبة الدائمة التي قدمها الآخر وما تزال ولو بصيغ عولمية جديدة. لكن الخبر ليس كالعيان كما يقول القدامى." (ص133). ومن هنا تصير الرحلة بحثا عن الذات في تفاعلها بالواقع وفي تواصلها مع الآخر.

يمضي بنا الكاتب، عبر الرحلات الأربع، فاعلا ومتفاعلا، محللا ومؤولا، ملاحظا ومنتقدا، مشاركا برأيه، متدخلا بأفكاره ومستعينا بذوقه وثقافته، كل ذلك من أجل تقديم صورة تقريبية للقارئ المفترض، عن عوالم ومعالم الأمكنة، في هديرها وهدوئها، في حركيتها وسكونها، وفي قوتها وضعفها. والواقع أن الكاتب لم يقتصر على وصف المكان في علاقته بالإنسان فحسب؛ بل انتبه أيضا للجماد والنبات والحيوان. يقول عن رمزية هذا الأخير في المجتمع الصيني، مثلا: " فالأسد يرمز للقوة والسلطة والسيادة. والسلحفاة ترمز لطول العمر، والفيل للقوة.. ويحظى الأسد بأهمية خاصة لدى الصينيين متوارثة، تداخل فيها الواقعي بالأسطوري، والديني بالمسلك اليومي، كما جسدته تماثيله المختلفة، بألوانه المذهبة في معظم الأحيان، عند مداخل الفنادق والمؤسسات والمتاحف والمعابد." (ص138)

هكذا لم يأل الكاتب جهدا في التعريف بثقافة الغير والتلميح إلى ما يشد إليها عبر لغة سردية تروم تسجيل كل ما التقطته العين وما حفظته الذاكرة. ومن ثمة، تحويل هذا المخزون إلى مادة معرفية تمس الحديث عن مساحة البلدان وعدد السكان وعظمة الإنسان ومظاهر العمران وأنواع الفنون ونظام المكتبات وجمالية المتاحف وبهجة الحدائق ودور الإعلام وحوار الأديان وتعدد الثقافات وغيرها، مما هو مثبت في ثنايا النصوص الأربعة.

وإلى جانب المادة المعرفية أو محتويات الرحلة، ثمة مادة أخرى موازية لها تمس اللغة والأسلوب وطرائق الحكي الأدبية. فالذات الكاتبة راهنت على الذاكرة في توثيق اللحظة كي لا تُنسى، كأنها لم تكن، واستُحضرت المكونات السردية لكشف اندماجها مع المكان والأحداث والمواقف والشخصيات. يقول الكاتب: "الزمن زمنان، والمرتحل يحمل، عادة زمنه الخاص، وهو يدخل زمن الآخر." (ص84) ومعناه، أن الذات الكاتبة / الراحلة، عبر طول المسار الرحلي، تحمل معها زمنها الخاص به تقرأ الزمن الحاضر وتتفاعل مع معطياته الجديدة، قبولا أو رفضا، استغرابا أو إعجابا.

لا غرابة إذاً، أن تحضر شخصية الكاتب حضورا قويا، في سائر المرئيات والمشاهدات. فالكاتب يمارس كتابته الإبداعية والنقدية في ذات الحين، من أجل

اكتشاف الفرق بين صورة الحاضر والماضي وبين صورة الأنا والآخر. يقول: "في العقود الأخيرة، وبسبب الاعتداء اليومي عالميا على البيئة، أصبحت هولندا مهددة بالاندثار، من خلال توقعات عديدة، في أمد قد لا يتعدى قرنا من الزمان. ولم يبق الهولنديون نتيجة ذلك، مكتوفي الأيدي مستسلمين لهذا المصير المرعب بل انطلقوا في التخطيط المحكم لمواجهة هته التوقعات التي لعب فيها الماء دورا مركزيا دون أن يمنعهم ذلك من الاستمرار في إنتاج الثورة والمتعة والجمال." (ص31). وهي إشارة ذكية لتأمل ذواتنا والنظر في تخلفنا وقصورنا مقابل حضور الآخر وتقدمه. أوليس (بضدها تتبين الأشياءُ)، كما قال الشاعر.

6 – في الخصائص الأدبية:

تنتمي نصوص "أرخبيل الذاكرة" إلى عالم السرد، بوصفه "كلاما واقعيا موجها من طرف السارد إلى القارئ."[1] وبالرغم من غياب عنصري "الحبكة" و"التخييل" عن هذه النصوص، بالمعنى المتعارف عليهما في القصة والرواية؛ فإن طرائق السرد الأخرى تنوعت وتعددت أشكالها التعبيرية، فمن رواية إلى خبر ومن تقرير إلى تأريخ، ومن سيرة إلى مذكرات. وبين هذا وذاك، حضور ذوق وذاكرة الكاتب بمرجعياتهما المختلفة وما تقدمانه من خدمة لمسار الحكاية / الرحلة.

لقد اتخذت الرحلة بمفهومها الرحب، في "أرخبيل الذاكرة"، صورا متباينة تداخل فيها الماضي بالحاضر. وخضعت لبناء سردي قادر على إحداث التأثير في المتلقي.

ولا شك أنه، صلةً بالسرد، تتوفر الرحلات الأربع على برنامج سردي ينسجم والإيقاع الزمني للرحلة. فثمة(بداية) مع انطلاق الرحلة من إلى البلد المضيف، وهناك (وسط) يمتد على طول الأيام والليالي المخصصة للرحلة، ثم (نهاية) تتوقف عندها الأحداث بالعودة إلى البلد الأصل. يقول الكاتب من أجواء رحلة داخل هولندا: " الرحلة، هذه المرة، كانت بواسطة السيارة التي تم كراؤها عن طريق مؤسسة خاصة، أو شركة معينة تقدم للراغب في ذلك كل ما تتطلبه الرحلة. قبل ذلك قمنا بكراء شقة

(1) تزفتان تودورو. مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق اتحاد كتاب المغرب. ص42

مفروشة، عن طريق الأنترنيت، تقع بشارع حمل اسما غريبا، لم نمل من استنطاقه، من مواقع لسانية وإيديولوجية، طوال الرحلة." (ص51)

وبذكر الزمان يحضر المكان. فهما وجهان لعملة واحدة. وقد أولاه الكاتب عناية فائقة، باعتباره عنصرا جوهريا في بناء النص القصصي والرحلي معا. كما أنه في الوقت الذي " يعتمد فيه الزمن على تقنية السرد في عرض الأحداث نجد بالمقابل تقنية الوصف تميز المكان في عرضه للأشياء." (ص22) لذلك كانت الرحلة بالأساس سفرا في المكان والزمان. يقول الكاتب واصفا: "فالمقابر في باريس مدينة متكاملة بطرقاتها بأسمائها وأرقامها ومصابيحها وحدائقها ومسيريها وحراسها وموظفيها. والقبور، فضلا عن أضرحة الأسر، إبداعات مبهرة، يتنافس فيها الرخام، بألوانه والحجر بأشكاله والخط بأنواعه، واللون بزهوره. وحملت شواهد مقابر كثيرة، صور أصحابها وكأنها التقطت البارحة، وهم ما زالوا يمارسون، كما قال الفقيد محمد باهي فضيحة الحياة." (ص80 – 81)

ومن أجل ربط التواصل مع القارئ المفترض، كان الضمير التي استخدمه لهذا الغرض متنوعا في سرد رحلاته. فالضمير يتأرجح تارة بين ضميري المخاطب وجمع المتكلم، كما في قوله: " بمجرد أن تضع رجلك خارج المطار، تتلقفك أيدي سائقي الطاكسي واللسان الدرب يقطر عسلا بمعجم الترحيب والترغيب.. سنكتشف أيضا أن الأمر يتعلق بشركات متكاملة تضم أسطول سيارات الطاكسي الكورية الجديدة بلونها الأبيض وعدّادها، وهذا هو الأهم، الحداثي الذي تتعاقب فيه الأرقام بسلاسة مصحوبة بصورة فرس لا يكف عن العدو." (ص11). وتارة يتأرجح، في مواضع أخرى، بين ضميري الغائب والمفرد المتكلم، مثل قوله: " الآن فهمت حكمة أنيس زكي بطل ثرثرة فوق النيل في الإبقاء على قلمه فارغا من الحبر، وهو يسجل الصادر والوارد. لا فرق بين الاثنين. والكلام كما يقول أحمد رجب نوعان. كلام فارغ وكلام مليان فراغ.." (ص10).

وقد جاء هذا التنويع في الضمائر، المذكورة وغيرها مبررا، بحسب المقام ولاعتبارات " ذات دلالة في سياق النص الذي يعرف تحولات في الانتقالات من

مكان لآخر تبين عن المقدرة الإبلاغية (الإعلامية) للمؤلف في مستويات تقديم الخبر وبنائه."[1]

وأما لغة الرحلة فتوزعت، بدورها، إلى محطتين. المحطة الأولى إخبارية تقريرية، حين يكتفي الكاتب بتقديم معلومات تاريخية أو جغرافية أو فنية، يدعم بها مسار الحكي ويوردها كما في مصادرها، كالأرقام والأسماء والمواقع وغيرها. أما المحطة الثانية فقصصية إبداعية، يحضر فيها السرد والحوار، مثلما نجد في قوله: "صعدنا الفندق ممتلئا عن آخره ما عدا حجرة واحدة بخمسة أسرة، ونحن نتجاوز الاثنين. لم يستمر الحوار إلا لحظات قليلة، بعد أن تعذر علينا إقناع صاحب النزل بثنائيتنا... صعدنا غرفتنا ذات الأسِرة الخمسة.. أخرجت الصحيفتين من الحقيبة. وأفردت صوت الأمة فبرزت صور متظاهرين بمواجهة جنود الأمن المركزي. سألت أبا حيان:

- ماذا يحدث في مصر؟

- علم ذلك عند صاحب الغيب.

أجابني أبو حيان من أسفل الغطاء الذي تسربل به من رأسه إلى أخمص قدميه." (ص16). ولا غرابة في ذلك مادام الكاتب قاصا متمرسا، يحسن استثمار المكونات السردية بما فيها العناية بعنصر الزمن وأحواله تبعا للأحداث والوقائع المعروضة.

وإذا كان الوصف، بأشكاله ووظائفه المختلفة، عنصرا أساسيا من عناصر هذه الرحلة / الرحلات؛ فإن الكاتب قدم نماذج وصفية كثيرة للأحوال والأشياء والكائنات. كما راوح في وصفه تارة بين الوصف التسجيلي المباشر، والوصف التعبيري الذي يعتمد التلميح والإيحاء ويروم التأثير في المتلقي، تارة أخرى. يقول: "أثناء زيارتنا لأحد متاحف التاريخ الطبيعي بشنغهاي سقطت الأمطار فجأة. فنبت باعة المظلات الواقية، في لمح البصر، أمام المتحف، وبدأنا في اقتناء المظلات ذات الألوان الزاهية، التي لم تصمد أمام هبة ريح قوية مفاجئة، فانكسرت أضلاعها المعدنية الرهيفة، ونحن نجتاز البوابة الحديدية للمتحف." (ص109) وهو نموذج،

(1) شعيب حليفي. أدبية الرحلة عند ابن الخطيب. مقال ضمن مجلة المناهل. وزارة الثقافة. ع79/ 2006. ص323

من بين نماذج وصفية كثيرة، قابلة للتأويل وتعدد القراءات، بالنظر إلى ما تختزله من انطباعات وأحكام تتفاوت وحالة الواصف، وما تعكسه من رؤى ومواقف تتباين وطبيعة الموصوف.

وننهي الحديث، هنا، عن أثر الأدبية التي ميزت هذا النص الرحلي، بما اشتملت عليه من تناصات مختلفة، داخلية وخارجية. فلم يخل نص من النصوص الأربعة من تناص، على سبيل المجاورة والمحاورة. لذلك وجدنا تواتر ذكر عدد من الموضوعات، مثل الطفولة والمرأة والحرية والنهضة والحداثة والمدينة والفن والذاكرة والثورة والتحرير والسينما وغيرها. يقول: "ولم أستطع منع نفسي من التساؤل عن سر البياض الدائم لملابس الشرطة القطنية وسط هذا السخام المنتشر في المكان!! المهم الملابس تظل حليبية اللون، كما في الأشرطة المصرية ولو خرج أصحابها من المناجم ومطارح النفايات!!" (ص9)

كما وجدنا ورود عدد من الأسماء والشخصيات من مجالات ثقافية وفنية مختلفة، مغاربة ومشارقة وأجانب. يقول في مقطع: "ولم يخفف عني هذا الغبن سوى تصفح دائل الأقربين من العشيرة، مشرقا فوجدتها عند " فرانسيس مراش" (عروسة لجميع المدن المسكونة) وعند "المويلحي" (المدينة الفاضلة) وعند "أحمد شوقي" (مدينة النور) وعند "الطهطاوي" (من أعمر مدائن الدنيا ومن أعظم مدائن الإفرنج)." (ص68 – 69)

إضافة إلى ما ذكر، تضمين الكاتب واستحضاره لبعض السور والمعاني القرآنية: (كالعهن المنفوش)، (لا تعرف بأي أرض تموت)، (فجاءه المطلوب قبل أن يرتد إليه طرفه) أو إحالته إلى بعض الأسماء أو النصوص الشعرية: (أتاك الربيع..)، (ورد أكثر)، (خفف الوطء يا صاح)، (ويأتيك بالأخبار من لم تزود) أو الأمثال والأقوال الشعبية: (وشر البلية ما يضحك) وغير ذلك.

ولم يفت الكاتب وهو يعرض مشاهداته ويتأمل فضاءاته ويتملى في شخوصه، أن يمرر بعض الأفكار ويوجه بعض الانتقاد، من خلال عقد مقارنات تفي بالغرض، وتكشف عمق المسافة بين صورة الأنا وصورة الآخر. يقول: " هذا هو الإنسان

الصيني الذي يمزج بين طعام الجسد وطعام الروح، بين الجميل والنافع، بين التأمل والسؤال، المادي والرمزي." (ص106)

كل هذه العناصر وغيرها، ساهم بشكل كبير، في تحقيق انسجام واتساق النص مع مكوناته السردية، بدءا بانسجام العنوان والفصول والفقرات، إلى اتساق الجمل والعلاقة بين الكلمات.

7 – خلاصات أولية:

لم تكن رحلات " أرخبيل الذاكرة " التي اقترحها الكاتب عبد الرحيم مؤدن، كتابة عارضة أو عابرة؛ وإنما كتابة ذات رؤية سردية عنيت بالتفاصيل والجزئيات وقدمت فوائد ومعلومات إضافية أغنت المتن الرحلي، وأضفت عليه طابع الموسوعية والأدبية. فالكاتب نهل من اللغة والفكر والأدب، كما أفاد من الفن والدين والفلسفة، وكل ما من شأنه أن يقرب المادة الرحلية إلى القارئ العربي والأجنبي في آن.

في هذا الكتاب، برحلاته الأربع، يكون عبد الرحيم مؤدن قد أعطى صورة تقريبية على ما آلت إليه الرحلة المغربية المعاصرة، من جهة، وأبان عن دربته الطويلة في مجال الكتابة، ساردا وباحثا عن المعنى الجميل والعبارة الأجمل، من جهة ثانية.

إنها رحلات، متعددة الأبعاد والدلالات، ارتأى الكاتب أن يقدمها للقارئ العربي بعين نافذة وناقدة في آن، توسل خلالها بالذاكرة وما التقطته من تفاصيل لحظة السفر، قبل أن يحولها عبر اللغة إلى نص محكيّ، يرفد من تقنيات الكتابة الأدبية.

هكذا، استنادا إلى ما سبق، يمكن اعتبار رحلات "أرخبيل الذاكرة"، بمستوياتها السردية المتنوعة، حوارا فنيا بين الأجناس، وسفرا أدبيا في مساءلة المكان وعلاقته بالذات والآخر.

تقاطعات السرد في يوميات "القاهرة كما عشتها"

لرشيد يحياوي

1 – تمهيد

لعل الحديث عن السفر، باعتباره موضوعا يندرج، بشكل أو بآخر، ضمن أدب الرحلة، لا يتم إلا بالحديث عن مجموعة من العناصر التي يتشكل منها. وأهم هذه العناصر: المسافر وأسباب السفر ثم الزمان والمكان المتوجه إليه. ولأن الإنسان مجبول على الفضول والمعرفة وحب الاطلاع والميل إلى التغيير؛ فإن السفر من بين الأمور التي تستطيع أن تحقق له جانبا من توازنه الطبيعي. فالسفر يجدد الدماء ويشغل الذهن ويقوي المعارف. لذلك، لم يكن غريبا أن يتغنى به الأدباء والشعراء ويحفزون عليه. يقول الإمام الشافعي في هذا المعنى:[1]

سافرْ تجدْ عوضا عمّنْ تُفارقهُ ... وانصَبْ فإن لذيذَ العيش في النّصَبِ
إنّي رأيتُ وقوفَ الماءِ يُفسدهُ ... إنْ ساحَ طابَ وإن لم يجْرِ لم يطِبِ
والأسدُ لولا فراقُ الأرضِ ما افترستْ ... والسّهمُ لولا فراقُ القوْسِ لم يصِبِ
والشمسُ لوْ وقفتْ في الفُلكِ دائمةً ... لملّها الناسُ من عُجْمٍ ومن عَـربِ

غير أنه، إذا كانت دوافع السفر متعددة ومتنوعة؛ فإن غاية الرحالة تظل واحدة ومشتركة، حيث تلبية الرغبة الذاتية للمسافر وطلب الفائدة من خلال التعرف إلى البلد الجديد والاطلاع على عادات القوم والنهل من معارفهم وخبراتهم والسعي إلى نقل أخبارهم وسيرهم إلى الآخر. ولأن للمكان سحره الخاص، فلا شك، يحدث أثرا في الزائر / المسافر، ويدفعه للتفاعل والتجاوب، وإن بأشكال مختلفة. بعدها، يعمد إلى تخزين ما علق بذهنه من حالات وما تشبعت به عيناه من مناظر جديدة ومظاهر غريبة. وتبعا لذلك، ترتبط الكتابة بشخصية المسافر، فهو من يوثق السفر

(1) الإمام الشافعي. ديوان. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. مكتبة الكليات الأزهرية. ط3 القاهرة 1985. ص54 – 55

ويحول الأثر إلى لغة سردية تزخر بالكثير من الدهشة والخيال. ولا يتأتى له ذلك إلا باستحضار القصة بمكوناتها المختلفة.

إن المطلع على محكي السفر في التراث العربي الشاسع، خلال القرون الوسطى مثلا، وما حواه من معلومات تاريخية وجغرافية وإثنوغرافية، لا بد أن يعترف بأن "بعض كتب الرحلات استوعبت طاقة القص عند الكتاب العرب في تلك الآونة، وكشفت عن مواهبهم التي لم تعد بحاجة إلى دليل يؤكدها، وامتزجت في هذه النصوص المعلومات بالمغامرات، والواقع بالأساطير، ذات الكاتب ومشاهداته، التجربة والحكمة مع الخيال، السحر مع الغرائب والعجائب."[1] بهذا المعنى، سواء كانت الكتابة عن السفر أثناءه أم بعده؛ فإن الذاكرة المستعادة تقوم بالواجب، حيث تعيد الحياة للرحلة وتصورها وفق رؤية جديدة يتداخل فيها الماضي والحاضر ويمتزج فيها الواقع والمتخيل.

وارتباطا بنفس الموضوع، فقد برزت مجموعة من التعاريف تخص مفهوم الرحلة والسفر، حيث يلاحظ الباحث التنوع الحاصل على مستوى التحديد الاصطلاحي، تبعا للخلفية الفكرية والمعرفية لأصحابها؛ غير أن هذا التنوع سرعان ما يكشف عن وجود قاسم مشترك يعتبر الرحلة سفرا أدبيا تلتقي فيه كل الألوان التعبيرية. فهي، بهذا المعنى "فن متميز ومعلم بارز من معالم الثقافة والمعرفة. فهو كحديقة غناء بها ثمار يانعة ولا تخلو من الأشواك. فالقارئ يطل منه على أنماط شتى مختلفة وصور من صور الحياة المتباينة."[2]

واعتبارا من كون الكتابة في مجال الرحلة تعد شكلا من أشكال انفتاح الثقافات واندماج الحضارات البشرية؛ فإن بناءها الفني يقترب ويبتعد في آن، من باقي الأنواع السردية مثل القصة والرواية واليوميات والمذكرات والسيرة الذاتية. تقاربٌ يتجلى في طبيعة الحكي ومساراته، فيما التباعد يتصل بتفاوت المادة الحكائية وما تقدمه من معلومات وإفادات. فما الذي يجعل من النص الرحلي سفرا أدبيا عبر الكتابة؟ وما علاقة هذه الكتابة بالذات الكاتبة؟ هل يتعلق الأمر بما يقدمه السفر من موضوعات

(1) أدب الرحلة في التراث العربي. فؤاد قنديل. مكتبة الدار العربية للكتاب. القاهرة 2002. ص13
(2) عبد الله حمد الحقيل. صور من الغرب. مطابع الفرزدق التجارية. الرياض 1989. ص5

رحلية أم في ما يرومه الكاتب من تقاطعات سردية؟ وبالتالي ماذا يميز محكي السفر هذا، عن باقي الأنواع السردية الأخرى؟..

للإجابة عن بعض هذه الأسئلة، نقترح تحليلا نصيا لنموذج رحليّ مغربيّ تحت عنوان: "القاهرة كما عشتها"[1] لرشيد يحياوي.

2 – في العتبات النصية:

يقع كتاب "القاهرة كما عشتها" لرشيد يحياوي في مائتين وست وستين صفحة، وهو عبارة عن رحلات متفرقة إلى القاهرة، امتدت لأكثر من ثلاث سنوات، أعاد الكاتب سردها وأطرها أجناسيا على وجه الغلاف بلفظ (يوميات). وبالنظر للارتباط الوثيق بين الكاتب والمكان (القاهرة) يفتتح عمله بإهداء دال جاء فيه: "إلى كل الذين أحببتهم في أرض مصر. من وجه بحري إلى وجه قبلي" (ص5). وهو إهداء يكشف نوع الصلة التي جمعت بين الكاتب وأهل مصر خلال فترة إقامته بها، ويجسد عمق المشاعر التي سكنت وجدانه منذ وطئت قدماه أرض مصر. واستجابة لهذه الصلة يخصص يحياوي محكيّه عن القاهرة كما عاشها، متوسلا باليوميات وما يمنحه هذا النوع من الكتابة من دقة وسرد للتفاصيل الصغيرة. ووفق هذا الاختيار يتخذ الكتابة أشكالا مختلفة حيث يحضر القص والوصف والتاريخ والحوار، وكل ما من شأنه أن يمنح إيقاعا سرديا لمحكي السفر.

لقد اختار الكاتب، في البداية، الذهاب إلى مصر طالبا لمتابعة الدراسات العليا خارج الوطن الأصل / المغرب، ليعود إليها، ثانية، بعد حصوله على درجة الدكتوراه زائرا. وحرصا منه على توثيق مسار الرحلة منذ أول يوم، عمد إلى تسجيل أهم الأحداث والوقائع كما عاشها هناك، في يوميات مركزة ومفصلة في آن. يوميات أعادت الحياة لهذه السفرة "القاهرية" وضمنت لها البقاء والاستمرار عبر الذاكرة والكتابة.

واستجابة لهاجس التأريخ لمحكي السفر، قسم الكاتب رحلته إلى ثلاث محطات رئيسة عنونها على الشكل الآتي:

(1) رشيد يحياوي. القاهرة كما عشتها. دار التوحيدي. الرباط 2016.

- وصولا إلى القاهرة: 1984 – 1986

- العودة إلى القاهرة: 1987 – 1988

- القاهرة أيضا: 2001 – 2200

فالكاتب، بوصفه مسافرا، ارتأى أن يسرد رحلته في أفق اكتشاف الذات من جهة، واكتشاف صورة الآخر من جهة ثانية. عاد، عبر الكتابة، ليستعيد رحلته وذكرياته بكل عنفوان اللحظة وتأثير المكان. إنها ثلاث رحلات رُسمت خلالها (القاهرة) بوعي بصري ومعرفي، حيث تمّ تحويل دهشة العين إلى دهشة مكتوبة. واستنادا إلى كون الرحلة "وثيقة عيانية، وصفية واقعية، عامرة بالخبرة، حمالة معان، حبلى بالدلالات، برج رصد ومنارة علامات"[1]؛ فإن رشيد يحياوي سيستثمر حسه الأدبي والإبداعي في نقل انطباعاته ومشاهداته خلال المحطات الثلاث. فكل محطة / رحلة لها ما يحددها زمنا ولها ما يميزها نشاطا وذاكرة.

غير أن أمر تصنيف الرحلة إلى القاهرة ضمن الرحلة العلمية لم يصمد طويلا، إذ سرعان ما ستتحول في ذهن الكاتب إلى علاقة حميمة بالمكان والأشخاص فتصير الكتابة، تبعا لذلك، مطلبا أثيرا على مستوى الشكل والمضمون معا. يقول يحياوي: "نفسي الكتابة عن هؤلاء، لكني متعب، ربما أغفو قليلا في هذه الطائرة التي تطير بي من القاهرة نحو المغرب. لعلي استعيد هذه الذكريات في يوميات قادمة، وإن كنت أشك في ذلك. فاليوميات أصبحت أو كادت، ترتبط عندي بالقاهرة وحدها." (ص276)

غير أنه إذا كان محكي السفر عند رشيد يحياوي يضم ثلاث رحلات متباعدة في الزمان، فقد اعتبرها محطات متجانسة تحتفي بالمكان ذاته، من خلال استحضار العين والذاكرة. وهو ما يعكس دلالة العنوان "القاهرة كما عشتها" ويؤكد العلاقة الحيوية بين الأنا والآخر. فمهما تباعدت الرحلات والمشاهدات تقاربت في الرؤية وسرد الأحداث. ذلك أن "القاسم المشترك بين هذه العوالم، يتجسد في الرغبة في المعرفة: معرفة الآخر ومعرفة الذات. وتلك هي معادلة الرحلة الدائمة التي – الرحلة

(1) أحمد المديني. خرائط تمشي في رأسي. دار الأمان. الرباط 2016. ص5

– قد تتغير موضوعاتها، أو أساليبها وصيغها، لكنها تظل مخلصة لهذين الأقنومين: أقنوم الأنا في ممارسته لفعل الارتحال – جسدا وكتابة – وأقنوم الآخر، في تحوله إلى مرآة تزاوج بين الإرسال والتلقي، بين الرائي والمرئي"[1].

وفي نفس السياق المقدماتي، وبحثا عن محفزات الكتابة لدى رشيد يحياوي لا نعثر على مقدمة تمهيدية، إلا ما جاء في ثنايا يوميات سفره من رغبة ملحة في طلب العلم خارج الوطن وتأكيد على سحر المكان وجاذبية أهله. فهذه وتلك أهم الأسباب التي دعته لتدوين سفره لحظة بلحظة وعرضها على قارئه المفترض. يقول: "لن أقص عليك حاليا كيف وصلت للقاهرة وألقيت عصاي في فندق شعبي في حارة داخلية جوار ضريح سيدنا الحسين، لكل ذلك حكاية يأتي حينها بحول الله في ما بعد" (ص12). وهكذا، يمضي الكاتب في عرض محكي سفره في القاهرة، تبعا لتعاقب الأحداث وتوالي الحكايات.

لم يقسم الكاتب رحلته إلى ثلاث محطات اعتباطا؛ بل لغرض توصيفي وترتيب زمني ليس إلا، حيث تنشط الذاكرة ويعلو صوت الحكي والكتابة. ولعل في الفترات الزمنية التي حددها كان لها الدور الحاسم في توجيه مسار السرد. فقد امتدت الرحلة الأولى من سنة 1984 إلى سنة 1986، والرحلة الثانية من سنة 1986 إلى سنة 1988، في حين امتدت الرحلة الثالثة من سنة 2001 إلى سنة 2002. وخلال كل رحلة هناك نبش وحفر وحكي، وهناك أحداث ومشاهدات انتظمت في يوميات، مرتبة ومنظمة، تأخذ بتلابيب القارئ وتشركه في المحكيّ.

3 – في الموضوعات الرحلية:

لا يخلو محكي السفر، في كتاب "القاهرة كما عشتها" من موضوعات مختلفة تتصل بالحياة، في تفاصيلها الصغيرة، بدءا بالوصول إلى القاهرة 1984 والبحث عن السكن والتنقل في البلد واللقاء بالطلبة وتدبير التسجيل الجامعي ومحنة انتظار المنحة وغيرها، مما سيصبح معتادا ومألوفا بعد مدة، مرورا بالعودة إليها حيث الحصول على شهادة الماجستير 1988، وانتهاء بإعادة زيارتها 2001. فالكاتب لا

(1) عبد الرحيم مؤدن. أرخبيل الذاكرة. المطبعة والوراقة الوطنية. مراكش 2013. ص5

يترك موضوعا عاشه أو عايشه، خلال فترة وجوده بالقاهرة إلا ودوّنه في يومياته. هذا التدوين مرده استحضار اللحظة الهاربة وتسجيل ذكريات تأبى الضياع والنسيان. لذلك يصر يحياوي على مواصلة الكتابة والحفاظ على إيقاعيها المعتاد، كلما عاودته رغبة الكتابة. يقول: "هذه ليلة أخرى في صيف القاهرة.. انزويت كعادتي في الفراش لأسجل انطباعا لهذه الليلة. تمر علي أحيانا أيام وأسابيع دون أن أكتب. وفي بعض الأوقات تتتابع هذه الكتابات يوميا. ذلك متوقف على رغبة الكتابة." (ص81)

إن ما عاشه الكاتب من أحداث وما واجهه من مشاكل التأقلم مع المكان وصعوبات مع العيش المادية والمعنوية، كان كافيا لتحويل موضوعاتها إلى مادة للكتابة قابلة للمشاركة مع الآخر. يقول: "أنا لا أؤرخ للمرحلة... فالتاريخ عارض في يومياتي. لأني لا أريد كتابة اليوميات ولكن فقط كتابة يوميات للكتابة فافهمني." (ص28) لقد توزعت موضوعات الرحلة بحسب المحطات الثلاث السابقة، وتراوح حكيها بلغة تتوزع بين الإشارة والتلميح والتقرير. يقول رشيد يحياوي: "إذ أذكر السكن الرديء في القاهرة، أذكر تلقائيا مأوى مثل مدينة المقابر وفوق السطوح والبدروم. ففي مدينة المقابر وحدها عدة ملايين من السكان. وسميت بهذا الاسم لتجاور الأحياء والأموات فيها. واستغلت هذه الملايين من الناس بعض الفراغات في المقابر لتقيم فيها أحياء كاملة لا يتوفر فيها أي شرط لحياة الإنسان الكريمة." (ص75) ولعل في مثل هذا الشاهد ما يعطي فكرة تقريبية عما يقدمه الكاتب من معلومات تاريخية أو جغرافية أو فنية، يدعم بها مسار الحكي ويوردها كما هي، مثل الأرقام والأسماء والمواقع وغيرها.

ولم تكتف العين الرائية بالمشاهدة والتصوير فقط؛ بل إنها حرصت على تجميع كل الموضوعات، فردية كانت أم جماعية، وأفردت لها مكانا للكتابة. ومعناه أن الموضوعات الرحلية في هذا الكتاب سرعان ما تتزايد مع توالي الأيام والليالي، كما في هذا الشاهد الذي يرصد بعض التوترات الداخلية بسبب حدث سياسي، حيث يقول: "في الأيام السابقة خطفت طائرات حربية أمريكية طائرة مدنية مصرية تقل بعض الشخصيات الفلسطينية، فتظاهر بسبب ذلك طلاب الجامعات المصرية خاصة جامعتي الأزهر والقاهرة احتجاجا على هذا السلوك الرعوي الأمريكي، وطالبوا بقطع العلاقات مع أمريكا وإسرائيل.." (ص99)

هكذا، كلما توالت الموضوعات إلا وفصّل الكاتب فيها. فأنت تراه، في محكيّه، مهتما بعيش المصريين وعلاقاتهم الاجتماعية يرصد بعض المواقف والحالات التي يشاهدها أو يشاركها معهم، من قبيل ركوب الحافلات وسيارات الأجرة ودخول السينما والتجول بالأحياء الشعبية وولوج المقاهي وما يحدث فيها وغيرها. كما تراه، لا يعرض معلومة إلا ودقّق الأمر فيها، ولا ينشد أمنية إلا وجاهد في الحصول عليها. يقول عن نشاط شعري حضره بالمعرض الدولي للكتاب بمدينة نصر: "نعم التقطت صورا لنزار قباني، وواحدة لي معه. صحيح أني كذبت على المنظمين كذبة بيضاء حين قلت إني صحفي من المغرب. لولا ذلك ما استطعت دخول السرادق، وحتى لو تمكنت من ذلك لبقيت في آخر الصفوف. كان خلق الله بما لا يحصى، ولم يكن يسمح بالدخول إلا بشروط." (ص122)

ولما كانت الرحلة مرتبطة في الأساس بالمطلب العلمي؛ فإن محكيّ "القاهرة كما عشتها" يتضمن عددا من الإحالات تخص شخصيات بارزة أو مغمورة صادفت في الكاتب بعض إعجاب، كأساتذة الجامعة مثلا، فانبرى للتعريف ببعضهم وذكر فضائلهم وما أفاده منهم من علم ومعرفة. ولا غرابة أن تظهر ملامح الاعتزاز ببعض هذه الأسماء بالنظر لما عرف عنها من سمات وفضائل، فتأتي الصورة تقريبية إن لم نقل شاملة عن هذا الاسم أو ذاك.

هكذا يبدو الكاتب رشيد يحياوي فاعلا ومنفعلا بمحكي سفره المتنوع، مقدما إياه في صورة سلسة تنم عن ذوق ودراية بعالم الكتابة. فالذات الكاتبة راهنت على الذاكرة في توثيق اللحظة كي لا تُنسى، من خلال التوسل بمختلف المكونات السردية لكشف اندماجها مع المكان والأحداث والمواقف والشخصيات، دون إغفال أهمية الزمان في سبر أغوار الذات الكاتبة. وهو ما يدفع في النهاية إلى قبول الرأي القائل بأن "الزمن زمنان، والمرتحل يحمل، عادة زمنه الخاص، وهو يدخل زمن الآخر." (ص84)

استنادا إلى المرويات والمرئيات التي تتخلل هذه الرحلة أو تلك، لا غرابة أن نجد شخصية الكاتب حاضرة بقوة السرد. فالكاتب وهو يحكي أو يصف أو يقارن أو يحاور، يطلق العنان لفكره كي يبحث في الفرق بين لحظتين متباعدتين في الزمان

هما: الهنا والهناك، وبين صورتين متقابلتين هما: الأنا والآخر. يقول يحياوي: "إننا، بكل اختصار، محرومون من كل رعاية اجتماعية ولا يتذكروننا إلا إذا حلت مناسبة وطنية. الواحد في الحقيقة لا ينكر أن بالسفارة أشخاصا طيبين لمسنا في أكثر من مناسبة رغبتهم وسعيهم لحل بعض المشاكل الإدارية للطلبة. لكن ما العمل إذا كانت القضية مخدومة في الرباط؟" (ص57)

لعل توسل الكاتب بالذاكرة واستحضاره للمقروء من روايات وكتب في الأدب والتاريخ والرحلات وغيرها، أفاده في عقد مقارنات بين موضوعات اليوم وموضوعات الأمس، وبين مكان الواقع ومكان الحلم. لقد تعددت الموضوعات والأمكنة معها والسارد / الرائي واحد. يقول الكاتب خلال رحلته الثالثة إلى القاهرة وما لاحظه من تغييرات: "الميدان تغير بدوره، إذا زرعت مكانه حديقة وشق نفق للمترو وللمرور لمختلف النواحي. أحد ممرات النفق يفضي بك إلى ميدان الأوبرا بمحاذاة المسرح القومي ومسرح العرائس ومسرح الطليعة. محلات الكتب القديمة التي كانت هناك نقلت إلى طرف من الميدان وأصبحت أكثر تنظيما." (ص234)

وبالنظر لما في محكي السفر من مواد معرفية وأدبية في آن، عن المدن والأماكن التي زارها الكاتب بمصر ومنها القاهرة، وعن الموضوعات والقضايا التي عايشها، فقد تم التركيز على بعض الخصوصيات التي تميزها على مختلف الأصعدة. ولعل كثرة الأحداث وحضور الموضوعات بالمواصفات التي قدمها الكاتب، هو ما جعل السرد مفتوحا ومتنوعا بحسب تنوع الشخصيات. فالسرد يعنى، في انسيابية تامة، بالتفاصيل الصغيرة من خلال ما تمج به الأحاسيس والمشاعر.

لقد تميزت نظرة الكاتب بالشمولية خلال رصده للموضوعات. وقد كانت الغاية، دون شك، تقريب صورة المكان كما يراها لأول مرة، قبل أن تعتمل في دواخله وتسكنه بتفاصيلها. يقول يحياوي: "لم أر الحياة في القاهرة كما يراها سائح أوربي.. ولا كما يراها سائح عربي.. رأيت القاهرة كما يراها موظف غلبان، أو صبي عربات النفر، أو ماسح أحذية في إحدى مقاهي وسط البلد، أو بائع الذرة المشوية في الأزبكية. رأيتها كذلك. أو لعلي رأيتها كذلك." (ص83) وبهذا المعنى لم يكن الحديث عن القاهرة وموضوعاتها، من خلال رحلة الكاتب، حديث سائح عابر منبهر

بالمكان؛ وإنما حديثا قريبا من القلب والعين معا. إنها زاوية نظر في السرد وتقنياته، تسبر غوْر المحكيّ، أكثر مما تطفو على سطحه.

4 – في التقاطعات السردية:

اقتضت طبيعة السفر أن يستعين الكاتب في محكيه السردي بمعجم يتوزع بين حقلين دلاليين. يرتبط الحقل الأول بموضوعة "الزمن" بما تحيل إليه من دلالات على الحركية والتنقل، من خلال ألفاظ وعبارات من قبيل:

– إني محمول في السماء فلا تستغرب (ص7)

– ذلك أني هنا في المطار منذ أزيد من ساعتين (ص8)

– الساعة العاشرة والنصف من صباح السبت في القاهرة. إني جالس في قهوة الشيخ شعبان بالحسين.. (ص188)

وغيرها من العبارات الدالة، فيما يرتبط الحقل الثاني بموضوعة "المكان" بدلالاته المختلفة عبر ألفاظ منها: القاهرة، ميدان التحرير، القصر العيني، مدينة المقابر، العتبة، المقهى، الطاكسي، الحافلة، الطائرة، المتحف، الحديقة، الغرفة،، وغيرها مما نجد له صدى داخل المحكي. يقول في مقطع: "ها إني في أتليبه القاهرة. قبل وصولي إليه اتبعت شارعا طويلا أفضى بي لميدان رمسيس، وكنت أظنه يأخذني للدقي. لقد فقدت الاتجاهات فعلا، أم أني دائخ؟ وما الفرق؟" (ص201)

تتوسل كل رحلة من الرحلات الثلاث السابقة ببرنامج سردي ينسجم وإيقاعها الزمني. فهناك (الاستهلال) ويبتدئ زمنيا مع انطلاق الرحلة من المغرب إلى البلد المضيف، حيث الإشارة إلى التاريخ ووسيلة السفر والأجواء الأولى قبل الإقلاع، سواء تعلقت بالحالة النفسية للمسافر أم بما يدور حوله (القاهرة وما سواها من مدن في مصر / الليل، النهار، الطائرة، السيارة / الفرح، القلق، الخوف..)، وهناك (الوسط) ويختص فعليا، بعرض أحداث الرحلة ورصد تفاصيلها المختلفة في علاقتها بذات الرحالة من جهة وبالآخر من جهة ثانية، من خلال ترتيب المشاهدات وتخزين المعلومات بواسطة العين والذاكرة، قبل نقلها بأسلوب أدبي قابل للقراءة

والإمتاع. أما (النهاية) فتتوقف عندها الأحداث بذكر زمن الرجوع إلى البلد الأصل واستئناف الحياة العادية للرحالة من جديد. وهو ما يفسر أن نص الرحلة "لا يكتمل إلا بعودة الرحالة إلى وطنه وملاقاة الأهل، ليكون فعل العودة اللبنة الأخيرة في معمار الرحلة مؤشرا على الاختلاف بين رحلة السفر ورحلة الموت، فالموت رحلة بلا عودة، بينما تتكلل رحلة السفر غالبا بعودة الرحالة."[1]

نقرا في مقطع لرشيد يحياوي يصف فيه حالته النفسية داخل الطائرة التي ستأخذه إلى القاهرة، مشيرا إلى توقيت الرحلة: "قلت لك إني في حفرة من القلق الوجودي. لسبب واحد له علة واحدة ألخصه لك في عبارات مصدرة بليس: ليس ينتظرني أحد في المطار، ليس عندي علم بمكان محدد أقصده، ليس معي رفيق أتشاور معه، ليس عندي مال أشتري به الخبرة والمعلومات لضمن استمراري هناك. وها هي التاسعة ليلا بتوقيت أثينا ونحن نطوي الليل وما تحت الليل من سماوات وأراض. وها موعد المواجهة يدنو. هل هو الذي يدنو ام أنا. من الداني للقطف؟" (ص10). يلاحظ في هذا المقطع استعمال الكاتب لتقنية التكرار تتعلق بلفظ (ليس) ولفظ (الليل) إضافة إلى ترديد لفظ (ها) للتنبيه، والتركيز على يا المتكلم في (عندي / ينتظرني / معي / استمراري)، وغيرها مما يضمن ترسيخ العبارة وضمان وصولها إلى المتلقي واضحة وميسرة.

وبذكر الزمان، في تداعياته المختلفة، حيث الصبح والزوال والمساء والليل والنهار والربيع والخريف والشتاء والصيف وما إليها، يحضر المكان أيضا بأنواعه المتعددة ضيقا واتساعا، انغلاقا وانفتاحا وظلمة وإضاءة. فالزمان والمكان وجهان لعملة سردية واحدة. وقد أولاه الكاتب عناية خاصة، باعتباره عنصرا جوهريا في بناء النص القصصي الرحلي، لذلك كانت الرحلة بالأساس سفرا في المكان وفي الزمان معا. ومن أجل ربط التواصل مع القارئ المفترض، كان الضمير المستخدم لهذا الغرض متنوعا في محكي السفر. فاستعمال الضمير يتأرجح بين ضميري المتكلم مفردا كان أم جمعا، وبين ضميري الغائب والمخاطب، مثل قوله: "أقول لك وتكاد تكون الوحيد، أنت من يسمعني، لأنك أقرب إلي من الحبل وأعمق في وهمي من

(1) أحمد بوغلا. الرحلة الأندلسية الأنواع والخصائص. دار أبي رقراق للطباعة والنشر. الرباط 2008. ص151

الوريد، إني عدت. القاهرة هي التي عادت. إني أراها حلت ضيفة علي. سلمت عليّ وقال جدع." (ص115) وهو ما يفسر كون الكاتب ظل، في سفره، مخلصا لهاجس الحكي؛ إن لم نقل ظل مرتحلا داخل رحلة الكتابة.

وعودة إلى المكان، نجد في محكي "القاهرة كما عشتها" أوصافا له، في بعده الجغرافي الواسع حيث تحضر الأبواب والشوارع والأزقة والمقاهي والدكاكين وغيرها من الأمكنة المفتوحة منها والمغلقة، بالقاهرة. كما يحضر وصفه، في بعده الرمزي حيث الحديث عن الحميمية أو الدفء أو الضجر والقنوط. وبين الوصفين معا، تبرز ذائقة الكاتب الأدبية، فيفصح عن مشاعره وأحاسيسه بغاية اقتسامها مع المتلقي. يقول: "لم أفكر في نشر هذه اليوميات. لأني متأكد أن أي ناشر سيقول لي: دعك يا بني من سرد الحقيقة. فالناس تحب سرد الخيال، ودع سرد الحقيقة لأصحاب المكانة في الحقيقة. لكني متأكد أنه يوجد من يريد معرفة مخلفات هذه المغامرة المغتربة. وأن إنسانا ما، سيوصل هذه اليوميات للقارئ. لآن هذا الإنسان له إحساس رفيع بحيث يقدر سر اللذة والمعاناة في لحظة المكاشفة." (ص46)

وإذا كان الوصف، بأشكاله ووظائفه المختلفة، عنصرا أساسيا من عناصر هذه الرحلة / الرحلات؛ فثمة نماذج وصفية كثيرة للأحوال والأشياء والكائنات، في هذا المحكيّ. وقد تراوح هذا الوصف بين التصوير المباشر، والتصوير المعبّر الذي يعتمد التلميح والإيحاء. يقول يحياوي: "للشقة ثلاث وجهات. في كل واجهة من الواجهتين الأمامية والخلفية، بلكونة. البلكونة الخلفية نستعملها للتصبين وغسل الملابس ونشرها، ونطل من خلالها على الجنينة الداخلية. الجنينة تحيط بالبناية عن كل جهاتها. لكن البناية صغيرة. هي طابقان اثنان لا غير. في كل طابق شقة. الشقة التي فوقنا، يقطنها صاحب المنزل. البلكونة الأمامية المطلة على الشارع، نفرشها ونجلس لأخذ أنفاس الهواء الليلي الجميل." (ص119) ففي هذا الشاهد نجد العين الرحلية تقدم وصفا تشكيليا للمكان، عبر الملاحظة والمشاهدة، كما ترسم نوع العلائق التي تربطها بالأحداث من جهة وبالأشخاص والكاتب من جهة ثانية. وصف يوقف الزمن من أجل لحظة ثابتة يتقصى فيها الكاتب الملامح الظاهرية للأمكنة ويوحي، من خلال تكرار بعض الألفاظ والعبارات، بانطباع أولي

على ما يمكن أن يخلفه مثل هذا التوصيف من مشاعر القلق والخوف أو مشاعر الارتياح والطمأنينة.

وهكذا يتوزع الوصف، في محكي السفر، بين تقرير وتكثيف وتفصيل وتعميم، عبر التبئير على بعض الموصوفات وتأطيرها وإبراز التفاعل الحاصل بينها وبين ذات الكاتب.

ومثلما يحضر السرد والوصف يحضر الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، مثلما نجد في قول الكاتب: "يبدو أني نرجسي، وأنا لست كذلك. لا تعجبني نفسي ولكن أشفق عليها، فالشفقة باب الحب. أنا ذاتي. بمعنى منسوب لذاتي لطول ما شكوت ثقل حملها. كأن الشكوى أسطوانة. هل تنتظر أن أكلمك عن أشياء أخرى؟ أعطني مثلا أنا أمتثل. لماذا لا يكون لسيرتي بريق أنا الأحمق في الكآبة؟ ولماذا لا تكون قيمة للأخماس التي أضربها في الأخماس والمئات التي أضربها في الأصفار؟" (ص95) كما تحضر المقارنة أيضا، حينما يشير الكاتب، بعد معاينة، إلى ما يفارق بين القاهرة وإحدى المدن المغربية. يقول: "القاهرة ليست مثل الدار البيضاء. إنها أكبر ثلاث مرات. رهيبة ومخيفة ومن لا يملك فيها توازنه ينهار. ولكي لا ينهار فيها عليه أن يعيد خلق نفسه من عجائن لا يصيبها بلل الرداءة الزمنية." (ص78)

ولأن الرحلة ليست بحثا في التاريخ أو وصفا في الجغرافيا وليست كذلك قصة متخيلة ولا مغامرة شعرية أو تحرير رسالة ولا تطويع مقامة؛ فإنها تأخذ من هذا وذاك. ولعل تقاطع هذه الأنواع هو ما يجعل من الرحلة / السفر فضاء للمتعة والقراءة والمتابعة. ولم تكن اللغة بعيدة عن هذا المنزع الجمالي حيث تتحول اللغة من وظيفتها النحوية المحددة إلى لغة سردية بها انزياحات دلالية كثيرة، تقترب من بنية اللغة الشعرية باعتبارها "انحرافا عن قواعد قانون الكلام."[1] فلا غرابة أن يحضر التشبيه والكناية والمجاز والتضاد والاقتباس والتناص وما إلى ذلك من استعمالات بلاغية.

ويمكن أن نمثل ببعض النماذج التعبيرية كما يلي:

(1) جان كوهن. بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد العمري ومحمد الوالي. دار توبقال للنشر البيضاء 1986. ص105

- أنا أشبه بكرة مطاط يلعب بها صبي في حقل من النبات الشوكي (ص7)
- سحبت هذا اليوم ملفي على جناح السرعة (ص21)
- ثم رجعت قاطعا الطريق بين هبوط وصعود (ص23)
- كفرخ الحمام البري الذي أفلت من مصيدة أطفال يرعون قطيع ماعز (ص27)
- فقد يكون يوم غد حاملا ما يسر كما قد يحمل ما يتعب (ص32)
- ترى النساء يسبحن بملابسهن التي تلتصق بالجسد فتظهر ما يخفى (ص71)
- مما يزيد الطين وحلا (ص94)
- تهرب من بين أصابعنا كحلم جميل (ص276)

والواضح من خلال هذه التلوينات التعبيرية وغيرها، ما يضفي على التراكيب رونقا وجمالا ويضمن للجمل والفقرات اتساقها وانسجامها. وهو ما يسمو بلغة الحكي من مستواها العادي إلى مستوى ضارب في الأدبية والتخييل.

5 – خـاتـــمـة:

يتضح من خلال هذا المسار التحليلي، أن الرحلات الثلاث المتضمنة في "القاهرة كما عشتها" لرشيد يحياوي، لم تكن كتابة تسجيلية عابرة؛ وإنما كتابة تقاطعت فيها لغة السرد، قصة وسيرة وتأريخا ويوميات. فبقدر ما عنيت هذه المحكيات / اليوميات السفرية بالتفاصيل والجزئيات وقدمت معلومات أغنت المتن الرحلي، أحداثا وشخوصا، بقدر ما نهل كاتبها من مجالات اللغة والفكر والأدب.

إنها رحلات ذات رؤية متعددة متعددة الأبعاد، التُقِطت بعين رائية يقظة توسلت باللغة والذاكرة من أجل صياغة نص محكيّ، يرفد من مجال الكتابة، في انفتاحها على الخطابات والأنواع السردية المختلفة. وهو ما يسمح، في النهاية، باعتبارها حوارا فنيا بين الأجناس، وسفرا أدبيا في مساءلة المكان واكتشاف الذات وعلاقتها بالأنا والآخر.

إن المتأمل في محكي السفر، انطلاقا من تجربة "القاهرة كما عشتها" لرشيد يحياوي يكتشف الدافع الحقيقي وراء اختيار الكاتب رشيد يحياوي لكتابة يوميات عن رحلته، فلربما وجد لذاذة في ما يصوره من الحياة اليومية التي عاشها بالقاهرة سابقا، والتي عاشها لاحقا عبر الحكي المستعاد. إنها رغبة في الكتابة أولا، ورغبة في مشاركة القارئ كل تفاصيل الرحلة بحلوها ومرها، ثانيا. لذلك وجدنا في هذا المحكيّ حياةً أخرى تتجدد تلقائيا، مع انسيابية الحكي بحثا عن حياة المعنى ومعنى الحياة.

العـيْن والذاكرة
في يوميات "أن تفكر في فلسطين"

لعبد الله صديق

لعل الاقتراب من مضمون الرحلة ومن أسئلتها الكبرى، في الأدب العربي، هو اقتراب من العوالم الذاتية للكاتب. فالرحّالة سارد بامتياز، وكثيرا ما تحضر في سرده السيرة والتأريخ والحكاية واليوميات وما يرافق ذلك من إشراقات فنية تحول المحكيّ، من نص تقريري مباشر إلى نص أدبي يحتفي بالمجاز والتخييل.

يطالعنا، في هذا السياق، الكاتب عبد الله صديق بإصدار تحت عنوان: "أن تفكر في فلسطين"[1]. وهو عبارة عن يوميات تندرج ضمن محكي السفر؛ غير أنه سفر لا كباقي الأسفار. إنها رحلة قصيرة في الزمن؛ غير أنها جديرة بالحكي والإنصات، أرادها الكاتب أن تكون يومياتٍ لسبعة أيام عاشتْ خلالها الذاتُ المسافرة ألقها الوجودي وحطت ركابها بأرض جاوزت بعدها الجغرافي إلى بعد رمزي وإنساني. يقول الكاتب: "أن تكون مغربيا، فأنت الأبعد غربا، الحامل في وجدانك أثرا من جينات موروثة عن أسلاف وصلوا إلى هنا، بعضهم مرّ، وآخرون مكثوا.. وابتنوا لهم بيوتا، تتابعوا حتى صارت البيوت المفردة حيّا، ينسب إليهم، هو (حيّ المغاربة)." (ص5)

وبذكر المغاربة والجينات الموروثة عن الأسلاف، ثمة استحضار لأفق عربي مشترك، لصلات ثقافية ممتدة في الزمان والمكان، جسدتها روابط المحبة بين البلدين في أكثر من مناسبة. فالحديث عن فلسطين مرتبط، ضرورة، بما تناقلته كتابات المؤرخين والسياسيين، في تقاربها وتضاربها، وبما أبدعته يراع الأدباء والشعراء من نصوص تحققت من خلالها، تواصلات الذات مع الآخر.

(1) أن تفكر في فلسطين. عبد الله صديق. منشورات المتوسط. إيطاليا. 2019

"أن تفكر في فلسطين" بحث في معنى الوجود والهوية، ورحلة في الذات قبل أن تكون رحلة في المكان. ولتجسيد هذه الغاية، ارتأى المؤلف أن يجعل من يومياته العربية على أرض فلسطين رصدا توثيقيا لمرحلة عاشها بروحه ووجدانه، متوسلا، في هذا المحكيّ، بتقنية المَشاهد بما تختزله من تفاصيلَ دقيقةٍ تكشف عن حس مرهف وذائقة أدبية. فخلال كل يوم من الأيام السبعة، عرض تفصيلي لبعض الحالات والمواقف التي تكشف انطباعات الكاتب حيال ما يشاهده أو يعاينه بالبصر والبصيرة بل وكل ما يتهيأ له وأمامه. مشاهد متتالية ومنتظمة أخذت منه كل مأخذ.

ولا غرابة أن يحظى اليوم الأول، في هذا السفر، بنصيب الأسد من حيث عدد المشاهد. لقد كان اليوم شاقا على الكاتب، تنوعت محطاته بتنوع السياق والمقام. فثمة حواجزُ تقف مثل شوكة في الحلق، وجنودٌ ومراقبة وتدقيق في الملامح والصور والأوراق. وثمة انتظارٌ وتأخير متعمدان، وتفتيش ورعب وتهديد مقصود. وبين هذا وذاك، شعور بالنفور والاختناق وما صاحب ذلك، من أحاسيس تدمر الذوات وتمعن في إذلال العابرين. عشرون مشهدا كانت كافية لترصد بعض ما يجري في مناطق العبور المتعددة، قبل الدخول إلى فلسطين. كانت كافية لتظهر الوجه الحقيقي للمستعمر.

يقول الكاتب: "الجميع هنا تحت سلطتهم وداخل لعبتهم التي لا تفهم منها سوى أنهم لا يريدونك هنا، أنتَ غيرُ الفلسطيني الداخل عبر الأردن، لا من تلّ أبيب.. لا يريدون أن تدخل وتخرج وأنت الشخصَ نفسه خاليا من الأعطاب.. يريدونك أن تحني هامتك... أن يطفئوا نور المشهد حتى لا ترى عيناك هذه الأرض التي تبدأ حدودها من هنا.." (ص16 – 17)

لعل في هذه الإشارة، وغيرِها، غيض من فيض الشعور الجارف بالانتماء للوطن العربي الكبير والخشوع النابع مما تحمله الذاكرة من سيرة المكان. فليس من رأى كم سمع، كما يقال.

لقد كانت لتجربةِ المعْبَر وظيفة أساس، توحدت خلالها الوفود العربية على كلمة سواء: المجد للوطن والنصر للإنسان. ذاك الذي يواصل المشي رغم الأشواك. ذاك الذي ينتمي لسلالة الشعب الحيّ، لأنه شعب لا يموت. فلسطين، في هذا

الكتاب، لحظة اندهاش وانتعاش، اختبار للذات في بعدها الوطني والإنساني. يقول الكاتب: "لم أر من قبل جَمالا لأرض قاحلة جرداء مثل ذاك الذي كان يتراءى لي من خلف زجاج النافذة في الباص، جَمال عار من زخرف الطبيعة الذي تعودت حواسنا أن تشترط وجوده، كي تقول عن منظره: كم هو خلاب. جمال لا يتطلب وصفُه ألفاظا جياشة، هو جياش في ذاته. بقدر ما لا يغري العين بظاهره؛ بقدر ما يفيض أمامها بروحانية باطنة." (ص20)

"أن تفكر في فلسطين" هو إحساس شديد بالمكان وانغماس في تفاصيله الدقيقة، بما تضمره من حمولة حضارية وثقافية كبرى. لذلك ترى الكاتب لا يفوت مشهدا من المشاهد المتاحة أمام ناظريه، إلا تصيّدها بلغة شفيفة شاعرية تضفي على المكان جمالية مضاعفة. انشداد مبعثه أنها زيارته الأولى لفلسطين. وللمرة الأولى، كما يقول: "وحدانيتها الخالصة.." (ص26)

وتشتغل العين وتشتعل، حين يزور الكاتب مناطق متعددةً من فلسطين كانت بالأمس مجرد مساحات في الذاكرة وحكايات شفهية تروى، قبل أن تأخذه الدهشة بالمكان فلا يكاد يسمع ما يدور بين الرفاق ومنها رام الله. تلك المدينة التي تحمل اسم الجلالة محفورا على وجهها الصخري، ودخولها ينسيك أنك قد مررت من معبر لعين أو رأيت وجه الشيطان مرسوما على جدار. (ص25)

ولأن فلسطين تلبست بمخيلة الشاعر وشغلت دواخله فإن عينه الرائية ستفي بالغرض، حين يقتطع من زمن الرحلة حيزا لزيارة قبر محمود درويش. ولعل في استحضار هذا الرمز الشعري وهو يصدح بأعلى جرح في المحافل الشعرية، استحضار لما علق بالذاكرة من حب فلسطين ورغبة في رفع الحصار عنها، استحضار لمكانة الشاعر في قلوب المغاربة من مسرح الرباط إلى أبعد نقطة في البلد. استحضار لألق إنساني ما خان الشعر والوطن.

يقول عين الكاتب: "في زاوية من زوايا المتحف لمحت حقيبته، فتذكرت مَقْتولتي التي ترقد جثتها الآن في غرفة الفندق مستريحة إلى الأبد من سفر واحد كان قصيرا، بينما التي أمامي بموديلها الخمسيني واصلت تصميمها على البقاء، لتعود أخيرا إلى هنا جنب مرقد صاحبها، شاهدة على أن الوطن ليس أبدا حقيبة..." (ص62)

هكذا، خلال كل مشهد من المشاهد المتبقية، يستحضر الكاتب زمنه المغربي ويقيسه بالزمن الفلسطيني. يتماهى مع سائر الأمكنة، سوقا كانت أم مقهى أم حديقة. يتابع سير الأحداث المتناسلة وما يترتب عنها من نتائج، ويراقب مواقف الأفراد والجماعات. أفراد وجماعات تواصل النضال ما استطاعت إلى ذلك سبيلا، من خلال المراهنة على الأمل والفرح وإحياء الذاكرة الفلسطينية، في الفن والشعر والموسيقى وغيرها، دفعا للرتابة ورفع الحصار عن الذات. ولا غرابة أن يستشعر الكاتب هول التمزق الذي تعيشه بعض الفئات من الفلسطينيين، فلسطينيي الداخل مثلا.

ومثلما تحفل يوميات عبد الله صديق بذكر الوقائع والأحداث التي عرفتها الأرض الفلسطينية، على فترات زمنية متعددة، كبناء المستوطنات وتوطين اليهود وارتكاب المجازر وغيرِها كثير، مثلما يستحضر طفولته وما كان يسمعه من معلمه ذات تلمذة، عن فلسطين كاسم لم يستوعب معناه لحظة ذاك. ومن ثمة، اشتعال رغبة الكاتب في زيارة المكان المفكر فيه والحلم بتحريره كي لا يرى الليل في عيني معلمه مرة أخرى. وبهذا الفرح البطولي، تواصل العين تجوالها عبر الأمكنة ومنها فضاء المعرض للكتاب، حيث يتعرف الكاتب إلى الوجوه الجديدة ومنها وجوه الأطفال وما كان بينه وبينهم من حديث عن الكتب والأحلام التي تراودهم. وبهكذا تَواصلٍ، تنتعش العين مأخوذة بالمكان غيرَ عابئة بالزمن. وهنا، حُق للكاتب أن يستعير كلام محمود درويش حين يقول: "أنا الآن هنا (ص55)

ولعل أجمل ما ستراه العين، في هذه الرحلة، حلولها بمدينة القدس وتمليها بسحر المكان وعظمته، بدءا بالسور الشاهق مرورا بفضاء التسوق ووصولا إلى قلب المدينة، حيث الدهشة الكبرى. يقول الكاتب: "في القدس، تمنيت أن أكون حجرا، عساي أنصت لما يهمس به لحجرٍ حجرُ.." (ص75)

ولم ينس الكاتب أيضا وهو يصاحب مثقفي فلسطين وأهلهم الإشارة إلى الحب الذي يكنونه للمغاربة وإلى الصيت الذائع الذي يلفهم حين يسمعون صوتا شعريا قادما من المغرب الأقصى وهو ما حصل عندما شارك إلى جانب شعراء عرب في الأمسية الشعرية بمبنى النادي الثقافي لعنبتا التي غصت بجمهور حضر قبل الموعد واحتل الكراسي التي فاق عددها المائة.

هكذا، مع توالي الأيام، تلتئم المشاهد وتشد بعضَها ببعض كي ترسم فلسطين في حالاتها المختلفة، الإنسانية منها والاجتماعية، وتجعل منها كتابا مفتوحا "لا صفحة أخيرة فيه، حتى تنتصر الفكرة أو تحل القيامة، ويموت الجميع." (ص92)

أخيرا، يمكن اعتبار يوميات "أن تفكر في فلسطين" تجسيدا لحلم راود الكاتب، كغيره من المغاربة، تمثل في رغبة جامحة لزيارة فلسطين. وحين تتحقق الحلم لم يتركه الكاتبُ يمرُّ مرّ الكرام؛ بل أراد منحه حياةً جديدة عبر التدوين والكتابة.

هكذا عبر ثلاثة وخمسين مشهدا، بعناوين مفصلية دالة في هذا السفر / اليوميات، تسترجع فلسطين عنفوانها ورمزيتها بين الأدباء وتؤكد بالملموس أنها لا تزال حاضرة في الوجدان المغربي، عينا وذاكرة. وصدق الإمام الشافعي إذ قال:

سافر تجد عوضا عمـــن تفارقـــه وانصب فإن لذيذ العيش في النصب
إني رأيت وقـوف المـــاء يفســـده إن ساح طاب وإن لم يجر لم يطب

الذات والآخر
في سيرة ".. إلا أن يموت الشاعر"

لمصطفى الشليح

وفاء لروح الأديب الراحل، أبي بكر المريني، واحتفاء بتجربته الإبداعية المتنوعة، أقدم الدكتور مصطفى الشليح، بعد تردد دام عقدين، من الزمن، على إنجاز ترجمة له، تعرف بشخصه، كعلم من أعلام مدينة سلا المبرزين، من جهة، وتحيل إلى مجموعة من أعماله الفنية، المخطوطة منها والمطبوعة، من جهة ثانية.

وقد صدر الكتاب عن مطبعة بني يزناسن بسلا، تحت عنوان هو "...إلا أن يموت الشاعر"[1]، عزا خلاله المؤلف، في افتتاحيته، أسباب ودواعي التأخر، طوال هذه الفترة، في الكتابة عن خاله الأديب الراحل، بقوله: "كان الوجل يسير إلي كلما أزمعت انصرافا إلى إنجاز عمل عن خالي وصديقي الشاعر أبي بكر المريني، بل لعلي أقلعت عن تأمل آثاره الأدبية المطبوعة والمخطوطة سنوات طوالا خشية أن تتلبسني وتصرفني عن صخر كان ينقش مغامرتي في الكتابة" (ص 4)، لكنه كتب، بعد مرور عشرين سنة كتب "عازفا عن ترجمة عادية له لا تختلف عن الآخرين" (ص 5)، فماذا عن هذا الكتاب / الترجمة؟

يطالعنا الكاتب، منذ الوهلة الأولى على نوعية الصلة التي تجمعه بالفقيد أبي بكر المريني، فهو الخال والصديق والشاعر. واستنادا إلى هذه القرابة، يأخذنا المؤلف، في رحلة وجودية ووجدانية، تنبش في ماضي وذاكرة الراحل، غير أنه في سياق الواقع الاسترجاعي، مر الحديث عن الآخر مصاحبا، في ألفة حميمية، بالحديث عن الذات، في تداعياتها واشتباكاتها المختلفة. ومن ثمة، جاءت الكتابة عند مصطفى الشليح، متوهجة تستمد حارتها الإبداعية والتوثيقية من فيض المشاعر وعمق الأحاسيس التي اختزنتها هذه الذات، خلال معاشرة الأديب الراحل.

(1) مصطفى الشليح. إلا أن يموت الشاعر. أبو بكر المريني شاعر الرقراق. مطبعة بني ايزناسن. سلا. 2005

وإذا كان المؤلف، قد أشار، غير ما مرة، في ثنايا الكتاب إلى متانة هذه العلاقة، فإنه لم يكن يعتبرها علاقة خؤولة فحسب، وإنما علاقة تلمذة وتوجيه وعجاب، من ذلك قوله مثلا: "كنت مأخوذا بالإبداع البكري منبهرا" (ص 4). لذلك لم يكن غريبا، من باب الاعتراف بالفضل ونكران الذات، أن يتتبع المؤلف حياة الراحل، مسلطا الأضواء على جزء هام من مسيرته الإبداعية والإنسانية، على حد سواء. فكيف تم توضيب هذه الترجمة؟ وماذا عن خصائصها الفنية، ضمن السير والتراجم الغيرية المعروفة؟..

لقد شكلت "الذاكرة"، في هذا العمل، إحدى المرجعيات الأساسية، التي تم توظيفها، بأشكال متفاوتة، من أجل استحضار مختلف المحطات التاريخية المميزة لمسار الأديب الراحل، أبي بكر المريني، حضورا وتمثلا. كما أن هذه "الذاكرة" بقدرتها على اختزان الماضي تارة، واختزال صوره تارة أخرى، كانت وراء العديد من الإحالات الرمزية، التي امتزج فيها الذاتي بالغيري، وتنوعت معها، بالتالي، طرق الحكي وصيغ التعبير.

وهكذا، بين حكي مسترسل ووصف متناسل، يقدم الكاتب المروي عنه، في لوحات ومشاهد، تعبيرية متداعية، تمثل أهم المراحل، التي مر بها، هذا الأخير، بداية من تكوينه وعلاقته بأسرته وأحبائه، وانتهاء بنشاطه المهني وتنوع إبداعاته، وبين هذا وذاك، كانت الذات الكاتبة للمؤلف، تقوم بدور التنسيق والتوثيق، منفعلة متفاعلة، مع ذات الآخر، بحكم القرابة والصداقة وعناصر أخرى، تبلورها التجربة ومراسيم الكتابة، ربطا وضبطا. وضمن هذا الفضاء الاحتفالي، يتعرف القارئ، عن كثب، من خلال المؤلف، على شخصية الراحل، أبي بكر المريني، في مختلف مساراته الفكرية والنفسية والاجتماعية، وذلك عبر مواصفات وتلميحات، تشير إلى ما لهذه الشخصية الفذة من أفضال ومزايا، تجعل سيرته الذاتية وتجربته الإبداعية، قمينة بأن يتعرف عليها المتلقي، ويفيد منها، قارئا كان أو ناقدا.

ولعل أول ما اختزنته ذاكرة المؤلف، تلك الإشارات، التي تؤكد أن الراحل كان رقيق الإحساس حسن الخصال، ميالا للهدوء "قيل إنه ابن أبيه في هدأة القلب والجنان، وعبق الخاطر والوجدان، ونداوة الحب والإيمان. وقيل إنه أخذ عن والدته ديدن البذل والندى، ومنها استروح عيون النبل، وإقالة العثرة، ثم قال لي إنه انتبه

إلى ذاته فما ألفى إلا أنه ابن أبويه" (ص 3 1)، كما تمت الإشارة، إلى أن الفقيد، إلى جانب التدريس، اشتغل بالصحافة "ضم إليه كتبا وأوراقا. أودعها محفظة. نظر إلينا: أنا وأخي. قال: حضرا نفسيكما للاستظهار مساء. خرج طائف بالفتى قال: إلى أين؟ فيم المحفظة واليوم عطلة؟ ما حار جوابا. أدرك بعد ذلك، أن الخال يمارس الصحافة نشاطا موازيا لمهنة التدريس" (ص 15). وبذكر الصحافة، يكون الفقيد، قد دخل عالم الكتابة، فاتحا الباب على مصراعيه، حيث الشعر والمقالة والقصة والمسرحية... وغيرها من فنون القول التعبيرية، التي سرعان ما تلاقحت وتعايشت، فيما بينها، لتكون شاهدة على غنى وتنوع تجربته الإبداعية.

وقد تميزت تجربة الراحل أبي بكر المريني، كما يذكر المؤلف، بطابع يستمد أصالته من الثقافة الدينية، التي تجلت واضحة، في بعض أعماله الإبداعية، كقصيدته التائية (أكرم الأمهات ص 19) في رثاء والدته، أو مرثيته النثرية (ص 0 3) في تأبين والده؛ بل إن رسالته الجامعية [الأمثال في القرآن] لتجسد، هي الأخرى، هذه العودة إلى التراث الديني الإسلامي والنهل من ينابيعه الأصلية، وتظهر بالتالي مدى تمكن هذه المرجعية من فضائه التحليلي والإبداعي في آن. يقول المؤلف: "كانت ثقافة أبي بكر، في العمق، ثقافة قرآنية. قرأ مختلف ما صدر عن الفكر الإنساني، وما شاع من تيارات ومذاهب ومدارس. اجتذبته الماركسية في ميعة العمر، ثم ما لبث أن نفض يده عائدا إلى مرجعيته القاعدية التي حددت معالم شخصيته الثقافية" (ص 47).

ويواصل الكاتب، تعقبه للسيرة البكرية، مشيرا، هذه المرة، إلى علاقة أبي بكر، بأدب الأطفال، وما كان يعتمل داخله من حنين إلى الماضي واستدعاء له؛ غير أن المؤلف، حين سؤاله عن "الطفولة" في حياة خاله الراحل، لم يكن يظفر إلا بالنزر اليسير عن هذه المرحلة. الأمر الذي جعل البحث في هذا المجال، ينفتح على أسئلة، من قبيل:"هل نكتب ذاتنا عندما نكتب للأطفال؟ هل نؤسس حلما بديلا لواقع مثخن بالانكسار يستبد بالذاكرة؟ هل نعيد ترتيب تاريخ الذات للصدوف عن الماضي بارتهان الحاضر؟ هل نكتب للأطفال أم نتوسل بهم وسطاء لنقرأ ما يكتبنا؟" (ص 42)

أما عن الشعر في إبداع أبي بكر المريني، فذلك بيت القصيد، إذ يلفت المؤلف الانتباه إلى أنه لم يكن يرى المحتفى به خالا فقط؛ وإنما خال شاعر، واكب كتاباته

وحفظ شعره، يقول: "ولعلي كنت، وما زلت، أذكره شاعرا أكثر منه روائيا، وقاصا، ومشاركا في سائر فنون القول، ربما... لأن الشعر، عندي، سيد الماء !" (ص 44).

وفي ضوء ذلك، كان طبيعيا، أن يغترف المؤلف، من ينابيع الإبداع البكري، في بداياته الأولى، وينمي حسه الفني، قراءة وحفظا ثم مشاركة، يقول: "وصادف مرة، أنه كان يقضي الليلة في منزلنا، وقد خلا إلى نفسه يكتب،،،شمست عليه قافية. كان ينظم قصيدة نونية يتحدث فيها عن الصحراء المغربية وموقف كوبا من الوحدة الترابية للمغرب. كنت وقتها، أزعم أنني شاعر أسامته، امتلأت زهوا حين أشركني في إتمام البيت. فتحت زند قريحتي، واستجمعت كل ما أملك من طاقة لغوية، وفتح الله، علي، بالقافية الملائمة. استحسنها الخال واعتمدها.." (ص 75).

وقد تتجاوز المشاركة الإبداعية، حد القافية أو البيت المفرد، إلى ملامسة عالم القصيدة واختراق فضائها الرحب، كما في قصيدته اللامية، التي أنشدها، يوم كان طالبا، بمناسبة نيل الفقيد دبلوم الدراسات العليا، في يناير 1980، حيث ختم هذا الأخير عرضه، بقصيدة مطلعها:

ما قيمة العيش في الدنيا بلا مثل وهل ترى مثلا عليا بلا مثل

فكانت هدية المؤلف / الشاعر (مثل الأمثال ص 117).

يظهر، من خلال ما سبق، أن مختلف الإشارات، التي ألمح إليها الكاتب في تبيان نوعية وخصائص العلاقة، بينه وبين خاله الشاعر، على المستوى الإنساني والإبداعي، لم تكن سوى غيض من فيض ما تحمله الذاكرة. فالكاتب سعى جاهدا، في مواطن عديدة من هذا العمل، إلى اعتصار هذه الذاكرة، والقبض على ما يسعف منها، كماض ولى، ليربطه، بعدما اختمر، بأسيقة الحاضر المختلفة، كوعي وأثر.

وبين ذاك الماضي وهذا الحاضر، كانت الذات (ذات المؤلف) في تداعياتها وتمثلاتها للوقائع والأحداث والمشاهد، تركب التأمل حينا، وتجنح إلى التخييل حينا آخر، وأحيانا أخرى، ترتد بالفكر نحو التاريخ، من زاوية التفاعل مع هذا التاريخ، تواصلا وحوارا. هي ذات، انصهرت، إذن، بصورة من الصور، في ذات الآخر، والتحمت خلالها المشاعر والتقت الرؤى، إلى درجة أصبح معها، من الصعب الفصل بينهما.

لكن المؤلف، كان بارعا، في رسم الحدود الفاصلة بين الأنا والآخر، كذاتين، وإن بدتا، للقارئ، أحيانا، متماهيتين.

أضف إلى ذلك، أن النفس الروائي، الذي اضطلع به المؤلف، حكاية ووصفا، كان من العلامات المميزة لهذا العمل، خاصة عندما يتم البوح ببعض المشاهد، لحظة استرجاع الذاكرة لأيام الصبا، مثلا، كما في الشاهد، الذي يبدو، فيه الفعل "كـان" أكثر بروزا لتأكيد الماضي "كان الفتى يرقب كل ذلك، كان مبتهجا. كان خاله أرجا إذا مزهرية الحوار انفعمت، كان بالفخر، مختلجا كلما استمع إلى خاله يقرع الحجة بالحجة. لم يكن يعي جل ما يدور من الحديث، ما وعاه، حقا، أنه، في المدرسة، كان خاله معلما متميزا. كان شاعرا" (ص 14)، أو يتم سرد، بعض التفاصيل الدقيقة، كما في المقطع المسرود بضمير الغائب "يذكر نسوة متلفعات بالبياض، لم ير، ليلتها، جده واقفا، لم يسمع جلبة. أضواء موقدة. حشود لا يعرف ملامحها تدخل وتخرج. أبحث عن جدتي. أسأل أمي عن جدي. تغالب دمعها. قرآن كريم يسربل جنبات الدار. لم أفهم. أين قطع الحلوى يا جدتي..؟ لم يرد أحد. قيل لي إن أبا بكر يمسك أوراقا. لم أفهم" (ص 29).

وقد يتوقف السرد، زمنا، سانحا لعنصر الوصف، باستشراف أفقه الجمالي، هو أيضا، كما في هذا النموذج "مكتبة ذات سعة كانت، إذا عرجت، وأنت وافد إليها، يسارا ألفيت مكتبا جميلا يضارع الأريكتين والطاولة نفاسة. كان يغلب عليه النظام. أوراق وأقلام. ملفات رتبت، بعناية، في الجانب الأيمن. جملة مؤلفات وضعت يسارا. أدراج تضم إبداع الرجل المخطوط والمرقون.." (ص 84). وهكذا، يؤلف الكاتب، ويؤالف، بين باقي التداعيات من خلال توزيع الأدوار، بين الذات والآخر، سواء في تأثيث الفضاء أو رسم الشخوص، ولعل التقنية الإخراجية، التي اعتمدها المؤلف، حفاظا على انسجام تداعيات الذاتين، تذكرنا، بتقنية حسن التخلص، في مجال الشعر، كقوله: "أترك أبا بكر ينشد بصوته الدامع المبحوح..." (ص 18) حين يروي شاهدا على لسان الراحل، أو قوله: "أتركني أقول..." (ص 22) حين يعود إلى ربط الاتصال بالذات الكاتبة، ويتابع السرد، وما العناوين، الافتتاحية، المنتقاة بعناية واضحة (لبلاب الحكاية – هناك رآني – هو الشاعر – رسائل من باريس – حناء ورطب...) وغيرها من العناوين الدالة، إلا تجسيد لهذه الصنعة الفنية، وتجويد لأبعاد النص الجمالية.

ولما كان الكاتب مهووسا بالشعر، لم يفته توظيف هذا البعد الجمالي، في ثنايا كتابته السردية، عن خاله الراحل تارة، وعن ذاته، في تفاعلها وانفعالها بالآخر، تارة أخرى. وتبعا لذلك، تستوقف القارئ، مقاطع سردية هي أقرب من الشعر منها إلى النثر، حيث رقة المعاني وزجالة الألفاظ ونغمية الإيقاع "شغب جميل تأتي ملامحه لوامح حين تدنو من مقعد رأى ذاته في بدد الأشياء شريدا، يضج انتشاري في أروقة صباي. كم شيدت، وكم كسرت ! وكم عبرت وما عبرت !كان الكلام منكتبا في أناي. كانت الفراشات قوافي التي بعثرتها. لما أتى الربيع جمعتها لأبعثر في أروقة صباي إذا تسلمني أناي إلى القصيدة. أنا القصيدة. كل الشعر نبضه من رؤاي. ما القول إذا المساء يعطس شعرا؟ النجوم ورود. السماء حقيبة من العطر والحكايات. المساء يضم وشاحه إليه. شاحب ذاك الوشاح..." (ص 70).

هكذا، يقدم المؤلف، في هذه التجربة السيرية، صورة مشرقة، عن ذاك التعايش الحاصل بين الشعر والنثر، ونموذجا حيا، عن أشكال الحوار بين الذات والآخر.

وقبل أن يسدل الكاتب الستار، على هذا العمل، يتركنا، في حوار هادئ، مع جملة من الإبداعات البكرية، تضم المنثور والمنظوم، مما يحتاج إلى أكثر من وقفة تأملية متأنية، لسبر أغوارها وكشف أسرارها...

تلك كانت، أهم التداعيات، التي طفت على سطح هذه التجربة السيرية، حيث استعادت الذات ذاتها، واستردت الذاكرة أنفاسها، بعد أن لم يبق من أثر الآخر، سوى لحظات عشق وحنين، تأبى النسيان، وإشراقات تخترق الزمان والمكان، لعل إشارة المؤلف الشاعر تلخيص لذلك (ص164):

قلت ما مت إنك فينا
وأقول، الآن...إلا أن يموت الشاعر
وأسأل: أينا كتب الآخـر؟

بناء الشخصية
في التجربة القصصية القصيرة

لمحمد غرناط

عرفت القصة القصيرة بالمغرب، منذ سبعينيات القرن الماضي إلى الآن، تحولات كثيرة على مستوى الكتابة، راهن من خلالها الكاتب المغربي على ترسيخ مكانة هذا الجنس التعبيري ضمن الأجناس السردية الأخرى. وقد استند هذا المنزع التعبيري على تمثل النماذج العليا للقصة القصيرة عربية وعالمية من جهة، واستند إلى مرجعيات حداثية مختلفة من جهة ثانية. فبالعودة إلى مختلف المجاميع القصصية التي صدرت تباعا، على امتداد هذه الفترة، نلاحظ تنويع الكاتب في اختياراته الموضوعاتية وتجديده لرؤيته الفنية حيث انتقاد الواقع واقتراح بدائل لتجاوز عثراته. ومن ثمة كان "تعامل القاص المغربي مع الواقع وما يعتري الفرد داخله من تمزق واغتراب، تعاملا ينم عن إحساس عميق بالحزن والمرارة. وكان لا بد، للنفاذ إلى عمق الأشياء وجوهرها، أن يتوسل بتقنيات وصيغ تعبيرية جديدة، من قبيل السخرية والتعليق والتلميح والتوسل بالحكايات والنكت وعقد المقارنات وبسط المواقف والأفكار. وهو الأمر الذي شكل رهانا من رهانات القصة القصيرة، حيث الحرص على ضمان الانسجام بين الوعي الجمالي والوعي الاجتماعي أثناء فعل الكتابة."[1]

ولعلّ الحديث عن مكون الشخصية، في القصة القصيرة، لا ينفصل عن باقي المكونات السردية الأخرى من قبيل المكان والزمان والحدث واللغة وغيرها، مما يشكل البنية الكبرى للنص / الحكاية. كما أن هذا الحديث، لا يخلو من إشكالات نظرية تمس المفهوم والمصطلح، بالموازاة مع اختلاف المرجعيات النقدية. فقد ينظر إلى الشخصية تارة، باعتبارها كائنا إنسانيا من لحم ودم، وتارة أخرى بوصفها كائنا ورقيا من خيال المؤلف. وبين المنظورين معا، نجد من لا يحتفظ من مدلول

(1) أحمد زنيبر. رهانات القصة القصيرة المعاصرة بالمغرب. جريدة أخبار الأدب. مصر. ماي2016

الشخصية سوى بوظيفتها السردية كما عند فلاديمير بروب، أو من يعتبرها علامة تستدعي مقولة مستويات الوصف كما عند فيليب هامون، أو من يصنفها ضمن نظرية تتوسل بالنموذج العاملي كما تبناها ألجيرداس جوليـان غريماس.

للاقتراب أكثر من هذا المكون القصصي "الشخصية"، والنظر في وظيفته وأنواعه، تروم هذه الدراسة – على غرار ما قمنا به في دراسة سابقة اهتمت بمكون "المكان" – قراءة في بعض الأعمال السردية للكاتب المغربي محمد غرناط، أحد الأقلام القصصية والروائية التي ظهرت في سبعينيات القرن الماضي. فكيف وظف الكاتب هذا المكون؟ وما هي ملامحه وتجلياته في متنه المدروس؟ وإلى أي حد تستجيب شخصيته القصصية لما تداولته كتب النقد؟ وماذا عن دورها في بناء الدلالة؟..

أصدر الكاتب أول مجموعة قصصية له تحت عنوان: "سفر في أودية ملغومة" عام 1978، اشتملت على جملة من الأحداث والوقائع وضمت عددا من الحالات والمواقف. ومع هذا الإصدار القصصي الأول، وما تلاه من مجاميع قصصية أخرى، نذكر منها: "الصّابة والجراد" 1988، "داء الذئب" 1996، "الحزام الكبير" 2003، "هدنة غير معلنة" 2007، "خلف السور" 2012، "معابر الوهم" 2014، ثم "مرايا الغريب" 2017، سيراهن الكاتب، من خلال سلسلة من الإصدارات، على إسماع الصوت المغربي ونقل تجاربه المتعددة إلى القارئ المفترض.

ولما كانت عناية الكاتب بالشخصية لافتة للنظر، في جل المجاميع القصصية التي أصدرها، فقد تمت العناية أيضا، باللغة باعتبارها وسيلة لنقل أفكار ومواقف هذه الشخصية. يقول في أحد حواراته: "موضوع اللغة طرحته على نفسي بشكل جدي حينما نشرت مجموعتي القصصية الأولى (سفر في أودية ملغومة) أواخر السبعينيات، وأنا آنذاك أبحث لنفسي عن أداة أنقل بها أفكاري ومواقفي، وفي الوقت نفسه أعرف أن ما ميز خليل جبران وطه حسين وعبد المجيد بنجلون وغيرهم من الرواد، وكذلك من المحدثين، إنما هو اللغة.. وحينما نشرت مجموعتي القصصية الثانية، سجل عدد من النقاد والقراء ملاحظات مهمة حول هذا الجانب، هذه الملاحظات جعلتني أزداد وعيا بمكانة اللغة ووظيفتها الجمالية والتعبيرية. صارت اللغة من مشاغلي الأساسية.

صارت هما دائما. وبدأت تتبلور لديّ من خلال قراءاتي لكتاب ونقاد من مدارس مختلفة أفكار ورؤى حاولت أن أترجمها إلى واقع ملموس، سواء في قصصي القصيرة أو رواياتي من متاع الأبكم، إلى دوائر الساحل، وحلم بين جبلين، إلى رواية تحت ضوء الليل"[1]. فاللغة ليست علاقة دال بمدلول فقط؛ وإنما تتجاوز ذلك إلى أفق أوسع وأرحب، بالمعنى الصوفي للكلمة.

هكذا، إذا تأملنا عناوين الكاتب المبثوثة في ثنايا مجاميعه القصصية، نجد بعضها أو أغلبها، يحيل إلى شخصيات قصصية حقيقية ومتخيلة، بالاسم أو الصفة، من قبيل: "أشباح الشاطئ"، "المخبر"، "عبداس"، "الخادم والتفاحة"، "الفرس الذهبي"، "عسل"، "زهرة الأقحوان"، "البوّاب والأسير"، "الغول واللقلاق" وغيرها. الأمر الذي يفيد أن الكاتب يعتبر الشخصية القصصية، داخل العمل الأدبي، حاملة لدلالة من جهة، وقادرة على استيعاب أسئلة الكتابة واحتضانها لأكبر عدد من المواقف والرسائل، من جهة ثانية. كما أنها تشكل، بهذا التصور أو ذاك، مساحة إبداعية يستطيع الكاتب، من خلالها، بلوغ ما ينشده من أفق تعبيري وتصويري.

لقد تنوعت شخوص محمد غرناط القصصية بتنوع المقامات السردية القصصية التي اندرجت في سياقها. كما تعددت أسئلتها ورؤاها الإنسانية بتعدد وجهات النظر التي انطلقت منها، في بناء سيرورتها وصيرورتها أيضا في الزمان والمكان. ومن ثمة بدا النص القصصي، في هذه المجموعة أو تلك، رغم قصر حجمه غنيا بالمعاني والدلالات. نص لا يقف كاتبه عند موضوع معين؛ بل يسعى جاهدا، من خلاله، إلى تجديد قيمه وخلق دهشته الجمالية.

وتأكيدا لما سبق، تشكل شبكة الشخصيات المستدعاة، في قصص الكاتب قراءة بانورامية للذات والواقع، مستندة في ذلك إلى شبكة أخرى موازية لها تتمثل في جملة من الأفعال والممارسات التي تساهم في هذه القراءة. وسواء أكانت هذه الشخصيات واقعية أم غير ذلك؛ فإنها تحمل ذات الهمّ الإنساني والوطني والسياسي والاقتصادي، وتصدر عن نفس المرجع المتمثل في رصد الذات، من خلال تتبع مظاهر وظواهر المجتمع. فعن الشخصيات القصصية التي تقصاها الكاتب، في

(1) من حوار مفتوح مع الكاتب على الرابط: http: //www.alquds.co.uk /?p=762747

أبعادها الكائنة والممكنة، نجدها موزعة بين طبقات اجتماعية مختلفة. فهناك الفلاح والصياد والعامل والحلاق والمقدم واللص والبواب، وهناك المعلم والمثقف والمناضل والمخبر والطبيب والسياسي، مثلما هناك المرأة والطفل والعجوز واللعبة والآنية والغول والأرنب والزهرة والحافلة. وهي شخصيات تراوحت بين الإنسان والحيوان والنبات والجماد، اعتمدها الكاتب لنقل صور عن أفعالها وتسليط الضوء على مساراتها الوجودية والوجدانية. وقد تفاعلت من حيث الأدوار وفق العوامل الغريماسية الستة، من ناحية، ووفق علاقات تندرج ضمنها الرغبة والتواصل والقدرة، ناتجة عن ثنائيات الذات والموضوع، والمرسل والمرسل إليه والمساعد والمعاكس، من ناحية ثانية. نقرأ في مطلع إحدى القصص: "كانت شدى حائرة، تساءلت مرارا من أين يأتي هذا الأنين الحاد الذي يوقظها من النوم، فما إن تتمدد على سريرها حتى تسمع صوتا خافتا يعلو شيئا فشيئا ويتسرب من خلال حائط الغرفة المجاورة لها ليملأ آذانها بالكامل وترتعب على نحو غريب. كانت تتألم وهي تتابع الإنصات. أخبرت أمها أنها تتخيل هذا الأنين يأتي من باطن الأرض، غير أن الأم قاومت دمعها وقالت لها إن الصوت الذي تسمعه لا يأتي من باطن الأرض كما تتوهم ولكنه يأتي من ريح باردة من داخل صدر أختها."[1] فرغبة شدى الطفلة في معرفة سر الأنين المفزع الذي يصلها ليلا، يدفع بها إلى طرح السؤال على الوالدة في إطار عملية التواصل، ليكون الحسم في الجواب نابعا من قدرة الأم على الشرح والإقناع. وهكذا الأمر في جميع القصص، مع تفاوت في تقدير الشخصيات وتفسير العلاقات.

الواضح أن كل شخصية من الشخوص القصصية، قد أفرد لها الكاتب حيزا سرديا داخل المتن، وذلك ضمن حوار قائم مع الذات ومع الآخر. فهي مشدودة إلى عالمها / عوالمها وتحاول جاهدة التعبير عن نفسها والإفصاح عن اختياراتها، عبر أفعال متتالية تجسد طبيعة الصلة بينها وبين المجتمع، وبالتالي تبين عن كيفية انخراطها داخله.

لاشك إذن، أن فعل إثبات الوجود يمثل أهم الأفعال التي تحرك الشخوص قصصيا داخل كل حكاية على حدة. فصراع الشخصية مع الواقع وتجاذباتها مع الأنا

(1) محمد غرناط. مرايا الغريب. دار الأمان. الرباط. 2017. ص69

والآخر، حاضر بقوة، من خلال الأشكال التعبيرية التي يتبناها الكاتب سرديا ومن خلال الرؤية الفنية التي يعتمدها. فحيثما كان الحديث عن الفعل ثمة حديث عن الفاعل. وبين الفعل والفاعل ما يعرف بردّة الفعل أو ما يمكن أن نصفه ب"الأثر". ولهذا الغرض خص الكاتب شخصياته بكثير من العناية، حيث التركيز على الصورة باعتبارها أوصافا وأفكارا في ذات الآن.

ولم يكتف القاص، في منجزه القصصي، بالتركيز على مظاهر البنية الجسمية للشخصيات وكذا ملامحها وشكلها الخارجي؛ وإنما اقتفى أثرها بالتركيز أيضا، على الأفعال والحركات التي تصدر عنها، مما يساعد على التقرب منها والتفاعل معها، سلبا أو إيجابا. وهو ما نلاحظه من تأرجح الشخصيات على مستوى الأفعال، بين القوة والضعف والرفض والقبول، وبين اليأس والأمل والخوف والعزم والهدنة والاحتجاج. نقرأ في قصة (سم) على لسان السارد: اعترضت، لكني أصررت. دفعت الباب وخرجت. الأرض خالية حالكة. السواد والسم. أخذت طريقي مرتبكا. كنت أمشي كما لو أنني في غابة نائية. هدني الخوف ولم أتوقف. كلما خطوت خطوة خطوة قلت لنفسي إن عمري ما يزال طويلا. سمعت عمي يقولها ذات يوم. كنت قريبا منه عندما هوت عقرب من السماء فوق رأسه، فمد أبي يده إلى صلعته ودفعها بسبابته، ثم تبعها وسحقها بقدمه، فقال عمي إن عمره ما يزال طويلا. والتفت نحوي قائلا: احذر العقرب يا رأس الطنك. غضبت. إن رأسي ليس غليظا حتى يقول لي رأس التنك. كدت أرد عليه، لكنني استحييت فلم أفعل."[1]؛ بل إننا قد نجد، في بعض القصص، شخصية واحدة بأبعاد متعددة ومتناقضة تتأقلم مع سائر الأوضاع الممكنة. ولا تختلف في ذلك شخصية المرأة عن الرجل.

تحضر شخصيات المتن القصصي المقترح، كما هو الشأن في أغلب السرود القصصية، عبر ضميري المتكلم والغائب. وبهذه الرؤية السردية القصصية يتولى السارد وصف الشخصية بنفسه باعتباره عارفا بكل صغيرة وكبيرة، ومرد ذلك إلى "حضور الكاتب المستمر الذي يطغى على حضور الشخصية ويجعل منها، في غالب الأحيان، دمية متحركة أو شخصية آلية وجاهزة نحس بها من وراء زجاج عازل

(1) محمد غرناط. هدنة غير معلنة. جذور للنشر. الرباط. 2007. ص98

يختلف سمكا وشفافية. ولا تسمح لنا الأوصاف الفيزيقية القليلة باستجلاء الملامح النوعية والمميزة لهذه الشخصية وتكوين انطباع بصري واضح عنها."[1]. وتبعا لهذا التوجه السردي، يكتفي القارئ بالمتابعة والملاحظة فقط، دون مشاركة الكاتب في ما كتب؛ مادام هذا الأخير لا يترك صغيرة ولا كبيرة إلا أشار لها ونبّه إليها. كما في قصة (الباب الآخر): "تقلص بمكانه، واستغرق يبحلق في وجه المدير، رأس ضخم أصلع، ينتشر على سطحه شعر قليل أشيب، عينان جاحظان، أنف طويل معقوف، فم واسع بشفتين نافرتين، رجل يحسم أموره بسرعة. أخذ رشدي يدور ببصره، ربما ندم. كان عليه أن يغمض عينيه، ويواصل عمله كالمعتاد، يرتب الطرود، يجمع الحوالات الواردة من أماكن بعيدة، يوزعها على المكاتب، ويعود غلى القاعة الفسيحة الباردة. ضوضاء العاملين، خشخشة الأوراق، غبار الرفوف، وهو مثل مهر نحيف، طويل العنق، يمضي النهار يثب بخفة من ركن لآخر، وختامه سك. في المساء يمضي إلى بيته ملطخ اليدين، يغتسل، يقضم كالنسر ما على المائدة، ويستلقي على الأرض جنب أطفاله."[2]

غير أن الكاتب سرعان ما يركب وسيلة فنية أخرى، حين يترك المجال، أحيانا، مفتوحا أمام الشخصيات القصصية للتعبير عن نفسها، تبعا للسياق والمقام الذي تتموقع فيه. ويظهر ذلك جليا في الحوارات الثنائية بينها وبين محاورها، سواء اختار لها الكاتب التعبير باللغة الفصيحة أو اللغة العامية، من جهة، أو في الحوارات الداخلية، حيث عملية الاسترجاع والتذكر التي تتوسل بها الشخصية المفردة، من جهة ثانية. لنقرأ هذا الحوار من قصة (أشباح الشاطئ): "ظل يمشيان حتى صارا وجها لوجه، فابتسما لبعضهما وتبادلا تحية خافتة. تساءل الرجل:

– هل نحن عدوان؟

رد الغرباوي ضاحكا:

– أبدا، لم يحدث بيننا ما يجعلنا عدوين. العدو هو من يأكل لحم بني آدم.

– ولماذا لا نكلم بعضنا؟

(1) نجيب العوفي. مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية. المركز الثقافي العربي. 1987. ص77
(2) محمد غرناط. الحزام الكبير. دار الأمان الرباط 2003. ص65

– ربما لأننا منشغلان بالبحر.

ابتسم الرجل ثم قال بعد تردد قصير:

– من فضلك إعطني سيجارة إذا كان معك. نسيت هذا الصباح أن أحمل معي علبتي ورأسي الآن يؤلمني كثيرا.

مد الغرباوي يده إلى جيبه بسرعة وأخذ علبته. أعطى للرجل سيجارة، وأوقد القداحة ليشعل، ثم أشعل واحدة لنفسه، وشرعا يدخنان في صمت.." (ص35 – 36)

يقدم الكاتب شخوصه، ضمن سياق سرد قصصي، تارة مُعرفة بالاسم (رشدي، صوفيا، كلثوم، منصور، صادق، فاطمة، سفيان، أنيس، نعمان..)، بما لهذا الاسم من دلالة رمزية، وتارة بالصفة أو اللقب مثلما نجد في قصة (الجارية عادت إلى البحر): "حضر المدير ومعه شرطيان، أحدهما بدين ذميم الوجه والآخر باسم ذو بشرة ناعمة. حدق الذميم في الصبي بعينين رهيبتين. رآه ضئيلا، أشعث، مستدير الوجه، صغير العينين، يرتدي جلبابا خفيفا وصندلا من البلاستيك. سأله عن اسمه فرد بسرعة: "بوبينوط". قوس حاجبيه وقال إن هذا الاسم يذكره بشيء ما، فنط المعلم وحرك ذراعين مثل جرادة وقال.."[1]. وتارة أخرى يقدم الكاتب شخصياته نكرة بدون اسم، في قصص كثيرة. ولأنها شخصيات دينامية تتفاعل مع الأحداث التي تعيشها، فهي غالبا ما تجنح، بما أوتيت من قدرة على التحمل والجلد، إلى مقاومة الزمن؛ بل إنها تصر، بما توافر لديها من إمكانيات، أن تكون هي هي وأن تثبت ذاتها في أي موقع وجدت فيه. وإن تعذر عليها ذلك، في كثير من الأحيان، تتخذ الحلم وسيلة لها، ما دام الحلم نصف الحياة والنصف الآخر حقيقة، كما يقال. يقول الكاتب في قصة (عسل): "هل يحلمون؟ لا شك أنه حلم. ولكنه تحقق. في موضع لا يصله أحد من غاية يطلقون عليها خطأ غابة الأمازون عثروا على عسل. شم الفارس رائحة فتخطى الأشواك متسللا ببطء حتى لمحها، لكنه فجأة جمد والتفت خلفه مشدوها، وكان الظلام قد بدأ يجثم، ولم يتفوه بشيء. تراجع ببطء كما فعل وهو يتقدم وأخبر الرجال بأن عسل بين يدي عملاق. آه.. عملاق! نطقوا بهمس وكتموا أصواتهم."[2] ويقول في قصة (حمار الليل): "تراجعت إلى الخلف وقالت:

(1) محمد غرناط. هدنة غير معلنة. ص55
(2) المرجع السابق. ص128

– إنني لا أكون واعية عندما يحدث لي ذلك في البداية أكون مفتوحة العينين، أرى كما يرى عباد الله. وفجأة أحس كما لو أن غيمة بيضاء تغشي عيني. ولكنني لا أتوقف. أتابع السير كالعادة. وأحيانا يتملكني إحساس بأنني أمشي في الهواء[1]. "ففي الشاهدين معا تلميح لما آلت إليه أوضاع الشخصية القصصية، إذ تعيش صراعا داخليا بين الحلم واليقظة نتيجة المفارقات الكثيرة التي تميز واقعها، في حاضره وماضيه ومستقبله.

لا غرابة إذن، أن نجد الكاتب يستعين بالحلم تارة وبالتاريخ والذاكرة تارة أخرى، حين يروم إثارة القضايا والموضوعات محملا شخصياته مسؤولية تجسيدها قصصيا، منها الأرض والفقر والحرية والهجرة والحنين والطفولة والحب والخيانة والعطالة والسياسة وما سواها. وكلما جاوز الموضوع معناه المباشر، تجد الكاتب يستعير لشخصياته أقنعة مناسبة تمكنه من تمرير الفكرة وتحرير المعنى الجديد، بما يناسب من صيغ تعبيرية ترتقي بدلالة النص القصصي وتشتغل على إبداعيته، مثلما نجد في قصص "دم الغزال" و"الإبريق التركي" و"خاتم السعد" و"حمار الليل" و"الفرس الذهبي". فاختياراته للشخصية مدروسة وغاياته الفنية مبررة. نقرأ في قصة (الغول واللقلاق): "مضى اللقلاق إلى عشه في أعلى الشجرة وبقي الغول أمام كوخه وقد عاد إليه الحزن وبدا عليه الإحساس بالخوف على الحي. كان يتألم حقا، ويبدو منشغلا بما حل بأهله.."[2]. ولعل اجتماع شخصيتي الغول واللقلاق هنا يمثل "بطولة اجتماعية. فرغم أن الغول هو كائن خرافي مرعب تخيف به الأسر الأطفال، فإنه في هذه القصة كائن اجتماعي يحمي الناس في الحي الفقير الذي يسكنه، يساعد الجميع ويفكر في مستقبلهم، هو كائن يتخذ صورة إنسان تقي عطوف وخير، صورة نقيض لما عرفناه عن الغول، يسكن في كوخ تحت شجرة كبيرة على هامش الحي، ويتكامل مع هذا اللقلاق الأبيض سواء في الصفات الإيجابية أو في المعاملة."[3]

لقد سعى الكاتب إلى تقريب القارئ من فضاء شخصياته القصصية المتنوعة، من خلال رصد معالمها وتعقب حضورها، في المكان والزمان؛ بل حرصه على

(1) محمد غرناط. الحزام الكبير. ص111
(2) محمد غرناط. مرايا الغريب. ص83
(3) محمد أقضاض. مستويات المعنى في "مرايا الغريب". العلم الثقافي 5 أكتوبر 2017. ص9

عرض الملامح الكبرى لهوياتها وصفاتها ومرجعياتها ومواقفها، داخل الحكاية المقترحة. ولم يكن لهذا المسعى أن ينجلي لولا اعتماد الكاتب على تقنية الوصف، بما هو خطاب "يسم كل ما هو موجود، فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه"[1]. وتبعا لذلك، يمكن للقارئ أن يجد نفسه في صورة إحدى الشخصيات الواردة في هذه القصة أو تلك، سواء في الشكل أو في المضمون أو فيهما معا.

ولما كان استدعاء الشخصية القصصية، ذكورية كانت أم أنثوية، والحديث عن عوالمها، الظاهرة منها والباطنة، مشروطا بعملية الوصف، فقد كان لا بد للقاص أن يحول ما يراه بالعين المجردة إلى لغة مكتوبة يقدم خلالها كما من المعلومات عن هذه الشخصية أو تلك . ومن ثمة، يحصل الانتقال من البعد البصري إلى البعد التخيلي أثناء الكتابة، انطلاقا من أن "الرؤية الباعثة للوصف تقع عادة، في لحظة وجيزة، لحظة موسومة بطابع الانتشار والشمولية. لكن هذه الرؤية حين تحاول اقتحام مجال الكتابة، فإنها تصبح مشروطة ببدل جهد بصري، يتمثل في رقص العين المنصبة على الشيء الموصوف."[2]

وفي هذا السياق، نلاحظ تركيز القاص على وصف شخصياته القصصية، من خلال إمعان النظر في سائر أبعادها، النفسية والاجتماعية والسيكولوجية، بما يخدم دلالة النص الكبرى. لذلك، ارتبطت عملية الوصف، داخل القصة الواحدة، بالرؤية العامة التي يستحضرها الكاتب بكل تفاصيلها وجزئياتها، لحظة المشاهدة. فنجد أنفسنا في النهاية، أمام شخصيات متفاوتة الأعمار والهويات والمرجعيات من جهة، وشخصيات متعددة المواقف والاختيارات من جهة ثانية. كما نجد أنفسنا إزاء وضعيات مختلفة لأحوال هذه الشخوص، فهي إما شخصيات سوية أو مضطربة تارة، وإما شخصيات جمعت بين الجانبين، تارة أخرى. وانطلاقا من هذا التنويع الإيجابي، نصادف شخصيات بمواصفات عدة، من بينها تلك التي تمس أوضاعها، فنجد الشخصية: قوية، ضعيفة، مسالمة، عنيفة، منتصرة، مهزومة، واقعية، حالمة،

(1) عبد اللطيف محفوظ. وظيفة الوصف في الرواية. دار اليسر. البيضاء. 1989. ص6
(2) المرجع السابق. ص12

صادقة، كاذبة، أو ساخرة. نقرأ مثلا في قصة (الحافلة رقم 20): "لا يذكر القرناوي متى امتطى الحافلة التي تربط بين وسط المدينة وضواحيها. يقول إنه ربما ولد بها ذات يوم أو ليلة، وحينما غادرتها أمه نسيته، أو قذفت به من تلقاء نفسها بين أقدام الركاب ومضت حيث لا يعلم. ولما فتح عينيه في صباح خانق أفلى نفسه وسط اجساد عليلة، وعلى مقربة منه رجل ذو أنف طويل متدل مثل خرطوم فيل هرم.."[1]، ومن هنا يتبين أن حال الشخصية من حال المجتمع، كلاهما يعكس الآخر، وإن بدرجات متفاوتة.

واللافت للانتباه أن تقديم الشخصية، مركزية أو ثانوية، في قصص غرناط، يتم التعبير عنها عبر طريقتين متداخلتين لا يمكن الفصل بينهما. الطريقة الأولى تتوسل بالعين القصصية في تصوير الشخصية من حيث الهيئة والملامح والبنية الخارجية لها. فالكاتب يتوقف عند ذكر العين والرأس والوجه واليد والرجل والشعر أو عند ذكر القصر والطول والجمال والقبح والسواد والبياض وما إليه من أوصاف فيزيقية مرئية تخدم معنى السرد، في كليته أو جزئيته. أما الطريقة الثانية، وهي المهيمنة، فتركز على وصف الجوانب الحركية والسيكولوجية للشخصية. وصف باطني يقود الكاتب إلى سبر أغوار الشخصية ورسم أحوالها الجوانية، في جمل وصفية تحيل إلى صلة هذه الشخصية بالحدث أو الأحداث. ومع هذا التتبع الدقيق لمواصفات وأفعال ووظائف الشخصيات، وما تقوله وما تفعله وما تفكر فيه أيضا، يتداخل الوصف بالسرد أحيانا كثيرة؛ وإن كان المشهور في عملية الوصف أن توقف السرد مؤقتا. ولا ريب أن التلميح إلى المشاعر والأحاسيس، حيث الإشارة إلى الحزن والفرح والانشراح والانقباض والسلم والثأر وما سواها، يعد علامة من العلامات التي تقرب القارئ من عوالم الشخصية، في وضعياتها وحالاتها النفسية المختلفة. يقول الكاتب / السارد في قصة (خاتم السعد) مثلا: "كان علي أن أختفي من أمامه لأرجع سالما إلى بيتي. ربما عرف ما يدور برأسي. وهل يصعب عليه ذلك؟ كنت فعلا أفكر في أن أنتقم من بودال. ولن أخسر شيئا إذا فعلت. أنا أدخل السجن، وتبقى ابنتي مع جدتها حتى أغادره. هذا ما قررت وأنا نصف نائم في حافلة مهترئة. لو أن والدي كان ما يزال

(1) محمد غرناط. الحزام الكبير. ص47

حيّا لفعل دون تردد. كانت نفسه على أنفه، ونادية أعز بناته. وحين يعلم أن بودال طلقها يحمل عتلة ويقصده نهارا، ويثبتها باتزان في قنة رأسه. ثم طز على أمه وأبيه. لكن النار لا تترك سوى الرماد."[1]

وإذا كانت الطريقة الأولى ظاهرية تستدعي عين القارئ مباشرة؛ فإن الطريقة الثانية تستدعي عاطفته ووجدانه. الأمر الذي يسمح للكاتب بتكوين رؤية شاملة عن هذه الشخصية القصصية أو تلك داخل مساحته الإبداعية، وبالتالي يدفع القارئ إلى تشغيل مخيلته كي ينتقل بالنص من المعنى السطحي إلى فضاء دلالي أرحب. والملاحظ أن الكاتب كان حريصا على دمج الطريقتين معا. ومن ثمة، إشراك القارئ في مصاحباته لمسارات الشخصية القصصية، الحقيقية منها والرمزية.

وانسجاما مع الوظيفة التي يشغلها الوصف، تتشكل مسارات الشخصية، من خلال عمليات انتقاء الكاتب للعناصر المكونة للموصوف، وترتيبها بحسب ما يقتضيه سرد الحكاية، بعيدا عن كل وصف حرفي أو متابعة ساذجة. وكلما تنوع الوصف وتدرج من البسيط إلى المركب كانت الشخصية، كموضوع للوصف، أقرب إلى تشكيل الدلالة النصية داخل الحكاية. فوراء كل شخصية رسالة ووراء كل موقف إشارة، بمعناها الجلي والخفي معا. وتجسيدا لهذا الاختيار الفني، التجأ الكاتب إلى تقنية تقطيع النص الوصفي إلى فقرات معنونة مثل قصتي (قبل ساعة)، (الحزام الكبير) أو منجمة مثل قصة (النم نامة) أو مرقمة مثل قصص (دم الغزال)، (في الجهة اليمنى للبيت)، (أهواء صغيرة)، حيث يخصص الكاتب كل مقطع للحديث عن شخصية ما، يسايرها من فضاء إلى آخر أو يتابع نفس الشخصية من حدث إلى آخر، بغية إبراز نوع التحول الذي تعيشه قصصيا.

ثمة، إشكالات كثيرة، شغلت شخوص محمد غرناط القصصية، منها الاجتماعي والسياسي والثقافي. وهي الإشكالات التي شكلت المادة الموضوعاتية لمجاميعه السردية عامة. ومعناه، أن "القصة القصيرة بما هي جنس أدبي إشكالي بطبيعته، لا يمكن أن ترتع وتترعرع إلا حيث تتأزم الأحوال ويتكدر الواقع الإنساني.

(1) المرجع السابق. ص118

لا يمكن أن تعيش إشكالها الخاص، إلا حيث يكون ثمة إشكال ما."[1] وتبعا لذلك، تتجدد الموضوعات بتجدد الوقائع والأحداث، وتتنوع الشخصيات بتنوع المواقع والمواقف. وهو ما لامسناه في أعمال الكاتب القصصية القصيرة. فإذا كانت هناك شخصيات تمجد الماضي فأخرى راهنت على الحاضر والمستقبل، وإذا انزوت بعض الشخصيات وانقادت ليأسها فأخرى أعلنت احتجاجها وتسلحت بالإيمان والأمل. غير أنه، بالرغم من هذا التنوع الجدلي بين الشخوص، أمكننا العثور على قواسم مشتركة تجمع بينهما. فمهما تعددت الشخصيات وتباينت أفعالها، نجد المرجع واحدا تلتقي عنده كل من الذات والموضوع، في آن.

تبعا لما سبق، تصبح قصص الكاتب قصص شخصيات بالأساس، ليس فقط لأن القصة لا يمكن أن تستغني عن الشخصية، بوصفها مكونا سرديا؛ وإنما لأنها شخصيات فاعلة غايتها الوقوف عند أهم التحولات التي تعيشها هذه الشخصية أو تلك، داخل عوالمها الخاصة وفي علاقتها بالآخر والأشياء من حولها. وهو ما ينجسم مع قول القائل بأن الشخصية "تعد بالإضافة إلى كونها وحدة مركبة، وحدة مكوِنة، تتحدد أساسا من خلال علاقتها بقاموس يعود إلى شخصية / نمط أكثر عمومية، يمكن تحديدها كعامل، وهو ما يشكل المستوى العميق للتحليل"[2].

لقد أبان الكاتب في كثير من النصوص القصصية، وهو يعنى بموضوع الشخصيات، أنه لم يكن منشغلا بالواقع فحسب، ما دام الواقع في الأصل يشغل الجميع؛ بل إنه وطّن رؤيته في ما يعرفه هذا الواقع من شتات وما تقوم به الشخصية من أدوار ووظائف. فالشخصية تساهم، إلى حد ما، في خلق الجسور الممكنة بين الحدث كما هو في الواقع، وبين الصياغة السردية التي هي في عمقها إعادة تفكير في الواقع. ومن ثمة، كان الكاتب قريبا من ذاته وهو يقترب من شخوصه. قريبا من تجربته في الحياة وفي الكتابة وهو يسرد تجارب غيره. لقد كانت اللغة السردية جسره الوحيد للعبور إلى الضفة الأخرى، حيث الموضوعات والأفكار والمشاعر والمواقف ومختلف الحالات المجسدة في أفعال الشخصيات القصصية.

(1) نجيب العوفي. المرجع السابق. ص217

(2) فيليب هامون. سميولوجية الشخصيات الروائية. ترجمة سعيد بنكراد. دار الحوار. سوريان 2013. ص51

الفصل الثالث

في ضيافة النقد
من النص إلى الخطاب

الصوفي والنقدي
في كتاب "الصوفية في الشعر المغربي المعاصر"

لمحمد بنعمارة

شكل الخطاب الصوفي في التراث العربي الإسلامي، أحد الموضوعات الهامة التي أخذت، ولا تزال، باهتمام العديد من الباحثين والنقاد، ممن تناوبوا على دراسته وتحليل مضامينه وكشف أسراره وخباياه. وقد تنوعت هذه الدراسات بتنوع المرجعيات الفكرية لأصحابها واختلفت مقارباتها النقدية باختلاف المنهج المتبع والمتن المعتمد. وسواء تعلق الأمر بمفهوم التصوف أو بالمنجز الذي تحقق داخله، شعرا أو نثرا؛ فإن جل الأبحاث والدراسات التي ظهرت، تنظيرية كانت أم تحليلية، تشير إلى غنى هذا المتن ورحابة أفقه الشعري.

ولما كان الشعر الصوفي تحديدا، من بين الألوان التعبيرية التي طرحت إشكالات واسعةً على مستوى التلقي، اعتبارا لما اشتمل عليه من معان بعيدة ولغة ضاربة في الإيحاء والرمزية؛ فقد كانت الحاجة إلى النقد، بمفهومه الاصطلاحي، أمرا مبررا لإعادة الانتباه إلى ما في هذا الجنس التعبيري من جماليات خفية تستلزم إعمال الفكر وإمعان النظر. فالناقد الأدبي صار مدعوا، أكثر من أي وقت مضى، لتجديد معارفه وأدواته النقدية كي تتناسب وطبيعة هذا الخطاب. غير أن تحقيق هذا المبتغى لا يتم بمعزل عن الفهم السليم لوظيفة النقد، تنظيرا وممارسة. فكيف يستطيع الناقد أن يضع مسافة بينه وبين المتن المدروس؟ وكيف يعمل على تقليص الهوة بين القارئ والمقروء؟ وكيف يتجاوز الفهم السطحي للنصوص إلى بيان رسائلها الجمالية والتعبيرية؟ أسئلة وأخرى شكلت منطلقات منهجيةً لممارسة النقد والتأويل.

في هذا السياق الأدبي، الذي يستحضر "مبدأ الحوارية" بين الصوفي والنقدي، نقترح كتاب "الصوفية في الشعر المغربي المعاصر المفاهيم والتجليات"[1] لمحمد بنعمارة، في محاولة لتأمل طبيعة الخطاب النقدي الذي ورد فيه. وهي مقاربة تروم الكشف عن منهج الباحث وأسئلته المعرفية، وكيف تمثل متنه الشعري؟ محاورين في النهاية، خلفيته النقدية التي صدر عنها في تحليله للعلاقة بين الشعر والتصوف؟

يندرج كتاب "الصوفية في الشعر المغربي المعاصر" لمحمد بنعمارة، ضمن الدراسات التي عنيت بتحليل الخطاب الشعري، وتلمس الصلات الفنية بينه وبين التصوف. وهو استمرار لمشروع متكامل أسسه الباحث منذ بداية تمرسه بالدرس الجامعي، حيث انطلق، في بحثيه لشهادة استكمال الدروس ودبلوم الدراسات العليا، من قراءاته للمتن الشعري العربي[2] عموما، بغية الكشف عن تلكم العلاقة التي تجمع شعراءه بالمرجعية الصوفية. لكن ما الذي سيجعل الباحث يحوّل اهتمامه هذه المرة، للمتن الشعري المغربي المعاصر تحديدا؟ وما الغاية التي يريد الوصول إليها موازاة مع مقارباته النقدية السابقة؟ يقول الباحث في مقدمة كتابه: "يمثل البحث في هذه الأطروحة إنصافا لشعر المغاربة الذي لقي من إهمال الدارسين وإعراضهم عنه ما يدعو إلى الاستغراب. كما لقي من بعض الكتابات الصحفية السريعة، ما يدعو إلى القلق والحسرة. ذلك أن تلك الكتابات لا تستند إلى منهج جاد يقود إلى معرفة المتن الشعري المغربي، مضمونا وبناء ولغة وإيقاعا وصورة وخيالا. وتنتهي تلك الكتابات إلى تصنيف الشعراء، وترتيب مستوياتهم الفنية بغير حق، ودون حجة أو دليل." (ص6). هي إذن، نزعة مغربية ورغبة علمية من الباحث دفعته إلى استكمال النقص الحاصل في تلك المصاحبات النقدية، من خلال "التنقيب فيما تخفيه النصوص، وما يتوارى داخل لغتها، وما تحمله تلك اللغة من طرائق الإيحاء، والإشارة والرمز، وما تضمه من معاني التجربة الوجودية." (ص10). ولتحقيق هذا الغرض، ارتأى الباحث اتباع منهج تأويلي يتناسب والإشارة الصوفية المتضمنة في ثنايا الوجود الشعري للعبارة، من ناحية، وتتناسب، من ناحية ثانية "مع البعد الصوفي للمادة ومتونها،

(1) محمد بنعمارة. الصوفية في الشعر المغربي المعاصر المفاهيم والتجليات. منشورات المدارس البيضاء. 2000

(2) محمد بنعمارة. الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. منشورات المدارس البيضاء. 2001 والأصل في هذا الكتاب رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا

مستخلصا من طرق التأويل المعهودة عند الصوفية، والمتوارثة في تراثهم التأويلي الذي لا يكترث بظاهر النص، ولا يكتفي بمعانيه القريبة." (ص11). فكيف انتظم العمل النقدي في هذا الكتاب؟ وما الأسئلة التي وجهت مساره؟ وكيف تأتى للباحث عبر منهجه البنيوي المقترح، استقراء النصوص وما تطرحه من قضايا وتجارب؟

يقع الكتاب في أكثر من ثلاث مائة صفحة تقارب مجموعة من النماذج الشعرية المغربية المعاصرة، وتسائل طبيعة العلاقة، التي تربط شعراءها بالتصوف. وقد امتدت هذه المساءلة لتنظر في القصيدة العمودية والقصيدة التفعيلية وقصيدة النثر على حد سواء. فالقصيدة عند الباحث إبداع مفتوح لا ينحصر في قالب شكلي محدد. وتبعا للمنهج الذي اختاره الباحث توزعت الدراسة إلى بابين، ضم الباب الأول فصلين وستة مباحث، فيما ضم الباب الثاني أربعة فصول، ثم خاتمة. والملاحظ أن الدراسة أخذت طابعا تدريجيا ابتدأ ببحث (المفاهيم) ليصل إلى كشف (التجليات)، من خلال الإجابة عن جملة من الأسئلة لعل أبرزها: ما المقصود بالشعر الصوفي؟. يقول الباحث: "إن المفهوم الصوفي للشعر ينقل علاقة الشاعر بقصيدته من مجرد صناعة شعرية بمقتضياتها الوصفية والبيانية، إلى البحث عن الحقيقة الشعرية التي تصير هدف الذات الشاعرة المدركة لكل مكابداتها." (ص9). فهل أخذ الباحث بهذا التعريف والتزم به، حين العبور من "المفاهيم" إلى "التجليات" أم حاد عنه أثناء التحليل ومعاينة النصوص؟

يخص الباحث، وفق هذا التصور المنهجي، الشق الأول من الدراسة للحديث عن المفاهيم، عبر مباحث مفصلية. وقد شكل "مفهوم الصناعة الشعرية" أول هذه المفاهيم، محتكما إلى طبيعة البيئة التي نشأ فيها والظروف التي أحاطت بشعرائها وتحكمت في ذوقهم الأدبي. فالشاعر العربي ظل لفترة معلومة، محكوما بالأعراف الشعرية المتداولة ملزما بالتعبير عن أحوال المجتمع المتقلبة في السلم والحرب وفي الشدة والرخاء. كما كان لفصاحة اللسان مكانة بالغة في تقدير قيمة الشاعر وتثمين قدرته على صناعة الشعر. ومن أجل التدليل على ذلك، أشار الباحث إلى بعض الأمثلة التي تثبت أن الشعر شغل العرب أكثر من أي شيء آخر، حيث انتصروا له وتناقلوه في المحافل والمواسم والمناسبات، وأن المجتمع القارئ هو من كان

يحاسب الشاعر في مدى تحقيقه الانسجام بين ألفاظه ومعانيه. يقول الباحث: "إن صدق اللسان عند العرب لا يتحقق إلا إذا اقتربت الشقة بين ما يوجد في القلب وما يجري على طرف اللسان." (ص23)، وبهذا المعنى يكون لسان الشاعر تابعا بشكل أو بآخر، للسان الجماعة.

ثم يعرض الباحث لمفهوم ثان يتعلق بمفهوم "التجربة الشعرية" وما أثاره من رغبة ملحة في تجاوز النظرة السابقة للشعر ونقده. فقد ألمح إلى بعض الانتقادات التي وُجهت لهذا المنظور الأحادي الذي حرم الشاعر من التعبير عن نفسه والإفصاح عن تجربته. وهكذا، إذا اعتبر الشعر في المجتمع العربي القديم صناعة وتجويدا في اللغة والوزن والمعنى، وامتثالا لرغبات الجماعة وما تمليه ذائقتها واختياراتها؛ فإن ذلك سرعان ما كرّس سلطة الجماعة الموجهة، من جديد، مع اختلاف طفيف يربط الشعر بسلطة الأفكار السياسية وآفاق الإيديولوجيا، مثلما صار الأمر مع الناقد محمد مندور وإلياس خوري وأمثالهما، حيث حلّ النقد الإيديولوجي محل النقد البلاغي السابق. وهو ما أسماه الباحث بالنزعة التوجيهية. يقول: "وإذا كان نقد القدامى يملي قيمه الفنية ويرسمها للشاعر ويلزمه باتباعها ويشجعه على أن يكون متصلا بأغراض المجتمع وأيامه، فإن بعض النقاد المعاصرين، وفي طليعتهم الدكتور محمد مندور، أعادوا ذهنية الجماعة الموجهة، واستعاروا سلطتها وابتدعوا توجيه الشعر صوب آفاق الإيديولوجيا. وكما خضع الشاعر القديم لسلطان الجماعة، خضع بعض الشعراء المعاصرين وهو يتلقون الأمر بضرورة خضوع الشعر والأدب لنفوذ الأفكار السياسية." (ص32).

غير أنه مع نازك الملائكة وجماعة شعر تم رد الاعتبار لذات الشاعر ولتجربته الذاتية. فليس الموضوع ما يجعل القصيدة رفيعة المستوى؛ وإنما بما تمنحه لغة القصيدة وتجارب الشاعر الذاتية من جماليات اللغة والتعبير. فاستحضار الوعي الذاتي والجمالي لا يكون إلا بالتخلص من ربقة الماضي وتجاوز كل تقليد وتبعية. و يستدل الباحث، لتبرير هذه الانتفاضة الرامية إلى دفع تنميط الشعر وجعله ذيلا للجماعة وتابعا للقوالب التراثية، بقول يوسف الخال : "حركة الشعر الحديث مرحلة فاصلة أولى أزاحت كثيرا من العقبات. يكفي أنها حررت الشاعر من الأساليب

الموروثة وأفهمته أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى، بل هو التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفردية." (ص37). وبهذا المعنى، سيصبح مفهوم الشعر خلاصة تجربة وتأمل في الذات والكون والوجود، يقدمها الشاعر في شكل تعبيري لغوي فني تتماهى فيه الذات بالقصيدة.

وارتباطا بما سبق، يلفت الباحث الانتباه إلى أن ربط الشعر بمفهوم "التجربة الذاتية" يلتقي بالتصور الصوفي، حين ينتصر للذات الشاعرة وينحاز لتجربة الباطن بحثا عن الجوهر، لكن دون رفض التراث وإقصاء جذري لبنياته. ويمثل الباحث لذلك بتجربة النفري في مواقفه ومخاطباته معتبرا إياها "تجربة ذاتية صوفية متوغلة في الشوق إلى الوقوف بين يدي الله والانتشاء بمخاطباته" (ص39)، وكذا بتجربة ابن الفارض الذي نقل معاناته الصوفية شعرا، فكانت قصيدته ترجمة لحياته الروحية. ومثل ذلك يقال عن تجربة شيخ المتصوفة ابن عربي الذي أعاد الشعر إلى بواعثه الوجودية الذاتية، وارتقى به من المعنى السطحي الظاهر إلى معناه الرمزي الباطن. ويواصل الباحث استشهاداته من التراث الصوفي، العربي منه والفارسي، ليؤكد العلاقة الوثيقة بين الشعر والتصوف، وأن القصيدة الذاتية الوجودية هي من ضلع التجربة الصوفية السلوكية.

لقد شكل الوعي الصوفي، بحسب الباحث، لدى الشعراء العرب منبعا أصيلا استمدوا منه الخصائص الذاتية والجمالية في صنع القصيدة. فالاتكاء على التجربة الذاتية في صفائها الروحي والتوسل باللغة النقية والمعاني العميقة كان سببا في تجاوز معايير القصيدة القديمة وما اتسمت به من اتباعية وتقليد. يقول تأكيدا لهذا المعنى: "وكما يحتاج الصوفي إلى الشعر ليصف معراجه وذوقه ويعبر عن أحواله ومقاماته ومجاهداته ورؤاه. يحتاج الشاعر إلى التصوف ليرقى برؤيته الشعرية، وليتحرر من اللغة الآلية، ومن سجن المعاني المحسوسة وليسمو بتجربته ويرتفع بها إلى عالم الغيب." (ص41).

ولأن وجدان الشاعر، منذ العصر الجاهلي، ارتبط في لحظاته الشعرية بالبكاء، سواء في موضع الرثاء أو التحسر على ما فات، في مواضع أخرى، فقد انطبعت به كثير من القصائد تعضد علاقة الشاعر اللغوية بمعانيه الوجدانية. فالشاعر حين يبكي

ويدعو من معه إلى البكاء إنما لإظهار التأثر وإحداث التأثير في المتلقي. يقول الباحث: "فكما أن التعبير يكون باللغة، يكون أيضا بالبكاء، غير أن التعبير بالبكاء عند الصوفية، لا يتم إلا إذا عجزت كلمات اللغة وقصرت معانيها على وصف الحال. وعندما يكون حال الناطق مَهولا، لا تستطيع اللغة ببلاغتها أن تنطق به." (ص47)

يصبح مفهوم الشعر، وفق هذا المعنى، أقرب إلى "مفهوم التجربة" منه إلى مفهوم الصناعة بالمعنى القديم. غير أن اعتبار البكاء مكمنُ قوةِ غرض الرثاء بسبب معانيها الحزينة أمر فيه نظر "لأن معايير الشعرية لا توجد في الأغراض، ولا في محتويات المضامين، بل تُلتمس في التركيز على الرسالة، أو الوظيفة الشعرية، التي يعد ياكبسون واحدا من أهم من نظّر لها."[1]

ويرى الباحث أن "الوعي الصوفي" لدى الشاعر الحديث وتشبعه بتجارب أصحابه المتباينة يؤكد سلامة العلاقة بين السلوك والإبداع. فاللغة عند الصوفي تجاوزت حدود الوصف والتصوير والتشبيه والتمثيل إلى التعبير الإيحائي. يقول: "إن تلك الوثبة اللغوية التي تمت بين مرحلة (الوصف) ومرحلة (الإيحاء) أوجدت علاقة مغايرة بين الشاعر والمتلقي. فبعدما كان الشاعر يخاطب الجماعة بما تنتظره منه، وفق نمط مألوف، أصبح الشاعر فردا يخاطب أفرادا بوحي من تجربته الفردية، وباللغة المنبثقة من تلك التجربة." (ص50). وتبعا لهذا المفهوم، كان الانتقال من المرجعية الوصفية الصناعية، وما ارتبطت به عبر التاريخ من فحولة وإمارة شعرية، إلى المرجعية الصوفية التعبيرية، التي كان لها كبير الأثر على الحركات الشعرية التجديدية بعد حركة البعث والإحياء. ويقدم الباحث جملة النماذج الشعرية لكل من عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور ومحمد الفيتوري، ومن حذا حذوهم، تضمنت عددا من المفاهيم والمصطلحات الصوفية، استحضروها قصد إثراء التجربة الذاتية ومنحها امتدادا واسعا للتأمل والتداول. فالوعي الصوفي، بهذا المعنى، وجد طريقه عبر اللغة إلى شعراء الحداثة حيث استلهموه وطوروه وحاوروه[2].

(1) نور الدين أعراب الطريسي. الاستعارة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر بالمغرب. برانت عين. وجدة 2012. ص 48

(2) يمكن العودة في هذا السياق لكتابة "الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر". منشورات المدارس البيضاء. 2001.

ولم يختلف الشعراء المغاربة في تقدير لغة الشعر الصوفية. فهي عندهم لغة الكشف والرمز والإيحاء وهي ما تحتاجه القصيدة. رحلة داخل اللغة لا خارجها. لغة لا تقيم حدودا بين الشعر والنثر لأنها تسمو بالمتلقي نحو عوالم الجمال والصفاء والدهشة والاختراق. إنها لغة شعرية تعكس تجارب حياتية تتعدّى الواقع وتتأسس على التضاد. ويستدل الباحث بقول حسن الأمراني في مقدمة ديوانه (مملكة الرماد): "الشعر تجربة صوفية، وتوحد مع الكون والحياة والإنسان، وما لم تمس جذوة الشعر كيان الشاعر فإنه لن يسطر غير ألفاظ باردة تموت قبل موت صاحبها." (ص55)

وهكذا صارت تجربة الشعراء المغاربة مقتربة من التجارب الشعرية الصوفية، حيث نظروا في لغتها وفحصوا معانيها وتأملوا في رؤية الذات الشاعرة، وهي تمتد ببصرها إلى ما وراء العالم، سعيا وراء اكتشاف وجودها الكوني. وقد استدعى الباحث لتأكيد هذا المنزع الإبداعي مجموعة من الأمثلة أبانت عن مستويات مختلفة لحضور الوعي الصوفي داخل القصيدة المغربية المعاصرة. ومن هذه الشواهد والأمثلة ما ساقه بصدد تجربة الشعر عند محمد السرغيني، حيث يقول: "يفصل السرغيني بين المعنى الديني للتصوف، والمعنى الفني والوجودي، والكوني للتجربة الصوفية. ويؤسس مفهومه الإبداعي على دعائم التأمل، والاكتشاف في الوجودين الحقيقي والفني، والبحث عن لحظة برز فيه تجمع بين موقف الرؤيا، وموقف التعبير." (ص59)

وحين يصل الباحث إلى "مفهوم التحول"، يوضح كيف أن الشاعر المغربي المعاصر أخضع مفهومه للشعر انطلاقا من عبارة النفري (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة)، وكيف أنه تشرب من الحكايات الصوفية، بما تحويه من دلالات النور والماء والنار والروح والسفر والانتظار، عددا من المعاني القرآنية في تعبيراته الإبداعية. وقد مثل الباحث بالعديد من الأمثلة الشعرية، التي تعكس طبيعة التمازج بين تجربة التصوف وتجربة الشعر، من خلال قراءة متأنية في أعمال الشعراء المغاربة ممن انصرفوا إلى تجربة الغيب وانحازوا إلى كتابة الاحتراق. ولعل استحضار تجارب جلال الدين الرومي وابن عربي وفريد الدين العطار وعمر الخيام وما عانوه من محن في الكشف عن حقيقة الوجود وجوهر الأشياء، مبثوث في عدد من القصائد

التي نظمها الشعراء المغاربة المعاصرون. وهو ما يعطي الانطباع، في نهاية المطاف، بتماهي التجربتين، بالرغم من بعد المسافة الزمنية بينهما.

هكذا يمضي الباحث، في تحليلاته لعينة من النصوص الشعرية، مستقصيا مفهوم الشعر حتى يصل إلى مفهوم التحول، متوقفا عند دلالة الألفاظ والمعاني وما تفضي إليه من دهشة وإبداع. ناهيك عما في هذه النصوص المختارة من توظيف لسور القرآن الكريم تمثلا وتمثيلا. ويخلص في النهاية إلى تسجيل التباعد الحاصل بين رؤيا الذات والتعبير الكتابي عن هذه الرؤيا. وهو ما تختزله عبارة النفري (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة). فاللغة مهما تقوت تبدو عاجزة عن اختزال رؤى الشاعر، لذلك ترى هذا الأخير يروم تحقيق حنينه الدائم إلى استعادة ما افتقده في تجربته الرؤيوية وإعادة إحيائها عبر الكتابة الإبداعية. إنه التعبير الشعري عن "الحنين الروحي إلى زمن الرؤيا. لأن ذلك الزمن هو مدد الشاعر ومنبع الفن وملاذ الروح وتحقيق حال التلقي." (ص6)

لقد كان الباحث حريصا، كل الحرص، على تتبع مسار التجربة الشعرية المغربية المعاصرة وهي تُفيد من التجربة الصوفية، سواء بالتركيز على اللغة / العبارة، أو بالتنبيه إلى المعنى / الرؤيا. يقول الباحث: "لقد تمثل هؤلاء الشعراء جميعهم تجربة الإبداع الشعري في مثالين مجازيين: مثال سدرة المنتهى حيث يبدو التماهي في تجربة الشعر اندهاشا، وتيها في عوالم الأطياف والرؤى، ويصير الشاعر كالصوفي متفرغا لتلك الدهشة وذلك التيه، ومنقطعا عن كل ما يشغله عن هذا التحليق الشعري. أما المثال الثاني فيمثله بيت العنكبوت الذي يوازي مرحلة استرجاع الزمن الذوقي المفقود، ومحاولة استعادته عن طريق لغة الاسترجاع التي تبدو للشاعر مجرد نسيج عنكبوتي ينزل بالتجربة من سماء الإطلاق إلى أرض التقييد." (ص6).

واستكمالا للصورة المفاهيمية، التي تؤطر التجربة الصوفية، يتوقف الباحث عند معنى (المعاناة) في ارتباطها بالكتابة، حيث تجليات الألم والاحتراق والموت والبعث في ذات الآن. وخلال استنطاقه لعدد من النماذج الشعرية، يُظهر الباحث مدى تأثر الشاعر المغربي بالمعاني الصوفية. تارةً، عبر استدعاء الذاكرة وما تختزنه من دلالات أسطورية كحكاية نرسيس في الأدب اليوناني، ورمزية صوفية كحكاية

الفراشة في الأدب الفارسي مثلا. يقول الباحث: "والفراشة كما وردت في الأمثلة السابقة، بقيت محافظة على مختلف الدلالات الصوفية، فهي مثال لمن يريد أن يصل إلى النور. فلا يكون الاختراق إلا إذا تحقق الاحتراق." (ص103). وتارةً أخرى، عبر استحضار التداعيات اللفظية والإشارية كالنار والماء والدخان والرماد والدم والحيرة والجرح وما إليها مما يؤثث فضاء القصيدة بأكملها.

إن غاية الباحث من تعقبه آثار الشعراء والتمثيل ببعض قصائدهم النازفة؛ إنما جاء بغاية تأكيد أفكاره وآرائه السابقة. فالقصيدة ليست مجرد قول بليغ وكلام فصيح؛ وإنما هي نابعة من جرح عميق يفجر ما بداخل الشاعر من معان ودلالات. يقول الباحث: "وبرجوعنا إلى نماذج من الشعر العربي المعاصر، سنجد أن عددا من الشعراء المعاصرين يكررون نفس المعنى. أي إن الشاعر الحقيقي هو من يمتزج دمه بشعره. أي هو من تصل علاقته بشعره إلى حال يصير فيه دم الشاعر قربانا للتعبير الشعري." (ص126)

وبذكر الدم وصلته بالمرجعية الصوفية، يعتبر الباحث أن قصة الحلاج ومقتله تمثل البداية الفعلية لعلاقة الدم بالعبارة. فمن أجل العشق والمحبة الإلهية، يُسترخص دم من سلك طريق التصوف وباح بالسر ولم يكتمه. ومثل ذلك عند صاحب منطق الطير فريد العطار حيث يضع للدم، هو الآخر، مكانة كبرى في سيرته الإبداعية. ومن ثمة، أصبحت التجربة الشعرية عند شعراء التصوف العرب "تجربة نزيف ذاتي لا تكتب إلا بدم القلب" (ص129) على رأي الشاعر عبد الوهاب البياتي.

والواقع أن تجربة الشعراء المغاربة لا تنفصل عن تجربة المشارقة في علاقتهم بالدلالة الصوفية للدم. فلا انفصال بين شعر الشاعر ودمه ما دام تعبيره الإبداعي تاريخا لسيرته الروحية، بما فيها من مواقف ورؤى قد تختلف ونظرة المجتمع لها. يقول الباحث تأكيدا لهذا المعنى: "إن الدم الذي مثل موضوعا وهاجسا مركزيا عند بعض شعرائنا دفع بهؤلاء إلى تخليق بعض المعاني. وهكذا مثل الدم شريعة عند محمد السرغيني، وصارت الجروح مدادا عند إدريس الجاي، ومحبرة ريشتها القلب عند الأمراني، وقصيدة تسكن دم صاحبها عند محمد الطوبي، وابتكر الطوبي أيضا

معنى الانتحار في القصيدة. ووضع عبد الكريم الطبال للدم صوت الأنين. ولمحمد الميموني ما يشبه المعاني السابقة." (ص143).

ثم ينتقل الباحث، في الباب الثاني، بعد عرض (المفاهيم) وما ارتبط بها من قضايا نقدية ولغوية، إلى دراسة (التجليات) الصوفية، كما وردت في نماذج من أشعار المغاربة عبر فصول العمل الأربعة. غير أنه قبل مباشرة التحليل، ارتأى الباحث بسط مفهومه للتجليات. يقول معرفا: "إن استعارتنا للفظ التجليات هي استعارة لفظية وليست اصطلاحية، تلبي حاجتنا إلى الكشف عن خفايا الكتابة الشعرية المسبوقة بمفهوم ذاتي، وجودي، وصوفي، عن تجليات ذلك المفهوم، الذي يستمد مكوناته من طبيعة الذات، وميولها الخاصة، ومن مختلف المراجع الروحية، والرمزية، والجمالية التي ساهمت في صياغة الذات الناطقة داخل النص الشعري." (ص146). ونستنتج من هذا التعريف، أن الباحث يتوجه إلى قراءة النص من الداخل، في مستوياته اللغوية والمعجمية والتركيبية والدلالية، كما يروم قراءة النص، في علاقته بتجربة الشاعر الذاتية. فكلاهما يؤدي إلى الآخر. فكيف تمثلت طبيعة هذه القراءة؟ وما الجوانب التي استوقفته أكثر من غيرها خلال استقراء النماذج الشعرية؟

توزع الحديث عن التجليات الصوفية بين مسارين اثنين. مسار أفقي ومسار عمودي استندا، هما معا، إلى مرجعيات تختلف باختلاف الشعراء، في تعاملهم مع الموضوع واللغة. وإذا كان التجلي الأفقي يربط النص الإبداعي بالمفهوم التقليدي في خضوعه لشروط الصناعة؛ فإن التجلي العمودي، حسب الباحث، يرتكز على ما يوفره النص من إمكانات التجديد للذات الشاعرة في الارتقاء بالحس الجمالي، وهو ما أسماه بالنص الشعري الرؤيوي. يقول بصدد هذه التجليات: "إن تجليات النص الشعري الرؤيوي، تتجسد في الافتتان اللغوي عن طريق البحث عن اللغة العليا، التي تساند لغة الشعر، وتمدها بأبعاد التعبير الشاعري. وعلى هذا الأساس، فإن من تجليات النص الشعري العربي الرؤيوي في المشرق والمغرب معا التجلي القرآني حيث تتآلف لغة القرآن المستعارة، ولغة الشعر، وتتجانسان من أجل تحقيق الاكتمال الشعري." (ص147).

يستند الباحث في هذا القول إلى ما لاحظه، خلال قراءاته، من اقتباس الشعراء المغاربة للسور والآيات والجمل القرآنية، ومن استعانة بالسيرة النبوية ومن استثمار لقصص الأنبياء ومعجزاتهم. يضاف إلى ذلك ما سجله أيضا، من إفادة الشعراء من الرموز الدينية ومن الدلالات العددية والحروفية. ويرجع الباحث سبب ذلك إلى رغبة الشعراء في تجويد النص والتبرك بأسلوب القرآن وبلاغته. فالقرآن مصدر للإلهام ولغته ضاربة في العمق والجمال أغرت أجيالا بتمثله واستحضار لغته وخطابه. ومن هنا جاز اعتبار اللغة الصوفية لغة شعرية بالنظر للتلازم الحاصل بينهما، حيث يتعذر الفصل بينهما أحيانا، أي بين الشعر واللغة.

بهذا المعنى، لم يكن الشعر عند المتصوفة ترفا لغويا؛ وإنما بحثا وتأملا في الذات والوجود، وسفرا في الملكوت والمحبة الإلهية. وقد حرص الباحث على تقديم مجموعة من الشواهد الشعرية تحيل إلى ارتباط الشاعر المغربي بثقافته الدينية.

ثم يصل الباحث، من خلال عملية المقارنة، إلى تبيّن مظاهر الانسجام بين التعابير القرآنية والشعرية. يقول: "وللقرآن حضور خاص في شعر محمد علي الرباوي. إذ لا تتم مناجيات الشاعر إلا في أجواء الجملة القرآنية. والرباوي كثير المناجيات كثير المخاطبات. تارة تغلب عليه أشواقه الصوفية فيناجي بصوت المشوق متضرعا إلى الله متوسلا يتخذ من الحب رحلة نورانية نحو المحبوب وتارة أخرى يعود إلى ذاته يخاطبها مخاطبة المعاتب يستحثها على المثابرة ويدعوها إلى التسامي لتصل تلك الذات إلى ما يريده لها صاحبها." (ص182).

كما يتبيّن الباحث، من خلال توظيف الشعراء للإشارات العددية (العدد سبعة والعدد اثنان)، وللإشارات الحروفية (النون والحاء والميم والعين والألف وغيرها)، سواء تم توظيفها في العناوين أو داخل المتن الشعري جملة من الدلالات الرمزية والإيحائية استوجبت بعض التفصيل الجزئي في محتوى المتن المدروس. يقول الباحث: "من خلال الأمثلة الشعرية السابقة، نستنتج أن عددا لا يستهان به من الشعراء المغاربة المعاصرين، استعانوا بالحروف وإشاراتها، واستوحوا من تأويلهم لها بعض الأبعاد الفنية التي أفادت نصوصهم الشعرية، ووضعوها في سياق إشاري متلائم مع مضامين قصائدهم المرتبطة بنظراتهم الوجودية، وتأملاتهم الذاتية. ولم

يخرجوا في كثير من الأحيان، عن الخط الذي رسمته الكتابة الصوفية الحروفية." (ص285). وبين هذا الاستعمال أو ذاك، عرج الباحث إلى عناية الشعراء بتوظيف المصطلح الصوفي، بتجلياته الرؤيوية، كالكشف والرؤيا والحضرة والتجلي، وأبان عن طبيعة اشتغالها وفق تفاعل الشاعر مع الذات المبدعة ومع اللفظ والدلالة .

نتبين مما سبق، أن اختيار الباحث لنماذجه المدروسة لم يكن اعتباطا؛ وإنما مبعثه ما لاحظه بعد قراءة متأنية، في هذه المتون المختارة، من قرابة إبداعية عميقة تجمع بينها وبين التجربة الصوفية، كما جسدها بعض الأعلام في كتاباتهم الشعرية والنثرية أيضا. فالتجربة الصوفية استطاعت أن تخرق المجال الشعري المغربي وتنفخ فيه من روحها. وما كان للشاعر المغربي المعاصر أن يستجيب لهذا الخرق لولا وجود المشترك الفكري والفني بينهما. يقول الباحث: "إن الشعر العربي المعاصر، وجد ضالته في تمثل قصائد النشأة الثانية، التي عبرت عن حاجة الشعر للتصوف، أي عن حاجة التجربة السلوكية للتجربة التعبيرية." (ص329)

يستجمع الباحث، في نهاية المؤلف، خلاصاته بشأن الحضور الصوفي في الشعر المغربي المعاصر منبها إلى أن هذا الحضور لا يزال مستمرا. فإيمان الشاعر المغربي المعاصر بعمق التجربة الصوفية الممتدة في الزمان والمكان، يجعله يعتنق التصوف مذهبا إبداعيا، لكن بعيدا عن كل مظهر من مظاهر الطقوسية والدروشة.

يقول في خاتمة الكتاب: "أحطنا بما في إنتاج الشعراء المغاربة المعاصرين من معاني العرفانية الصوفية. واستوقفتنا مفاهيم الموت في الكتابة، والاحتراق بنار الشعر المقدسة، ومزج المضمون الشعري بدم الشاعر." (ص332). وهو ما حاول الشاعر تقديم الدليل عليه، في غير ما موضع، انطلاقا من وصف النماذج ورصد التجليات، دون ادعاء الكمال وتحقق الآمال، في ما حصل عليه من نتائج. غير "أنها نتائج تثير انتباه الباحثين إلى بعض القضايا الشعر الفردي الوجودي الصوفي التي تحتاج إلى جهود متتابعة تخرج دراسة الشعر، من المستويات الأفقية المألوفة، لتضعها في نسق جديد كاشف يبحث في خفاء التجربة الشعرية ويطوف حول حقيقتها." (ص335)

إن كتاب "الصوفية في الشعر المغربي المعاصر المفاهيم والتجليات" لمحمد بنعمارة، في طرحه المعرفي والمنهجي، يعيد من جديد طرح سؤال اللغة والقراءة ورسم حدود العلاقة بين الصوفي والنقدي.

ويمكن، في نهاية هذا العرض، أن نسجل بعض الملاحظات التي نجملها في النقط الآتية:

1 – اعتماد الباحث على منهج تأويلي سعى من خلاله إلى تبيان العلاقة القائمة بين الشعر والتصوف، باعتباره استمرارية لمشروعٍ شَغَله منذ كتاباته الأولى؛ غير أن طبيعة هذا المنهج حصرت الدراسة في حدود القراءة والتأويل ولم تسبر أغوار النصوص بما تقتضيه من تفكيك وإعادة تركيب. فالباحث، رغم الجهود التي بذلها في التحليل والتأويل، ظل في حدود المعنى الظاهر والمتداول. وبذلك كانت "الفرضية التي يدافع عنها نظريا، يتخلى عنها تطبيقيا ومنهجيا."[1]

2 – اختيار الباحث مبدأ التدرج في مقاربة الموضوع، يسّر عملية الفهم والمتابعة؛ غير أن الباحث بالرغم من تخصيصه قسما لتحديد المفاهيم، فقد تداول في نفس السياق، مصطلحات أدبية أخرى ذات أهمية، من قبيل: "النص" و"الخطاب" و"الرؤيا" و"الحديث" و"المعاصر"، في معزل عن أي تعريف أو تحديد.

3 – استعراض الباحث لمظاهر التجليات الصوفية، كما بدت في النص الشعري المغربي المعاصر، ظل، خلال التفسير، مرتبطا بالبعد الديني الصرف، فيما أهمل التدقيق في الدوافع الفنية التي كانت وراء هذا المنزع، وأي تجلي استأثر باهتمام الشاعر دون غيره. فقد بدا الشعراء متشابهون ومتساوون في هذه التجليات. وهو الأمر الذي يفضي إلى اعتبار المسألة لا اكتشاف فيها "ولا جديد، ولا تجاوز، ولا بحث عن المجهول، وإنما تتعلق بالجاهز والنمطي والمتداول والمعروف، وهذا ما ينافي جوهر الخطاب الشعري الصوفي كممارسة نظرية وتجربة نصية."[2]

(1) نور الدين أعراب الطريسي. المرجع السابق. ص39
(2) المرجع السابق. ص49–50

4 – استعراض الباحث لعدد من المصطلحات، التي وردت في النص الشعري المغربي، وربطها مباشرة بسياقها الصوفي؛ في حين قد يتم استعمال أحد هذه الألفاظ بعيدا عن سياقها الديني أو الصوفي. فهل كل استعمال لكلمة شبيهة بألفاظ الكشف والتجلي والعين والحرف مثلا، يدرج مستعمله في خانة التصوف والمتصوف؟

5 – اقتصار الباحث على عدد من النصوص الشعرية وجعلها متنا قارا للدراسة والتحليل، تراوحت بين الديوان والقصيدة المفردة كلها لشعراء رجال. مما يطرح السؤال هل الشعر الصوفي حكر على الشاعر دون الشاعرة؟ وهل المتن المغربي المقترح (اثنان وعشرون شاعرا معاصرا) يعطي صورة جامعة مانعة، بتعبير المناطقة، عن علاقة الشعر بالتصوف؟

6 – توسل الباحث بمضامين النصوص ودلالاتها المعجمية، من أجل النظر في مدى قربها من العوالم الصوفية بدا منهجيا؛ غير أن الأمر كان يقتضي النظر في مدى تأثر المتصوفة، هم أيضا، باتجاهات الشعر الأخرى، كالرومانسية، والثورية، والاجتماعية مثلا، انطلاقا من بنياته الاستعارية والإيقاعية والتخييلية.

أخيرا، يبقى المتن الصوفي، في حاجة ماسة وملحة إلى ناقد له، من الحصافة المعرفية والدربة المنهجية، ما يمكنه من إعادة القراءة، وفق آليات نقدية حديثة، تراعي التحولات الشعرية التي عرفها التاريخ الأدبي، منذ البدايات إلى اليوم، ووفق نظرة مغايرة تبتغي العمق وتملأ المساحات الصامتة في القصيدة الصوفية بالانتقال من اللغة إلى الخطاب.

الوعي النقدي
في كتاب "أيتام سومر في شعرية حسب الشيخ جعفر"

لبنعيسى بوحمالة

يعتبر الباحث والناقد بنعيسى بوحمالة، أحد الأسماء البارزة في المشهد الثقافي العربي والمغربي، من خلال ما أنجزه من أعمال، في الترجمة ونقد الشعر. فمع كل إصدار يظهر المؤلف كفاءة نقدية عالية، في ملامسة قضايا الشعرية العربية. ولعل كتابة "أيتام سومر في شعرية حسب الشيخ جعفر"[1]، يندرج ضمن البحوث الأكاديمية، التي ترسم لنفسها مسارا نقديا واضحا يجمع بين الصرامة العلمية ومرونة التحليل، في ذات الآن.

إنه كتاب يحمل مشروعا متكامل الرؤية والتصور ارتضى صاحبه النبش في بعض العوالم الشعرية، التي أثثت فضاء الإبداع العربي، خلال مرحلة الستينيات من القرن الماضي بالعراق، ومساءلة درجة الإبداعية في ما قدمه الشعراء المحدثون من إضافات وتنويعات ساهمت في تطوير وتطويع القصيدة العربية، كان لتجربة الشاعر حسب الشيخ جعفر أوفر نصيب منها.

يضم كتاب "أيتام سومر في شعرية حسب الشيخ جعفر"، خمسة فصول رئيسة تتخللها مباحث متفاوتة الحجم والدلالة، تناولها الناقد بكثير من التمحيص والدقة في الطرح والتحليل. وهكذا، قبل الشروع في مقاربة الموضوع دبّج المؤلف كتابه بمقدمة ورد فيها قوله: "جاء اختيارنا لتجربة الشاعر حسب الشيخ جعفر، وذلك باعتباره أحد أكفأ الممثلين لجيل الستينات في الشعر العراقي المعاصر، وأيضا لما اتسم به من طموح حداثي كبير... وباستفرادنا بتجربته الشعرية تشريحا واستقراء ونمذجة، نريد تعيين الكيفية التي سلكتها تجربة نموذجية لشاعر من الجيل كتب نصوصه بتوجيه

(1) بنعيسى بوحمالة. أيتام سومر في شعرية حسب الشيخ جعفر (جزآن) دار توبقال للنشر 2009

من هاجس القطيعة الشعرية، في الانفصال عن الثوابت الأدائية لشعرية الريادة، وعن أفقها الرؤياوي." (ج1 / ص11) ولعله بهذا التصريح، يكون الناقد قد وضع القارئ المفترض في الصورة الإطار، حيث التركيز على تجربة ذات خصوصية في مسار الشعرية العربية الحديثة بالعراق، عمد إلى تتبع أعمالها وسبر أغوارها الإبداعية، بما يلزم من أدوات إجرائية مناسبة، كالوصف والتحليل والمقارنة والتأويل.

وبذكر لفظ القطيعة، المشار إليه / ها في المقدمة، نجد الناقد بوحمالة في فصله الافتتاحي الأول يعرض في تركيز شديد، لأهم الخطوط العريضة، التي ميزت جيل الستينات في الشعر العراقي المعاصر عن شعرية الريادة ممثلة في منجز بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي. وإذا كانت القطيعة واحدة من أبرز الجولات الشعرية التحديثية التي عرفها الشعر العربي المعاصر، حسب الناقد، فإنه لم يسلم بهذا الطرح النقدي إلا بعد مساءلة متجردة وإبحار في المتون الشعرية البديلة، ومنها منجز حسب الشيخ جعفر، موضوع الدراسة. فالرغبة في الابتعاد عن تقليد واستنساخ الموروث الشعري السابق كانت المحرك الأساس عند ثلة من شعراء المرحلة أمثال فاضل العزاوي وآمال الزهاوي وسامي مهدي وغيرهم لركوب المغامرة والبحث عن التميز والمغايرة، وبالتالي تجسيدهم لهوية شعرية جديدة تفصل مع الماضي وتنقطع عنه.

وخلال هذا الفصل حرص الناقد على تبيان مظاهر المنزع التجريبي، الذي مكن شعراء الجيل من إعلان قطيعتهم مع شعرية الريادة منها مفهومهم الجديد للحداثة وإيمانهم المطلق بالتطور والإضافة والتجاوز. وخلال ذلك جرد الناقد مجموعة من الشواهد والأدلة وعقد عددا من المقارنات المناسبة لتدعيم موقفه النقدي من هذه القطيعة، التي لم يعتبرها شعرية فحسب؛ وإنما قطيعة رؤياوية أيضا، تجاوزت مجال الشعر.

يقول الناقد: " لقد اعتبر الستينيون الفعل الشعري جزءا من فعل ثقافي عام ومتكامل، ولهذا فعلى قدر ما كان لقطيعتهم مع شعرية الريادة من خصوصية، تقتضيها طبيعة الشعر بما هو مجال نشاطهم الأساسي، كانوا أيضا، وهم يشتغلون تصوريا وإبداعيا، واعين تمام الوعي أن مشروعهم الشعري، الطليعي، يمثل أحد تمظهرات

دينامية جارفة، عرفها العراق آنذاك، شملت حقول الرواية والقصة القصيرة والمسرح والتشكيل والسينما والكتابة النقدية، وقامت على يد كتاب ومبدعين وفنانين ونقاد، جمع بينهم انتماؤهم المشترك إلى هموم وأسئلة وتطلعات عقد الستينات. ولأنهم عدوا أي مكسب فكري أو جمالي يتحقق في هذه الحقول هو في المحصلة مكسب لقصيدتهم.." (ج1 / ص50).

وبهذا المعنى، جاز للناقد أن ينعت هذا الجيل بـنعت: "أيتام سومر"، باعتباره نعتا أوفى تشخيصا لهويتهم. يقول "ولعله يتم مركب في حالة شعرائه: يتمهم في سومر مسقط رأسهم الحضاري العريق، ويتمهم في بدر شاكر السياب، أبيهم الشعري الرمزي ورأس الحربة في شعرية الريادة". ولأن حسب الشيخ جعفر، في منظور الناقد، كان أكثر شعراء جيله إنصاتا لإبداع غيره وأكثر إلماما بتجارب القريبين من هواجسه، فقد خصه بالدراسة والتحليل في ما تبقى من فصول الكتاب.

ومن ثمة، كانت محاولة الناقد متجهة صوب قراءة المتن الشعري الغزير لحسب الشيخ قراءة نزيهة ومنصفة، من خلال تأمل وتمعن في النص دون غيره، ومن خلال توسل ببعض الدراسات والمناهج الغربية على رأسها السيميائيات الدلالية (خاصة بحوث الناقد الأمريكي ميكائيل ريفاتير في مجال الشعر) دون أن يغض الطرف عن الاستعانة ببعض المناهج الأخرى الملائمة منها اللسانيات والأسلوبية وغيرهما، بلغة نقدية تقوم على المساءلة والحجّية، كما تعي بعدها الوصفي والتحليلي بما يضمن انسجام الأفكار والمواقف.

غير أن جملة من الأسئلة تظل مطروحة ومفتوحة من قبيل:

– هل ما زال بالإمكان الحديث عن مصطلح الجيل الشعري، في ظل تعدد المعايير المحددة لذلك؟

– هل يمكن الحديث، في الوقت الراهن عن مفهوم الريادة في ضوء التحولات والتطورات التي يشهدها العالم باستمرار؟

– هل تقتضي الحداثة دوما إحداث قطيعة مع الماضي والموروث الثقافي؟

تلك بعض أسئلة، تروم الدراسة إلى إثارتها ومحاولة الإجابة عنها.

يتوقف الناقد، خلال فصله الثاني، لرصد مظاهر البناء الشكلي في المتن الشعري لحسب، انطلاقا من خمسة مباحث، ويستنطق مختلف الوحدات التي تتشكل منها القصيدة كاللغة والتركيب والإيقاع والتفضية المكانية والتخييل. ففي معرض حديثه عن الدال اللغوي يؤكد الناقد دور اللغة في استخلاص البعد الشعري في المتن من جهة، ومدى قدرتها على تحقيق الرؤيا الشعرية، التي يتقصدها للشاعر، في بعدها الأسطوري. وخلال مقاربته المتأنية يقدم جردا لبعض المفردات التي شكلت مدخلا للغة الشعرية لدى حسب، في تساوقها مع تنامي تجربته، خاصة في ديوانه "نخلة الله" حيث الإشارة العميقة إلى الوحدات الأربع المعروفة: الماء، والهواء، والنار، والتراب. ويعرض على سبيل الإيضاح تواترات هذه الألفاظ في انفصالها أو اتصالها بألفاظ أخرى، بما هي وحدات تخضع لقانون الإبدال، وتمضي في اتجاه تجسيد التعالق الدلالي والترميزي بينها، انطلاقا من الترادف والاشتقاق والتوسيع وما سوى ذلك، نحو الألفاظ: البكاء، النبيذ، الحليب، الكأس، الريح، النسيم، اللهب، اللظى، الحريق، الطين، الغبار، الرمل...وهلم لفظا.

وفي هذا السياق، الذي يعنى بطريقة اشتغال الدال اللغوي داخل المتن، يقول الناقد: "إن قانون الإبدال هذا لا يعمل، في إطار الاستراتيجية اللفظية الفاعلة في دواليب المتن، سوى على تكريس الهيمنة الدلالية والترميزية للعناصر الكونية الأربع الجوهرية، نقصد هيمنة الصراع بين الحياة والموت، والانتهاء بتغليب معنى الموت على معنى الحياة توافقا مع وجهة الرؤيا الأورفية" (ج1 / 81).

وفي معرض حديثه عن الدال التركيبي، يلفت الانتباه إلى ذلك التحول الذي عرفته الجملة الشعرية لدى حسب، حيث انتقالها من الغنائية البسيطة إلى الدرامية المركبة. ولتأكيد هذه الخلاصة يعود في البداية، إلى ديوانه "نخلة الله" مصنفا إياه، استنادا إلى تحليله النصي، في خانة الجملة الشعرية – البسيطة، نظرا لمحدودية مواردها الدلالية والتركيبية والإيقاعية، وكذا في تحمل الأنا الشعرية وسيطرتها على فضاء الجملة الشعرية. في مقابل أبانت دواوينه الموالية عن أفق مغاير، هو أفق الجملة الشعرية الدرامية – المركبة، يقول: "..مما يفيد اطراد الموارد الدلالية والتركيبية والإيقاعية، وتنامي الإمكانات التعبيرية، وتعقد الإنتاجية التخييلية، نتيجة اطراح تقنية

المعادلات التشبيهية، التي يشينها وهنها التخييلي، وإبدالها بتقنية الكليات المجازية – الرمزية، مثلما يفيد انتصاب عناصر ضميرية، موازية للأنا الشعرية، – الأنت، الهو، الهي في عرض النشاطية النصية، وانفتاح اللغة الشعرية على لغات حكائية، وواراية ومونولوغية، وحلمية وتداعية..." (ج1 / ص96).

وفي هذا الإطار يلاحظ الناقد مدى تمكن الشاعر من صنعته الشعرية، على مستوى بناء الجملة، خاصة في بعض قصائده المشهود لها بالإبداعية والشاعرية كما هو الحال في قصيدة "قهوة العصر" وما شابهها، حيث النفس الطويل واشتغال الضمائر وتوظيف الأسطورة والانحياز إلى الأفق الدرامي – المركب وحضور المنزع السردي، عناصر وأخرى حاضرة بقوة. الأمر الذي يشكل، بحسب الناقد، منعطفا حقيقيا في شعرية حسب الشيخ جعفر. يقول بنعيسى بوحمالة: "إن الاغتباط يعني تصالح الذات مع العالم، ولأنه كذلك فإن انغلاق الكلام الشعري، في مرحلة "نخلة الله" على شعرنة الجانب الوضيء من الرؤيا الأورفية سوف لن يترك للجملة الشعرية بأن تتنامى، وتتصاعد دلاليا وتركيبيا وإيقاعيا وتخيليا. لكن بدءا من قصيدة "قهوة العصر" سيأخذ في التمظهر الجانب الآخر الكالح من الرؤيا، بحيث ستلفي الأنا الشعرية نفسها مبتورة كيانيا عن طزاجة عالمها الأول ومطوحا بها إلى سفلية وجودية رمزية قاتلة" (ج1 / ص100).

أما عن الدال الإيقاعي، باعتباره جزءا من الفاعلية الشعرية، فقد حصره الناقد في نمطين "يتوزعان، بتفاوت، قصائد المتن، وهما: نمط الإيقاع التفعيلي الخطي، ونمط الإيقاع التفعيلي المدور" (ج1 / ص126). ولم يفت الناقد، منهجيا، أن يربط ما توصل إليه في المبحثين السابقين بالخلاصات التحليلية التي يستخلصها في إطار اشتغاله على الدال الإيقاعي، في تمظهراته المختلفة، تفعيلة وتقفية وتكرارا.

وهكذا يتبين للناقد، من خلال تطبيقاته النصية على نصوص مختلفة أن ثمة ظاهرة إيقاعية لافتة للنظر هي ظاهرة التدوير، واعتبر محمولها الوظيفي الناجح "هو احتياج باقي المكونات البنائية والنصية، بضغط من رؤيا شعرية آخذة في الاحتدام، إلى الإعراب عن كفاءتها الأدائية ضمن أفق شعري درامي – مركب انضوت إليه التجربة الشعرية بكامل هيئتها" (ج1 / ص139).

وبصدد الحديث عن الدال المكاني يستخلص الناقد أن ديوان "نخلة الله" لحسب الشيخ جعفر "مستقر المنزع التمجيدي لعالم رعوي، حبوري، أي لتعال روحي كانت تحياه الأنا الشعرية، وبمجرد انفصالها عن عالمها ذاك سيأخذ الالتماع المتقطع لماضيها الفردوسي في الدواوين الموالية، شكل استغاثة ذاكرية وحلمية لا واعية، أمام فداحة خطب رؤياوي كان قيد التهيؤ في جوف العالم السفلي" (ج1 / ص174). وهي ذات النتيجة التي تدعمها خلاصاته عن الدال المجازي – الرمزي، حيث الإشارة إلى الفاعلية التخيلية بدءا من التشبيه والاستعارة إلى المجاز والرمز.

لقد لاحظ الناقد وهو يقلب معاني وصور المتن المدروس، من خلال عناصر المقارنة والإحصاء وتتبع الموضوعات، أن الشاعر أبان عن كفاءته الإبداعية وهو يتنقل بجمله الشعرية من الغنائية – البسيطة إلى الدرامية – المركبة ارتقى فعله التخيلي أيضا، من مستوى ما أسماه بالمهادنة التخيلية إلى التعنيف التخيلي.

إن اختبار الناقد بنعيسى بوحمالة لمتن الشاعر حسب الشيخ جعفر، ينم عن إنصات عميق لنبض النص، من جهة، وعن مرونة منهجية في التحليل والتأويل، من جهة ثانية. ولعل إبحاره الطويل في الفصول والمباحث المتبقية من الدراسة يزكي هذا الملمح الإيجابي. فشساعة المصادر والمراجع التي اعتمدها ورحابة الهوامش والإحالات التوضيحية والتفسيرية التي دبجها، وكذا الأحكام والآراء التي قدمها مشفوعة بالأدلة والشواهد، إضافة إلى تلك الترسيمات والخطاطات التي خطها لبيان القيمة الفنية والرمزية للشاعر حسب الشيخ جعفر، تقدم لنا نموذجا حيا عن الصورة العلمية التي ينبغي أن يكون عليها الناقد الأدبي.

وبناء على ما سبق، يرصد الناقد أهم العناصر، التي شكلت مظاهر التعدي النصي للمتن بما فيها العتبات النصية عند الشاعر، حيث توقف عند أغلفة الدواوين وعناوينها وطريقة توزيع قصائدها وشكل كتابتها وهوامشها، وما يستتبع ذلك من قراءة في العناوين والرموز والألوان وغير ذلك. كما أشاد الناقد بالشاعر، وهو يتقصد الإبانة عن مدى حضور الفاعلية التناصية في شعره، إذ تبينت بالملموس مدى اتساع رؤيته الثقافية وانفتاحه الأدبي على باقي الأجناس الأدبية، عربيا وعالميا.

توقف الناقد في نهاية المطاف، عند البناء الدلالي للمتن، من خلال استقراء موضوعات الغربة والحب والموت، التي زخرت بها قصائد الشاعر، في علاقتها بالأسطورة. كما اجتهد في تأويل الدلالات الشعرية انطلاقا مما تفصح عنه الجمل والرموز الشعرية، ليستخلص في نهاية التحليل أنه "من أجل بلورة إيهام شعري بالسقوط الرمزي للكائن الإنساني، وفي نفس الآن بانتفاء إمكانية استرجاع الحياة لجودتها الروحية الماضية، كان لا بد على الشاعر أن ينكب، انكبابا شعريا عميقا، على أسطورتين اثنتين، أسطورة دموزي وإينانا السومرية، وأسطورة أورفيوس ويوريديس الإغريقية، الأولى من حيث اتصال مجاريها وحيثياتها بالزمن الأسطوري السومري، وبامتلائه الفردوسي، أما الثانية فمن زاوية إشاريتها إلى زمن أسطوري إغريقي رديف، وإلى ما كان من بهائه الإلهي." (ج2 / ص424)

هكذا، تأسيسا على ما تقدم، نتلمس جانبا من جوانب الوعي النقدي لدى بنعيسى بوحمالة في تدبير موضوعه وترتيب أفكاره وتنويع طرائق التحليل. وعي نقدي صدر عن قراءة منهجية وتحليلية متأنية للشعرية العراقية، أفضت بالباحث إلى خلاصة مفادها أن الشاعر حسب الشيخ جعفر يمثل تجربة استثنائية في الشعرية العربية المعاصرة، بالنظر لما أمدها به من جماليات فارقة في البناء الشعري، معجما وتركيبا وإيقاعا ودلالة.

شعرية النقد الأدبي
في كتاب "الرؤية والقناع"

لثريا ماجدولين

يحتل الشعر المغربي المعاصر مكانة هامة في النقد الأدبي، بالنظر لما تراكم من إصدارات متفاوتة الحجم والدلالة، وكذا بالنظر لما اعترى كتابة القصيدة المغربية من تحولات، لغة وبناء وإيقاعا. لذلك لم يكن غريبا أن يهتم مجموعة من الباحثين والنقاد، على اختلاف مشاربهم ومرجعياتهم، بمقاربة هذه القصيدة وبيان خصوصياتها الشعرية الجديدة، وأيضا ما خلفه الشعراء أنفسهم من آراء وبحوث تعنى بنقد الشعر وتقارب بنيته وإبدالاته الخطابية والأدائية.

في هذا السياق يحضر كتاب "الرؤية والقناع"[1] للباحثة ثريا ماجدولين. وهو كتاب نقدي يروم مقاربة تحليلية لتجربة الشاعر محمد الميموني؛ بل ويسائل متن الشاعر من زاويتين، الأولى نقدية صرف، والثانية جمالية محكومة برؤية الشاعرة وانحيازها الجمالي لتجربة تراها رائدة في تاريخ الشعر المغربي الحديث.

يتكون الكتاب من مقدمة وتمهيد وفصلين وخاتمة. ويقع في مئة وستين صفحة. فما المقصود بالرؤية والقناع؟ ولماذا تجربة الشاعر محمد الميموني تحديدا، دون غيره من الشعراء؟ أين تتجلى خصوصية القصيدة عنده، أفي الشكل أم في المضمون؟ وبالتالي إلى أي حدد تمثل تجربة الشاعر لحظة من لحظات التحول الشعري بالمغرب؟ أسئلة وأخرى تحاول الباحثة الإجابة عنها من خلال قراءة نصية في المجموعة الشعرية الكاملة لمحمد الميموني.

تقول الباحثة في مقدمة عملها: "وإذا كنت قد اخترت البحث في شعرية القصيدة عند الشاعر المغربي محمد الميموني، فليس من أجل إخضاع هذه القصيدة لقوانين أو قواعد أو معايير صارمة، لأن هذا يتناقض مع طبيعة الشعر في ذاتيته، بل إن هدف دراستي هذه سينحصر في تحديد سمات الشعرية في قصائد الميموني،

(1) ثريا ماجدولين. الرؤية والقناع. دار الأمان، الرباط. 2016

بغية إبراز ملامح تجربته وموقعها في المشهد الشعري المغربي." (ص9) وهو تقديم يمس مسوغات البحث كما تقترحه الباحثة، يجمع بين الذاتي والموضوعي. فالتركيز على تجربة واحدة إنماهي رغبة في توخي عنصري الدقة والإحاطة القريبة من عالم شاعر يطور تجربته باستمرار، وله في نصوصه من المقومات ما يجعلها قمينة بالقراءة واستخلاص ملامحها الشعرية الكبرى. لذلك لم يأت اختيار الشاعر محمد الميموني، في هذه الدراسة، عبثا ما دامت تجربته "ممتدة في الزمان، إذ تصل إلى قرابة نصف قرن. فهي تكاد تؤرخ للشعر المغربي الحديث والمعاصر، وتجاور تجارب متنوعةً للشعراء المغاربة." (ص10)

لم يقف أمر الدراسة عند تحديد الموضوع باختيار الاشتغال على تجربة الشاعر محمد الميموني؛ بل اقتضى الأمر أن تنطلق الباحثة من رؤية نقدية تلامس الموضوع من جوانب متعددةٍ وتدخل في حوار هادئ مع تجربة الشاعر. رؤية تستند إلى ما في المنهج البنيوي، الشكلي والتكويني معا، من أدوات إجرائية تبحث في بنية النص بوصفه بنية مغلقة حينا، وتربطه بالواقع والمجتمع بوصفه بنية منفتحة. ولعل لجوء الباحثة إلى الشعرية "باعتبارها تقوم على وجود سِفرات معيارية تميزها عن اللغة النثرية" (ص12) سوى مدخلٍ من مداخل عدة لمقاربة النص الميموني، وصولا إلى ما يجعل من تجربة هذا الأخير، تجربة إبداعية قابلة للقراءة والتأويل. غير أن هذا الانجذاب وراء النظرية النقدية الغربية، كما تبلوت مع رومان جاكبسون وتزفيتان تودوروف وجون كوهن وجوليا كريستيفا ومايكل ريفاتير، لم يمنع الباحثة من الاستعانة بالدرس البلاغي والنقدي العربيين من خلال مشاريع ابن طباطبا العلوي وعبد القاهر الجرجاني وأبي هلال العسكري وعمرو الجاحظ. وبهذه الخلفية العربية التراثية تحقق ماجدولين توازنا رؤيويا ومنهجيا في مسار البحث.

واستنادا إلى هذا الاختيار المنهجي، ستحاول الباحثة تعـقُّب القصيدة عند محمد الميموني، كما تبدّت لها خلال أعماله الشعرية الكاملة[1]، مجسدة بذلك طبيعة العلاقة القائمة بين النقد والإبداع الشعري. فاللغة والتركيب والمجاز والتخييل وغيرُها من العناصر البانية للنص الشعري، تشكل تمظهرات لمفهوم الشعرية في علاقتها بالبلاغة والأسلوبية والدلائلية، من جهة، كما تشكل لحظة من لحظات

(1) محمد الميموني. الأعمال الكاملة (جزآن) منشورات وزارة الثقافة. مطبعة المناهل. الرباط. 2002

التفاعل بين النص والقارئ، من جهة ثانية.

وقصد الاقتراب أكثر من عالم محمد الميموني الشعري واكتشاف عمق تجربته الممتدة في الزمان، تقسم الباحثة دراستها إلى فصلين رئيسين. اهتم الفصل الأول بالقراءة الاستكشافية، في محاولة لفهم طبيعة الكتابة الشعرية لدى الميموني، فيما اختص الفصل الثاني بالقراءة الاسترجاعية، من أجل إدراك مكنونات النص استنادا إلى عنصر التأويل.

لقد تبنت الباحثة مصطلح "القراءة الاستكشافية" كما وردت في النقد الغربي وكما وضحها الناقد مايكل ريفاتير في كتابه (دلائليات الشعر)، حيث اعتبار المدخل اللغوي مرجعا مركزيا في الدخول إلى عالم النص بفهمه والتواصل معه.

لقد تبنت الباحثة عتبة اللغة لاستعراض مستويين الأول معجمي والثاني تركيبي. فأما المعجمي، فتأخذنا خلاله في سفر لغوي رائق عن معجم الظل والماء والزمان والمكان والكتابة في تجربة محمد الميموني عمدت إلى بسط عناصره وكيفية حضوره داخل النص الشعري. فكل لفظ من الألفاظ السابقة تمثلها الشاعر بوعي فني يخرجها من الدلالة المعجمية إلى الدلالة الرمزية. تقول مثلا، في سياق تحليلها لنماذج مختارة ورد فيها ذكر الماء بصوره المتعددة: "إن لفظة الماء في هذه النماذج تتخذ عدة أشكال، تتراوح بين الأنسنة والتجريد، وعدة دلالات، كالحياة والتجدد والتغير والقوة والعجز وعدة أبعاد كالبعد النفسي. كما أخضعها الشاعر محمد الميموني لاستعمالات شخصية." (ص30 – 31) وهكذا تمضي مع باقي الألفاظ الأخرى قارئة ومتدبرة لمقاصد اللغة الشعرية.

واهتم الجانب التركيبي بصياغة الجمل وترتيب مواقع الكلمات، من أجل بناء الدلالة. فكل جملة تحمل في طياتها معنى شعريا، قد لا يفهم إلا بالتأمل الجيد وإعمال النظر في طريقة تركيبها. لذلك تشير الباحثة إلى الجهد الفني الذي بذله محمد الميموني في ابتكار تراكيب جديدة ليست معروفة أو متداولة، بفعل التأثير المباشر وغير المباشر بقضايا وهموم العصر الحديث.

وما دامت التراكيب المألوفة لم تعد قادرة على استيعاب انفعالات الذات الإنسانية المعاصرة؛ فإن الشاعر أصبح مدفوعا إلى "صياغة وتأليف جمل تستطيع

تفجير الدلالات الكامنة بداخله. فالقصيدة الشعرية تتميز عن سواها ببنيتها وطريقة نظمها وكيفية نقل تعابيرها وليس بمضامينها فحسب." (ص45)

وارتباطا بهذا المستوى، كانت الباحثة منشغلة ببنية الجملة الشعرية، من حيث الوظيفة الجمالية لحركية الضمائر ومدى تأثيرها في المعنى المراد. فالشاعر مثلا قد يتنقل من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب ومنه إلى المتكلم، مستعينا ببعض التقنيات كالالتفات والتجريد. تقول الباحثة: "إن تبادل المواقع بين الضمائر في القصيدة الواحدة، يكشف عن الطاقة الانفعالية التي تصاحب اللحظة الشعرية لكتابة القصيدة، وعن الرؤية الشمولية للنص الشعري، والتحولات الداخلية التي تسهم في تكثيف دلالة النص وتوسيع خيال المتلقي." (ص50) وقد يلجأ الشاعر أيضا إلى خرق نظام الجملة والتمرد على ترتيبها النحوي المتداول، بغية التعبير عن انفعالاته الخاصة واستجابة لحالته الشعرية والشعورية، من خلال التوسل بتقنية التقديم والتأخير مثلا.

وتواصل ثريا ماجدولين مسيرتها التحليلية لأعمال محمد الميموني الشعرية، في القسم الثاني من هذه الدراسة، وهذه المرة مع اعتماد القراءة الاسترجاعية، باعتبارها ضرورة لاستكمال القراءة الاستكشافية. قسمت حديثها منهجيا عن هذه القراءة إلى مستويين: أحدهما دلالي والآخر تخييلي.

فأما المستوى الدلالي فخصته لمبحثين هما المنافرة والانقطاع، متوقفة عند جملة من النماذج الشعرية تظهر براعة محمد الميموني في ركوب المجاز؛ بل ومجاوزته إلى ظاهرة الانزياح بما هي أوسع وأعمق. فأنت تراه، استجابة لرؤيته الشعرية وعواطفه الذاتية، يخرق اللغة ويخلخل الجملة تارة، ويجمع بين المتناقضات ويركب المفارقات حيث ينزاح بتعابيره نحو الغموض الشعري، تارة أخرى.

غير أن عملية الهدم هنا ليست مقصودة في حد ذاتها ما دام الشاعر يعيد بناءها بطريقته الشعرية الخاصة. تقول الباحثة عن حضور التضاد القوي في بعض نماذج الميموني الشعرية: "إن لجوء الشاعر إلى هذا النوع من الانزياح، من شأنهأن يسقط القصيدة في الغموض، لكن عثور القارئ على دلالة الإيحاء، يقلص حجم الانزياح، ويعيد للجملة انسجامها، ويفتح المجال أمام مدلولات متعددة لتعوض دلالة المطابقة.

كما أن عملية استبدال المعنى هنا، تدفع القارئ ليشارك في كتابة النص، بفضل إنتاجه لمعان متعددة لها علاقة بدلالة الإيحاء." (ص70)

وأما المستوى التخييلي فقد استحضرت خلاله الباحثة ثلاثةَ مجالات تشكل أرضا خصبة للخيال الشعري هي: الصورة والرمز والأسطورة. ولعل هذا المستوى بمجالاته الثلاثة يحدد طبيعة الاشتغال الشعري لدى محمد الميموني، كما بينت الشاعرة عبر مصاحبة النصوص واستخبار بنيتها التخييلية.

ولأن التخييل مرتبط ببعض الأدوات البلاغية كالتشبيه والاستعارة وغيرهما؛ فإن حضوره في القصيدة بالغ الأهمية بالنظر لوظيفته التأثيرية في المتلقي، حيث يحصل التفاعل والانفعال. تقول الباحثة، في هذا الصدد: "والشاعر المعاصر يلجأ للتخييل حتى يتمكن من تعرية الذات وكشف عمقها وتجسيد الأفكار التي عجز عن كتابتها بمفردات اللغة العادية، فهو يتوسل بالخيال ليزوده بالقدرة على تحويل أفكاره وانفعالاته إلى أشياء حسية يقدمها للقارئ لينفعل بها ويتفاعل معها." (ص89)

وهكذا مع كل صورة ورمز وأسطورة تتضح معالم الشعرية في قصائد محمد الميموني. ولعله التلميح أو التلويح بفكرة القناع، باعتباره رفضا للتطابق بين النص والشاعر، أو بين الشاعر والنص. فالقصيدة عند الميموني عالم مستقل عنه وغن كان هو صاحبها. وبهذا المعنى، تعددت أقنعة الشاعر وتنوعت بحسب السياق الشعرية. فاللغة قناع والمكان قناع والزمان قناع والشخوص والرموز وما سواها أقنعة تخفي رؤية عميقة لا يتسنى إدراكها بسهولة.

يتضح مما سبق أن التناول الذي ارتضته الباحثة لمقاربة أشعار الميموني لا يزيغ عن النص ولا يتجاوزه إلى مرجعيات خارجية. فهي تسائله عن قرب، ما دام الذي "يمنح النص الشعري صفة الشعرية ليس مدى ارتباطه بالواقع والمجتمع، لأن الشاعر غير مطالب بأن يمنحنا أفكارا، بقدر ما ننتظر منه أن يقدم قولا وتعبيرا" (ص15)

وفق هذه الرؤية النقدية تؤكد الباحثة، عبر التحليل النصي، أن تجربة محمد الميموني تجربة متحولة تمتلك وعيا رؤيويا من خلال التفكير في الإنسان والوجود. وما موضوعات الحزن والتوتر والانكسار سوى علامات لهذا التفكير الشعري. وما الحديث عن القناع والأقنعة سوى تجسيد لإنسانية الشاعر وشعرية القصيدة.

في النهاية، تخلص الباحثة بعد تحليلها النصي للمتن الشعري المنصت إليه، إلى كون تجربة محمد الميموني الشعرية تجربة خصبة وغنية تقترن في بعدها اللغوي والدلالي برؤية فنية خاصة. فإذا كان ديوانه الأول (آخر أعوام العقم 1974) مرتبطا بقضايا الوطن والمجتمع، وكذا ديوانه (الحلم في زمن الوهم 1992) مع توظيف تقنيات مغايرة؛ فإن ديوانه (طريق النهر 1995) يشكل انعطافة جديدة برزت خلالها الذات الشاعرة كصوت شعري وما يتصل به من هموم وقلق إنساني. وقد امتد هذا الصوت، عبر أقنعة مختلفة، إلى باقي دواوينه حتى ديوان (عودة محمد النصري 2001). لذلك لا غرابة أن تشير الباحثة، خلال تحليلها النصي لمدونة الشاعر، إلى ملاحظة دقيقة تتجلى في "اهتمامه المتزايد بتقنيات الكتابة وبلغته الشعرية الطافحة بالحياة والتجدد، والتي عكف على تخصيبها وتطويرها بما يضمن لها المغايرة المتواصلة والاستيعاب الأمثل لمعاناة الإنسان المعاصر." (ص17)

وهي ملاحظة واستنتاج تحكمت فيهما القراءتان النقديتان، الاستكشافية والاسترجاعية، بما هما منهج سعت من خلاله الباحثة إلى سبر أغوار التجربة الشعرية عند محمد الميموني، بتداعياتها المختلفة.

هكذا كلما أوغلت الباحثة في عوالم محمد الميموني الشعرية إلا وجدت نفسها مأخوذة بسحر اللغة وجمال الأسلوب وبديع الخيال.

ولعل هذا الانجذاب هو ما دفعها لمواصلة الإنصات لنبض النصوص والكشف عن مواطن الإبداع وملامح الشعرية فيها، حيث انفتاح الرؤية وسر القناع. فشعر الميموني بالنسبة للباحثة حصيلة شعرية جاءت نتيجة تضافر عوامل بحثية من جهة وعوامل رؤيوية من جهة أخرى.

ولأن الباحثة عرفت شاعرة فقد كان لابد لتجربة الميموني عن تلقي بظلالها الفنية على نظرتها المتجددة وغير المستقرة للكتابة الشعرية وعلى رؤيتها المنهجية للمصاحبة النقدية. ومن ثمة، كان الحديث عن شعرية النقد بعيدا عن الذوقية والانطباعية، وقريبا من الإنصات الشعري المتشبع بالمعارف والمناهج التي يتعامل معها وفق رؤية جمالية مخاتلة.

المَنهج والموضوع
في كتاب " الرواية المغربية من التأسيس إلى التجريب"

لعبد العالي بوطيب

عرف النقد المغربي انتعاشا كبيرا، خلال السنوات الأخيرة من القرن الماضي وبداية القرن الواحد والعشرين، ساهمت فيه مجموعة من العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها. كما كان لثقافة الناقد وذائقته الفنية دور كبير، في هذا الانتعاش، تمثل في مختلف الأبحاث والدراسات الأدبية التي أنجزها في المتون الشعرية والنثرية. ولم ينحصر دور الناقد عند حدود القراءة السطحية للمنجز المدروس؛ وإنما اتسم التحليل بالهاجس المعرفي والرؤية المنهجية. ولنا أن نحصي كم الدراسات النقدية التي تبنت مناهج عربية وغربية في آن، لنرى طبيعة هذا المنجز وحضوره النوعي على مستوى الكتابة وطرائق التحليل في فك شفرات النص.

ومع توالي الإصدارات الإبداعية في المجالين معا، الشعري والنثري، فقد صاحبتها متابعات نقدية ووقفات تأملية، بالرغم من كونها لم تكن بنفس الوتيرة. فالإبداع سابق على النقد، كما هو متعارف عليه. وإذا كان نقد الشعر قد فاز بقصب السبق من حيث التراكم، بحكم تاريخه الطويل؛ فإن نقد الرواية لم يحقق بعدُ نفس التراكم، بحكم حداثة الرواية كجنس أدبي. ومن ثمة، لا غرابة أن "تشكل النظريات الغربية في مجال النقد الروائي المصدر الأساسي، إن لم نقل الحتمي، الذي استقى منه النقاد العرب مفهوم الرواية، نظرا لحداثة هذا النوع من الأدب."[1]

غير أن هذا المعطى، لا يمنع من مواصلة البحث في مسارب النقد الروائي وكشف خصوصياته المنهجية والموضوعاتية، خاصة بعد صدور مجموعة من الدراسات والأبحاث الجامعية، التي زاوج فيها مؤلفوها بين الوعي النظري والوعي

(1) فاطمة الزهراء أزرويل. مفاهيم نقد الرواية بالمغرب. نشر الفنك. المغرب 1989. ص60

المنهجي أثناء التحليل، سعيا منهم في تطوير الكتابة الروائية وبلورة آليات الاشتغال النقدي. كما استجاب أصحابها، في الغالب، إلى التحولات التي عرفها الخطاب النقدي، العربي والغربي على حد سواء، فاستلهموا منهما ما جدّ من نظريات وما راج من مناهج طبقوها على نصوص روائية مختلفة. نذكر من هؤلاء: محمد برادة، سعيد يقطين، حميد لحمداني، حسن البحراوي، البشير القمري، حسن نجمي، عبد الحميد عقار، سعيد علوش، محمد الدغمومي، عبد العالي بوطيب، محمد السويرتي، عبد الرحمان التمارة، إدريس الخضراوي وغيرهم. ولعلنا نتوقف، في هذه المداخلة، عند أحد هؤلاء ممن تناولوا تاريخ الرواية المغربية وقاربوا نماذج منها وفق تصور نظري ومنهجي، يتعلق الأمر بالباحث والأكاديمي عبد العالي بوطيب، من خلال كتابه النقدي الموسوم بـ"الرواية المغربية من التأسيس إلى التجريب"[1]

يعد الكاتب واحدا من الأقلام الأدبية المغربية التي عنيت بمجال السرد، في تجلياته المتعددة والمختلفة. فمساهماته التنظيرية والتطبيقية في هذا المجال كثيرة ودالة على عمقه المعرفي ودربته في مصاحبة النصوص ومحاورتها. ولعل نظرة خاطفة في بعض عناوين أبحاثه ودراساته، تكشف التوجه النقدي، الذي أولاه الكاتب للنقد الروائي، العربي منه والمغربي على حد سواء. إنه صاحب مشروع نقدي يتفانى في بلورته، عبر مقترحات تنظيرية ومقاربات تحليلية، تجعل منه مرجعا لا غنى للباحث عن قراءة أعماله والإفادة من خبراته.

نذكر من أعماله النقدية التي أنجزها في فترات زمنية متباينة: "الوحدة والتنوع في فكر عباس الجراري 1998"، "مستويات دراسة النص الروائي مقاربة تنظيرية 1999"، "مستويات دراسة النص الروائي مقاربة تطبيقية 2000"، "الكتابة والوعي 2001"، ثم "الرواية المغربية من التأسيس إلى التجريب 2010"، إضافة إلى كتب أخرى بالاشتراك ومقالات منشورة ببعض الجرائد والمجلات والدوريات. ويمكن رد عناية الكاتب بالرواية إلى ما يطرحه هذا الجنس الأدبي من قضايا نقدية متنوعة تمس النص والخطاب، من جهة، وإلى ما يتيحه أيضا، من إمكانيات القراءة والتحليل والتأويل، من جهة ثانية.

(1) عبد العالي بوطيب. الرواية المغربية من التأسيس إلى التجريب. منشورات كلية الآداب.مكناس 2010

يستند الناقد عبد العالي بوطيب، في كتابه أعلاه، إلى مرجعيات معرفية ومفاهيمية مختلفة، يتعايش فيها النظري والتطبيقي، من أجل تقديم دراسة تتسم، ما أمكن، بالدقة والموضوعية. وهو ما لاحظناه خلال تتبعنا لمسار التحليل حيث لا يطرح مفهوما أو يتبنى موقفا إلا وساءله منهجيا في المتن الروائي المدروس، بناء وتركيبا ودلالة. ومن ثمة، لا غرابة أن نجده، في هذا الكتاب وغيره، يهتم بتحديد المفاهيم والمصطلحات الأدبية أولا ويوليها كبير عنايته، قبل مباشرة التحليل. إذ كلما كانت "المصطلحات مقيدة بحقولها المعرفية"[1] ولا تتجاوزها إلى حقول معرفية أخرى تشوش عليها، أمكن الارتياح إلى فهم مدلولها الحقيقي، والاطمئنان إلى مسار الباحث التحليلي، وبالتالي ضمان التواصل السليم بينه وبين المتلقي. والأكيد أن هذا الحرص المنهجي على ضبط المفاهيم والمصطلحات، من قبل الكاتب، ساهم إلى حد كبير في إكساب العملية النقدية مصداقيتها المطلوبة.

ونظرا لغياب مرجعية نظرية عربية متخصصة في الجنس الروائي، موازاة مع ما اتصل بجنس الشعر مثلا، يجد الناقد نفسه "مجبرا على الاستعانة بالمعرفة الغربية، المورد الثقافي الوحيد لسد الخصاص العربي في هذا المجال، وملاحقة التطور السريع والمتلاحق الذي يعرفه البحث فيه. وما طغيان المراجع الغربية، مترجمة وأصلية، على أغلب، إن لم نقل على كل الدراسات النقدية الروائية العربية إلا دليل قوي على ذلك."[2] فأين يتموضع هذا الكتاب النقدي؟ وما الآليات الإجرائية التي تحكمت في اختياراته المنهجية؟ وإلى أيّ حد كان الكاتب موفقا في المزاوجة بين الأصول النظرية والممارسة التطبيقية؟

1 – في العتبات النصية

يصرح العنوان منذ الوهلة الأولى، في صيغته الأصلية (الرواية المغربية من التأسيس إلى التجريب)، بانتمائه إلى دائرة الكتابة التي تهتم بدراسة جنس الرواية

(1) محمد الدناي. تداخل المصطلحات وإشكاليات الأنماط الشعرية العربية الضائعة. مجلة كلية الآداب فاس. ع4. س1988. ص32

(2) عبد العالي بوطيب. المصطلح في النقد الروائي العربي المستويات والترجمة المغلوطة. مجلة دراسات معاصرة. ع67. 2008. ص102

تحديدا، والرواية المغربية منها على وجه الخصوص. كما أن العنوان أيضا، يوحي باحتمال حضور الجانب التاريخي والإحصائي في هذا الكتابة / الدراسة. فثمة حديث عن البداية (من التأسيس) وإشارة إلى النهاية (إلى التجريب). وحين نعلم صلة المؤلف بمجال السرديات وتحليل الخطاب، ونعلم أن هذا الكتاب رابع مشروع في مساره النقدي، نتوقع حتما أن الأمر يتعلق بمصاحبة النصوص قراءة وتحليلا ومقاربة، انطلاقا من خلفية نقدية، واحدة أو متعددة، واستنادا إلى تصور منهجي واضح. ولعل الغاية من ذلك، كما نجد في ظهر الغلاف، رغبة الكاتب في إطلاع القارئ العربي على هذا اللون الأدبي وتقريبه من جمالياته التعبيرية.

يستهل الكاتب مقدمة كتابه "الرواية المغربية من التأسيس إلى التجريب" بتأكيد فكرة أساسية مفادها أن "الرواية المغربية حديثة عهد بالمشهد الإبداعي المغربي، مقارنة بالمشرق العربين إذ لا يتعدى عمرها الافتراضي، في أحسن الأحوال، نصف قرن أو يزيد بقليل، ومع ذلك استطاعت في هذه المدة القصيرة نسبيا، طي مراحل كثيرة، بوأتها، مع غيرها من الهوامش الثقافية العربية الأخرى، في الغرب والخليج العربيين، مكانة محترمة، تتجاوز بكثير ولادتها المتأخرة، كما تؤكد ذلك قيمة وحجم الجوائز الأدبية التي يحصدها روادها، في الآونة الأخيرة، مقارنة بنظرائهم المشارقة، في كل من مصر، الشام، العراق على وجه التحديد" (ص3)

ويرجع سبب هذه النقلة النوعية إلى عوامل مختلفة، تراوحت بين الذاتي والموضوعي، أثرت في تغيير خريطة المراكز الثقافية العربية المغربية. ولهذا السبب ارتأى الكاتب تقديم صورة شاملة ودقيقة عن هذا الحضور الإيجابي للرواية المغربية، على مستوى الكم والنوع في ذات الآن. يقول الكاتب: "ولتقريب القارئ العربي أكثر من حقيقة هذا الموقع الثقافي المغربي الجديد، على مستوى الكتابة الروائية تحديدا، وتعريفه بما تزخر به من تلوينات إبداعية، جاءت فكرة هذا الكتاب، والصيغة المنهجية المعتمدة في إعداده." (ص4)

ومن ثمة، كان حرص الكاتب على ضمان الانسجام بين الكتاب وغايته، يتمثل في توزيع العمل إلى قسمين اثنتين: قسم للحديث عن تاريخ هذه الكتابة والتحولات التي شهدتها، منذ النشأة إلى زمن الدراسة، وقسم خاص بتحليل بعض النماذج

الروائية المختارة، وبذلك "يتكامل القسمان، العام والخاص، إعطاء صورة شاملة ودقيقة عن حقيقة واقع الكتابة الروائية بالمغرب." (ص5)

2 – في المنجز الروائي

ينبه الكاتب عبد العالي بوطيب، منذ البداية، أن عمله ذو طبيعة توثيقية بالأساس، من خلال اعتماده معيار التحقيب التاريخي في جرد أهم اللحظات الكبرى التي مرت بها الكتابة الروائية بالمغرب، خاصة الرواية المكتوبة باللغة العربية. كما ينبه إلى أن اشتغاله التحليلي في هذه الدراسة "، بحكم طبيعتها، على دراسة مختلف الظواهر العامة البارزة في هذه المسيرة، جمالية كانت أم فكرية، غير غافلة عما يمكن أن يتولد عن ذلك من ضياع اضطراري لبعض الاستثناءات والخصوصيات المتأبية، بحكم طبيعتها، على الملاحقة والمتابعة خارج الدراسة النصية." (ص8) وهو إجراء منهجي، وضعه الكاتب قبل الشروع في دراسة الموضوع وعرض تفاصيله.

بعد هذا التوضيح الضروري، يقسم الكاتب مدخله النظري العام إلى ثلاث محطات رئيسة، كل محطة تؤرخ لفترة زمنية من تاريخ الرواية المغربية. وقد اعتبر المحطة الأولى مرحلة تأسيسية والثانية واقعية والثالثة تجريبية.

2 – 1 : – **المرحلة الأولى**: يؤطرها الكاتب زمنيا ما بين صدور أول رواية حتى منتصف الستينيات، ويبلغ عددها حوالي ثمانية وعشرين عملا. وقد أكد أن طغيان الهاجس التأسيسي كان حاضرا بقوة، مع إشارة دالة إلى أن اختلاقا بين الباحثين برز حول البداية الحقيقية لهذه المرحلة. فهل هي بداية سنة 1957 مع رواية (في الطفولة) لعبد المجيد بنجلون أم سنة 1942 مع رواية (الزاوية) للتهامي الوزاني أم سنة 1924 مع (الرحلة المراكشية) لابن المؤقت؟ وهو ما يفسر، بشكل أو بآخر، تأخر ظهور الرواية بالمغرب مقارنة مع ظهورها بالشرق والغرب. يقول الكاتب: "وضع غريب يثير أكثر من علامة استفهام، خصوصا مع عجز المعطيات السوسيوثقافية للمرحلة التاريخية المذكورة، عن تقديم اجوبة شافية لها، ما دام وزنها ينحصر في تفسير الشأن المحلي القطري، ولا يتعداه لتقديم تبرير موضوعي مقنع يزيح الستار عن سر تأخر ظهور الرواية العربية ككل مقارنة بالرواية الغربية." (ص9)

غير أن إشكال البداية الحقيقية يظل مطروحا ما دامت هناك نصوص روائية مغربية "مبنية للمجهول ولم يقيض لها الظهور، ومما يجعل سؤال الانطلاقة الروائية، كأي سؤال يتعلق بأية انطلاقة إبداعية، محفوفا بالغموض والالتباس، ولا يمكن البث فيه إلا بالترجيح والتغليب."[1]

وبالعودة إلى النصوص الروائية التي نشرت آنذاك، يشير الكاتب إلى أن مؤلفيها قلدوا في الغالب نماذج سابقة، مشرقية كانت أم غربية، ومنها ما كان نسخة مشوهة ومكرورة، بسبب سوء التقليد، ما عدا القليل منها. وقد حصر الكاتب خمسة نصوص روائية اعتبرها ذات قيمة فنية، وهي (في الطفولة) لعبد المجيد بنجلون و(سبعة ابواب) ودفنا الماضي) لعبد الكريم غلاب، و(جيل الظمأ) لمحمد عزيزي الحبابي. وبذكر هذه النماذج بحث الكاتب في ما يجمع بينها من سمات فنية وفكرية مشتركة، فكان استنتاجه الأول، أن هذه الروايات امتزج فيها الروائي بالسير ذاتي كما في نص (في الطفولة) و(سبعة أبواب). وهي بحسب الكاتب، ظاهرة "تستدعي البحث في الأسباب الثاوية خلفها لمعرفة ما إذا كانت مؤشرا على ما يطبع البدايات عادة من خلط أجناسي، ينم عن سوء فهم لخصوصية الكتابة الروائية، أم إفرازا موضوعيا يرتبط بمعطيات المرحلة التاريخية المذكورة." (ص11) ، في حين كان استنتاجه الثاني أن حضور الآخر / الأجنبي، في هذه الأعمال بأشكال متفاوتة لكنها تلتقي في طبيعة الصراع الحكائي بين الأنا والآخر. أما ثالث استنتاجات الكاتب فتتعلق بتقنيات الكتابة التي ظلت مخلصة للقواعد الكلاسيكية القديمة، بحكم حداثة عهدها. يقول الكاتب: "أما على المستوى التقني المجسد لملامح الكتابة الروائية في هذه المرحلة فالملاحظ أن أغلبها يستمد رصيده من مقومات الرواية الكلاسيكية، المعروفة بهيمنة الحكاية، والاهتمام الكلي بالحبكة الروائية، بالإضافة للمحافظة المطلقة على خطية السرد، واعتماد السارد الكلي المعرفة، فضلا عن كثافة التدخلات المباشرة."(ص12)

2 – 2: **المرحلة الثانية**: فقد تراوحت زمنيا بين سنة 1967 وسنة 1975. وقد تميزت بدخول المغرب لعهد جديد بعد حصوله على الاستقلال 1956 حيث الرهان

(1) نجيب العوفي. مساءلة الرواية المغربية. مقال ضمن كتاب جماعي. كلية الآداب مكناس2008. ص32

على الإصلاح والتغيير والاهتمام بالشأن الاجتماعي. غير أن نوعا من التوتر سيطبع المؤسسة الثقافية الوطنية، حين بدا زيف الإصلاح وتعلقت آمال الشعب والفئات المحرومة منه على الخصوص.

يقول الكاتب: "آمال ظل معظمها، للأسف الشديد معلقا، أو في حكم المعلق، بفعل معطيات تاريخية عديدة ومتشابكة. مما انعكس في شكل إحباط كبير أصاب نفوس الجماهير الشعبية العريضة. إحباط بدأوا يشعرون معه وكأنهم استغلوا." (ص13) وهو ما انعكس إيجابا على مضامين الروايات التي صدرت في هذه الفترة الموسومة بالواقعية.

وقد سجل الكاتب، في ظل هذه التطورات وما انضاف إليها كهزيمة 1967، مجموعة من المصطلحات والمفاهيم التي ارتبطت بجملة النصوص الصادرة آنذاك، كالصراع الطبقي، والالتزام والمثقف العضوي واليمين واليسار والتقليدية والثورية وما إليها، وجهت فكر وعناية أغلب الكتاب الروائيين من بينهم محمد زفزاف ومبارك ربيع وعبد الكريم غلاب ومحمد شكري. وبناء عليه، ستطفو على السطح مجموعة من السمات الفنية على روايات المرحلة منها تغليب الفكري على السياسي والقومي والوطني على الثقافي والفني. يقول الكاتب: "إذا كانت السمات السابقة تعكس، بصدق وأمانة ملامح الوضع الاجتماعي والسياسي لتلك المرحلة، فمما لا شك فيه أيضا أن هذا الوضع كانت له سلبيات كثيرة على مسار الحركة الروائية المغربية يصعب تجاهلها. لعل أخطرها تكمن في إعاقته تطور الجوانب الفنية في موازاة الجوانب الفكرية." (ص15) ونظرا لانغماس الكتاب المغاربة في الصراع الإيديولوجي السائد وتقصيرهم في ما هو فني يخدم الكتابة الروائية ويطورها، ظلت نماذجهم شبه مكرورة ومتشابهة، بحسب آراء النقاد والمهتمين بعض الروائيين أنفسهم.

2 – 3: **أما المرحلة الثالثة**، التي أطلق عليها الكاتب لفظ التجريب، فعرفت تراجعا ملحوظا للهاجس الاجتماعي، الذي ظل مسيطرا على المرحلة السابقة. ونتيجة للعديد من الأحداث السياسية، الداخلية منها والخارجية، كالمسيرة الخضراء 1975 وانطلاق الإصلاحات الديموقراطية وانهيار المعسكر الشرقي وغيرها، اثر

بشكل واضح على الحركة الثقافية، حيث ازدهرت الترجمة وبدأ الاهتمام بالدراسات الأدبية ومنها الدراسات اللسانية والمناهج الحديثة. يقول الكاتب: "في ظل هذه الشروط السوسيو ثقافية وغيرها، ظهرت على السطح تصورت أدبية جديدة تدعو، من بين ما تدعو إليه، تحديث الكتابة الروائية العربية، عن طريق تجاوز القوالب التعبيرية –القديمة المتهالكة – واستبدالها بأساليب جديدة أخرى، أكثر ملاءمة للوضع الثقافي الراهن." (ص17)

وفي ظل هذا التحول الجديد نشطت الكتابة التجريبية، منذ الثمانينيات وتركزت في البحث عن أنسب التقنيات الجديدة بإعادة الاعتبار للجوانب الشكلية والفنية في الأعمال الأدبية، مثلما نجد عند أحمد المديني والميلودي شغموم وسعيد علوش وعبد الله العروي وآخرون. ومن ملامح هذا التجريب ومرتكزاته، كما ألمح إليه الكاتب، ما تمظهر في "الخروج عن الأنماط الروائية السائدة وتجاوز تقنيات الحكي الكلاسيكي وتكسير خطية السرد وتنويع الرؤى السردية وهدم سيطرة السارد العالم بكل شيء وتلوين الصيغ الخطابية واستغلال التراث واعتماد البعد العجائبي والحد من أهمية الحكاية وتفجير اللغة وتكسير الحدود بين الأجناس." (ص18)

غير أنه بالرغم من الحماس الشديد بالتجريب، فقد لفت الكاتب الانتباه إلى بعض المزالق التي لحقت بهذا الاختيار الفني والجمالي، منه الاضطراب الذي حصل في تحديد مفهوم التجريب ذاته والسقوط في التغريب والتجريب للتجريب. يقول الكاتب: "إن تغييب الشروط التاريخية الموضوعية الضابطة لقواعد الكتابة الروائية التجريبية وأهدافها، ترك المفهوم لدى البعض فضفاضا مفتوحا على كل – الاتجاهات – النظرية المختلفة المفرغة أحيانا من أي غاية محددة. ليتحول الرهان في النهاية لدعوة فنية مفتوحة تتوخى التجريب للتجريب، ضاربة عرض الحائط بالعلاقة الجدلة الوطيدة القائمة بين الشكل والمضمون." (ص20)

وينهي الكاتب، بعد هذه الملاحظات والتعليقات والتعقيبات السابقة، المدخل العام بالإشادة بالمرحلة الثالثة من حيث إنها رصد لأهم التحولات التي عرفتها الكتابة الروائية كما وكيفا. علاوة على ما صاحب هذه الإنتاجات من أعمال نقدية ودراسات نصية.

3 – في المنهج النقدي

يشرع الكاتب، بعد المدخل النظري العام الذي افتتح به عمله النقدي، في تحليل عينة من النصوص الروائية لكتاب مغاربة. وهو اختيار منهجي أراد من خلاله الكاتب التثبت من منطلقاته النظرية واختبار مدى صحتها. لذلك ارتأى أن يخصص لكل رواية حيزا تحليليا ينطلق من أسئلة مركزية يجيب عنها خلال قراءة، مركزة ومفصلة، في متنها الحكائي وبنائها السردي، تفضي به في النهاية إلى خلاصات وأحكام نقدية مدعمة.

وللاقتراب من نوعية النصوص الروائية التي اختارها المؤلف، في هذا الكتاب، ومن طبيعة الموضوعات التي اقترحها للمقاربة التحليلية، ندرجها كما وردت تباعا، ضمن الجدول الآتي:

الكاتب	الرواية	محاور القراءة التحليلية	السنة
عبد الكريم غلاب	شرقية في باريس	حوار الحضارات	2006
عبد الله العروي	غيلة	الكتابة الروائية والوعي	1998
ليلى أبو زيد	الفصل الأخير	رواية حكاية مركبة	2000
أحمد المديني	المخدوعون	بيروت في الرواية المغربية	2005
محمد زفزاف	محاولة عيش	بنية الشخصيات	1980
الميلودي شغموم	خميل المضاجع	رواية بطعم مختلف	1997
عبد القادر الشاوي	الساحة الشرفية	من الصورة للرواية	1999
صلاح الوديع	العريس	في ضيافة درب مولاي الشريف	1998
عبد السلام حيمر	خطاطيف باب منصور	التقنيات السردية بين الاعتباطية والقصدية	2003

يتضح من الجدول أعلاه، أن الكاتب اختار تسع روايات مغربية، متفاوتة الحجم والدلالة. وهي نماذج تمثيلية فحسب؛ تشكل مساحة زمنية تمتد لتسع سنوات، تبتدئ من سنة 1997 إلى سنة 2006. كما اختار الكاتب أسماء روائية بعينها، تعكس، هي

الأخرى، تباينا في الرؤى الفكرية والمشارب الفنية. وهو ما يعطي الانطباع الأولي بانسجام الكاتب مع منطلقاته المنهجية. فكل رواية تشكل لحظة إبداعية في مسار الرواية المغربية.

أما محاور وعناوين القراءات التحليلية، فتميزت، كما هو ملحوظ، بالتنوع الذي يخدم خطة الكتاب. فهناك إحاطة بمختلف مكونات العمل السردي، بما فيه من عناية بجانبي الشكل والمضمون. وغاية ذلك، محاولة الكاتب الإلمام بمجمل القضايا الفكرية والفنية التي ميزت المنجز الروائي المغربي، من التأسيس إلى التجريب. ويمكن أن نكتفي بعرض نماذجه التطبيقية الأربعة الأولى، قصد بيان الصورة العامة التي تحكمت في رؤيته التحليلية وخلفياته النقدية.

تمثلت البداية في قراءة تحليلية لرواية عبد الكريم غلاب[1] (شرقية في باريس). وقد اتجهت المقاربة صوب الإجابة عن أسئلة وضعها المؤلف تتعلق بمدى التزام الروائي غلاب من عدمه بمفهوم كان قد ساقه ذات شهادة منذ ثلاثة عقود، مفاده أن الكتابة مساهمة في تحويل مجرى التاريخ. يقول الكاتب: "فهل ما زال الروائي المغربي الكبير يؤمن بهذه الفكرة إلى اليوم؟ أم أن أشياء كثيرة تغيرت، وغيرت معها قناعته السابقة؟ وإلى أي حد.. أسئلة من بين أخرى عديدة ستحاول هذه الدراسة الإجابة عنها، انطلاقا من عمله الروائي الأخير." (ص27)

وخلال سرد أحداث الرواية والتعليق عليها، من حين لآخر، سيعتبر الكاتب أن هذه الرواية ، تعكس وفاء الروائي لمبادئه الفكرية ، فهو (عبد الكريم غلاب) لا يزال مؤمنا بالانفتاح الإيجابي على الآخر، منتصرا للحوار الحضاري ومُدينا لكل أشكال التطرف والإقصاء. أما عن اختياراته الفنية فيستنتج الكاتب أنه: "رغم التغييرات العديدة التي حملتها رواية غلاب الأخيرة، على المستويين الحكائي والسردي، مقارنة بأعماله السابقة الأخرى، مما يعد نقلة نوعية هامة في مسار تجربة هذا الكاتب المغربي الكبير، فقد ظل مع ذلك، متمسكا دائما، بقناعته الإبداعية الراسخة ممثلة في

(1) سبق أن أفرد الكاتب دراسة عن عبد الكريم غلاب عنونها: (الكتابة والوعي دراسة في أعمال غلاب السردية) منشورات دار الحرف 2007

رواية الأطروحة. لدرجة يمكن الزعم معها، دون مجازفة، بوجود عمق رؤيوي واحد مشترك." (ص34 – 35)

أما ثاني قراءة تحليلة، فكانت رواية (غيلة) لعبد الله العروي ركز فيها الكاتب على العلاقة الجدلية بين الكتابة والوعي، وكيف أن الروائي جرّب تقنيات شكلية متعددة جمعت بين الوحدة والتنوع لتقدم عملا سرديا متميزا، توظف فيه بنية الرواية البوليسية دون أن تسقط في التقليد الحرفي لقوالبها. يقول الكاتب: "وهذا ما فطن إليه العروين بحسه الأدبي الرفيع، فعمل على تفاديه عن طريق إدخال تعديل أساسي يمس جوهر مقومات البنية الروائية البوليسية، ممثلا في علاقة التلازمية القائمة بين الجريمة والتحقيق من جهة، والتحقيق وإلقاء القبض على المجرم من ناحية أخرى. وبذلك تمكن من إعادة الحياة لهذا اللون الروائي المتكلس، بفعل رضوخه الصارم والدائم لبعض الأساليب التقنية الجامدة، مما جعله قادرا على التلاؤم وخصوصية موضوعه الحكائي الجديد، وأهدافه التواصلية." (ص44 – 45)

ثم ينتقل الكاتب، في قراءة تحليلية ثالثة، إلى رواية (عام الفيل) للروائية ليلى أبو زيد، حيث يتعقب وضعية المرأة ومعاناتها كما سردتها الكاتبة حكائيا. فثمة إقرار بالتهميش والعنف والإقصاء، وثمة رفض ومقاومة من أجل إثبات الذات. ولعل الحكاية المركبة التي ابتدعتها تعكس بعض الآثار النفسية لهذه المعاناة التي تعيشها المرأة، سواء قبل الزواج أم بعد الزواج. يقول الكاتب في نهاية التحليل: "إذا كانت قصة عيشة ترسم بعض معاناة الفتاة المغربية قبل الزواج، فإن قصة زميلتها أم هاني تعكس وضعها المأساوي بعد الزواج. لتتأكد بذلك الأبعاد الوظيفية التكاملية المقصودة من وراء هذا البناء الحكائي المركب من قصتين مختلفتين ومتداخلتين، لدرجة يصعب الفصل بينهما، دون إخلال بوحدة البناء العمل الروائي ككل." (ص69)

وحفاظا على موضوعية الدراسة، ينتقي الكاتب من روايات أحمد المديني روايته (المخدوعون) معتبرا إياها النص المغربي اليتيم الذي اهتم ببعض قضايا وانشغالات البلد العربي، بيروت تحديدا، بعدما كان الانشغال بالعواصم العربية والغربية فقط. يقول: "إلا أنه إذا كان الاتجاه العام لانفتاح المتخيل للرواية المغربية، محصورا ومحدودا، لاعتبارات خاصة، في العواصم المذكورة، فإن أحمد المديني،

وعلى عادته المألوفة دائما في التحليق خارج السرب، سيخرق الحدود، ويتجاوزها ليحلق عاليا في سماء بيروت، محققا بذلك نقلة نوعية هامة في سجل تجربته الإبداعية الخاصة، وسبقا حكائيا فريدا في تاريخ المشهد الروائي المغربي عامة." (ص74 – 75)

ولتقريب القارئ من عالم الرواية، يستعرض الكاتب حكاية الطالبة اللبنانية التي فرت من الحرب الأهلية بلبنان إلى فرنسا لترتبط بطالب مغربي هناك، ويعيش كل منهما محنة الغربة وقسوة المنفى. دون أن يغفل خلال المسار التحليلي الإشارة، كما في القراءات السابقة واللاحقة، إلى الجانب الفني الذي ابتدعه الروائي المغربي سردا ووصفا وتخيلا داخل الرواية.

وهكذا، يتابع بنفس الخطوات المنهجية والتصور النقدي، عرض باقي النماذج التطبيقية، في مراوحة تحليلية بين العمودي والأفقي، يقرب القارئ من عوالم باقي الروائيين صلاح الوديع، الميلودي، محمد زفزاف، عبد القادر الشاوي وعبد السلام الحيمر، ويعالج نصوصهم في ضوء ما تقدم، من معطيات فنية وفكرية. وهي خطوات منهجية تقوم على مبادئ أساسية منها: التدرج والملاءمة والانسجام، وتكشف عن خلفية الكاتب النقدية الحداثية. فأنت تراه يضع (نص الرواية) في سياقها العام أولا، ثم يطرح أسئلة محددة وموجهة قبل أن يشرع في تحليل مضامينها واختبار تقنياتها السردية، وينتهي بتركيب خلاصات نقدية داعمة في الغالب لخلاصاته النظرية. والجدير بالذكر، أنه خلال عملية التحليل، يستعين، كلما تطلب الأمر ذلك، بالشواهد والأمثلة المناسبة ويوظف جملة من المصطلحات الأدبية المتداولة في النقد الأدبي، دعما لآرائه وأفكاره.

ومن ثمة، تحضر المفاهيم والمصطلحات النقدية والفلسفية من قبيل: الواقعية والشكلية والوجودية والموضوعاتية والتجريب الوظيفي والبطل الإشكال والحوارية والنص والخطاب والرؤية السردية. كما تحضر أسماء الأدباء والنقاد الذين تمت الإشارة إليهم خلال التحليل، منهم: رولان بارت، تزفطان تودوروف، لوسيان كولدمان، جورج لوكاتش، جيرار جنيت، أمبرطو إيكو وميخائيل باختين من الأجانب، وابراهيم السولامي، أحمد اليبوري، عبد الله الغذامي ومحمد عزام من

العرب، وغير هؤلاء. وهو الأمر الذي يعكس ثقافة الكاتب ويعمق نظرته للموضوع، بعيدا عن الانطباعية والارتجالية في التحليل.

أخيرا، يظهر مما سبق، أن عبد العالي بوطيب لم يكن مجازفا بالقول ولا مدعيا الكمال المنهجي والإحاطة النهائية بالموضوع، حين يصدر أحكامه النقدية على هذا النص أو ذاك؛ وإنما كان كثيرا ما يبدي تحفظه وتواضعه، من خلال عبارات وتعابير نورد منها النماذج الآتية:

- "نعتقد بكل تواضع..." (ص145)
- "على سبيل التمثيل لا الحصر..." (ص120)
- "ليس هنا مجال تفصيل الحديث فيها..." (ص102)
- "لهذه الأسباب وغيرها أظن أن...." (ص82)
- "وبذلك يتأكد ما قلناه سابقا.." (ص52)
- "وهذا ما يفسر في تقديري الشخصي...." (ص41)
- "لدرجة يمكن الزعم معها بوجود..." (ص35)

4 - في الخلاصات:

لقد سعى عبد العالي بوطيب من خلال كتابه "الرواية المغربية من التأسيس إلى التجريب" وما اشتمل عليه من خطوات تحليلية أن يقدم صورة مجهرية عن تاريخ الرواية المغربية رفقة نماذج تحليلية قصد التأمل والقراءة، وأن ينظر في بعض المنطلقات المعرفية والنقدية التي تنسجم مع رؤيته المنهجية والتحليلية. ومن خلاصات هذا المنهج ما يلي:

1- تنويه الكاتب بالمتن الروائي المغربي بالنظر لما حققه من تراكم، كمي ونوعي، بالرغم من حداثة ظهور هذا الجنس الأدبي بالمشهد الإبداعي.

2- جمع الكاتب في مقاربته النقدية بين النظري والتطبيقي بغية تحقيق الانسجام المنهجي بينهما، وتمكين القارئ من اختبار ومعاينة التحليل المقترح.

3 – تأكيد الكاتب أن قراءة هذا المنجز النقدي، لا تعفي من قراءة النصوص المختارة وذلك بتأمل ما فيها من موضوعات وتذوق ما تختزنه من خصائص فنية وجمالية.

4 – حرص الكاتب في تحليله للنماذج الروائية المختارة على سلامة الملاءمة بين الخلاصات التي انتهى إليها، مع المقدمات النظرية التي انطلق منها.

5 – إيمان الكاتب بقصور الدراسة في غياب مشاركة فاعلة من قبل المتلقي.

6 – دعوة الكاتب لبذل المزيد من الجهد لتقريب الهوة بين المبدع والمتلقي، خاصة في زمن العزوف عن القراءة، من خلال ما يقترحه الناقد من مقاربات متنوعة تكشف عن رصيد معرفي وضبط منهجي في التعامل مع النص الروائي.

إن كتاب عبد العالي بوطيب "الرواية المغربية من التأسيس إلى التجريب" دراسة علمية، بالمعنى الدقيق للكلمة، جمعت بين التنظير والتطبيق معا، وجهد شخصي أملاه تخصص الكاتب في مجاله. إنه، بعبارة واحدة مساهمة محمودة في التعريف بالمنجز الروائي المغربي خلال سنوات، ومقاربته وفق ما تقتضيه صرامة الدراسة والمنهج.

تبرز في الختام مجموعة من الأسئلة من قبيل: إلى أي حدٍّ لا يزال التحقيبُ الزمني ساريَ المفعول في مثل هذه الدراسات؟ وإلى أي حدٍّ يتلاءمُ ما ورَد في الكتاب من آراء وأحكام نقدية مع دراسات مماثلة تعنى بنفس الجنس الأدبي؟ وإلى أي حدٍّ يمكن الوثوق دوما في المرجعيات النقدية الغربية ومناهجها المستحدثة لمقاربة المتن الروائي المغربي؟ وأخيرا، هل تمثل النماذج المختارة، في هذا الكتاب، مجموع الأعمال الروائية، أم تراها بمثابة الشجرة التي تخفي الغابة؟ أيْ غابة السرد الكبرى، بتعبير الناقد والروائي أمبرطو إيكو.

استراتيجية القراءة
في كتاب "الزرافة المشتعلة" [1]

لأحمد بوزفور

شكلت القصة القصيرة، منذ الستينيات حتى نهاية التسعينيات من القرن الماضي، إحدى المحطات الأساسية التي توقف عندها النقد الأدبي بأنواعه، الصحفي والجامعي والديداكتيكي، وأولاها من حسه النظري وذوقه الفني عناية فائقة، تراعي بنية القصة / الحكاية، كجنس إبداعي سردي له شروطه ومقاييسه الجمالية المختلفة.

ولا شك أن تنوع الخطاب النقدي، بخصوص فن القصة القصيرة، في هذه المرحلة، يعكس بصورة أو بأخرى، رحابة هذا الفن وقابليته لتعدد القراءات الممكنة. فبقدر ما تتيحه القصة القصيرة من أفق انتظار لدى المتلقي، قارئا عاديا كان أم ناقدا متخصصا، بقدر ما تدفع هذا الأخير لإعمال الفكر والتحليل، شرحا وتفسيرا وحكما وتعليقا، مع ما تتطلبه هذه المهارات، من جودة القراءة وحسن الإصغاء وبلاغة الأداة.

وهكذا، تطالعنا أعداد من الدراسات والأبحاث والمقالات النقدية، التي اهتمت بقراءة القصة القصيرة، موقفا وموضوعا وصيغا تعبيرية، وقاربتها من زوايا نظر متفاوتة، نظرية وتطبيقية، في آن. غير أن هذا الاهتمام بالقصة القصيرة لم يقتصر على النقاد فحسب؛ وإنما تعداه ليشمل بعض كتاب القصة القصيرة أنفسهم، حيث راموا إلى الدفاع عن هذا الجنس الأدبي وساهموا في إثرائه وإغنائه، إبداعا ونقدا كذلك.

فماذا عن القصة القصيرة؟ وماذا عن عشاقها والمخلصين لها؟ كيف يلجون عالمهم الإبداعي، بوصفها ممارسة تخيلية؟ وبالتالي كيف يحضر لديهم سؤال النقد، في بعض تدخلاتهم وقراءاتهم التحليلية؟

(1) أحمد بوزفور. الزرافة المشتعلة قراءات في القصة القصيرة المغربية منشورات المدارس 2000.

1 – القصة القصيرة بين النقد والإبداع

1 – 1 : جدلية المبدع الناقد

يعد الكاتب أحمد بوزفور علما من أعلام فن القصة القصيرة بالمغرب، وأحد المنشغلين بمجال نقدها ومتابعة إصداراتها. وبهذا المعنى، فهو من أولئك النقاد المبدعين، الذين واكبوا مسيرة هذا الفن الجميل تصورا وممارسة، وراهنوا على ما فيه من إمكانيات جمالية وتجريبية. ولعل ما أنتجه من أعمال قصصية متنوعة، تجعله واحدا ممن يمكن الاحتكام إلى تجربتهم والإنصات إلى نصوصهم. وهي نصوص غنية، لفتت أنظار القراء بلغتها الإبداعية وموضوعاتها الثرية، من حيث مزجها تارة، بين الواقعي والخيالي، وبين العجائبي والخرافي تارة أخرى، نذكر منها مجموعاته: "النظر في الوجه العزيز"، "الغابر الظاهر"، "صياد النعام"، "ققنس"، "قالت نملة" و"نافذة على الداخل" وغيرها.

أما خبرة الكاتب النقدية، بصرامتها المنهجية ودقتها التحليلية، فيجليها بحثه الجامعي "تأبط شعرا" من جهة، كما تدعمها مواكبته لبعض الأعمال والنصوص القصصية المنجزة، من جهة ثانية. ففي كتابه الموسوم بـ"الزرافة المشتعلة" إشراقات إبداعية ونقدية في آن، تعكسان فكره حول مفهوم القصة القصيرة، وتقدمان خلاصات مركزة لتجربته الطويلة، في هذا المجال.

فماذا عن هذا الكتاب ؟ وما هي استراتيجيته النقدية ؟ وبالتالي، ما القيمة الأدبية التي يضيفها إلى المشهد الثقافي والنقدي عامة، والمشهد القصصي بخاصة ؟

يتألف كتاب "الزرافة المشتعلة" لأحمد بوزفور، من قسمين رئيسين يتمحوران كلاهما حول القصة القصيرة المغربية. وهو إسهام في التأريخ لمرحلة من المراحل، التي مرت بها القصة القصيرة بالمغرب، والتعريف بمنجزات أصحابها، من خلال اختبار نصوصهم واستطلاع آرائهم الخاصة والعامة حول الإبداع، باعتباره موقفا من الحياة والفرد والمجتمع. يقول الكاتب في تقديمه لهذا الكتاب: "هذه مجموعة من التأملات والقراءات والحوارات، كتبت على فترات متفرقة تمتد على مدى ربع قرن، ولكنها تشترك في أشياء تبرر جمعها في إضمامة واحدة." (ص5). فمنذ البداية، يعلن

الكاتب عن طبيعة هذا العمل، وعن منظور القراءة لديه في معالجة المتن المقترح، مستندا، في ذلك، على خطة منهجية واضحة.

1 – 2 : في الحس الإبداعي

يضم القسم الأول، من الكتاب ثماني مقالات متنوعة جمعها الكاتب تحت عنوان أسماه: (عن الطريق). وهي مقالات ترصد تجربة الكاتب القصصية، في جانبيها المتعلق بالشكل وبالمضمون. فالقصة، في نظره، طفلة لا تكبر أبدا، ولا تموت أبدا. هي لغة وموضوع وأفضية وشخصيات، تمتح من الواقع كما من الخيال. وهكذا في سياق تأملات الكاتب، في التجربة القصصية زمن السبعينيات، نجد رصدا لبعض المؤشرات الفنية، التي ميزت نصوصها كالاهتمام بموضوعة الطفولة، فكرة وصورا ورموزا، وبموضوعة الجنس وتداعياته، وكذلك بمتاهات الذات وتشعباتها الكثيرة.

كما عرج الكاتب، بعد ذلك، إلى النبش في قضية ما أسماه بـ(الأمن القصصي)، الذي مورس على القصة القصيرة، لفترة زمنية، على غرار الأمن العسكري والسياسي والغذائي والإعلامي وغيره. وهو أمن يراه الكاتب رديفا للمنع ونقيضا للحرية، بشهادة الواقع لا اللغة. فثمة، سبع أذرع، على الأقل، تتهدد القصة، منها الأذرع: الإيديولوجية والنقدية والعائلية واللغوية والسيكولوجية، ثم ذراعا: القارئ والزمن. ولا سبيل إلى مقاومة هذه الأذرع، حسب أحمد بوزفور، إلا "أن تصبح الكتابة مؤسسة بدورها، لها ميثاق شرف غير مكتوب، وقسم بروميثيوسي غير معلن، وموقف، بل مسار وجداني لا يتوقف، نحو الجديد والمختلف والممتع أي نحو الكامن والمهمش والمكبوت، أي نحو الممنوع، لأن الكتابة في الأصل "بنت حرام". والأجهزة التي تبني هذه المؤسسة، هي الكتب الممنوعة التي تتحدى مرة مرة أذرع الأخطبوط، وهي القفزات الجريئة في المجهول، التي لا تنتظر – ولا تلقى – استجابة في وقتها، وهي الحرية المؤمنة بنفسها حتى الفضيحة، وحتى الوقاحة وحتى الجنون. أما بدون هذه الحرية، فستبقى القصة (قصة بالدراع)، ولن توصل مع هذه المعاني السبع قطرة نار." (ص50 – 51).

ولما كانت بنية القصة تقوم على جملة من المكونات الضرورية، كاللغة والصور والإيقاع وغيرها، فإن الكاتب لم يفته الإدلاء بدلوه، في الحديث عن جمالية هذه المكونات ومدى تحققها الفني في القصة القصيرة السبعينية. يقول معلقا: "ولكن كتاب السبعينيات لم يعودوا يتلقون اللغة بتقديس، أو يعبرون بها مصمتة ملمومة كما تلقوها من الخارج، بل أخذوا يدخلون إلى حرمها المقدس، وبأحذيتهم أحيانا. ولذلك نرى في قصة السبعينيات هذين القطبين اللذين قد يبدوان في الظاهر متناقضين (الشعر والدارجة)، وفي قصة واحدة." (ص32). فلغة القصة، باعتبارها وسيلة للتعبير لا ينبغي أن تظل تقليدية، خاضعة ومطيعة؛ بل إن التصرف فيها بمرونة وحرية، بين لغة دارجة ولغة مدنية ولغة مقترضة ولغة تراثية وغيرها، يعد أمرا مطلوبا قد يمنح القصة بعدا جماليا أكبر، بقدر ما يقترب من الحياة اليومية بقدر ما يقترب من الذات اللغوية ويمتلكها، أيضا.

كما أن حديث الكاتب عن توظيف (المكان) و(المثل) في القصة القصيرة، كان عميقا استدعى لهما كثيرا من التحليل والتمثيل بالشواهد المناسبة. يقول في خلاصة عامة عن المثل: "وإذن، وكخلاصة عامة، فإن المثل في الخطاب الأدبي، وكما يبدو لي من خلال تجربة محددة ومحدودة، ليس مشكاة ينبع منها نور الحقيقة المطلقة، إنه مجرد نص من نصوص كثيرة تنسج العمل الأدبي. المثل في الخطاب الأدبي ليس شيخا يملي الحكم، إنه طفل، يدخل الخطاب الأدبي كما يدخل الطفل الروض، حيث يخرج من فردانيته ويلتقي بأطفال آخرين، وحيث يلعب ويتعلم وينمو ويتحول، وحيث يبدأ كونه (فلانا) في التنازل لحساب كونه (مواطنا)." (ص73). ولعل، في مثل هذا الاقتناع ما يدعم مطلب القصة القصيرة، في أن تتميز كخطاب إبداعي قابل للقراءة والوصف والتحليل.

ولما كان أحمد بوزفور أحد كتاب القصة القصيرة وصاحب تجربة متميزة، فقد كان لابد أن يشمل هذا القسم، جزءا هاما من الحديث عن هذه التجربة الإبداعية، من خلال إشاراته إلى بعض الهموم والمآزق التي شكلت مسار الكتابة القصصية لديه، بدءا من مجموعته الأولى (النظر في الوجه العزيز1984) إلى مجموعته الثالثة (صياد النعام1993)، حيث تمت الإشارة إلى ذلك الصراع الدرامي ضد الحجم (كون القصة

قصة وقصيرة) وضد الرفيق (مبدع القصة القصيرة) وضد النفس (الذات الكاتبة). صراع خاضه الكاتب في السبعينيات وحاولت التجربة القصصية إثرها، أن تستند إلى ثلاثة مصادر أفرزت ثلاث تقنيات هي الخيال والذاكرة واللغة، إضافة إلى مصدر آخر، تمثل في توظيف التراث الشعبي، الذي استثمرت خلاله تقنيات التجنيس والتحسيس والتثغير وبناء النص. ثم أخيرا، توقف الكاتب عند مرحلة دارت فيها الكتابة حول نفسها.

يقول عن هذه المرحلة: "إنها تقنية تضع وسط المرايا ليس الكتابة فقط، بل القارئ أيضا حين يجد وسط القصة قراء لقصة أخرى داخلية، لهم مثله ردود فعل على القراءة. هل هو لعب فقط؟ لم لا ؟ الفن لعب. لكن هو أيضا نوع من البحث عن تقنيات جديدة، نوع من تطوير التجربة واكتشاف آفاق أخرى في النفس وفي الجنس الأدبي وفي الكتابة ككتابة." (ص65). وفي ذلك، إحالة قوية إلى علاقة الكاتب بالقارئ ومدى إمكانية هذا الأخير، في المساهمة إلى جانب الكاتب / المبدع في صنع مذاق القصة.

1 – 3 : في الحس النقدي

عنون الكاتب قسمه الثاني من الكتاب بـ(عن الرفيق)، وقد ضم تسع قراءات في مجموعات قصصية ونصوص لكتاب مغاربة، اختلفت مشاربهم ومواهبهم الفنية. وهي قراءات سعت إلى تحقيق البعد المنهجي، الذي يتوخى المصداقية والموضوعية من حيث ربط النظري بالتطبيق، وهو ما انعكس إيجابا على بحث القصة القصيرة ومقاربة بنيتها السردية والتخييلية.

وهكذا ركز الكاتب، على عدد من الموضوعات والقضايا، التي تمس عمق العمل الفني، منها الوقوف عند العتبات النصية والحديث عن البنية السردية ومكوناتها المصاحبة، مثلا، ومنها الإشارة إلى أنواع المرجعيات والإحالات، القريبة منها والبعيدة على حد سواء. ومنها، أيضا، إثارة أسئلة النقد والكتابة. والملاحظ أن أحمد بوزفور توسل بجملة من الصيغ التعبيرية، التي تنم عن ذائقة فنية وبعد نظر عال، بما في ذلك المزج بين استعمال ضميري المتكلم والغائب (أنا / هو) واللجوء إلى

تقنيات ومهارات متنوعة، كالحوار والمقارنة والشرح والتفسير والحكم والتعليق، وكذا توظيف معجم نقدي خاص يمتح من حقول دلالية مختلفة، منها الفني والمسرحي والأدبي والموسيقي وغيره.

وتبعا لتنوع المتن القصصي المعتمد، فإن الكاتب الناقد حرص أيضا، على تنويع قراءاته ومداخلاته، بحسب طبيعة النص / النصوص، وبحسب الفكرة أو الظاهرة الأدبية والفنية التي يود لفت الانتباه إليها، وذلك في تواضع ظاهر يكشف طبيعة هذه القراءات. يقول في إحداها: " هذه القراءة ليست نقدا ولا توجيها ولا دراسة.. هي مجرد انطباعات قارئ عاشق." (ص133). وما عشق القصة القصيرة هنا، سوى دافع قوي لاستحضار ذوقه الفني الخاص وبلورته في اتجاه العمل المقترح. فالذوق شرط من شروط القراءة يسمح بتبين الفرق بين قصة وأخرى، في نواحي التأثير والجمال. غير أن ذوق أحمد بوزفور النقدي، لم يكن أحادي الجانب؛ وإنما بدا مرتبطا بزمنه ككاتب وبثقافته وعاطفته، في هذه القراءات.

وبناء على ما سبق، يتبين أن الكاتب يرسم لنفسه استراتيجية قرائية نقدية مزدوجة، أفقية وعمودية، في آن، تنفتح حينا وتنغلق حينا آخر. فتارة تجده يهتم باسم الكاتب وبالغلاف وبالعنوان، كمدخل للقراءة وبعدها يختار محورا أو موضوعا للحديث عنه. وتارة يستغني عن هذه العتبات كلها، مقابل القصة نفسها، كقوله: "لن أقف عند الغلاف، ولا عند عنوان المجموعة أو عناوين القصص، ولا عند صورة المؤلف وعناوين مؤلفاته الأخرى على ظهر الغلاف. ومن حسن الحظ أن الكاتب غير مولوع بالنصوص الموازية في بداية الكتاب أو المقتبسات والاستهلالات في مقدمات النصوص، وهي الظاهرة التي عمت... حتى غمت. سأدخل في النصوص مباشرة" (ص109). أو تجده يكتفي بعينة محددة، مستقلة أو داخل المجموعة الواحدة، بغية التكثيف والتركيز، مثل قوله: "لم أتطرق للنصوص الأخرى في المجموعة لأنها لم تثرني. ولم أتناول الجوانب الفنية الأخرى لأوفر لهذه المداخلة نوعا من الوحدة والانسجام" (ص115).

كما تجده، تارات أخر، يولي العناية إلى استقراء واستنباط عدد من القضايا والمحاور، التي تعتبر لحظة قوية في هذا النص القصصي أو ذاك، ومن ذلك، مثلا،

إثارة العلاقة بين الرجل والمرأة وبين الواقع والمتخيل وبين الشعري والحكائي. كما ينشغل أيضا، بموضوعات محددة كالحنين والغربة والسخرية والشفوية والشك وغيرها، دون أن يهمل الحديث عن التقنيات السردية، التي تستثمرها النصوص المقروءة، وبالتالي إمكانية إصدار حكم أو رأي مناسب إزاءها، بعد عمليات القراءة والوصف والتحليل، طبعا.

أخيراَ، لم يفت الكاتب أحمد بوزفور، من حين لآخر، أن يشير إلى بعض الصعوبات، التي تعترضه، في مثل هذه القراءات، كما في قوله: "أنتم تعرفون صعوبة تقديم كتاب إبداعي، فأنت إما أن توجز أو تتحدث بشكل عام، فتغمط الكاتب حقه، وإما أن تتحدث عن كل شيء بتفصيل، فتغمط المستمع وقته." (ص102) أو قوله في موضع آخر: "وفي القصة مع ذلك فرص أخرى للاستثمار النقدي لا يتسع المجال لمقاربتها الآن..." (ص151).

هكذا، تبدو الرؤية النقدية عند أحمد بوزفور واضحة وجلية، تنسجم وطبيعة اشتغالها. فهي لا تتجاوز حدودها كقراءات (عاشقة) تسعى إلى الاستمتاع بالقصة القصيرة كمتخيل، من جهة، والإبانة عن جماليتها وخصوصياتها الفنية، من جهة ثانية، مع الحرص على عدم التسرع في إصدار الأحكام أو إطلاق المصطلحات، دون موجب دليل، من جهة ثالثة. يقول الكاتب: "لست أريد أن أغامر بإطلاق مصطلح خاص على هذه الواقعية، فذلك طبعا –إن كانت هناك حاجة إليه – يتطلب دراسة أعمق وأوسع من هذا العرض السريع، ولكني فقط أشير إلى بعض ملامحها." (ص81). وهو اختيار منهجي يربط كل حكم بالتعليل، ويكتفي بالتلميح والإشارة حين لا يسمح الزمن أو تضيق العبارة، أمام تعدد القضايا وتنوع المواضيع، التي تلزم دقة وتركيزا أكثر.

2 – القصة القصيرة أفقاً للتجريب

لم يكن عجيبا أن تصبح القصة القصيرة فن الحداثة بامتياز، في نظر الكاتب أحمد بوزفور، كمبدع وناقد. قصة قصيرة تستطيع احتواء الأفكار الصغيرة والكبيرة معا، وأن تحتضن مختلف التقنيات الممكنة والمحتملة، أيضا. ولعله الشعار الرمزي الذي ظل ولا يزل يدافع عنه، نظريا وتحليليا، فدعوته إلى كتابة قصة قصيرة مغايرة،

طموح ومطلب مشروع، إلى تجديد ماء السرد والمضي به قدما نحو أفق الحداثة والمستقبل. أي بناء نص قصصي مغربي بامتياز، له لغته وتقاليده الخاصة. نص يأتي ضد النظافة والاستلاب وضد الوضوح والغموض أيضا، وضد التبشير والمنطق وضد الحيل والنموذج، وضد وضد،،. هي باختصار ما وصفها الكاتب بـ(القصة الملوثة).

يقول بوزفور، في هذا الصدد: "فليسقط الكاتب المطهر (الكتب الصابون).. ليسقط الكاتب المدغدغ (الكاتب الوالدة)، ليسقط الكاتب الأنيق (الكاتب الجيبس)، ليسقط الكاتب النموذج (الكاتب الحلزون).. نحن بحاجة إلى الكاتب الملوث المجرثم المعدي، الذي يسبب الصداع.. نحن بحاجة إلى (إنسان الشقيقة) الذي يطهرنا بالوحل. تعالوا نكتب القصة.. تعالوا نستحم في المستنقع. وليس منا من يسد أنفه" (ص25). وفي نفس السياق، يقول الناقد نجيب العوفي: "فضيلة القصة أنها بلا عروض. إنها تسمح بالحداثة وما بعد الحداثة دائما. لكل كاتب الحق في أن يخلق ما يستطيع من الأشكال التي لا توجد في الأدب."

ومن هنا، نفهم موقف الكاتب بوزفور من ضرورة تنويع القراءة وإثارة السؤال والإنصات إلى نبض القصة. يقول: "ولكني أعتقد أن الوقت قد حان لكي تتخذ القراءة النقدية نفس المسار الذي اتخذته القصة: أن تتنوع وتتوسع، وترسي تقاليدها ونماذجها المحلية. ولن تستطيع ذلك إلا حين تنصت إلى القصة إنصاتا، وتستخرج منها لغتها الواصفة الجيدة والمرتبطة بالنصوص، ولا تكتفي بأن تسكت على مضض متأهبة ريثما ينتهي النص، لكي تنقض عليه بميتافيزيقا إجرائية من خارج العالم الأدبي الخاص، عالم المبدعين والقراء المغاربة" (ص92).

هكذا، يمضي أحمد بوزفور، في تلقي القصة القصيرة بما أوتي من خبرة ودراية بالمجال، تجعله يستنبط (أحكامه النقدية) من خلال المواقف والآراء المستخلصة من أبطال الحكاية، كشخصيات قصصية، من جهة، وبما أوتي أيضا، من مهارات تطويع اللغة والأسلوب لصالح التبليغ والإقناع، بوجهة النظر المقدمة، من جهة ثانية.

وبالعودة إلى بعض صيغه وصوره التعبيرية، وكذا مضامين آرائه وأفكاره في معالجة النصوص القصصية المقترحة، تتضح ثقافة الكاتب ومقروئيته الواسعة، كما

تظهر طريقة توظيفه للشواهد والأمثلة والإحالات المختلفة. نذكر منها، للاستئناس ليس إلا، ما يلي:

– أتذكر هنا ذلك النور الذي يحكي عنه ابن كثير في السيرة النبوية..

– تتحول إلى بروميثيوس صغير ينفجر في الليل محترقا ليفجر الصباح..

– وذكرني بأبيات من الشعر العربي القديم تقول:...

– لذلك يبقى المعنى في بطن الشاعر كما يقولون.

– ما يمكن أن تسميه بـ"الوجود اللارب": الوجود الناقص..

– ويخيل إلي أن الموضوعة تحتاج في القصة إلى إنزال ذلك "الثالوث المرفوع" على حد تعبير المناطقة..

– هي نفحة أقرب ما نجدها في "زاوية" التهامي الوزاني، أو في بعض روايات نجيب محفوظ..

– الكاتب أولا وأخيرا وقبل كل شيء "صنايعي" حرفي بالمعنى الذي نفهمه في الصناعة التقليدية..

وهي إشارات وتلميحات كثيرة لما تزخر به القصة القصيرة، كأفق للنقد والاختبار، من إمكانات هائلة للبحث والتجريب والسؤال والحوار. وما مشروع الحوارات التي أنجزها الكاتب مع نخبة من كتاب القصة القصيرة الجدد، سوى دليل قاطع على استمرار التفكير في مشروع القصة القصيرة وفي انفتاح أسئلتها على الراهن والمستقبل والمحتمل أيضا. يقول الكاتب: "هو مشروع ظل يراودني منذ زمن: أن أجري مع كتاب القصة الجدد حوارات كاشفة، لا تكتفي باستطلاع آرائهم حول القضايا الثقافية العامة، بل تناقشهم في قصصهم نفسها، في طريقة كتابتهم، في أدواتهم وفي التقنيات الفنية التي يستخدمونها، في قراءاتهم وهمومهم الخاصة... إلخ. دوافع المشروع كثيرة أهمها: أنهم لأسباب مختلفة – لا يتكلمون كثيرا. وأنهم لنفس الأسباب ربما – لا يتكلم عنهم أحد. وأنهم أخيرا مختلفو الاتجاهات، متفاوتو المستويات. وقصصهم تحتاج، لكي تفيد وتؤثر وتطور – إلى نوع من الضوء الكاشف يسبق النقد – القدادم كما آمل – ويغري به" (ص154).

ولم تكن هذه الحوارات، الواردة بالقسم الثاني من كتاب "الزرافة المشتعلة"، مجرد أسئلة مكرورة أو عابرة؛ وإنما تحريضية روعي فيها هاجس البحث عن أجوبة ظلت غاضمة أو عالقة بذهن الكاتب المحاور. كما روعي فيها تجربة القاص نفسه ومدى إفادته من المنجز الإبداعي، في تطوير عمله وتنويعه بما يليق بسياق المرحلة ورهاناتها المستقبلية.

تكمن أهمية كتاب "الزرافة المشتعلة قراءات في القصة القصيرة المغربية" لأحمد بوزفور، في ما حققه من انسجام واتساق بين حسه الإبداعي وحسه النقدي، في ملامسة النص القصصي القصير، عبر محطاته وتحولاته المختلفة، من ناحية، وبما شمله من إضاءات واقتراحات دقيقة وعميقة، تطال مستويات التلقي والتداول، وتنتصر للجدة والجودة الفنيتين، من ناحية أخرى.

وعليه، فإن التصور النظري والمنهجي للكاتب في هذا العمل، ساهم، بشكل أو بآخر، في بلورة عمله كبحث ذي قيمة علمية جمعت بين الفائدة والمتعة الأدبية. وإن لوحظ في تأملاته وملحوظاته وحواراته بعض الحماسة، وفي انتقاداته وتقويماته بعض الجرأة في الطرح والاقتراح؛ فحسبه أنه خبر أسرار اللعبة القصصية، وأنه أخلص لها التنظير والقراءة والمساءلة، حتى إنه ليصعب أحيانا الفصل بين ما هو إبداعي وما هو نقدي، في مثل هذه الأعمال / القراءات.

إن كتاب "الزرافة المشتعلة" لأحمد بوزفور، ليعد بحق عصارة تجربة في الإبداع والنقد، وإضافة نوعية تحقق للمشهد الثقافي المغربي والعربي، على حد سواء، تراكما أدبيا قمينا بالمتابعة وتبادل الرأي والحوار، بما يناسب المرحلة وأفق انتظار المتلقي وبما يناسب مظاهر ومستويات التحليل النصي، لغة وبناء ودلالة.

والآن، وقد مضت على هذه القراءات الإبداعية النقدية عدة سنوات، هل يا ترى لا يزال أحمد بوزفور القاص والناقد ملتزما برؤيته مؤمنا بتصوراته وقناعاته الفكرية السابقة ؟

ذلك، ربما، مشروع قراءة أخرى.

المصادر والمراجع

* / المتن الإبداعي والنقدي

- ✓ أحمد التوفيق. السيل. دار الأمان. الرباط. 1998
- ✓ أحمد العمراوي. مجمع الأهواء. مطبعة فضالة المغرب. 1997
- ✓ أحمد المجاطي. الفروسية. منشورات المجلس القومي للثقافة العربية. 1987
- ✓ أحمد بوزفور. الزرافة المشتعلة قراءات في القصة القصيرة المغربية المدارس 2000.
- ✓ أحمد زنيبر. أطياف مائية. دار أبي رقراق للطباعة والنشر. 2007
- ✓ أحمد زنيبر. حيرة الطيف. العالمية للنشر. البيضاء. 2013
- ✓ إدريس الملياني. بملء الصوت. مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء 2005
- ✓ إيمان الخطابي. حمالة الجسد. منشورات بيت الشعر في المغرب. 2014.
- ✓ جمال الموساوي. مدين للصدفة. مطبعة آنفو برايت فاس. 2007
- ✓ حسن الأمراني. الزمان الجديد. دار الأمان الرباط. 1988.
- ✓ حسن نجمي. أذى كالحب. منشورات مرسم. 2011
- ✓ حسن نجمي. المستحمات. دار الثقافة.2002
- ✓ حسن نجمي. على انفراد. منشورات عكاظ. 2006
- ✓ ديوان الشيخ محمد الغيث النعمة. جمه أبو بكر ماء العينين وتحقيق محمد الظريف. منشورات مؤسسة الشيخ مربيه ربه لإحياء التراث والتبادل الثقافي. 2004
- ✓ ديوان الأديب محمد البيضاوي الشنكيطي. جمع وتحقيق محمد الظريف. بني يزناسن سلا. 2000
- ✓ ديوان ماء العينين بن العتيق. جمع وتحقيق محمد الظريف. منشورات مؤسسة الشيخ مربيه ربه لإحياء التراث والتبادل الثقافي. 2004
- ✓ رشيد يحياوي. القاهرة كما عشتها. دار التوحيدي. الرباط 2016.
- ✓ صلاح الوديع. ما زال بالقلب شيء يستحق الانتباه. مطبعة النجاح الجديدة. البيضاء. 1988.
- ✓ عبد الإله بن عرفة. الحواميم. المركز الثقافي العربي. 2010
- ✓ عبد الرحيم مؤدن. أرخبيل الذاكرة. المطبعة والوراقة الوطنية. مراكش 2013

- ✓ عبد الرفيع جواهري. الرابسوديا الزرقاء. منشورات وزارة الثقافة. 2010
- ✓ عبد الرفيع جواهري. وشم في الكف. دار ابن رشد. 1980
- ✓ عبد الكريم الطبال. أيها البراق. سليكي إخوان – طنجة. 2008
- ✓ عبد الله زريقة. حشرة اللامنتهى. نشر الفنك البيضاء. 2004
- ✓ عبد الله زريقة. سلالم الميتافيزيقا. نشر الفنك البيضاء. 2000
- ✓ عبد الله صديق. أن تفكر في فلسطين. منشورات المتوسط. إيطاليا. 2019
- ✓ عمر العسري. يد لا ترسم الضباب، دار أرابيسك – مصر. 2010.
- ✓ فؤاد الشردودي. من باب الاحتياط. منشورات مرسم. الرباط 2016.
- ✓ محمد الأشعري. أعمال شعرية. اتحاد كتاب المغرب ودار الثقافة. 2005
- ✓ محمد السرغيني. الأعمال الكاملة. منشورات وزارة الثقافة. ثلاثة أجزاء. 2007
- ✓ محمد الشيخي. الأشجار. دار قرطبة للطباعة والنشر. البيضاء 1988
- ✓ محمد الشيخي. حينما يتحول الحزن جمرا. منشورات الجامعة. 1983
- ✓ محمد الشيخي. ذاكرة الجرح الجميل. منشورات فضاءات مستقبلية 2005
- ✓ محمد الشيخي. زهرة الموج. دار الحرف. 2009
- ✓ محمد الشيخي. وردة المستحيل. منشورات فضاءات مستقبلية 2002
- ✓ محمد الميموني. الأعمال الكاملة. ج2. منشورات وزارة الثقافة. الرباط .
- ✓ محمد بنطلحة. قليلا أكثر. دار الثقافة. البيضاء 2007
- ✓ محمد بنعمارة. في الرياح.. وفي السحابة. منشورات اتحاد كتاب المغرب. الرباط 2001
- ✓ محمد بنيس. كتاب الحب. دار توبقال. 1995
- ✓ محمد بوجبيري. لن أوبخ أخطائي. منشورات اتحاد كتاب المغرب. 2006
- ✓ محمد عز الدين التازي. أبنية الفراغ. سليكي إخوان. 2009
- ✓ محمد عزيز الحصيني. أثر الصباح على الرخام. منشورات بيت الشعر في المغرب.2010
- ✓ محمد عزيزي الحصيني. الكلب الأندلسي. منشورات اتحاد كتاب المغرب. 2000
- ✓ محمد علي الرباوي. قمر أسرير. دار النشر الجسور وجدة 2002
- ✓ محمد غرناط. الحزام الكبير. دار الأمان الرباط 2003.
- ✓ محمد غرناط. مرايا الغريب. دار الأمان. الرباط. 2017.
- ✓ محمد غرناط. هدنة غير معلنة. جذور للنشر. الرباط. 2007.
- ✓ مصطفى الشليح. إلا أن يموت الشاعر. مطبعة بني ايزناسن. سلا. 2005

✓ مصطفى الشليح. عابر المرايا. مطبعة المعارف الجديدة. الرباط. 1998
✓ مصطفى ملح. لا أوبخ أحدا. منشورات مقاربات. فاس 2018
✓ وفاء العمراني. حين لا بيت. البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع. القنيطرة 2007
✓ وفاء مليح. أن أكون.. دار الأمان الرباط. 2014

*** / الدراسات باللغة العربية**

✓ ابن الزيات. التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي. تحقيق أحمد توفيق. منشورات كلية الآداب. الرباط. 1984
✓ ابن منظور. لسان العرب. دار صادر. بيروت ط2 2003
✓ أبو مروان عبد المالك البلغيتي. مختارات من الشعر المغربي في بداية القرن 14هـ/ 20م. راجعه وقدم له محمد حجي. منشورات الخزانة العلمية الصبيحية. سلا المغرب 2004
✓ أحمد السعيدي. سوس التاريخ والثقافة والمجتمع. أفريقيا الشرق. 2011
✓ أحمد المجاطي. ظاهرة الشعر الحديث. منشورات المدارس البيضاء. ط / 2. 2007
✓ أحمد المديني. خرائط تمشي في رأسي. دار الأمان. الرباط 2016.
✓ أحمد بوغلا. الرحلة الأندلسية الأنواع والخصائص. دار أبي رقراق. الرباط 2008
✓ أحمد زنيبر. الانحياز إلى القصيدة قراءات في المتن الشعري الحديث بالمغرب. منشورات اتحاد كتاب المغرب. 2012
✓ أحمد زنيبر. المعارضة الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية. أبي رقراق. الرباط. 2008
✓ أحمد زنيبر. جمالية المكان في قصص إدريس الخوري. دار التنوخي الرباط. 2009
✓ أحمد زنيبر. قبعة الساحر قراءات في القصة القصيرة بالمغرب. دار التوحيدي. الرباط 2009
✓ أحمد زنيبر. مديح الصدى دراسات في أدب الغرب الإسلامي. دار التنوخي. الرباط 2011
✓ إدريس بلمليح. القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة . دار توبقال للنشر. 2000
✓ أدونيس. زمن الشعر. دار العودة بيروت. ط / 3. 1983
✓ أسامة محمد البحيري. قصيدة المديح النبوي. نادي تراث الإمارات. 2013
✓ إسماعيل إسماعيلي العلوي. القدس بؤرة الشعر. مطبعة آنفو برانت. فاس. 2008
✓ إلياس خوري. دراسات في نقد الشعر. دار ابن رشد .1979
✓ آمنة دهري. المعارضة في النص الشعري المولدي. ضمن كتاب جماعي زهرة الآس في فضائل العباس. ج2 دار المناهل الرباط 1997. ص776 – 793

- ✓ تزيفطان تودوروف. الشعرية. ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة. دار توبقال للنشر. البيضاء.1987
- ✓ جان كوهن. بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال. 1986
- ✓ جورج ماي. السيرة الذاتية. ترجمة: محمد القاضي وعبد الله صولة. بيت الحكمة / تونس1992.
- ✓ حاتم الصكر. في غيبوبة الذكرى دراسات في قصيدة الحداثة. دار الصدى. 2009
- ✓ حسن محمد نور الدين. مطارحات شعرية. دار الفكر اللبناني. بيروت 1990
- ✓ حسن مخافي. القصيدة الرؤيا دراسة في التنظير الشعري. منشورات اتحاد كتاب المغرب.2003
- ✓ حسين محمد فهيم. أدب الرحلات. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. العدد 138 السنة 1989.
- ✓ خالد فؤاد طحطح. السيرة لعبة الكتابة. كتاب المجلة العربية192 العدد431 السنة2012
- ✓ خديجة أبي بكر ماء العينين. نفثة عاشق. منشورات مؤسسة الشيخ مربيه ربه. 2001
- ✓ رونان ماكدونالد. موت الناقد. ترجمة فخري صالح. المركز القومي للترجمة. القاهرة2014
- ✓ زهور كرام. ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي. دار الأمان. الرباط 2013
- ✓ سامية أسعد. القصة القصيرة وقضية المكان. مجلة فصول م2 ع4 س1982
- ✓ سعيد الحنصالي. الاستعارات والشعر العربي الحديث. دار توبقال للنشر. البيضاء 2005
- ✓ سعيد بنكراد. مدخل إلى السيميائيات السردية. تانسيفت مراكش 1981.
- ✓ سعيد علوش. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني. بيروت 1985
- ✓ سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. المركز الثقافي العربي. 1989
- ✓ سيزا قاسم. بناء الرواية. دار التنوير. 1985
- ✓ شرف الدين ماجدولين. ترويض الحكاية بصدد قراءة التراث السردي. منشورات الاختلاف. الجزائر 2007
- ✓ شعيب حليفي. أدبية الرحلة عند ابن الخطيب. مقال بمجلة المناهل. وزارة الثقافة. المغرب. العدد 79 السنة 2006
- ✓ شعيب حليفي. الرحلة في الأدب العربي. التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل. رؤية للنشر. القاهرة 2006
- ✓ الشيخ محمد الإمام. الجأش الربيط في الدفاع عن مغربية شنقيط وعربية المغاربة من مركب وبسيط. تحقيق محمد الظريف. مطبعة المعارف الجديدة.2013

✓ صلاح بوسريف المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر دار الثقافة البيضاء 1998
✓ عباس الجراري. الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه. دار المعارف. الرباط 1979
✓ عباس الجراري. ثقافة الصحراء. مطبعة النجاح الجديدة. البيضاء 1978
✓ عبد الإله بوشامة. أنماط المديح النبوي في مغرب القرن 19 مشكلات التصنيف والتجنيس. ضمن كتاب "زهرة الآس في فضائل العباس". ج2 دار المناهل الرباط 1997. ص494 – 547
✓ عبد الرحمن محمد القعود. الإبهام في شعر الحداثة . عالم المعرفة . 2002
✓ عبد الرحيم مؤدن. أدبية الرحلة. دار الثقافة. البيضاء. 1997
✓ عبد الرحيم مؤدن. الرحلة في الأدب المغربي. افريقيا الشرق. 2006
✓ عبد العالي بوطيب. الرواية المغربية من التأسيس إلى التجريب. كلية الآداب مكناس. 2010
✓ عبد الفتاح الحجمري. التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية التركيب السردي. المدارس الدار البيضاء .2002
✓ عبد الفتاح الحجمري. عتبات النص البنية والدلالة. منشورات الرابطة الدار البيضاء 1996
✓ عبد الفتاح كيليطو. الحكاية والتأويل. دار توبقال البيضاء 1988
✓ عبد اللطيف محفوظ. وظيفة الوصف في الرواية. دار اليسر الدار البيضاء. 1989
✓ عبد الله حمد الحقيل. صور من الغرب. مطابع الفرزدق التجارية. الرياض 1989.
✓ عبد الله راجع. القصيدة المغربية بنية الشهادة والاستشهاد. وزارة الثقافة. المغرب 2013
✓ عبد الله شقرون. جولة في عالم الشعر والشعراء بالمغرب. مطبعة النجاح الجديدة. 2006
✓ عبد المنعم الحفني. المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة. مكتبة مدبولي. القاهرة. ط 3. / 2000
✓ غاستون باشلار. جمالية المكان. ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. 1987
✓ فريد الزاهي. الحكاية والمتخيل. إفريقيا الشرق. البيضاء 1990
✓ فؤاد قنديل. أدب الرحلة في التراث العربي. مكتبة الدار العربية للكتاب. القاهرة 2002.
✓ فيليب لوجون. السيرة الذاتية. ترجمة وتقديم عمر الحلي. المركز الثقافي العربي. البيضاء. 1994
✓ فيليب هامون. سميولوجية الشخصيات الروائية. ترجمة سعيد بنكراد. دار الحوار. سوريا 2013
✓ مجرة. قراءات نقدية في الإصدارت القصصية التسعينية. دار البوكيلي. القنيطرة 2005

✓ محمد أقضاض. مستويات المعنى في "مرايا الغريب". العلم الثقافي 5 أكتوبر 2017.
✓ محمد الداهي. الحقيقة الملتبسة قراءة في أشكال الكتابة عن الذات. المدارس البيضاء. 2007
✓ محمد الدغمومي. الرواية والتغيير الاجتماعي. إفريقيا الشرق. 1991
✓ محمد الصالحي والعربي الذهبي. أبد سريع. منشورات وزارة الثقافة. دار المناهل. الرباط. 2013
✓ محمد الظريف. الحركـة الصوفيـة وأثرهـا في أدب الصحـــراء المغربيـة (1800 – 1956)
✓ محمد المختار السوسي. الإلغيات. مطبعة النجاح. البيضاء 1963
✓ محمد المختار السوسي. المعسول / أجزاء. مطبعة فضالة. 1960
✓ محمد الولي. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. المركز الثقافي العربي.1990
✓ محمد بنيس. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. دار التنوير. ط2. 1985
✓ محمد خليل. محمد المختار السوسي. دراسة لشخصيته وشعره. مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر. الدار البيضاء 1985
✓ محمد عز الدين التازي. محمد السرغيني جذور في الحياة جذور في القصيدة. طوب بريس الرباط. 2005
✓ محمد مشبال. أسرار النقد الأدبي. كلية آداب تطوان 2002
✓ محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري. استراتيجية التناص. دار التنوير 1985
✓ محمد يحيى الولاتي. الرحلة الحجازية. تخريج وتعليق حمد حجي. منشورات المعهد الدراسات الإفريقية. الرباط 1990
✓ محمد يحيى قاسمي. بيبليوغرافيا الشعر المغربي المعاصر 1923 – 2016. منشورات وزارة الثقافة. دار المناهل الرباط. 2016
✓ محمود عبد الغني. تأنيث الاعتراف سرد ال"أنا" في الكتابة الذاتية النسائية العربية. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. الرباط 1970
✓ مخاضات تجديد القصة القصيرة بالمغرب. كتاب جماعي. أفروديت. دار وليلي للطباعة والنشر والتوزيع. مراكش. 2006
✓ مصطفى الشليح. المعرفة / المؤسسة / السلطة في الثقافة المغربية بسلا. مطبعة المنية بالرباط 2012
✓ مؤلف جماعي. الذاكرة والإبداع قراءات في كتابات السجن. أعمال ندوة. منشورات اتحاد كتاب المغرب. 2010

- ✓ مؤلف جماعي. الرحالة العرب والمسلمون: اكتشاف الآخر. المغرب منطلقا وموئلا. أعمال ندوة. وزارة الثقافة. المغرب 2003
- ✓ مؤلف جماعي. في الشعر المغربي المعاصر. دار توبقال للنشر. البيضاء. 2003
- ✓ مؤلف جماعي. ندوة الأديب محمد البيضاوي الشنكيطي تواصل فكري وحضاري. تنسيق محمد الظريف وعمر آفا. منشورات نادي الغد الأدبي تارودانت.2005
- ✓ مؤلف جماعي. ندوة الصحراء وسوس من خلال الوثائق والمخطوطات. التواصل والآفاق. تنسيق عمر آفا. منشورات كلية الآداب الرباط. 2001
- ✓ مؤلف جماعي. ندوة ثقافة الصحراء مدارات الهوية والمعنى. مراجعة وتنسيق عبداتي الشمسدي. منشورات وزارة الثقافة. 2013
- ✓ مؤلف جماعي. ندوة سوس والصحراء المغربية. تواصل ثقافي وحضاري. منشورات مؤسسة الشيخ مربيه ربه لإحياء التراث والتبادل الثقافي. 1999
- ✓ميخائيل أنوود. معجم مصطلحات هيجل. ترجمة إمام عبد الفتاح. المركز المصري العربي. 2000
- ✓ ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة. دار الأمان. 1987
- ✓ نجاح يوسف. معالم الأدب الحساني. دراسة تحليلية لتجليات الشعر والموسيقى عند البظان والعوامل المؤثرة فيهما. منشورات مؤسسة الشيخ مربيه ربه لإحياء التراث والتنمية. 2013.
- ✓ نجيب العوفي. درجة الوعي في الكتابة دراسات نقدية. 1980
- ✓ نجيب العوفي. مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية. المركز الثقافي العربي. 1987.
- ✓ نصر حامد أبو زيد. إشكاليات القراءة وآليات التأويل. المركز الثقافي العربي بيروت. البيضاء 1992
- ✓ يمنى العيد. الراوي: الموقع والشكل. مؤسسة الأبحاث العربية. لبنان. 1986
- ✓ يوسف الإدريسي. الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين. نشر الملتقى، 2005

*** / المجلات**

- ✓ مجلة آفاق. (ملف التشكيل والمدينة) اتحاد كتاب المغرب. العدد 2 السنة 1992
- ✓ مجلة آفاق. اتحاد كتاب المغرب. العدد 8 – 9 السنة 1988
- ✓ مجلة البلاغة والنقد الأدبي. المغرب. العدد 8. السنة 2017
- ✓ مجلة الثقافة المغربية. وزارة الثقافة. المغرب. العدد 37. السنة 2013

✓ مجلة المشكاة. العدد 38 – 2002 (ملف عن الشعر المغربي)
✓ مجلة المشكاة. العددان 36 / 37 – 2001
✓ مجلة المناهل. المغرب والآخر (ملف). وزارة الثقافة. المغرب العدد 66 – 76 السنة2012
✓ مجلة المناهل. وزارة الثقافة. المغرب. العدد 95ـ96. السنة 2013
✓ مجلة المناهل. وزارة الثقافة. ملف المغرب والآخر. العدد 66 – 67 السنة 2002
✓ مجلة روافد ثقافية مغربية. العدد 24. مطبعة الخليج العربي تطوان 2014
✓ مجلة قاف صاد. العدد4. السنة3. مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب. 2007

*** / باللغة الفرنسية**

✓ Gérard Genette. seuils. seuil: collection poétique. 1987.
✓ Michel Meyer. Langage et Littérature. Puf. Paris 1992.
✓ Michel Zerrafa. Roman et Société. Presses Universitaire de France. 1976.
✓ Pière Fontanie. Les Figures du Discours. Flammarion. Paris 1977.
✓ schmitt (MP). Villa (A). Savoir lire. Didier. Paris 1982.
✓ schmitt (MP). Villa (A). Faire lire. Didier. Paris 1986.
✓ Umberto Eco. L'œuvre ouverte. Seuil. 1979.

الفهـرس

تقديم 7
مقدمة 15

الفصل الأول
في ضيافة الشعر: من العمودي إلى الأفقي

1 – المشترك الإبداعي بين شعر الصحراء وسوس 21
2 – المديح الديني في شعر الطيب ابن خضراء السلاوي 35
3 – الوطني القومي في شعر محمد الحلوي..... 45
4 – تمثل والقيم في شعر حسن الأمراني 55
5 – الذاتي والموضوعاتي في القصيدة المعاصرة 65
6 – النزوع الفلسفي في شعر محمد السرغيني وعبد الله زريقة 77
7 – المكان والذاكرة في خمس تجارب شعرية معاصرة 99
8 – بنية المتخيل في شعر محمد الشيخي 131
9 – الإنساني والجمالي في القصيدة المعاصرة..... 145

الفصل الثاني
في ضيافة السرد: من الحكاية إلى المحكيّ

10 – الدلالي والجمالي في رواية "السيل" لأحمد التوفيق 159
11 – الواقعي والمتخيل في رواية "أبنية الفراغ" لمحمد عز الدين التازي 171
12 – التاريخي والإبداعي في رواية "الحواميم" لعبد الإله بن عرفة..... 179
13 – سؤال الهوية في رواية "أن أكون" لوفاء مليح 191
14 – الثابت والمتحول في رواية "إمارة البئر" لمحمد سالم الشرقاوي 201
15 – أدبية الكتابة في رحلات "أرخبيل الذاكرة" لعبد الرحيم مؤدن..... 215

16 – تقاطعات السرد في يوميات "القاهرة كما عشتها" لرشيد يحيـــاوي 229
17 – العين والذاكرة في يوميات "أن تفكر في فلسطين" لعبد الله صديـق..... 243
18 – الذات والآخر في سيرة "..إلا أن يموت الشاعر" لمصطفى الشليح 249
19 – بناء الشخصية في التجربة القصصية القصيرة لمحمد غرناط 247

الفصل الثالث

في ضيافة النقد: من النص إلى المنهج

20 – الصوفي والنقدي في كتاب "الصوفية في الشعر المغربي المعاصر" لمحمد بنعمارة .. 271
21 – الوعي النقدي في كتاب "أيتام سومر في شعريـة حسب الشيخ جعفر" لبنعيسى بوحمالة 285
22 – شعرية النقد الأدبي في كتاب "الرؤية والقناع" لثريا ماجدولين.....293
23 – المنهج والموضوع في "الرواية المغربية من التأسيس إلى التجريب" لعبد العالي بوطيب301
24 – استراتيجية القراءة في كتاب "الزرافة المشتعلة" لأحمد بوزفور..... 315
– المصادر والمراجع..... 325
– الفهرس..... 333
– المؤلف في سطور..... 335

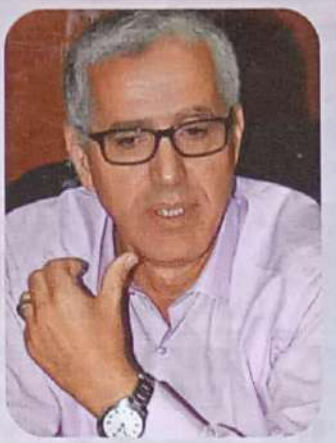
المؤلف في سطور

- مواليد مارس 1964 بمدينة سلا
- خريج كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط
- أستاذ التعليم العالي بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين بالرباط
- باحث أكاديمي وناقد أدبي
- أستاذ زائر بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط
- عضو في عدد من الوحدات والمختبرات وفرق البحث
- عضو اتحاد كتاب المغرب
- عضو في لجان تحكيم منها:
  - جائزة المغرب للكتاب (صنف الشعر) 2019.
  - الجائزة الجهوية للقراءة بالرباط 2018.
- مساهم في إعداد وتسجيل دروس تلفزية بالقناة الرابعة منذ 2007
- مشارك في العديد من الندوات العلمية واللقاءات الثقافية بالمغرب وخارجه
- مؤطر لمجموعة من الدورات التكوينية في مجال التربية والتعليم.
- فاعل جمعوي ومهتم بقضايا التربية والثقافة الشعبية
- ينشر أبحاثه ومقالاته النقدية بجرائد ومجلات مغربية وعربية محكمة
- البريد الإلكتروني: zniber10@yahoo.fr

صدر له

1. "أطياف مائية" منشورات دار أبي رقراق للطباعة والنشر .الرباط2007
2. "المعارضة الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية" دار أبي رقراق للطباعة والنشر الرباط 2008

3. "قبعة الساحر قراءات في القصة القصيرة بالمغرب" منشورات دار التوحيدي. الرباط 2009
4. "جمالية المكان في قصص إدريس الخوري" منشورات دار التنوخي للطباعة والنشر بالرباط 2009
5. "مديح الصدى دراسات في أدب الغرب الإسلامي" منشورات دار التنوخي للطباعة والنشر بالرباط 2011
6. "الانحياز إلى القصيدة قراءات في المتن الشعري الحديث بالمغرب" منشورات اتحاد كتاب المغرب 2012
7. "حيرة الطيف" العالمية للنشر .الدار البيضاء2013
8. "الغابة اللامرئية قراءات في القصة العربية المعاصرة" منشورات دار التوحيدي. الرباط 2018



أحمد زنيبر
باحث وأكاديمي
المغرب

يستندُ هذا الكتابُ إلى مشروعٍ يُعنى بدراسة الأدب المغربي في مختلف أجناسه التعبيرية والكتابية. وهي عناية تنطلقُ من رؤيةٍ ثقافيةٍ تروم استجلاءَ ما يميز متْنَهُ، الإبداعي والنقدي، من نبوغٍ فكريّ وفنيّ يعكسان حُضورَه وذيوعَه. والواقع أن هذا المسعى تطلّب جهدًا مضاعفا لقراءة ما تيسّر من أعمالٍ شعريةٍ وسرديةٍ ونقدية، قديمة ومعاصرة، تُسائل الكُتّاب المغاربةَ في ما اقترحوه من قضايا وموضوعات وفي ما ابتدعوه من طرائق وتقنيات.

لقد اخترتُ الاشتغالَ وفق تصوّرٍ منهجيٍّ يرى في الأدب المغربي وحدةً متكاملةً يتقاطعُ فيها وداخلَها ثالوثٌ أجناسيٌّ يتمثلُ في الشعر والسرد والنقد. وهي واجهاتٌ ثلاثٌ بالرغم من تفاوُتها التعبيري الظاهرِ؛ فإنها تنتمي بالضرورة إلى ثقافةٍ وطنيةٍ وعربيةٍ واحدة، وتلتقي في جُملةِ عناصرَ من بينها اللغةُ والمعرفةُ والوعيُ بالكتابة.

ولم تكن هذه الرؤيةُ المستندةُ إلى فعل القراءة، في علاقتها بالمُتعةِ والإنصات، سوى رغبة في التعامل مع النص الأدبي، بما هو نسيجٌ لغوي متعددُ السماتِ والعلامات.

ISBN 978-9920-39-263-1
9 789920 392631

70.00 درهما /13.00 Euro