العلم الثقافي

المدير: عبد الله البقالي

سنة: 54
سنة التأسيس: 1969/2/7
الخميس 23 مارس 2023

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

مُذكِّرات

لم أكد أضع الكلمة الأولى في افتتاحية هذا العدد ، حتى اسْتعدتُ يدي أشدَّ بياضا من الورقة البيضاء ، لا لشيء إلا لأنَّ خاطراً لسعني وأوحى لي أن أتركهم يأخذون حصَّتهم من كتابة الافتتاحية ،إنَّهم/هن الرائدات والرواد الذين سبقونا إلى هذا الطريق بينما كنا لا نزال في أول الطريق ، رائدات ورواد الإعلام الثقافي الذين زادهم الاشتغال بالأدب وزنا يُقاس بميزان الذهب ، أولئك الذين أفنوا حياتهم في الكتابة ، لا يجب أن يكون الجزاء نظير ما أسْدوه للثقافة المغربية التشطيب والإلغاء ، بل الأجدر أن نسْتحضر بين حين وآخر ذكراهم ونُرسِّخها بقوة الفعل ،ليس فقط بالاقتصار على رفع الأكف بالضراعات والدعاء ،ولكن بإعادة نشر أعمالهم التي قد لا نجد اليوم ، مثيلا لأسلوب كتابتها البليغ وقوتها في إبداء الرأي ، عسى أنْ لا نُقلق راحتهم الأبدية ، ويقبلوا العودة للعيش بيننا للحظات بعد أن ذاقوا نعمة الخلود في دار البقاء !

محمد بشكار
bachkar_mohamed@yahoo.fr

كتبها: أحمد الطريبق أحمد

يا شُعراء العالم اتَّحدوا..!

منذ آلاف السنين وهذا المخلوق الوجداني (الشعر) يريد أن ينحت يوم ميلاده بإزميل الكينونة البشرية، لأنه من أحشائها المتمردة (كان)، ومن مناطقها المجهولة انطلق في البحث عن لحظة الوجود، داخل جدلية الحياة والموت، الليل والنهار، الحضور والغياب، القبض، البسط، الحرب، السلم..ولعله انزلق كائنا أسطوريا من الأعالي ليختطفه العقل الباطن فينا. ثم لينغلق داخل شرنقة (الكلمة) - وقد امتص إكسير الصراع في الوجود - إلى حين.. باحثا عن إنسانية الإنسان في عالم الفهود و الأسود والنمور والذئاب .. في صحارى الأفاعي والحيات .. في بحار الديناصورات المفترسات والتماسيح الصافنات، وهناك في الأعالي كان بذرة جنينية في قلب التفاحة الماكرة والتي بجاذبيتها انزلق آدم إلى عالم المكابدة الآثمة .. وكانت الماكرة (حواء) رأت أن تدغدغ في أعماقه إحساس التمرد والعصيان وبأمر إيقاعي رائع هو من الشعر في الصميم.. والشعر، ومنذ آلاف السنين، هو صنو القدسي، وقرينه وهو المصاحب له في مسيرة الصلوات بل إن أرض اليونان وأرخبيلها الهلامي قد خلعت على ذلك المخلوق من طينة الحرف وحرائق الصبوات نعوت الألوهة وصفاتها ... أما العرب العاربة وقحطانها، فقد رفعته عاليا، وجعلته أساور من ذهب على أعمدة الكعبة، معلقات التمجيد والتقديس، وبما أنه كالصفوة في أبجدية اللغات العاربة والمستعربة فإنه جدير بالمبارزة والتحدي، فكان التنزيل / القرآن، هو المهيأ بقدسيته الجبروتية، لينسخ بلاغة المخلوق الوجداني / الشعر .. والشعر بهذه الصفات وبهذه النعوت .. وقد تحدى الأزمنة والدهور، سيظل (عرس اللغة) في كل محافل المعمور، لما لسلطة اللغة من تحكم وسلطان في منع الحضارات والثقافات. وهو بذلك رماد الفينيق في أرخبيل اللغات البشرية، عرس اللغات المتجسد في أسفار الحضارات والمدنيات. وهو ينفلت كالزئبق هو الشعر، من تحت عجلات التقنية الباردة، لينتشر حرائق في الجانب الخلفي من الحياة.. حياة النسيان التي تلغى إنسانية الإنسان. وهل وقت للشعر - هذا - قد يقال ؟ وآلة الزمن الهاربة، تطأ بمساميرها جسد المقدس فينا في كل لحظة وحين لا وقت للشعر إذن؟ سبوح قدوس لهذا الملكوت.. ما دام العرق فينا ينبض بالصبوة والجمال وشهوة الانعتاق، سبوح قدوس لهذا الحادي (اللغوي) الذي يصاحب طليعة الثورات لأنه منها البوق والنفير، البشير والنذير.. هو في نشيدهما المهماز، وفي إنجيلها آية الخلاص ... سبوح قدوس، لحروف هذا الأسطوري المنبثق - أغنيات وألحان - ومن قلب الآلات الصماء وليدة التقنية وحضارة الهروب ... وهل بعد هذا الحضور - وما أكثره في حياة البشرية - يقال: لا وقت للشعر..؟

فيا شعراء العالم ..! انحتوا بإزميل التبريك، لحظة الكينونة الخالدة، على جبين (اليوم العالمي) للشعر... استحضارا لقوافل الشعراء الذين لجنتهم آلة الزمن بعد أن احترقوا، وانصهروا في أحشاء الرماد العبقري... منذ أن تماهى الشاعر الأول في خوالد الأهرامات .. إلى أن حل نورا وهاجا في أشجار فلسطين.. ولنجعل من اليوم العالمي للشعر، يوما للتربية الجمالية يوما للمطالبة بحقوق الشاعر، وبحقوق الفنان وقد ضاعت الحقوق.. وها نحن نحتفل بأسبوع الفرس وبأيام (الغولف) تقديسا للحيوان وللجامد .. وتكريسا لنسيان قيمة الإنسان.. ومن أحق بهذه القيمة من الشاعر الفنان؟ - يا شعراء العالم.. اتحدوا .. واختاروا يوما

ولو خارج الزمن - يكون يوما لعيد من حياتكم.. وإلا فإن حضارة النسيان ستكون ملحقة لما تبدعون.. واحرقوا بقوة هذه الحضارة وتقنياتها وسلطانها جدران التهميش وأسوار الإلغاء وقد يصبح الشعر - وهو سلطان الفنون - ضمن الأقليات من أجناس التعبير وجدليات الحضور.. ويومها ... ستتحول القصائد إلى أطلال والأشعار إلى أدغال، والكلمات إلى أوحال بعد أن كانت معالم وفراديس وجنات تجري من تحتها أنهار الفرح وشلالات الابتهاج، وليكن اليوم العالمي للشعر حلبة تتناغى فيها الأصوات البشرية الصافية من الصراخ ومن العويل.. تتآخى أصوات النخبة من أهل الأرض، لتصنع سمفونية الأمل، وقد حلت بالعالم لعنات الحروب والتطاحن وتسربات البشرية بضباب اليأس في ربيعة النهار.

يا ساسة العالم..! دعونا نتنفس الصعداء، في اليوم العالمي للشعر، واتركونا نشرب زرقة البحر والسماء.. على نخب الأطفال المحاصرين في شتى بقاع الأرض .. بعد أن جفت الضروع، ويبست العواطف، وماتت عروق الرحمة في الإنسان، و اخلوا سبيلنا، ونحن نلهث وراء المرايا وأشعة الشمس، فالظلام يحيط بنا من كل الجهات والأزمنة.

فمرحبا بأشعة الصباح الجديد.. في اليوم العالمي للشعر

2 نوفمبر 1992

المنتقى المعين من شعراء المغرب في القرنين التاسع عشر والعشرين

الدكتور عبد الله بنصر العلوي

المنتقى الناشي من أشعار أبي سالم العياشي

صدر كتابان قيمان من إشراف وإعداد ودراسة الدكتور «عبد الله بنصر العلوي «، الأول بعنوان «المنتقى المعين من شعراء المغرب في القرنين التاسع عشر والعشرين (من شعراء حواضر المغرب الشرقي)»،أعد تراجمه وانتقى أشعاره كل من الدكتور عمر قلعي والدكتور محمد يحيى قاسمي، يتجه فيه الباحث إلى جمع التراث الشعري (قصائد- مقطعات- منظومات-نتف)، والاعتناء بتدوين سيرة أصحابه والتعريف بهم واستقصاء ما أمكن من أخبارهم وآثارهم وفق ما هو متاح من النصوص؛ مرقونة ومطبوعة ومخطوطة، في محاولة لوضع تصور عام حول طبيعة النشاط الإبداعي ومساحة حضوره في الوجدان الجمعي للأمة عبر عصورها المتعاقبة.

ويشير د.عبد الباسط احليلي في ورقة حول الكتاب «في المغرب، لم يكن الاهتمام بنشر الأنطولوجيات الشعرية غريبا على الثقافة المغربية ونجد لذلك أصداء في جهود المتقدمين من أعلام المغرب خلال الربع الأول من القرن العشرين، وفي تآليفهم التي لمت شعث الشعر في مصنفات ضمت مادة شعرية - وإن بدت وافرة فيما ما هو ظاهر- إلا أن ذلك فيما نعلم غيض من فيض وقليل من كثير، ومرد ذلك كما لا يخفى على المهتمين بأمر النبش في حفريات الشعرية المغربية، لا يرجع إلى قلة الإنتاج الشعري وشح مصادره، بل لصعوبة الوصول إليه وتعذر استخراجه من بطون مدونات أصحابه ليبقى أغلبه حبيس رفوف المكتبات الخاصة أو متفرقا في مظان مختلفة يجد الباحث عناء كبيرا في الإحاطة به واستقصاء ما فيه من ذخائر شعرية، قد يكون في جمعها وتصنيفها ما يغني الدراسات في حقل الشعر المغربي ويسهم في التأسيس لهوية إبداعية وطنية لها خصوصياتها المائزة، ويتيح الاطلاع على حضور الشاعر المغربي في بيئته ودرجة تفاعله الوجداني مع محيطه في ظل سياق يتساكن فيه الواقع والفكر والإبداع».

ويضيف « احليلي «هذا الكتاب على ضوء الخلفية النقدية والجمالية لمؤلفه، شكل نقطة تحول كبير في مسار الشعر العربي بالمغرب وانطلاقة حقيقية لمشروع حفظ الذاكرة الشعرية وترميم صدوعها حتى لا تصبح أثرا بعد عين كما هو أمر أغلب تراثنا الشعري، ونحن لا نريد لهذا التراث أن يدب في أوصاله وهن مزمن ما دام بالإمكان ضخ نسغ الحياة في شرايينه ليبعث من مراقده مجددا ويعرف دربه إلى الظهور ثانية، فيحصل به نفع وتعم به فائدة، ولعل هذا الأمر أن يكون واحدا من أكثر ما يشغل بال من يقبل على اقتحام مجال الشعر من باب المصنفات، كيف لا والشعر هو المجلى الأول لروح الأمة والحافظ الأمين لقيمها وهويتها».

واعتبر «احليلي «، الدكتور عبد الله بنصر العلوي من خلال مصنفه « المنتقى المعين من شعراء المغرب في القرنين التاسع عشر والعشرين « بأسفاره الثمانية، واحدا من هؤلاء الذين أثمرت جهودهم عن رؤية علمية رصينة في التعامل مع التراث الشعري وفي إرساء قواعد الاشتغال المنهجي الذي يستدعيه فن الاختيارات التي تمثل عنده: (رؤية نقدية في توجهها الذوقي، وهي تجسد حركة شعرية قائمة الذات، وخاصة عندما تغيب النصوص أو تصبح دفينة غميسة في مخطوطات غير متداولة، فتحيا من جديد وهي تلتقي بالقراء من بوابة الاختيار، الذي تتحكم فيه معايير نقدية دقيقة، كما أن هذه المختارات تقرب المتلقي من أشعار تتفاعل مع محيطها الثقافي والاجتماعي والجمالي) .

أما الإصدار الثاني الموسوم بـ «المنتقى الناشي من أشعار أبي سالم العياشي (الثغر الباسم في جملة من أشعار أبي سالم)»، فهو دراسة حول شخصية الشاعر أبي سالم العياشي .

وقال المؤلف في تقديم الكتاب «.. ونظرا لأننا لا نملك ديوانا كاملا لأشعار أبي سالم (عدا وترياته وتوجيهاته) - ولعله لم يهتم بجمعه- نجد مصادر أشعاره تتوزع على كثير من المخطوطات، من خلالها حاولنا صنعه بإنجاز تكشيفه الببليوغرافي، وقد اعتمدنا فيه على المصادر المخطوطة الآتية:

-الثغر الباسم في جملة من كلام أبي سالم لحفيده محمد بن حمزة بن عبد الله العياشي ، ويضم أكبر مجموعة شعرية رغم ما تخلله من بتر وخلط بين أوراقه .

-الإحياء والانتعاش في تراجم سادات زاوية سادات زاوية آيت عياش لعبد الله بن عمر بن عبد الكريم العياشي. يضم جزءا لا بأس به من قصائد أبي سالم ومقطوعاته.

-الرحلة العياشية ماء الموائد لأبي سالم العياشي، أورد فيها بعض قصائد المديح النبوي والمناسبات.

يقف الكتاب بالإضاءة عند بعض أشعار أبي سالم من خلال اختيارات أسماها المؤلف اقتباسا «الثغر الباسم في جملة أشعار أبي سالم «، ويضم مجموعتي وترياته وتوجيهاته، بالإضافة إلى بعض قصائده في التوسلات والزهديات والإخوانيات والأسريات والمدح والرثاء والفخر ووصف الطبيعة والألغاز الخطية المستحدثة ومنظومة في تضمين ألفية ابن مالك في التصوف، وقد بلغت نحوا من مائة وثلاثين قصيدة .

يقع الكتابان على التوالي في 379 و400 صفحة من الحجم الكبير، وصدرا ضمن منشورات دار أبي رقراق للطباعة والنشر بالرباط سنة 2023 .

تنسيق : د.إبراهيم أزوغ

عيون مغربية على تجربة تونسية

رأى النور أخيرا عن منتدى زغوان للثقافة والفكر والأدب، ضمن سلسلة ورقات مغاربية بتونس، كتاب جماعي بعنوان «عيون مغربية على تجربة تونسية»، بإشراف وتنسيق الباحث المغربي إبراهيم أزوغ، ويضم الكتاب دراسات لباحثين ونقاد من جامعات مغربية: لسعاد مسكين، سلمى براهمة، بشرى قانت، سارة الأحمر، عبد الرحمان الزنادي، رقية منظور، عبد الكبير الماجري. حول التجربة الإبداعية للمبدعة التونسية العربية حفيظة قاره بيبان. وهو كتاب يقع فيما يقارب 200 صفحة، ومما جاء في ظهر غلافه « تعتبر المبدعة التونسية حفيظة قاره بيبان، من

أهم الأسماء الإبداعية التي بصمت المنجز الإبداعي التونسي والعربي، بلغاتها وشاعريتها، وقوة كلمتها وتنوع عوالمها وموضوعاتها، وقد شكل الإبداع بالنسبة للمبدعة تعبيرا جماليا عن التصور والموقف والرؤية للذات والمجتمع، وسعيا إبداعيا مستمرا، يمزج بين التخييلي والتسجيلي في رصد تحولات المجتمع وقياس نبضه، وما تخلفه تناقضاته من أثر على الإنسان العربي.

دراسات هذا الكتاب الجماعي، والتي قُدم بعضها في لقاء نظمه مختبر السرديات – المغرب، احتفاء بالتجربة الإبداعية للمبدعة حفيظة قاره بيبان، وبعضها الآخر كتب ليشكل تعبيرا عن أهمية إبداع قاره بيبان، وتكريما لها واعترافا بمساهمتها الإبداعية وأثرها في المشهد الإبداعي التونسي والعربي، يعود الفضل في التنسيق لجمعها ونشرها للمبدع الأستاذ المحسن بن هنية».

كلمة بيت الشعر في المغرب بمناسبة اليوم العالمي للشعر

الشّعرُ... الأثرُ الخَفِيّ

لا حدّ لتوتّرات الحياة الحديثة. ولا كُوّة في الأفق تُومِئُ إلى إمْكان التّحكّم في الإيقاع المُهْول الذي يَشهدُه توليدُ هَذه التوتّرات وهي تَتنامَى في تفاصيل اليَوميّ، وفي العلاقات الإنسانية، وفي الانشغالات العالمية، وفي المصائر المجهُولة. إبدالاتٌ سريعة تُراكِمُ ما يَحجُبُ الوجودَ ويعملُ على تكْريس نسيانه؛ تمَسُّ علاقة الإنسان بنفْسه وبالزمن وبالغير. إنها إبدالاتٌ لا تكفّ عن التّنامي بتوازٍ مع الإنهاك الذي يُسبّبه الإنسانُ للطبيعة، على نحْو يرْسمُ أفُقًا يتضاءَلُ فيه الضّوءُ على نحوٍ مُريب؛ ضوءُ المعنى، والحُلم، والخيال، والحُبّ، وكل ما يَجعل الإنسانَ خليقًا باسْمه.

إنّه الضوءُ الذي عليه ائتُمِنَ الشّعرُ منذ اكتشاف الإنسان لأسْرار القوْل وهي تلتئم فَي تركيب تَسَمّى شعْرا، ومنذ الملامسة الأولى للنّشيد الوجُودي المضْمَر في هذَا التركيب.

ليس ضوءُ الشعر، بشُعاعه الحامل لخبرة الفكر ولخبرة اللغة، خلاصًا للمآزق المتولّدة من أهْوالَ الحياة الحديثة، ولم يسبقْ للشعر أن انطلقَ أصلا من فكرة الخلاص، لأنه يَعي أنّ أثَرَه خَفيٌّ ولا يخضعُ للقياساتَ التي تماهي بينه وبين الحُلول السياسية. فالشعرَ منجذبٌ أصلا إلى السّؤال الوُجُودي الذي هو غيرُ الانشغال الموَجّه للسياسيّ. في هذا الانجذاب، تَغَنّى الشعر بالمأساوي مثلما تغَنّى بالفرح، وتغنّى بالتشاؤم الخلّاق مثلمَا تغنّى بانحصار التفاؤل. وفي جميع الحالات، كان مُؤتمَنًا على العُمْق ومُتحرّرًا من وهْم النهُوض بخلاصٍ ما.

للشّعر مسؤوليةٌ كُبرى، اضطلع بها من سَري في دمهم نارُها، وبهذه النّار سهَروا على توقد الحُلم وشُعاع الخيال. إنها مسؤولية تتجدّدُ وتتعقّدُ متطلّباتها بتنامي ما تسهرُ على مُقاومته. الشّعر مُؤتمنٌ اليوم على اسْتجْلاء الأسْرار التي لا يكفّ إيقاعُ الحياة الحديثة عن طمْسها، ومُؤتمنٌ، كذلك، على الكشْف عن اتّساع الوُجُود وصوْن أحيازِ الحُريّة فيه وتمْديد مناطق الأمل في الحياة وفي كلّ ما يجعلُ العيشَ المشترك مُمكنا.

لذلك، يشكّلُ الاحتفاءُ بيوم للشعر لحظةً رمزيةً تعي أنّ الرهانَ من الاحْتفاء لا يتقيّدُ بزمن هذه اللحظة بل بالزّمَن الشعري، بما هُو ديْمُومةٌ، وبما هو ضوْءٌ قادمٌ من الغابر مثلما هو قادمٌ من الآتي.

دكتوراه للباحث والقاص المغربي محمد رفيق بميزة مشرف جدا

التراث الشفهي المحكي بمجال الدير

المتون والخصوصيات في الشعر الامازيغي والخطاب الصوفي والحكاية الشعبية

ناقش الباحث والقاص المغربي محمد رفيق أطروحته لنيل شهادة الدكتوراه في شعبة التاريخ، الجمعة 18مارس الجاري، في موضوع: التراث الشفهي المحكي بمجال الدير: المتون والخصوصيات في الشعر الامازيغي والخطاب الصوفي والحكاية الشعبية». ونال شهادة الدكتوراه بميزة مشرف جدا مع توصية بالطبع من اللجنة العلمية التي ناقشت الأطروحة، وتتكون من الأساتذة: سعاد بلحسن (مشرفة) ومحمد العاملي (رئيسا)، وبودرقا لحسن (عضوا ومقررا)، ومحمد بويقران (عضوا) وإبراهيم إمونن (عضوا).

وركز الباحث في اطروحته، التي أشرفت عليها الدكتورة سعاد بلحسين، على الارتباط الوثيق بين الذاكرة والتاريخ من خلال التراث اللامادي، عبر آلية الرواية الشفهية بين ما يربط الماضي بالحاضر، باعتبارها المصدر الأول للتاريخ في تداول التراث اللامادي الغني بالتجارب الانسانية، ويعتبر لبنة في تحقيق التنمية المحلية والجهوية، باعتباره منتوجا ثقافيا ينتمي الى ذاكرة مجال الدير لايت سري ودير القصيبة ومحيطها. وفق البنية الزمنية التي توفرها نصوص المحكي في الشعر الأمازيغي، وكذا أنساق المحكي الصوفي التي تستمد وجودها في العلاقة بسلطة الولي ومؤسسة الولاية على المستوى الروحي والعرفاني، وكذا الكرامة والبركة والحكاية الشعبية كشكل تعبيري.

وأشار الباحث، إلى أن التراث اللامادي المحكي يحتاج الى التفاتة لتسهيل الولوج إليه بوسائل حديثة لجعله في متناول الشباب، لأنه أصبح مهددا بالضياع والتلاشي في ظل هيمنة ثقافة الصورة والعولمة، من خلال جمعه وجرده باعتباره أرشيفا متنوعا، يشكل بالأساس، بنكا ثقافيا ومنتوجا فكريا يمكن استثماره في البرامج الدراسية. وتحويل متونه إلى أفلام وثائقية وسينمائية، والعمل على جعله جزءا من ذاكرة الحاضر التي تستمد بنياتها من ذاكرة الماضي التي نسجت قضاياها ومحتوياتها الذاكرة الشفهية للماضي.

شعرية التحول

في ديوان «يد لا تهادن» لأمل الأخضر

د. يوسف الغازي

إذا ما استقصينا تاريخ الشعر العربي منذ العصر الجاهلي إلى غاية عصر النهضة، وما واكبه من حركية نقدية قديمة وحديثة، سنجده ولا شك، تاريخ جدال حاد بين النظرة الاتباعية لهذا الشعر والنظرة الإبداعية، بين القدم والحداثة، بين الثبات والتحول، مع هيمنة الاتجاه الاتباعي وسطوته على تاريخ الشعر العربي.

وقد واصل الاتجاه التحولي في العصر الحديث، مقاومة سطوة الاتجاه الاتباعي، وإبطال محاولة إخضاعه الشعر العربي لأصل واحد هو الشعر القديم، وخاصة الجاهلي، ولا سيما في أواخر عصر النهضة مع ظهور حركات الشعر الحرّ، دون أن يعني ذلك التخلي تماما عن كل الأصول، أو إحداث قطيعة معها.

ولم تشذّ التجربة الشعرية النسائية العربية، سواء في المشرق أو في المغرب عن هذا التحول. وفي هذا السياق، تعدّ تجربة الشاعرة المغربية أمل الأخضر، من بين التجارب التي نظفر فيها على عناصر تحويلية تنمّ عن شعرية عالية.

والجدير بالذكر أن مفهوم التحول الذي نصدر عنه في هذه المداخلة، لا يروم مناقشة مسألة إحداث القطيعة مع التراث الشعري العربي القديم من عدمها، ولكن يتغيّا رصد مظاهر التحول في هذا الشعر لغويا وأسلوبيا وفنيا ودلاليا ليتلائم والبُنى الفكرية، والقيم الإبداعية الجديدة التي تتناسب وقصيدة النثر.

لا شك أن معجم ديوان «يد لا تُهادِن» مستوحى من نفس التيمات التي درجت الشاعرة أمل الأخضر على ترسيخها في ديوانيها السابقين: « بقايا كلام» الصادر عن منشورات جمعية الامتداد الأدبية سنة 1995، و « أشبه بي » الصادر عن دار التوحيدي سنة 2012، وهي « الذات » و « الآخر » و « الطبيعة» و« الحلم » و«الذاكرة ».

وفيما يلي رصد لأهم مظاهر التحول في ديوان «يد لا تهادن» لأمل الأخضر:

فالشاعرة أمل الأخضر لا تصور العالم كما هو، بل تعيدُ تشكيله وفق رؤية خاصة للذات والأشياء والعالم. إنها تتجاوز الواقع المباشر إلى عالم آخر مُوَاز له تحكمه اللغة؛ أي إنها تبني عالمها الشعري بالكلمات. والأمثلة على ذلك كثيرة نذكر منها مثلا نصوص: « كما في خشبة »، «أصابعي التي » و«تركت وجهي مُعلّقا »الذي نقرأ فيه:

ذاهبة / تركت وجهي معلقا / على مشجب الباب / تركت يدي مشغولة / بالتّربيت على كَتف مخذول / تركت نصفي مائلا / على سطوح الجيران / ينتظر قدوم الغياب / ...تركت المعنى واقفا / على أطراف أصابعي / يريد الارتماء في حضن اللغة العارية / تركتُني وذهبت.. / ذهبت هكذا / بلا أطراف وبلا ملامح.

فهي بالإضافة إلى تشغيل بعض أعضائها مثل، الوجه واليد والمعنى، تعمل على تشخيص المجردات حيث تجعل للمعنى أصابعا يقف على أطرافها، وللغة حُضن عار. وبواسطة هذه الخاصية التحويلية تبني الشاعرة عالمها التخييلي الخاص بالكلمات وتزرع فيه الروح وتجعله نابضا بالحياة.

أمل الأخضر، أيضا، لا تمرّرُ عبر اللغة أفكارا ومواضيع واضحة وصريحة، ومضامين مكشوفة كما هو الشأن بالنسبة للشعر الكلاسيكي، ولكنها توزع ألفاظها فيما يشبه الشَّرَك ربّما لتوقِعَ بالقارئ وتجعله ينتبه لكلامها ويَعِي مقولتها. هذا ما نلمحه في نص « لَست معنية بشيء « الذي يمكن اعتباره بيانا رسميا من الشاعرة، وموقفا مما يحدث في المجتمع من قهر وعنف وظلم. نقرأ فيه:

لست معنية بشيء / لست معنيّة بالكمّ الهائل من صور القتلى والمعطوبين على التلفاز، ولا بالإثنين البغيض، ولا بالنهر يلفظُ جثث المنكوبين الباحثين عن الخبز في بلاد الإفرنج، ولا بالمرضى البسطاء الذين لم يزرهم أحد... / لست معنية بشيء.. / فقط تخنقني كل هذه الصور، كلما أغمضت عينيّ / وهّدني بعض التعب .

إنها تنفي بـأداة النفي الصريحة « ليس» مبالاتها بما يجب أن يبالي به في الأصل كل إنسان يمتلك حسّا وعاطفة وقلبا، كأن يهتم لصور القتلى، والمنكوبَين، ولصور المرضى البسطاء. لكن اكتراثها ببعض الصور الجانبية من الحياة مثل، التلصّص على الآخرين، وعدم إحساسها في الوقت ذاته بهموم الناس ووجعهم ومعاناتهم، هو ما يتنافى والقيم الإنسانية الكونية، ممّا يشي بأن مثل هذه المفارقة كانت مجرّد كمين نصبتْه الشاعرة للقارئ بقصد إيهامه بعكس ما تروم إليه لجعله مُتيَقظا ومنتبها عن طريق الشعر، لمثل هذه القيم.

إنّ أمل الأخضر وهي تخرق نظام اللغة السائد والمألوف، إنما تمارسُ ما يمكن أن نسمِّيه التجاوز بما هو خاصية تحويلية تنهض على الخروج عن القيم التأسيسية اللغوية الأولى التي قام عليها الشعر العربي الكلاسيكي، والتي تكُفّ فيها اللغة عن أن تكون مجرد قالب مُسْبق لدلالات بعينها. والشاهد على ذلك مَجموعةً من النصوص التي تتوسّل بلغة رمزية تعمل على تشخيص المجرّد لعل أهمها: « كما في خشبة » « أصابعي التي » و«تركت وجهي معلقا». نقرأ في نص « كما في خشبة » مثلا:

كما في ليل... / أفرك عينيّ النّاعستين / وأتصيّدُ أحلاما دائخة / كما في خشبة.. / يخرُّ البطل على قبر حبيبته / وتينع دموع الحضور/... / كما في وجع / تئنُّ الأجساد بين أنياب الأمل / وتزرعُ الوجوهُ في شرفتها ابتسامة بلهاء...

يقودنا هذا التّجاوز إلى أن الشكل التعبيري لدى أمل الأخضر يَكُفّ عن أن يكون صيغة كتابية فقط، ليتحول في قصائدها إلى صيغة وجود. جاء في نص «صديقتي الأرض»:

صديقتي الارض... / ثمةٌ لهَب يستعرّ من قلبيْنا معا / ثمّة نوافذ ضجرة /... / ثمة خدوشٌ عميقة على ظهر كفكِ / كيف أداويها أنا النّابتُ بين ظهراني ألمْ... / هل عليَّ أن أُلملمَ جراحاتك وأدسَّها في حُنجرة شاعرٍ / كي تغدُوَ ناياً أو ربابة/... / هل عليَّ صديقتي الأرض أن أبزُغ كل صباح من عين الشمس / وأحُطَّ كل أصيلٍ على هدَأةِ النخيل... / هل عليّ أن لا أستريحَ...؟!..

هذا الارتباط العضوي الوثيق بين الإنسان والأرض، هو ما يُحيل الأسلوب التعبيري لأمل الأخضر من صيغة كتابة إلى صيغة وجود.

ومن أهم المظاهر التي ترسِّخُ شعرية التحوّل في الديوان، أيضا، مزاوجة الشاعرة فيما يشبه المفارقة، بين لغة حارقة مُلتهبة حَدّ الغليان لمّا تُريد التعبير عن تمرُّدها على الواقع الظالم القاسي، وبين لغة حالمَة تتخذُها مَهْرَبا من هذا الواقع المرير، أو تحاول من خلالها صُنع أفقٍ آخر لها هو عالم الحُلم عَلّه يحميها.

فعن تلك اللغةَ الحارقة الملتهبة نقرأ مثلا في نص « كرسي يوم الأحد»:

سأحكي عن كُرسي يوم الأحد / عن عاشقة جسُورة تلوي يَدَ حبيبها / تكادُ تبْتُرُهَا /... / وسأكتب..عنك وعنّي.. / سأحكي عن الصَّحافة الصفراء / وعن كتَبَة العُهْر والعار، / سأحكي عن مُومس نسيتْ شالها / بسيّارةِ الوزيرِ / وعن رفاق الأمسِ سأكتبُ / الرّفاقِ المتخلّينَ عن خَطاباتهمَ / وعن

سراويل الجينز الكالحَة ، / المتحمّسين لأناقة البذل الرّسمية / والمتصالحين مع السّيدة الحكومة / في أحزاب مُخضرمة ، لا إلى اليمين تميلُ / ولا إلى اليسار / وعن الّسماسرة الدُّهاة ، والبرلمانيين الدُّعاة / وعن باطرونات الأموال المهرّبةَ إلى أبعَد بلد.../ وسأكتب عنك وعني.. / عن لُعَاب المحرومين سأكتبَ أمام فاترينات المطاعم / وعن حُشود العَطاشى الغازية...

وعن تلك اللغة الحالمة تكتب في نص « ما يهمسُ به القرنفل الضّاجُّ للشّرفة الوحيدة » قائلة:

أريد أن أعدَّ شجر الله في كل البلاد / أريد أن أفكَّ شفْرةَ حديث الريح للرابية / وحديث المطر للمزاريب / أريد أن أستوقفَ يمامات الرُّوح المُحلّقة بين القلوب ،وأسألها جَذوة الفرح المؤجّل دائما... / أريد عناقَ الأرض مثل طين لزج ، أريد أن تجري بيَ السُّيول ، / وتأخُذَني لمجراها الجِهَاتُ وتعبرني الطُّرق... / أريد التّوحُّدَ بلون مفْعم بالماء ، والمروقَ مثل نقطة ضوء منفلتة من ثُقْب الأفُق... / أريد قمر الطفولة الغابرِ في تلافيفِ حُلْم بعيد ، والوردة النائمة في يد عاشق منتحر... / أريد الذي لا يكون إلاّ في تهاويل حلم غريب ، أو في رأس شاعر مجنون / أريد الهبوطَ إلى قاعِ مهْوىً موصود ، والأثر المترسّب في قعْرِ كأس قهوةٍ سوداء ،والبروقَ المارقة ، والأحلامَ الخجولة من جسارتها...

فالشاعرة في هـذا النص، كما في غيره من نصوص الديوان المتوسِّلة باللغة الحالمة، تستثمر الحُلمَ أفقا لامتلاك الواقع بعدما عجزت عن تحقيق آمالها وأمنياتها في هذا العالم القاسي الظالم، وبعدما قصُرت اللغة، أيضا، عن التعبير عن عالمها الدّاخليّ الجُوّانيّ، لتظل باحثة عما يشبه السَّرابَ.

إن الحساسية الشعرية التي تصدر عنها أمل الأخضر تنزع نزوعا نحو الرّفض. رفض الواقع السّالب للحرية، لذلك اتخذت من اللغة وسيلة للتّنفيس عن هذا الغضب، وأداة للتعويض عن سعادتها المفقودة.

وقد أثمرت هذه الحساسَية مجموعة من القيم الإبداعية الجديدة، سواء على مستوى اللغة أو المضمون أو طريقة التعبير، لعل أهمها على سبيل التمثيل لا الحصر: « رفض الواقع الواقع الظالم السالب للحرية «، « الموت خيار أخير للانعتاق والحرية «، التمرد عن طريق اللغة كتنفيس عن غياب الحرية «،» البحث عن المعنى الاحتمالي بدل الارتكان إلى المعنى اليقيني «، « التوسل بالعجائبي والخوارقي لمواجهة سطوة الواقع المرير « و « استدعاء البدايات الأولى للوجود «...

فعن بعض هذه القيم التحويلية نقرأ في نص « سأموت أخيرا »:

سأموت أخيرا.. / لذلك عليّ أن أُجرّبَ كل شيء / أن أفقأَ عين الحزن مثلا ببالغ الجُرأة / .../ أشربَ من قدح اليقين دفعة واحدة / أقفَ حُيال داعشيٍّ ضخم / وأقول قصيدتي الأخيرة بصوت مرتفع / ألتقطَ طفلا صغيرا مُغْمىً عليه في غارة حرب / وأنفُخَ فيه من نفسي وأجعلَهُ يستفيق / عليّ أن أجرب كل شيء.. / في النهاية سأموتُ / لذلك عليّ أن لا أملَّ من نَخْرِ هذا الجسد المُعَنَّى / بالكثير من النُّدوب/ عليّ أيضا أن أشرح وجهة نظري في الحُبِّ وفي الحرب / علي أن أخون هذا الحُزْنَ قليلا / وأرقُصَ رقصة مَرِحَة في شارعٍ فارغ جدّا إلا من موسيقاي / وأدخلَ بيت الفرح الصَّغير / وأرتدي بِزَّتي بألوانٍ خلاسيّة / وأشربَ نَخْبَ حبٍّ جديد...

ففي مجتمع قاس قمعي وحشيّ ومُخيف، تتمرد الشاعرة وتعلن تحدِّيها للموت فيما يشبه المواجهة، وتؤكد أنه إذا كان الموت قدرها المحتوم، فلن يضيرها شيئا بقدر ما سيحرّرها، خصوصا إذا كان الخيار الأخير للانعتاق والحرية.

ونقرأ مرة أخرى في نص « ما يهمس به القرنفل الضاج للشرفة الوحيدة «:

... أريد أن أستوقف يمامات الروح المحلقة بين القلوب / وأسألها جذوة الفرح المؤجل دائما... / أريد الحلول في الدوائر ،واستيطان المربعات ،والصعودَ إلى قمم المثلثات/ أريد الخروج من فم الطّلقات والسقوط من برق الرّعود ،والدّويِّ من صوت الطُّبول.. أريد الهطول... / أريد التّوحُّدَ بلون مفعم بالماء ، والمروقَ مثل نقطة ضوء منفلتة من ثقب الأفق... أريد الوقوف على جذوة النّار المشتعلة في الرأس من فرط السّؤال ، وأن أُدرَّ فيها من رماد اليقين ، عساها تخمدُ أو عساي أرتاح...

فالشاعرة تستدعي الخوارقي والعجائبي، لتحقق باللغة، رمزا، ما لم تستطع تحقيقه في العالم الحقيقي.

وعن استدعاء البدايات الأولى للوجود بوصفها قيمة إبداعية تحويلية في ديوان « يد لا تهادن « نقرأ في نص « صديقتي الأرض «:

صديقتي الأرض.../ عقارب المجاعات التي لسعتك، الرّمال التي أغرقتْ عابريها في لُجَجك، الأساطير المُعلّقةُ هناك على شجرة السَّرْو العجيبة، صَدَى الغابات المُمْعنُ في الصّفير، الذّبْذبات العابرة لأثيرك من قُطر إلى قطَر، جحافلُ الجراد الغازية لفيض المواسَم، الغربانُ الرّزينة المتأمِّلة على أغصان الدّهشة، أنفاسَ الرّاحلين.. ظلال أرواحهم الطافية في المكان، أشجار السِّدْر الظليلة، وقد ناءت بثقل حكايا العابرين، عزلة الزاهدين، عزلة التّوّاقين، عزلة الباحثين عن الماء بين فلول السّراب، عزلة العطاشى، عزلة الهائمين في بلادك النّائيات...

فأمل الأخضر في هـذا النـص، كما في غيره من النصوص التي تعود بنا إلى البدايات الأولى للوجود، والتي تسوق فيها كلاما عن الطبيعة، لا تهدف من ورائه إلى تصويرها كما هي، بل كما نسجتها مُخيِّلتها من خلال إعادة نسْج علاقة جديدة معها بردِّها إلى البدايات. هكذا تُقْحِمُ في الشعر شرارة لغوية جديدة هي شرارة الشعر الذي يعيد كل شيء إلى بداياته الأولى.

ولعل من أعمق ما يميز شعرية التحول في ديوان « يد لا تهادن « لأمل الأخضر، هو أنها تفجّر اللغة تفجيرا، وتفتّقها تفتيقا، وتجعلها تتدفق على مسرح الذات، وتفتحها على أكثر من معنى. جاء في نص « يد لا تهادن «:

والأرق .. رفرفة روح ثملة / في فضاء عريض / والأرق .. نوافذ الروح المُشْرعة/ والأرق.. أصابع يد لا تهادن / والأرق.. سُلَّمي نحو غوَاية الضّباب / .. / والأرق توأمي في حياة أخرى / والأرق.. عزْفُ ضمير جاثم / والأرق.. فرحتي الوحيدة لصحو العبارة / .. / والأرق.. دُخَان شاعر...

فقد فتحت الشاعرة « الأرق « وهي الكلمة المدار في هذه القصيدة على أكثر من معنى، بدل الرُّكون والاكتفاء بالمعنى الواحد اليقيني، إذ المعنى الاحتمالي مبدأ أساسي من مبادئ الشعر الحقيقي. فبالأرق ترفرف الشاعرة وتصعد في مدارج الروح، وبه تهوي وتسقط

وفي ديوان « يد لا تهادن « كثيرة هي النصوص التي تستثمر فيها الشاعرة الرموز الشعرية الموسومة بالمجاز والصور والإيحاءات. نذكر من بينها « الطوفان رمز للثورة، والشجرة رمز للحياة، والمرأة رمز للأرض...»، وتحضر هذه الرموز في نصوص من قبيل: « طوفان»، « شجر شجر «، « صديقتي الأرض «، تركت وجهي معلقا «، « نُدُوب « و « مدد «.

فنص « ندوب « مثلا، يعكس خيبة أمل الشاعرة من هذا العالم الظالم والقاسي، من عالم يتلبسه العبث من كل جانب. العبث المقترن بالفساد الأخلاقي والسياسي. نقرأ فيه:

الشعراء الواقفون على حافّة الجنون / الجنونُ الرّزين في زمن العبَث / العبثُ المُلقى على جنبات الطريق / والعبثُ المُحدّقُ من زوايا لوحةٍ معلّقة على الجدار / ومن عيني دُمية شقراء / ومن عيني جنديّ مخمور / والعبثُ المُطلُّ من فتحة فستان فاضح لعابرة الرَّصيف / ومن الفتحة الجانبية لثغر امرأة لعوب / والعبثُ المُنتر في وجه السّاهرين / وفي بحَّة المغنّي الحزين / والعبثُ المكدّسُ في العلب الليلية / والعبثُ أيضا في الجلسات الرّسمية / والمؤسسات الرسمية والبلاغات الرسمية....

ونقرأ في نصِّ « طوفان »:

المدينة تغرق في السديم / وأنا النّاجي الوحيد / أعْلقُ بغصْن قديم / تحتي أشْلاءُ غرقى ،أحياءُ شاخصون للموت / ... المدينة تسلّمُ نفسها لموج الطوفان / لا تأبهُ لحارسها لقُدّاسها ، / ولا للسُّلطان المتَوَّج على أمرها ، / ولا لأوليائها الراقدين في سلام. / المدينة ضاقت بحمْلها / أعلنت تعبَ السِّنين / ولاذَتْ للفجيعة / وأنا الناجي الوحيد / أرْقُبُ خرس الحقيقة / أرقُبُني.. أرعش من خفقة هواءٍ / أوْجَعَ من سَكْرةِ موتٍ / أغلق بغصن قديم / .. / وأنا الناجي الوحيد / أعلق بغصن قديم.

فبعد أن كشفت الشاعرة عن المعاني المُقْترنة باليأس في نصها ما قبل الأخير الموسوم بعنوان « خيُولِ القيامة قادمة « باستدعائها لمشاهد يوم القيامة خيالا ورمزا، وبإشارتها إلى عدم اكتراث الناس لبعضهم البعض، تثورُ، ويحُل الطوفان بعد أن ضاقت المدينة بحملها، وبناسها، ويفني الموت المدينة، وتظلُّ هي الناجي الوحيد الشّاهد على حجم الفجيعة.

إنّ ديوان « يد لا تهادن» للشاعرة المتميزة أمل الأخضر إضافة نوعية للمُنجَز الشعري المغربي والعربي، وللمكتبة الوطنية والعربية، لما حفل به من قيم إبداعية وفنية عديدة تكشف عن مدى رحابة هذه التجربة، وعمقها الفكري، وحسِّها الجمالي. ولعل هذه القراءة أن تكون قد أفلحت في ملامسة بعض القيم الإبداعية الشعرية التي تُحيلُ على مظاهر التحول في الديوان.

ما بعد الكلمة بخطوتين

حسن برما

كل ما أملكه في الحياة هو كرامتي وكلمتي ولن أخسرهما أمام أي شخص.

ألبا تشينو

الوحش الكامن فيك جهز مخالبه الجارحة للإجهاز على ما تبقى من عنادي، اخترق دواخلي، وجعلني أندم على اليوم الذي اقتنعت فيه أن حسناء الكلام، مجرد معشوقة مسالمة تخاطب حواس الأبرياء.

أحلام كثيرة تلاحقت في نومي الغريب، آخرها انقلب إلى كابوس صادفت فيه أناسا خدعوني بحشرجات السجع المعطوب، أفرغوا انزياحي من استعارات المتمرد، واستحالوا شياطين ملعونة تكلفت باغتيال أحلامي ورغبتي في الأمان.

في انتظار عطر الموجة
دنا مني غيابي
حيث رمل الأسى أعماني
والصمت تسلطن في عمق العدم

تم اللقاء في محطة حلم تبيع الوهم لمن اعتقد أن السفر سيكون آمنا، في البداية تعملق الصمت وترك لطقوس الرحيل فرصة الإحساس بغباء الحزن الجارح، وفي النهاية لا جديد فاجأ المسافر الوحيد.

اكتفيت بالجلوس فوق صخرة باردة، خاطبت صاحب دعوتي، وفيما يشبه الأمر بالإدانة، قلت: « لا تقل شيئا.. اكتب قصيدتك الكئيبة على جدران زنزانتك! افضح جلادك المتوحش! وانس أنني ساعدتك في تجاوز باب المعتقل المبني فوق تلة العميان! لستَ أيقونتي الوفية ولستُ فارسك الأحمق!»

زينت لي ممرا مريبا سموه درب العاشق الأحمق، أمسكت بقفاي، سحرني الخدر العجيب، جذبتني نحو هاوية مثيرة للقرف، رأيت هياكل منقوصة، وجماجم مكدسة فوق شواهد مكسورة، وأياد بقبضات تلوح للخواء، وأنين أرامل استباحتها كوابيس الندم، وبقايا صرخات اغتصاب وقهر وتعذيب.

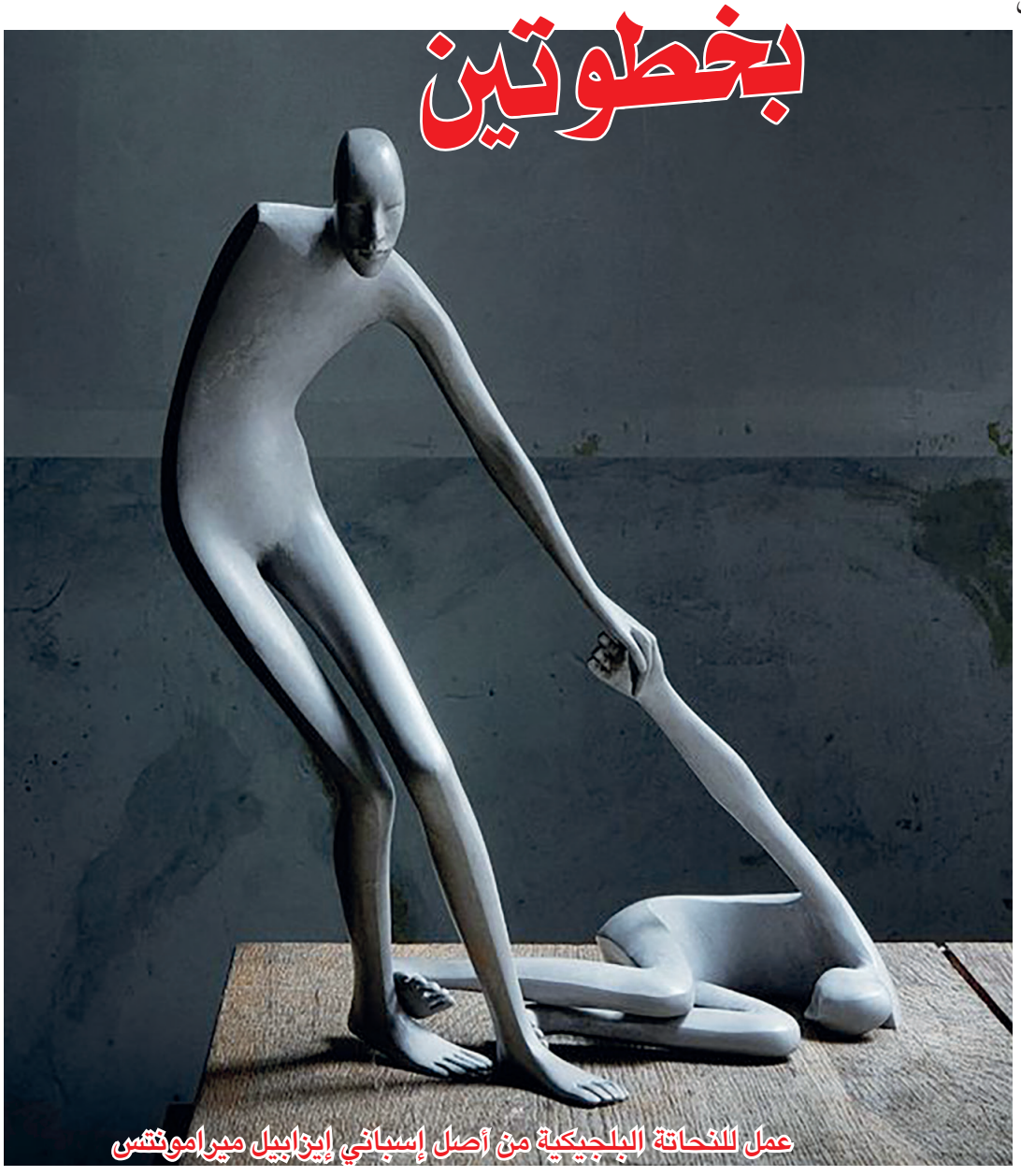
نصحتني عرافة الطريق الشائك بالتزام التوجس والحيطة من سحر السقوط، لكن لعنتك المخدرة جرتني لحافة الزوال، تخلى الفارس المخدوع عن إيمانه القائم على الجرأة والإصرار، انطفأت شعلة التمرد وكشف أحقاد المفترسين، توقفت زوابع الرفض والتنديد، وتكسرت مرآة تشويه الواقع المأزوم.

في الأثر البعيد، من أعلى هضبة الجوارح المفترسة، راقبت جمهرة من الرجال، آمنوا بنقاء الكلمة، صارت حبهمَ الكبير، حلموا بعشيرة تحترم أحياءها، وفي الأفق المنظور، كسروا صمت المدى المفتوح بأصواتهم الغاضبة، واصلوا فضح أشباح الوليمة، وقالوا: «اللهم إن هذا لمنكر! «

انتميت لأشباهي، غمرتني حماسة الحالم، رددت شعارات يسقط المفترسون ويعيش الوطن، جرفني سيل الانفعالات الساذجة نحو زنزانة اليقين الخادع، توهمت كلماتي المرتعشة سهاما فتاكة تهلك أعداء البسطاء، وأنت فوق تلة الأوغاد، تابعت ماراطون انجرافي واكتفيت بابتسامة خفيفة قالت الكثير دون كلام.

ازدحمت الطريق بالغاضبين والغاضبات، رفعوا لافتات الإدانة، احتلت الكلمة مكانها المناسب في اليافطات، واصلت حناجر السخط المعدي فضح عنادها وإيمانها بقرب انتصار البؤساء، وعلى جنبات الاحتجاج، أخذت مكانك وسط حياد المتفرجين.

بسرعة البرق، تجمعت عصي وخوذات وأحذية ثقيلة، ونظرات تتطاير منها نيران الحقد، ارتمت الأيادي الحديدية على بعضنا، انطلقت لعبة الكر والفر، اخترقت صفوفنا أقنعة رش



عمل للنحاتة البلجيكية من أصل إسباني إيزابيل ميراموتنس

التفتنا للخلف، رأينا كمشة مسعورة تمسك بشعر ضحية متعثرة، تجرها بقوة نحو سيارة مهترئة، وهناك.. احتفظت أنت بحاسة العين المتواطئة وتابعت الاعتداء بفضول جبان.

أمسكت بيد صديقتي الناجية وقلت لها: « الأوغاد لا يرحمون، كأننا استبحنا أرض أجدادهم»، ضغطت على يمناي بقوة، ردت بقوة: « لا عليك، كنا نتوقع سعارهم، المواجهة غير متكافئة، لكننا سنهزمهم».

أزاحت كلماتها الفصيحة بوادر الحزن اليائس من جمجمتي الممتلئة بالحرمان والجوع والغضب، عدت لرسالة النشيد المحبوب، صرخت مرددا لازمة الحشد المحتج، وغنيت: « الآن وغدا، الحرية للجميع والمجد لكرامة المواطن! «

انتهينا من ماراطون الركض والهروب من قساوة الوحوش المأمورة، راق لي التواجد صدفة قرب حديقة مهملة وغابة أشجار كاليبتوس وأطلال سور طيني مطلية ببول السكارى والمتسكعين وعابري سبيل ابتلعتهم بطن المدينة العاقر، هدأت أنفاسي، وانتبهت لملامح غجرية رافقت بدايات هروبي من خبث الوحش الآدمي .

تشتت الجمع الغاضب، اختار كل واحد السبيل الذي شاء، انتقلنا من الصراخ إلى الانتشاء بحالة عشق مفاجئة، الكف في الكف ورعشة خدرت الأطراف العطشانة، عبرنا حاجز الخوذات المرعبة، تأملت العيون الجاحظة عبورنا المهادن، وشجعتنا على إتقان الاحتواء وخذلان الوقت الثائر.

أخذنا الحديث إلى استعراض البدايات، صدفة وجدتني أقرأ كلمات مضمخة بعطر الغيب والخرافة ودغدغة العواطف السفلية، ودون تخطيط مسبق، ارتميت في حضن بحر متمرد على مستنقع التواطؤ مع خرافات الطغاة، وفي رحم المكتوب المحتوم، شرعت أحلم بكلمات تقول ما لا ينقال.

ومثلما يحدث في حكايات بساط الريح والأربعين حرامي، ازدحمت الطرق بالمتسولين وبائعات الهوى والباحثين عن النسيان، صرنا عرضة للدفع والنظرات الشزراء، استغربت تغيير الحال، شلت قدرتي على التفكير وتفكيك تقاطعات الكائن المؤلم، وبين الهرج والمرج، سمعت صوت أحدهم يقول: « الرحمة على زمان كنا قادرين فيه على الحلم والكلام، والذل والعار لمن أغلق فاه وباع شعلة الكلمات!»

باستغراب ممزوج بالأسى، بدت الشوارع مهجورة خالية من آثار الغضب والاحتجاج، هيمن سكون مريب فوق الرؤوس المنحنية، وقلة من عابري الإسفلت الأجرب مشت نحو كهوفها المستباحة، لم تسأل عن أصل الداء، ولم تلتفت للوراء وتطلب استنكار المنكر .

في لحظة صمت وسهو، قفزت أمام عيني صورة الرؤوس بمبيد اليأس اللازم، وبمهارة الطغاة اقتادوا ضحايا عشوائيين لزنازين مغلقة تتحرك فوق الإسفلت دون شرط ولا قيد.

في عز الهروب من قسوة الزراويط المعتوهة، سقطت قربي شابة من قاطنات قسم الداخلية، ساعدتها على النهوض، وركضنا، ابتعدنا عن قطيع الأوامر الحاقدة،

المخطوط الأول، استشعرت غباء اليقين في لعبة التخدير بالخرافة، لم يترك الأولون للاحقين سوى لغو الأوهام ولغط الكوابيس المعلبة بلمعان السجع الخبيث وانهزامية الاستعارات الغارقة في التنويم وجر القطيع نحو حفرة الفناء، للأسف رددت في سري اعترافا مكتوم الصوت، قلت: « هم عاشوا عبثهم وتركوا لنا كلمات تجرح الخاطر ونحن عنها راضون».

زهرة الكلمات استغفلت الجميع ،
رحلت دون وداع ،
خانت انتظارات تربة عاقر ،
وريح الغروب نزعت عن شوكها
عطر العشق المشتهى

سألت من اعتبرتها معي في نفس الطريق، لماذا خانوا أحلامهم المفترضة واكتفوا بانتظار القوت وأكل الموت؟ لماذا اعتبروا الحياة لعنة والحب ترفا والشقاء حتمية؟ ونزوة تبديل المنازل، تغيير المسلمات، تكسير الطابوات، لماذا تحجر الفكر واختفت التماعات الأحلام الممكنة؟

بعد صمت طويل، أجابتني بصيغة السؤال، أردت أن تعرف لماذا، اسأل زعماء الفزاعات المدسوسة وسط قطيع الاحتياج، لماذا ختنتم الكلمة؟ لماذا أسكتكم رنين النقود الحرام؟ هل كل من سكن قيلات الوحوش المفترسة يمتهن الضحك على الأبرياء؟ هل بهذه السهولة غيرتم المعاطف وتلذذتم بتضبيع البسطاء؟

صادفت واحدا من باعة الوهم، تذكرت حماسته المبهرة حين انخرطنا في جمعية محبي الكلمات، زين لنا فصول المواجهة والنتيجة المحسومة، كبُر القطيع، وهو خضع لمشيئة أبناء عمومته، باع حلم العشيرة بمنصب شبح يحصل على الملايين شهريا، وبمكر من لا وجه لهم، نظم مؤتمرا لمحبي الكلمات، افتتحه بزعيق عاهرات قادمات من أوكار الدعارة الراقية، وأسكت الجميع بشعار: « هاذ الشي اللي بغت الوقت! «

كما لو أنهم وضعوا في الماء مسحوقا لتخدير فزاعات المنصات القصبية، بقدرة خبيث ماكر، لم تعد الكلمات سهاما جارحة تحمي الأبرياء العزل من أنياب الافتراس، ولم يعد الحب طاقة لرفض الخيانات والإهانات، تكلست الآهات وتجمدت المشاعر.

وفي هضبة الانزياح وصقيع الحياد، رأيتك تتابعين استسلامي لخرافة الخيانة المشاع بابتسامة خفيفة، تفاقم الخواء في دروب الوقت، آمنت بشرود الكلمات الغبية، ولأسباب أجهلها، اعتقدت أنني أفرغت الذاكرة من صدى الرماد ومنافي الجرح المدنس، وتوهمت أني قد رحلت.

ورغم كل الذي حدث، سألتك: «كيف نقضي ما تبقى لنا من عمر وقد حرمونا من الكلام الذي يجب أن ينقال؟ ما جدوى الحياة وقد جعلونا أصناما صخرية وسلبونا القدرة على فضح وحشية المفترسين الأوغاد ؟»، رددت على سؤالي بهمهمات شيخ مهزوم، قلت لي: «لا تهتم بالأمر، هي حشرجات ذبيح أهدى السكين لقاتله يوم أغوته فضلات المفترس بجاذبيتها المزيفة!»

تركتني أحاول إزاحة الغصة من حلقي المأزوم، حملت معك عنوان جرح قاهر، بسملت وحوقلت ولعنت الشيطان، وعدت لسجعك المجوج دون أن تكلفي نفسك مشقة التنديد بالفقدان وبئس المصير.

لَوْلاكِ..

قطب الريسوني

لَوْلاكِ..
ما كانَ النَّدى لُغَةً لِفِرْدَوْسِ
الحُروفِ ،
ونايَ أَحْلامٍ مُجَنَّحَةٍ ،
مُضَمَّخَةٍ كأَرْدانِ العُشُبْ..

لَوْلاكِ..
ما كانَ الرَّفيفُ.. ولا بَهاءُ مُوَشَّحٍ ،
ما كان للنَّحْلِ اشْتِهاءٌ للشَّذَى
في قُبْلةٍ عَسَلِيَّةٍ ،
أورَقْصَةٍ بين العِنَبْ..

لَوْلاكِ..
ما كانَ الكَلامُ طَعامَ أَخْيِلَةٍ ،
وفاكِهةَ المَجازِ ،وماءَ مَنْ ضَلَّ
النَّشيدَ ،وضيَّعَ الأَوْرادَ في لَيْلِ السَّغَبْ..

لَوْلاكِ..
ما كُنْتُ الذي
سَكَبَ العِبارةَ في دِنانِ جَنانِه ،
وسَقى نَخيلَ بلادِه
من تاءِ تِطْوانٍ إلى نُونِ العُيُونْ..

لَولاكِ..
ما كُنْتُ الذي
في عِشْقِه قَدْ يُزْهِرِ اللَّيْمونُ ،
والتُّفاحُ ،
والوَرْدُ الجَنِينْ ..

لَوْلاكِ..
ما هَدْهَدتُ أشْرِعتي بمَهْدِ الرّيحِ ،
والمَوْجِ المُسافِرِ في حَنينِ
المُبحِرينْ..

حُلْوٌ رُواءُ الحرفِ ،
والرَّسْمِ المُلَوّنِ ،والدُّمَى..

لَكِنَّكِ الأَحْلَى.. وزَهْرُ
اليَاسَمِينْ....

لوحة للفنان الإنجليزي من أصل باكستاني «جميل نقش»

الخطاب الميتا شعري في تجربة محمد بنعمارة الشعرية

الطيب هلو

على سبيل التقديم

ينتمي الشاعر محمد بنعمارة (1945 م - 2007 م) إلى قارة شعرية خاصة في خريطة الشعر المغربي، هي قارة التصوف التي يشاركه فيها، بشكل خاص، ثلاثة شعراء وطنوا كل عملهم الشعري في جغرافيتها، وهم محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال وأحمد بلحاج آية وارهام.

انحاز محمد بنعمارة إلى الذات في زمن الصخب السياسي الجماعي والضجيج الإيديولوجي الذي حوّل كثيرا من القصائد إلى منشورات سياسية محددة الهدف والصلاحية، دون أن يعني ذلك عدم انحيازه إلى قضايا الإنسان البسيط المسحوق تحت عجلات الزمن، من خلال إعلان الانتماء إليه وإلى آماله وأحلامه، ثم الانتماء إلى قضايا الأمة العربية والإسلامية والانتماء الحضاري إليهما، كما أنه شاعر ينتمي إلى سلالة المبدعين الساعين إلى تنمية الذوق الفني من خلال قصائد تحتفي بالروح وتحتفل بالجمال، وتعتني بالحياة في أسمى مباهجها، سلالة تتمسك بحقها في الحلم بعالم أفضل. إنه من سلالة الشعراء الذين يمارسون شهوة الكشف الصوفي عن الجوهر الإنساني في الإنسان، بلغة تكون أحيانا مألوفة محافظة ترتهن إلى لغة ذات نزوع تراثي معجما وتركيبا واقتباسا، لا تشاكس القواعد إلا في حدود ما تسمح به الضرورات الشعرية المقررة سلفا، تكتفي بالصور التي تسمح بها البلاغة القديمة، وتنحاز في حدود معقولة كي تقطف ما لذ من ثمار الصور الشعرية اليانعة الجميلة المحققة لانتشاء ما، وأحيانا مضمخة بالرمز الصوفي وبالتأمل النقدي الذي يحتاج إلى قارئ قادر على اكتشاف الشفرات وإدراك المضمرات الثاوية في ثنايا القصائد، خاصة في المرحلة الثانية من تجربته الشعرية التي يمكن اعتبار «مملكة الروح» بداية لها.

ويمكن رصد كل تلك السمات المميزة لتجربة محمد بنعمارة في إبداعاته التي امتدت عبر مساحة نصية تشمل ثمانية دواوين هي: «الشمس والبحر والأحزان»[i] و«العشق الأزرق»[ii] و«عناقيد وادي الصمت»[iii] و«نشيد الغرباء»[iv] و«مملكة الروح»[v] و«السنبلة»[vi] و«في الرياح... وفي السحابة»[vii] و«الذهاب بعيدا إلى نفسي»[viii]، كما يمكن اكتشاف هوسه بالتصوف الشعري العربي من خلال دراستيه «الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر»[ix] و«الصوفية في الشعر المغربي المعاصر: مفاهيم وتجليات»[x].

إن انحياز الشاعر المبكر إلى الذات كان يجد مرجعه في الشعراء الذي تأثر بهم، خاصة الشعراء الرومانسيين العرب، كإيليا أبي ماضي ونزار قباني، قبل أن يحول الاتجاه إلى التصوف الذي عمّق النزوع الذاتي ومنح قصيدته نسغ وجودها، وأعطاها حق المواطنة في دولة القصيدة العرفانية بحثا عن السكينة الروحية، دون أن تهادن في قضايا الذات الجماعية التي اندلعت هنا وهناك على امتداد الوطن العربي والإسلامي.

أينعت موهبة محمد بنعمارة مبكرا وحان قطاف ثمارها في «البحر والشمس والأحزان» الذي طفح بنزعة رومانسية واضحة لا يخطئها نظر القارئ، رومانسية جرّت عليه سخط شعراء المرحلة ونقادها، المسكونين بنار الإيديولوجيا التي لعنت كل نزوع ذاتي للقصيدة، فكان عنوان ديوان محمد عنيبة الحمري «الحب مهزلة القرون»[xi] شعارا لمرحلة شعرية ممتدة خلال سنوات السبعين اتسمت برفض أي نزوع عاطفي وتمجيد الشعر الثوري، فرجم الشاعر وديوانه، لكن الإصرار على اقتراف القصيدة التي تعبر عن دواخل ذات الشاعر بقي متقدا ولم يخمد أواره وإنما تغير اتجاهه قليلا حيث آنس الشاعر في التصوف نارا، فجاء قراءه بقبس منه،

مازجا بين منطق القصيدة ومنطق التصوف، مما أثمر قصيدة رمزية تعج بالرموز الصوفية، وبالإشارة حيث تضيق العبارة. ولعل طرائق الصياغة الشعرية للرمز عند محمد بنعمارة، المتطورة والمتنوعة من ديوان إلى آخر، جعلته يؤسس مشروعا صوفيا خاصا ويبني متخيلا جديدا تتكاثف فيه المجازات لتخلق استعارة كبرى تميز هذه التجربة.

وإذا كان المشروع الشعري لمحمد بنعمارة يمتد على المساحة النصية الواسعة التي أشرنا إليها آنفا، فإن ذلك يفرض على أي مقاربة أن تنتقي من ملامحها ما يسمح به الحيز المقدر للدراسة، لذا قررت أن ألامس موضوعا لم ينتبه إليه قراؤه السابقون، وهو مفهوم الشعر وقضاياه من خلال عمل شعري واحد هو «في الرياح.. وفي السحابة» على أن نعالج بقية الموضوعات في قراءات لاحقة بهدف استكمال الصورة العامة لهذه التجربة الشعرية وتحديد مفاصلها ومناطق التحول فيها والكشف عن القيمة المضافة التي حملتها للشعر العربي بعامة.

1 . الشعر

يحفل ديوان «في الرياح.. وفي السحابة» للشاعر محمد بنعمارة بمقاطع شعرية ذات منحى ميتا- شعري، إذ نجده يحمّل بعض قصائده قضايا الشعر، كاللغة والإيقاع والمجاز وغيرها؛ فنجده، مثلا، في نص «في ظلها قد نستريح»(ص 5) يمنح الشاعر القصيدة كل استعارات الوجود والقيمة، إذ يبدأ قصيدته ب»لولاك أيتها القصيدة»، فيصير وجودها شرطا ضروريا لتحقيق بقية العناصر والأركان، ثم ينوع في استعاراتها لتغطي هذه المساحة. فالقصيدة، عنده، هي نخلة شامخة تمنح ظلها ليستريح فيه المتعبون، وهي مركب يأوي إليه المبحرون، وهي نجمة يرنو إليها المدلجون السائرون بحثا عن سبل الهداية ومعرفة الطريق. ولعل اختيار الشاعر لهذه الثلاثية (القصيدة نخلة ومركب ونجمة) لا يخلو من قصد، وهو أنها حاضرة برا وبحرا وجوا، باعتبارها الأفضية المكونة لهذا الكون والأمكنة المحتضنة للإنسان، فضلا عن دورها الحيوي في حركته داخل هذا الوجود، إما احتماء أو اهتداء أو طلبا للرزق، لكن القصيدة لا تتوقف عند هذه الأدوار، وإنما تؤدي وظيفة الارتقاء الروحي والنفسي للشاعر، إذ لولاها لم يكن للشاعر أن يورق في سره، إذ يصرح:

لولاك
ما كنت الذي
في سره
قد يورق (ص 5)

وبذلك تكون القصيدة سر حياة الشاعر الذي استعار من الأشجار فعل (يورق)ليدل على تجدد حياته ولو داخليا (في سره)، كما لو أنه لولاها لما تحقق هذا الكون بصفة الضياء، فيقول:

لولاك
أيتها القصيدة
ما كان هذا الكون
نورا يأتلق (ص 6)

ولما تحقق به الإنسان، هذا «الكائن المرصود بين النار والإعصار» (ص 7)، الذي صار بفضل القصيدة «نورا يضيء ويملأ الأمصار» (ص 7). هذا الإنسان الذي لا يعدو أن يكون هو الشاعر نفسه الذي يرى أن القصيدة منحته أسباب الحياة ووهبته أسرار الكينونة المتألقة التي تخرجه من منفاه الأرضي ومن «فراديس الورى» وتجعله «معنى من الإشراق»، كما تجعل «هذا الشاعر المجنون روحا عاشقة»، ثم إن القصيدة هي وحدها التي تمنح الجمال القدرة على أن يتجسد في صور متعددة، بدءا من العبارة والمعنى وصولا إلى التجسد في عناصر الحياة المختلفة.

إن الشعر جزء من دم الشاعر وإبداع من صميم مواجيده ومجاهداته التعبدية، وليس ترفا يمارسه دون أن تخترقه طقوسه بآثارها، بل إنه وجود معنوي يتخلل وجوده المادي. إن الشعر «حصان تركبه شطحات» الشاعر الذي يتمترس خلف تواضعه فيعلن: «لست الفارس»، لكن الاستعارة الكبرى التي تجعل الحصان والفارس المجال المصدر (domaine source) تحتم أن يكون الشاعر والقصيدة في الضفة الأخرى حيث المجال الهدف (domaine cible) مما يجعل القارئ يسقط صفات الفارس على الشاعر، على الرغم من محاولاته الفاشلة في الإنكار والتواري وجعل الشطحات هي الفارس الذي يركب حصان القصيدة.

2- اللغة

من القضايا التي يحفل بها هذا الديوان قضية اللغة. فعندما ينسب الشاعر اللغة إلى نفسه فيقول: «لغتي»، فإنه ينزع نحو بيان الخصوصية التي يقتنصها مما هو عام ومشترك. فالشاعر مقتنع أنه يملك لغة داخل اللغة، أو لغة منزاحة عن اللغة المعيار التي يعرفها الجميع ويستهلك منها ما استطاع، ويضم مفرداتها إلى المعاجم. إن لغة الشاعر هي استعاراته الحية التي يخلقها بنفسه ويربيها عبر نصوصه لتصير دالة عليه وجديرة بأن يقول لها «لغتي»، وليست اللغة التي يستعيرها من غيره ويعيد تدويرها دون وعي بأشكال التناص وأدواره ووظائفه. ولعل الشاعر محمد بنعمارة كان جادا في صناعة لغته التي أسبغ عليها في قصيدته «هديل» (ص 9) كل أسباب التفرد وميزاته. فهي كائن حي جميل «فراشات تطير» وهي وسيلة لتصوير الجمال القائم على التعدد إذ هي «ريشة مفتونة الألوان» ووسيلة لبناء ما يعتمل في الأحلام من قصور شامخة، فهي «تبني وثبة الأحلام قصرا» وهي كل ما يمد الحياة بأسباب الوجود، لذلك اختار لها الشاعر استعارة المنابع التي تنجب ماء الحياة وتصنع منه مجرى متدفقا، ثم هي «تغريدة طير» بكل ما تحمل هذه الاستعارة من عناصر الموسيقى والإيقاع الذي يلخصه دال «تغريدة» لتكمل الصورة الكبرى وتصير اللغة أداة للتصوير والموسيقى والرؤيا التي هي الأثافي الثلاث الضرورية لكل لغة شعرية تكون فيها الكلمة قوة سحرية «تنفخ الأيام شعرا». وهذا يبرز أن محمد بنعمارة كان بصدد تقديم تصوره النظري للغة الشعرية في قدرتها على الاختزال والتكثيف، فهي «قطرة كأس تساوي في علوم الشرب بحرا»، وهذا لن يتأتى لها إلا إذا كانت قطرة خمر شعرية تعادل فيها لغة الشاعر «كروم الدوالي». ومما يسم لغة الشاعر بالتفرد هو قدرتها على الفعل سواء أكان فعلا مسالما تكون فيه «المهد المريح ووردة منثورة بين أقدام الحبيبة» أم كانت فعلا ثوريا مدمرا يجعل منها «للأعداء قبرا».

إن لغة القصيدة عند محمد بنعمارة هي الجوهر الذي يميز الشاعر عن غيره من الناس، وهي اللغة الخاصة التي تجعله

متفردا ومختلفا عن غيره ممن يقترفون القصيدة وينحتون لغتهم الخاصة كذلك. وقد استطاع الشاعر أن يكشف عن بعض خصوصيات تلك اللغة في كافة مستويات إنجازها.

إن لغة الشاعر وكلماته مندغمة بكيانه فهي لا توجد خارج ذاته، وهو لا يكتب إلا بدمه أو لا يكتب إلا عبر إلهام تغدقه عليه عبادة الصلاة، فيصرح: «لا أكتب إلا بدمي أو ما تلهمه صلواتي».

ومن الاستعارات الكبرى المتصلة باللغة أنها أنثى، وهي من الاستعارات التي حرص محمد بنعمارة على توظيفها من خلال التشبيه «لغة كالأنثى»، هذا التشبيه الذي يضع المسافة بين ركنيه من خلال حرف التشبيه (الكاف). ومن الواضح أنها استعارة تصورية ذات بعد جنسي تجعل الشاعر في موقع الذكر/ الفحل الذي يضاجع اللغة الأنثى لتلد له القصيدة. وحتى تتوضح هذه الصورة أكثر يسبغ الشاعر على اللغة صفة الحبل، فهي «حبلى بحروفي» ثم صفة الشوق إليها من خلال الاعتراف: «أشتاق إليها»، والشاعر في صوغ هذه الاستعارة لا يخرج عن التصور الصوفي الذي يفسر كثير من الظواهر الكونية والإنسانية بالنكاح، ومنها اللغة، إذ «اللغة امرأة والكتابة حب، وكاتب عقد النكاح هو الشاعر»[xii]، من القضايا المرتبطة باللغة وبالشعر مسألة عجز اللغة عن التعبير وإيصال الأحاسيس والأفكار. وقد عبر الشعراء كثيرا عن عجز اللغة/ التعبير عن إيصال مكنوناتهم النفسية وتصوراتهم الفكرية، فجاءوا بتنويعات على مقام النفري: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»، فقال أحمد المجاطي:

«تسعفني الكأس/ ولا تسعفني العبارة»[xiii]، وقال محمد الطوبي: «لا تناسبني لغتي هكذا»[xiv]. وعلى المنوال نفسه نسج محمد بنعمارة عبارته التي يقول فيها:

حرفي وقصيدي
وركام الأخيلة
ولغة التصوير
عاجزة يا أنثاي
ويا أرضي.

الخطاب موجه إلى الأنثى/ الأرض/ الطبيعة التي تكمل ذات الشاعر الذكر، والتي يؤوب إليها من تعب الحياة، وإلى الأرض بوصفها أنثى أيضا، كما يلح الخطاب الصوفي، خاصة عند ابن عربي. ولعل توجيه الخطاب إليها يحمل رغبة ملحة في استمداد العون منها والتعويل عليها، إذ «ما لا يؤنث لا يعول عليه»، كما قال ابن عربي. وبالعودة إلى بداية المقطع ندرك أن الشاعر محمد بنعمارة يجمل كل عناصر النص الشعري المتكامل، جامعا بين الكل (القصيدة) وبين أجزائه (الحرف ـ الخيال ـ لغة التصوير) مما يكشف عن جوهر انتمائه الشعري ذي النزوع الرومانسي الصوفي القائم على الخيال الكثيف الذي اختار له دال (ركام) للتعبير عنه، وعلى التصوير باللغة أو الرسم بالكلمات ـ على حد تعبير نزار قباني ـ لوصف طبيعة أدائه الشعري، وإن كان التصوير والأخيلة تصدر عن مشكاة واحدة وتدل على اتجاه شعري موسوم بالذاتية. ولا يخفى في هذا النص الأثر النزاري حيث الجمع بين الكتابة والرسم، فيقول:

. إن أكتب عنك
سأرسم وردا...
. إن أكتب عنك
سأرسم عينيك الدامعتين
يا صاحبة العينين الفاتنتين

وهذا المقطع يذكر بقول نزار قباني في «كتاب الحب»:

ذات العينين الصاحيتين الممطرتين
لا أطلب من ربي إلا شيئين
أن يحفظ هاتين العينين
ويزيد بأيامي يومين
كي أكتب شعرا في هاتين اللؤلؤتين[xv]

3- مركزية الأنثى في التجربة الشعرية

إلى جانب ما أشرنا إليه من الربط بين الكتابة والرسم وحضور الأنثى الطاغي بوصفها الملهمة التي تقف وراء تراث غزلي عربي وكوني ضخم ومنه التراث الصوفي، نجد حرص الشاعر على بيان أثر هذه التجربة الشعرية التي يحترحها. فالكتابة عن الأنثى هي «بدايات الرؤيا» (ص 101)، إذ بجعلها موضوعا للكتابة تقع التحولات في كون الشاعر فتصير الكلمات عنها «فراشات/ وتصير الأخيلة طيورا/ ويصير مدادي الأسود عصفورا» (101). ويدل المعجم ذو الملمح الطبيعي (طيور ـ فراشة ـ عصفور) على رغبة عارمة في الصعود والتحليق إلى فضاءات عليا يشترك في النزوع إليها الرومانسي والصوفي، لأنها فرصة بلوغ المثال والانطلاق والتحرر من كل ما يربطه بالأرض بثقلها وكثافتها ودنسها للوصول إلى فضاءات أرحب تتسم بالعلو والخفة والحرية والسمو، وفق التصور العربي لهذه الاستعارة الاتجاهية: فوق/ تحت. وهو ما يوصل الشاعر إلى اللحظة المشتهاة حيث تصير الكتابة عن الأنثى المرغوبة معادلا لـ»الزمن الشعري» ولـ»بساتين الله» (ص 102)، وهما فضاءان شعريان بامتياز، أحدهما زمني موسوم بالشعرية ومتصل بها والثاني مكاني موسوم بالفردوسية والملكوتية، إذ تكون بساتين الله تعبيرا مكثفا يختزل أقصى ما يشتهيه الصوفي، كما كان «الزمن الشعري» تعبيرا مركزا لأعلى المقامات التي يرغب في امتلاكها الشاعر، والأنثى هي الكائن الوحيد الذي يملك السحر المحقق للمكانين معا، فهي لغز الألوهة والخلق، وسحر الوجود وسره الأشهى، وهي معادل للأرض والبلاد ومالكة السلطة على اللغة، إذ هي التي تأمر الحرف «أن يرسمها» وتأمر الشاعر أن يدخل «مملكة الشوق ليهتز المحراب الشعري/ ويهتز النخل/ ليسقط دم شعري/ فوق زجاج المرآة» (ص 102)

ولعل المتأمل في هذا المقطع يدرك المماثلة الواضحة التي يقيمها الشاعر بين قصة القصيدة الأنثى وقصة مريم، إذ نجده يحشد تفاصيلها ويجمع مفردات معجمها التي تغني عن التفصيل (المحراب ـ هز النخلة ـ التساقط)، فتصير الأنثى التي تنتج القصيدة معادلا لمريم التي تلد المسيح دون أب، وبذلك تكون الأنثى منتجا فاعلا، ويكون الشاعر مسيرا فاقدا لأي إرادة، وتصير القصيدة منتوجا معادلا للمسيح.

4- الشعر وتجربة الألم

يرتبط الشعر عند محمد بنعمارة، كغيره من الشعراء، بالألم. فلا شعر بلا معاناة وبلا كلوم، وهو ما يعبر عنه في أكثر من موضع من ديوانه «في الرياح.. وفي السحابة». وهذا الألم ذو ارتباط بالأنثى/ ليلى التي يعلن الشاعر الانتماء إليها «أنا شاعرك المكلوم» (ص 79). ولا تخفى الدلالة الرمزية لاسم العلم (ليلى) في المتخيل الشعري الصوفي، فهي رمز مركزي في جل قصائد المتصوفة، لأنها تحيل على الليل الذي هو «زمان المعـــراج والإسراء» ـ كما يقول ابن عربي ـ وزمان الخلوة بالحبيب/ الله (الرجوع إلى منصف والرمز الصوفي، وبذلك فهو يحقق إيروسية صوفية تتعالى عن إيروسية شعراء الغزل أو المجون.

إن الكلوم والعذابات مرجعها الحب، وهي جراحات وآلام يتلقاها الشاعر الصوفي فيلتذ بها ويستعذبها، لأنها تجمع بين دالي العذاب والعذوبة الذين حاول ابن عربي بيان اشتراكهما ودلالة أحدهما على الآخر، ثم هو سبب لتحقق الخشوع لذى الشاعر الذي يستحضر رمزا أنثويا خاصا هو ولادة، فكأنهما (ليلى وولادة) رمز واحد، أو لعلها القافية هي التي ألجأت الشاعر إلى توظيف لفظ ولادة في هذا السياق الذي يوحي فيه الشاعر أن «الحب عذب لكن فيه تعذيب»، كما قال أحد الشعراء القدماء، وهو سبب لتحقق الخشوع في محراب الأنثى/ ولادة، بما يدل عليه الاسم من الإنتاج والإنجاب ونفي العقم الذي يزري بالمرأة والأنوثة في المتخيل العربي، والصوفي كذلك.

وبالإضافة إلى ما سبق نؤكد أن رأي محمد بنعمارة في الشعر لا ينفصل عن التصور العربي القديم الذي كان يربط الشعر بوادي عبقر والشعراء المسوسين الذين تزورهم شياطين الشعر أو الجن فتملي عليهم أشعارهم حتى أفتخر أحدهم، وهو أبو النجم العجلي، قائلا:

إني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

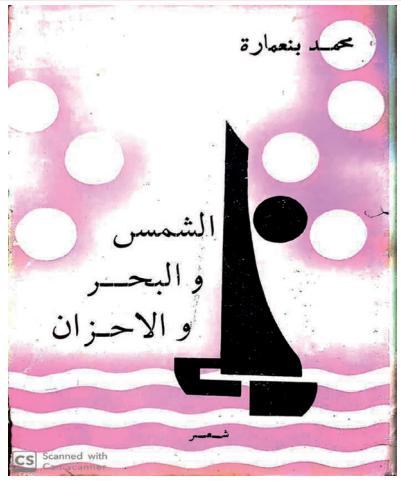
وهذا ما نستشفه من قول الشاعر: وبأنك إلهامي/ الآتي من أودية الجن. (ص 80)وإذا كانت الأنثى مصدر الحب بكلومه وجراحه، فإنها أيضا دواء لتلك الكلوم، فهي التي تملك سر الشفاء وطرق العلاج، فهي «امرأة رمانة/ تشفي جرح الشاعر/ وتضمد أحزانه» (74)

على سبيل الختم

لا شك أن جوانب كثيرة في هذا الديوان الجميل وفي بقية الأعمال الممثلة لتجربة الشاعر محمد بنعمارة تحتاج إلى إضاءات أخرى خاصة التكثيف الموسيقي، واللغة الشعرية، وبنية التناص وغيرها لكن الوقت الذي قدرته لهذه المشاركة لم يسمح سوى بتناول نقطة واحدة هي الحضور الخطاب الميتا شعري ودوره في تشكيل النص، وهو أمر لا مسناه عند شعراء آخرين، كمحمد بنطلحة وعبد السلام المساوي وعبد السلام بوحجر، لكنه لا يزال مفتوحا على مزيد من التعمق في أعمال أخرى باعتباره أحد ملامح القصيدة التي يتأملها صاحبها ويدرك منجزه بوعي عميق يتجلى على سطح النص.

الهوامش:

i ـ صدر هذا الديوان عن دار أبي رقراق، الرباط، 1972
ii ـ صدر هذا الديوان بالاشتراك مع الشاعر محمد فريد الرياحي سنة 1976 عن مطبعة النهضة بوجدة
iii ـ صدر هذا الديوان عن المؤسسة الثقافية، وجدة 1978
iv ـ صدر هذا الديوان عن مطبعة النور، تطوان 1981
v ـ صدر هذا الديوان عن منشورات المشكاة، وجدة 1987
vi ـ صدر هذا الديوان عن دار الأمان، الرباط، 1990
vii ـ صدر هذا الديوان ضمن منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2001
viii ـ هذا الديوان جمع ونشر بعد وفاة الشاعر، وصدر عن مؤسسة الديوان بآسفي سنة 2007
ix ـ صدر هذا الكتاب عن شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2001
x ـ صدر هذا الكتاب عن شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2000
xi ـ محمد عنيبة الحمري، الحب مهزلة القرون، مطبعة الأندلس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1968
xii ـ محمد مفتاح، رؤيا التماثل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، الطبعة الأولى 2005، ص 280 ـ 281
xiii ـ أحمد المجاطي، الفروسية، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، الطبعة الأولى 1987، ص 64
xiv ـ محمد الطوبي، تجربة الإكليل في كمنجات الخريف، منشورات البوكيلي للطباعة، القنيطرة، الطبعة الأولى 1995، ص 8
xv ـ نزار قباني، كتاب الحب، ضمن الأعمال الشعرية الجزء 1، منشورات نزار قباني، بيروت، ص 741



لعبة الأقنعة

في قصص «الغابة شاسعة والارنب صغير» لحسن البقالي

جمال الفزازي

عرفت البشرية، عبر تطورها التاريخي، أقنعة وثنية طوطمية ودينية وثقافية وفنية، باعتبار القناع تمثلا لأرواح مقدسة، وتجسيدا لقيم طقسية سحرية وتعبدية أو استعراضا لأدوار فنية كما في المسرح الإغريقي، حيث الشخصية تعني القناع **PERSONA** الذي يحجب وجه الشخص الحقيقي ويظهر الشخصية من حيث دورها بحسب الفعل الدرامي والجنس والطبقة الاجتماعية.

وقد انتقل القناع إلى حقل الشعر العربي ليصير مصطلحا دالا على العلامة اللغوية التي تحيل على أيقون طبيعي مثل حيوان أو نجم، أو رمز ثقافي وفني كالمتنبي والخضر وأدونيس والبوهالي إلخ، فيخفي الشاعر «أنا»ه الحقيقية بـ أنا» « رمزية أخرى، لإبلاغ صورة جمالية أو موقف فكري أو تاريخي أو سياسي الخ.

في هذا المقال، لا نقصد هذه التوصيفات الاصطلاحية بل نشير فقط إلى وظيفة القناع باعتباره علامة لغوية ورمزية تقوم بدور الإخفاء/ الإظهار في سياق - مقام تداول النوع القصصي والجنس الحكائي، وذلك لأسباب نفسية أو اجتماعية أو سياسية أو ثقافية أو فنية.

وبناء عليه نشير إلى أن هذه المجموعة القصصية «الغابة شاسعة والارنب صغير» ينسجها خيط جمالي رفيع يلم شبكة أقنعة أهمها:

أولا: قناع الأرنب: «الغابة شاسعة والارنب صغير» عنوان كتاب قصص لحسن البقالي حافل بحيوانات عديدة لكن ما سترعى الانتباه هو التركيز على «أرنب» نكرة في مجاهيل الغابة، -في قصة تحمل عنوان الكتاب - أرنب صغير مراوغ، يتخفى بأقنعة شتى عن رصاص الصياد، ف»يصير» ابتسامة وسمكة وطائرا. تحول ليس بسبب المسخ أو لعنة الآلهة بل بما تضمره القصة من سحر وغرابة، نفترض ذلك، ونحن نضع نصب اعيننا إشارة القاص في تصدير عمله إلى أن القصة في بدء تكوينها لديه تلوح (فكرة طريفة لم تنضج كفاية) ثم يضيف (أحث القلم على الكلمة الأولى ولكن لا شيء غير همهمات بدون معنى ومخاض عسير) لكأننا أمام رهاب إبداعي سيتمخض عن أرنب صغير (القصة) في مواجهة الغابة السردية الشاسعة والرصاصات الطائشة.

أليس الأرنب الصغير- إذن - هو ذاته القصة اللعوب المختالة المحتالة التي لا تكف عن الاعتراض والتحول والتنكر، متمنعة على المبدع وهو يواجه الصفحة البيضاء ؟.

ثانيا: قناع المرض العقلي: في ظلمات الغابة السردية ولاشعور الكاتب سجلات منسية ممحوة، لكنها قد تبرز على الورق متنكرة بأقنعة المجازات والإيحاءات المتنوعة، سواء بإرادة الكاتب أو بسلطة السارد أو بإرادة الشخصية ذاتها. ففي القصص نستكشف شبكة أمراض عقلية ونفسية عديدة ومتنوعة، يكفي الاطلاع على العتبات النصية -كالعناوين ومطالع النص -كي ندرك كثيرا من أعطاب الشخصيات واختلالات المجتمع، ويمكن تتبع تيمات المتون المحكية أو البنيات القصصية لإدراك كثافة صيغ التنكر التي تفضح مكر الواقع وتكشف التباس الحقيقة بالوهم، والمرض بالسواء.

إننا فعلا أمام مصحة متعددة الاختصاصات، حيث تبرز أمراض متنوعة منها :

-السكيزوفرينيا أو الفصام في قصص : «لماذا تصلح المصحة العقلية؟» و»حياة معادة» و»هل تعتقد ذلك حقا؟»

-الزهايمر وتعبر عنه : «يد الألم» و»خفة لا تصدق»

- الإدمان، ونعثر عليه في كل من «الدوخة» و»مقايضة»

- كوفيد: «صبيحة يوم آخر» و»الورم»

-السرنمة: «حب مشفر»

-الإحساس بالنقص : «حصة تجميل»، الخ

ففي قصة «لماذا تصلح المصحات العقلية؟» تتنكر الشخصية بادعاء إصابتها بـ «سكيزوفرينيا» لغاية استكشاف حقيقة المرض العقلي في فضاء المستشفى، حيث يقر الطبيب بأن الشخص مريض فعلا أمام اندهاش المرضى العقليين الحمقى الذي رأوا فيه إنسانا سويا، لنكون شاهدين على تبادل الأدوار في حفل تنكري مأساوي، يصير فيه الطبيب مريضا والمريض سويا، وهي قصة عن سيرة غيرية لطبيب أمريكي.

قصة تحيلنا أيضا على شخص فرنسي دون بيدرو دو جيزي الذي ادعى بنوة ملك المغرب عام 1710 فأودعوه مصحة عقلية، لكن سيكتشف أن جنونه مصطنع فيودع في السجن، وبهذا تتكامل الأدوار بين محجزي المصحة والسجن وباقي الأجهزة الايديلوجية للدولة.

ثالثا: أقنعة أسلوبية: استثمر الكاتب في قصصه أساليب فنية تتعدد صيغ أقنعتها وأشكالها التنكرية وأهم علاماتها:

-قناع الحلم : يعتبر تعلة سردية لاستبطان الذات وقول الحقيقة المتنكرة في أدغال غابة النفس الحيوانية، كما في قصة : «الثعلب» التي تسرد لنا حلما مضاعفا، لأب وابنته، كل منهما رأى الآخر، في حلمه، ثعلبا. أما في قصة «قارئ نوعي» فالقارئ يعانق أحلاما جنسية عديدة على خلاف الحالم في «قطرة ماء وصبية محرورة» الذي هو قوة فاعلة مادية: قطرة ماء تحلم بلم شمل الصبايا في عالم عربي ممزق، وهكذا يتخذ الحلم شكلا إنسانيا أو حيوانيا وماديا مائيا للتمويه والامتاع واستجلاء اللاشعور والطفولة، ومساءلة الذات الفردية والمجتمع

-قناع المشابهة والتقابل الدلالي : وقد وظفه الكاتب في قصص أهمها : «الذين يشبهونني» حيث يشغل البطل تطبيقا معلوماتيا للتعرف على الوجه الذي يماثل وجهه فيحصل على عدة وجوه موزعة على الكرة الأرضية، أكثرها غرابة وجه صورة النعجة دوللي المستنسخة. أما في قصة «حياة معادة» فتعيش الشخصية بالليل ما تعيشه بالنهار، في دوامة عبثية، وفي قصة «يد الألم» يلتبس على الشخصية الوجه الحقيقي الجوهري من العرضي

(-هل أنت أحمد ؟؟

- أنا أخوه)

وفي قصة «ملهاة مأساة»، يتم محو كل ضحكة أو بسمة حتى يتحول البلد كله نسخا متشابهة كأنها مستوطنة الزومبي، وفي قصة «م.م» يجعل المبدع اسم شخصية الكاتب الضمني البطل المحتفى به، مجاورا لصورة المجرم لخلق شبهة الاشتراك في الجريمة

إن دينامية التشابه والتماثل لا تؤدي وظيفتها السردية إلا بتمثل التقابل الدلالي بين طرفين متعارضين، فالتشابه بين ألبير كامو وكاميليو خوسيه وارد من خلال روايتيهما عن أهوال الحرب العالمية وعبثها، لكن لا يتولد المعنى إلا بفاعلية علاقتي التشابه والتقابل الدلالي بين الحرب والسلم.

ولا شك أن السخرية تنهض أساسا على المسافة الفاصلة بين الجوهري والعرضي كما في قصة «اختفاء» لألان إدغار بو الذي اختفى ليموت لاحقا، أما القطط فتختفي خلال حدث نحر الأضحية لكنها تعود، كما لو أنها تصر على الانتقام من معذب «القط الأسود» في روايته الشهيرة.

مصطفى أجماع

سبو ...

إلى حسن أشكر

إنّي أسمعك

يَا خَيْمَتَنَا ٱلْفِضِّيَّةَ ٱلْعَامِرَةَ
وَيَا وَجَعاً مُعَتَّقاً ،
تُحَاوِرُ مَوْجَ ٱلْعَرِيزَةِ، وَكُنْتَ عَلَى عَجَلٍ
وَمِنْ لَهْفَةِ ٱلْمُشْتَاقِ بَيْنَ عَرَائِسِهَا تَسْتَلْقِي وَقْتَ ٱلْغَسَقِ
تَخْتَسِي ٱلْغُرُوبَ فِي إِنَانِ حَضْرَتِهَا عِطْراً
" ووجهك الوضاح ماله مثال"
لَهَا ثِمَاراً عَبِيرَ ٱلْأَزْهَارِ أَلْوَاناً.
وَبَيْنَ ٱلضِّفَّتَيْنِ يَنْتَشِرُ شَذَى ٱلْهُيَامِ،
لِأُفُقٍ هُنَاكَ... هُنَاكَ تَلْوِيحَاتُهُ لِلْغَمَامِ.
مُشْتَعِلاً كَعَيْنِ قَصِيدَةٍ تَقِفُ عِنْدَ ٱلْمُفْتَرَقِ
وَمِنْ بَابِ ٱلصَّحْوِ تَتَّكِئُ عَلَى سِرِّ سُؤَالِ ٱلِانْتِظَارِ
صَاغِيَاً لِرَنِينِ أَسَاوِرِ فَقَدَتْ فَيْضَ أَلْفِ سِتَارٍ
مَرْهُواً كَعَادَتِكَ تَغْتَالُ فِي جُبَّةِ ٱلضُّنُونِ
وَبِيَمِينِكَ تَحْكِي عَنِ ٱلنَّدَمَاءِ وَعَنْ قُبُورِ ٱلْمَاءِ
وَعَنِ ٱلشَّاعِرِ إِجْمِيلَ: سَيِّدِ ٱلْمُزْنِ
بِأَنَّ ٱلْأَحْلَامَ كَانَتْ هُنَا.
وَكَسَائِرِ ٱلْعُشَّاقِ زَفَّتْ إِمْرَأَةٌ حَسْنَاءَ
أَسَمِيكَ ٱللُّغَةَ .. وَأَنْتَ ٱلْقِصَافُ
يَا مَدَجَّجاً بِمَرَاوِحِ ٱلْأَقْحُوَانِ.
فَلَمْ يَبْقَ لِلْحِكْمَةِ مُتَّسَعٌ لِلْوَقْتِ ...
وَأَنْتَ لِوَحْدِكَ تُقِيمُ صَوْتَجَاناً لِلْأَسْفَارِ
فَمَنْ يَفُكُّ هَلْهَلَ مَا سَلَرَ، وَمَا صَرَ؟
وَخُرَافَاتُ ٱلِانْتِسَابِ تَجْتَاحُ ٱلْفَجْرَ
أُغْنِيَةً هَدْهَدَهَا ٱلْعُجُولُ وَٱلْإِصْرَارُ
وَأَنْتَ ٱلْمُدَجَّجُ بِالْفَيْضِ وَٱلْغَيْضِ
ٱلتَّرَائِي: ٱلشَّاهِدُ ٱلْمَصْعُونُ وَٱلصَّامِتُ ٱلْعَاكِي ...
وَٱلْأَوْجَاعُ فِي مَدَاكَ مُرْتَجَلَةٌ .

متورّط في انجاهك

عاشقك

سَبُو ..
يَا مَرْتَعَ ٱلصِّبَا .. وَمَوْقِدَ ٱلذِّكْرَيَاتِ،
ٱلرِّيحُ تُدَثِّرُنَا وَٱلْأَنْفَاسُ تَصْرُقُ ٱلْأَبْوَابَ.
يَا بَقِيَّةً مِنْ نُقْطَةِ ٱلسَّمَاءِ ..
عَلِيلَةً ، جِئْتُكَ وَإِلَيْكَ ٱلْوَصْلُ يَتَّصِلُ
يَا أَنَا .. يَا أَنْتَ إِنِّي أُرَقِّبُكَ وَٱلْحَبْلُ مِنْكَ لَا يَنْفَصِلُ .
مُتَوَرِّطٌ اتِّجَاهَ عِشْقِكَ ، وَفِي تِيهِي أُعَانِقُكَ يَا سَبُو

- قناع الإخفاء : تروم القصص إبلاغ الأحداث بحذفها أي أنها غير متلفظ بها لكنها مستنتجة بالتأويل عبر السياق النصي والمقام التداولي مثل قصة» ذاك الغياب الصارخ» حيث ظل الممثلون يؤجلون ظهور النجم لكن (النجم المحبوب اللامع لم يأت) ليحظى الغائب بالتصفيق ويصير الاختفاء أقوى من شهادة الحضور. وفي قصة «الورم» يقول السارد: (ليس كل شيء يقال، ثمة أسرار أكثر شناعة يجدر الزج بها في الركن القصي من اللاوعي) ثم ينتهي إلى (تسألني كيف تورمت رجلاي؟ ذاك فقط سري الذي طفح)، تحتفي القصة، كسواها من القصص، بأورام عديدة لا تلبث أن تطفو على السطح بالقراءة والتأويل، لاعتمادها على الإيجاز والاقتضاب والتكثيف الدلالي والتوريات والكنايات والاستعارات بما يمكنها من استنطاق أقنعة تورمات الطابو السياسي والديني والجنسي.

- قناع الميتاحكي Métafiction وهو تنكر جمالي وفكري داخل القصة، يفسر الأحداث الخفية ومواقف الشخصيات المضمرة، و يمارس وظيفة نقدية داخل القصة باعتباره تخييلا، لذلك، قد يتخذ من السخرية وسيطا لإخفاء صوت الكاتب ورؤيته النقدية، بخلق مفارقات تطبع أفعال الشخصيات ومواقفها عبر التعليقات أو الحوار أو تقنية القصة داخل القصة أو التقطيع السينمائي أو التغريب والغرابة كما في قصة: (الحمار) حين حاوره السارد:

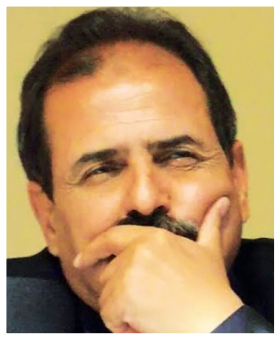
- (ما بك أيها الحمار؟
-بي ما بك أيها الغريب)

والغرابة نجدها بأبهى صورها تحاذي الفانتستيك العجائبي كما في قصة «جبل القص» يحكي السارد عن جبل قصصي ببنية هرمية، يتقعر في قاعدته ركام القصص الرديئة والفجة، وفي قمته تتربع القصص الجيدة: قصص بورخيس وادغار الان بو وأحمد بوزفور ومحمد خضير ولوكليزيو ويوسف ادريس وزكريا تامر وغيرهم.

بهذه الأقنعة السردية وغيرها تسعى قصص «الغابة» إلى خلق معادل موضوعي جمالي متخيل، مقاوم للتمثلات المسكوكة المبتذلة عن القصة والفن، ساعية الى استبطان لاوعي الشخصيات، ونقد الوعي الجمعي الذي تبلوره السلط المادية والرمزية.

مساءلة الذات والتاريخ

في «ثورة الأيام الأربعة» للروائي المغربي عبد الكريم جويطي



عبد الواحد كفيح

ما زالت سرود الروائي عبد الكريم جويطي تستأثر باهتمام المبدعين والنقاد على السواء. فما من عمل جديد لديه إلا ويثير فضول القراء ويحفّز شهية القراءة ويشجع على التفاعل والمتابعة. ولا يزال ماض في مشروعه الروائي الملتزم بقضايا المجتمع والعصر، في قالب إبداعي يرصد جوانب اجتماعية، يكشف فيها عن الدواخل والبواطن خاصة فيما يتعلق بتلك العاهات الجسيمة والتشوهات الموجعة التي عرّاها بصدق وصراحة إبداعية راقية في روايته « المغاربة» التي لم يقف فيها حدّ رصد الواقع فحسب، بل يحيلنا بأحداثها ضمنيا، على ضرورة الثبات على المبادئ وتجذير القيم السامية وألا تهاون في اتخاذ القرارات الحاسمة في المواقف المناسبة.

وتأتي روايته الأخيرة «ثورة الأيام الأربعة» لتتوج مسيرة إبداعية طويلة، ظل فيها جويطي وفيا لجنس الرواية، مفضلا إياها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، حيث لم يبغ عنها حولا ولا عوجا، إذ يعتبر الوحيد الذي أخلص للرواية واتخذها ملة وعقيدة وما حاد عنها ولا بدّل تبديلا، سوى في محاولة منه لاستغوار واستكشاف مراحل تاريخية، وحقب زمنية هامة من تاريخ المغرب، والتي أثمرت عن إنتاج عمل ضخم، في قراءة رصينة واستقراء علمي دقيق لتاريخ تادلة بالخصوص، ومن أحداثها أكيد استبطن حقائق جوهرية أثرت خبرته، وعملت على إيقاظ الشعور في استلهامها روائيًا دون إكراه ذاتي ولا تكلف إبداعي مصطنع .

وفي «ثورة الأيام الأربعة» التي أفضل أن أعنونها بـ «حلم الجمهورية الموعود»، حيث اختار الكاتب لأحداث روايته، وبذكاء إبداعي هادف، الجبل كفضاء له أبعاده الدلالية والرمزية، وراهن عليه باعتباره كان ولا يزال عمقا استراتيجيا ومعقلا للنضال والمقاومة المغربية الشرسة، وهو الذي يعلم دون سواه، أنه من هناك تأتي أنباء الأمم المنتصرة وأشلاء الأساطير البطولية. ومن هناك استعر أوار المقاومة والتمرد على المستعمر وحيث ولد أبطال الجبل الصناديد الأشاوس. فاتخذه أرضية صلبة ومنطلقا لاندلاع أحداث رواية مبهرة من حيث جودة الأسلوب وقوة الطرح وعمق المعنى، إذ منذ بداية الفصل الأول نلفيه يغوص عميقا في فيض غزير من الدهشة اللغوية والإمتاع السردي الزاخر بالأحداث، مستعيدا لحظات مستقطعة من الذاكرة في مزيج خاص بين الأشياء والأشخاص والأحداث الواقعية منها والمتخيلة والأماكن، في محاولة منه، في اعتقادي، للهدم والترميم والتدمير وإعادة البناء والإنشاء، مستغلا مساحات هائلة لا حدود لها من التخيّل والخيال. وقد شيّد عالمه الروائي في أماكن وفضاءات قريبة جغرافيا، من عالمه الصغير (بني ملال) التي يدرك بالتأكيد شعابها ووهادها ووديانها « إيريس»، فكان أن استحوذ المكان على جزء كبير من الرواية باعتباره مأوى وحيزا لصدى الأرواح، بل موطنا ضاجّا بالأرواح والروائح والخبايا التاريخية الناطقة بكل الألسن واللغات. لهذا كانت الأماكن بطبيعتها الجبلية الساحرة عنصرا من عناصر الدهشة والإمتاع التي تحفل بها الرواية.

مع توالي تسلسل الأحداث تتبدّى للقارئ بعض الحقائق والراوي يميط أستار الإبهام وسجوف الغموض الذي يبدأ في التلاشي مع توالي الصفحات، فتتكشف أسرار الحكاية، وتنكشف هوية الشخصيات بدءا من دوغول، هذا علاوة على إماطة الإبهام واللبس عن لغز الأغنية المشؤومة التي كانت سببا في مأساة أستاذ الفلسفة وكتيبة الثوار الثمانية الآخرين، حيث كل واحد منهم يحمل في عبّه سرا دفينا بل أسرارا، والذين بدأت ملامحهم تتشكل بعد عملية سردية تتغيّى الإرجاء والتأجيل، في لعبة الكرّ والفرّ، وشد وجذب، وتحريض لدودة التشويق، والراوي يتنقل بنا على جناح الإمتاع عبر الأزمان والعصور، والكائنات الروائية، والمذاهب الفلسفية، والتيارات السياسية وأنظمة الحكم. إذ على القارئ أن يلتهم مائة صفحة للتعرف على البطل أستاذ الفلسفة زياد السمعلي وسليمان الفحام وعمر الكتبي و (ر.ب. م)/ (رجاء بني ملال)، والمعلّم والفيتنامي، وكل الكائنات الروائية التي تشكل عصب فصول الرواية بما فيها «سرمد» الذي أكيد يحيل على البطء بل توقف الزمن، ومؤشرا واضحا على أن هؤلاء الفتية الذين آمنوا بثورة فاشلة، وهم يعضون بالنواجد على مؤشرات الهزيمة والفشل قبل البداية، لا محالة هم ساقطون آجلا أم عاجلا. وأكيد يعلمون علم اليقين أن بدايتهم و منطلقاتهم خاطئة وخاسرة، ستقودهم حتما إلى نهاية فاشلة وخط وصول خاطئ.

في العديد من المواقع نلفي الكاتب يروض اللغة ترويضا، بحس جمالي لا يحمّل اللغة عبئا بقدر ما يدع المتلقي أسيرا لبلاغتها وبذخها الشاعري. لهذا، وبهذه المؤهلات اللغوية، ومقدرته الهائلة على تطويعها يجد القارئ نفسه يسبر أغوار الشخصيات ويتكشّف ويتقرّى أفكارها وأحلامها وانكساراتها. ولإعطاء المشروعية لثورة ما يحرص مهندسوها على تنويع الفئات المشاركة/ المتورطة إثباتا منهم لدواعي ومبررات الثورة والاستياء العارم من فشل منظومة النظام ككل. فينبري الراوي في تبرير اختفاء وموت أو اغتيال شخصيات سياسية قيادية كتب لها أن تختفي من سجل التاريخ الكبير، وتطمس ذكراهم إلى الأبد بأسلوب أدبي رفيع، مشوق يشد الأنفاس بشغف كبير. وبعد أن غاض وغاب مؤشر الانتصار، - وبوادر فشل ذريع تتبدى للعيان- تمنى الراوي أن يعود إلى نفسه وإلى براءته الأولى (ص 93).

تناقش الرواية أفكارا كبرى في العديد من تمفصلاتها، وهي كثيرة وفيها ما قدمه بسخرية سوداء لاذعة ص (103) كل هذا في ثورة غريبة هجينة بلا ملامح وليست ككل الثورات (ص 104)(ص 111/ص)، لدرجة أنه استعصى على المترجمين أن يجدوا لمعناها - في الكتب واللغات - ما يقابله بالأمازيغية، في إشارة ذكية إلى عماء الثورة والثوار وضلالها وغموضها وغرابتها منذ الانطلاقة الأولى لإطلاق أول رصاصة. ففيها إشارات بليغة لعنصر الهاجس الأمني لدى الجهات المسؤولة جراء الخوف الذي شيدت حوله الحدود والسدود والأسوار العالية عوض بناء المجتمع الذي أضحى سجين وطنه.

وهم في قلب الحدث، وفي اللحظات الحاسمة، وفي جلسة حوار مع الذات أو سلخ الجلد، اكتشف الثوار أنهم في وضع سيئ لا يحسدون عليه، وأن كل المؤشرات السلبية التي توجد بين أيديهم وأمام أعينهم تشي بخسارة فادحة، وأنهم على وشك طي صفحة ثورة لم ولن يدوّن فيها سطر واحد على الإطلاق.

في استعادة للأحداث و استغوار عميق للذاكرة، حيث الأغنية المشؤومة وبداية المواجهة مع المخزن، وفي انتقالات سردية سلسة تخرجك من عالم الكائن الموجود إلى العالم الذي كان، سعى الكاتب بلغة باذخة، وحرفية إبداعية عالية الصبيب، إلى الإمساك بخيط السرد و بخناق القارئ حتى آخر نفس من الرواية، هذا علاوة على قدرته الرهيبة على التحليل، والمناوشة، و الاستشهادات، والمقارنة والاستنتاج والتوقع، وثقافته الواسعة، هي التي جعلت من كتابات جويطي الروائية مرآة وسجلا إبداعيا غنيا سيتوارثه المهتمون بجنس الرواية، لأن كتابة الرواية كما يقال، تحتاج الى الكثير من الحقائق التي توجد بين ثنايا سجلات التاريخ وخرائط الجغرافيا والفلسفة وغيرها من العلوم الحقة وكذا علم الاجتماع والأنثروبولوجيا وغيرها من العلوم الانسانية التي ينبغي لكل روائي الإحاطة بها والتمكن من بعض جوانبها وخصائصها، وهو أكيد لديه الكثير الكثير منها .إذ تلفيه في الرواية متمكنا محيطا بالفكرة والقدرة الفائقة على طرح الشيء ونقيضه ص (167) يقلبها ذات اليمين وذات الشمال ويضعها تارة بالتصريح على محك التشريح وتارة بالتلميح مناوشا، تاركا مساحة أوسع لرأي القارئ وإشراكه في الاستنتاج ويدفعه بهذا ليكون منتجا مؤولا، لا مستهلكا سلبيا كما في ص (168) حيث يدعو - وهو المهتم بالتاريخ - إلى إعادة كتابة التاريخ، وإعادة النظر في التاريخ الذي يوجد في السجلات الكبرى، داعيا على لسان القائد الذي طلب من الأستاذ أن يكون مؤرخ وموثق هذه الثورة. ولعل البعد الدلالي للمفكرة ورمزية المنظار لا تخطئهما البديهة (التاريخ والجغرافيا)،

وأن يوثّق بمنظار أشدّ دقة مما يراه الآخرون العاديون (مؤرخو البلاطات) ص (169) وفي إحالة أخرى أيضا على أن الإبداع الحقيقي هو تصوير واستغوار لكل الأشياء التي يمر عليها الآخرون العاديون ولا تثير لديهم فضول الاستغوار والتمحيص والاستنتاج والتأويل .

عاش البطل في رواية ثورة الأيام الأربعة حالة من الرعب والانكسار والانفصام بين ما يسمعه وما يراه ، فأضحى فريسة لأفكار باتت تفتك به وهو يستحضر مهندسي الثورات في كراسيهم الوثيرة وأماكنهم الآمنة بعيدين جدا عن مواقع المخاطرة والمغامرة والمقامرة أحيانا، فيما العكس هو الصحيح أن يقودوا الثورة ويخوضوا التجربة في الطليعة بصدور عارية ليختلط فعلا الدم باللحم والمصير، فبدا أنه بحاجة إلى مساءلة الذات والقيام بثورته الخاصة كما شخصية تودا (صاحبة الماخور) التي قررت هي الأخرى أن تتمرد على حياتها، فيخلص في العديد من محطات وتمفصلات الرواية إلى أن الثورة الحقيقية التي ينبغي القيام بها هي ثورة على الجهل والسذاجة والايمان بالغيب وتحطيم الأصنام، وعلى التعاسة التي ترافق الأشخاص، وعلى الذات قبل أي ثورة أخرى، وكما أنه لا يستحق مثل هؤلاء أن يخاطر المرء بنفسه من أجلهم في انتحار رخيص، وهو يحفر قبره بيده بل يستلقي فيه ويهيل عليه التراب ص(270)

في تقابل إبداعي جميل، يحيل على صبر ووفاء بينيلوب وانتظارها عودة عوليس من عوالم الأساطير المدهشة وعرائس الاوديسا، وهي تغزل الصوف وتنكث ما غزلته في إشارة جميلة جدا لصبر الأمهات والزوجات اللواتي جلسن على الربوة في أوقات معلومة ينتظرن عودة الأبناء والأزواج من لاندوشين وقد انتهت الحرب هناك منذ سنين عديدة خلت وهن يغزلن ولا يتوانين في الإصرار على التشبث بخيط الأمل في انتظار أزلي مزمن حتى وإن علمن أن الحروب فعلا قد انتهت، وكل واحدة فيهن تحمل في عبّها سرّا دفينا كما هو الحال لدى باقي شخصيات الرواية حيث كل واحد منهم يحمل سرا غير مقدرين عواقب الانتظار والأسرار والألغاز التي تنتظرهم جميعا.

ويعد مشهد النساء اللواتي قضين الساعات والليالي الطوال منتظرات، بلوعة حارقة، ذاك الذي يمكن أن يأتي ولا يأتي، في حالة ترقب أبدية من اللوحات التي وردت بحضور قوي لافت في جمالية الرواية، كل ذلك في سرد مكثف غزير استند فيه الكاتب لقالب روائي شيق ومنتظم البُنى، مستعرضا بحنكته السردية المعهودة أحداثا مضت وحدثت في الواقع وانقضت وتبخرت في لمح البصر وكأنها لم تحدث أصلا (أحداث مولاي بوعزة) محاولا في اعتقادي، ربط الماضي بالحاضر ومساءلة التاريخ القريب، وما يقابل كل هذا من وشائج التشابه التي تشكل معطيات حاضرنا، وما يرافق ذلك من استعادة لمواقف جريئة وأحداث تاريخية موجعة مازالت تستوطن الفكر وتحفر عميقا في العقل، وترفض المغادرة، محاولا التأريخ لما أهمله التاريخ الرسمي. كل ذلك في إبداع روائي شيق جديد، في حلة جديدة، وبوعي جمالي جديد وتيمة جديدة، فيها عدد هائل من الأسئلة المبطنة والشفرات والايماءات والإجابات المعلقة، والإحالات المشفرة في إشارة صريحة وبليغة لمقولة في قلب كل رواية سؤال أو إشارة أو استفهام.

نحن إزاء رواية تستنطق - بسخريتها السوداء- المسكوت عنه في ذواتنا الفردية والجمعية، وتذكّر بالمنسي فينا وفي تاريخنا وتفجره. وفي سياق كل تلك الأحلام الموءودة، والمفارقات الغريبة التي استوطنت مواقع عديدة من الرواية، استطاع الكاتب أن يخلخل الجاهز والمسكوك والمسكوت عنه، وكل الأشياء المركونة في خانة المسلمات حتى تكتسب قيمة ومعنى ودلالة جديدة وآنية، غير متحمس ولا متوان في ترتيبها ترتيبا مختلفا وتقليبها بعين المبدع الناقد المؤرخ ذات ظاهر وباطن، في سياق يحيل على مجمل العلل العميقة الظاهرة للعميان، التي لازمت مشروع هذه الثورة العمياء، أنه ليست بالأحلام - التي ظلت أفكارا بعيدة سنوات ضوئية على خط التحقق- تنال المطالب، خاصة أنها انطلقت بلا خطة، ولا بوصلة، ولا خرائط، ولا تواصل، وما صاحبها أيضا من بطء «سرمدي».

ومع التوغل في مجريات أحداث الرواية تتقافز الأحداث والوقائع التاريخية الحقيقية في تسلسل سردي شفيف، لا يغلب فيها التاريخي على المتخيل، ولا هذا عن ذاك، وهو المفتون باستغوار وتمجيد تاريخ سهول تادلة الممتدة جذوره في غور سحيق من الزمن السرمدي الجبار، علما أنه بالنسبة لجويطي لا يقينيات في الرواية ولا حدود فيها للتأويل والشك والارتياب، متناولا كل ذلك بنظرة مغايرة للأشياء والأحداث العادية، موظفا في ذلك حفرا أركيولوجيا في الذات والأحداث، سالكا بذلك طرقا غير معبدة وغير مألوفة وغير عادية للوصول حتما إلى محطات عذراء وغير مألوفة ولا مطروقة، مناوشا تارة بنقد ناعم و واضعا الاصبع بقوة على مكمن الداء بما فيها العديد من الهموم الذاتية والجماعية والقلق المزمن والصراع الأبدي المتأصل في الذات الانسانية من أجل العيش وإثبات الوجود. وأخيرا تعدّ هذه الرواية إضافة نوعية للمكتبة المغربية والعربية في المنجز الروائي الجديد، مازالت في حاجة الى المزيد من القراءات والدراسات النقدية العميقة والمتفحصة لاستغوار زواياها المعتمة، وتسليط الضوء على الجوانب الفنية والجمالية للمنجز السردي ككل لروائي محترف أصيل، بصم على حضور إبداعي وازن ومميز .

خولة العلوي

قصيدة

الدمعة قافيةُ

دمعة أخرى
وتنام في صدري قصيدة
تذرف الحزن قافية
تطوف حول القلب حافية
وترحل..
الدمع يصبح في مداه أسئلة
لماض يجيب عن
المستقبل
لا الحلم يدرك ما جناه
فيستقيل ،ولا الحظ
يرحم
الآن يرجع خائبا دون عذر
كي يستريح من
العتاب
ومن القصيدة
حين تسأل
كم دمعة يحتاج
الغيم ليمطر
ويعود إلى الجرح
ليثأر !

من أعمال الفنان البلغاري بيتر ميتشيف

بلاغة الرمز وخلفياته

في مسرحية «منطق الطير»* للمُخرج المغربي الدكتور إبراهيم الهنائي

محمد زهير

في انفراج من ضائقة الجائحة غصت قاعة المسرح استجابة لدعوة مسرحية «منطق الطير».. دعوة البحث عن معنى الإنسان ومعنى الحياة ومعنى الوجود، المعنى الساكن في ذات الإنسان الملازم لحياته كنبض القلب وسريان الدم في أقاليم الجسم.. البحث عن هذا المعنى اللصيق بالوجود في ذاته هو جوهر الرحلة الرمزية للطير في منظومة مثنويات «منطق الطير» لفريد الدين العطار وفي المسرحية قيد المقاربة المستمدة من المنظومة بعنوانها ذاته، لكن برؤية مختلفة لاختلاف زمان وسياق المسرحية عن زمان وسياق المتن سندها المرجعي، المستجيبة رمزيته لتأويلات مبدعة يزداد بها دفق مجرى المتن اغتناء وتتجدد حياته بقابليته لتعدد التأويلات في سياقات مختلفة.. وقد جاء في خاتمة منظومة «منطق الطير» للعطار قوله: « ونظمي يتسم بميزة عجيبة، إذ يولد في كل آونة معاني جديدة «(1)، وقوله أيضا: « ولكل إنسان ما يوافقه في هذا الكتاب»(2).

ومسرحية «منطق الطير» تجاوب مع هذا التنصيص المنفتحة رؤيته على مختلف القراءات المؤطرة بشروط إقناعها، والبعيدة عن التعصب الذي شدد العطار على انتقاده وإدانته وقد تأذى منه هو ذاته. فمشاهد المسرحية ذات خلفيات تحيل على قضايا وأحوال راهنة، قد تكون لها أشباه في الماضي، لكن المهم هنا ليس الماضي وإنما الحاضر أساسا، فأهوال الاحتراب والتعصب والاستعباد، وحيرة التيه والضياع بسبب افتقاد المعنى، وجور التسلط ومنابذة المختلف والمتطلع إلى الانعتاق مما يكبل الطاقة الإيجابية الحية للإنسان.. تلك هي خلفيات رمزيات المسرحية التي وجدت في منظومة العطار ذخيرة رمزية لبناء درامي له كثافته النوعية. فكل ما في منظومة العطار رموز موصولة برموز. والرمز في الإبداع دال إيحائي مستضمر لما يستدعي التأويل. وغزارة الترميز في المنظومة وانفتاح رؤية ناظمها على نحو ما نص عليه، يتيحان مجالا خصبا للاستعارة وفق هدف أو أهداف المستعير. وهو رهان المسرحية على مستوى مقاصد رسائلها.

فهي استعارت من المتن المرجعي الأساس ومضت في منحاها المفارق، أولا بفعلها التحويلي لما استعارته إلى مشهديات مشخصة ومسرودات حية على الخشبة. لقد انتبهت رؤية المسرحي إلى القيم الدرامية في متن العطار، فاستدعت منه إلى المسرح ما أقام بنيان المسرحية بمزاوجة بين شاخص المشهد وبين إغنائه بروافد سردية مرتبطة عضويا بما يجري على الخشبة، لتضيء تلك الروافد بعض مساحات المحكي في منظومة العطار بقصد تقريبها أكثر من متخيل وإدراك المتلقي، وتوسيع مجال تمثله بالمراوحة بين التشخيص والسرد.

الرهان الأول إذن كان هذا التحويل المبدع الهادف إلى تشخيص رسائل رمزية جوهرية في نص العرض، وفي صلبها رسالة البحث عن المعنى، البحث الذي ترمز إليه رحلة جماعة الطير، تلك الرحلة القاسية التي لم تطق خوض غمارها غير قلة قطعت أوديتها المضنية الشاقة مهتدية بالهدهد، رمز الدليل المستنير في مسالك الوصل الصعبة، التي هلك في مكابدة مشاقها جمع كثير من الطير، ولم يجتز أوديتها إلا قليل أخلص لنداء الوصل وتحمل من وعثائه ما تحمل، في رمز إلى أن هدف إدراك المعنى ووصل الحقيقة ليس بالأمر الميسور وليس في طاقة أي كان، فمن لم تساكنه محبة الوصل أو قصر عن عنت السفر القاسي لاحظ له في السير وقطع المسالك، كما صار مع جمع الطيور فقد كان منها المتردد والمتعلل بأعذار وتعلات، مثل ما يحدث للإنسان في مواجهة صعاب الأمور. فالطير في الرحلة ترمز إلى الإنسان في أحواله ومواقفه المتأرجحة بين السلب والإيجاب، والقلة من الطير التي كابدت مشاق رحلة البحث والدهشة والاكتشاف، هي رمز سعي الإنسان حاد العزم قوي إرادة الإقدام على استكشاف الحقيقة ومعنى الوجود على الأرض، مهما كانت كلفة ذلك من المشاق والمحن.. وبذل الجهد في هذا السبيل أسفر للطيور الرموز عن الاكتشاف المذهل، أن الحقيقة تسكن ذواتنا ملازمة لها لكن مواصلتها وقف على مقاساة شاقة نظير مقاساة الطير في مسالك رحلتها إلى « السيمورغ» رمز الحقيقة التي تبحث عنها وهي في ذاتها. وليس من كائنات لها القدرة على الطيران والتحليق العالي في الفضاء المفتوح مثلما للطيور، فرمزية طيرانها وترحالها ينطويان على الكثير من المعاني، بؤرتها الانطلاق المتحرر في رحابة الفضاء.

لقد أصيبت الطيور الواصلة إلى حيث «السيمورغ» بالذهول إذ اكتشفت أن «السيمورغ» هو ذاتها المرئية في مرآة ذاتها، هو حقيقتها نفسها ومعناها نفسه، فنتيجة جهدها الجهيد هي اكتشافها لهذا الكنز الثمين الساكن ذاتها دون أن تدرك مساكنته لها قبل ذلك. ولحظة هذا الاكتشاف/ المكاشفة المذهلة شخصتها المسرحية في مشهد قوي الدلالة، حين اكتشفت الطيور الواصلة أن مكان وصولها هو بالذات مكان انطلاقها، في رمز إلى أن ما تجشمت البحث عنه خارجها ساكن في ذاتها، لقد كان منحجبا عنها في التيه عنه، وإذ جاهدت في البحث عنه وجدته، وعلى النقيض فمن لم يبحث لن يجد فهو في غياب عن حركة الحياة.

إن في رحلة الطير إيقاظا للبصيرة على ما تعمى أو تتعامى عنه فظاظة الطبع المنضبة لنهر المحبة ونزعة التسلط التي تستفحل بها ومعها الشرور، ومن دواهيها عنف التعصب ومصادرة حق الاختلاف القائم على اجتهاده المفارق. وهي الحالة التي شخصتها المسرحية في جور التضييق على الحلاج، ثم التخلص منه بالصلب والقتل عوض مقابلة رأيه بالرأي ومجادلته بالتي هي أحسن.. وفي منظومة العطار تسري روح الحلاج بالتهاب أشواقها وحرارة أهوائها. وحالته بالغة الدلالة على جور الاستبداد وحقد التعصب وأنانيته المفرطة استهدافه بداهية التأليب عليه في سوادها. وتتضاعف داهية بالمزاعم والإرشاء لتوسيع دائرة إدانته بالباطل المناسل للإفساد من الفساد، على نحو ما شخصته المسرحية في موقفين متعارضين: موقف الارتياب من ادعاءات السلطة والميل من ثمة عن مزاعمها المدينة للحلاج، ليتحول هذا الموقف إلى انحياز متواطئ ممن انساقوا غفلة للأراجيف أو استمليوا بالإرشاء. وعدوانية العاتي تحتد في مواجهة من يدرك فظاعة جرائمه، وصور أنانيته لا تقف عند حد ومنها الاعتداء على حرية المستضعفين بالاسترقاق وبيعهم في أسواق النخاسة، كما شخصت المسرحية ذلك في مشهد له نظائره في أشكال متعددة تختلف صورا وتلتقي في مجافاتها للحق في الحرية والكرامة واعتبار إنسانية الإنسان.

إن شناعة التجافي تظهر أكثر بشاعة حين تقابل بسمو جمال المحبة، التي استحثت أشواق الطيور إلى رحلة البحث عن المعنى واكتشاف الحقيقة، والتي تبدو في حالاتها القصوى للنظر القاصر سلوكا متهورا، كما في مشهد العشق الجارف من الشيخ الطاعن في الزهد لفتاة رومية حسناء. عشق يبدو ظاهريا لمن لا يدرك مغزى رمزيته نزقا من شيخ واغل في الزهد، علق هواه فتاة بينه وبينها فوارق في السن والعقيدة والطموح.. فلقي في ذلك من المحن والانكسارات الكثير، ولكن العشق النابع من الروح والمتجه إليها انتهى إلى وصل رمزي بين مختلفين بل نقيضين لا يمكن أن يجمع بينهما غير العشق المتعالي عن كل أنانية ذاتية ونزوة عارضة، وهو ما جمع أخيرا بين روحيهما، وقد تواصلا داخليا بلغة سرية تستشعرها رهافة الروح وتند عن جفاف الحس وجفائه تجاوبا مع إشارة العطار إلى أن « للطير لغة ولسانا آخر « (3) فالانفصال في العارض يصير إلى اتصال رمزي في مرقى المحبة كالشعاع يتألق بالشعاع.

وفي حالة أخرى كثيفة الدلالة يدهشنا

مشهد تلك العجوز الممتلئة طاقة روحية، والتي لم تأت سطوة الزمن على وهج روحها، بل دفعتها حرارة طاقتها الداخلية إلى اختراق سوق النخاسة لشراء الفتى الوسيم (يوسف - الرمز) المعروض للبيع، وهي لا تملك غير جديلة صوف، راغبة في تحرير الفتى رمزيا ملبية نداء الأعماق. لقد كانت قوة رغبتها في شراء الفتى مثار سخرية بين النخاسين ومبتاعي الرقيق. وغلاظ حسهم لم يدرك أن العجوز اشترت الفتى فعلا بسمو روحها، فهو في وجدانها ولن تغيب هي أيضا عن وجدانه، وبسمو روحها حررته مجازا من ربقة الاسترقاق فارتبط اسمه باسمها وحاله بحالها، ولا طاقة للزمن ولا لغلاظ الحس بفصم هذا الارتباط، ألم تتحرك مواجدنا ونحن نشاهد محاولة العجوز ألا يقع الفتى في أسر الاسترقاق؟ ألم تنجذب أنفسنا إلى محاولتها تخليص الفتى بنور المحبة الذي يعشي أعين النخاسين ومرتادي أسواقهم؟ ذلك النور الذي اجتذب الفراشات الثلاث إلى رمز ضوء الشمعة ليتعرفن على حقيقته ويتعرفن على حقيقتهن في نوره. أما الفراشة الأولى فرأت من مسافة ووصفت ما رأت دون أن تدرك كنه النور فلم تحصل على أكثر من الوصف. وأما الثانية فحامت حول الضوء ومسها بعض لهيبه ولم تجاوز هذا الحد وذلك منتهى عزمها. وأما الثالثة فقد اندفعت مستهامة مبتهجة بالوهج لتأخذ لونه وتنصهر في لهيبه فتصير معناه وحقيقة جوهره، رامزة إلى أن تحصيل المعنى ومواصلة الحقيقة لا يتأتيان بمجرد الرغبة والوقوف حيال أو الحوم حول.. وإنما التحصيل والوصل طريقهما المحبة واقتحام الوعر والتفاني في سبيل المطلوب، فالباذل آخذ والمتردد والناكص محرومان والحاصل على قدر المبذول. وأتصور أن مشهد الرقصة الآسرة للفراشة الواصلة، بجناحيها النورانيين الوارفين ودفق حركاتها التعبيرية كأبيات قصيدة شعر بليغة، أتصور تلك الرقصة السعيدة هي تحول الفراشة المنصهرة في النور، وقد عادت من تجربتها الملتهبة بكل ذلك الدفق البهيج فقالت برمزيات الرقص وهو لغات تدفق الجسد بأعمق مشاعره، ما لا يمكن قوله باللفظ. فراشة منبعثة من حريقها هالة نور أرى في ضوء بهجته هيام الشيخ بالفتاة الرومية ورغبة المرأة العجوز في فك أسر الفتى الوسيم وسعادة الطيور بالتعرف على ذاتها في مرآة ذاتها.. لقد قال العطار إن الطيور الواصلة لم تعد لتخبرنا بما صار إليه حالها، لكن رقصة الفراشة ترسل إشارات إلى الحدس بأن المرمل في الهجير وجد الظل ونبع الماء.. وفي الستارة البيضاء في خلفية الخشبة المضاءة بنور كأفق إشراق، أرى امتدادا لجناحي فراشة النور.. والستارة المضاءة تلك هي أول ما يتبادر إلى العين قبل بداية المسرحية وآخر ما تراه بعد نهايتها، وذلك مؤشر على أن ظلام القبح عاجز عن الالتفاف على نور الجمال.

لقد اعتمد بناء المسرحية على سرديات كثيفة التضمين من منظومة العطار، لمسرحتها برؤية أساسها بلاغة اقتصاد ما قل ودل، وهو ما يجعل المتلقي يتفاعل مع متخيل الخشبة بملء البياضات في المشهد باستحضارات خياله، مشاركا بذلك في إنتاج العرض وليس فقط في تلقيه، حاضرا افتراضا في عالم الخشبة. وفي مركز هذا العالم أداء الممثلين بتعبيرية حركاتهم وتلفظهم وانسجام تراسلاتهم، وهم يشخصون بإقناع نصا بظلال شعرية وغزارة ترميزية. وقوة النص تجد مجال خصبها في مجال تشخيصه المبدع. أما العناصر المحايثة أوالحافة بالملفوظ التي يتعذر على فضاء الخشبة وزمان الأداء احتواءها فتوكل إلى متخيل المتلقي ليتصور أماكن الأحداث وأزمنتها والعناصر الملابسة لها.. فملفوظ الممثلين وحركاتهم ولباسهم وإنفاذات الضوء والموسيقى والرقص وهندسة الخشبة.. كلها مؤشرات لتحفيز متخيل المتلقي لتمثل الغائب من خلال الحاضر المتضمن للغائب بالقوة.. وعلى هذا الأساس فمشاهد المسرحية تجري على خشبتين متراسلتين: خشبة مادية هي فضاء المشاهدة والاستماع وخشبة متخيل المتلقي المتفاعل مع شاخص الخشبة ومتواليات السرد.

ولأن المتن الاساس المعتمد في بناء المسرحية كثيف الترميز مبحر في بحر التجريد، ولأن العرض لا يقترب من المتلقي إلا بإحكام تماسك حلقاته في مشاهدها المشخصة وفي حالاتها المجردة، فقد راهن على بعدي الرؤية والرؤيا، على ما يمثل ظاهرا وما يتصور خيالا في لحظات التشخيص وفي لحظات السرد، فالمسرحية تؤدى بهذه المزاوجة. وللسرد وظائف الإضافة والإضاءة وتنويع بلاغة الإرسال بلغة راقية. وهذه خاصية لا تقتصر على لغة السرد بل تشمل أيضا لغة التشخيص في فصحاها وزجلها. فالسرد في المسرحية قيمة جمالية وقيمة درامية ورافد محايث يمد العرض ويستمد منه، ومنصته في طرف الخشبة تقابلها في الطرف الآخر منصة مماثلة لتبئير حالات مشهدية من جوهر ترميزات المسرحية، كحالة الشيخ العاشق للفتاة الرومية، وحالة العجوز الراغبة في فداء الفتى الوسيم..

ولأن وهج المحبة يستدعي أصفياءه: الموسيقى والرقص وإشارية الضوء.. فلم يخلف الأصفياء المواعيد في رحلة العرض، تعبيرا بلغات الجمال المظافرة لأشواق المحبة.. والمرهف يستدعي المرهف ويستجيب له، والذات ترى بعين الرأس وعين القلب وتسمع بالأذن وبالحس، فللمحبة أكثر من لغة وأكثر من وجد، والسالك في رحلتها لا يتزود بغير أشواقه، فحاله المتقشف مظهرا كحال طيور الرحلة، يختلف عن غنى حاله وجدانا. ومن حاله الداخلي يستمد طاقة السفر في معابر الوديان الرمزية ليتعرف على ذاته وعلى معنى وجوده، وفي مقام المعرفة وكما في حلم، يرى فراشة النور ضوءا يدعوه إلى محفله وهو ينبثق من ساكن ذاته.

---

(1) فريد الدين العطار-منطق الطير-ترجمة وتقديم: بديع محمد جمعة -آفاق للنشر التوزيع- القاهرة -ط-1--2014 ص433.

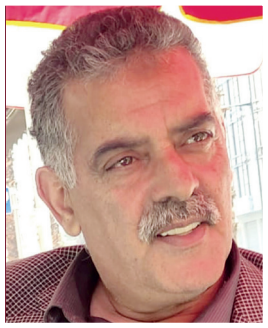
(2) – نفسه – ص 434.

(3) – نفسه-ص436.

(*) مسرحية: منطق الطير لفرقة الأراجوز- عن: منطق الطير لفريد الدين العطار -إعداد وإخراج: د. إبراهيم الهنائي بمشاركة أساتذة وفنانين وطلبة جامعيين- والعرض المعتمد هنا قدم بدار الثقافة بمراكش في اليوم الوطني للمسرح: 14-5-2022.

عوليس (أوديسيوس) هو إحدى الشخصيات التي فتنت باركاس يوسا وكلوديو ماكريس. إنها صورة متواترة ليس بالضرورة في رواياتهما ، لكنها تتواتر ، بكل تأكيد ، في تأملاتهم. يعود أوديسيوس إلى إيتاكا كي يروي لزوجته عن سفره الذي دام عشر سنوات. في هذا السياق ، ما الذي يمثله عوليس بوصفه شخصية ورمزا في ابداع هوميروس؟

الرواية والسفر



ترجمة : محمد ايت لعميم

ماريو باركاس يوسا

1 - كلوديو ماكريس: الأوديسا كتاب الكتب. يوجد شكلان أساسيان في الأوديسا: هناك الشكل الدائري، حيث يعود عوليس في النهاية إلى ايتاكا، يعني يعود إلى ذاته . متأكدا، رغم كل شيء، من هويته - من طريقة وجوده وقيمه - رغم ما لقيه أثناء سفره عبر الحياة. وهناك الشكل المستقيم، حيث لا عودة كانت ممكنة، وحيث عوليس (خصوصا ذاك الذي تمت استعادته مرات عديدة، طيلة قرون، من خلال الأدب اللاحق لهوميروس) هو رمز الإنسانية التي ضلت طريقها ولا تستطيع العودة إلى منزلها الأول، يعني العودة إلى نفسها، وهي تتابع،عكس ذلك، سفرا مستقيما بلانهاية، عبر لانهائية سيئة يصير فيها الإنسان باستمرار آخرا. ويتحول إلى شخص مثل هوميروس والباقي. لدى هوميروس، بالفعل ، يعود عوليس بالتأكيد إلى إيتاكا، لكن من أجل أن يرحل من جديد مرة أخرى، كما يقول ذلك في المشهد الجميل حيث - بعد النتيجة المروعة، والظافرة والدموية لعودته - هناك هذا الحوار الذي لا ينسى بينه وبين زوجته بينيلوب، وتلك المحادثة بعد المضاجعة، حين أخبرها عوليس أنه يجب عليه أن يرحل من جديد.

في العمق، إن عوليس الأكثر تقليدية، والأكثر محافظة (بالمعنى القوي للكلمة، وبما تحمله من أشياء إيجابية، بمعنى المحافظة على القيم الإنسانية الأساس) هو عوليس لجيمس جويس، ما دام أن ليوبولد بلوم عاد إلى بيته في النهاية، بيته الذي اغتصب، ودنس لكنه حافظ على قدسيته، فهذا السرير الزوجي المدنس، على الرغم مما وقع، هو مازال مقدسا، وبلوم ما زال إنسانا، بالأحاسيس والقيم الدائمة. إن أنواع عوليس التي وهبنا إياها الأدب - ما بعد هوميروس- ليس فقط مع دانتي، ولكن مع العديد من الكتاب الآخرين، هي تقريبا، دائما بعكس الشخصيات التي تضل الطريق، الذين يصيرون آخرين في علاقتهم بذواتهم، الذين لا ينجحون (إذا أرادوا ذلك) في العودة إلى أنفسهم. تطرح كل أوديسا السؤال الكبير المتمثل في معرفة أنه إذا ما قطعنا الحياة فهل نصير شيئا فشيئا أنفسنا، يعني ونحن نتحول ونتغير هل نظل مخلصين لهويتنا أم أننا نضيع وتتغير طبيعتنا. أجوبة العديد من الأوديسات التي كتبت طيلة ثلاث ألف سنة، مختلفة جدا، من وجهة النظر هذه .

2 - ماريو باركاس يوسا : أعتقد أن أوديسيوس رمز للرغبة الثابتة التي تقتسمها كل الكائنات البشرية: إنها رغبة المغامرة. أن نحيا فيما وراء الحدود التي يفرضها علينا الواقع، أن نفلت من الأسر الذي يلفنا، ونكسر هذه الحواجز، أن تكون لدينا حيوات مدهشة، وأن نعيش المستحيل، متجاوزين كل الحدود التي يفرضها علينا وضعنا البشري. هذا ما يمثله عوليس، وفي الوقت نفسه، في نهاية هذه المغامرة يعود مرة أخرى إلى المكان الذي جاء منه، بل المكان الذي انطلق منه. تؤسس هذه القصيدة بشكل ما الثقافة الغربية، والتقليد الأكثر صلابة لتاريخنا. إننا نستمر في قراءة الروايات وكتابتها كي نعيش مغامرات، كي نكون عوليس في نطاق الممكن. يا لها من حياة مدهشة، حياة عوليس تلك!

يبدأ الأدب الغربي بحكاية هذا اللحن المدهش، المتشكل من ألف مغامرة ومغامرة لهذه الشخصية التي تواجه كائنات بشرية، وآلهة، وشياطين، وتخضع لابتلاءات لا تنتهي فتتجاوزها كلها، ليس من دون أن تقع غالبا في الإغواء، لكن تتجاوزه بنجاحها المعهود، وتنتصر عليه في النهاية. إنها قصيدة تجعلنا نعيش ألف حياة، وتنتشلنا من سخافة حياتنا، والتي في نفس الوقت، رغما عن الصعاب التي اعترضت عوليس في مساره على طول البحر الابيض المتوسط، ورغم مواجهته لهذه الكائنات الأسطورية في عالم فانطاستيكي فإنه لا ينفصل عن الواقع . لا نستشعر أبدا معه أننا نرخي حبال الإنسانية، وحبال العالم الواقعي، بل توجد، على العكس، وسط الوجود المدهش لعوليس، مرساة تشده إلى الحياة كما هي. بالطبع، يتعلق الأمر بقصة لا تصدق، وإنه لمن المبهر أن نرى أدبنا يولد بهذا الإكتمال والعظمة والشموخ. فتأثير أشعار هوميروس، وخاصة الأوديسا، ظلت حية منذ ثلاث ألف سنة، فأن نقرأ الأوديسا في أي ترجمة معاصرة، بالنسبة إلينا نحن الذين لا نستطيع قراءتها في لغتها الأصلية، يعني قراءة مغامرة تبدو من عصرنا، هذا ما تصل إليه فقط الأعمال الأدبية الكبرى: تجاوز حواجز الزمن والمحافظة على الطراوة والعنفوان.

3 - كلوديو ماكريس : في الأوديسا هناك لحظة - من بين لحظات أخرى- مهمة بشكل خارق وقريبة خصوصا من حساسيتنا المعاصرة. حين عاد عوليس إلى بيته، يحكي مغامراته لبنيلوب، كانت هذه المغامرات ما زالت في ملكيته، إنها مشاريعه، وإنجازاته، حياته التي يحكي لزوجته، بالمقابل في بلاط أهل فيتشا les Pheaciens حين كان يستمع للمنشد l'aède وهو يغني إنجازات عوليس، بكا، ربما لأنه أدرك أن مغامراته لم تعد أبدا مغامراته: إنها أصبحت نمطا من الحكي الأسطوري، بتغييرات وتعديلات يقوم بها كل الناس، حكاية عظيمة، تقريبا مسلسل، وترفيه للعصر. لم تعد في ملكيته أبدا، لقد سرقت منه، كان هوميروس، خصوصا في الأوديسا، قد فهم كل شيء من قبل .

4 - ماريو باركاس يوسا: ما يدهش في الأوديسا، هو أن عوليس لا يكتفي فقط بأن يعيش مغامراته، لكن يحكيها مرتين: أمام حاشية بلاط أهل فيتشا وأمام بينيلوب. كان يحكيها بطريقة نجد فيها تناقضات مع الوقائع التي حدثت في السابق، وبهذه الكيفية يوجد عنصر من الفانطازيا في الاوديسا، الذي يجعل منها ختم الأدب. إننا لا نتأكد أبدا من صدق ما يرويه عوليس، فبعض الإشارات تظهر لنا أن حكايته هي نوع من المغالاة أو اختراع المعيش. هذا الأمر يمنح عملا كتب منذ ثلاثة ألف سنة حداثة مدهشة.

مثلما هو الأمر بالنسبة إلى دونكيخوطي ، نرى فجأة بعض اللطائف في السرد تضللنا كلية أمام العالم حيث نعتقد أننا نوجد. حين خرج دونكيخوطي من مغارة مونيسينوس وشرع يحكي مارأى وما عاش، فمن المستحيل معرفة ما إذا كان كل هذا قد حصل بالفعل، او انه اخترع كلية او في جزء منه. هنا ينبجس، في الحقيقة، بعد أدبي محض. إنه بعد الخيال والإختراع. إنه لكشف أن نعرف أن ما كان يبدو لنا اختراعا للحداثة - اللعب بالزمن ومستويات الواقع- يوجد حقيقة في أشعار هوميروس في بدايات الأدب الغربي.

كلوديو ماكريس

المصدر:

La litterature est ma vengeance, conversation,Gallimard 2021