

الذَّات، الكتابة والهوية

حوارات في الشعر المغربي

أعدّها وقَدَّم لها:

عبد اللطيف الوراري

طبع هذا الكتاب بدعم من



وزارة الثقافة والاتصال
قطاع الثقافة

العنوان : الذات، الهوية، الكتابة،

حوارات في الشعر المغربي

أعدها وقدم لها: عبد اللطيف الوراري

الإيداع القانوني : 2019MO3463

ISBN : 978-9920-9866-4-9

منشورات : بيت الشعر في المغرب

الطباعة : مطبعة دار المناهل

Tél : 05 37 77 15 16

Email : contact.idam@minculture.gov.ma

إهداء

إلى روح الشاعر محمد الميموني
حيث الحوار الأنقى في مكان آخر !

تقديم

كانت كتب التاريخ الأدبي، بسبب الهامشيّة الجغرافية، وقبل ذلك، لعنة صاحب بن عباد التي ظلّت تتردّد عبر العصور وتقدّم نتاج المغاربة الأدبي مثل «بضاعتنا رُدّت إلينا»، لا تدخل في حسابها ما كان يكتبه المغاربة من شعر وتُبقّيه على الهامش، مُعتقداً بأنّه نسخة لأثرٍ مشرقٍ أو صدىً بعيد عنه، وهو ما لم يُقيّض لها أن تتعرّف على شخصيّتهم الشعرية الخالصة، وأشواقهم الخاصّة، ممهورةً بسؤال المغرب ومكانه الحضاري والثقافي المتنوّع؛ وبالتالي، لم يَتَحَ للدرس النقدي الحديث أن يتداول إنتاج المغاربة الشعري إلّا بدايةً من المرافعة التاريخية للعلامة عبد الله كنون التي أثارها ولفت أنظار الشرق إليها في الثلاثينيات من القرن الفائت، وهو يصدع بـ«النبوغ المغربي» في كتابٍ يحمل العنوان نفسه¹.

وإذا، لقرون طويلة لا تعدم روح الكدّ ومحاولة إثبات الذات، لم يتوان شعراء المغرب عن الإبداع في سبل الفكر والأدب، حتّى صار بوسع الشعر المغربي الحديث أن يُسمع صوته، ويفرض حضوره بما وسعه الإمكان؛ فلم يعد النبوغ مُقيماً في تفاصيل التاريخ وشوارده، بل لافتاً وجالباً للإعجاب والمكرّمة، في الربع الأخير القرن العشرين على الأقلّ.

1. موجزٌ لفاتحة القرن، لفاتحة الجرح:

انتهى الشعر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر إلى حالة جمود؛ إذ صار موضوعه مرتبطاً في الأغلب بموضوعات العلوم والمعارف الأخرى، حتى تحوّل إلى مجرد نظمٍ به تُؤدّى

1 - يضاف إلى ذلك، أننا نجد عند قدمائنا إعرافاً شبه تام عن الشعر المغربي فيما ألفوه في باب البلاغة، والنقد، والشروح الأدبية والمختارات الشعرية، وكان هذا الشعر المغربي لم يكن في رأيهم يصلح للاستشهاد أو التمثيل في باب التأليف البلاغية والنقدية، حتى أن أبا العباس الجراوي (528-609 هـ / 1134-1212 م) نفسه لم يورد شيئاً من شعر الشعراء المغاربة في حماسته المعروفة بـ«مختصر كتاب صفوة الأدب ونخبة ديوان العرب». وليس غريباً بعد كل ذلك أن يضع شعر شاعرنا أبو العباس على جودته وكثرته، وأن نفتقد ترجمته رغم شهرته التي طبقت الآفاق في ما ذكره ابن خلكان في «وفيات الأعيان».

العلوم الفقهية واللغوية، ووسيلة لحفظ الشواهد في معرض علم النحو والبلاغة ورواية المثل السائر، بعد أن صارت «معظم علوم الأدب آلةً لفقه». بل إنه تحوّل إلى مجرد مطية يركبها الناس للوصول إلى تولية بعض المناصب القضائية والإدارية. وكان شعر المناسبات الدينية والرسمية هو السائد مع ما يغلب عليه من تقليد وإسفاف، غير أنه أبتداءً من القرن العشرين، وتحت تأثير الحركة السلفية، أقبل الشعراء المغاربة على النظم في موضوعات تهّم الدعوة إلى الإصلاح وتحريير الفكر؛ ثمّ سرعان ما ظهرت ثلّة من الشعراء أطلق عليهم شعراء الشباب الذين تأثروا بالمدرسة الإحيائية في الشعر عبر ما كان يصلهم، من المشرق العربي، من أعمال شعرائها المشهورين، ومن كتابات نقدية مصاحبة لكلّ من طه حسين، ومصطفى صادق الرافعي، وأحمد حسن الزيات، وعباس محمود العقاد.

لقد خلق شعراء من أمثال محمد القرّي، وعلال الفاسي، ومحمد المختار السوسي، ومحمد بن إبراهيم الملقب بشاعر الحمراء، وعبد المالك البلغيثي وسواهم، واقعًا جديدًا كان إيدانًا بهيلا شعر النهضة في المغرب، وهو شعر يلتقي في صيغته بصيغة المدرسة الإحيائية. ولم يكن هذا الواقع يخلو من صراع بين المجدّدين والمقلّدين، كان يرجح إلى كفة أنصار التجديد بحكم نشاطهم النقدي ونجاعة تصوّراتهم في ضوء المفاهيم الجديدة التي آمنوا بها وشرعوا في نشرها وترسيخها، مؤكّدين على أهمية رسالة الشعر ورفضهم التقاليد الشعرية المتكلّسة، وذلك ما يظهر جليًّا من نقود محمد بن العباس القباج، وعبد الله كنون، وعبد الله إبراهيم، وعبد السلام العلوي، وأحمد زياد، وعبد العلي الوزاني.

وبعد أن تمّ التعرّف على التيارات الذاتية المجدّدة من قبيل جماعات أبولو والديوان والرابطة القلمية، وُلد جيلٌ جديدٌ من الشعراء سرعان ما عمل على خلق حركة شعرية جديدة في موضوعاتها وأساليبها الفنية، وكان من أهمّ أفرادها: عبد القادر حسن، وعبد الكريم بن ثابت، ومصطفى المعداوي، وإدريس الجاي، وعبد المجيد بنجلون، وعلال بن الهاشمي الفيلاي، والمدني الحمراوي، ومحمد الحلوي، على اختلاف مستويات حضورهم ودرجة اقترابهم من المذهب الرومانسي أو الواقعي، وإن أجمعوا على التخلص من تقاليد القدماء ومحاكاتهم، وضرورة التزام الصدق في التجربة والتصوير الفني: من الذات إلى الواقع. فكان مفهوم هؤلاء الشعراء للشعر ووعيهم بوظيفته يتطوّر تحت تأثير التصورات والرؤى المتباينة التي عرفها المغرب، منذ بداية القرن العشرين إلى بداية الستينيات من القرن نفسه، متوتّرًا بين هاجس القطيعة وواجب

الاستمرارية، كما يرى الباحث الأكاديمي أحمد الطريسي أعراب².

بيد أنَّ الصراع على ميدان الفكر الشعري كان دائماً يتجدد بتأثير من تقلبات المجتمع وأحوال السياسة، مثلما الصراع هذه المرة بين تيار التجربة الذاتية وتيار الالتزام. وإن كان المشرق العربي لا يزال يشكّل رافداً لا غنى عنه، إلّا أنّنا وجدنا بعضهم من شعراء ونقاد متأثرًا بالرافد الأوربي، والفرنسي تحديداً، فيذكر نماذجه، ويعقد المقارنات والموازنات بين الأدب العربي والأدب الأجنبي، وهو ما أغنى النقاش النقدي وساعد الشعراء على تلمّس سُبُل جديدة في الإبداع الشعري.

2. ثلاثة أجيال أساسية: من حماس الطليعة إلى معترك الوجود

بعد استقلال المغرب، وابتداءً من ستينيات القرن العشرين، توجّهت القصيدة المغربية بضافها خارج التيارين المحافظ والرومانسي اللذين كان يتلقّفهما جمهور الشعر، متأثرة بحركة الشعر الحر التي انطلقت من أرض العراق مع الثالوث الريادي: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي، وزادت في أكثر البلاد العربية بفضل المجلات الأدبية والمجاميع الشعرية التي كانت تنتظم في الصدور. كان معظم ممثلي هذه القصيدة من الشباب المغربي الذي نال حظاً من الثقافة والتعليم الجامعي، بما فيه الذي أخذه من جامعات عربية رائدة في بغداد ودمشق والقاهرة، وهو ما كان يعني صلتهم المباشرة بمنّاخ تلك الحركة وزخماها العاطفي والفكري؛ من أمثال: أحمد المجاطي، ومحمد السريغيني، ومحمد الخمار الكنوني، ومحمد الميموني، وعبد الكريم الطبال، وأحمد الجوماري، وعبد الرّفيح جواهري. وإذا كان أكثر هؤلاء قد كتب في أول عهده القصيدة العمودية مُترسماً خطى سالفهم، أو زواج بينها وبين قصيدة التفعيلة، إلّا أنّه سرعان ما اختار أسلوب القصيدة الحرة، لعقودٍ تالية. وبناءً عليه، لا نذهب مع آخرين في رأيهم بأنّه كانت هناك قطيعة بين فترتي تحديث الشعر المغربي، أي ما قبل الاستقلال وما بعده، بل هي بالأحرى تجسّد موجاتٍ من زخم التجديد والرغبة في مسابرة تبعاً لرؤى الشعراء وحساسيات ذواتهم وعصرهم الذي كانوا يعبرونه ويُعبّرون عنه في آن.

وفي الوقت الذي كانت تحصد فيه قصيدة الشعر الحر النجاح وتتطوّر بشكلٍ متنامٍ على

2 - أحمد الطريسي أعراب، الشعر المغربي الحديث والمعاصر بين مفهومي الاستمرارية والقطيعة، مجلة «دعوة الحق»، السنة السابعة والثلاثون، العدد 303، الرباط، 1994.

يد شعراء ملكوا الموهبة والخبرة بأدوات الشعر وعاركوا مضايقه، بقدر ما كانت تُوسّع دائرة تلقيها تبعاً، كانت قصيدة الشعر العمودي تفقد تدريجياً حلبة القول الشعري للأولى، وتنحدر إلى طريق مسدود بعدما غلبت عليها النزعة «المناسباتية» الفجة التي جلبت عليها أذعياء الشعر وناظميه بلا طائل، فبدت خلواً من التجويد الفني وصدق التعبير وحرارته. عشرات الشعراء النظاميين الذين تهافتوا على القصيدة العمودية وتصنعوها في مناسبات آنية لم يعد يذكرهم أحدٌ، لكن صنيعهم حُسم لصالح الشعراء المحدثين الذين بادروا إلى التجديد من الأول. بل وجدنا بعض الشعراء المشهود لهم بامتلاك الباع والناصية، قد ضعف إنتاجهم وغلبت عليه كلفة التصنُّع بسبب تلك النزعة، بمن فيهم إدريس الجاي نفسه.

ابتداءً من السبعينيات، ظهر جيل من الشعراء لم تُغرهم حبال السلطة، بل قدموا من تجارب جديدة تولدت عن وعي فكري وإيديولوجي أكثر منه آنيّ وعابر. من أولئك من بقي منتصباً لنهجه التحرري في الالتزام بقضايا المجتمع المغربي الذين كان يمرّ بفترة عصبية بعد اشتداد سنوات الرصاص، بمن فيهم محمد الوديع الأسفي ومحمد الحبيب الفرقاني. وفي المقابل، كان آخرون من أمثال: إدريس الملياني، ومحمد الشخي، وعبد الله راجع، ومحمد الأشعري، ومحمد بنطلحة، وأحمد بنميمون، وعلال الحجام، وأحمد بلحاج آية وارهام، وعبد الرحمن بوعلي، ورشيد المومني، والمهدي أخريف، ومحمد الطوي، ونجيب خداري، لم يُنسهم غرام الإيديولوجيا، أن يواصلوا مشروع تحديث شكل القصيدة التفعيلية ولغتها، والانفتاح على المدونة الشعرية الحديثة؛ بل سعى بعضهم إلى مفهوم جديد للكتابة الشعرية عبر مشاريع «القصيدة الكالغرافية» التي تنبني على التنوع السيميائي للخط، وتبثّر علامات الترقيم وتنوع الأشكال البصرية مثلما في نصوص محمد بنيس، وبنسالم حميش، وأحمد بلبداوي. ومن شعراء هذا الجيل من أخلص في وعيه الشعري، تحت الدعوة إلى أدب إسلامي، لتيّار بدا نابغاً بطبيعته من نزوعات الفكر الإيماني والصوفي، إذ يهتمّ بهوم الأمة ويستسلم تراثها الإسلامي المضيء للجواب على أسئلة جمالية وفكرية بدت لهم مؤرقة وصادمة. وكان أغلب شعراء هذه التجربة ينحدرون من مدينة وجدة شرق المغرب، وأهمّهم: حسن الأمrani، ومحمد بنعمارة، ومحمد المنتصر الريسوني، ومحمد علي الرباوي. ثمّ وجدنا هذا النزوع عند فريد الأنصاري، وإسماعيل زويريق من خلال مدحيّاته «على النهج»، وأمينة المريني التي مزجت في تصوّفها بين ما هو غنائيٌّ ووجدانيٌّ.

ولعلّ من أهمّ خصائص قصائدهم، عدا التزامها نظام الشطرين أو المزوجة بينه وبين نظام

التفعيلة، أنها تستند على تصوّرٍ قيمّي وأخلاقي شامل ينبع من ثقافة إسلامية، واعية ومتسامحة ومعتدلة ومتوازنة بين ما هو ذاتي وجماعي، وما هو دنيوي وأخروي. كما تتميزّ بسماتٍ فنية وجمالية تعتمد المشابهة والترميز والإيحاء بدون أن تسفّ إلى التهويم والضبابية والغموض، وتحتشد بأسماء الأعلام والأماكن والأقنعة والرموز العربية والإسلامية.

في بحر الثمانينيات، بدا الشعر المغربي يتململ عن مكانه، ويوليّ وجهه شطر المغامرة. فأغلب شعراء هذا العقد كان له اطلاع على الشعر العالمي بلغاته الأصلية (الفرنسية، الإسبانية والإنجليزية)، وترعرع في ظل خيبات الاستقلال السياسي، يواجه العالم بـ«عراء إيديولوجي» ولا يحسّ بفداحة ما حوله، متحرراً من قيود والتزامات المرحلة السابقة؛ فوجد نفسه أمام اختيارين كتابيين: اختيار أفقي يتمثّل في النزوع إلى اليومي والبسيط الذي يرتوي من معين المعرفة والتجربة، واختيار عمودي يرتقي بالقصيدة إلى ملكوت الرؤيا والرمز والتصوّف. وكلاهما تنفّس في فضاء قصيدة النثر حيث إيقاع الذات، والاحتفاء باليومي، والاعتناء بالبناء السردي والشذري، في حلٍّ من كل إيديولوجيا وشعاريّة. ومن جملة هؤلاء، نذكر: إدريس عيسى، ومبارك وساط، وحسن نجمي، وأحمد بركات، صلاح بوسريف، ومحمد بودويك، ووفاء العمراني، ومصطفى فهمي، ومحمد الصابر، ومحمد بوجبيري، ومحمد عرش، ومحمد عزيز الحصيني، وعبد اللطيف الفؤادي، وعبد السلام المساوي، وثريا ماجدولين، ومحمد الشركي، ونور الدين الزيتيني، ومحمد أحمد حافظ، وعزيز الحاكم، وعبد القادر وساط، ومحمد حجّي محمد، والزهرة المنصوري وغيرهم.

وما إن دلفنا إلى التسعينيات حتى تمّ تعزيز الخيار الثماني مع حساسيات شعرية جديدة، حيث ستعطى الأسبقية للبناء على المعنى، وللجمالية على الشعارية؛ بل وجدنا الشعراء من أجيال سابقة تساهم في إثرائه باعتباره «خارطة طريق» للشعر المغربي ومستقبله.

إذا ألمحنا إلى أنّ هذه الأجيال يكاد يُقارب عمرها الرمزيّ نحو نصف العقد، وأنّ ملامحها الفنية والجمالية قد استقرّت وتمايزت فيما بينها على نحو من الأنحاء؛ فإنّ الحداثة الشعرية التي رسمتها، وما زالت ترسمها وتراهن عليها، تتدفّق باستمرار، وتقف على ميدان إثبات ذاتها في مواجهة هيمنة المركزية المزدوجة؛ المشرقية والأوربية، ومواجهة الكليشيهات التي تراوح في ميدانها وتنسجم مع ماضيها الخاص. إنّ ثمة عسفاً يقع على كاهل هذه الحداثة الشعرية لأسباب غاية في التعقيد؛ فقياساً إلى حركة الشعر الحر التي بدأت بعد استقلال المغرب، وما رافق

بدايات الحداثة الأولى من اهتمام وسجال مُطردين، فإنه لم تُتَحْ لهذه الحداثة المتأخرة مع كلّ يتشابه معها وتنغلق عليه من سمات وهويّات وتوترات، حركة نقدية موازية قادرة على تفهّم طبيعتها المركبة ومغامراتها الشكلية والفنيّة، بما لها وما عليها في آن.

إنّ حداثة الشعر المغربي، بصيغة الجمع، تحتاج راهناً إلى براديغم جديد بوصفه تمثلاً إجرائياً يسعفنا في تحديد هويّاتها الكتابية وما أضافته على ضوء الملموس وممكناته ووعي شعرائها به؛ وذلك على غرار ما أتيح للنقود المؤسسة داخل تاريخ الشعرية المغربية الحديثة، مثل إبدال التأسيس الذي فتحه رجيل الشعراء الرواد، وقد دلّت عليه أطروحة محمد بنيس المعنونة بـ(ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب)؛ وإبدال التجريب الذي انخرط فيه شعراء السبعينيات، وقد دلّت عليه أطروحة عبد الله راجع المعنونة بـ(القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد)، ثم ما كتبه نقاداً آخرون؛ من أمثال: بنعيسى بوحالة، ورشيد يحيوي، وحسن مخافي، وصلاح بوسريف، ومحمد زهير، وخالد بلقاسم، وحورية الخمليشي، ومحمد بودويك، وعبد الله شريق، وأحمد العمراوي، وأحمد هاشم الريسوني، ويحيى عمارة، ونبيل منصر وغيرهم، داخل ما يمكن أن ننتعه بإبدال المغايرة والاختلاف الذي انتصر لنصية الشعر وأوضاعه الكتابية³.

3. «هويّات».. متعايشة أم متصارعة ؟

يساعدنا بحث المسالك والعلامات والتجليات التي ارتبطت بتحوّلات الشعر المغربي الحديث، أي ما يسمى بـ«الإبستيمي» في قاموس ميشيل فوكو، على تبين «أجيال» هذا الشعر

3 - نجيل، هنا، للتمثيل على: صلاح بوسريف، فخاخ المعنى. قراءات في الشعر المغربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2000. خالد بلقاسم، الكتابة وإعادة الكتابة في الشعر المغربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، 2007. يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2006. عبد اللطيف الواراي، في راهن الشعر المغربي، من الجيل إلى الحساسية، منشورات دار التوحيد، الرباط، 2014. إبراهيم الحجري، آفاق التجريب وتحولات المعنى في القصيدة المغربية الراهنة: قراءات في نماذج من الشعر المغربي، مطبعة دار المناهل، منشورات وزارة الثقافة، 2006. محمد بودويك، ناهي ما يشتهي ناهي كما تشتهي! في ضيافة الشعر المغربي المعاصر، منشورات بيت الشعر في المغرب، الرباط، 2015. يحيى عمارة، الشعر المغربي المعاصر: قضايا وتجارب، منشورات مقاربات، فاس، 2016. أحمد هاشم الريسوني، الشعر العربي المعاصر بالمغرب: جدلية الاختلاف والائتلاف، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2012. محمد علوط، شعرية القصيدة المغربية الحديثة. التأسيسات الجمالية: مقارنة بوطيقيّة لتجربة الشاعر محمد بنطلحة، مؤسسة نادي الكتاب، فاس، 2016. محمد المسعودي، في فتون الشعر وشجونته: قراءات في القصيدة المغربية المعاصرة، منشورات سليكي أخوين، طنجة، 2016. عبد السلام المساوي، وللمتلقي واسع التأويل: قراءات في الشعر المغربي المعاصر، منشورات بيت الشعر في المغرب، الرباط، 2016. حسن مخافي، القصيدة المغربية الحديثة: سؤال الخصوصية ومظاهر التعدد، منشورات بيت الشعر في المغرب، الرباط، 2016. يحيى عمارة، مرجعيات الشعر المغربي المعاصر بالمغرب، دار مقاربات للنشر، فاس، ط.1، 2018.

التي تكشف لنا بمصطلحات الهوية وتكوُّنها ما يلي:

— شعر بلاغة التقليد التي تنتمي إلى الحركة الكلاسيكية الجديدة التي وجدت الصيغة الشعرية المتقنة في الشعر القديم وفي جمالياته الكبرى، وكان القاسم المشترك بين شعرائها هو الوقوف في وجه المستعمر بشكل صريح، واستحضار الماضي المجيد لإدانة الحاضر.

— شعر بلاغة التأسيسات التي عَنَتُ بالشكل الجديد، وأوجدت صيغاً جديدة ومقترضة للتعبير عن الواقع السياسي والاجتماعي عبر سياسات الالتزام، إذ قامت في تحديثها للمضمون الشعري على الإيديولوجيا العلمانية سواء في نقدها للواقع الذي كان مخيباً للآمال بعد هزيمة 1967 داخل نزوعها القومي، أو في خضم التداعيات المدمرة لما عُرف بـ(سنوات الرصاص).

— شعر بلاغة المغايرة والاختلاف التي قطعت مع الماضي ومع التوظيف الشعاري-الإيديولوجي للشعر، إذ أصبحت مطالب قصيدة النثر والشعر الصوفي أو المبادرات التجريبية التي اهتمت بصيغ الكتابة الشعرية جزءاً لا يتجزأ من المجهود العام لهذه البلاغة الخاصة.

— شعر الحساسية الجديدة التي شوّشت على «الهوية الجيلية»، لأن من مشترطات أي جيل كان ليس فقط تقارب أعمار شعرائه ونهلهم من تجربة تاريخية معينة وخضوعهم لتربية ثقافية متجانسة؛ بل توافر بعض المواصفات الشكلية، لكن الحاسمة، التي تلحم أكثر وحدة المجموعة وتسند انتماءها إلى مدار شعري مخصوص. وهو ما لا يتوافر في نصوص الحساسية التي جمعت تحتها أمشاجاً من مشارب شتى، إلا أنها مع ذلك عززت الخيار التحديثي الذي أطلقه جيل الثمانينيات إلى غير رجعة، ولاسيما داخل مقترحات قصيدة النثر التي اكتسبت شرعيتها إبداعياً أكثر من ذي قبل. وفي العموم، فهي تجربة جديدة لم تكن لتجبُّ ما سبقها، بل هي تراكم لتجارب متتالية في سيرورة تحديث القصيدة المغربية الحديثة.

وأخيراً، لا يفهم من هذا المسار الذي يكشف عن منعطفات الهوية الشعرية أن ثمة قطائع، بل هي بالأحرى تجارب متصلة ضمن سيرورة معقدة وكثيفة لا تتماشى ونظام الخطية والتتابع

دائمًا. وكما قال إدوار سعيد، فإن «الماضي ليس مجموعة ولادات وأنساب، وأن الزمن لا يتحرك مثل الساعة، في لحظات منفصلة». فكل جيل، بل كل شاعر داخل الجيل هو غير منفصل في هذا السياق عن شرطه وأوضاع وجوده، وبالتالي تعيش تلك الهوية بصيغة الجمع، من جيل إلى جيل، ومن شاعر إلى شاعر، حالات صراع كما تدلُّ على ذلك كثيرٌ من التجارب الرائدة لشعراء أساسيين، بل عابرين للأزمنة. وبالفعل، فإنَّ الهوية المتعددة التي تدلُّ على الصراع والتجاذبات وأشكال البحث عن غير المكتمل هو ما يعطي للشعر المغربي قُوَّته وحضوره المتجدد، هنا والآن.

4. لماذا الحوارات؟

يشتمل هذا الكتاب على حوارات مع أبرز شعراء الستينيات والسبعينيات والثمانينيات في الشعر المغربي. وهي حواراتٌ يتقاطع فيها ما هو شخصي بما هو جمعي، إذ تُعنى بسيرة الشاعر وتحولات منجزه الشعري، بقدر ما هي تضع تجربته في سياق تطوُّر حركة الشعر المغربي الحديث والمعاصر خلال العقود الخمسة الأخيرة.

وقد شملت الحوارات نحو ثلاثين شاعرًا وشاعرة، كل واحد منهم يُمثَّل - بشكل خاص - بقيَّته الرئيسية داخل الشعر الذي يكتبه وشكل علاقته بالجيل الذي ينتمي إليه. من هؤلاء الشعراء من ينتمي إلى جيل الستينيات؛ مثل: محمد السريغيني، ومحمد الميموني، وعبد الكريم الطبال. ومنهم من يقع بين هذا الجيل والجيل الذي يليه؛ ومنهم: مليكة العاصمي، ومحمد الشخي، وإدريس الملياني، ومحمد عنيبة الحمري، وإسماعيل زويريق، وعبد المجيد بنجلون. ومنهم من ينتمي إلى جيل السبعينيات؛ مثل: أحمد بنميمون، ومحمد علي الرباوي، وأحمد بلحاج آية وارهام، ومصطفى الشليح، وعبد الرحمن بوعلي، وعلال الحجام، وأحمد لمسيح، ورشيد المومني ونجيب الخداري. ومن جيل الثمانينيات، نذكر: مبارك وساط، وصلاح بوسريف، ومحمد بودويك، وأمينة المريني، ومحمد عرش، وعبد السلام المساوي، ومحمد بوجبيري، وثريا ماجدولين، ونور الدين الزويتني، وأحمد هاشم الريسوني.

هكذا، من حوارٍ إلى آخر، قصدنا أن نتوجَّه بأسئلة مشتركة ترتبط بالجيل الشعري الذي ينتمي إليه هذا الشاعر أو تلك الشاعرة؛ الجيل باعتباره سيرونة ممتدة لا إطارًا مغلقًا، كما نتغيًا الكشف عن أقدانهم كل كتابة شعريَّة تنوجد داخل هذا الجيل، ومفاهيمها الخاصة، وطقوسها، والجدوى منها، وفرضية علاقتها بالسيرة الذاتية شعرًا، ورؤيتها إلى راهن الشعر وبيئته الثقافية

والإنسانية. ومن ناحية أخرى، ثمة أسئلة كانت معنيّةً ببحث خواص التجربة وإمكانات تطوّرها في الزمن بالنظر إلى أجروميات الشكل الشعري لغة وإيقاعاً ورويةً؛ وتحديدًا، داخل جدل الأشكال الشعرية الأكثر حضوراً على ميدان الصراع الجمالي.

بيد أنّ المقصدية الكبرى التي حرّكت حوارات الكتاب ودعت إليها هو بحث القضايا الرئيسية التي شغلت هذا الشعر وأثرت بشكل حاسم في تطوّره وغناه وتبلور خصوصياته الفنية والجمالية، من خلال فاعليه الأساسيين تبعاً لنشاطيّهم وطبيعة تجاربهم الموقفية ورؤاهم الذاتية. ومن جملة هذه القضايا، نذكر: تطوّر الشكل الشعري، وعلاقة الشعر بالتجربة الصوفية، أو بالتجربة السياسية من خلال مفهوم الالتزام، وعبور الذاتيات في اللغة والإيقاع والأسلوب، ودخل القصيدة بوصفها فضاءً مخصوصاً لإصغاء الذاتي بقدر ما الجمعي، أو بوصفها كتابة مفتوحة على المحتمل واللاخطي، والسيرة الشعرية من ذات إلى ذات، وطقوس الكتابة ومراجعها المتنوعة بين المنافي التي وضعت أصحابها أمام محكّ التجربة، من تجربة الحدود إلى تجربة الأنواع، ومن شرط الكتابة إلى سياسات الإيقاع.

إنّه، بهذا المعنى، كتابٌ أوتوبيوغرافي وتوثيقي يثير القضايا الأساسية للشعر المغربي، ويترك للشعراء المجال ممكنًا لبحثها والنظر في تماسّ مع إبداعهم، كلّ من جهة أسلوبه وفلسفته ورؤيته للذات والأشياء والعالم. بوح فكريّ مواز لبوح إبداعي، لاسيّما أن معظم هؤلاء الشعراء، إن لم أقلّ كلّهم، يمتلكون وعياً نقدياً بالفن الشعري وأدواته ودوره اجتماعيا وسياسيا، يتفاوت من شاعر من آخر، وذلك على نحو ينشأ معه تاريخ آخر لهذا الشعر ينادينا من دخله، من مختبره ووجعه الشخصي.

إن هذا التنوع، كيفًا لا كمًا، هو ما جعل من مساعي هذا الكتاب أن يؤسّس لفضاء حواريّ يقتسم قيم الشعر، ويتّسم بتنوع لغته وتباين أشكال فهمه وتأويله لمثل تلك القضايا التي احتفى بها الشعر عبر تاريخه الحديث، والأسئلة التي طرحها، إلى درجة يصحّ معها القول بأننا أمام مختبرٍ حقيقيٍّ ساهمت في إثراء أسئلته وتخصيب حدوساته روح الشعر التي ظلّت توجه مشاريع اختلافهم وحداثهم من ذات إلى ذات؛ وبخاصة أنّ معظم هؤلاء الشعراء المومأ إليهم يمتلك زادًا رفيعًا بالمعرفة الشعرية ومضايقتها، ويكشف عن وعي تنظيري وجمالي في سياق اهتمامه الأكاديمي بالحدثة الشعرية وقضاياها الناشئة باستمرار.

والأطرف أن نكتشف من خلال هذه الحوارات التي أُجريت مع أولئك الشعراء في فترات متقاربة، أن ثمة حواراً خفياً يسري في كلامهم وينتسج من روح الاحترام لبعضهم البعض، بله من الاختلاف مع بعضهم البعض دون أن تسفّ لغته إلى ابتذال أو اتّهام أو تعسف؛ لأنه من المفترض دائماً أن تكون لغة الشاعر متحدّرة من نهر القيم الرفيعة. وذلك درس إضافي يُضاف إلى بقية الدروس التي يمكن الاعتبار بها وألتقاطها من ثنايا الكتاب.

بطبيعة الحال، لم يشمل الكتاب كل الشعراء من الأموات ولا من الأحياء، الذي ساهموا بدورهم في تحديث القصيدة المغربية، سواء من الأجيال المولمأ إليها، أو ممن أتى بعدها بما يحدوها من رؤى وحساسيات جديدة، أو حتى ممن ارتضى لغة أخرى للتعبير والتحديث من لغات شعرنا المعاصر (الزجلي، والأمازيغي، والحساني، أو المكتوب بلسان أجنبي) إلا على نحو ما يسمح به الرّهان والحيّز معاً.

وإذاً، في هذا التّطالّب الحواري البلّوري في الشعر وعبره، يمكن أن نكتشف حواراً آخر أكثر اتّساعاً يتأفق مع زمنية كبرى تعبرها مجمل الذوات ومشاريع الكتابة والهويّات في امتدادها واختلافيتها، بقدر ما هو يوثق على نحو خاصّ مسارات تاريخ ثقافتنا المعاصرة، ويضع شعرنا اليوم في مواجهة مصيره وواقعه الذي يتسم بالتخليط في كلّ شيء، مثلما يدعو إلى تأصيل قيم الاعتراف والجمال والحُبّ وتثمين الفنّ الشعري وسرورات تجديده والرّقّي به، فإنّ ذلك من أوجب فضائل الشعر وأعماله المستحقّة في كلّ زمان ومكان.



محمد الميموني

ولد عام 1936 بشفشاون. تابع دراسته الابتدائية والثانوية والجامعية وتخرج في كلية الآداب بالرباط. عمل بالتعليم في الدار البيضاء، وطنجة وتطوان. من دواوينه الشعرية: آخر أعوام العقم 1974. الحلم في زمن الوهم 1992. طريق النهر 1995. ما ألمحه وأنساه 2000. موشحات حزن متفائل 2008. رسائل الأبيض المتمرد 2013. وافته المنية في 12 أكتوبر 2017.

• كنت واحداً من أهم شعراء جيل الستينيات في الشعر المغربي، الذي اضطلع بمشروع الحداثة وفكر فيه نصياً ونقدياً. أسألك ماذا بقي من هذا الجيل الفارق؟

- أهم ما بقي منه جرأته على اقتحام تجارب تستند أولاً على المواهب والعصامية وحب المعرفة والقراءات الكثيفة بصمت وتواضع وإصرار. إذا حسبتني أحد أفراد هذا الجيل أضيف أنني، منذ غامرت بنشر إحدى محاولاتي في بحر الخمسينيات، لم أسع قط إلى شهرة ولا مغنم، بل كان دافعي الوحيد هو حب الشعر والبحث عن جديده والمساهمة في الملحمة النضالية التي كان المثقفون يخوضونها، إذ كانت الكتابة وسيلة نضال ومقاومة لا تنفصل عن النضال السياسي المباشر .

• من شفشاون إلى تطوان، أفكر في درب المغامرة الشعرية الذي اجتريتها لوحده أو ضمن قلة هائلة من الشعراء. كيف تستعيد أصداً ذلك الدرب في هذه المرحلة من العمر؟

أستعيد المغامرة خطواتٍ في المجهول بلا مرشد ولا نموذج. لم تكن تجارب الشباب العصامية تثير انتباه من كانوا يعتبرون سدنة صناعة الأدب وقرض المدائح والمنظومات المقلدة التي تحتنق

التعريف المأثور: الشعر هو الكلام الموزن المقفى». أما محاولات الجيل الجديد فلم تكن في ملة الأوصياء (الشرعيين) إلا هديانا. كانت وسائل النشر نادرة، والموجود منها محتكرا ومقصورا علي أصحاب المطولات المغرقة في التقليد، وشيئا فشيئا بدأ بعض المزودين بالوعي الجديد الآخذ في النمو على صعيد المواجهة السياسية كما في المجال الثقافي، يتموقعون في بعض مكاتب تحرير وسائل النشر المكتوبة (عبد الجبار السحيمي مثلا). فوجد الإبداع الجديد مساحة للتعبير عن وجوده ، فاستثمر كُتاب شباب، ومنهم شعراء، ما أتيح لهم من تلك المساحة، وسرعان ما اكتسحوها حتى كادوا يستأثرون بها خلال الستينيات وما بعدها.

• هل تتفق معي في أن الحداثة الشعرية في المغرب انطلقت لدواعٍ مواتية من شماله؟

- أعتقد ذلك ، ففي حين كان شعراء الحواضر الكبرى في المغرب ينظمون مطولات المديح وما في حكمه، وفي أحسن الأحوال يحاولون تقليد شعراء النهضة في المشرق. ولكن الحق أن منهم من لا يقل جودة في هذا التوجه: علال الفاسي، وعبد المالك البلغيثي، وعبد المجيد بن جلون وعبد الكريم ثابت، على سبيل المثال. فقد كان شعر هؤلاء إرھاصا بمرحلة جديدة. في نفس المرحلة كان الشعراء الشباب في الشمال يعكفون على استيعاب ما يستجد بفضل ما أتاح، بصفة خاصة مجلة «المعتمد» المزدوجة اللغة والشعر التي أسستها الشاعرة الإسبانية «إيلينا مركادير» في العرائش قبل أن تنتقل بها إلى تطوان، في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن الماضي. كانت مبادرة هذه المجلة حاسمة في اتجاه تحديث الحساسية الشعرية وذلك بإقدامها على نشر تجارب الشعراء المغاربة الشباب بجانب ترجماتها إلى اللغة الإسبانية، ونشر قصائد من الشعر الإسباني المعاصر، بعضها لشعراء إسبانيين معاصرين كبار، مصحوبة بتعريبها. ولإنجاز هذه المغامرة الرائدة كونت المجلة لجنة للترجمة والتعريب كان للمرحوم محمد الصباغ فضل تأسيسها والإشراف على مهمتها. تعرف الشعراء الشباب على توجهه في كتابة الشعر كان جديدا على القصيدة المغربية السائدة.

لا يحدوني شعور جهوي ولا أبتغي إسناد فضل تحديث القصيدة المغربية إلى شعراء الشمال المغربي، بل أجيبك في نطاق سياق سؤالك الذي انطلقت في صياغته من (دواعٍ مواتية)، أفهم قصدك منها وأشاركك تقدير دورها. وليس هذا مجال تفصيلها.

• عندما نعود إلى بدايات كتابتك الشعرية، ولاسيما في ديوانك الأول «آخر أعوام العقم»

(1974)، نجد مفهوم الالتزام حاضراً بثقله، وذلك بسبب الحقبة التاريخية الحرجة التي عشتها أنت وأبناء جيلك؛ غير أنك نفضت اليد منه مُبَكِّراً واتجهت نحو كتابة ذاتية رائية. من كان وراء تحوُّل تصوُّرك للشعر كتابياً وجمالياً؟

-لم أنفض يدي إلا من الالتزام بمحدداته الحزبية الضيقة. منذ أوائل الثمانينيات توجهت بكل اهتمامي إلى الاطلاع على تجارب شعرية إسبانية وأمريكو-لاتينية، وانصرفت مؤقتاً عن قراءة الشعر العربي. كان لكارثة سقوط فلسطين من جهة ولإحباط طموحات جيلي جراء السياسة الخرقاء، في المغرب والعالم العربي، من جهة أخرى، دور في هذا التحول. وجدت في الأدب الأمريكيلاثنين مفهوماً للالتزام أشمل، التزام بقضايا الإنسان وهو يعارك وجوده ويحاول فهم ذاته كجزء لا يتجزأ عن الذات الإنسانية العامة. وجدت فيه فضاء وحساسيات لا عهد لي بها. الإنسان الجنوب أمريكي، إنسان جديد حتى بالنسبة للإنسان الأوروبي. والأدباء، شعراء وروائيين، هم، بطبيعة الحال، شريحة من هذا النوع الإنساني المتحرر من كثير أثقال العالم القديم. أوروبا رغم ثوراتها المتعاقبة على تقاليد القرون الوسطى، ما زالت رهينة ماضيها المسكون بصراعاتها العقائدية وأساطيرها المترسبة.

أما أميركا، وبالأخص جنوبها، فلم تمر من نفس المراحل، فكان من حظها أنها لم تأخذ من الحضارة الأوروبية إلا منجزاتها دون التورط في أحوال محظوراتها بصفة عامة. وفي مجال الإبداع الأدبي لم تأخذ من أوروبا إلا اللغة (الإسبانية والبرتغالية والإنجليزية) وعبرت بواسطة هذه اللغات عن ذاتها المتحررة الجديدة ... فأبدع شعراؤها وروائيوها عالماً خاصاً مخترقاً لكل المقاييس التي وقف عندها جل الإبداع الأدبي الأوروبي. لست مؤرخاً أدبياً ولا ناقداً ممارساً، وإنما أنا قارئ عاشق للجديد مهما اختلف مع توجهاتي الإيدولوجية وخلفاتي العقائدية، ومن خلال ما أتيح لي قراءته من إبداعات شعراء وروائيي أميركا الجنوبية الناطقة باللغة الإسبانية، كونت صورة سحرية عن عالم الإبداع وجرأته على الاختراق، بما عُرف نقدياً بالواقعية الافتراضية. أذكر على سبيل التمثيل الشاعر الأرجنتيني- وإن كان لا يحب أن يصنف ضمن جنسية محددة، ويعتبر نفسه مواطناً عالمياً- «بورخيس» الذي فتحت أمامي قراءته عالماً فسيحاً وهو يطوف على رفوف المكتبات العالمية، ويقرأ متحرراً من أي عقدة قومية أو عقائدية، ويتصفح أغرب الكتب ويقتبس أعجب الحكايات ويقتحم كل العوالم منتمياً لها جميعاً متحرراً باقتناع من أي نزعة شوفينية أو عقائدية، معتقداً عقيدة واحدة هي الإنسانية وربما واحداً هو الإنسان الخلاق،

بصرف النظر عن جنسيته وعقيدته ولونه. وعلقت بذاكرتي ووجداني كثيرٌ من عباراته البسيطة النفاذة، مثل تعريفه للشعر بأنه «من الخصوصية والجوهرية بحيث لا يمكن تعريفه دون تذويبه. إذ كيف يمكن تعرف اللون الأصفر أو الحب أو تساقط أوراق الخريف...». أو قوله: «هناك أشخاص لا يكادون يتذوقون الشعر وهم أغلب مُدرّسيه، بحيث يمكن تعريف الشعر بأنه ذلك الشيء الذي لا يعرفه مدرسو الأدب.. ليس علينا تدريس الشعر بل علينا تعليم الشباب كيفية تذوق الشعر وعشقه باعتباره مظهرًا من وجوه السعادة».

كتابة هذا المبدع المتفرد لا يصحُّ تحديد جنسها، فهي عصية على التصنيفات المتداولة، إن سميتها شعرًا فهي كذلك، وإن سميتها قصة فلم تجانب الصواب، وإن قلت عنها خرافة فلن تبتعد عن حقيقتها. إنها كتابة بديعة والسلام، ولكل قارئ الحق في وصفها كما يشاء.. ولا يمكن ذكر المبدعين الأمريكي-لاتينيين دون التنويه بالروائي العالمي الكولومبي الجنسية «كارسيا ماركيث» الذي رأيت من خلال ما قرأت من كتاباته، كيف يشقى الإنسان البسيط ويكدّ ليصنع أسس حياة أفضل لمن سيأتون بعده ويسعدون بإنجازه... أثار «غارسيا ماركيث» اهتمامي بواقع عجائبي، ليس بديلًا عن الواقع اليومي المباشر، وإنما هو مواجهة هذا الواقع المباشر بالعجائبي الذي يلغي الخط الوهمي الفاصل بينهما بواسطة إبداع صور تخيلية تبدو فيها الأشياء غير المتوقعة مألوفةً، وذلك دون الإخلال بسياق الواقع. فالعالم لديه لغة، والحقيقة لا تكتسب صديقيتها إلا من اللغة التي صيغت بها. وهذا عالم لا يختلف في واقعيته الغرائبية عن عالم بورخيس.

هذان الاسمان بعضٌ من كل واسع كثيف، يتكوّن من كوكبة من المبدعين يشكلون أوركسترا متنوعة منسجمة في إطار الواقعية السحرية المدهشة .

ما كان لي أن أمر عبر هذا البستان، ولو مر الكرام، دون أن أقطف زهرة من هنا وثمره من هناك...

لم أتخلَّ عن الالتزام إذن، بل توسّع مفهومي له باعتباره يسع الالتزام بقضايا الإنسان وهمومه حيث ما كان.

- في ديوانك «الحلم في زمن الوهم» الذي كان من المفترض أن يصدر قبل عام 1992 بسنوات، ثمة اصطراع الوعي الكتابي بين مقترحين جلالين داخل تجربتك الشعرية.

لكن ما يلفتنا فيه هو لياذك بالرؤيا واتخاذ الحلم ذريعةً تحتتمي بها أنا الشاعر. إلى أي مدى كان هذا العمل مشروع تخطُّ أو تجاوزَ لزمان كان تتعالى فيه الأدخنة والحُجُب الإيديولوجية، بقدر ما كان مشروعاً لاستعادة البعيد والمحلول به والهاجع في لا وعي الطفل الذي كُنْتَه؟

-في كثير من قصائد «الحلم في زمن الوهم» بداية معالم التأثر بقراءاتي التي تحدثت عنها آنفا. كتبت قصائد هذا الديوان وأنا أراوح الالتفات المباشر إلى المجريات الاجتماعية في المغرب، وإلى ما ألهمتني القراءات المتنوعة من الانشغال بالشرط الوجودي الإنساني وما يحول بين الإنسان وتحقيق إنسانيته من حواجز مباشرة يحرسها طغاة العالم، وموانع خرافية يحميها من نصبوا أنفسهم أوصياء على روحه وضميره. التفت بقوة إلى قضية صراع الإنسان في العالم كما في المغرب من أجل حرية لا تقف عند حد الحرية السياسية، وإنما تمتد إلى النضال لاسترداد امتلاك الذات المادية (الجسد) والحرية المطلقة: اجتماعية وعقائدية وإبداعية.

ذكرت في ما سبق تميز الإنسان في أمريكا اللاتينية بتحرره من أثقال التقاليد. وبطبيعة منطق الأشياء، فإن المبدعين لا بد أن يكونوا طليعة هذا التحرر، ويدفعوا به إلى أقصاه. لا حدود لخيال الشعراء والروائيين في أمريكا اللاتينية، فقد أسعفهم فضاء التحرر العام في إبداع واقع مفترض لا هو بالواقع اليومي، ولا هو بالوهمي المنيع عن الحصول. ساد هذا التيار القصيدة والرواية وكل مجالات الفن. وهو التيار الذي وصفه البعض بالواقعية السحرية، وهو وصف أدنى إلى تعريف عالم هذا الإبداع المدهش الشيق.. ولا يسع المجال مزيدا من وصف هذا التيار ولا تحديدا لأسماء مبدعيه... وأكتفي بما أشرت إليه حين ذكرت «بورخيس» و «ماركيث».

- في دواوينك التالية تتحدد المرحلة الأهم في مسار تجربتك، وهي المرحلة الإشراقية حيث ترتفع أنا الشاعر بأشواقها وأحلامها وتجاربها، داخل متاهة التأويل والكشف والانخفاف، إلى مرتبة اليوتوبيا والأسطورة الشخصية. ما هي أهم المصادر التي استلهمتها وعدت إليها؟

-كان لي رصيدي قبل أن أنخطف إلى عالم الواقعية السحرية.. فقد كنت بصدد إعداد دراسة عن الحكاية الشعبية المغربية، وجمعت العشرات من الحكايات الشفوية والمكتوبة ومنها كتاب في جزئين عن الحكاية الشعبية اليهودية المكتوبة بلغة إسبانية كان اليهود في الشمال

يتخاطبون بها في ما بينهم، في الغالب. ويضم هذا الكتاب عشرات القصص الشعبية المتداولة بين اليهود المغاربة، ويرسم صورة عجيبة قوامها رؤية إلى صميم الواقع الاجتماعي المغربي من داخله، ومن وجهة نظر أخرى.

وبَدَهِّي أن تتداخل هذه العناصر مع قاعدة تكويني الأساس، أي الأدب العربي على امتداد عصوره ومدارسه، فكان لا بد لهذا المزيج أن ينتج (مخلوقا) له خصائصه كما أرجو.

لم أكن في أي مرحلة من مسار كتاباتي مهووسا بالتفوق واحتلال موقع الصدارة والريادة في ما كتبت وأكتب. ولكنني شديد الاهتمام بكسب خانة تميزني عن غيري من الشعراء، لا يهمني موقع هذه الخانة في سلم التصنيفات. وقناعتي هي أنه من الخير للمبدع في أي مجال، إذا لم يوفق إلى احتلال موقع يميزه مهما كان متواضعا، أن ينسحب راضيا بلا حسرة ولا إحباط.

• الرؤيا، الذات والإيقاع، هي في اعتقادنا، أقانيم تجربتك الأساسية التي لا تشتغل إلا مُجْتَمَعَةً. بالنسبة إلى الإيقاع، يكتشف الدارس أنك تتجاوز كتابياً أطر العروض ومقرراته المسبقة عبر اجتراحك لصيغ وتشكلات وزنية- إيقاعية جديدة تعتمد أساساً على التوازي والتجريع والموازنات الصوتية؟

-أعتقد أن كل تجربة أغامر باقتحامها، تعثر تلقائياً على إيقاعها الملائم دون أدنى تدخل مني. فلا يزيد عملي في هذا الصدد عن مواصلة الإيقاع الذي ألتقي به، ربما صدفة أو استجابة لدواعٍ لاشعورية. لا ألفت حتى لاسم البحر العروضي، ولكنني أحرص على إيقاع ينتظم النص من مطلعته حتى مختتمه. ولا تستجيب شاعريتي وتواصل التدفق إلا على إيقاع عفوي لم أتخيره، بل يتم اختياره في غيابي بتواطؤ بين عالم القصيدة ونبضات لغتها. أتوقع أن كثيراً من القراء ممن لا خبرة لهم بالعروض يقرأون القصيدة كنص منثور، خاصة حين أدور الأشر بحيث تنتهي التفعيلة في الشطر الموالي، وفي بالي أن بعض القراء لا يحسون بهذا التتابع الإيقاعي. هذا ما لامسته من حواراتي العابرة والعفوية مع بعض القراء. ولا شك أن بينهم من هو أكثر معرفة مني وأحد إحساساً بالإيقاع..

عن الذات والموضوع في الشعر ليس لي ما أضيفه إلى ما يقوله كل المهتمين بالشعر كل من موقعه الثقافي والمعرفي، أي أن حضور الذات في نص شعري مهما ادعى من واقعية هو ما يميزه عن الخطاب الإخباري أو الوصفي المباشر.

الذاتية هي مطعن خصوم الشعر من سياسويين ومقاولين ومن في حكمهم. وأنت أدري بذلك كشاعر. أحب أن أضيف أن الذات التي تشغل اهتمامي هي الذات المشتركة التي توحيدها نفس الهموم والمخاوف، وليس الذات المنطوية على عالمها الفردي الخاص.

• مما نكتشفه داخل نصوصك، وربما ميّزك عن كثير من الشعراء المعاصرين، هو أنك تفكر في شعرك من داخله عبر ما ندعوه اصطلاحياً بـ(ميثا شعر)، هل هو قلق الكتابة، أم ضوء عزاء في متاهة التأويل والخشية من إساءة القراءة؟

-إن الكلام الشعري ليس كأي كلام. إذا كنا نكتفي بتوظيف وسائل النطق والسمع والفهم في خطاباتنا اليومية، فإن الخطاب الشعري لا تكفيه تلك الوسائل والقدرات. علينا لكي نكتب عبارة شعرية أن نهيب بكل كياناتنا الوجداني والعقلي. وأن نستحث مخيلتنا ومعارفنا وتجاربنا، وهي نفس الوسائل التي علينا توظيفها لقراءة الشعر. الشاعر يُفرغ كل كيانه في العبارة الشعرية ليرتفع بها عن مستوى الخطاب اليومي ويكسبها ميزة صفة الشعر.

• هل لك طقوس معينة في كتابة القصيدة؟ وهل تعود إليها من أجل تنقيحها وإعادة كتابتها؟

-ليست طقوساً بقدر ما هي عادة: يلزمني الاختلاء بذاتي وخلوّ الفضاء الذي أوجد فيه من أي مثير. لا أستطيع الكتابة وأنا منشغل أو مهموم بأي شأن من شؤون الحياة اليومية. أجمد أحزاني وأفراحي وآلامي وأنفرغ بكل وعيي للقصيدة. حتى الموسيقى، مهما كانت عذبة، تشوش على تركيزي. ولا حاجة لي في أي مثير أو منبه إذا ساد الصمت من حولي، باستثناء أصوات الطبيعة من رياح وأمطار وبحر وهزيم رعد...

أعود إلى القصيدة مرات للتحقق من سلامتها من الخطأ اللغوي والكتابي قدر المستطاع؛ أغير لفظة هنا وتعبيراً هناك، قبل نشرها، ونادراً ما أعود إليها وقد نشرت وأصبحت ملك القارئ.

• أقدمت في الآونة الأخيرة على إصدار سيرتك الذاتية تحت عنوان: «كأنها مصادفات». لماذا جنّستها بـ«تداعيات سير ذاتية»؟ وهل تشعر بأنّ فصول هذه السيرة بزخمها وعرامتها لا تستطيع القصيدة كخطاب خاص ونوعي أن تتحمّلها؟

-كتاب «كأنها مصادفات» ربما اكتسب صفة السيرة الذاتية (مصادفة). فلم يكن في حسابي تسجيل سيرة حياتي، لولا حوار مطول أجراه معي صديقان ونشر في جريدة القدس اللندنية. معرفة الصديقين ببعض تفاصيل حياتي استثار ذكرياتي وأعادني إلى مراحل لم تتطرق لها أسئلة الصديقين فظهر لي أن أستكملها.

أعدت قراءة الحوار بكل ما أستطيع من الموضوعية، وظهر لي أن علي أن أملأ الفراغات بما تسعف به الذاكرة على مهل وبعيدا عن هاجس النشر. وهكذا وبكل تلقائية شرعت الذكرى تستدعي زمانها ومكانها وأناسها من الأموات والأحياء، وتوقظ ذكرى صاحبها أو والتها أو سبقتها. بعد ذلك أعدت قراءة ما تذكرت، وأنا أرتب الأحداث زمنيا وفق ما أرادت ذاكرتي.

فهي إذن تداعيات أكثر منها مذكرات. ليس ما ورد في «كأنها مصادفات» شاملا لما عشت وعانيت، بل هو ما تداعى إلى ذاكرتي تلقائيا، فلم يسبق أن سجلت حدثا وأنا أعيشه. فالكتاب إذن عودة إلى ماض لم يبق منه في ذاكرتي إلا ما هو منحوت على صخرة ثابتة في الطريق الذي صادفني أو صادفته، وما زال مفعوله ساريا في حياتي.

استلهمت العنوان «كأنها مصادفات» من قناعتي أن ما نضع من خطط لن يتم كما تصورنا أبدا، بل تتداخل عوامل، لست أدري أهى مصادفات، أم بفعل فاعل، فتفاجئنا بأحداث تتلاقى أو تتصادف لتغير دفة مسيرة حياتنا وتتوالد عنها أحداث لم تكن في حسابنا. هذا ما طبع المفاصل الفارقة في حياتي، ولست أدري هل باقي حيوات الآخرين تسير على هذه الوتيرة أم أن هناك من يخطط فتصدق خططه.

لعلني قلت في أحد تداعيات الكتاب إن الشاعر قد يكون في غنى عن سرد حياته في سيرة ذاتية، فقد تكفل شعره بتسجيل كل مفاصلها -هذا ما أعتقد فيما يخصني-، لكن لغة الشعر لاتقبل بعض التفصيلات والتسميات والتواريخ فلا بأس إن أعاد الشاعر صياغة بعض أحداثها سردا إن (صادف) ما يدفعه إلى ذلك.

- في سحيق طفولتك، ثمة مصدر رئيس كنت تستوحي منه مشروع قصيدتك بغنائيتها الخاصة، قبل احتكاكك بالطبيعة والكتب والسجال الثقافي العارم منذ خمسينيات القرن الفائت، وهو الأم. لماذا وصفتها في سيرتك بـ«القطب الأقوى»؟

-القطب الأقوى الذي قصدت، لا يقف عند أُمي بل ينطلق منها ثم يشمل الأنثى عامة، فقد أقنعتني ما خبرت وعشت من أحداث أن الأنثى هي القطب الأقوى في الثنائية البشرية، وما ذكرته عن أُمي ومَن صادفت عداها من النساء هو نتيجة قناعتي بهذه الحقيقة. وبقي في نفسي كثير مما ينبغي أن يقال عن قوة المرأة وقدرتها على المبادرة والمباشرة ، إن نحن رفعنا عنها وصية الذكر الذي هو صنيعتها، ولكن نزعتة المنحدرة من عهود الحريم تحجب عنه حقيقة موقعه من هذه المعادلة الثنائية الإنسانية.

• مررتَ في الأيام الأخيرة بمحنة صحّية- أطل الله في عمرك. في وضعية خاصة كهاته ما الذي يتعلّمه الشاعر ويعتبر به؟

-كانت محنة حقًا، نجوت بحياتي منها بما يشبه المعجزة.. وهنا أجد فرصة أخرى لتأكيد ما أؤمن به من أن المرأة هي القطب الأقوى. فبفضل قوتها وصبرها وحسن تدبيرها خرجت من المحنة حيًّا هذه المرة ..

قربتني المحنة من ذاتي خطوة، ومن أبنائي وأقاربي خطوات.. لمست أن الفاصل بين الموت والحياة هلام وهمي، فكلاهما وجه لعملة واحدة. وتأكدت أننا نقضي أوقاتنا التي نتمتع فيها بالقدرة على الفعل، في الانشغال بالعاور التافه، ونستهلك طاقتنا الآخذة في النفاد فيما يتبخر في حينه ولا يخلف إلا الرماد. ولكننا نعود إلى سلوكنا الصبياني ونؤجل ما هو هام، وكأن اللحظة التي نحياها ليست إلا فترة تدريب على دورنا في مسرحية. أما تأدية دورنا الفعلي فإنّ وقته لم يحنّ بعد، غافلين عن أنّ فترة التدريب هذه هي عين الدور وأنّ اللحظة لن تتكرر..

• بحكم متابعتك لمسار الشعر المغربي الحديث بعد كتابيك النقديين: «في الشعر المغربي المعاصر: عتبات التجديد» (1998) و«في الشعر المغربي الحديث: سبع خطوات رائدة» (1998)، كيف تنظر إلى هذا الشعر راهناً؟ وهل تجد أن التحديات التي تواجهها القصيدة المغربية هي نفسها اليوم؟

-يبدو لي وأنا أسترجع شعوري قبل ستين سنة أن التحديات التي كانت تواجه الشعر ليست ذات التحديات التي تواجهه الآن. فقد كان الشعور الوطني ودافع استرجاع الذاتية الوطنية وانقاذها من التلاشي يشمل الجميع. كان الشعر بجميع مدارسه ينقسم إلى وطني ومخزني،

المخزني كان مرفوضا حتى وإن كان على قدر من الجودة. هذا التصنيف الفارق كان يصرف النظر عما عداه في تقييم الشعر، وإن كان الفهم السائد هو أنه كلام منظوم مقفى.

لكن تحديات المواجهة مع التقليد والتجديد سرعان ما برزت في مطلع الاستقلال حين أمسكت البرجوازية المغربية والمخزن (المستقل)، بمقاليد الأمور، وسيطرت على وسائل النشر، وأبعد الشعر الجديد عن تلك الوسائل قصدا وصار نشر ديوان حديث من قبيل المعجزة.

ومع ذلك قاوم الشعر الجديد كل التحديات التي واجهته.

الشعر تحد لكل ما تواترت عليه المواصفات والتواطؤات العقائدية والاجتماعية السائدة. لم يخل عصر من شاعر رجيم، متهم إما في عقيدته أو عقله أو سلوكه.

منذ كان الشعر وكان الشاعر كان هناك تمرد وتحد، وليس له إلا أحد الاختيارين، أن يساير القطيع ويخون شاعريته، أو يتحدى ويتحمل كل التبعات.

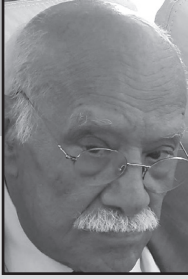
لأمر ما قال المتنبي:

«أنا في أمة، تداركها الله غريبٌ كصالح في ثمود»

الغربة قدر الشاعر الحريص على صيانة شعره من السطحية والشعبوية.

وهو مرفوض من الانتهازيين المتهافتين والجهلة المتعالمين، ومشبوه لدى السياسيين المحترفين.

موجات تحرر الشعر المغربي الحديث بدأت خافتة ثم تعالت وصحبت في الستينيات متحدية التجاهل الرسمي والتقليدي. وفتحت لنفسها مجالات أقبل عليها الشباب بحماس بفضل صحف المعارضة الوطنية والتقدمية وبعض المبادرات الجريئة (مهرجان الشعر في شفشاون مثلا). أعتقد أن الشعر ربح رهان التحدي خلال سنوات الرصاص، ولم يتم له ذلك مجانا فقد تقدم كثير من الشعراء قافلة التحرر، مغامرين تحمّلوا عواقب التحدي وأدوا الثمن بأرواحهم أحيانا وبحريتهم في أحيان كثيرة، وفي أخف الأحوال بقليل مما في جيوب من كان له جيب منهم. ورغم أخطار التحدي في زمن الرصاص فقد أسفرت المواجهة عن انتصار الشعر.



محمد السرغيني

ولد عام 1930 بمدينة فاس. دخل القرويين وتابع دراسته فيها، وحصل على إجازة في الآداب من جامعة بغداد عام 1959. وفي 1970 أحرز على دكتوراه السلك الثالث كما حصل على دكتوراه الدولة من السوريون سنة 1985. عمل أستاذًا محاضرًا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس لسنوات طويلة حتى تقاعده. من أعماله الشعرية: ويكون إحراق أسمائه الآتية، 1987. بحار جبل قاف، 1991. من فعل هذا بجماجمكم، 1994. تحت الأنقاض فوق الأنقاض، 2012.

• في هذا العمر، كيف تنظر إلى تجربتك الشعرية؟

- في اللحظة الراهنة، لا يزال الإنسان بإمكانه أن يرى ذلك، فالتجربة لم تكتمل بعد، وهي تزداد اتساعًا وغورًا كلما ازداد اتصالًا بالحياة وبالأخر. لذلك، يمكنك أن تحكم على نضج فلان بالنظر إلى حقيقة واقعية، فأنت بسؤالك عنه كأنك تقطع الصلة بينه وبين تجربته. نحن نعيش مع التطور، ولهذا من الصعب أن يصل الإنسان إلى فكرة نهائية؛ فالأشياء التي يروجها النقد الشعري المعاصر عن جيل في طور النمو غير سليمة. أنا أجعل ذلك دلالةً على أن النقد من هذا النوع إما أنهم لا يقرؤون تجربة الإنسان من بدايتها إلى لحظتها الراهنة، وإما يقرؤونها بنظرة ماضوية. وفي كلتا الحالتين، لا يستطيعون أن يقولوا شيئًا.

• لماذا تأخرت عن النشر إلى عام 1987 بصدر ديوانك: «ويكون إحراق أسمائه الآتية»؟

- قضية النشر لا تستفزني أنا شخصيًا، نشرتُ أم لم أنشر. معنى النشر أنك تبحث لنفسك كيف تصبح نجمًا، وهو ما لا أعيره اهتمامي، بل إنه من الأشياء التي تعلمتها من التصوف، ومن ابن عربي على وجه الخصوص. ابن عربي من كبار القوم ما كانت له زاوية، وما كان يزعم أنه

مرشد وله مريدون. ما كان يملكه هو الأفكار التي كان يكتبها ويقولها، وقد توصل في وقت باكر إلى وحدة الإنسان:

أدينُ بدينِ الحبِّ أنِّي توجَّهْتُ ركايبه، فالحبُّ ديني وإيماني

وإذن، فالنشر هو نوعٌ من التسويق لا أبالي به على الإطلاق. لذلك، فالكُتب التي نشرتها إمَّا أوزَّعها أو أودعها في المنزل. قد يضحك الناس إذا سمعوا بمثل هذا الكلام، لأننا نعيش عصر الماديات.

• ما رأيك في من يتهمون شعرك بالغموض، ويتهيبون خوضه لوعورة مسالكه؟

-هذه القضية تتعلق بالتجربة الشعرية، وهي تتطور مع الإنسان منذ أن بدأ يكتب الشعر. كيف تتطور؟ تطورها يقع مع توالي الأيام، ويقع بالقراءة المتأنية لشعر الغير؛ وأعني بالغير هنا أي لا أميز بين قراءة شاعر عربي وفرنسي وإسباني وغيره. هذه القراءة من شأنها أن تساعد على تمثُّل ما حوله من أنواع الكتابات. لا يمكن أن يقول الإنسان بأنه حرٌّ مَلَكته، وهو يختار نوعاً من الكتابة، بل هو مجبرٌ عليها، والذي يجبره على ذلك كثرة اطلاعه وكثرة قراءاته وكثرة اتصاله بالحياة.

وهكذا، فالذين يضعون مثل هذه الأسئلة يعتبرون أن الشعر شبيه بحلولى نأكلها ونحسّ إحساساً مادياً بحلاوتها، وبعد مُضي وقت زهيد تنتهي هذه الأشياء. ولكن الشعر يجب ألا ينتهي نهائياً، فهو كائن متطور. وإذن، فالتطور الشعري يأتي من النواحي الآتية:

أولاً؛ من الإلمام بتاريخانية الشعر، فأنت حين تعجبك قصيدة من العصر الجاهلي يجب أن تكون على نفس القدرة من القراءة التي تنتمي إلى القرن السابع؛ أي أن يكون فهمك كونياً. وإذا كان الأمر كذلك، فالتطور يحصل تلقائياً وبصورة سريعة جداً، إلى حد أن قصيدة اليوم تتجاوز قصيدة الأمس. فهذه الأشياء إذن، يجب أخذها بعين الاعتبار.

ثانياً؛ المقاييس لمعرفة الأشياء لا تسبق الأشياء نفسها. إن عكوفك على كتابة الشعر هو الذي يجبرك إجباراً على اختيار المقاييس التي تكتب تبعاً لها. لكي يحصل الإنسان على هذا النوع من الفوائد، يجب أن يكون موسوعي الثقافة، ولا عذر لأحد في اللحظة الراهنة أن يشكو من ذلك في واقع يشهد ثورة المعلومات والأنترنت. إذا كنت تنتمي إلى حضارة من هذا النوع،

فكيف تشكو من المعرفة. والناس الذين يشكون من الغموض، فأول ما يلاحظ عليهم أنهم يأخذون الشعر مأخذاً على أنه حقيقة يمكن أن تكون ثابتة لها مبدأ ولها معانٍ. لكن هذا الشيء غير واقع. لماذا؟ لأنني من جملة الذين يعتقدون أن الشعر بلغ من الاتساع قدراً لا يمكن أن يدعي إنساناً بأنه يحيط به. أنا شخصياً، أتصرف بما أعلم به، وإذا تصرفْتُ بما لا أعلمه فلستُ مسؤولاً على فلان لما يفهمه. أسأل هذا الشخص: لماذا لا تفهم؟ ف«المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الجميع» على حد تعبير الجاحظ.

فهؤلاء يأخذون الشعر على أنه تزجية للوقت، ولكنه في اللحظة الراهنة - حسب ما نقرؤه لشعراء غربيين - عالم قائم الذات له اتصال بما قبله عن طريق نقده وتوضيح غوامضه، وله إجراء بالحاضر عن طريق مَوضعته في هذا النص، وله إجراء ثالث عن طريق ما يمكن أن يتمخض عنه في المستقبل. بهذا المعنى، أنا أكتب الشعر. وأما الذين يهتمونه بالغموض أطلب منهم، بكامل اللياقة، أن يوسعوا مداركهم.

إنَّ النقد في معناه الأصل هو الضغط على النحاس والحديد من أجل صنع قطعة نقدية، وليس له علاقة ب: أنقذ يُنقذ، أي نجّاه من الموت. أسألهم من أي نوع هم؟

مهما يكن من أمر، فالنوعان معاً لا ينطبقان على ما يكتبه الناس جميعاً في اللحظة الراهنة من شعر. كل ما يمكن أن يقال إن حاستك المتقدمة التي تدفعك إلى كتابة الشعر تجعلك تكتبه هكذا. إذا كان هذا الشخص غير قادر على تبيين هذه الأشياء، فالقضية ليست لها علاقة بالشاعر، وإنما هي في مكان آخر من مقاربته.

إن الشعر عبر الموروث العربي كان، بصفة مجملة، يوضح جواً خاصاً لعلاقة الحاضر بالماضي، والآن أصبح جواً خاصاً يُقاس بعلاقة الحاضر بالمستقبل.

لا يمكن أن تتحقق هذه الأشياء بالنسبة إلى الشاعر، إلا إذا كان ذا ثقافة موسوعية. وأما الذين يقولون مثل هذا الكلام عن غموض الشعر، كان من اللازم أن يُرمّموا بناءهم المتصدع.

• بعد المرجعين الرومانسي والواقعي، إلى أي حد أفادك شعرك من المرجع الصوفي؟ ثم كيف تفهم الصوفية في الشعر؟

- في البداية، كنتُ معجباً بشعراء المهجر طيلة عشر سنوات، ولم يكن إعجاباً عن نزوة، بل

ناتجًا عن تدقيق؛ لأنه بهؤلاء الشعراء، ولاسيما إيليا أبو ماضي، اكتشفت أنني إنسان. ولأنني إنسان وجب عليّ أن أملاً قدر ذاتيتي من الفراغ للعيش. وقد بقي هذا السؤال عالماً عندي، حتى اكتشفت أن هذه الإنسانية التي دعا إليها شعراء المهجر هي إنسيّة مسيحيّة. ومع ذلك، فقد كانت موجهة إلى الإنسان بما تنطوي عليه من جوانب رائعة من الممكن أن تُضمّ إلى الإنسانية الإسلامية التي لا يجب نسيانها وتتجلى في تعلق الدين الإسلامي بالعقل وأشكاله. كما أن هذه الإنسانية ليست في منأى عن الديانة اليهودية. ومن ثمة، فإن على الإنسان أن يوسّع مساحة فهمه للأشياء.

وبعد أن أنهيتُ علاقتي مع شعراء المهجر، بدأت أرى أنه من الواجب توسيع المعرفة لفهم الوقائع التي حولي. وأخذ يستأثر باهتمامي أن الإنسان خُلق ليفهم الكون، وإذا تحقّق له فهم الكون بكلّ ما فيه، فإنّ أمامه مسعى آخر هو محاولة وضع أورغانون لدفع هذا العالم إلى التطوّر اللانهائي.

وقد فتحت إقامتي في باريس عينيّ على كثيرٍ من الحقائق التي يجب أن أهتمّ بها إذا أردت أن أكون إنساناً؛ ومن جملتها أن أعمل ما في مستطاعي على التقرب من الآخر، لأن المشكلة كلها بدت لي من أن هذا العنف الكبير الذي نعيشه ناتجٌ عن انقطاع الصلة بيني وبين الآخر الذي أشارك معه في أمور كثيرة. وفي هذه الحالة، بدأت أقول إنّ جنة الإنسان في الدنيا، ومن واجب الشاعر أن يجعل هذه الجنة للآخرين مؤثلاً يؤولون إليه إذا حدث لهم ما يستوجب الضرر، وأن يتسع فهمه للعالم بشكل يسهل عليه الاندماج النهائي فيه.

وقد قادني كلّ ذلك إلى التصوف، الذي أفاد الشعر إفادةً كبرى، ولاسيما إدخال العالم اللامرئي إلى حيّز المرئي. لقد وجد الشعر في الصوفيّة مرتعاً خصباً لا أول له ولا آخر: المجازات بكثرة وذات البعد البعيد، ثم القدرة على تصوير ما هو حاضر بما يمكن أن يحضر فيما بعد، أي ما يمكن أن نسميه بـ(الاستشفاف). الصوفيّة فيما مضى أعطت الشاعر الرقّة فوق المادية، وجعلته يكتشف كثيراً من المعتميات القديمة التي سقط فيها الذين يبحثون في الأديان ولم يستطيعوا أن يصلوا فيها إلى حدٍّ أو إلى نتيجة. فهذه مزيّة عظيمة أفادها الشعر من التصوف القديم والحديث، من خلال اعتبار الإنسان أسمى مادّة تعيش في الكون ويعيش الكون بها.

• كيف ذلك؟

-أولاً؛ أعطى للمتديّنين فرصة رائعة لتفسير كثير من المشاكل المتعلقة بفهم الدين وعلاقته بالماضي والحاضر والمستقبل.

ثانياً؛ أعطى نوعاً من القدرة الكبيرة لإثبات فكرة كونيّة الإنسان في الزمان، أي يكون في فترة معينة من الزمن كائنًا جسديًا وروحًا، وفي فترة بعدها روحًا فقط، وفي المرحلة الثالثة روحًا تدرك سرّ الكون من ألفه إلى يائه.

لما تأتي إلى هذه النتائج وتريد قراءتها قراءة فلسفية معاصرة، وبالأخص في الفلسفة المادية، تجد مصداقية ذلك في أنّ الماضي حين يُسَدَل الستار عليه تبقى آثاره المادية وغير المادية. وفي اللحظة الراهنة، تطور الأجيال المتلاحقة هذه الآثار المادية وتلقي عليها الكثير من الضوء بشكل يعطيها «هيولى» مستمرة، وهذا هو شغل الشاعر.

• أفهم أن الصوفية التي تعنيها تتجاوز معناها الديني؟

-الصوفية أنواع. وإذا أردت أن تنظر إليها، فيجب ألا تنظر إليها على كونها أساساً من أسس التاريخ الفكري عند العرب، فالشعوب البدائية الأولى مارست نوعاً من التصوّف لا حدود لجماليّاته. الآن، نستطيع أن نتبين ذلك. فالهنود القدامى لهم إحساس رائع جدًّا، ناتج عن اعتناقهم للتصوف، بخلود الإنسان؛ ليس لأنه ميت، بل خلود الإنسان هو استمرار النتائج التي توصل إليها وانتقالها إلى آخرين لتطويرها (التناسخ).

من سوء الحظ أنّ الذين يكتبون عن تاريخ التصوف الإسلامي خاصة، ولا حتى التصوف اليهودي أو المسيحي، يربطونه ربطاً أساسياً بالفلسفة اليونانية، وهذه الفلسفة مادّية في منطقتها.

• إذا كان الأمر كذلك، وهو ما تنتج عنه رؤية غير تامة، فهل نستطيع أن نرى نتائج

التصوف فيك وفيّ أنا، وفي سلوكنا؟

-أحياناً، نرى بعضها، وقد لا نراها في أحيان كثيرة.

إنّ الشاعر مؤهّل لتوضيح الأسس التي تقوم عليها هذه الأشياء، إذا استطاع أن يتوغل في عمق الإنسان المعاصر. وهو عمق من الصعب النفاذ إليه، لأن الحضارة المعاصرة سريعة التطور لا يستطيع الإنسان أن يلاحقه ولو باستعمال الأدوات الممكنة التي هي بين يديه.

أعتقد أن الشاعر يستطيع هذا العمل بسبب رهافة دواخله، وبسبب من فهم المهمة التي من أجلها يوجد؛ وهي أن يجعل مفهوم الإنسان واضحاً أمام الجميع، ليس بمعنى أن يأكل ويشرب ويتزوج وما إلى ذلك، بل بوصفه كأداة رائعة لتطوير الكون ونقله في مدة وجيزة من الزمن: من / إلى.

• يسوقنا هذا الكلام إلى ما تسميه بـ«عقلنة الشعر». في أي سياق تحديداً يرد عندك هذا النوع من الفهم؟ وكيف تستثمره كتابياً؟

-عقلنة الشعر من طريقتين: عقلانية الممارسة تطلب لغة متسعة، ولغة شعرية رائعة، كما تطلب القدرة على التصرف فيها، فيما هي تتجاوز القوانين وضعها التي أصحاب البلاغة الأقدمون يقدر ما تخلق قوانينها بنفسها.

ببساطة، فإن عقلانية الشعر هو أن تجعله طريقتك الخاصة لفهم العالم. ولكي تفهم العالم يجب أن تمنح فيه ما يستحق المنح، وأن تُثني عليه بصوتك وكلامك كله، وأن تعمل كل ما في وسعك على إضاءة ما تشعر بجماليته.

وفي هذا المجال، لا يبقى الشعر لغةً فقط، يبقى تشكيلاً وتصرفاً فاعلاً ودقيقاً في اللغة التي تكتب بها. إذا قال الأقدمون كذا وذكرُوا كذا، قل أنت: تنبأ وأوحى أو أي شيء من هذا القبيل. فهذه أشياء لا يستطيع الإنسان أن يدركها إلا بالممارسة المستمرة، وإلا بالحب الرائع لكتابة الشعر.

قضية الاستثمار تحيل على فكرة اقتصادية لا أحبها. الاقتصاد مهما حاول المتكلمون فيه أن يطلبوا ويزمروا، فإن فيه جوانب رديئة على شاكلة اقتصاد الريع وما فيه من سرقة ونهب. بهذا المعنى، لا أحب من الشعر أن يكون مقتصدًا، بل أن يكون كثير الإلحاح على فضح هذا الاقتصاد، وإن كان الاقتصاد - كما ذكر ماركس- له أنواع رائعة تسعى إلى تقدم الإنسان وزيادة فهمه للحياة، وفي نفس الوقت فقد أدان الاقتصاد الذي هو سرقة خالص.

في هذا الباب، يجب أن تتم الموازنة. لا أستثمر، لأن الاستثمار يفرض نوعاً من التكلف، بل أترك للطبيعة أن تقول ما تريد. هذا ولا أزعم أنني وصلت في هذا الباب إلى نسبة مئوية كبيرة أرتضيها. كل ما هنالك هو أنني أفعل ما أريد.

هناك بعض الناس يستغلّون التصوف مادّيًا، أي أنهم يدمجون مصطلحات التصوف إدماجًا في سيرهم كما في حيوات المتصوفة: ما الذي يمنعك من أن تنام الليل كله، علمًا بأن نموك الحقيقي مقتصر على أن تنام الليل هنيئًا وتستيقظ فرحًا؟ ما الذي يمنع من أنك تقضي عمرك في بئر، وتترك الوسيلة الأولى وهي قوتك وعقلك في استخدامها من أجل تنمية الآخر؟

لا يكون التصوف مفيدًا إلا حيث تكون كتابته الأولى أساسها إدماج نفسك في الغير وإدماج الغير فيك. لا يمكن أن يكون هذا الإدماج حقيقيًا إلا حيث تكون مزودًا بنوع من الحماسة الكبيرة جدًّا، وقول ما تريد قوله أحبّ من أحب وكراه من كره.

• هل تتفق معي على أن التصوف صار موضة في الشعر عندنا ؟

-أنا متفقٌ معك كل الاتفاق. ولكن يؤسفني أن أقول إن هؤلاء الذين يوظفون التصوف أبعد الناس فهمًا عن التصوف. ليس التصوف أن نقرأ شخصًا معينًا، وربما نقرأ أكثر كتبه، وتجذبك إليه بعض الأفكار التي يقولها. لكن هذه الأفكار التي اجتذبتك إليه، هل تستطيع أن تخرجها من عالمه الضبابي إلى عالم الوضوح، أي أن تترجمها إلى عمل يسهل تطبيقه في الحياة المعاصرة. شيء من هذا لم يحدث. كل ما هنالك: الصوفي والمريد، قال ويقول، وليس غير هذا الذي تجده.

موضة لا تهتم كثيرًا من الناس، بل تخص أولئك الذين يبحثون لهم عن طريقة تسويقية لكتابة شعر. الطريقة الصحيحة لكي تكتب شعرًا أن يتوغل فيك حب الشعر، وتوغل الشعر فيك لا يكون أساسه ذكرك بين الناس، ولكن أساسه حبك لكتابته. وطرق تسويق الشعر متوافرة إلى حد كبير، إلى درجة أن سوق الشعر يدخله من لا يملك تأشيرة الدخول إليه.

• ماذا تبقى من جيل الستينيات في الشعر المغربي، الذي أنت أحد مؤسسيه؟

-قبل أن أجيب عن السؤال، أقول: إذا اتفقنا مبدئيًا على أن الشعر كوني، فسنكون قد اتفقنا على أن هذه الكونية تحل الشاعر في المجتمع الذي يعيش فيه محلّ منارة. لا أقول غيرها من الكلمات الضخمة؛ بل منارة قد تنطفئ في وقت وتشتعل في وقت. وإذا اشتعلت فلا تشتعل لأكل الزهو، إنما تشتعل من أجل الإنسان الذي لا يزال في حاجة إلى الإرشاد. لكن أي إرشاد أعني؟ الإرشاد الذي يجعلك أكثر حبًا للحياة، وأكثر اندماجًا فيها، ولا يمكن أن يصح ذلك إلا حيث تعتبر نفسك في الآخر ويعتبر الآخر نفسه فيك.

ولكن لا أريد أن يؤخذ مثل هذا الكلام الذي أقوله على أساس أنه كلام مأخوذ عن القدماء. لا، بل يؤخذ على أساس أنه ضرورة لكي يفهم الإنسان واجبه على الأرض؛ وهو أن يُطوّر هذه الأرض ويجعل من يعيش فوقها يعيش حياة سعيدة.

بالنسبة إلى السؤال، أنا أتبرأ من أنني مؤسس، لشيئين: أنه ما كلّفني بهذا الكلام أحد، ولا طلبتُ من أحد أن يكلفني به. حُبّي للكتابة الشعرية هو الذي دفعني إلى ذلك. لكنني أكاد أقول لهؤلاء الذين يعتقدون هذا المعتقد أنني أتحدّاهم أن يثبتوا لي في ما كتبته دعوة إلى هذا الكلام. كلُّ ما هنالك أنه تحدث بعض المفردات التي لها علاقة بحياتي العملية ولها علاقة بالقاموس الصوفي، لكن أؤكد لهم أي أفضل معناها الوارد بيني وبينك، وذلك أن المفردة الواحدة في المعجم الصوفي يراها الصوفي فلان على الطريقة الفلانية، ويراهم آخر على الطريقة الأخرى؛ معنى ذلك أنه ليس هناك معنى محدد لكلمة معيّنة.

يبقى شيء آخر أن هذا التصوف كما هو معروف عند الناس يجب أن نفهمه على أساس أنه طريقة من الطرق، ولكنها طريقة فاعلة يستطيع بها الإنسان أن يسلك سلوكاً إنسانياً يجعله مُتحملاً لمسؤولية تطوير الكون حوله، كلُّ في مجال عمله. فالتصوّف الحقيقي الذي أفهمه هو التصوف الذي يجعل الإنسان ذا بصيرة وقادة تشرف على ما يأتي بدلاً من أن تدير ظهرها له. وبهذا، فهو فلسفة.

• بهذا المعنى، أنت لا تتفق مع مفهوم الجيل؟

-أنا لا أزعم، وليس زعمي مطيّة للكذب، أي وقعت على أناس قرأت لهم قصيدة واحدة علمت بأنهم أسسوا بها مشروعاً لا حدّ له، ومن سوء الحظ أنه لم تُتَح لي الفرصة لأقرأهم.

قضية الأجيال هي لعبة النقد، ولعبة النقد الفرنسي خاصة، وهي لعبة لا تستطيع منطقياً أن تثبت شرعيّتها بتطبيقها حتى على الشعر الفرنسي المعاصر، بله العربي والمغربي. كلُّ ما هنالك أن كثيراً من الشعراء هم نماذج مختلفة لكثير من نماذج الشعراء الغربيين، وقد ألححت في دروسي على هذه القضية.

ومن ناحية أخرى، فإنّ شعراء هذه الفترة في العالم العربي، لا أستثني منهم أحداً، هم تبعٌ للاتجاهات التي عاشت في أوروبا، السياسية والاقتصادية وغيرها. بعض هؤلاء يكثر في ذكر بعض

الخصوصيات التي ليست لنا، وهي خصوصيات تتعلق بوضعنا كمستعمرين، بوضعنا كأناسٍ يعيشون عالَّةً على الغير؛ أي أنَّ هذه الفترة عشناها بالنيابة عن غيرنا، وبدل أن نصنع حياتنا فقد صُنعت لنا.

بالنسبة إلى مسألة التجييل، فأنا لا أتفق معها. عندي دليل بسيط: أنا شيخ ولحياتي بيضاء وأنت في عنفوانك، ومع ذلك فنحن نتفاهم. القضية قضية نوعية وليس قضية عدد. العدد موفورٌ جدًّا، فيما النوعية تبقى. بالطبع، وحسب المنطق القديم، يطول الوقت من أجل تبني هذه النوعية، وإذا طال فهو يُصرف في غاية أخرى، في اللهو واللعب. مثلاً، كلمة (الحرية) في الوقت الحاضر، تقتضي أن يتحدث الإنسان عنها انطلاقاً من المفاهيم العامة عند الضعفاء والأقوياء، وأن يُبلَّور في إطار ثنائية الضعف والقوة. كيف يمكن أن يتحرر الضعيف من القوي، والقوي من الضعيف؟ إنَّها تُطرح في إطار فلسفة الأنوار الأوروبية.

• كيف تنظر إلى راهن الشعر المغربي؟

- يجب أن نتحدَّث عن الشعر على أساس أنَّه فنٌّ كونيٌّ، ومعنى ذلك أنَّك أنت هنا في المغرب تكتب بالعربية، وأنا كذلك، وهناك آخر من يكتب بغير العربية، لكن الهواجس التي نعبر عنها تظلُّ واحدة. هل في الإمكان أن يأتي إنسانٌ رائعٌ جدًّا يستطيع أن يكتشف لغةً كونيَّةً يُكتب بها الشعر؟ إذا أتى هذا الإنسان فإنَّ القضية تصبح باطلة، وهي أنَّنا نكتب بلغةٍ عشنا عليها أو تربَّينا عليها. ولكن حين تبحث عن الموضوعات التي نكتب بها، فإنَّك تجد أنَّنا نشترك فيها مع الآخرين. الحلم الحقيقيُّ هو كيف نستطيع أن نكتب شعراً بهذا المعنى. إذا استطعنا ذلك في هذا الوقت، فإنَّه بوسعنا أن نقول إنَّ للشعر ماضياً وله راهنٌ وسيكون له مستقبل.

• ماذا عن الشعر النسائي؟

- الشعر النسائي هو المؤهل - ربَّما أكثر - لأن يجد رواجاً كبيراً في العالم، إذا استطعنا أن نكتب شعراً بلُغةٍ واحدةٍ لا يعني بالضبط أن بعض الأعضاء التي للنساء ليست هي غيرها للرجال. إطلاقاً. فالأحاسيس واحدة، وإنَّما التعبير عن هذه الأحاسيس يوم يصبح غير مختلف عند الأبيض والأسود وغيرهما، ففي ذلك الوقت نستطيع أن نقول إنَّ ملامح لغة كونية جديدة قد وُلدت، وهذه اللغة لا تفرق بين ذكر وأنثى. أمَّا الذي يفرق بينهما هو حاجة المفردة، حتى وإن كانت مزدوجة، لإنتاج الأجيال القادمة.

وهكذا، فإنّ مثل هذه الكلمات تدخل في نطاق قضايا النُّقاد، وما إلى ذلك مما لا أعيره اهتمامًا.

• هل لديك طقوس معينة في الكتابة؟

- في البداية كانت عندي طقوس، لأنني كنت في زمرة الرومانسيين، وكنت أنتظر حتى تطلّ الحبيبة من الشباك وتسلم عليّ. فيما بعد صرّت أوصل الكتابة بصفة مستمرة، إذ جعلتُ حياتي وَهْبًا لها. وقد جعلني مثل هذا التفكير أن أتصل بشعري اتّصالاً أعلى من الاتصال الوجداني؛ وهو الاتصال الصوفي.

الطقوس تكاد تكون ميكانيكية، أي أنّه في وقت كذا يجب أن أفعل كذا، في الزوال أو في المساء. بيد أنّ الحكمة أعطتني الفرصة لأطلع على كثير من الأشياء التي سهلت علي مهمة فهم العالم، ثمّ إن الإنسان يمكن أن يكون شاعرًا في ساعة الانشراح وفي ساعة النكد على حد سواء.

• إلى أي حد تعتقد بأنك كنت تكتب سيرتك الذاتية شعرًا؟

- لم أكتب إلى الآن سيرتي الشعرية، وربما لن أكتبها لسبب واحد بسيط يتعلق بأنّ قراءة الأنوات الذاتية لكتّابٍ تغري بشيء كبير جدًّا، وأنا لا أريده؛ وهو أن تسجل فضائلك وتتكّم على رذائلك. نعم، كثيرٌ من الناس تجرّؤوا على الأمر مما جعلنا نعجب بقراءتهم. ثمّ إني أقول: إذا لم أستطع أن أكتب ذاتيتي بالنصوص كتابة سير ذاتية، فهل معنى هذا أنني عجزتُ عن كتابتها شعريًّا، وإلا فلا داعي لكتابتها !

لكن في كل الحالات، يبقى أن نعرف: كيف يستطيع الإنسان أن ينتصر على حيوانيته؟

• هل للشعر اليوم دور؟

- أنا من الذين يعتقدون أن للشعر اليوم دورًا، ولكن لا يكون له دور إلا بعد تحقق الأشياء التي تدعو إلى مجيئه. لقد الساعة، ما زال دوره كدور الفنون كلها، بكل صراحة، يتخذها الناس جميعًا لتزجية أوقات الفراغ؛ أي لا يأخذونه على أنه وسيلة إلى معرفة الحاضر وإلى تطويع الحاضر إلى شيء جميل في المستقبل. الذي سبقنا إلى هذا هم أولئك الأشخاص الذي يشتغلون بالمخترعات المعاصرة، ومن سوء الحظ أن السبب في اختراعها هو تلبية حاجة الإنسان إليها،

ولكن مع الوقت صارت تُستعمل لغير حاجات الإنسان.

إنَّ ما يجري في العالم يجري نكايَةً في الإنسان؛ تُخترع كثيرٌ من الأشياء لصالح الإنسان، ولكن سرعان ما تصبح مادة من المواد التي يجري توظيفها لغاية رديئة. ويبقى المنشود منّا هو أن يكون العالم وحدة متصلة، لأنَّ أسباب الاتصال موجودة ومُتحقّقة.



عبد الكريم الطبال

ولد سنة 1931 في مدينة شفشاون. تابع تعليمه بكلية القرويين ابتداء من سنة 1947، وفي 1954 التحق بالمعهد العالي لتطوان إلى أن حصل على الإجازة في الدراسات الإسلامية. اشتغل بالتعليم الثانوي مدرّساً ومفتشاً إلى أن حصل على التقاعد. من أعماله الشعرية: الطريق إلى الإنسان، 1971. الأشياء المنكسرة 1974. البستان، 1988. عابر سبيل، 1993. آخر المساء، 1994. على عتبة البحر، 2000. منمات، 2015. في حضرة مولانا، 2018.

- في سيرتك الذاتية «فراشات هاربة» (الرباط، 2007)، تستعيد طفولتك في شفشاون، وطفولتك مع الشعر والأحلام. ماذا تعني لك هذه الطفولة المستعادة؟

-الإنسان، حسب تصوّري، يبدأ طفلاً وينتهي طفلاً في حياته كلها. وهو عندما يلد ولدًا وينظر إليه، فإنما ينظر إلى ذاته هو. والجّد إذ ينظر إلى حفيده فهو ينظر إليه فيها. وولد الابن أعزّ من الابن نفسه، لأنه أقرب منه إلى عهد الطفولة. وهكذا، فالطفولة مستمرة. بالنسبة إليّ، أحاول باستمرار استعادة الطفولة في شعري من أجل أن أحيّاها من جديد، ومن أجل أبعث ذاتي من رفات النسيان. فالأشياء والكائنات والأحاسيس والأفكار في زمن الطفولة الضائعة ذات بريق خاص، وذات دلالات سحرية معينة، وذات نكهات روحانية غريبة. ثم تتحول هذه كلّها بعد موت زمن الطفولة إلى طبائع جديدة، ليس لها من السحر ما كان، فيضطر الشاعر بعد ذلك إلى التعلّق بالوهم، أو إلى الاستنجاد بالخيال حتى تظلّ كما كانت في طبائعها الأصلية الأولى. إن الاستعادة، إذن، هي حاجة وجودية من أجل الحياة في طبيعتها الفطرية.

- ماذا عن علاقتك بالبيت الأوّل الذي قضيت فيه طفولتك، وبألم سيدة البيت؟

- في ذلك البيت البعيد القريب في «عقبة السوير»، ببابه الذي يصرّ، وببئرته التي تتوسّط الباحة، وبعريشته الوردية، وبمخزونه المعيشي البسيط، ووسط مناخ مشحون بالمشاعر والأخيلة

والأحلام، عاش الطفل الأسمر النحيل علاقة وجدانية متواشجة بينه وأمه وأبيه. ولم يكن له من الأصدقاء في أول الأمر سوى ذلك القط الأشهب الذي سيدوق معه طعم المعاشرة الروحية، قبل أن تتوطد علاقته بلداته في الدرب القريب حيث يمتد برنامج اللعب إلى آخر النهار. وكان هذا البيت يعكس، بحق، ذلك التمازج الطبيعي الإنساني الفريد.

بالنسبة إلى العلاقة بيني وبين أمي، فقد عبرت عن نفسها بشفافية، فكانت في سنواتي الخمس الأولى تحرص على أن تلاطفني بالغناء وتحكي لي قصصاً عن الجنِّ وأصحاب الخوارق، وتعتمد تمطيط الحكي والإغراب فيه إلى أن أنام. كما كانت تصطحبني معها إلى مواسم الأولياء. ولا أذكر أنني تعرضت منها يوماً إلى عقاب شديد جزاء ما اقترفه من شغب وشيطنة إلا مرة وحسب. وأحسب أن علاقتي بغيرها كانت مجرد علاقات مع صورها وخيالاتها أو مع مراياها العاكسة لها، فالانجذاب إليها كان عميقاً وعميقاً حتى أن البيت بدون حضورها كان يفقد المعنى. وكان أبي رحمه الله مثلي - فيما أظن - واقعاً تحت طائلة سحرها وجاذبيتها التي لا تقاوم. وربما كانت لشخصيتها بمقوماتها الروحية ذات تأثير أعمق عليّ.

• من سنّك السابعة أخذ وعيك ينطلق خارج عالمه الصغير المحجوز بين الغدير والكُتّاب

والعقبة، حتى جاء سفرك إلى خارج شفشاون، إلى فاس ثم تطوان لمتابعة دراستك ومن ثمّ الانخراط في حياة ثقافية واعدة. كيف تتذكر بعض أطوار هذه الرحلة التي ستحدّد فيما بعد وجودك الشعري؟

-كانت فاس أول وجهة لي للتعلم والتحصيل، وكنت أتردد في محيط جامعة القرويين على مكتبات أشبعت نهمي من الأدب العربي القديم والجديد، عبر مطالعة دواوين ومجلات مشرقية ومغربية أذكر منها: الأديب، والآداب، والأنيس. وأذكر أنني عثرت على كتاب «دمعة وابتسامة» لجبران خليل جبران في المكتبة الخاصة لعلال الفاسي، ولا أدري هل ما أقرأه شعر أم نثر، والذي دريته هو أن هذا المكتوب رائع يستحق أن يُقرأ مرّاتٍ حتى يحفظ. كما قرأت للشاي، وميخائيل نعيمة، وعلي محمود طه، وخليل مطران، وزكي أبي شادي، وألبير أديب، ونسيب عريضة، وآخرين. وكنت أبعث بمحاولات شعرية إلى هذه المجلة وتلك، حتى نشرت لي مجلة «الثريا» قصيدة «كيف أبتسم» فكنت أطيّر فرحاً وأتبه زهوًا في ساحة مدرسة الصفارين. وما كنت أقرأه من أدب المهجر كان يزيكي تبرّمي مما كنت أقاسيه في حياتي المعيشية وما يعانیه الوطن من احتلال،

حتى وقعت النكبة في فلسطين فاكفهرت الحياة في وجهي. ولا يبقى لي ولسواي إلا الانكفاء عن هذا الواقع أو هذا العالم بجملته، وقد اخترت أو اختارني الواقع لأنتسب إلى صف الشاعر.

ولما قدمت إلى تطوان وجدتُ مناخًا ثقافيًا أكثر انتعاشًا ونشاطًا، ورأيت أن سلطة الاحتلال الإسباني كانت تشجع على هذا المناخ، وبدأت لي في هذا الشأن مختلفة عن سياسة الاستعمار الفرنسي. فالحركة الشعرية بدأت بالبروز، والمجلات الأدبية تتنافس فيما بينها، وكان في مقدمتها مجلة «المعتمد» لصاحبها الشاعرة الإسبانية ترينا مركادير، التي نشرت لي فيها قصيدة قصيرة تحت عنوان «يا رياح»، وردت علي برسالة جوابية قليلة الكلمات، لكنها فعلت في ما تفعله نافثات العقد. ولكنها ضاعت مني كما ضاعت صورة أبي. وقد ارتبط مقامي في تطوان بقراءة الأدب الأندلسي في مكتبة مولاي الحسن التي كان يديرها محمد بن تاويت. ومما قرأت من هذا الأدب، أذكر كتابي «نفح الطيب» للمقري، و«الذخيرة» لابن بسام، وشعر ابن سهل، وابن عمار الذي كنت معجبًا بشعره وكتبته عنه مسرحية وقتئذ. ومن أعلام تطوان كنت متأثرًا بالشاعر، إبراهيم الإلغي، مثلما تعرّفتُ على محمد الصباغ عن بعد، وكنت أجهل وأهابه، قبل أن يكون بيني وبينه رسائل كثيرة بخط يده الجميل.

- تفاعلت هذه القراءات مع المصدر الروحي والطبيعي الذي حملته معك من شفشاون، ثم تاليًا مع المرجع الصوفي الذي تشبعت به، وهو ما أشاع في كتابتك الشعرية، ابتداءً من عقد السبعينيات، وبعد ديوانيه الأولين «الطريق إلى الإنسان» (1971)، و«الأشياء المنكسرة» (1974) تحديدًا، مناخًا روحيًا يقوم على جدلية البوح والسؤال. لم انحزت مُبكرًا إلى كتابة الذات ولم تقع في شرك الأيديولوجيا الحزبية الذي وقع فيه عددٌ من مُجالييه؟

-بالفعل، فتحت عيني على طبيعة أخاذة ومحيط صوفي يأتلف من جوامع وزوايا، فانجذبت إلى سحر الطبيعة وارتدت مجالس الذكر والتصوف؛ وأول ما طالعت من الكتب كان «دلائل الخيرات» للجزولي، وديوان الشيخ الحلبي الذي يتألف من نصوص غزلية في مدح النبي محمد. وهكذا أصبح الطفل الذي كنته مهياً للتأثر بكل ذلك واستقبال ما يرد عليه من الانطباعات والواردات المتنوعة، فوجد في نفسه ولا وعيه صدىً عجيبيًا ومثمرًا، وميلًا إلى التأمل والعزلة. إلا أن حدثًا بارزًا هو الذي حسم إلى غير رجعة في خيارتي الكتابي؛ ففي عام 1959، وبعد الانشقاق

الذي وقع في حزب الاستقلال وظهور اليسار المغربي، لست أدري ماذا حدث لي، وأنا وقتذاك داخل الزُمرة الرومانسية. لقد حدث انشقاقٌ عندي في داخلي، ومن ثمة تغيُّرٌ في مفهومي للكتابة. فتحت عيني أكثر على الواقع وخارج الذات، ثم سرعان ما أخذت أمزج أكثر بين الذات والواقع. فقد كنت أتوقَّع كأني مواطن أن يكون المغرب بعد الاستقلال أجمل. ولكن، مع الأسف، كان مُخيِّباً للآمال. فالانشقاق الذي وقع في حزب الاستقلال إذًا، هو الذي أوحى إليَّ بهذا. قال لي: افتح عينيك، ليس هذا هو الاستقلال، وليس هذا هو الذي كان يدعو إليه عبد الكريم الخطابي. هذا مغرب آخر!

هكذا انبثقت جراح الذات، فانفصلت الذات إلى ذاتين: ذات في الماضي وذات في الحاضر، واستمرَّت في ذلك الاحتكاك إلى أن وقعت النكبة الفلسطينية وما تلاها من الانهيارات الكبرى في العالم العربي، فقلت في نفسي: كفى، سأعود إلى بيتي الأول، إلى الذات. في الذات رأيتُ، وسمعتُ، وتكلَّمتُ، ولا أزال. وفي الذات وجدْتُني بمعيتي آخرين كثيرين: ابن عربي، والسهورودي، وجلال الدين الرومي، وفريد الدين العطار، وشمس الدين التبريزي. قالوا لي: «انزل ضيفاً علينا»، ونزلت ضيفاً عليهم. أستمع إليهم، وقد يستمعون إليَّ. ولا أزال في هذا المحراب إلى الآن.

• هل هذا ما قادك إلى التصوف؟ وفيَمَ يمكن للمعرفة الصوفية أن تفيد به الشعر

والقصيدة لغةً ورؤياً؟

لا أظنُّ أنني شاعر صوفي، أو أنَّ شعري من شعر التصوف. فالقضية وما فيها - كما يقال - هي أنني أكتب عن ذاتي وحدها، وهي ذات امتزج فيها ما أعرف وما لا أعرف، والذي لا أعرف أكثر مما أعرف. فكلُّ إنسانٍ عالم كما قال ابن عربي، وكلُّ إنسانٍ مؤمن وإن أنكر ذلك.

وشخصياً، فيما أذكر، بدأت منذ الطفولة أميل وجدانياً إلى المحدث الصوفي، فالبيت الذي عشت فيه طفولتي كان يؤهلني للاعتراف من نبع التصوف، أو على وجه الدقة الانتباه إلى الأفق الروحاني. فالأم كانت شيختي وكنت مريدها في البيت الذي كان الزاوية، ثم بعدها ومعها كان الكتاب الذي سأأخذه وليَّي منه أتلقي كلام الله حفظاً وترتيلًا، ثم جاء معهما وبعدهما مجموعة (دليل الخيرات) التي انتسبتُ إليها بميلٍ طوعيٍّ حقق لي رغبات شعورية من دون أن أدرك بواعثها أو مقاصدها. وبعد ذلك في فترة لاحقة من زمن جامعة القرويين، سألتقي هناك في مكتبتها العامرة بأولئك الذين قدموا من المهجر وفي مقدمتهم جبران خليل جبران الذي قرأ

عليّ (المواكب) فتبعت مواكبه، ثم آخرون وآخرون.

لذلك- رُبّما- كنت إلى الآن تحت سطوة هؤلاء، وإن انفردتُ وحدي في صومعتي الصغيرة. ومع كل هذه التلمذة، ليس شعري شعراً صُوفياً فيما أظن، وإنما شعر إنسان يعيش في الأرض.. ينظر إلى روح السماء. وأضيف أنني بعد الزوايا الثلاث: البيت، الكتاب والأدب المهجري، سيُضاف إلى ذلك زاوية أخرى هي: المعرفة الصوفية أو الثقافة الصوفية التي تلقّيتها من منابع الصوفية من الأعلام الأقدمين عبر النصوص في كتبهم، وفي مقدمتها نصوص ابن عربي والحلاج والبسطامي وآخرين. فمن خلالهم انتقل وعيي إلى إدراك ما كان غامضاً عليّ من قبل، وإن بقدر يسير لا يستوعب كل الغوامض التي لا تحصى. وما زلت إلى الآن في زاوية هؤلاء أتعلّم الحروف الأولى، في الزاوية التي أسأذتها كثر وفيهم الجهابذة والأحبار وذوو الحدس العالي.

وحسب تصوّري، فالثقافة الصوفية أو المعرفة الصوفية أفادت الشعر العربي لغةً ورؤياً، بحيث إن أثر النفري والبسطامي وابن عربي والحلاج بادٍ للعيان. فأدونيس هو الذي - رُبّما- بدأ شعراً مع الثقافة الصوفية بعد مرحلة مهيار الدمشقي، وكان تأثره بالنفري في رحلته الشعرية الثانية واضحاً وضوح الشمس، حتى إن المجلة التي أصدرها باسمه الخاص سماها بـ(مواقف) إيحاءً من كتاب (المواقف والمخاطبات) المعروف للنفري. أما التلاميذ الكثر الذين اتّبِعوه هنا وهناك، فكان التأثير بادياً حتى للقارئ العادي غير المُلمّ.

• نجد التصوف والصوفية في كل مكان وعلى كل لسان. ألا تتفق معي في أن حتى النزوع

الصوفي صار من الموضات التي يتعاطاها الشعراء اليوم بصلافة وجهل؟

-يبدو لي الآن أن التأثير بالثقافة الصوفية في الشعر العربي الحديث كان لغوياً محضاً، ولا يزال ينقصه الحدس الصوفي الذي عرفه الأمام الغزالي فقال: «إنه نورٌ يقذفه الله في القلب». ولذلك، لا تعثر فيه رغم جمالياته على هذا النور الذي تعثر عليه عند ابن عربي أو عند جلال الدين الرومي مثلاً.

ويبدو لي كذلك أن اللغة في الشعر الصوفي حتى عند الكبار، ظلّت عاجزةً عن التعبير عن الرؤيا، فلم تتجاوز حدّ الرؤية. فأنت إذا قرأت الآن (ترجمان الأشواق) لابن عربي ستدرك أن الشاعر لم يستطع أن يُفجّر اللغة في شعره، أو أن يرتفع بها إلى مستوى الرؤيا، فظلّ حبيس اللغة السائدة، أو ظلّ مُردّداً للغة الرؤية التي هي لغة امرئ القيس وعنتره، فتصوّف في شعره

بلغة الغزل، وقد أدرك ذلك بعدئذٍ فاضطرَّ إلى كتابة مصاحبة للديوان يشرح فيها ما كان يريد أن يقول.

وهذا ديوان (البستان) لسعدي الشيرازي لم يستطع هو بدوره أن يرتفع بلغته إلى الرؤيا، فاقصر على لغة الكأس والدالية وهو يقصد غيرهما، وكأني به استعار أو اكتفى بلغة أبي نواس. وأظنُّ أن أي لغة كانت هي للعالم الأرضي وحده، فإذا شاء الشاعر أن يتحدث عن العالم الآخر اضطرَّ إلى الاستعانة بلغة العالم الأرضي.

ومنذ وقت قريب، كنت أقرأ في كتاب (الإنسان الكامل) لعبد الكريم الجيلي، وهو يتحدث عن الجنة في العالم الآخر فيقول: «ما الجنة إلا القرب من الله، بينما النار هي البعد عنه». وفي ظني كذلك أن النثر الصوفي هو الشعر الصوفي الحق، فكتب مثل: (المواقف والمخاطبات)، و(فصوص الحكم)، و(المثنويات)، و(منطق الطير) هي من الشعر وإليه، وكذا الشطحات وقصص السهروردي وسواها من النظائر.

• يشعر قارئ أشعارك بانحيازك الصافي إلى الذات، وأنت تنشد في الكتابة الدائمة تأكيد

الميثاق بالعروج والغوص على قدر القدرة. هل لهذا الانحياز وشيجة بالرؤيا التي كان

ينشدها المتصوفة داخل محرابهم الذي سكنت إليه؟

-من المؤكد أنني منذ أن كتبت القصيدة الأولى عقدت مع الشعر ميثاقاً يشبه ميثاق القيثارة مع النوح أو ميثاق الفراشة مع النار، إن انجرحْتُ انجرح، وإن انتشت انتشى، فأناي أناه وسواي سواه.

ومع كل كتابة لاحقة كنت أنشد دائماً تأكيد هذا الميثاق بشبق الغواية وجنون الجذب، فأعرج مرةً وأنا في حضرة الكتابة- إلى سماء بعيدة علني أنصعق ذات دهشة بومضٍ يشع من شبح يشبه جسده القمر الغامض السابح هناك. وقد أغوص في بحر قصي علني أرى في الأعماق صورة تشبه روحه النورانية الشفيفة فأتمل حتى الجنون.

وكنت في كل العروج والغوص أرحل أو أسافر من تراب الزمان إلى هواء السرمد، فكأنني ما هيئت إلا لهما معا. وهكذا هم أهل الشوق والمكابدة لا إقامة لهم، فهم دوماً في سفر مستمرٍ إلا لأخذ النفس بين نهاية وبداية. وكما يقول ابن عربي: «لقد يسر الله لكل إنسان في هذه الدنيا

مهنة ما عدا أهل الذوق فهم كالذرات في النهار منتشرون منتثرون. وهم كالكواكب في الليل طوافون سابحون حول الحبيب القمري الخد، لا مهنة لهم سوى السبح والسباحة والتسبيح ولا شيء آخر».

لعلني وأنا أنشد في الكتابة الدائمة تأكيد الميثاق بالعروج والغوص على قدر القدرة، كنت أنشد في نفس الوقت غائتين اثنتين، هما:

(أ)- البوح، فالقصيدة أساساً من أجل أن أبوح بما يضجُّ في السريرة من صخب لا ينتهي، وبما يمور في ضمير الكون من أصداء وتموجات وبما يعتمل في سويداء الحياة من أسرار ومكنونات؛ فكم من أصوات سرية وجهيرة تختلج في روح الطبيعة، بعضها قديم قدم الوجود، وبعضها جديد جدة المستقبل. وقد نميز بينها حشرة الحلاج وهو على الأعواد، وأنين المعتمد وهو بين القضبان، وبكاء لوركا وهو يرى غرناطة تبكي عليه. وكم من تأوهات ومرثيات تتردد في أرجاء المساءات، وكم من صياح وعويل يترجح في أبواب المدائن وفي المساحات المهجورة.

ولربما كان الشاعر بيننا هو الأرهف سَمْعًا، والألطف رُوحًا، فيصغي إليها كما يصغي إلى نفسه، فيغشاه الحزن من كل أقطاره ويكابد ولا يسعفه أيُّ شراب ولا أيُّ بلسم سوى البوح وسوى الشكوى وسوى التمرد، وكيف يبوح أو يشكو أو يثور بدون القصيدة التي هي لغة الروح، ولغة الأسرار، ولغة الصلاة، وأني له أن يقبض على جناح القصيدة وهي طائر لا يكف عن التحليق، ولكنه مقدورٌ عليه أن يعرج إلى مقامها، ولو حلقت ما حلقت فعلى الأثر دائماً هو يسري وقد يقبض على الظل أو على الصدى فيشفيه ما أدرك من غلة حارقة.

ومن أجل هذا - رُبَّما - كنت أبحث عنها وأسعى إلى كنفها حتى أبوح، فمن لا يبوح أجدر به أن يظلَّ في سديم العدم أو في بيداء العماء، فالصوت حوارٌ مع الكون، وعناقٌ للعالم وموسيقى الحياة.

(ب)- السؤال، ومن أجل أن يطمئنَّ إيماني بالروح الكلية التي تستقطب الوجود، وتتغلغل في الكون، وتسري في لباب الحياة كان لا بد لي وأنا أحاصر بالمبهم فيما أحس وفيما أحس، في الممكن واللاممكن، أن أشك وأن أسأل وأن تثيرني الدهشة.

• داخل هذه الكتابة، ثمة تآلف بين الهمّ الجمالي والواجب الإنساني على نحو يعيد تسمية

الأشياء ويرقى بالذائقة الفنية والقاموس الشعري. والأهمُّ أن هذا الفعل الشعري كان يتمُّ بأسلوب شعري بسيط لا غموض فيه ولا تعقيد، مما يجعل تأثيره في القارئ متحصلاً وفاعلاً. كيف انتبهتَ إلى هذه العلاقة بين القصيدة ومتلقيها؟

-أظنُّ أن أيَّ شاعر عندما يكتب لا يكتب للآخر، بل يكتب لنفسه. وحين يكتب الإنسان لنفسه، فهو يكتب بلغة يفهمها، لغة بسيطة. أنا حينما أكتب لي لا أفتعل، أتكلَّم معي بوضوح. أكتب بلغة بسيطة، لغة تشبهنِي. أنا في حياتي بسيطٌ كل البساطة، وفي علاقتي بسيط كل البساطة. تجمعني بالأشياء في حياتي وعلاقتي هذه البساطة في عمقها وصفاتها.

ولهذا، تتميزُّ كتابتي بهذا الصفاء وكأنَّ الطفل الذي كنته ما زال حاضراً يسكنني ويوجِّهني على نحو ما، الطفل المندھش بالعالم. فالأشياء التي أكتب ليست هي الأشياء التي أعرف. أنت عندما تمرُّ بالشارع صباحاً، فإن هذا الشارع ليس هو نفسه في المساء. دائماً أتأمل في الأشياء، أي أراها مختلفة عما هي عليه في الأوَّل. أحياناً، تدهشني أشياء ألفتها كثيراً، أراها فتدهشني، وكأنِّي أراها لأوَّل مرة.

أذكر مرَّةً أني كنت في المقهى ظُهراً، وإذا بزوجين حضرا إليه ومعهما طفلة، وجلسا بعيداً مني. أنا صَبْتُ عيني على تلك الطفلة - أحبُّ الأطفال كثيراً- ابتسمت لي ابتسامةً دوَّختني، وازدادت دوَّختي حينما انصرفت مع والديها وهي تلتفت إلي وتلوح. الطفلة كأَي طفلة، والإشارة كأَي إشارة، والبسمة كأَي بسمة، إلا أني رأيتُ فيها ما لم أره من قبل إلى حدِّ الآن، وقد مرَّت سنونٌ ولا تزال الطفلة طيِّ البال بابتسامتها وتلويحاتها.

فالأشياء كلها «مُشْعَرنة». إذا تأملت فيها وجدتُها أخرى، وليست هي نفسها. فالدهشة دائماً حاضرة عند الشاعر، وهي السؤال، وهي النبع، وهي الساقية. من دون دهشة نكتب أشياء عادية ومكرورة، أشياء من متردِّم كما قيل قديماً. الدهشة هي الشعر، كما الفلسفة لن تكون كذلك لولا فعل الدهشة.

• ابتداء من أول أعمالك إلى الآن، هل يمكن القول بأننا أمام تكثيف ذاتي ورؤياوي لسيرة

عبد الكريم الطبال الذاتية داخل التوتر بين الحياة والموت، الوهم والحقيقة، والسماء

والأرض؟

-منذ الديوان الأول إلى الآن، أتراوح في شعري وفي تطوافي بين أغوار ذاتي، لا أكتفي بالوقفة هنا دون أن أكون هناك. فحين أكون في الوهم أكون في الحقيقة، وحين أكون في الخيال أكون في الواقع مُشتتاً كريح، مُتَفَقاً مُخْتَلِفاً في الآن، بَحْثاً عن شيء غير مفقود، ولكنني لا أدركه وما أدركه أحد. الخلاصة هي أنني مُبتلى ولا دواء لي مع الشُّعر إلّا.

• والطفل ما حظّه من هذه السيرة ؟

-أكتب عن ذلك الطفل الذي كبر وظلّ طفلاً، والذي شاخ وظلّ طفلاً. وخلال كل هذه المرحلة، ساح وتاه وضلّ، فكتب عن هذا التيه، إلى أن استضاء بالشمس فكتب عن الإيمان والإحسان.

هذه هي السيرة: سيرة إنسان وجد نفسه عارياً في الغابة، ثم خرج إلى الشمس فاستضاء بالنور. وهو كما هو، مختلطٌ بالبده والوسط والختام؛ أي أن مرحلة النور ليست منفصلة عن مرحلة التيه ومرحلة الشمس، ففيها شيء من هذا وذاك وإن قلّ.

• من أين تشربت هذا الإيقاع الذي يتدفق كما الماء في شعرك؟

-الإيقاع في الشعر تعلّمته من قراءاتي للشعر العربي، وهو غير الإيقاع الذي كان يتأتى لي من إيقاع الحياة في هدأته أو صخبه، مُتصادياً مع ما في النفس من دذبذبات ومتواليات لامتناهية. تجدني في شعري مُنسباً كما الماء أو الهواء الذي فينا ومن حولنا، ولست أكتب من أجل الإيقاع. فإذن، الإيقاع هو معرفةٌ ونظامٌ داخليٌّ.

• الرؤيا، الذات والإيقاع، هي في اعتقادنا، أهم أقانيم تجربتك الأساسية. هل تشتغل

هذه الأقانيم مُجمعةً، أم تجري وفق ترتيب مخصوص بحسب موضوع القصيدة وحالاتها؟

-الأقانيم الثلاثة التي تنبني عليها تجربتي كما ذكرت هي في الكتابة واحدة؛ فأثناء الكتابة تحضر القصيدة بهويّتها ولباسها كما هي، وكما ستكون بعد انتهاء الكتابة. فالثلاثة واحدٌ بدءاً وانتهاءً، وليس ثمة ترتيب في الحضور أو في الاشتغال.

القصيدة نورٌ ينقذف في الحبر، وهو الذات في ذرّاته، وهو الإيقاع في دذبذباته، وهو الرؤيا

في رعشاتها. فالفصل بين الثلاثة قد يكون مُستَساعاً في النقد والتحليل، ولكنه غير ممكن في الآن نفسه.

• وهذه الحرفة في الدقة والأناة من أين تعلّمها كأنك تكتب بالميليمتر؟

-حينما تكتب، فانتظر أن تكتبك الكلمة قبل أن تكتبها. الكتابة عندي هي عملية مشتركة بيني وبين الكلمة، أطيعها وتطيعني، لا أرفض لها طلباً، وهي لا ترفض لي طلباً إلا أحياناً؛ إذ قد تتمنّع فأجري وراءها وأجرؤها من ذيلها إليّ. الكلمات لها سحرها الذي لا يبطل.

أحياناً وأنا أقرأ، تقول لي كلمة في الكتاب: «إلى أين؟ ابقَ هنا، أنا سأحدثك. أنا سأخذ بيدك». أضع يدي في يدها، فتمشي بي إلى قصيدة. وقد يحدث أن أستبدل كلمة بكلمة إذا كانت أنسب للفكرة الشعرية

• هل لديك طقوس معينة في الكتابة؟

في الكتابة لا طقوس عندي ثابتة، ففيما مضى كنت في وقت الكتابة أستعد وكأني أتوضأ للصلاة؛ لا بُدَّ من كأس قهوة صغيرة، ولا بُدَّ من سيجارة، ولا بُدَّ من غلق الباب عليّ. ثم سوف أعبر هذا الطقس إلى طقوس أخرى خفيفة العبء وقد بلغت الآن -منذ مدة غير قصيرة- إلى الاكتفاء بالنساء الداخلي أو بالشهوة المحرمة، فأكتب وأنا أمشي.. وأنا في الفراش، أو أنا في المقهى.

وعادةً ما أعود إلى خربشات في الورق الذي يصحني مع القلم أينما توجهت، فقبل الخروج من البيت أتفقد الساعة في يدي والقلم والورق ولو ورقة واحدة، وهذا الطقس الأخير ملئتُ إليه ومال إليّ. فلا ترتيب مُسبقاً عندي لكتابة القصيدة التي تأتي عليّ على حين غفلة مني: هذا الصباح، وأنا في المقهى، ورد عليّ خاطراً عن حفيدتي وهي تبتسم، فكتبت شذرة عنها.

مع ذلك، فالكتابة في تصوّري تقوم على مُقوّمين رئيسين، هما: المعرفة التي تتاح لي من جماع تأملاتي وقراءاتي، والتجربة الداخلية التي هي امتداداً طبيعياً لها وعوّن عليها.

• تمتدُّ تجربتك الشعرية على ما يقرب من ستة عقود، فأحببت أن أستطلع رأيك إن كان راضياً عن النقد الذي من المفترض أنه واكب هذه التجربة وتتبع تطوّر مسارها الخصيب؟

-هناك نقد ونقد: نقد يهتمُّ بشكليات القصيدة ويُغيب النص، ونقد يتعامل مع النص وليس مع الشكل. قرأت الكثير من الكتابات النقدية التي كُتبت عن تجربتي، بعضها جميلٌ جداً، وبعضها الآخر إجرائيٌ مدرسي وهو الغالب. ولكن لا أقول إنِّي استفدت من هذا النقد، أو إنِّي اعتمدت على رأي أحدهم فيه، بل أنا أعتد على نفسي وفق ما تمليه عليَّ حواسي وخبرتي وقناعاتي. إلا أنه لم يحصل أن اصطدمت مع من قد يكون تحامل برأيه عليَّ وعلى شعري، فأنا أقرأ ما يُكتب عني برضى نفس لا أقل ولا أكثر.

• باعتبارك من شعراء جيل الستينيات المؤسس لحدثة الشعر المغربي، ماذا بقي - في نظرك- من هذا الجيل راهناً؟

-الجيل الستيني كان كوكبة من الشعراء، حاولت جهدها في أن تكتشف أفقاً ورؤى جديدة تتجاوز السائد وتتخطاه. وكانت في ذلك تتأسى بالحراك الشعري في الشرق العربي، وخاصة في العراق، ولكنها كانت في نفس الوقت تتوخى الخصوصية الذاتية في حراكها الشعري.

ولذلك، يمكن القول: إنَّ الشعر المغربي إبان هذه المرحلة لم يكن صدًى، وإنما كان صَوْتاً طالعاً من تربة الواقع المغربي المضطرب، إلى حدٍّ أن الشعر عند هذا الجيل كان بلغة السياسة شعراً يساريّاً من غير أن يرتبط الشعراء تحت خيمة واحدة أو مؤسسة معينة. ومن هنا يمكن القول: إنَّ الشعر الستيني كان نقلةً نوعيّةً في مسيرة الشعر المغربي.

وجواباً على السؤال، أقول: بقي من الجيل ما يبقى بعد ذهاب البرعم وقد صار وردة، وما يبقى من المطر بعد أن يصير شجرة.

• يعرف عنك أنك متتبع وقارئ جيد لمسيرة الشعر المغربي الحديث والمعاصر. ما رأيك في ما يكتبه شعراء التجربة الجديدة؟

-أسطورة مصرية قديمة يحكيها لنا بورخيس عن سمكتين ذهبيتين مقدستين كانتا تسبحان في مركبهما على مشهد الخطر أمام سفينة الإله شمس. فكان مجراهما في السماء من الشرق إلى الغرب بدءاً من الفجر إلى الغروب، وليلاً كان مجراهما يتخذ وجهته من تحت الأرض في الاتجاه المضاد بدءاً من الغروب إلى الفجر.

رُبما هذه الأسطورة هي نفس أسطورة الشعر، فمركبه وإن كان واحداً فإنه يجري في فلكين

هما فلك المطلق أو السماء، وفلك المحدود أو الأرض مرّة في هذا ومرّة في ذاك.

وقد يرحل مركبه النشوان، وهو نشوان دائماً في الفلكين الاثنين معاً في المرة الواحدة. فكلُّ شيء هو كلُّ شيء كما يقول ابن عربي، فالشعر كان دائماً له ظاهرٌ في الأرض، وله باطنٌ في السماء.

هكذا كانت سيرة الشعر منذ أن كان الشعر قديماً وحديثاً، لا جيل فيه ولا أجيال. هو دائماً مركب نشوان يجري في الفلكين الاثنين معاً أو مفردين.

ولذا، أرى أنّ مصطلح التجييل قد لا يكون مقبولاً في غير التأريخ والأجراة، أما ما عدا ذلك ففي ذلك مجازفة، وأية مجازفة. وحتى ما يسمى بـ«الحساسية الشعرية» لا تعني عندي سوى السيورة والتحوّل والاجترار.

فالشعر كما أراه سفرٌ مستمرٌّ لا واحات له في الرمل، ولا مرفأً له في الماء.

الشعر طائرٌ سائرٌ في سماء مكتنّظة بالأصوات فيها الرخيم، وفيها الرخو، وفيها الصلب، وفيها اللين. وفيها القوية، وفيها الضعيفة. وكلّها جميعاً سمفونية واحدة لا تنتهي. وقد لا تخلو من نشاز بين فترة وأخرى.

وفي تقديري أنّ هذه الجمهرة من الشعراء الشباب في قلب الطائر المرفرف دائماً. وبينهم المهرة في الغناء، وبينهم الذين يتعلمون المبادئ الأولية، وبينهم من ليس من أولئك ولا من هؤلاء.

وفي تقديري - حسب متابعتي المستمرة - أنّ هذا الحراك الشعري الجديد تتقدّمه أسماء مشعة لا يخفى ضوؤها حتى عن الأعشى. وعلى هؤلاء الأمل في العزف الرحب الرخيم العميق الذي يعلو على كلّ نشاز.

وتبقى أسطورة الشعر التي تشبه أسطورة السمكتين، إنّ كانت تبدأ بالسفر في المركب، فإنّها لا تنتهي أخيراً إلا بالوصول إلى مدينة فاضلة، أو إلى الإنسان الكامل، أو إلى عشبة الخلد أو إلى إهالة التراب على القبح في العالم، ووقتذاك فقط سينتهي السفر.

• وماذا بخصوص جدل الأشكال الشعرية الذي يُثار بين حين وآخر؟

- القضية في ما أرى ليست في اختلاف قصيدة النثر عن قصيدة التفعيلة أو عن القصيدة العمودية، فننسب الحداثة إلى هذه ونسحبها عن تلك، بل إن القضية أساساً في جوهر الشعر الذي هو كامنٌ في اللغة، ومن قبل ذلك كامنٌ في الرؤيا. هنا الاختلاف بين الشعر وسواه، بين الحداثة والقديمة.

• لكن داخل هذا الجدل نسمع كثيراً بمقولة «قتل الأب».

- هذا خطأ ذهنيٌّ. إذا أنت قتلت الأب فمن سيتكفل بك، ويرعاك منذ ولادتك؟ قتل الأب إنما هو قتل للتاريخ، وقتل للإبداع. من يقولون بهذه المقولة، من هؤلاء، فهم فاشلون، فالذي لا يقرأ لمن سبقه من الشعراء لن يتعلم شيئاً.

• باعتبارك شاعراً ومُثَقِّفاً، كيف تنظر إلى ما يحدث في العالم العربي اليوم من دمار واقتتال؟ وهل تعتقد أن الشعر لا يزال بوسعه أن يقدم شيئاً للعالم؟ أم أنه لا جدوى منه، وأن صوته بالكاد يصل؟

- ما يجري في العالم العربي الآن يدمي حتى الحجر، فالعراق وسوريا واليمن وليبيا بلدانٌ تحوّلت من مراكز حضارة إلى بؤر للهمجية. وكم أخجل من نفسي حين أسمع عربياً مُسْلِماً يرسل الرصاصة إلى صدر أخيه الإنسان المسلم، وهو يردّد: الله أكبر الله أكبر.

إنَّ العالم العربي الآن عاد إلى جاهليّته الأولى، فانتقل من الأمة إلى القبيلة، ومن القرن العشرين إلى عصور سحيقة مظلمة، إن لم أقل إلى عصور الغاب الوحشي القديم.

وكنت آمل في الربيع العربي أن يكون يقظةً، فإذا به غشاوة. وكنت آمل أن يكون بدايةً لتاريخ جديد تبدأ معه بوادر النهضة الحديثة حقاً، والتي أريق في الكتابة عنها ما شاء الحبر وما شاء الأفهام، وإذا بها مجرد أحلام وخيالات. ولو عاد من قبره طه حسين أو الكواكبي أو محمد عبده لرثونا.

ومع ذلك، لا يزال الأمل يداعب النفوس المحبّة للسلام والحرية والعدالة في البعد عن زمن القبيلة التي أفسدت الإنسان والأرض. وكم أخشى أن يتسرب هذا المرض القَبَلِيّ إلى المغرب العربي، ولاسيما مع هذه البوادر والإشارات التي بدأت في الظهور. فأنت ترى الآن ببلدنا الآن في

مناسبات مختلفة من يرفع راية غير الراية، ومن يدعو إلى الشقاق داخل الوطن الواحد بدعوى العِرْق المختلف، ناسياً أن لا عِرْقَ صافياً في العالم، فالإنسان واحد أينما كان. ويبقى الأمل معقوداً على الأجيال الجديدة المثقفة، الواعية والمؤمنة بهُويّتها وبالمستقبل.



مالكة العاصمي

ولدت عام 1946 بمراكش. حصلت على الإجازة في الأدب العربي، وعلى شهادة الدراسات الأدبية واللغوية المقارنة، ودبلوم الدراسات العليا من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. عملت أستاذة بالتعليم الجامعي بمراكش، وزاوجت بين العمل الثقافي والسياسي. من أعمالها الشعرية: كتابات خارج أسوار العالم، 1987. أصوات حنجرة ممتة، 1989. شيء له أسماء، 1997. دماء الشمس وبورتريهات لأسماء مؤجلة، 2001. أشياء تراودها، 2015.

• مالكة العاصمي تضع رجلاً في جيل وأخرى في جيل. كتبت نصوصك الأولى في نهاية الستينيات، وذاعت شهرتك كامرأة شاعرة في السبعينيات حتى حسبت على هذا الجيل. كيف تنظرين إلى هذا التوزع/ الالتباس بين جيلين؟ ألم يتضرر منه تاريخ قصيدتك في مرحلة التدافع الإيديولوجي؟

- يفترض أن أتمسك بتصنيفي كسبعينية، فالمرأة كما يقولون تحب أن تكون أصغر سناً. لكن بعض الصحائف والصحف ستفضحني. الحقيقة أنني بدأت مبكراً في الكتابة وفي النشر منذ أواسط الستينيات واشتهرت منذئذ. كنت أنشر ككل مثقفي وكتاب المغرب في جريدة «العلم» قبل الالتحاق بكلية الآداب بفاس سنة 1967، وقصيدة «الجدار» مثلاً التي ترجمها الشاعر الأستاذ الطاهر بنجلون وصدر بها أنطولوجيته «الذاكرة المستقبلية» التي صدرت في أوائل السبعينيات نشرت في أواخر الستينيات بمجلة «آفاق» التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب. كما كنت أساهم مع زملائي الأساتذة بكلية الآداب بفاس وبغيرها في أماسي شعرية. كما دعاني المرحوم محمد الخمار الكنوني لأمسية شعرية بمدينة مكناس بجهة أحمد المجاطي وبرادة وآخرين. كذلك كنا نترافق أنا وزميلي الشاعر أحمد المجاطي بفاس، في كل يوم تقريباً، من الكلية إلى المدينة. وعندما نشرت قصيدة «أنفاسكم تحرق كرمة العنب» المضمنة في الديوان الثاني «أصوات

حنجرة ميتة»، كان يلتحق بي قائلاً: أقوم بتضخيم أنك بعض الشيء، يرحمه الله.

الذي صنفني في السبعينيات هو المحو.

المرأة مقصية من التاريخ، وهي مثلبة في التاريخ وفي المؤرخين وليس في النساء. كانت المرأة حاضرة فاعلة وفعالة وفعالية في كل الأعمال والأحداث والمساهمات والإنجازات، وفي كل الأزمنة والأعصر. لكن التاريخ لم يكن يراها، وما زال يعمى عن بعض النساء، ويفتح أعينه واسعة منبهة ببعض الآخر ممن تحملهن موجة ما. التاريخ مسألة شائكة جداً.

لقد تزاملت في الكتابة والنشر والمشاركات الثقافية والعمل والحياة خلال الستينيات مع رواد القصيدة المغربية، وانخرطت معهم في اهتماماتهم ونضالاتهم. بل بنيت تحت أعينهم مشروعا نقديا متابعة ديوان الشعر المغربي منذ أول إطلاقاته.

أؤكد، أولاً، على أن ما أقوله لا يعني أنني كنت أكتب أشياء هامة ومبدعة. لا أقول هذا أبداً، فقط كنت أساهم بنوع من الحيوية والنشاط الذي على الباحث والناقد أن يسجله، وله أن يقوم بمعاييره الفنية العلمية سلبي أو إيجاباً. عيب النقد والنقاد والتاريخ والمؤرخين، ومؤاخذي لهم، تتعلق بمسألة المحو كجرمة تاريخية.

لقد أصدر الشعراء النقاد والنقاد ومؤرخو الأدب من أصدقائنا أو طلبتنا أطروحاتهم الجامعية ودراساتهم عن الأدب المغربي وعن تجربة الشعر في المغرب. لكن باستثناء عمل الدكتور عباس الجباري لم يضىئ اسمي في أي من هذه الكتابات رغم أنها لزملاء أسبح معهم في بحيرة واحدة صغيرة وضيقة، ورغم أنها لشباب حدثيين يعتبرون من حملة مشعل حقوق النساء، المدافعين عن المرأة المطالبين بإنصافها.

• إذا استعرنا عبارة من قصيدة عبد الوهاب البياتي إليك، فإن مالكة العاصمي هي من

«افتضتْ ختم الشعر» وقادته إلى مخدع النساء. ما الذي قادك إلى الشعر؟ وكيف

انتبهتِ إلى أسلوبك في الكتابة كشاعرة؟

-عليّ أولاً أن أعبر عن اعتزازي بهذه الشهادة من رائد كبير من رواد القصيدة العربية وصانع الشعرية الجديدة وأحد كبار شعراء العالم في هذا العصر. وكان حظي كبيراً أن أحظى بشهادات وتقدير شعراء من هذه النوعية من القيم الإبداعية العربية العالمية. لكنني لست من

صنف النرجسيات لأتحدث عن ابتكار عجيب صنعته، فأنا لا أعرف حقاً ما قادي للشعر، وعندما أكتب أصدر عن نوع من التلقائية والحرقة، أطرح من خلالها مكابدات محيطي تحت وطأة أزماته. ربما يكون سبب تميزي التصاق شعري بحياة الناس ومشكلات مجتمعنا المغربي العربي والمجتمع الإنساني، ومعاناة فئاته وشرائحه المختلفة. لقد تناول شعري حياة النساء والأطفال والفقراء والكادحين والمنحرفين والمناضلين والسياسيين وغيرها، وتناول قضاياهم من الداخل، وفي عمقها وجذورها، وهاجم الحكام في سنوات الرصاص، وناصر الثورات، وخاض معارك الأوضاع العربية العامة والدولية. عاش مع التحولات التاريخية المعاصرة وفي قلبها، كما نفث شكاوى النساء ومظالمهن التي لا تحدد.

- بالنظر إلى انخراطك في العمل السياسي والنضالي مبكراً، كيف كنت تدبرين هذه المواجهة بين الصوت الذاتي الشخصي والصوت الجمعي الضاغط، حتى لا تسقطي في أحابيل الإيديولوجيا عامة، والواقعية الاشتراكية خاصة، ولاسيما في ديوانيك: «كتابات خارج أسوار العالم» (1987) و«أصوات حنجرة ميتة» (1988)؟

-هي حياتي وعلاقاتي المتداخلة بين أصوات متعددة جمعية وذاتية، سياسية اجتماعية ثقافية إنسانية. تأخذ تجلياتها وتعبيراتها من هذا العالم وأهواله وانعكاساته على مجتمعنا المستضعف. هذه الاهتمامات والانشغالات تغذي بعضها البعض. حتى ما هو اهتمامات ذاتية أو يظهر أنه اهتمامات ذاتية، هي جمعية في حقيقتها وقضايا فئات وشرائح معينة، تخضع لظروف وقوانين وقيم غير عادلة.

- ابتداءً من ديوانك «شيء... له أسماء» (1997)، ثم «دماء الشمس» (2000)، ثم تحوّل في تجربتك الشعرية، وتحديدًا على مستوى الخطاب. فقد بدا أنك تتخلصين-تدريجياً- من الغنائية عبر الانفتاح على المونولوج والبوليفونية والحوار الدرامي بشكل رقي من محتوى الصورة الرمزي والإيحائي بدون أن تنحدر إلى الغموض والتعمية. هل للآمر علاقة بتحوّل عندك في الوعي والكينونة والخبرة الإنسانية التي كنت تمتحنينها/ تمتحنك؟ -«كتابات خارج أسوار العالم» و«أصوات حنجرة ميتة» هما لشغات الشعر الأولى لأواسط الستينيات وأوائل السبعينيات، تحملان كل عناصر بدايات الخوض في المشروع الثقافي أولاً

والشعري ثانيا، الخاضعة لاشتراطات السن والتكوين وغيرها من عناصر النمو الضرورية. فقد كانت البدايات مبكرة أولا، وثانيا منقطعة عما يسند ظهرها من أرصدة سابقة، بحيث تشق طريقها وتواجه أزماتها وحيدة مجردة. لكنها ممثلة بكثير من الجرأة والوعي والإصرار والتحدي.

الشعر لم يتعرف في تاريخه على مشاكل المرأة وعذابات ومطالبها، ولا على معاناة الأطفال وأوضاعهم ومكابداتهم. والشعر لم يتعود على وجود المرأة في حقوله السياسية وميادينها. هذه الأبواب التي فتحتها واسعة بقدر غير يسير من الجرأة والتحدي، وطرحتها عارية في بعض الأحيان لتتمكن من إحداث الصدمة المحفزة على الإصلاح ورد الفعل الإيجابي. كنت أصدع بالشكوى وأرفع مظالم المجتمع وفئاته المستضعفة لأضع المجتمع وقواه الحية أمام مسؤولياتها. بعد هذين الديوانين وقعت تحولات وتغيرات في التكوين والتجربة بدون شك، أخذت التجربة في التبلور والإعلان عن نفسها واختياراتها في شروط لا تختلف كثيرا رغم كل شيء. فالدراما المغربية والعالمية والشخصية أيضا تتطور باستمرار فتحمل معها شيئا للشعر. هناك تحول واضح في التجربة الشعرية من ديوان إلى آخر مواكبة لتحولات الوضع العام، وضع المرأة ووضع المجتمع والتاريخ، كل منها في مآزقه وظروفه الجديدة وتقلباته وأزماته التي لا تنتهي، ولكن تتلون وتتناسل دون هوادة وتتخذ أشكالا وتجليات مختلفة.

• لا يخطئ قارئ شعرك العناية بالإيقاع، بما فيه الذي ينشأ عبر اللغة وعلاقاتها الصوتية والرمزية (اللعب بالحروف، الموازنات، الترجمات، التقفية..). هل يصح القول بأننا أمام «عقدة إيقاعية» عندك تعملين على تظهيرها والتسلي معها صوتياً وجسدياً؟

-ليست عقدة بالمعنى السلبي، لكنها كذلك في معناها الإيجابي. فقد كان لدي تمرد معين ورفض للاتباع والخضوع لتجربة التفعيلة التي كانت تشق طريقها وتفرض نفسها كوسيلة حدائية في الشعر، وقد صدرت منذ بداياتي الأولى من موقعي وصوتي الخاص عن حساسية مختلفة. ولأنها كذلك، عملت على تأملها وتأطيرها نظريا لتوطيدها وتوطينها في ساحة الشعر. وقد كنت أتوفر على مرجعيات معرفية في فن الإيقاع، استثمارتها في تأسيس نظرية جديدة لنمو الشعر، ووضع إهاب إيقاعي فضفاض يسمح للشعر أن ينمو بدون حدود في الأزمنة القادمة، اعتمادا على الوحدات الإيقاعية الفردية والزوجية قبل المركبة أي التفعيلة.

عندما كتبت رصدت هذه الظاهرة في شعري كظاهرة خاصة لم أخترها بالضبط. لكن ميزة العملية الإبداعية أنها تجربة فردية يتعين أن تحمل خصوصية وبصمة المبدع كي تكون إضافة حقيقية للفن وللذائقة وللشعرية العربية والإنسانية في آن.

• متى تنتهي المشتغلة بالسياسة والملتزمة بهوموم المجتمع وتبدأ الشاعرة فيك؟ وما حظ الأنثى بحواسها وروائعها وخوفها وهشاشتها من شعرك؟

-أجد نفسي مُتورطة أكثر فأكثر، ومسروقة من الشعر، فقد راكمت خلال عقود مجموعة من الدراسات والأبحاث التي كنت منشغلة عن إخراجها، وأتمنى أن أداركها بالنشر حتى لا تضع جهودي ونضالاتي الفكرية العلمية الثقافية الاجتماعية وتتبدد.

كذلك هناك أشعار كثيرة تخضع لنفس الأوضاع، بعضها مبتور والبعض الآخر ينتظر بعض المراجعة. كنت موزعة وما زلت، تتزاحم علي وظائف ومسؤوليات يطمس بعضها البعض. لكنني أجاهد كي أحقق قدرا من الانسجام مع ظروفِي والمسؤوليات التي أرهن لها نفسي.

• طوال تجربتك الشعرية، هل بالإمكان أن نكتشف نصوصا تستعيد عبرا محكي الطفولة بقدر ما تدون فيها شذرات من سيرتك الذاتية ؟ وما موقع مراكش من هذه السيرة؟

-هناك نصوص كثيرة تنتمي لهذه الأزمنة والحالات، صدر بعضها وأهمل بعضها وحبس البعض الآخر في الحنجرة والقلب والذاكرة، وهي تدعوني بإلحاح أن ألتفت إليها وأخصص لها ما تحتاجه من عناية. هي أزمة الزمن الذي يتجاوزني وأجد صعوبة كبيرة في ملاحقته. فاليوم لا يتجاوز 24 ساعة وهي حصة غير كافية أبدا كي نقوم فيها بكل ما نريد، خصوصا أن انتباهنا وحياتنا موزعة بين النكبات والأفراح والمشاكل والناس، مسروقة منا.

• هل لك طقوس وحالات مخصصة في كتابة القصيدة؟ وهل تعودين إليها من أجل تنقيحها وإعادة كتابتها؟

-الشعر حالة قبل كل شيء، تسكن الشاعر، فينقلها إلى اللغة أو باللغة. أحيانا تأتي تامة مكتملة كدفقة أو فيض شعوري. وأحيانا أخرى تظهر فيها أنواع من الزلل أو الانزياح، أو تنثال عليها وتتزاحم توترات وقضايا وانفعالات، أو تحدث فيها انقطاعات وانصرافات لظروف، ما

يوجب إخضاعها للمراجعة والتنقيح وإعادة الكتابة. التنقيح ضرورة إبداعية حاسمة.

• في سياق اهتمامك بالشعر المغربي المعاصر، كيف تنظرين إلى واقع الشعر المغربي اليوم؟

-جيد، مبدع، متجدد، معطاء. أنا لست متشائمة بالقدر الذي يراه آخرون. هناك فعلا عمل جاد مبدع يتفاعل في الساحة بشكل واسع. المشكلة أننا كمسؤولين عن التربية نهتم بتشجيع وتحفيز التطلعات التي تريد الالتحاق بهذا الفن، لكنها أحيانا تفهم ذلك كمالا فتشطح بعملها وتؤذي الشعر. البعض الآخر تتضخم لديهم الذات أو ينشؤون على الغرور فيسمون أنفسهم بما يريدون، ويعبئون غير العارفين إلى جانبهم ليسموهم شعراء. هناك أيضا انفتاح كبير في الطباعة والمطابع تخرج لمن يريد ما يريد ويسميه ما يريد. حتى المؤسسات المتخصصة تساهم في هذا الخلط في بعض الأحيان.

ماذا أقول لك؟ هذا زمن الحرية الفردية، أي زمن بدون ضوابط وبدون من يضبطه بالعقلانية والديمقراطية وليس بالتجني أو بالمجاملة.

• في ظلّ «تسونامي» الشعر اللائي يكتبنه النساء راهنا، هل يصحُّ أن نتحدث عن حركة شعرية حقيقية ومتنوعة تسمح لهنّ بتأنيث قطاع مهم من جسد القصيدة المغربية؟ أم نحن أمام مجرد دواوين وليس أمام تجارب شعرية نسائية؟

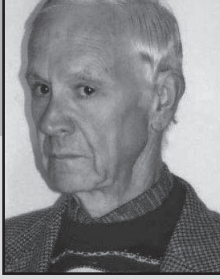
-هما معًا. هناك تجربة شعرية حقيقية تحتها النساء. وهناك خلاف ذلك في واجهته المتطرفة. كل القطاعات اليوم سائبة، والمجتمع والثقافة والإبداع والفن ومختلف الإبدالات الأخرى في حركة فوضى عارمة لم يعد التمييز فيها عقلانيا ولا مؤطرا بضوابط وجبهة. جهات كثيرة تعمل على خلط الأوراق والألوان وقلب المفاهيم وقيم الجمال والقبح.

• ما رأيك في مفهوم الكتابة النسائية؟ هل يصحُّ مثل هذا التقسيم على أساس الجنس والبيولوجيا والعاطفة؟

-لو كان وضع التاريخ والثقافة طبيعيا لكان هذا التقسيم ضروريا، لخصوصيات هذا النوع البشري بيولوجيا واجتماعيا وعاطفيا وثقافيا، وخصوصية أوضاعه العامة ومتابعه وقضاياه. لكن التاريخ عودنا عندما يقسم الأشياء فلكي يقصي ويبخس ما لا يخدم وضعه ومصالحه

وطموحاته. وعندما تكون المرأة في مكانة أقوى وأهم، أو في موقع خصومة أو منافسة أو مخالفة من أي نوع فإنه يحوها تماما ويغتها ليكتب تاريخه الذكوري الخاص. لكنه عندما يستغل المرأة ويستتهر بها أو بطموحاتها المشروعة أو غير المشروعة، فإنه أيضا يضلها ويضيع طريقها ويحقن الخلل في المشهد والثقافة والتاريخ.

بذلك، تعتبر المسألة شائكة جدا، والموقف منها مضلل ككل الأفكار والقيم المضللة اليوم. إنني بعد أن ناضلت كثيرا من أجل تمييز المرأة كي تبرز شخصيتها وعملها ومساهماتها، فأنا اليوم أطالب بدمج المرأة في التاريخ العام، وإخراجها من «غيتو» النساء وتاريخ النساء. لقد صارت النساء محتجزات في «غيتوات» اسمها الشعر النسائي والكتابة النسائية، وتحول الأمر ضد المرأة والكتابة والتاريخ، مجانبًا للإنصاف وحقوق المرأة التي نادى بها.



محمد الشخري

ولد سنة 1948 بتطوان. تابع دراسته ب ثانوية القاضي عياض بالمدينة نفسها. التحق بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس حيث حصل على الإجازة في الأدب العربي، كما نال شهادة استكمال الدروس من كلية الآداب بالرباط. امتحن التدريس الثانوي والجامعي بكل من المحمدية والدار البيضاء. من أعماله الشعرية: حينما يتحول الحزن جمرًا، 1983. وردة المستحيل، 2002. فاتحة الشمس، 2015.

• ماذا بقي من جيل السبعينيات في الشعر المغربي الذي تنتمي إليه؟

- بقي من هذا الجيل خير كثير! أرى أن مسألة الجيل تتطلب من الباحث الرصين والمتتبع الذي له إلمامٌ كافٍ بالمعرفة الشعرية- وخصوصيتها وسياقاتها المتعددة- نقاشاً موضوعياً إذا أراد تحديد البدايات ورصد مسيرات وتحولات التجربة أو التجارب الشعرية. إن الذين عملوا على تطوير القصيدة خلال هذه الفترة من القرن الماضي مع زملائهم الذين أسسوا صرح القصيدة المغربية في الستينيات، فأغلبهم ما زال حياً يشارك كل واحد منهم حسب قناعاته الفنية والفكرية في مسيرة المغامرة والتجريب والتحول، ويمثل وجهاً مضيئاً في فضاءات الشعر الغني بتعدداتها وأشكال الخيارات والاختيارات الفنية والرؤيوية. وتبقى المنجزات النصية المرجع الأول والأخير لتحديد الشعرية أو الشاعرية المنشودة، والتأكد من مصداقية التنظيرات والبيانات المقاربة للمسألة الشعرية. كما أن شعراء السبعينيات لم يكتبوا في حقبة السبعينيات قصيدة واحدة، ولم يكونوا مدرسة لها أصولها وقواعدها المقررة، فكل واحد كانت له تجربة خاصة في التعامل مع الشعرية ضمن تجليات الشكل والرؤيا. وهذا لا يجعلنا ننسى أن مبادئ أساسية كانت تجمعهم كالسعي نحو تطوير القصيدة، والتجديد، والموقف الملتزم، والانخراط لاحقاً في مغامرة التحول ومغامرة التجريب وإنتاج الجمال.

- ظهرت أولى نصوصك الشعرية في بحر السبعينيات من القرن المنصرم. ما أثر هذه الحقبة التي علا فيها الشعار الإيديولوجي على شخصك كما يتجلى في ديوانيك: «حينما

يتحول الحزن جمراً» و«الأشجار»؟

- كان لها أثر كبير على شخصي وشعري؛ فقد بدأت في نشر قصائدي الأولى في نهاية الستينيات من القرن الماضي، وكانت هذه الحقبة - حقبة الستينيات والسبعينيات - على المستوى الفكري والسياسي والأدبي مرحلة مخاض وصراع وقلق وتساؤل وارتباط بقضايا الإنسان والوجود. وكان الشاعر الملتزم يتمزق بين تيارات فكرية وسياسية متعددة ومتناقضة، وكانت القصيدة عند الرواد الأوائل جيلنا تحاول أن تتلمس الطريق بقوة وثقة، على نحو حققت معه الكثير من النجاح على المستويين الرويوي والتشكيلي.

وقد تحددت في هذه الفترة الكثير من المفاهيم الفكرية والإيديولوجية والإبداعية التي تبناها الشعراء. وأصبح التصنيف أكثر إمكاناً حسب المواقف المتخذة من قضايا الفكر والإبداع والسياسة. ومعنى آخر، كان شعار الالتزام راسخاً في ذهن مثقفي ومبدعي المرحلة، وكان الشاعر يناضل من أجل التغيير والثورة داخل المجتمع، وكذلك كان يجاهد من أجل تشكيل نص جديد مغاير لما سبقه على مستوى الإيقاع واللغة والصورة والتشكيل والرؤيا.

• ابتداء من ديوانك «وردة المستحيل»، نجد عندك رغبة متواصلة في القطع مع الوظيفة التغيرية للشعر والانشغال بأسلوب شعري خاص بك يزاوج بين الذاتي والرمزي والشعري والحكاوي على نحو يفتح ذاكرتك على أصوات وصور قادمة من زمن جميل. هل كان ذلك جواباً على خيبة حلمك من توالي انهيار المشروع الجماعي بالتغيير؟ وكيف صرفك ذلك إلى كتابة سيرتك شعراً حيث أنا الشاعر العاشق الذي يتذكر ويبتكر ما يتذكره؟

- سؤالك يتضمن الجواب في نفس الوقت. نعم، كان للخيبات المتكررة والمؤلمة، وانهيار المشاريع والتجارب الاجتماعية والفكرية أثر عميق على الجسد والروح، فقد فتح الذاكرة على ماض جميل وزمن طفولة متخيلين! كان هذا عودة شعرية، بل يمكن القول كان هذا بحثاً عن لحظات هاربة وأحلاماً جديدة ومتجددة باستمرار، والتطلع الشعري نحو الانهائي وغير المنظور سعياً وراء وردة الشعر/وردة المستحيل. وربما تكون عناوين دواويني خير جواب عن سؤالك: وردة المستحيل، ذاكرة الجرح الجميل، زهرة الموج، فاتحة الشمس.

ولو سألتني مثلاً عن مفهومي للشعر، لأجبتك: ليس عندي مفهوم محدد، فهو وردة المستحيل وطفولة الماء ولحظات خارجة عن المألوف كما أقول في نهاية إحدى قصائي: «أبداً

أمشي كما تمشي القصيدة». أو كما أقول في نهاية قصيدة أخرى: «أرسم وجه الصباح وأمضي».

- وهذا ما يذكرني بكلمة جميلة كتبها الشاعر عبد الكريم الطبال عنك وعن قصيدتك، إذ قال: نعم إن القصيدة تمشي كما الظلال، كما الغيمات، وكما شجرة اللوز التي أزهرت حينما قال لها الشاعر: أريني كيف أرى الله. وكما تمشي القصيدة يمشي الشاعر معها قلبا إلى قلب لا يلويان على أية جهة».

- نعم. أحسّ دائما أن الشعر يعيش معي، ويتنفس مع نبضات القلب واختلاجات الجسد. وأن القصيدة تجاهد للخروج إلى رحابة الحلم الجميل المستحيل، لتقاوم كل أشكال الخراب واليأس من أجل بروج عالم أكثر عدالة وجمالا وشعرا.

- متى انتهيت إلى الأندلس كمرجع للكتابة؟ وهل يصح القول إن الفضاء الأندلسي غدا بالنسبة إليك ذلك الحلم المستحيل الذي تلوذ به من بؤس الواقع أو تنزل إليه بما يشبه العود الأبدي؟

- الفضاء الأندلسي كان يعيش معي على مستوى الواقع والرمز. كما أن ديواني الأول «حينما يتحول الحزن جمرا» تنصده قصيدة عنوانها (غرناطة)، وهذا يحمل أكثر من دلالة. فلغرناطة حضور بارز في تجربتي الشعرية، بل يمكن اعتبار هذا الحضور عنصرا أساسيا في تشكيل شعرية نصوصي، بل أغلب قصائدي كتبت في غرناطة. وما دامت غرناطة حاضرة في جميع محطات ومنعطفات تجربتي، فلا بد من مقارنة هذا الحضور بتتبع تردداته عبر المنعطفات الفنية وتحولات الرؤية والرؤيا. وقبل ديوان «وردة المستحيل»، كانت غرناطة أو الأندلس تستقر في المنطقة اللاشعورية بوصفها الجنة الضائعة، أو حلما ضائعا. وكانت الأنا الجماعية والموروث المشترك يطغيان على الذات الفردية وإيقاع الحياة اليومية وتفصيلها الجميلة. كانت غرناطة تحضر كواقع وكرمز لفقدان الوحدة أو التشتت الذي يسود العالم العربي، مع ما يرافق ذلك توظيف التراث بوصفه عنصرا بنائيا يسعى إلى غاية محددة.

وفي المرحلة الثانية من تجربتي، أصبحت غرناطة مكانا شعريا بامتياز كما أشار إلى ذلك بعض الدارسين الذين تتبعوا مسارات تجربتي الشعرية، من خلال شعرة الواقع اليومي لغرناطة حيث يشكل الخيال جوهر المكان الذي تعيد اللغة بناءه في سياق حلمي يتخذ أشكالا لا

حصر لها. ومن جزئيات الواقع وتفاصيل المكان، يبني الشعر واقعا شعريا يتجاوز قشرة الواقع الحقيقي، إلى واقع شعري محتمل عن طريق الحلم والذاكرة والنظر إلى المكان عبر أبعاد مختلفة إلى حد أن يصبح المكان الواحد عدة أمكنة.

ومن هنا، فإن القصيدة قد تبهر القارئ ليس بمضمونها السياسي أو الفكري أو الاجتماعي، لكن بما تحقّقه من إبداع من خلال الحفر في جماليات اللغة أو جماليات الخيال.

• كيف ترافقت جدة الموضوع والقيمات في تجربتك الذاتية مع إعادة النظر في أدوات الكتابة لغة وإيقاعا ورؤية، وبالتالي ساهمت في تجديد القصيدة والتحرر من أسر التقليد؟

- لا أدعي أنني شاركت بفعالية في عملية التحول الشعري التي انطلقت في بداية الثمانينيات من القرن الماضي، ويمكنني أن أقول إن تجربتي الشعرية في مرحلتها الأولى بلغت أقصى مداها. فبعد صدور ديواني الثاني «الأشجار» (1988)، تولد عندي إحساس قوي بأنه آن الأوان للدخول في منعطف شعري جديد ومتجدد باستمرار، بعد أن بدا لي أن ثمة تحولا عميق الأثر بدأ في عقد الثمانينيات وترسخ أكثر في التسعينيات. ومع هذا التحول الذي شمل الكثير من القضايا والمفاهيم، أصبحت الكثير من المسلمات موضع تساؤل وإعادة نظر. وشهدت مجالات الفكر والإبداع والسياسة والاجتماع تحولات عميقة وجوهرية خلخلت بدورها الكثير من المفاهيم والمواقف الفكرية والفنية، ولم تعد وسائل التعبير التي تعودنا عليها مقنعة لمقاربة التحولات الآتية الذكر. ومن ثمة، أصبحت القضايا المرتبطة بطبيعة الشعر ومفهومه ووظيفته موضع نقاش وإعادة نظر.

على المستوى الشخصي، فضلت التوقف عن الكتابة بضع سنوات، قبل أن استأنف الكتابة والنشر وأصدر ديواني «وردة المستحيل» (2002). وأنا أعتبر نفسي شاعراً مُقلّاً بالفعل والقول! كنت وسأظل كذلك.. ولا أعمل على نشر إلا ما يقنعني، أو أحس أنه يفتح مجرى جديدا أو متجددا في مسيرتي الشعرية المتواضعة. وأنا بكل بساطة إنسان مهووس بالصمت الصاخب الجميل، الذي يهد للعاصفة الأكثر جمالا وروعة. وإذا كانت وظيفة الشعر كما كنا ننظر إليها - أنا والجيل الذي أنتمي إليه - مرتبطة بحركة الثورة والمجتمع، فإنها تحولت أو تحول بالأحرى مفهومها النزاع إلى تغيير النفوس ونشر المحبة وقيم الجمال والتعايش والتركيز على شعرية النص

وشاعريته المحببة.

• هل لك طقوس وحالات مخصصة في كتابة القصيدة ؟ وهل تعود إليها من أجل

تنقيحها وإعادة كتابتها؟

- فاجأني هذا السؤال، لأنني لم أفكر يوماً فيه. في الواقع ليست هناك حالة واحدة أو طقس فريد. أكتب غالباً في صمت الليل، لكن يمكن أن أكتب وأنا في وسط الزحام، أو وأنا أشاهد التلفاز، أو أنصت إلى الموسيقى أو أصيخ السمع لضجيج المارة وضجيج السيارات في الشارع. لكنني لا أختار وقت الكتابة أو الشروع في كتابة القصيدة، إلا أن حالة غريبة تتبتي فجأة فأشعر أنني أكتب وأنكتب، وأن جسدي كله يتحرك على إيقاع قصيدة قادمة.

نعم، أعود مرات للقصيدة من أجل تنقيحها أو إعدامها إذا لم تحظ برضاى، وإن كان هذا قليلاً ما يحدث.

• في سياق اهتمامك بالشعر المغربي المعاصر، كيف تنظر إلى واقع الشعر راهنا؟ وهل

استطاعت القصيدة أن تتمم مشروع التحديث والمغايرة إلى اليوم؟

- أنظر بإيجابية وارتياح إلى واقع الشعر راهنا، والساحة الشعرية اليوم تعجُّ باتجاهات وتجارب وحساسيات شعرية متعددة من أجيال مختلفة، تلتقي وتنفصل في آن واحد. لا أقول إن القصيدة الراهنة تمت وإمّا آمنت بالمغامرة والتحول والتجريب بحثاً عن الأبهى والأجمل والمدهش، والشعر لا آخر له!

يجب أن نركز على المنجز النصي في قراءتنا أو مقارباتنا النقدية من زوايا مختلفة مستندين إلى معرفة شعرية خلاقة، حتى نبعد عن النقاش المضيع للوقت والشعر معاً، بإثارتنا -مثلاً- مسألة قصيدة موزونة وقصيدة نثرية. فهناك الشعر الجميل، وهناك الرداءة بجميع أشكالها، وقانا الله منها، سواء التزمت هذه الأوزان أو ألغيتها أو استبدلتها بغيرها. أنا مع التعدد والاختلاف وضد الإقصاء. فليس كل ما ينشره الشباب شعراً شاباً، وليس كل مل ينشره الشيوخ شعراً شاخ وأصبح في خبر كان. إمّا الذي يجب التركيز عليه هو المنجز النصي بشعريته وشاعريته، وليس استناداً إلى بطائق التعريف الوطنية للشعراء.



إدريس الملياني

ولد عام 1945 بفاس. تلقى دراسته الجامعية بكلية الآداب- جامعة دمشق، وكلية الآداب بفاس حيث تخرج فيها بشهادة الإجازة في الأدب العربي ودبلوم التربية وعلم النفس 1970، ودرس اللغة الروسية والأدب الروسي بموسكو. اشتغل منذ عام 1970 في سلك التعليم بالدار البيضاء حتى تقاعده، كما عمل في الصحافة الثقافية. من أعماله الشعرية: في مدار الشمس رغم النفي، 1974. في ضيافة الحريق، 1994. زهرة الثلج، 1998. نشيد السمندل، 2009. أبياتي آياتي، 2014.

• يُجَمِّع الدارسون للشعر المغربي الحديث على أنك واحدٌ من أهمّ رواد القصيدة المغربية

الحديثة، إلا أن أكثرهم يحار في تصنيفك أجيالاً وفقاً لما درج عليه الدرس النقدي في تقسيم تاريخ الشعر إلى أجيال، منذ الستينيات إلى اليوم. هل أنت ستيني أم سبعيني؟

- بالفعل، طُرِحت هذه المسألة من قبل بعض النقاد الذي احتار ليس فقط بالنسبة إليّ، بل بالنسبة إلى مجموعة من الشعراء الذين هم في سنيّ. هذه الحيرة آتية من أننا أنا وبعضاً من أبناء جيلي كُنّا بين مطرقة وسندان كما أوضحتُ ذلك في كتابي «سنديانة الشعراء: قراءات وشهادات»، أي بين مطرقة الشعراء الرواد المؤسّسين والمكرّسين والمدرّسين لحدّات الشعر المغربي من أمثال أحمد المجاطي المعداوي ومحمد السريغيني وعبد الكريم الطبال ومحمد الميموني ومحمد الخمار الكنوني وأحمد الجوماري وأحمد صبري، ويضيفون إليهم عبد الإله كنون، وبين سندان الشعراء ما بعد هؤلاء الرواد؛ بمعنى أننا وسطٌ لا نحن من المؤسّسين، ولا نحن من جاء بعدهم من رواد الحدّات.

وفي اعتقادي، فإنّ المجالية مصطلحٌ إجرائي؛ فتصنيف الشعراء إلى أجيال كما درج عليه النقد في المشرق والمغرب على السواء هو بمثابة تحقيقٍ عقديٍّ تسهيليٍّ للتصنيف والأجراة، لكنّه

يبقى غير سليم وناجع، لأنَّ الشعر لا يُقاس بمثل هذا الزمن، إذ يمكن للجيل أن يستغرق وقتاً أطول أو أقصر. هناك مجموعة من الشعراء في تراثنا الشعري العربي حداثيون ومتقدمون في رؤيتهم الشعرية، مع أنَّهم موعلون في القدم، من أمثال المتنبي وأبي نواس وأبي تمام وبشار بن برد وطرفة بن العبد الذي يبدو لي كشاعر أوريي.

إنَّ أولئك، من نهاية الخمسينيات إلى بداية الستينيات، كانت مرجعيتهم واحدة، فكلهم يقول إنَّه قرأ شعراء الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية وأبولو والشابي، وقرأ شعراء الإحياء كأحمد شوقي والبارودي ومن هذا حذوهم، وتأثر بالغناء العربي، وأطلع على الرواية العربية والسينما والفكر السياسي البعثي والناصري القومي، والأدبيات الماركسية، كما انجذب إلى حركات التحرر العالمية في فيتنام وبلدان أمريكا اللاتينية، إلخ. لقد امتزج كل ذلك وأثر في مسار الشعر الحديث. أما الريادة فقد شبهتها، في كتابي السالف الذكر، ب (سرير بروكست) الذي يتسع ويضيق بحسب الهوى الحزبي والإيديولوجي والشخصي، إذ صار كلُّ شاعرٍ ينسب لنفسه أو تنسب له قيادة الريادة في الشعر المغربي الحديث مثل هذا الثلاثي أحمد المجاطي ومحمد السريغيني ومحمد الخمار الكنوني، ويضاف إليهم على استحياء آخرون من أمثال أحمد الجوماري وأحمد صبري ومحمد علي الهواري، وكذلك عبد الإله كنون الذي لم يصدر ديواناً، إذا لم يخني ظني، لكن قرأت له نصوصاً جميلة.

• وبنسالم الدمناتي؟

-لا يدخل في زمرتهم، ولا حتى الأديب إبراهيم السولامي شاعر ديوان «حُب» وآخرون كثيرون من مجايلهم أو من فوارس الرعيل الأول المتقدم عنهم.

• ومع ذلك، عندما تُثار مسألة الريادة يقولون إنَّها متجاوزة.

-نعم، يقال لنا إنَّها متجاوزة، إذ لا داعي لذكر الأسماء، بحكم أنَّ حركة الحداثة في الشعر مستمرة ولها شروط سوسيوثقافية. إلا أننا نسأل: لماذا ينتصر البعض للبعض الآخر؟ الجواب ربما عند أبي موسى الأشعري الذي انطلت عليه الحيلة أثناء التحكيم: اعزل صاحبك وأنا أثبت صاحبي. وإذا تحدّثت عن جيلي، فإنَّ ضمَّنه شعراء يقعون بين جيل المؤسسين الأوائل الذين ظهروا منذ منتصف الخمسينيات، وبين من تلاهم من الجيل الذي عُرف بشعراء السبعينيات، وأهمُّ هؤلاء الشعراء : محمد الشيعي ومحمد عنيبة الحمري ومحمد بندفعة وأحمد بنميمون

ومحمد بنطلحة وعبدالله راجع وأحمد بلبداوي والمهدي أخريف وعلال الحجام ورشيد المومني ومالكة العاصمي وحتى محمد بنيس نفسه؛ إلا أنه مع ذلك جيلٌ واحدٌ، جيل القصيدة التفعيلية، فالماء الذي سبغ فيه واحد والنار التي اکتوى بها هي نفسها، في حين يشكّل جيل الثمانينيات بداية انطلاق جديدة لقصيدة النثر في المغرب.

• إذا طالعنا الدراسات التي أنجزت في نقد الشعر المغربي الحديث، فإننا نجد أن من بين هؤلاء الشعراء الروّاد من تمّ إنصافه في النقد، فيما البعض الآخر ظلم أو همّش؟

-الإنصاف يكاد يكون مغيباً أو منعدماً، ربما كالمصالحة أيضاً، في وسطنا الثقافي، إذا قورن بما حدث نسبياً في الوسط الحقوقي والسياسي. لقد بدأ النّقد في الشعر، ولا يزال محكوماً بالهوى الحزبي والسياسي والشخصي وهلمّ شراً.

فنحن نسعى إلى أن تسود العدالة واقعنا في المجال السياسي بقدر ما الثقافي، بشكل غير قابل للفصل. في المجال الشعري تحديداً، هناك قبائل صيّرت الشعر ذا نزعة قبلية، وهو ما أسمّيه النقد الطائفي الذي ينتصر لمذهب أو نزعة ما لا علاقة لها بالشعر نفسه. وفي هذا الإطار، كان هناك بعض الشعراء مرتبطين رمزيا بأحزاب ومشاريع حزبية كمثال ارتباط أحمد المجاطي بالاتحاد الاشتراكي والوطني للقوات الشعبية، وإن كان هو نفسه عدّ محمد الأشعري هو شاعر الحزب، أو حلّ محلّه. وداخل حزب الاستقلال هناك أسماء محسوبة عليه، بمن في ذلك حسن الطريق وعلي الصقلي وأحمد مفدي ومالكة العاصمي التي أعتبرها من أجمل أصوات الشعر النسائي إلا أننا لا ننزع عنها بطاقة الانتماء الحزبي. كما كان لليसार الماركسي الجديد الذي ارتبط بحركة 23 مارس، وغيرها، شعراء بمن فيهم عبد اللطيف اللعبي وعبد الله زريقة. وكلّ هذا، في نظري، كان يتمّ خارج الشعريّة. حتّى أنا ضحيتُ بنفسي وفاءً للالتزامي الحزبي والسياسي والإيديولوجي داخل حزب التقدم والاشتراكية، الحزب الشيوعي المغربي سابقاً. إنني كنت متحرّجاً ومنزعجاً من هذه الازدواجية في شعري، بمعنى كيف أكون وفياً لما هو حزبي وإيديولوجي، أو نضالي، بمقدار ما أكون وفياً لما هو فنيّ وجماليّ في الشعر. هذه الحيرة هي ما عبّر عنه الشاعر الروسي المعروف نيكراسوف في هذا المقطع الشعري الشهير: «لست ملزماً بأن تكون شاعراً، ولكن أن تكون مواطناً، فذلك هو واجبك!».

إنني لا أتنكّر لما هو إيديولوجي بالقدر الذي لم أنس فيه همّ التجديد الفني والجمالي في

ما أكتب من شعر، بل عملتُ، باستمرار، على أن أتخفّف ممّا هو إيديولوجي لحساب الشعريّة، وهو ما جعل القراء والنقاد يُقبلون عليه أو يتواصلون معه. إن السياسي يُغني التجربة الشعرية، وتارة أخرى قد يفقرها ويجني عليها. ولكم نصحتُ الشعراء الشباب أن يكونوا حذرين في كتاباتهم من أيّ مرجعية سياسية أو حزبية، وأن يكونوا مخلصين لنداء الشعر الذي لا يُخيب أملاً، ولا يخذل.

- هل أنت مقتنع، في هذا العمر من تجربتك في الحياة والكتابة، بأنك أسديت واجباً إنسانياً تجاه الآخرين، إلى حدٍّ أزعّم معه أنك انتقلتَ من الالتزام السياسي والاجتماعي الضيق والمباشر إلى الالتزام الإنساني مثلما تكشف عنه أعمالك الأخيرة؟

-أوافقك الرأي تماماً، ولكن أخشى أن لا أكون في مستوى ما تقول. إنّي أحلم أو أفرح لما أسمع مثل هذا التأويل منك ومن النقاد الآخرين، وأتساءل بيني وبين نفسي إذا ما كنت كذلك. لكنّي أشعر، بعد هذا المسير الشعري الطويل، بأنّي تخلّصتُ، إلى حدٍّ كبير، من العبء الحزبي والإيديولوجي وتبعاته، وأخلصتُ لما هو فنيّ في الشعر بما يُشبه واجباً جمالياً، وذلك اقتداءً، لا اقتناعاً، بشعراء جميلين كمثّل محمود درويش الذي جمعتني به ذكريات لا تنسى، في موسكو والمغرب، إذ أخلص للشعر وحده، بعد أن تخفّف شعره من عبء الإيديولوجيا، واستقال من المسؤولية داخل منظمة التحرير الفلسطينية حتى لا يسيء إلى فنّه كشاعر عظيم، ولا إلى واجبه الفلسطيني كمثقف عضوي ورفيق مقاوم أممي وإنساني. لم يكن يخفي هذا الجانب المضيء من شخصيته الاجتماعية ونصّيته الإبداعية مثل بعض كاتميّه. وبالتالي، لن أحيّد عن هذا الجمع المبدع والممتع بين الجمالي والنضالي.

- بالنسبة إليك، هل استطاعت التجربة الشعرية الجديدة أن تُواصل مسار التحديث الشعري الذي بدأتموه أنتم الرواد؟ أم قطعوا كلّ صلةٍ بكم وتوجّهوا إلى ضفاف أخرى؟

-لما ظهرت التجربة الشعرية الجديدة، أو ما يُسمّى بالحساسية الجديدة بتعبير إدوار الخراط، كان من الواجب أن نراهن عليها، فتعاقب الأجيال وفيهم الآباء والأبناء والأحفاد ضروريّ لا مناص منه، عدا أنّ الرهان نفسه كان رهاناً على الجديد، وعلى المستقبل باعتباره مستقبلنا كلّنا. إنّ أي جديد يتولّد عن القديم، أو كما قال الشاعر:

«إنّ ذاك القديم كان جديداً وسيغدو هذا الجديد قديماً»

هذه سُنّة، أو حتمية تاريخية. فهؤلاء الأبناء وهذا ليس وصاية يجب أن يكونوا أوفياء للإرث الشعري الحديث الذي اختطّه الآباء، الرمزيون، وألا يقتلوهم، وألا يكونوا عاقين ومخبّين لآمالهم في تحديث الشعر بحقّ. ويظهر لي ولدارسي التجربة أنفسهم أن شعراء الحساسية الجديدة كتلة غير منسجمة لا ثقافة، أو إحساساً، أو رؤيةً ولغة. إنهم شتات، أرخبيلات، أو هم جزر متناثرة أمل أن تجتمع لتُشكّل قارّة جميلة وصالحة للحياة. وقد كنتُ، في وقت من الأوقات، أبخس هذه التجربة حقّها تحت إغراءات القراءات النقدية التي كانت تطعن فيها لأسباب موضوعية. فمع ما يقال من حقّ هذه الطاقات الشابة المشروع في الانتماء لنداء القصيدة الحديثة، إلا أنّه كان يؤخذ عليها أنّها تفتقر لكثير من المصادقية، وذلك من خلال مراهناتها على قارئٍ مفترض ليس يحيا بيننا هنا والآن، أو على غد مجهول لا نعرفه. ثم إن كثيرا من شعراء قصيدة النثر غير أوفياء للشعر إذ يتزوجون على «لقصيدة» ضرائر أخرى من «النثر» بل وينهكونها تنظيراً، وسرعان ما يطلقونها ثلاثاً أو يهجرونها في المطابع إن لم يضربوها، بينما المثل الصيني يقول: لا تضرب المرأة/القصيدة ولو بوردة.

• هل يفهم من كلامك بأنهم عديمون؟

-كلا، بل هم ثوريون أو نثريون أكثر من اللازم، يحرقون المراحل. إذا أنت لم تكن وفياً لجيلك الذي يعيش معك، ووفياً لعصرك وروح عصرك، فكيف تكون وفياً لجيلٍ سيأتي في ما بعد، جيلٍ قد يكون أولى منك بمآله وتقدير مصيره، أو وفياً لقارئٍ مفترض إذا أتى سيتجاوزك. إلى جانب ذلك، ليس لشعراء هذه الحساسية قدرة لغويّة ولا موسيقية ولا رؤيوية بإمكانها أن تقنع الآخرين بمصادقية مشروعها الحدائي. فمن جهة أولى، تبدو لغة السواد الأعظم من هؤلاء الشعراء ضعيفة مهلهلة، ولما أنت تخاطب أحدهم بأنّه يرتكب أخطاء في اللغة والنحو وحتى الإملاء وضبط الحروف، يهزأ منك، معتقداً أنه فوق الأخطاء ولا علاقة له باللغة التراثية؛ لكن الشاعر الحقيقي هو من يكون مسؤولاً عن اللغة التي يكتب بها ماضياً وحاضراً ومستقبلاً. وأمّا في موسيقى الشعر فاسأل دون حرج، عن الإيقاع الداخلي والخارجي، والرؤية في الغالب عمياء: من لا يرى ما حوله لا يمكن أن يرى أبعد من أرنبه الأنف إلا قليلاً. لا يفهم من كلامي بأنّه طعنٌ وتبخيسٌ من حقهم في الوجود، ولكن إذا ادّعوا شيئاً ينبغي أن يأتوا بالبديل عن معرفة وعمق

لا عن جهل وعجز. وكل شاعر مسؤول عن الشعر حالاً ومآلاً.

• هل أنت تخشى على مستقبل الشعر في المغرب؟

- نعم، من مثل هؤلاء، وهم كثيرون. في سنواتٍ خلت، كان هناك نوع من التساكن الشعري؛ فألى جانب القصيدة التقليدية كنت تجد قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر والقصيدة الحسانية والقصيدة الأمازيغية، والمكتوبة بالفرنسية، وهلمّ شعراً. بينما اليوم ثمة اصطفاك شعري على غرار الغرور الحزبي والسياسي الانتخائي. مكن الخوف عندما يأتي إليك دخلاء يُفسدون من حيث يدرون ولا يدرون، ويدعون بأنهم أحقّ من غيرهم في ملكيّة هذا البيت الذي تسكن فيه أنت. وقد بدأت تظهر بعض الكتابات على شكل نقد ذاتي شعري لقصيدة النثر. ولكن، إذا افترضنا وجود أزمة شعرية فهي عامة تشمل الكتابة الشعرية كلها مغرباً ومشرقاً وكونياً لأسباب شتى كغياب كبار الشعراء والقضايا الكبرى، الحاضرة اليوم، ربيعاً عربياً وخريفاً شعرياً، ومغربياً تبدو الذاتية المفرطة محور الكون الشعري. وإذا كان الشعر المغربي قليل الالتفات إلى وحدة «أرواحه» المتعددة المرجعيات المتوسطة فإنه كثير «الأسئلة الكونية» التي لا جواب لها في جميع الأطالس والجغرافيات. ربما المغربي بطبعه غير مغامر، كالمشرقي، الفينيقي. ولا أذكر الآن عبارة واردة في رحلة شارل دو فوكو رأى فيها أن المغربي لم يكن يفكر إن كان يوجد أحد خلف الجبل الذي يسكن فيه. وفعلًا، كم لنا من ابن بطوطة؟ وكم شاعرا مغربيا في المهاجر؟ وتأمل كم من الوجوه الإبداعية المشرقية المشرقة في المهاجر الغربية؟

• هل يحصل هذا الأمر بسبب هيمنة قصيدة النثر؟

- لا، ليس بسبب قصيدة النثر. صحيح، أنّها مهيمنة تسود المشهد الشعري، إمّا استسهالاً بدعوى أن هذه القصيدة أسهل، وإن كانت في الحقيقة بعكس ذلك إذا قورنت بأشكال الشعر الأخرى؛ وإمّا عجزاً عن الكتابة وفقاً لقواعد العروض التي لا يسايرون الكتابة بها ويجهلونها تمام الجهل. يُضاف إلى ذلك التأثير الثقافي، فأكثرهم يقرأ الرواية والترجمات ولا يقرأ التراث الذي ينظرون إليه باستخفاف ولامبالاة. إن قصيدة النثر مشروع جميل ومستحقّ، إلا أنّها كلمة حقّ أريد بها باطل. نعم، من حقّ الشعراء أن يتحرّروا من القيود، وأن يأتوا بالبديل، ولكن عن معرفة. ويبدو أنّ النقد الذين أعياهم البحث في مواصفات هذه القصيدة لا يظفرون بشيء كثير منها. القصيدة كالكنز تغتني بإضافة القطع الذهبية إليها مثل «ميزان الذهب»، فلماذا نفقرها

بالنقص والقص منها حتى «عينك ميزانك»؟.

- لكن هناك نصوصاً جميلة داخل قصيدة النثر. إذا سألتك عن أهمّ ممثلي هذا النوع الشعري، الذين تجد في نصوصهم تجلياتٍ لقصيدة نثر حقيقية؟

-عندما بدأت قصيدة النثر تنتشر في المغرب، أثار الشاعر أحمد المجاطي انتباهنا إلى شاعر كان يكتب بها، هو عبد اللطيف الفؤادي الذي لا يعرفه أكثرهم. والآن، يمكن أن نذكر بدرجة أقوى محمد بنطلحة، ثمّ مبارك وساط، وإدريس عيسى في بعض قصائده. وضمن النساء، يجدر بنا أن نذكر وفاء العمراني، وهلمّ شعراً ونثراً. وعامة، الذوق الشعري الذاتي «عشاق ملال» لا يستقر على عشق لون من الجمال، الكلي أو الجزئي، ولا جدال فيه كما يقال ذوقاً ولوناً وعشقاً.

- يعرف الجميع غرامك وتأثرك بالأدب الروسي الذي قلت إنه ربّ بداخلك شعوراً عميقاً بالبرد وبالثلج، لكنّه منحك ذخيرة من العمق وسحر الجمال. حديثاً، صدرت لك ترجمات من هذا الأدب، فكيف وُلد لديك الميل إليه؟ وماذا أثارك فيه من خصائص؟

-ولد لديّ هذا الميل لترجمة الشعر الروسي، عندما بدأت أتعلّم اللغة الروسية، أول مرة في المركز الثقافي السوفييتي بالرباط، خلال السبعينيات، ثم تعمق هذا العشق الروسي أثناء الدراسة بموسكو، في نهاية الثمانينيات، وأخذت أقرأ بها نصوصاً أدبية وشعرية كنت قد اطلعت عليها مترجمة إلى العربية. فلاحظت منذئذ أن بعضاً من تلك الترجمات العربية تحيد كثيراً عن الأصل الروسي، لتحقق بالفعل مقولة (الترجمة خيانة). ومن ذلك على سبيل المثال أن أحد المترجمين والكتاب العرب لم يميز في إحدى الأقاصيص أو الأناشيد الرومانتيكية الغوركية، بين كلمة «أوج» الروسية التي تعني حياة غير سامة وبين كلمة «يوج» التي تعني قنفذاً، فوقع ضحية هذا الجنس الروسي. وعندئذ تجاسرت على الترجمة الأدبية، الهاوية والعاشقة، التي كان حبي الأول فيها قصيدة «انتظريني» للشاعر والمراسل الحربي والروائي المعروف عربياً قسطنطين سيمونوف. وهي في شهرتها تضاهي أو تعادل «سجل أنا عربي» لشاعر المقاومة الفلسطينية محمود درويش أو «إذا الشعب يوماً أراد الحياة» للشابي. وتعد من عيون الشعر الروسي ولا تزال جارية على كل لسان منذ كتابتها عام 1941، مع بداية الحرب الوطنية العظمى ضد الغزو النازي إلى اليوم. ولا تخلو ترجمات العربية العديدة من أخطاء. إذ ترجمها أحدهم «انتظرنني» بدلا من «انتظريني» لو اطلع على الأصل الروسي.

ومن أهم خصائص الشعر الروسي، بل وأبرز دروس الأدب الروسي عامة، أنه استطاع في حيز زمني وجيز أن يحافظ قبل كل شيء على «الطبع الروسي» روسكي خاراكتير حسب ما كتب أليكسي تولستوي في قصة شهيرة بهذا العنوان، وأن يستوعب التراث الإنساني، الغربي والشرقي، ومنه العربي الإسلامي، والأمازيغي المغاربي، وأن يترجم ما لا يحصى من آداب الأمم والشعوب، وأن يدرسها بمنهج علمية وبرؤية نقدية وندية وودية، وأن يتأثر بها ويؤثر فيها، وأن يخلق عبقريته الأدبية والشعرية ذات الجمالية الكلاسيكية الحديثة والقومية العالمية والإنسانية باستمرار الحياة.

• صار القول بـ(موت الشعر) في مقابل صعود الرواية عند قطاع لا بأس به من الناس أشبه بالمسلّمة؛ كيف تنظر كشاعر إلى ذلك؟

-بسبب رواج خطاب ما بعد الحداثة، صرنا نسمع بموت كل شيء: الشعر، المدرسة، الكتاب، إلخ. وبالنسبة إلي، لا يمكن للشعر أن يموت إلا بموت الإنسان نفسه. إنه لغة الإنسان، ورؤية الإنسان إلى نفسه وإلى ما يحيط به في هذا العالم. حتى وإن تطوّرت التكنولوجيا، وتطوّر العلم وأصبحت الحياة كلها مادية شرهة ينتفي فيها كل ما هو جمالي وفني وروحي، فإنه ستظلّ هناك حاجة دائمة إلى الفنّ والجمال؛ لأن الفنّ ضروريّ للإنسان من أجل التعبير عن حاجاته المتنامية. وحتى وإن زالت أو تحوّلت هذه التناقضات التي تستدعي لغة الشعر للتعبير عنها، فإنه سيكون ثمة مجال آخر للشعر كالتغنّي بالحياة، وبفرح الإنسان بالحياة، والحبّ والطبيعة. الشعر لا يموت، لأنه في جمال الحياة، يُشَمّ ويُسمع ويُحسّ ويُلمس في كل مكان وأي زمان، وسيبقى الشعر جمالاً ونضالاً بالجمال الذي وحده ينقذ العالم، كما قال كاتب الجريمة والعقاب دستوفسكي، لو استجاب العالم طبعاً لنداء الجمال الشعري. وإذا لم يجد الشعر غداة غد بعيد ما يناضل من أجله يغدو غناء الإنسان بجمال الطبيعة وحب الحياة والإنسان. ثم إن القصيدة حرّة واثقة من جمالها لا تستبدّ بها غيره من أي جنس، وقادرة على المجاورة والمحاورة بكل اللغات.

• هل أنت راضٍ عن نفسك بعد هذا الإرث الذي تركته لنا من الشعر والجمال؟

- هل أنا راضٍ؟ الجواب لا يمكن أن يكون إلا بالنفي. لست راضياً، فما كنّا نحلم به سعينا إلى التعبير عنه، ولكن عندما نقرأ ما عبّرنا عنه نجده قاصراً ودون ذلك الحلم. فالإنسان لا حدود

لآفاقه وأبعاده، إذ هو دائماً يريد أن يتجاوز ذاته ليعانق ذاته الأخرى، الحقيقية. إنه مُقسَّم بين ما هو عليه الآن وبين ما يحلم أن يكونه. أنا أحلم أن أكون مستحيلاً، وقد كفَّ رامبو عن كتابة الشعر لما عجز عن التعبير عن هذا المستحيل. الإنسان مادي بقدر ما هو ميتافيزيقي. ومع ذلك، المستحيل نُحقِّقه فوراً وأما المعجزات فلا تحتاج إلا لوقت قليل جداً لتصبح منجزات، كان هذا مما تعلَّمته من حُبِّ موسكو التي لا تؤمن بالدموع.



محمد عنينة الحمري

ولد عام 1946 بالدار البيضاء. حصل على الإجازة في اللغة العربية وآدابها من كلية الآداب بفاس 1969، وعلى شهادة الكفاءة التربوية العليا 1969. اشتغل بالتدريس الثانوي حتى تقاعده. من أعماله الشعرية: الحب مهزلة القرون، 1968. الشوق للإبحار، 1973. مراثية للمصلوبين، 1977. داء الأحبة، 1988. تكتبك المحن، 2013.

• بعد مسيرة نصف قرن، هل تشعر بأنّ الشعر منحك ما كنتَ تصبو إليه؟ أم كنتَ- كما كتبت في آخر أشعارك- تمشي «خطوات العبث»؟

-نصف قرن يكاد يمرّ، وأنت تعاني الكتابة وكل رصيدك شعر: يسمي البياض، ويكسر هذا الأوان، ويحنّ إلى رعشات المكان، بدءاً بالأحبة، والشوق للإبحار، ومراثية للمصلوبين، والحب مهزلة القرون، وحتى تكتبك الآن كل المحن.

كان همُّ الكتابة أدركني، من سنين سعت لنشر الآيات عبر الأثير، وضمن برامج للناشئين، تذيع نصوصاً لنا في الهزيع الأخير من الليل، فمكث، نستعذب الانتظار، ونحمل مذياعنا، نتملى انتشاءً بصوت المديعة تتلو القريض. والسبيل إلى النشر بات يسيراً ونحن على أهبة الثانوي، فكانت نصوص البدايات ماثلة في منابر تلك الأيام.

تتوالى نصوصك عبر المنابر حتى استوى (الحب مهزلة للقرون)، وكنت سعيداً وأنت ترى شذرات نصوصك باتت كتاباً توقعه طالباً، بعدما استمتع الأصدقاء بجلّ النصوص خلال لقاءات شعر، ينظمها مجلس القاطنين بظهر المهراس. كانت الأمسيات نشاطاً، صراعاً يُؤطره هذا المجلس بكل تلاوينه، ويساهم في ملتقاه أساتذة قد تباروا بروزاً، وهم ينشدون قصائدهم أو يديرون

بعضاً من الندوات.

كلما كتبت نصّاً اعتبرته تسويداً لنصّ مقبل، وأشعر بأنني لم أكتب النص المأمول بعد: (والشعر عذب ولكن صاحبه في العذاب)، (رعشات المكان). الشعر يمنحنا المعاناة، وفي الإبداع لا ننتظر شيئاً سوى رضا القراء وتفاعلهم وتجاوبهم واستمتاعهم.

• **غريك من مجايليك تأثرت بالمدّ اليساري وكتبت ما في حكم الإيديولوجيا. ماذا بقي من ذلك الجيل الذي كنت تنتمي إليه، ومن أحلامه ومشاريع قصيدته الهادرة؟**

-مرّت فتراتٌ من تاريخنا السياسي والثقافي كان أدب الالتزام سائداً كمفهوم، وكان لا بُدّ من الانخراط فيه، وبدا من يكتب عن الحب ولحب كمن يسير في اتجاه معاكس، وذلك ما عكسته بعض الكتابات التي تناولت ديواني الأول، وأشير إلى دراسة الكاتب عبد القادر الشاوي في مجلة «الثقافة الجديدة»، وإلى مقالة الشاعر أحمد هناوي بعنوان مثير «شاعر آخر بدون أيديولوجية» وقد نشرها في جريدة «البيان» على حلقات، حين كان مسؤولاً عن ملحقاتها الثقافية ومُنتمياً للتقدم والاشتراكية، قبل أن يشيد بالجمهورية العظمى. وبالطبع فقد كان للأحداث أثرها، غير أن ذلك لا يعني أن يصبح الشاعر بوقاً لجهة، أو مُصوّراً لواقع معيش. لقد خيم غليانُ إثر اغتيال المهدي بن بركة، ثم احتجاجُ تلتها هراوات أمن تخصص في الظهر وأتقن دق المهراس، وهزيمة سبع وستين كانت مثار انتفاضة حيناً الجامعي بكامله، واستفاقت مدينة فاس على الغرباء وقد نزلوا للشوارع في صخب، وشعاراتهم بالإدانة عمت دروباً بدون مخارج يجهلها الغاضبون، فقد أغلق القاطنون مساكنهم، وتركوا الهاجمين أمام الهراوات تفعل في جمعهم ما تشاء.

في ثلاث وسبعين كانت هموم الوظيفة شراء البقع. بات شغل الجميع ودادية للسكن، بقع قد تسيل لعاب الذين رأوا في بدايتها خطوة للثراء. كنت قد صغت مجموعتي الثانية، كلفة الطبع كانت تعادل سعر البقع. بيد أن حنيني للنشر كان عنيماً فأثرت نشر نصوص «الشوق للإبحار». وقد نظمت أبياتاً في ذلك أذكر منها:

«تجشّمت المصاعب واستدنتُ الما

ل أقساطاً وكان الشُّعر مأساتي

فَهُمْ النَّاسُ كَانَ شَرَاءَهُمْ بُقْعًا
 وَكَانَ الْهَمُّ عِنْدِي نَشْرَ أَبْيَاقِي
 تَبَايَنْتِ الْمَقَاصِدُ فَانْكَوَى بَعْضُ
 وَبَعْضُ عَاشَ فِي أَوْجِ الْمَسَرَّاتِ
 أَحَبَّائِي انْزَهَى لِلْبَيْعِ مَعْظَمَهُمْ
 فَلَا نُسَخُ وَلَا عَادَتُ مَبِيعَاتِي

- مثل غيرك من مُجَابِلِيكَ تأثرت بالمدِّ اليساري وكتبت ما في حكم الإيديولوجيا. ماذا بقي من ذلك الزمن أحلامه ومشاريع قصيدته الهادرة؟

-يظل الشعر مرتبطا بالإنسان وتجاربه ورصيده الثقافي، وتظل لغة الجمال داخله كيانه تتسلل إلى أعماقك دون استئذان، يستوي في ذلك الأطباء والمهندسون، يجدون فيه المتعة الفنية والدعوة الى التأمل، وهو لا يؤمن بالطوابق، يرتفع باستمرار في هرم الإبداع. والساحة الشعرية ملأى بالتجارب والاتجاهات، ليظل الشعر شعرا، موزونا أو منثورا، عموديا أو دائريا، المهم أن يكون شعرا أو لا يكون.

- اشتهرت بديوانك «الحب مهزلة القرون» الذي صدر في أواخر الستينيات. كيف تستعيد أيامه من قبل ومن بعد؟

-نصوص ديوان «الحب مهزلة القرون» كتب معظمها في المرحلة الثانوية، كما سبقت الإشارة، أضيفت إليها نصوص أخرى وأنا طالب في الكلية، وطُبع الديوان بالتقسيط طبعا. ثم كانت مقالة الراحل المبدع عبد الجبار السحيمي المفعمة إعجاباً وتشجيعاً، التي نشرت في جريدة «العلم» يوم 18 نيسان/ ابريل 1968 كأول مقالة سعدت بها، فأنا لا أعرف الرجل إلا قاصاً ولم أتعرف عليه بعد، ثم كانت دراسة الشاعرة مالكة العاصمي في مجلة «آفاق» لاتحاد كتاب المغرب، وتالت المقالات. تلك مرحلة تلتها مراحل وكان لا بُدُّ للشاعر من تأثر باعتباره يعيش واقعاً ليس عنه بالغريب.

- في دواوينك ابتداءً من «الشوق للإبحار» (1973)، مروراً بـ«مرثية للمصلوبين» (1977)

و«داء الأحبة» (1988)، ثمة توترٌ بين المشروع الشخصي والهمّ الجماعي لأنا الشاعر. كيف انتبهت لهذا الاصطراع بين الإيديولوجي والشعري في أسلوبك؟ ومتى وجدت أن الحاجة إلى أسلوبٍ تصبُّ فيه تجربتك ورؤيتك أمست ضرورية؟

- لقد سبقت الإشارة إلى «الشوق للإبحار» وظروف طبعه، وتلاه ديوان «مرثية للمصلوبين»، وفيهما تناول للقضايا المجتمعية وما هو آني أحيانا، وهي فترة فرضها الواقع المشحون آنذاك، سواء في مغربنا أو محيطنا العربي والإقليمي والدولي، ولا نريد للتاريخ أن يرهنا بماضيه. غير أنه يمكن اعتبار ديواني «سَمَّ هذا البياض» مرحلة تأمل في الكتابة الشعرية، ومحطة ثانية، بعد الانفتاح على اللغة الصوفية ومصطلحاتها، الذي تجلّى في الديوان السابق عليه «رعشات المكان»، وإن كان استخدام المصطلح بطريقة خاصة، حيث صار له معنى شخصي أيضا ضمن مفهومه العام. «سَمَّ هذا البياض» إذن، استبطان للذات الشاعرة في لحظات تجليها، وهو نصٌّ مسترسلٌ وإن تخلّلت عناوين فرعية، ليأتي ديوان «انكسار الألوان» بعده بست سنوات سابقا في كونين: عام وخاص، بحيث إنّ الكون العام سياحة كتابية في الكون والأجرام السماوية، مُستعينا بعلم المواقيت مركبة للمسير، وقد نسجت عتبات علمية كمدخل لكل نص، وهي تجربة اعتبرتها خطوة متميزة في مساري الشعري. أما الكون الخاص فيبقى مجال حديث عن حالات الفرد وإنسانيته بشكل عام.

• في ديوانك «تكتبك المحن» ثمة رؤية حدادية، إذ تكتب في مفتحه: «هو ذا الليلُ لا ينجلي/ بالصباح/ ولا يدرك الهائمون مداه/ جفّت الصفحات/ وضاعت/ من الكفّ محبرتي». ما الذي استدعى هذه الرؤية التي تهجم على الديوان؟ هل هو خريف العمر وفيها محن الحياة التي أجهضت أحلامك؟ وهل هو الإناء الذي استحال بين يديك إلى خزف؟ ثم هل- بهذا المعنى- كنت تنثر شذرات من سيرتك الذاتية؟

-يأتي ديوان «تكتبك المحن» بعد سبع سنوات عن الديوان السابق، متخذًا من المحن ركيزة، وفاتحا عوالم أخرى من التناول، شعرت من خلالها وكأنني بدأت مسارًا مغايرًا، وذلك كان رأيّ جلّ الذين تناولوه في كتاباتهم. ويمكن اعتبار المحن معنوية في معظمها، محبة أحيانا، ومفروضة أحيانا أخرى. وإذا كانت المحن عموما مصابا وقدرًا، فإن الكتابة محنتنا باختيار، وهي محنة لصاحبها، وقد تكون متعة ربما للآخرين. لذلك كان مثلث المحن في الديوان يجسد: أولًا،

محنة الذات في معاناتها مع الحرف وفي السفر في الكون. كما تبدو - ثانياً- محن الآخر ممثلة في الحاكم، وقد كان «يوسف بن تاشفين» وقبره المنبوذ في العراء، نموذجاً، وفي الشعر «ابن زيدون» السجين الذي عمّت قوافيه مجال الهوى والمكان، وفي الشخص العادي الرامز لمن لا يملك أي شيء ولا يطمح إلى شيء، لتظلّ محنته خاصة فهو لا يملك إلا الخراب. وثالثاً، تبقى محن الأشياء التي لا نراها أو نشعر بها، فللماء محنته وهو منسكب في العراء، وللإناء محنته وقد تكسر في غفوة، ولم يبق منه غير شظايا خرف، وللأقحوان محنة الذبول ليكتب سيرته المطفأة، كما للنهر محنته وقد جفت مياهه في انتظار مطر عابر قد يعيد الحياة إليه. وييدي صرير الباب أنين محنة لا نراها.. هكذا تبدو الأشياء في محنها، ونحن نستمتع عادة برؤيتها. وبالتالي، فواقع الأمر لا يتعلق برؤية حدادية بقدر ما يؤشر للقاسم المشترك بين الكائنات والأشياء في مثلث المحن.

• أنت من الشعراء القلائل الذين اعتنوا بالإيقاع وخاضوا فيه كتابةً وتأملًا. كيف تنظر

إلى دال الإيقاع في سيرورة خطابك الشعري؟ وهل يصحّ القول بأنّ للحمري «عقدة

إيقاعية»؟

-لم يكن شكل القصيدة أو وزنها ما يحدد قيمتها، فالنقاش الذي تواجهه قصيدة النثر مثلاً سبق أن عانتها وعاشته قصيدة التفعيلة باعتبارها خُروجاً عن المألوف آنذاك، بتحديثها للشكل العمودي ثم استقام لها المسار، كذلك الشأن بخصوص قصيدة النثر التي لا تزال تعاني من خلافات وانتقادات. غير أن الإمام بالحد الأدنى لأي فن يفرض وجوده، والجرأة وحدها لا تكفي لصنع القصيد، الذي يريد تفجير عمارة، عليه معرفة طبيعة بنيتها وأساساتها قبل الإقدام على التفجير، فما بالك بالذي يسعى لتفجير اللغة، وهي مطية لا يتجاوزها إلا الشعراء الحقيقيون فعلاً، والمؤهلون لذلك. وبخصوص تجربتي، حرصت على الإيقاع في نصوصي، وربما كان لما درسناه في مراحلنا التعليمية من تراثنا العربي أثره في ذلك، ابتداءً من المعلقات إلى شعراء العصر الأموي، عصر الغزل والعاطفة، إلى قامات شعراء العصر العباسي، مُروراً بما سموه عصر الانحطاط فهو انحطاط سياسي وليس ثقافياً، إلى شعراء العصر الحديث، كالسياب والبياتي والفيتوري وصلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي وسميح القاسم وأدونيس وغيرهم من الشعراء ممن كان لهم أثرهم بالطبع، وأعتبر نفسي صنعة كل الخليط الذي ترسب واختمر في الوجدان.

• ثمة تكتيفٌ مُوحٍ، ومشهدية، وبساطة تعبير، وتفكير مسترسل بين الجمل الشعرية. هل

كُلِّمًا تَقْدَمُنَا فِي الْكِتَابَةِ يَنْزَاحُ الطُّوْلُ لَصَالِحِ الْقَصْرِ، وَيَسْوَدُ الصَّمْتُ وَالْبَيَاضُ أَكْثَرَ مِنْ الْثَّرَثَةِ وَالتَّسْوِيدِ؟

- تَظَلُّ الْكِتَابَةُ عَمُومًا رَدَّ فَعْلٍ إِزَاءَ هُمْ أَوْ حَدَثٍ مَا، قَدْ يَكُونُ دَاخِلِيًّا أَوْ خَارِجِيًّا، وَرَدَّ الْفَعْلُ هَذَا قَدْ يَكُونُ شَعْرًا أَوْ قِصَّةً أَوْ مَسْرَحًا أَوْ لَوْحَةً تَشْكِيلِيَّةً، بِاعْتِبَارِ مَا يَسْمِيهِ صَاحِبُهُ وَيَقْدِمُ عَمَلَهُ بِهِ. كَمَا أَنَّ هَذَا الرَّدَّ قَدْ يَكُونُ مُبَاشَرًا سَرِيعًا، أَوْ مُتَأَنِّيًا، مُرَاعَاةً لظُرُوفِ الْحَدَثِ وَاسْتِجَابَةً الْمُبْدِعِ لَهُ، غَيْرَ أَنَّ الْمُبَاشَرَةَ وَالتَّقْرِيرِيَّةَ لَا تَصِلُ إِلَى هَدَفِهَا وَكَذَلِكَ الْغَمُوضُ وَالْإِغْيَالُ لَا يُوْدِي غَايَتَهُ. وَنَحْنُ فِي كُلِّ الْأَحْوَالِ نَتَوَجَّهُ إِلَى قَارِئٍ مُفْتَرَضٍ، وَهَذَا التَّغْيِيرُ فِي الِاسْتِجَابَةِ يَخْتَلِفُ مِنْ مَبْدَعٍ لِآخَرٍ، وَالْمُبْدِعُ لَا يَنْتِجُ لِنَفْسِهِ، فَهُوَ جُزْءٌ مِنَ الْهَمِّ الْعَامِّ، وَنَحْنُ لَا نَكْتُبُ لِأَنْفُسِنَا حَتْمًا، وَقَدْ يَسْتَوْعِبُ الْمُبْدِعُ الْحَدَثَ لِيَنْتِجَ نَصًّا مِنْ وَاقِعِهِ، مُتَنَبِّئًا بِالْمُسْتَقْبَلِ وَلَيْسَ وَاصِفًا لَهُ وَكَأَنَّهُ آلَةٌ تَصْوِيرٍ.

لِذَلِكَ تَظَلُّ الْمَعَانَاةُ أَمْرًا أَسَاسِيًّا فِي الْكِتَابَةِ الشَّعْرِيَّةِ، وَاتَّذَكَّرُ مَا يَرُودُ عَنِ الشَّاعِرِ الْفَرَزْدَقِ مِنْ قَوْلِهِ: «قَدْ يَمُرُّ عَلَيَّ وَقْتُ وَنَزَعٍ ضَرَسِي أَهْوَنَ عَلَيَّ مِنْ كِتَابَةِ بَيْتٍ مِنَ الشَّعْرِ»، وَقَدْ قِيلَ فِيهِ مَقَارَنَةٌ بِالشَّاعِرِ جَرِيرٍ «جَرِيرٌ يَغْرِفُ مِنْ بَحْرِ، وَالْفَرَزْدَقُ يَنْحِتُ فِي صَخَرٍ»، إِشَارَةً إِلَى مَعَانَاةِ الشَّاعِرِ فِي سَبِيلِ خَلْقِ النَّصِّ. فَلَا يُمْكِنُ أَسَاسًا تَصْنِيفَ الشَّعْرِاءِ إِلَى خَانَاتٍ بِكَمِّ السَّنِّ أَوْ التَّارِيخِ أَوْ كَمِيَّةِ مَا نَشْرُوهُ، فَقَدْ خَلَدَ التَّارِيخُ الْأَدْبِيَّ شَعْرَاءَ الْقَصِيدَةِ الْوَاحِدَةِ، وَأَهْمَلُ شَعْرَاءَ رَاكُمُوا آلَافِ الصَّفَحَاتِ مُدَّعِينَ أَنَّهَا شَعْرٌ. كَمَا أَنَّ الشَّعْرَ «لَمْحٌ تَكْفِي إِشَارَتُهُ وَلَيْسَ بِالْهَذَرِ طَوَّلُ خُطْبِهِ» بِتَعْبِيرِ الْبَحْتَرِيِّ، وَلِذَلِكَ فَأَمْرُ الطُّوْلِ وَالْقَصْرِ لَيْسَ مَقْصُودًا بِقَدْرِ مَا هُوَ وَلِيدُ اللَّحْظَةِ الشَّعْرِيَّةِ الْآتِيَّةِ.

• يَقَالُ عَنْكَ إِنَّكَ كَائِنٌ لَيْلِي. مَاذَا فِي اللَّيْلِ، لَيْلِ الْعَالَمِ وَلَيْلِ الْقَصِيدَةِ؟

- رُبَّمَا كَانَ الصَّدِيقُ أَنْيسُ الرَّافِعِيِّ أَوَّلَ مَنْ وَصَفَنِي بِالْكَائِنِ اللَّيْلِيِّ فِي إِحْدَى مَقَالَاتِهِ الْعَاشِقَةِ عَنْ تَجْرِبَتِي الشَّعْرِيَّةِ، وَهِيَ مِنَ الْمَقَالَاتِ الَّتِي أَعْتَزُّ بِهَا. وَالْوَاقِعُ أَنَّي مِنْذُ طُفُولَتِي كُنْتُ مَغْرَمًا بِاللَّيْلِ، وَظَلَّ السَّهْرُ جُزْءًا مِنْ حَيَاتِي إِلَى الْآنَ، فَلَا يُمْكِنُنِي أَنْ أَنْامَ بَاكِرًا. وَاتَّذَكَّرُ فِي رِيْعَانِ شَبَابِي حِينَ كُنْتُ اسْتَعِينُ بِشَرْبِ الْقَهْوَةِ السُّودَاءِ حَتَّى تَعِينَنِي عَلَى السَّهْرِ إِمَّا لِلْقَرَاءَةِ أَوْ مُحَاوَلَاتِ الْكِتَابَةِ آنَذَاقًا.

وَكَانَ اللَّيْلُ كَمَا هُوَ مَعْلُومٌ مِمَّا تَغْنَى بِهِ الشَّعْرَاءُ كَثِيرًا وَقَدِيمًا لِلسَّهْرِ أَوْ السَّهَادِ أَوْ الْإِنْتِظَارِ، وَقَدْ قَالَ الْفَرَزْدَقُ:

والشيب ينهض في الشباب كأنه
 ليلٌ يصيح بجانبه نهارٌ
 وقال بشار بن برد:
 خليلي ما بال الدجى ليس يبرحُ
 وما لعمود الصبح لا يتوضَّحُ
 أضلَّ النهار المستنير صباحه
 أم الدهر ليلٌ كلُّه ليس يبرحُ
 وفي ما قاله امرؤ القيس خاصة ما يشفي الغليل. وربما من غرام العرب بالليل أنهم جعلوا
 الليل قبل النهار، وأرخوا بالليل دون النهار إشارة إلى التاريخ القمري بدل الشمسي.
 قال الفرزدق:
 يقولون طال الليل والليل لم يطلُ
 ولكن من يبكي من الشوق يسهرُ
 ويظلُّ الليل ملهما للشعراء، ولا داعي للتفاصيل.

• ألا تشعر بالغبن من أن تجربتك الشعرية ظلت خارج الاهتمام النقدي والبحث
 الأكاديمي؟ وهل السبب في ذلك منطق الشُّلَّة والمحابة والولاء الذي تحكَّم في عمل
 النقد؟

- في سؤالك بعض من جواب، وبخصوص الشق الثاني فأنا من طبعي لا أتوسل أو أتسول،
 وهما صفتان كان لهما بعض الأثر في في التهميش أحيانا، وفي الإقصاء أحيائين أخرى. صحيح أن
 الاحتفاء بتجربة مبدع ما تبدو عملاً إيجابياً بعد تراكم وعطاء متميز، غير أن الأمر يركز غالباً-
 ومع الأسف- على علاقات تحمل أهدافاً بسيطة قد تؤثر سلباً على تجربة المعني، وتشعره بمكانة
 لم يكن مؤهلاً لها باعتباره في بداية الطريق. وصحيح أن الأمر يتعلق بقبائل نقدية، وعليك أن
 تظل ضمن القطيع وإلا بُذت وهُمشت، ومما يحزُّ في النفس حقاً أن يتنكر لك بعض مجابليكَ

حين يتحدثون عن الشعر ويعتمدون إهمالك مع أنك لا تنافس أحداً في سفر، أو تعويض أو
تظاهرة ما. وأتذكر بيتا لابن حبوس الشاعر المغربي:

أعداؤنا في ربنا أحبابنا جرحوا القلوب وأقبلوا في العودِ

وبالرغم من ذلك فقد سعدت بكتابات الأصدقاء ممن تناولوا تجربتي الشعرية عبر
مراحلها الطويلة، وضمنهم أدباء شباب لهم مكانتهم.

• ما الشعر في حسابك، إذن؟

-يظلُّ الشعر مُرتبطاً بالإنسان وبتجاربه ورصيده الثقافي. وهو إحساس وخلق وابتكار،
واشتغال على اللغة، ولكل شاعر طريقته في هذا المجال، وأدواته ليبدع عبرها؛ وهو همٌّ متواصل
لا يؤدي عنه إلا بإعجاب المتلقين حسب تكويناتهم وآفاق انتظاراتهم. كما أن الشعر ليس مطية
أخلاقية أو سياسية أو اجتماعية حتى وإن عاش الشاعر واقعه وتأثر به وعاش أحداثه.



أحمد بنميمون

ولد عام 1949 بشفشاون. تلقى تعليمه الابتدائي والإعدادي بالمدينة نفسها، والثانوي بمدينة العرائش، وانتقل عام 1967 إلى فاس ليتابع تعليمه الجامعي في كلية الآداب والعلوم الإنسانية حيث تخرج بعد حصوله على الإجازة في الأدب العربي 1972. عمل أستاذًا بالتعليم الثانوي بكل من الدار البيضاء وشفشاون. من أعمال الشعرية: تخطيطات حديثة في هندسة الفقر، 1974. تأتي بقبض الجمر، 2012. لؤلؤ وهباء، 2014. بالضوء أبعث ظلي، 2017.

- أنت من شعراء جيل السبعينيات الذي تمّ منجز الحداثة الذي بدأه الجيل الستيني، ما الذي بقي من هذا الجيل الريادي؟

-لننطلق من اعتراف أو من إقرار بألا جيل استطاع أن يتم منجز الحداثة، خاصة في مجال الشعر، حيث لا نزال إلى اليوم نشهد ما سماه عبد الله العروي بتزامن العصور الأدبية، وأن أكابر مبدعينا لم يتمموا مشروعًا، بل كانت جدارة مبدع مثل جبران، حسب ما انتهى إليه أدونيس في «الثابت والمتحول»، في ما أشار إليه وليس في ما أنجزه.

وتكمن أهمية دور جيل السبعينيات داخل الشعر المغربي في أنه خاض في تربة كان الرياديون الستينيون قبله قد عبّدها، ولكن معظمهم لم يكن يملك وعيًا شعريًا عميقًا يدرك حقيقة ما يشير إليه، أي التغيير الذي يصيب وسائل التعبير الشعرية لغةً وشكل قصيدة؛ وأن الكتابة الجديدة، أو ما عبر عنه محمد بنيس بـ(الشعر المعاصر)، إنما يختلف عن الشعر التقليدي من حيث اختلاف درجة تأمل اللغة. ومن هنا إصرار بنيس على اعتبار أحمد المجاطي شاعرًا تقليديًا لما تبديه قصيدته من استحضار للتراث وتناص مع أشهر نصوص شعرائنا الأقدمين.

قد يكون في هذا درجة من الصواب، لكن هل يجوز الحكم على المجاطي الذي كان يملك من الوعي الفني بالشكل الجديد للقصيدة درجة كانت تؤهله ليمضي نحو إنجاز أنضج، لو أنه انتقل في تأمله للغة إلى مستوى الإحساس بأزمة علاقة، يفضح ارتياحه للغة التقليديين؟ لنقل إن قيمته في الشعر المغربي لا تتجاوز وصف أدونيس لجبران. أقول هذا لأوضح أن إضافة السبعينيين الفنية تقوم أساساً فيما أكدوه في جانب الوعي باللغة الشعرية، وإقامة الدليل على أن الشعر لغة في اللغة. ونستطيع باستحضار لغات أهم الشعراء السبعينيين أن نميز بين أصواتهم التي تنافست في خلق هذا المنجز الذي يمكن أن ننسبه إليهم، ولا ندري مقدار ما أضافه اللاحقون إليه، خاصة أن دخول الثمانينيين «الشعري» لم يكن فنياً بقدر ما كان دخولاً «عسكرياً» ذلك أنني كنت أسمع، وقد التحقت بشفشاون منسحباً من الدار البيضاء، ما كانوا يتداولونه من منشورات، بعضها كان باسم «الغارة الشعرية»، فهل كان ذلك بغاية التخفيف من التوتر الذي شهدته قصيدة السبعينيين بسبب ارتفاع حدة السياسي الإيديولوجي في كتاباتهم، أم كان تمهيداً لنقل الصراع إلى مستوى أعلى؟

لعلنا لو استطعنا القيام بقراءة هادئة لإنتاج المرحلة الانتقالية بين السبعينيين والأجيال التي تلتهم لاستخلصنا نتائج مهمة توضح لنا ما بقي من جيلنا وما سقط منه. إن ما عرفته سنة 1984 من صدمة ثقافية سجلها العنف الإداري بتوقيف كل المجلات الثقافية التي كانت تحمل أحلام الجيل السبعيني وأشواقهم فناً وفكراً، شكلت انتقالاً عنيفاً أيضاً من جيل إلى آخر، أو لنقل من حساسية إلى أخرى، حيث ستنطلق الكتابة الشعرية الجديدة معتمدة كتابة الشعر بالنثر أو القصيدة الحرة أو ما يصير كثيرون على تسميته بـ«قصيدة النثر»، مع تأكيد على أن معظم من يكتبون اليوم شعراً بنثر، إنما لا يدركون أبعاد مغامرتهم الفنية، وإنما - أقولها بكل شجاعة - يكتبون لضعف في معرفتهم الإيقاعية وثقافتهم اللغوية ووعيهم الشعري. فقد انتهت مع السبعينيات حساسية شعرية كانت قد دعمت منجزها بما تميزت به من تأمل للغة على مستويات عدة منها، بما فيها المستوى الإيقاعي خاصة.

- يمثل ديوانك الأول «تخطيطات حديثة في هندسة الفقر» أهم علامات هذه الحقبة الشعرية، ويعبر عن أصوات متمازجة بين الذات والجمعي؛ لكن يشعر قارئه أن أسلوب أحمد بنميون وعقده الإيقاعية انطلقا ابتداءً من هذا الديوان؟

- كنت في مجموعتي الشعرية الأولى التي ذكرت، منشغلاً باللغة الشعرية أكثر من انشغالي بالإيقاع. ففي «تخطيطات حديثة في هندسة الفقر»، تجد كتاباتي الشعرية تتوزع بين المنشورة والحرّة، بل أن قصيدة التفعيلة انحصرت حضورها في نماذج ليست بذات شأن. وأعتبر أن اجتهدادي كان على مستوى القول الشعري عبر لغة تستبطن الذات، مما جعل ظهور المجموعة في ذلك التاريخ البعيد، حيث كان «على الجميع أن يدفع ضريبة الوعي بمن فيهم الشعراء» بتعبير الناقد عبد القادر الشاوي، صوتاً رومانسياً يستمسك بالذات والوعي البرجوازي الصغير. وبهذا الاعتبار أقصيت مجموعتي الشعرية الأولى، وزادها حادثة سن صاحبها تأكيداً لحكم الإقصاء. فلم ينظر النقد الإيديولوجي إلى أي اعتبارات فنية، مما احتجت معه إلى نشر مسرحية شعرية سياسية محضة هي «نار تحت الجلد» ليخفف ناقد هو إدريس الناقوري الحكم في «المصطلح المشترك» إلى نوع من العفو عن شاعر خرج من شرنقته الرومانسية الذاتية إلى معانقة الصوت الجماعي والانغمار في العام، الذي كانت القصيدة السبعينية تحاول الخروج عنه ويستमित النقد الأيديولوجي في الدفاع عنه: فهذا كان نضالي الشعري الذي تعرض لسوء فهم، وكان الشعراء وقتئذ يذهبون مع طبعهم إلى التعبير عن الذات، في حين يصر النقد الأيديولوجي على اعتبار ذلك خيانة للعام، ساكناً عما يجب أن يخوض النقد الحقيقي فيه، رغم ما اتسم النقد البنيوي به من اعتبار النص بنية مغلقة لا علاقة لها بالتاريخ والمجتمع. لقد كانت محنتي استثنائية في وسط يغلي بالسياسي الذي كان تلاحقه عصا السلطة وهرواتها التي لكم فجرت من رؤوس وأخصت من انطلاقات، وأعادت توجيه أصحاب مواهب إلى غير ما كانوا يراهنون عليه من إنجازات فنية.

- في دواوينك التالية: «مباهج ممكنة» (2008)، «تأني بقبض الجمر» (2012) و«لؤلؤ وهباء» 2014، ثمة الثابت الذي حافظت عليه إيقاعاً ولغة، وثمة المتحول الذي سعيت إليه رؤيةً وبناءً. كيف تدبّر ذات الكتابة التوافق بينهما بشكل يحرص على ديمومة التجربة وغناها الشعري؟

- كتبت في جميع الأشكال، وإني لأعارض كل من يقول بعدم إمكانية كتابة القصيدة إلا في شكل واحد، وبأن الأشكال الأخرى ماتت، مع ما في ذلك من أصولية بل وإرهاب أيضاً. وفيما يخص لغة القصيدة، فإنني أعتبر أن ذلك ابنى عندي على أساس إدراك فني مبكر كنت معه

أميز في الكلمة بين ما هو شعري يوحى ولا يشرح، ويشير ولا يفسر. وقد كنت دائماً أدرك ما أفرق به بين التخيل الذي مجاله الفن وبين الأفكار العقلية التي يعبر عنها بالتماس أشكال حجاجية أو علمية. فمنذ البدء كنت أدرك أن الشعر يكتب بالكلمات المجنحة الجميلة التي لا ينبغي أن تكتفي بذاتها، وإنما يجب أن يتخذها الشاعر للتعبير عما يثبت به وجوده، أو ليحقق به توازن ذاته في هذا العالم.

- تتابع المشهد الشعري المغربي باهتمام، وتبدي آراءك فيه بين الحين والآخر. هل يعكس المشهد في نظرك تطوراً واستمراراً لمشروع التحديث الشعري الذي استثمرته؟ أم ثمة علامات ارتداد ونكوص؟

-أنا على المستوى الفني لا أضع حداً لمغامرة الكتابة والتجريب، لكن ما يثيرني هو أن يذهب «التطرف» بكثيرين إلى إلغاء أي أصول تراثية للقصيدة العربية في المغرب، مستغلين فوضى المرحلة على مستوى الهوية. فلن أكون عربياً إذا قلت إنني أتمسك بكل مكونات اللغة العربية بيانياً وعروضياً ونحوياً، وأي تفريط في هذا الثلاثي يؤدي إلى انهيار لغتنا العربية من القواعد، كما أنني لا أخون مشروع التحديث وأنا أدعو إلى التمسك بهذا، وليس فيه من ثم أي نكوص أو ارتداد. الحداثة في حقيقتها هي الانتماء العميق إلى العصر، ورفض الحلول السلفية التقليدية.

إن أي جيل لا ينطلق من إنجازات سابقه، لأنه يجهلها، فلا يجب أن نتوقع إلا التراجع في أحسن الأحوال، أو البلادة كسمة تطبع الذوق الفني، في سياق نقد سطحي وإخواني يعتمد على أسس من خارج النقد والأدب والفن. وهذا الواقع أخذ يستفحل بدعوى أن القصيدة أصبحت منجزاً سهلاً، والكتابة الشعرية أصبحت بغير أساس، حيث تطبعها الأخطاء اللغوية والإملائية بالجملة. ومن جهة أخرى، باتت المطابع بدافع تجاري مفتوحة أمام الجميع، ولم يعد هناك لجان للقراءة لا في اتحاد كتاب المغرب ولا في وزارة الثقافة.

- في الآونة الأخيرة، أقبلت على السرد وأصدت ابتداءً مجموعتك القصصية الأولى «حكايات ريف الأندلس» التي لقيت استحسان القراء. ما سر عبورك من الشعر إلى السرد؟ هل هو تأفف من قيود الشعر وإكراهاته الشكلية؟ أم بالأحرى رغبة في تجريب شكل للكتابة يكون قادراً أكثر من سواه على التعبير عن المحكي والواقع المعيش؟

-منذ السبعينيات، في مدينة الدار البيضاء وقبلها في فاس، كان لي حظ صداقة كثير من الكتاب الذين كانوا يتقاطرون على كلية الآداب فيها، ممن كانوا يكتبون القصة القصيرة. وفي الحي الجامعي كنا نألف ضمن مجموعة واسعة من كتاب المغرب (بالقوة) آنذاك ونسمع لبعضنا بعضا في جلسات شعرية وقصصية. وبين مقاهي فاس تعززت صداقتي بالكاتب محمد عز الدين التازي الذي كان يقرأ قصائدي وأقرأ قصصه، وبشعراء مغاربة كثيرين مثل عبد الله راجع ومحمد بنيس ومحمد بنطلحة. إذن، فأقبالي على السرد ليس حديثاً، ولن يتعجب أصدقاؤني من كتاب القصة من اتجاهي إلى نشر ما توافر لدي من نصوص سردية؛ بل إنني رأيت معظمهم يرحب بنصوصي هذه ويثني عليها.

لكن ما سمّيته «عبوراً» مني إلى السرد فيه أيضاً ما يعبر عن بعض سخط مما أصبحت تعرفه الساحة الشعرية من تسيب وفوضى كان من نتائجه عزوف الناس عن قراءة الشعر، وهم على حق في ذلك.

ومن ناحية أخرى، فإن للسرد متعته الفنية، ورهاناته التجريبية، من حيث أنه يفسح للكاتب المجال في أن يكتنه الواقع ويقول العالم بشكل لا يكاد يختلف كثيراً عن الشعر.

• هل تشعر في هذه الفترة من العمر بـ(قلق الكتابة) أصلاً؟

-يمكن أن أعتبر عبوري إلى السرد نوعاً من التعبير عن قلق، أو نوعاً من البحث عن إمكانيات فنية أو أساليب تعبيرية جديدة.

• ما الذي تدين به لشفاون مسقط رأسك؟

-هل أعتز لك بشيء كنت أدركه منذ سنوات السبعينيات، ولا أجد سبيلاً إلى تحقيقه؟ ذلك أنني كنت أغبط أصدقاؤني ممن عرفوا تجربة الاعتقال السياسي، وأمضوا سنوات طويلة في السجن، رغم ما كل ما يحيط بتجربة الاعتقال من مرارة وعذاب لا ينكران، إلا أنها مع ذلك كانت تجربة مثمرة ألزمت أصحابها على القراءة، وهيأت لهم حتى بعد صدور الأحكام القاسية وانتقالهم إلى أحياء سجنية ظروف تعميق تكوينهم الثقافي والمعرفي. وقد كانت تجربة انتقالي إلى شفاون قريبة الشبه بذلك، فبعد اجتيازي مرحلة الخيبة من علاقات، هيأت لي مدينتي الفرصة لأن أعمق قراءتي وثقافتي، وأن أحفظ بعض مكتسباتي الفنية بالنسبة إلى تطوير تجربتي الشعرية.

- إذا عاد بك الزمان إلى الوراء، وخيّر بين أن تكون شاعراً بلا رسالة، أو أن تكون بحاراً يجمع المحار. ماذا كنت تختار؟

-إن قصيدة لا تقول شيئاً على جميع المستويات، أو تكرر لغة سابقها وصورهم، هي قصيدة لشاعر ميت يرفض أن يقول كلمته التي تثبت أنه عاش بين ناس مرحلة ما. وأنا منذ البدء راهنت على أن أقول كلمتي، حتى لو جاءت بسيطة هادئة، وعليّ بعد ذلك أن أجتهد في تجميلها بجهدي، حتى ترضي ذوقي ورغبتني في خلق أفق فنيّ وجماليّ. أجل، ما أقبح أن تكون شاعراً بلا رسالة، يأخذ نصوصه على ألا علاقة لها بما حوله. لكن ما أتعس قصائد شعراء مرحلتنا هذه التي تتعرض إلى عزوف الناس عنها، ربما لأن كثيرين من «شعرائها» فضلوا أن يكونوا بلا رسالة، لذلك فـ«شعرهم» سيُلقي إلى الريح التي ستحملها إلى حيث يندثر ويزول.



محمد علي الرباوي

ولد سنة 1949 بقصر أسير - تنجداد في إقليم الراشيدية. حصل على إجازة في اللغة العربية وآدابها سنة 1982 من كلية الآداب بوجدة، وعلى دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس سنة 1987، ثم على شهادة دكتوراه الدولة جامعة محمد الأول بوجدة 1994. عمل أستاذاً محاضراً بالكلية نفسها. من أعماله الشعرية: الكهف والظل، 1975. الأعشاب البرية، 1985. أول الغيث، 1995. قمر أسير، 2002. كتاب الشدة، 2009.

• ظهرت أولى نصوصك الشعرية في بحر السبعينيات من القرن المنصرم. ما أثر هذه الحقبة التي علا فيك الشعار الإيديولوجي على شخصك، ومن ثمة على شعرك؟

- علا، في بحر سنوات السبعين، هديرُ الأيديولوجي، وأصبح المرور إلى القارئ، عبر المجلة، أو عبر المهرجانات، لا يتم إلا إذا كان الشاعر مُظَلَّلًا بلهيب الإيديولوجية المحرقة. كان شعراء جيلي صنفين: صنف تخرج من الجامعة، يمثلُه فوجُ 68 / 72، وصنف لم تَطَأْ قدماه رحابَ الجامعة؛ إذ اقتصر على شهادة الثانوي brevet، التي حَوَّلَتْ له الاشتغال بالتعليم الابتدائي. وأنا أنتمي إلى هذا الصنف.

تَشَبَّعَ الصنف الأول بالتيارات الماركسية خاصة، وهي تيارات كانت تحضر في المدرجات، وفي ساحات الكليات، حيث وجدَ الشاعرُ نفسه وسط طلاب ينتظرون منه أن يعيش معهم في مدينتهم الفاضلة. فجاءت أشعارُ أغلبهم بياناتٍ سياسيةً تَلَقَّى ترحاباً من جمهور الطلبة. وقد غَدَّى هذا المسلكُ في الشعراء نصوصُ البياتي خاصة، من خلال أعماله الأولى (المجد للأطفال والزيتون، و رسالة إلى ناظم حكمت، وأشعار في المنفى، وعشرون قصيدة من برلين).

الصنف الثاني من الشعراء، جاءهم الوعي السياسي من علاقتهم بالمجتمع؛ حيث كانوا

يمارسون العمل في المدن، والقرى. واحتكوا بالأجواء السياسية المهيمنة. فساد في أشعارهم لغةٌ مسكونةٌ بالشعارات التي تزهر في الصحافة الوطنية. في حين طَعَمَ الصنفُ الأولُ لغته بلغة التراث، فظهر، تحت تأثير الأساتذة الشعراء، (المجاطي، والسرعيني، والخمار، والسولامي) استحضارُ التاريخ، واستثمارُ الشخصيات التي وقفت ضد السلطة كالخوارج، والقرامطة.

أنا لم ألتحق بالجامعة وقتئذ. حيث اشتغلتُ مدرسا للغة الفرنسية، بإحدى مدارس الرباط، منذ خريف 1967. وكانت لطفولتي التي قضيتها بمدينة سيدي قاسم تأثيرٌ عليّ. وهي مدينة صغيرة، ليس بها لا مكتبة، ولا دار شباب. حتى البكالوريا تحتاج لتحضيرها إلى أن تسافر إلى الرباط، أو القنيطرة، أو مكناس. كانت لي إهتماماتٌ موسيقية. ولكن ليس بهذه المدينة ما يسمح بتنشيط هذه الاهتمامات، وتقويتها بالدراسة. كانت الأغنية هي ديواني الشعري الذي أمتح منه. وكانت قراءاتي المبكرة للشعر الفرنسي قويةً، من خلالها ازدادتُ حبا للشعر. وكنت مولعا بقراءات تاريخ الأفكار، والمذاهب الأدبية. كنت أعجب بالشعراء الفرنسيين الذين خرجوا عن المدينة الفاضلة. هذا جعلني أبحث عن سر هذا الخروج، فوجدت، وأنا تلميذ أن الأمر مرتبط برغبة هؤلاء في التحرر من القيود، والرغبة في الكتابة بشكل مختلف قد لا يُرضي نقاد المدينة الفاضلة، وأن رغبتهم كانت الإصغاء عند الكتابة، إلى الذات في علاقتها بالذات، وفي علاقتها بالآخر.

حين كان أغلب شعراء جيلي يعيشون في مدينة أسستها السياسة، كنت أنا أبحث في أمورٍ لا علاقة لها بما تريده هذه المدينة. وأذكر بهذه المناسبة، أني شاركتُ سنة 1970 في قراءات شعرية بمدينة سلا. كانت القاعة ملاءى بالحضور. لم أنتبه إلى أن أغلبهم كان من الطلبة الجامعيين. كانت مشاركتي، وهي الأولى في مسيرتي الشعرية، ناجحة؛ إذ لَقِيتُ نصوصي استحسان كل الحاضرين. لكن، من عادة القراءات الشعرية زمانئذ، أن تُتَوَجَّ بمناقشة الحاضرين. أخذ عليّ الجمهور غياب القضية الفلسطينية في النصوص التي اخترتُ أن أنشدها عليهم، وعُدَّ هذا الغيابُ أمراً لا يليق بشاعر. ذكرتُ هذه الحادثة لأُثَبِّت من خلالها أن المدينة الفاضلة رفضتني. فأغلقت المنابر الثقافية أبوابها في وجهي، وهذا دفعني إلى تهريب نصوصي، ونشرها عبر منابر مشرقية، ومغربية. ومنها كنتُ أطل على القارئ المغربي..

• أنت من شعراء جيل السبعينيات في الشعر المغربي، الذين راهنوا على خلق أفقٍ حداثي

يتجاوزون به مرحلة التأسيس. ماذا بقي من هذا الجيل راهناً؟

-ذكرتُ لك أن الأيديولوجية هي وَقُود أغلب نصوص جيلي. وهذا الجيلُ الذي رضي الكثيرون منه بهذا الوقود، لم يعد لأغلب ما أنجزه من شعر حضورٌ في المشهد الشعري المغربي، والعربي؛ ذلك بأنه كان يحتفل بلغة السياسة على حساب لغة الشعر. لكن شعراء آخرين من هذا الجيل، استطاعوا دمج اللغتين في بوتقة واحدة، فنجا شعرهم من النسيان. أما الشعراء الآخرون فقد اختفى أغلبهم. مَنْ ظل منهم متمسكا بالحياة غَيْرَ ممارسته القديمة، وانتبه إلى أهمية الشعري. وعندي أن البياتي يلخص هذا المظهر؛ إذ بعد «أباريق مهشمة»، كتب كلاما لا علاقة له بالشعر (المجد للأطفال والزيتون، رسالة إلى ناظم حكمت، أشعار في المنفى، عشرون قصيدة من برلين....)، لكنه استرجع وعيه بعد «قصائد حب على بوابة العالم السبع»... ولهذا تراه يعترف للكاتبة حياة شرارة، في كتابها، «صفحات من حياة نازك الملائكة»، بأنه، في مرحلته تلك، هو وزملاؤه، كان يكتب السياسة، وأن نازك كانت تكتب الشعر. رحمهم الله جميعا.

• كيف تتذكر رسالة غير عادية تلقيتها من شاعر حدائي رائد مثل صلاح عبد الصبور؟

وإلى أي مدى شكل ذلك إحدى العوامل التي أثرت فيك وحفزتك على الإبداع بروح

تجديدية، وأنت القادم شأنه من الريف؟

-هذه الرسالة تركت أثرا عميقا في تجربتي الشعرية، وفي تجربتي العلمية، بالجامعة المغربية. وسأوضح هذا في ما يلي:

منذ أواخر سنوات الستين وأنا أطرق بشعري أبواب المنابر الثقافية بالمغرب. دائما كنت أجد الباب موصداً، ولم أكن أعلم أن الأيديولوجية هي المتحكمة في تلك المنابر. فسافرت عبر البريد بشعري في منابر بالجزائر وتونس ولبنان وسورية والقاهرة. لكن المنابر المصرية الكبرى لم أجرو في مراسلتها لإيماني بأنني لم أبلغ بعدُ أشدي في الكتابة. في هذه المرحلة كان الشاعر صلاح مشرفاً على مجلة «المجلة». كان هذا الشاعر قريباً مني بشعره. أرسلت إليه بقصيدة عام 1971 لعلّه ينشرها. وكان يكفيني أن يقرأها. لكن بعد وضع الرسالة في صندوق الرسائل بمكتب البريد، علمت في طريق عودتي إلى البيت أن المجلة توقفت عن الصدور. ألمني هذا الخبر، وكأني كنت مُتيقناً أن قصيدي سترى النور على صفحاتها بعد أن يجيزها الشاعر الذي أحبّ شعره.

مرت شهور عديدة على هذا الأمر فإذا بمدير المدرسة التي اشتغل بها ذات صباح يسلمني رسالة من مصر. اندهشتُ. إنها من الدقي بالقاهرة؛ إنها من صلاح. اندهشتُ. هل يعقل أن

شاعرا من حجم صلاح يراسل شاعراً ما زال يخطو خطواته الأولى في دروب الشعر المقفرة. فتحت الرسالة بلهفة الظمان إلى الماء في صحراء قاحلة. قرأت الرسالة أكثر من مرة. الرجل يعتذر عن تأخره في الردّ لأنه كان خارج مصر حين وصلت رسالتي مكتبه. ما هذه الأخلاق العالية؟ هو لم يكن بحاجة إلى الاعتذار ولا إلى الردّ. ومن خلال رسالته اقترح عليّ أن أنشر النص بمجلة الآداب البيروتية، وسرّ بكوني أقرأ بالفرنسية، وسرّ لما علم أي من محبي الشاعر الفرنسي بودلير. ثم توقف عند صورة شعرية في قصيدي لم تعجبه. هذه الوقفة لم أنتبه إليها إلا بعد أن تحررت من صدمة الدهشة. رأيت الشاعر ينتقد الصورة لأنها حسب رأيه غير مستساغة في رؤيتنا المشرقية. فبدل أن أضمن النظر في هذا النقد الوجيه، حملني وهج الشباب إلى أن أقول في نفسي هو قارئ مشرق من حقه أن يرفض هذه الصورة، لكنني مغربي ولي خصوصيتي استقيتها من انتمائي للمغرب، لهذا أقبل بهذه الصورة. هذه النقطة ولدت في الرغبة في البحث عن خصوصية الثقافة المغربية، وتقوّت هذه الرغبة حين التحقت بالجامعة طالباً فمدرّساً، فاجتهدت في إبراز هذه الخصوصية في أكثر من محاضرة. وتوجّست هذا في أطروحتي لنيل دكتوراه الدولة في العروض حيث اكتشفت أن للشاعر المغربي خصوصية حتى في تعامله مع العروض.

بعد هذه الرسالة توطدت علاقتي بالشعر، وتوطدت صحبتي له. صدّقني تعلّمت من شعره الكثير. شعره يلهج بالفكر وبلغة يومية غير مألوفة في ديوان الشعر العربي.

• كيف ساعدتك اللغة الفرنسية التي كنت تدرّس بها قبل انصرافك إلى الجامعة، في الانفتاح على الشعر الحديث في فرنسا وأوروبا؟

-أنا محظوظ لكوني أنتمي إلى جيل كانت فيه المدرسة مشغولة لإفراز المثقفين والمبدعين. كانت مقررات اللغة الفرنسية قوية ومتقدمة. كان المعلم الفرنسي أو الجزائري في حصة المحفوظات يحرص على أن يستظهر التلميذ النص الشعري حفظاً وأداءً تعبيرياً، وكان المعلم في القسم الرابع ابتدائي يجتهد في أن يجعلنا نتحسس الوزن ونحن نقرأ النص. ولهذا منذ المدرسة الابتدائية نجحت في الاقتراب من عروض الشعر الفرنسي ولم يتيسر لي هذا مع اللغة العربية. في المدرسة الابتدائية تعرفت على أعلام الشعر الفرنسي، وكان معدو البرامج والكتب يتمتعون بطاقة بيداغوجية عالية وبطاقة أدبية عميقة فكان اختيارهم النصوص اختياريًا جيدًا. وتعمق هذا في الإعدادي، فتخلّيت عن كتابة الشعر بالعربية لافتقار ما كنت أكتبه للوزن، وانطلقت

أكتب بالفرنسية وقد نشرت بعض ما كتبته بهذه اللغة في جريدة Albayane التي كان يشرف عليها المرحوم علي يعنتة. مع انتقالي إلى الرباط 1964 إلى ليسي الحسن الثاني تعمق اتصالي بالأدب الفرنسي، حيث وجدت هذا الأدب مطروحا في الطرقات كل أحد، وأنا تلميذ أمر بحي الملاح وأقف عند جدار قصير لثانوية التوحيد تعرض عليه الكتب المستعملة وأغلبها فرنسية. في هذا السوق تعرفت على كافكا وبودلير وراسين وآخرين. بعد أن أصبحت معلما لهذه اللغة عام 1967 كانت مكتبة «خدمة الكتاب» بشارع علال بنعبد الله بالرباط هي المأوى الذي يحتويني فأقتني منها كل جديد في الشعر الفرنسي، وكانت للسفارة الفرنسية في سنوات الستين مكتبة ضخمة قبالة مقر وزارة الثقافة المغربية بشارع غاندي. كانت خدمات هذه المكتبة تقوي نهيمي للأدب الفرنسي من خلال ما بها من كتب، ومن خلال الأنشطة الثقافية والمحاضرات التي كانت يلقيها برحابها كبار أدباء فرنسا. تشكل لي وعي من خلال هذا الجو الثقافي بالرباط، فعدت منذ غادرت مقاعد الدراسة إلى الكتابة بالعربية.

تعلمت من قراءتي الشعر الفرنسي خاصة، والفكر الفرنسي عامة، أن الأدب الحق هو الأدب الذي لا يتم تأطيره في المؤسسات، ولهذا أعجبت بأشعار كل الشعراء الخارجين عن المؤسسات مثل رامبو وبودلير.

- تحولت مبكراً من الشعر الرومانسي أو ما في حكمه إلى الشعر الديني عامة، والصوفي خاصة. هل يعود الأمر لانحدارك من وسط صحراوي محافظ؟ أم أن ثمة مؤثرات شخصية ما وهواجس حضارية عامة وجّهتك إلى هذا المصدر بالذات؟ وهل يمكن أن نتحدث عن وشيجة دقيقة بين الرومانسية والصوفية؟

-التحول الذي نتحدث عنه من الشعر الرومانسي إلى الشعر الديني عامة والصوفي خاصة يحتاج مني قبل الإجابة، أن أصحح هذه المصطلحات في علاقتها بتجربتي الشعرية خاصة. أنا لم أمارس في أي مرحلة من مراحل حياتي الشعرية الشعر الرومانسي، ذلك بأن الرومانسية كما ظهرت بالغرب هي صدى لفلسفة محددة. وبما أن هذه الفلسفة هي في تحول مستمر فإن الرومانسية لم يعد لها محل من الإعراب في الغرب خاصة، وفي عالمنا الإسلامي عامة، ولكن تركت في الإنسان الشاعر بعض مكوّناتها. ولهذا، كان عبد القادر القط محقا حين فضل استعمال الشعر الوجداني بدل الشعر الرومانسي، وهو يدرس الشعر العربي الحديث. ولهذا فأنا لم أكتب شعرا

رومانسيا، ولكني كتبت شعرا مرتبطا بذاتي في علاقتها بالذات وفي علاقتها بالآخر. وبما أن الذات من أهم بؤر الشعر الرومانسي توهم الدارسون أن كل حديث نابع من الذات فهو رومانسي، وهذا غير صحيح، وإلا اعتبرنا كثيرا من شعرنا القديم الذي قيل قبل ظهور الرومانسة من الشعر الرومانسي خاصة في كثير من مقدماته.

أما الشعر الديني فلم أمارسه قط. الشعر الديني مارسه النصارى واليهود. الشعر الديني عند هؤلاء شعر يهتم بالتغني بعلاقة العبد بمعبوده من خلال الابتهالات أو من خلال تمجيد القديسين وما إلى ذلك. انظر مثلاً *Les bréviaires de Paul Claudel*، حضارتنا الإسلامية لم تنتج هذا النوع من الشعر. هل في شعر المتنبي هذا الصنف من الشعر؟ لكن ظهر صنف من الشعر في العصور التي تسمى خطأ بعصور الانحطاط أطلق عليه المديح النبوي، وهذا ليس شعرا دينيا، وإنما هو شعر خرج من صلب القصيدة المادحة، لكن بدل أن تمجد الممدوح الديني فضلت أن تتخذ من محمد مادة تصف شمائله وتقف عند سيرته العطرة.

أما الشعر الصوفي فإني أستغرب أن من النقاد من يعتبر كثيرا من قصائدي من هذا الصنف. آيت وارهام رجل صوفي وكثير من شعره يعبر عن تصوفه. الأستاذة أمينة الميرني تكتب هذا النوع من الشعر. هذان الشاعران يعيشان التصوف سلوكا وإبداعا، أما ما يكتبه الشعراء الآخرون في هذا الإطار فشعر استثماروا فيه الثقافة الصوفية مثل أدونيس والسريغيني. صلاح عبد الصبور لم يكن صوفيا لا سلوكا ولا إبداعا، لكن القلق الوجودي الذي عبر عنه شعرا قربته من الفلسفة الوجودية وقربه من بعض المتصوفة؛ لأن القلق يملأ قلب الرجل الصوفي، ولهذا نجح في اختيار قناع السندباد.

أنا أكتب شعرا روحيا لا صوفيا. وهذا الشعر الروحي مرتبط بالذات في علاقتها بعمقها، فهي مضطربة إذ تراها تقبل على الدنيا، ثم حين تستيقظ تمتد بخطواتها نحو الدار الأخرى، وفي هذا المسلك قد أتقاطع بشعري مع بعض من أشعار رجال التصوف.

إذن، أنا لا أكتب الشعر الرومانسي، ولا الشعر الديني ولا الشعر الصوفي. وإنما أكتب الشعر الوجداني في علاقته بالحضارة الإسلامية، والشعر الروحي في علاقته بهذه الحضارة نفسها.

هذه الملامح التي تحدثت عنها في شعري جاءتني من مصدرين اثنين ذاتي وموضوعي. فالذاتي شكلته تربيتي الصحراوية، وأهل الصحراء متمسكون بكل ما له علاقة بالروح ولهذا

جاءت الديانات السماوية من جوف الصحراء. في مطلع القرن العشرين بالمغرب كانت الأسرة المغربية الناطقة باللسان العربي أو باللسان الأمازيغي (أنا أمازيغي) موزعة على الزوايا كل أسرة تعطي ولاءها لزاوية معينة هذه الزوايا ساهمت في استقرار المغرب وكانت تقوم بما ينبغي أن تقوم به الأحزاب السياسية. فتحت عيني في أسرة لم يعرف أفرادها المدرسة لكن وجد وأنا صبي محفظة خشبية صغيرة تضم دلائل الخيرات وسيرة الملك سيف بن ذي يزن. دلائل الخيرات كان يقرأ في المساجد جماعيا. رغم الأمية كان التدين هو السمة الغالبة على العائلة هذا طبع شخصيتي بطابع خاص فرغم أنني انتقلت من الصحراء إلى المدينة فإن العزلة كانت تعصمني من الريح الهوجاء التي تهب على هذه المدن. قد أسقط أحيانا لكني كنت دائما أصر على النهوض، وحين أنهض، أطل أشعر بالذنب، والخوف من ألا تمسني رحمة الله، وأنا أعلم أن رحمته تسع العالم كله. في الرباط جربت أن أكون مُلحدا؛ لأن الإلحاد كان موضةً تسلت إلي عبر قراءاتي لساتر، ولأضرابه. ولكن في قرارة نفسي لم أكن مقتنعا بهذا السلوك.

أما الجانب الموضوعي، فقد جاءني هذا من قراءاتي. رويدك لا تظن أن هذه القراءات كانت قراءات دينية. أبدا، فقد تنوعت قراءاتي، وأخذتُ تديني من أدباء غير متدينين، من شعراء الغرب خاصة. كنتُ أشمُّ رائحة التدين في أشعار بودلير، ورامبو خاصة. وتسربت هذه الرائحة إلى أعماقي، مما جعلني أقرأ «هكذا تكلم زرادشت» قراءة مختلفة عما تعلمناه من المدرسة والجامعة. إذ بدا لي أن نيتشه في كتابه هذا رجلٌ متصوِّفٌ، وأن ما ظنناه تمجيدا للسوبرمان، إنما هو تمجيد للذات العليا. وباختصار أقول: إن غوصي في ما أنتجه الشعراء الغربيون المسكونون بالخمَر، والجنس، وما إلى ذلك، إنما كان هذا السلوكُ منهم دليلا على رفضهم حضارتهم التي مالت إما إلى المادة وحدها، وإما إلى الروح وحده، فتقوى في كياني الإيمان بزواج هذين العنصرين في الإنسان. وهذا ما أخذناه، أو ما يحسن أن نأخذه من حضارتنا الإسلامية.

- في هذا السياق، شكّلت مع شعراء (المشكاة)، وفيهم حسن الأمراني ومحمد بنعمارة وفريد الأنصاري وغيرهم، ما اضطلع على تسميته بالاتجاه الإسلامي في الشعر المغربي المعاصر. كيف تشكّل هذا الاتجاه؟ وهل كان له - فيما بعد - دورٌ ما وتأثير واضح في حداثة هذا الشعر وتطويره؟ وكيف استقبل النقد مثل هذا الاتجاه وسط تيارات متدافعة من الشعر الإيديولوجي والملتزم والكاليفغرافي وقتئذ؟

- كيف تشكل هذا الاتجاه؟ الحق أن للتربية الأسرية يدا في هذا. يضاف إليه ما له علاقة بالتكوين الثقافي. في جلسة جمعتني بالشاعر الجزائري جمال الطاهري رحمه الله، (عبد الكريم عالجى)، بمدينة لَمْدِيَّة قرب الجزائر العاصمة، تناولنا الحديث عن الشعر العربي، وكان ذلك مطلع سنة 1971، لاحظنا النبرة التشاؤمية التي كات تخيم على هذا الشعر، ولاحظنا أن هذا لا ينسجم وروح حضارتنا التي تزرع في الفرد روحَ الأمل مهما قست عليه الحياة، فقررنا إنشاء رابطة أدبية تضم أدباء العالم العربي، ندعو من خلالها، في كتاباتنا، إلى أدب يزرع الأمل، والتفاؤل في المتلقي العربي. واقترحْتُ للرابطة اسمَ رابطة «فينيس»، فوافق الصديق على التسمية، واتفقنا أن ننشر نصوصنا مقرونةً بأسمائنا، مع الإشارة إلى الرابطة. عدت إلى الرباط، وبدأت أكتب نصوصا تخضع لشرط هذه الرابطة. مع الأيام أدركتُ أن استحضار هذا الشرط يشكل قيда في الكتابة. لأن شرطنا هذا لم يكن مؤطرا فكريا، ولهذا اكتشفتُ أن حضوره يحد من حرية الإبداع. فانسحبتُ من الرابطة في صمت، من غير أن يشعر بي أعضاء الرابطة من الجزائر خاصة.

في السنة نفسها، تعرفت على أعلام ما يسمى بقصيدة التفعيلة. ولفت نظري شعرُ السياب الذي دَسَّ الأساطير الإغريقية، في كثير مما أنجزه من شعر. وسار على نهجه شعراء جيله. تساءلت وأنا أقرأ هذه النصوص الجديدة: أليس في حضارتنا بدائل لهذه الأساطير؟ فهداني هذا السؤال إلى القرآن الكريم، متوقفا فيه عند القصص القرآني، فكتبت نصوصا استلهمتُ فيها قصص الأنبياء، وغيرهم، مما جاء في القرآن الكريم. هذه النصوص لم تجد لها صدرا رحبا في الصحافة الثقافية المغربية، فهربتها إلى مجلة «الشهاب» البيروتية، وهي مجلة في ما أذكر، إسلامية. ولعلها كانت لسان أهل السنة. كانت النصوص تعتمد وحدة التفعيلة. ورغم هذا، فقد رحبت المجلة بكتاباتي، ونشرتني إلى جانب أعلام مشرقية، سيكون لكثير منهم دور في رابطة الأدب الإسلامي العالمية. وكانت «الشهاب» الفضاء الذي سيتعرف عليّ فيه الشاعر حسن الأمrani، وهو بوجدة. ولهذا، حين اتخذتُ وجدة سكنا لي بدءا من خريف 1973، بدأنا أنا والأمrani، نناقش أدبنا العربي، مستنكرين روح التغريب فيه. وتعمق هذا أكثر منذ 1975؛ ليزداد عمقا مع بداية سنة 1978، حيث ستتسع دائرتنا لتضم إليها بنعمارة رحمه الله.

هذا الاختيارُ عزَّزَ الحصارَ الذي تعرضنا له منذ مطلع سنوات السبعين. حين نحضر مؤتمرا من مؤتمرات اتحاد كتاب المغرب، وندخل قاعة المؤتمر، نسمع وشوشاتٍ بعض الكتاب التي تصفنا بـ«الفقهاء»، مع نبرة فيها كثيرٌ من التهكم.

الأدب الإسلامي الذي كنا، وما زلنا ندعو إليه، ليس الأدب الديني كما تصور كثير من «خصومنا»، وليس أدبا في الوعظ والإرشاد، وليس أدبا يدعو إلى الإسلام. إنه أدب ينطلق من روح الحضارة الإسلامية. هذه الروحُ تشكلت منذ القديم بأقلام المسلمين، وغير المسلمين. أقصد أنها تشكلت من كل الأقلام التي عاشت وتعيش في كنف هذه الحضارة. فالأخطل الشاعر النصراني مثلا، حين يمدح الخليفة، فإنه يُعلي، في مدحه، من شأن القيم الإسلامية. فتقرأ مدحته، ولا تشعر بنصرانيته. وأتصور أن هذا الشاعر لو جاء من قارة بعيدة، ودخل على الخليفة ليمدحه، فإن مدحته سيحضر فيها نفسُ لا علاقة له بحضارتنا. حين تقرأ كتابات مارون عبود مثلا، لا تشعر بأنك تقرأ كاتباً نصرانياً، بل تشعر بأن الرجل محملٌ فكره بوهج حضارتنا، ليس فقط لأنه يستشهد بالقرآن الكريم، ولكن تشعر بانتمائه الحضاري من خلال تصوراته الفكرية والأدبية.

وعندي، أن القارئ الغربي، حين تضع بين يديه نصوصا لكثير من شعرائنا المعاصرين الممتازين، سيقول: بضاعتنا ردت إلينا. لكن الأمر يختلف حين يقرأ الشنفرى، أو امرأ القيس، أو المتنبي، أو... سيصاب بالذهول. إذ سيجد نفسه يطل، من خلال نصوصهم، على حضارة مختلفة عن حضارته. ولهذا ترجم الغربُ الكثيرَ من أعمالنا الأدبية القديمة؛ لأنها أعمال تستحق الترجمة، وتستطيع، بخصوصيتها الحضارية، أن تفيد الأدب الإنساني. ستقول أن الأدب الحديث الذي أنجزناه، وننجزه، قد أقبل على ترجمته الغربُ كذلك. أقول لك: نعم، ولكن أكثره تُرجم لأغراض أيديولوجية.

هذا الأدب الذي ندعو إليه، منفتح على الآخر، في الغرب، أو غير الغرب. يمتص ثقافة الآخر، ويستعير منها ما يرى أن التجربة التي يعبر عنها بحاجة إليه. ولعلكم قرأتم شعر حسن الأمrani مثلا، حيث الثقافةُ الفرنسية، والغربية، والهنديةُ واليابانيةُ و... حاضرةٌ في تجربته. ولعل شيئا قريبا من هذا موجود في نصوصي التي انفتحت على الموروث الشعبي المغربي بلسانيه العربي الأمازيغي. وجاءت مجلةُ «المشكاة» منبرا يبشر بهذا الأدب. هو منبر لم يقص الكتاب الآخريين، بل نشر لكل أديب تلمس في أدبه هذه الروح الحضارية، وفي نشرنا ديوان المجاطي دليل على صحة ما أقول. بل أذكر القارئ المغربي أن نشر هذا الديوان كان بطلب من المجاطي رحمه الله. ورحبت «المشكاة» بأعمال غيره.

لم يرحب النقد المغربي بدعوتنا، واعتبرها دعوة دينية، ولهذا حين تعرض عبد اللطيف اللعبي لتجربتي في كتابه *La poésie marocaine de l'indépendance à nos jours*، وصف

فيه شعري بالديني، مع أن النصوص التي استشهد بها، نصوص تجريدية، لكنها مبجلة بأنداء الروح.

هذا لم يمنع من أن بحوثاً جامعيةً في المغرب، والجزائر، والعراق وغيرها، قد اهتمت بتجربتنا.

• في نظرك، هل يصحُّ أن نتحدث عن شعر إسلامي وغير إسلامي في ظلِّ رقعة جغرافية مشتركة ومناخ ثقافي متآزر وأخذ في التنوُّع؟

-لا.. أغلب ما نكتب من أدب في ظل رقعة جغرافية مشتركة، ومناخ ثقافي متآزر، وأخذ في التنوع هو أدب حضاري. لكن بعضنا أنتج أدبا حرص فيه على رفض الانتساب إلى حضارتنا. هذا التنوع الفكري، والثقافي يخدم هذا الأدب الذي ندعو إليه، ويقويه. نحن في رقعتنا الواسعة نتمنى أن نكتب جميعا أدبا «إسلاميا»؛ أي أدبا تُملِّيه فطرة الأديب. ولهذا أجد هذا الأدب في كثير مما كتبناه بالعربية، أو بالأمازيغية، أو بالكردية، وبالأردية، أو باللغات العالمية. صحيح.. وددتُ لو استعملنا صفةً أخرى بدل صفة «إسلامي»؛ لأن هذه الصفة جعلت المتلقي يلتبس عليه الأمر؛ فيتصور أن ثمة أدبا صادرا عن مسلم، وأدبا صادرا عن كافر ينتميان معا إلى رقعة ثقافية واحدة. ونحن لا نرى هذا. الغريب أن هذا المتلقي قبل هذه الصفة حين يتعلق الأمر بالفن، أو بالعمارة مثلا.

لا شك أنك تتفق معي على أن هناك معماراً غربياً، ومعماراً إسلامياً. لو وضعتُ أمامك صورتين: واحدة تمثل باريز من خلال شارع Champs elyseés، وأخرى تمثل الرباط من خلال شارع محمد الخامس. ونفترض أنك لم تر المدينتين من قبل، ولم تعرفهما، ويكون السؤال: ما الصورة التي جاء معمارها إسلامياً؟ فإنك ستحدق في صورتين، وستختار الرباط، لتقول لي: هذه مدينة بمعمار إسلامي. علماً أن بنايات شارع محمد الخامس أبدعها مهندسون فرنسيون، لكنهم مزجوا المعمار الفرنسي بالمعمار الإسلامي، بخلاف قلب مدينة الدار البيضاء التي استلهم مهندسوها الروح الغربية في معمارها. لو دخلنا فاس العتيقة سنكتشف روح المعمار الإسلامي. وحين نحدق في بناية ما لا نهتم بِدِينٍ من خطط لها وبناها. ولهذا حين يأتي إلينا السائح الغربي ونأخذه إلى حمرية بمكناس، أو إلى قلب الدار البيضاء، فإنه سيقول: هذه بضاعتنا تركناها وراء البحر. فتراه يُسرِع الخطا إلى المدين العتيقة؛ لأنه، من خلالها، يشعر بأنه فعلاً انتقل من حضارة

إلى أخرى. هذا الذي قلته عن المعمار، ينبغي أن ينطبق على الأدب. ينبغي للغربي، حين يقرأ ما أكتب، أن يشعر بأنه انتقل من حضارة إلى أخرى.

- في قصائدك أخذت تستخدم تقنية القناع، بحيث انفتحت - عبر آلية التناص- على رموز دينية من القرآن الكريم وقصصه، ومن السيرة النبوية، وعلى شخصيات من التاريخ العربي والإسلامي إلى حدّ أن كشفت لقارئ شعرك عن مصدر كتابي ثرٍّ ومنسي نوعاً ما. ما الذي قادك إلى هذه التقنية، وإلى البحث عن الرُّموز البديلة في التراث العربي الإسلامي؟

-قبل أن أنتبه إلى تقنية القناع، كان الشعر عندي تعبيراً عن الذات. من غير أن يكون لهذا التعبير أبعداً إنسانية. كانت القصيدة لا تتجاوز ذاتي إلى الآخر. لكن صلاح عبد الصبور خاصة، نبهني، من خلال شعره، إلى أهمية هذا القناع. العلاج، وبُشْر الحافي، والسندباد.. الخ، كلها أقنعةٌ تحدث الشاعر عن نفسه من خلالها، وأعطى هذا الشعرَ بعداً إنسانياً، حيث يجد كلُّ قارئ ذاته في النص.

أول قناع استعرتّه كان قناعَ عنترة، متأثراً في هذه الاستعارة بالأحداث السياسية الأفريقية أواخر سنوات الستين، ومطلع السبعين، في ظل الحرب الباردة، وبالثقافة الفنية، والأدبية، وذلك من خلال فلم 1967 (Les Anges aux poings serrés) للممثل Sidney Poitier 20/2/1927، يتناول المخرج من خلاله الميز العنصري، ومن خلال قصيدة أمل دنقل « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » إن لم تخني الذاكرة.

كان هذا في مرحلة التقليد. لكن مع مرحلة الوعي، تعددت الأقنعة، وتنوعت، وأخفيت وجهي الشاحب، لأضع ملامحها عليه. كان التركيز أولاً على الأقنعة الدينية، ومن خلالها، عبرتُ عن القلق الذي كان يسكنني. ثم استعنتُ بأقنعة من التاريخ، حين تعلق الأمر، في الغالب، بالكتابة عن واقع أمتنا. ثم تسللتُ إليَّ أقنعة كونية. حاولتُ بإصرار أن تجنب السقوط في أسلوب السياب، رحمه الله. حيث كان يُصرح باسم القناع، فيحدث فجوةً بينه وبين المتلقي العربي، حين يتعلق الأمر بقناع إغريقي خاصة. كنت وما زلت أخفي اسم القناع في النص، لكنني أسمح ببعض علاماته بأن تتسلل في شرايين القصيدة وتنمو مع نموها. لأضمن أن يبقى القارئ مشدوداً إليّ سواء أَعْلَمَ بوجود هذا القناع في النص أم لم يعلم.

لا أفكر في القناع، أو في طبيعته، حين تنفجر القصيدة في أعماقي. وإما القناع يتولد مع التجربة في صلب النص.

• إلى أي مدى أثر هذا الاستخدام الرمزي للأقنعة الدينية على لغتك ورؤيتك للعالم، وعلى أن يطبع التجربة الشعرية ككل بالسمت العرفاني؟

-الأقنعة الدينية ساهمت في جعل اللغة الشعرية نابعة من القلب. والدين يخفف من ثقل الفكر في الشعر ويجعل الشعر حتى وإن عبر عن تصورات فكرية شعرا يقطر ماء.

• هل يمكن القول إن استخدام تقنية القناع أتاح لك - فنيًا - أن تستعيد شذرات من ماضيك الشخصي وسيرتك الذاتية، مثلما الشأن مع قناع السندباد في عملك «من مكابدات السندباد المغربي»، أو مع المكان الأصلي في «قمر أسير» (2002)؟ وبالتالي، كيف زاوجت بين الشعري والسردى بشكل لا يفقد النص شعريته؟ ثم بين الشخصي والا شخصي بشكل يعيد كتابة سيرتك الذاتية من جديد؟

-نعم، أتاح لي القناع أن أستعيد شذرات من الماضي، وأن أعبر عن سيرتي من خلاله. أنا من أسرة فقيرة . وُلدت بقصر أسير، ثم سكنت سيدي قاسم، ثم وهران، ثم الرباط، ثم مشرع حمادي، ثم العيون، فوجدة، ثم مكناس، والآن إفران. فأنا دائم السفر؛ ولهذا لا أجدني حاضرا بوجدة؛ لأن حنيني دائما لمسقط رأسي، ولسيدي قاسم التي شهدت هبلي، وفتحت عيني على الطبيعة الجميلة. هذا الترحال جعل السندباد يتسلل إلي في كثير من القصائد، يضاف إلى هذا أنني أعتبر السندباد رمزا صوفيا، وبهذه الصوفية يختلف عن Ulysses، ولهذا عَبرْتُ من خلاله، على سيرتي الحياتة، والروحانية. والدي، رحمه الله، كان كثير الترحال ككل رجال قصر أسير. لهذا لم أشبع منه؛ لأنه حين يعود إلينا، نراه يجمع حقائبه للعودة إلى السفر.

• شعر الأطفال، هل كتبته للطفل الذي كنته وضاع منك؟

-كتبْتُ للطفل؛ لأنني كنت معلما. كنت أدرس اللغة الفرنسية، وهذا جعلني أقارن أدب الطفل في اللغة الفرنسية بأدب الطفل في اللغة العربية. وبدا لي أنه أكثر عمقا في الفرنسية. فحاولت تقديم البديل. وأصدرت ديوانا يضم قصائد للطفل بعنوان «عصافير الصباح»، في طبعتين. لكنني تخلّيت عن هذه الكتابة؛ إذ اكتشفتُ، وأنا أقرأ أكتب القراءة التي كانت مقررة

على جيلي بالفرنسية، فوجدتُ أنها تقدم للطفل نصوصا لكبار الشعراء الفرنسيين، حيث اختار المؤلفون لهذه الكتب نصوصا لـ Victor Hugo اعتمادا على دواوينه، ولم يحضر معها «L'etre grand-père»، ثم تفحصت كتاب القراءة بالعربية، وكان من إنجاز اللبنايين. ومن خلاله قرأنا شعر الشعراء القدماء، والمعاصرين. هذه النصوص لم يكتبها أصحابها للطفل، ولكن المؤلف البداغوجي اختارها من مصادرها. وبهذا الاختيار، يلحق الطفل نصوصا إبداعية حقيقية، خلافا للنصوص التي تُنظم له على أنها له. وهذا عَرَفْنَاهُ في تراثنا الذي أنجزته حضارتنا. فالمفضليات، بالنسبة إليّ، من أدب الأطفال، ذلك بأن المفضل الضبي، رحمه الله، اختار قصائده من ديوان الشعر العربي باعتبارها من عيون الشعر، ولَمَّا جعله أبو جعفر المنصور العباسي يؤدب ولده، ووليَّ العهد المهدي، فقدم المفضل المفضليات لتلميذه. فلهذا بدا لي أن أحسنَ ما نقدمه للطفل هو أن نختار له النصوصَ الجيدة، بدل أن نُؤلف له نصوصا نراها في مستواه. في الحالة الأولى نقدم له الشعر، وفي الحالة الثانية نقدم له النظم. والشعر هو ما ينمي الخيال في الطفل، ليتحول بهذا الخيال إلى أديب أو عالم. وينمي هذا في الطفل الذوق الشعري الرفيع مما يجعل قلبه يرق حين ينخرط في قراءة القرآن الكريم.

- بصفتك أحد أساتذة علم العروض العربي الذي درسه في الجامعة بقدر ما أخلصوا له في نصوصهم الشعرية. ماذا بقي من الدراسة العروضية في نقد الشعر؟ وهل مثل صعود قصيدة النثر وميل الشعراء الجدد إليها عزوفاً عن العروض بشكل أفقر أطر النص الإيقاعية؟

-أساء إلى مادة العروض تقديمها للطالب على أنها علم. ولهذا كان الطالب ينفر منها، في حين ينبغي أن تُقدم له باعتبارها فنا، قبل أن تكون علما. وهذا ما وعته الذائقة الشعرية في القديم حيث كان يُنصح للشاعر، قبل أن يخطو خطواته الأولى، أن يحفظ «ألف» بيت من الشعر، ولم يُنصح له أن يقرأ «ميزان الذهب». اليوم هذا المبتدئ يبدأ خطواته بالميزان، فتضيع خطواته، وتتيه. فيكره هذا الميزان الذي يعرقل سيره.

العروض بريء مما تَكُونُ من أحكام عنه عند المهتمين بالشعر. والشعر شعرٌ إما جاء ملفوفا بتفاعيل العروض المنضبطة، أو بتفاعيل غير منضبطة (قصيدة النثر). شعريته تتحقق إذا كان الشاعر يملك طاقة شعرية متوهجة. لكن الشاعر يحتاج في تقديره إلى معرفة العروض.

فقد تدعوه تجربته التي يريد أن يعبر عنها شعرا إلى هذا العروض سواء أفي شكله التراثي أم في شكله الحديث. وقد تدعوه التجربة إلى التحرر من انتظام التفاعيل على نسق ثابت. المهم أن تنسجم التجربة والشكل الإيقاعي المختار. ولا شك، أيها العزيز، أنك لاحظت في ممارستي الشعرية، وجودَ نصوص خاضعة للتقاليد العروضية القديمة، وأخرى خاضعة للتقاليد الجديدة، وأخرى تجمع النمطين في النص الواحد. المهم أن النمط الإيقاعي لا نستدعيه؛ لأننا نناصره. بل نستدعيه؛ لأنه جزء من التجربة، أو لأن التجربة بحاجة إليه. مع الأسف، رَبطَ النقدُ العربي هذه الأشكال بالأيديولوجيا. فَمَنْ يكتب ما يسمى بالقصيدة العمودية رجعيًّا، وفي مرحلة مَنْ كتب ما يسمى بشعر التفعيلة تقدميًّا، وليوم التحق هذا الشعر بالرجعية؛ لِتُعْطَى الأهميةُ لقصيدة النثر باعتبارها الوجهَ الحقيقي للحدثة الشعرية. في حين أن الأمر مختلف في الممارسة الغربية، فقد تجد في الديوان الواحد قصائدَ تقوم على النظم المنتظم، وإلى جانبها قصائد تقوم على النظم الحر؟ بل الحدثة الشعرية تأسست في النظم العروضي أولا. فأزهار الألم Les fleurs du mal لبودلير أكثر شهرة من Spleen de Paris .

إن القصيدة الحرة حين أطلت علينا مع نازك وزملائها، أعطت الشعر العربي إضافاتٍ ساهمت في الدخول إلى الشعر الدرامي خاصة، وحين وفَدَتْ علينا قصيدة النثر بنماذجها الجيدة، أغنت تجربتنا الشعرية العربية .

• تجمع في كتابتك بين القديم والحديث. هل لا يزال التراث ملهمًا للشعرية المعاصرة في وقت صعود الموضات وصيحات «قتل الأب»؟

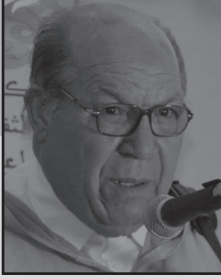
- الشعر في حضارتنا، سواء أكان باللسان العربي، أم باللسان العامي، أم باللسان الأمازيغي، لا يمكنه الاستغناء عن شعرية الأجداد خاصة في الشكليات الخاضعين للعروض. فأدونيس، مثلا، في إنجازاته الشعرية، لا يمكن قراءته بمعزل عن تراثنا الشعري العربي، وخير دليل على هذا مثال حماسته الشهيرة. وهكذا باقي الشعراء الرواد (السياب وعبد الصبور...). وسر تفوق هؤلاء الأعلام يعود إلى هذا الارتباط. مثلُ هذا لا نجده في الشعرية الغربية التي تقوم على هدم ما أنجزه الأسلاف. لكن تشترك الشعريتان العربية، والغربية، في عودتهما إلى موروثهما الثقافي، تستعير الرموز التاريخية والأساطير البعيدة والقريبة؛ لأن هذه الاستعارة تقوي حرارة الشعر.

• هل لك طقوس وحالات مخصصة في كتابة القصيدة؟ وهل تعود إليها من أجل تنقيحها وإعادة كتابتها؟

- في بداياتي، لم تكن لي طقوس مخصصة للكتابة؛ لأنني في هذه البدايات، كنت، في الغالب، أستدعي النصّ. وحين يأتي أدونّه، ولا أعود إليه بالتنقيح. كنتُ أشعر بالسعادة، وبالنشوة حين تأتيني القصيدة، وأنتشي أكثر حين أفرغ من كتابتها. بعد هذه البدايات، جاءت مرحلة ثانية، أصبحت خلالها، لا أطلب الشعرَ، ولكنه هو من يطلبني. وقد تبدأ حالة الكتابة بالتوتر، وبالقلق، فقد أغضب خلالها لأبسط الأشياء، فأجديني أبحثُ لي عن مكان هادئ حين تحضر الولادة. هذا المكان الهادئ قد يكون الطريق، أو الفضاء العمومي، حيث يكون الضجيج. هذا الضجيج تلمسه أذناي، ثم في لحظة ما لا تقوى أذناي على التقاط الأصوات، وهذا معناه أنني دخلت في غيبوبة لا أعرف متى تنتهي. حين أستيقظ تكون القصيدة قد تَمَّتْ، ويكون الضجيج عاد إلى طبلتي أذني. قد أعود أحيانا إلى النص فأغير هذه الكلمة، أو تلك. مع سنوات الثمانينيات إلى الآن، بقيت الطقوس نفسها، لكن الجديد أن النص أصبح يُتعبني بعد كتابته، إذ أبقى أقرأه بصوت عال، فأغير ما يبدو لي أنه من الضروري أن أغيره، وقد يبقى النص على هذه الحال أياما، أو شهورا. وحين أشعر عند قراءته بالملل، أدرك أنه قد استوى. وقد أختبر هذا الاستواء بإطلاع أصدقائي عليه (الأمراني، بنعمارة والطاهر دحاني خاصة)، وبهذا اكتشفتُ أن الكتابة أصبحت تؤثر في الأعصاب. والآن، وأنا بهذا العمر، أصبحت لا أستجيب للخاطر الشعري حين يفد علي، لا أستجيب إلا إذا ألح علي إلحاحا.

• ماذا علمك شرط الصحراء؟ وماذا تريد أن تتعلّمه من إقامتك الجديدة في أعالي إفران المقرورة؟

- الصحراء علمتني التأمل في ذاتي في علاقتها بالذات، أو في علاقتها بالحياة. في إفران تعلمت التأمل في ما أمرتني به الصحراء، لكن أضافتُ شيئا آخر وهو التأمل في الذات في علاقتها بالغيب.



إسماعيل زويريق

ولد عام 1944 في مراكش. شاعر وكاتب وفنان تشكيلي. تلقى تعليمه بمدرسة الصفاء الحسنية وبابن يوسف . له نحو أربعين تأليفاً. من إصداراته الشعرية: هتاف الألم، 2008. سراج الأرق، 2015. على النهج؛ الديوان الذي كرسه للمديح النبوي ولسيرة الصحابة والخلفاء الراشدين (2004) - (2019).

• في هذا العمر، كيف تنظر إلى تجربتك الشعرية، هل أنت راضٍ عنها؟

- ما أرى الزمن إلا متأهباً لابتلاعنا قبل أن نقول لقد تمّ ما نسعى إليه وتأخر بنا العمر ولم يتأخر عنا الشعر، فكيف أنفذ إلى مظانّ الإجابة. إن الرضى عن الشيء لا يتأتى، قد نخفف في حمل أنفسنا على قول الكلمة الفصل. وما دامت القصيدة لا يمكن أن تستوعب الكثير مما يتشكل منه هذا الوجود، فقد آن أن أقول وبكل صدق أن الرضى عن هذه التجربة يضعني خارج التجربة.

• قل أن نجد اسم الشاعر إسماعيل زويريق ضمن جيل من أجيال الشعر المغربي الحديث، إلا ما يرد باعتباره أحد ممثلي القصيدة العمودية في المغرب.

- ما أرى فيمن يدعي هذا إلا ما لا يمت إلى الحقيقة بصلة. فأول ديوان صدر لي هو ديوان «نخلة الغرباء»، ثم «طائر الأرق»، «بوابات الريح»، «خيمة الياسمين»... وبعده. وهي دواوين تنتمي إلى الشعر الحدائي البعيد عن الأرواء والتقفية. إن مصدر مصائبنا هو عدم الاطلاع على ما هو موجود في الساحة. ولا أخفيك أن من تعرضوا لما كتب عن الشعراء لا تربطني بهم صلة. لذلك لم يضعوا في الحسبان وجود شاعر اسمه إسماعيل أبو عدنان، والناقد ينبغي أن يبني علاقته على التصافي، ولو لاح له في الأفق ما يعكر ذلك الصفو من دخان زائل. فلباب الحقيقة أني أكتب في كل الأشكال الشعرية ولي دواوين فيها بالعشرات، فتحت يدي الآن 54 ديوانا يبقى

جلها متأثراً بالحساسية الجديدة. وإن كنت لا أراها جديدة، فأنا أكتب القصيدة العمودية منذ سنة 1960، ويرجع الفضل في ذلك إلى الشاعر الكبير أبو بكر الجرموني. وأكتب القصيدة التفعيلية بدءاً من سنة 1974، ويرجع الفضل في ذلك إلى الشاعر الكبير الحسين القمري الذي كانت بيني وبينه مراسلات جميلة ومودة.

- هل للقصيدة العمودية اليوم من معنى في سياق الأحداث الشعرية المتعاقبة منذ عقود؟ وهل لا يزال التراث ملهماً للشعرية المعاصرة في وقت صعود الموضات وصيحات «قتل الأب»؟ ثم بم تفسر عودة هذه القصيدة مع شعراء شباب موهوبين؟

- الرجوع إلى الأصل وفكرة قتل الأب لا أؤمن بها بتاتا: «آباؤكم خير منكم إلى يوم القيامة»، والقصيدة العمودية لها أصحابها ولها نفوذها في الأوساط الثقافية، ولا أخفيكم أن جمهور المثقفين في الأمسيات الشعرية التي شاركت فيها يتفاعل مع القصيدة العمودية لا مع القصيدة الحدائية بكل أشكالها، بمعنى أن القصيدة العمودية جماهيرية، بخلاف قصيدة النثر أو ما عداها.

لقد وجد الشباب في القصيدة العمودية ما لم يجدوه في قصيدة النثر، وخصوصاً بعد أن فتح الشرق أبوابه لكل دابٍّ وهابٍّ، من أجل الحصول على جائزة هي حلمه الوحيد والطريق الأقرب إلى الإثراء. أعرف أشخاصاً يشاركون في كل جائزة، ويعيدون الكرة في كل فشل يُمنون به. إذن، الرجوع إلى القصيدة العمودية ليس معناه أن هناك دافعاً آخر غير هذا الدافع إلا القلة القليلة، وهذه القلة لا تنفي القاعدة.

- ما رأيك في قصيدة النثر؟ وإلى أي مدى تتفق مع من يقول بأنها الشكل النهائي للشعر؟

- عرف الشعر على امتداد قرون أشكالاً وأنواعاً منها ما حافظ على بناء القصيدة الأصل قافية ووزن، ومنها ما تجاوز ذلك. طغت أشكالٌ على السطح وغارت أشكال إلى القاع. وهذا لم يؤثر على القصيدة الأولى، بل صمدت كل الصمود وعاشت محتفظة بكل مقوماتها وستعيش إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. إنها الشكل الأول الذي استطاع العربي أن يسخره للتعبير عما يجيش بين جوانحه. تنفلت القصيدة من ربة التقليد وسرعان ما تعود وهي أكثر اطمئناناً.

الموشحات التي ذهبت بعيداً لم يعد لها وجود في عصرنا هذا، وقلماً نجد شاعراً يقلد

فطاحل هذا الشكل؛ يقلد فقط. ولم يأت بجديد. قصيدة النثر قد لا تكون الشكل النهائي للشعر، ومن يدري فمجال الإبداع لا تحدّه ضفاف، والإنسان تَوَاقٍ إلى ارتياد المجهول لا تنثيه رياح، ولا ترده جماح.

الناس يميلون إلى الجديد، في الجديد يجدون لذة، ولو كان هذا الجديد تافهًا.

وقد سبق من الأشكال ما سار في الناس مما اخترعه أهل الأندلس كالموشح، مثلاً. كما ظهر الزجل وشاع في كل الأقطار العربية الذي أصبح لدى العامة بديلاً عن الفصح والموالي والكان وكان والقوما. هذه زاحمت القصيدة العمودية وإن كانت في أغلبها تلتزم بما تلتزم به من وزن وقافية. ويبقى للقصيدة الأصل الصدارة. فقد توارت هذه الأشكال خلف حجاب الزمان، وبقيت القصيدة الأم تصارع، وما شهدته في زماننا من تغيرات تشكّلت عنها أشكال أخرى لم تؤثر في صيرورتها.

ومما يجدر ذكره ما ذهب إليه بعض الشعراء في استحداث أشكال أخرى غير ما هو سائر كاختلاف الأرواء في قصيدة واحدة، أو كالباعيات التي أكثر منها الشعراء، والشعر المرسل الذي ألغى القافية واحتفظ بالوزن وفي ديوان الزهاوي ما يثبت ذلك.

أشكالٌ تعدّدت ولكنها بادت مما يؤكد أن الأقدمين حاولوا التخلي عن الأصل والتماس التحرر فيما أحدثوا، ولكن الزمان قلب لهم ظهر المجنّ وأصبح ما اخترعوه محورا من محاور تاريخ الشعر وتطوره عند العرب، ألم تأت قصيدة التفعيلة وسادت وها هي الآن تختفي كلياً أو تكاد...

وما أظنّ ما ساد على وجه البياض من أشكال يتحمس لها شباب اليوم يسود إلى آخر الزمان.

يصاب الإنسان بالقلق، والقلق دافع من دوافع الابتكار والابتكار يتجاوز المعنى أحيانا إلى الشكل، وما ظهر من الأشكال لا يمكن أن ينفي ما عداها مما سيأتي ذات زمان.

إنّ القلق يصنع المعجزات، ومن معجزاته أنه يتعالى على الشكل السائد، فلا غرو إذا استحدثت أشكال أخرى، فعصرنا عصر قلق وإنسانه إنسان قلق. وأكثر الناس فيه قلقاً هؤلاء الشعراء. القلق هو الذي صنع قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة. والقلق الذي صنع من محمد

الماغوط شاعراً، والقلق هو الذي صنع قصيدة الشذرة وللمتأمل فيها يرى أن بين ألفاظها يندسُّ القلق بكل تجلياته.

• في مشروعه الشعري نجد ثمة نزوعاً إلى ما يمكن الاصطلاح عليه بالشعرية الدينية التي مصادرها من القرآن والسنة ومن تاريخ الصحابة كما في عملك (على النهج). هل هو استياء الشاعر من حاضره، وإيحاء بالغربة التي يعيشها؟

- بدأت هذا المشروع سنة 2002، وعزمت على أن آتي فيه بما يضمن لي حق وجوده. المشروع لم يكتمل بعد. في كل مجموعة أنزع إلى الفدفة بعيداً بجناح قد لا تسعفه الفدفة إلا على وجه هذا السراب الممتد إلى ما لا نهاية. الحياة سراب، وهي تتبدى حافلةً به لمن يحسن التأمل فيها. الشعرية الدينية ليست استياء من الحاضر، فالشاعر في جميع الأحقاب يعيش مستاءً من حاضره، يعيش متذمراً من واقعه. نلاحظ هذا في أشعار البوصيري، والنبهاني، وشوقي والبارودي وسواهم. وإذا كان كذلك فالواقع هو هو في كل زمان ومكان، لا وجود لزمان فاضل، ولا لمكان فاضل. إن الأحداث تتكرر، وهذا التكرار هو الذي أنطق المشاعر وعاد بها إلى المنابع التي كانت خير ملاذ لكل من أراد السير على هدي الأولين. ولا أقول إن زمان الصحابة كان زماناً مثالياً، والدليل ما وقع في عهد الخلفاء الراشدين، وما انتهت به حياتهم...

فأنا لا أعيش غربة، ولا أنا مستاء من هذا الحاضر، ولكن ما أتوق إليه هو غير ما أنا أعيشه، ولهذا أطلقت العنان للبوح هروباً من صمت لا يأتي إلا بما يملأ آذان الأطلال نعيياً...

ومن قال بأنني أستمع من حياة الصحابة منهجاً أدعو له، فهو يضرب في غير ما أضرب والطريق إلى المنتهى لا توحدنا.

في حياة الصحابة ما يدعونا إلى الاندهاش، وكيف لا وهم الذين تخرجوا من مدرسة المصطفى، تلك المدرسة التي لا تحدها جدران، تربيتها أسست على المنهج الرباني وتعاليمها استقت من النور الإلهي أصولها، وكيف لا نلتمس فيها الملاذ كلما ادلهممت أماننا السبل.

الخلفاء الراشدون ملكوا العالم القديم من أقصاه إلى أقصاه، وكم باتوا وقد عصوا بطونهم من الجوع، همهم في الحياة أن يعيش الناس لا أن يعيشوا هم... في سيرة هؤلاء تنطبع أنوار التجلي، ومنها يستقي الشاعر.

• إلى أي حد استطاعت مثل هذه التجربة أن تقدم إجابة نوعية عن مشكلة العلاقة بين الشعر والمعرفة بالتاريخ على نحو مختلف عما نجده في مشاريع أخرى تمزج بين الصوفي والعرفاني كما عند محمد السريغيني أو أحمد بلحاج آية وارهام أو أمينة الميريني؟

- لا يمكن لأي شاعر يريد أن يكتب في هذا المجال أن يعتمد على ما تحمله ذاكرته من معارف تتعلق بالسيرة النبوية أو سيرة الصحابة، لا بد له أن يطلع على ما جاء في الأمهات والمصادر، وأن يبنى معرفته على ما تزخر به تلك المنابع من أخبار علمًا بأن الحيلة واجبة. إذ كل ما جاء، باستثناء ما جاء في كتاب الله، يمكن أن يكون فيه ما لا يقبله عقل. كتب السير مليئة بالأخبار التي تحتاج إلى شيء من التمهيص، لم أذهب فيما كتبت مُغاليًا، ولا حائدا عما أراه صوابًا، فسيرة المصطفى مليئة بالعبر ومليئة بالحكم ومليئة بالمعجزات التي تؤكد أنه لم يأت بها أتى به من فراغ. حاولت أن أقف وسطا، وهذا ملموس في كل ما كتبت.

كتاباتي لا تخلو من الاستناد إلى المعجم الصوفي، بل إن بعض القصائد مقدماتها تنبني على هذا الجانب بناء يجعلها واضحة، وإن كنت أرى أن الصوفية أو التصوف ممارسة قبل كل شيء. فالذين كتبوا في هذا الباب كانوا صوفية بحق، لم يكونوا يلبسون بدلة من آخر صرخة ظهرت في المحيط، مع كرافتة مشدودة بفراشة ذهبية. لا أحد في زماننا صوفي بالمعنى المعروف، واستعمال المعجم لا يعني أننا صوفيون. في ديواني «بوابة الريح»، دراسة قامت بها إحدى الطالبات حول المعجم الصوفي فيه تحت إشراف الدكتور عبد الناصر لقاح، وقد جاء ذلك المعجم عفويًا... لا غير.

الصوفي بلا سَجادة، أشبه بواعظ بلا رفادة. لا صوفية في عصرنا، واستعمال المعجم لا يعني أنك صوفي، حامل السيف لا يعني أنه بطل، ولا ما كل من ينطق الفرنسية فهو فرنسي. ولا كل من ينطق بالصينية فهو صيني. والحقيقة كما يقولون من فيوضات الأزل، وهذا تلاحظه في ديوان «أسفار الطين».

التصوف عندي ممارسة، وأنا لا أمارس التصوف. أنا لست متصوفًا، ولا علم لي بأحد يمكن أن أدرجه في خانة الصوفية في عصرنا هذا، ولا في لائحة المتصوفة.

ابن عجيبة مثلا رحمه الله كان صوفيًا، وفي سيرته ما ينم عن أنه لقي الأمرين كي يلحق بركب المتصوفة المجاليلن له.

- ثمة نصوص عابرة تستعيد فيها محكي الطفولة بقدر ما تدون فيها شذرات من سيرتك الذاتية، في «هتاف الألم» أخذتك هذه الاستعادة إلى شعرية الموت والنهاية بعد الأزمة الصحية التي ألمّت بك سنة 2008، كما في «سراج الأرق» حيث رثيت ابنك عدنان الذي عاجله الموت. كيف توازن بين الشعري والسيرذاتي من أجل كتابة الذات؟

- في قصائدي منذ القصيدة الأولى «وحيدي» إلى آخر ما زالت مسودة يتجلى أناي؛ فأنا كل ما كنت في الماضي تجده بين ظلال القصيدة. وما عليك إلا أن تتأمل وتسبر عمق هذه الظلال وما وراءها لكي تراني أمامك كما تراني الآن.

«هتاف الألم» ديوان كُتِبَته حول قضايانا القومية بدءاً من هزيمة 1967 وانتهاءً بما آل إليه الوضع في العراق. وقد كُتِبَ الكثير من القصائد التي تتناول هذه القضايا في دواوين أخرى وبإسهاب. قضايا الوطن، قضايا الوطن العربي، قضايا الوطن الإسلامي، لا يرتد لي جفن إلا بعد أن أدوّن ما أشعر به قصيدة.

شعرية الموت عندي تتجلى في ديوان «سراج الأرق»، الذي يضم أربعين قصيدة كُتِبَته في رثاء ابني عدنان الذي توفي سنة 2015، وهناك في ذلك الديوان الذي خصصت له كلية اللغة يوماً دراسياً، رؤيتي للموت. ولا أخفيكم أن من كتبوا عن هذا الديوان لم يستطيعوا أن ينهوا مداخلاتهم لأن البكاء كان يغلب عليهم.

- أنت من الشعراء القلائل الذين اهتموا بشعر الأطفال، إلام يرجع هذا الاهتمام؟ وكيف تُفسّر غياب أدب الطفل في شعرنا المغربي؟

- الشّعْر ديواننا، هكذا قال أسلافنا العرب. ولهذا، كرّسوا كل جهودهم لتحبيب الشّعْر لنفوس الأطفال وتربيتهم على قوله وحفظه وإنشاده في كلّ محفل من محافلهم. وهكذا حمل كلّ جيل مشعل الاحتفاظ على هذا الموروث حفظاً جيّداً. بيد أن الشعر في زمننا بدأ يتزحزح عن مكانته التي كان يتبوّأها، ولا يرجع ذلك في نظرنا إلا لشيئين أساسيين: عدم إيلائنا الأهمية لهذا النوع من الكتابة حفظاً ودراسة، ثم عزوف الشعراء عن الكتابة للأطفال لما يتطلبه ذلك من الإلمام الواسع ومراعاة المعايير.

وإذا كان أحمد شوقي من الأوائل الذين خاضوا هذا المعترك بكل عزم ويقين مستفيداً من

أشعار لافونتين.. غير أنَّ مجابله محمد الهراوي ضرب في الكتابة للأطفال بسهم وفير؛ وذلك أنَّه خصص لهم مجموعة من الكتب (سمير الأطفال، شمس الضحى..). ولم يصل أحد لما وصل إليه الهراوي في هذا الباب، ونصوده كانت تملأ كتب القراءة التي تأتينا من الشرق. ويمكن أن أضيف إليهما كلاً من محمد سعيد العريان وسليمان العيسى وسواهما. وأما في المغرب فيمكن أن نذكر علال الفاسي والطاهر التوزاني ومحمد علي الرباوي، على أنَّ أبرز من كتب في هذا الباب هو الشاعر مولاي علي الصقلي صاحب النشيد الوطني..

وإذا كانت الأغاني والأشعار التي وضعها الأولون للأطفال تحترم خصوصياتهم وقدراتهم، وعادةً ما تكون مستوحاة من عالم الطفل ومحمّلة بمضامين تربوية هادفة، فإنَّ ما تطالعنا به كتب القراءة مما هو مفروض على تلامذتنا نراه في أكثره بعيداً كلَّ البعد عما هو مطلوب؛ فكثيراً ما ألاحظ أنَّ الاختيار لا ينبني على أسس تربوية بقدر ما ينبني على العشوائية فجاءت النصوص محمّلة بما يشين مبنائها وما لا يتفق وأهدافها، وكان هذا هو الباعث الحقيقي الذي دفعني إلى الاهتمام بهذا الصنف من الأدب كما هو واضح - على سبيل المثال - في المجموعتين: «أغاني الأرجوحة» و«أناشيد قوس قزح».

• عرف عنك شغفك بالرسم، ماذا ترسم هذه الأيام؟ وهل أفادك هذا الفن البصري في فنك وفي رؤيتك للعالم؟

- الرسم ليس إلا هواية ثانوية، وقد تركته مدة لا تقل عن عشر سنوات ولكنني أحنُّ إلى الرجوع إليه، ومتى تيسر هذا الرجوع فسوف لا آلو جهداً في تدارك ما فات، كما فعلت في السابق.

• ظل اسمك مقترناً بمراكش، لكنك كثير السفر عنها إذ لا تُرى إلا وحقيبتك على استعداد. ما حكايتك مع هذه الحاضرة؟

- أنا كثير الأسفار، بل أجد نفسي أحياناً وقد استولت عليها الكتابة لا أرى الراحة والانتعاش إلا في السفر بعيداً عن مراكش. لم أترك مدينة في المغرب إلا وزرتها. ولي ديوان سميت به «بالشعر أزوق هذا المدى» كله حول المدن التي زرتها قبل إصدار هذا الديوان. وبين ثنايا دواويني الأخرى تجد الكثير من القصائد حول مدن مغربية قمت بزيارتها في إطار سياحي أو ثقافي، فأنا رحالة

بالدرجة الأولى. بل إنَّ حقييتي معدة بكل اللوازم للسفر. فمن قال أنا لا أحب السفر فهذا لا يعرفني.

• هل لك طقوس في الكتابة؟ وهل تعود إلى القصيدة من أجل تنقيحها وإعادة كتابتها؟

- لا طقوس لديّ، ولكن يعجبني أن أكتب في الصباح الباكر وغناء العصفير يملأ الأشجار المحيطة بيّتي.

• في سياق مواكبك لحركة الشعر المغربي، هل أنت متفائل بمستقبل هذا الشعر؟

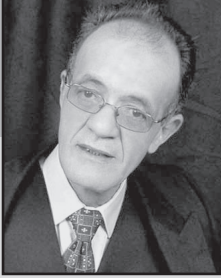
- كيف لا أتفائل وما يملأ الأكشاك الآن من المجموعات الشعرية كثير. بل يندر أن يمرَّ شهرٌ ولا تجد بين الكتب الجديدة مجموعات شعرية، ولا أناقش هنا كيف.

في 1936 صدر ديوان «أحلام الفجر» لعبد القادر حسن، وبعده بثلاثين سنة جاء ديوان آخر. ولك أن تعرف من سنة 1987 إلى سنة 2011، فقد ظهر 622 ديوانا، وهذا يكفي.

• بصفتك شاعرا ومثقفا مهموما بجراح أمته، كيف تنظر إلى ما يحدث في العالم العربي من

دمار واقتتال. وهل هي بداية عصر انحطاط مظلم ومخيف؟

- لا يمكن أن نرجع إلى الوراء. ما أراه أتى على الأخضر واليابس أتى على المعالم التي نشعر في وجودها بوجودنا. دُمر الكثير، ولكنه لم يدمر حصيلة ما تعلمناه طيلة قرون مضت. ذهبت الدار و بقي أهلها، ولن يعدموا حلاً لإعادة بنائها من جديد، وربما ستكون الآن أجمل. زلزال أصاب الدول العربية، ولكن ما بعد الزلزال لن يكون إلا البناء الجميل. إذن، لا يمكن أن نعود إلى عصر الانحطاط، وإن كنت أرى في هذه التسمية إجحافاً فنحن لم نعش عصر انحطاط ما دمنا نحافظ على مقومات حضارتنا. عشنا عصر توقف، استرددنا فيه أنفسنا، وهذا التوقف فرضته الظروف.



أحمد بلحاج آية وارهام

ولد عام 1948 بمراكش. حصل على دبلوم مدرسة الأساتذة، وإجازة في القانون، وشهادة الدروس المعمقة في القانون. اشتغل محافظ خزانة كتب بمراكش. من أعماله الشعرية: زمن الغربة 1979. عبور من تحت إبط الموت 1994. طائر من أرض السمسم 1995. ولائم المعارج 2003. الخروج من ليل الجسد 2006. حانة الروح 2007. لأفلاكه رشاقة الرغبة 2013.

• منذ أربعين سنة، وأنت بينما تمشي في الحياة وفي القصيدة. ما الذي تعلمته عبر كل السباحة أو المساحة من التوتر بين الواقع والفن، الحقيقة والوهم، الكائن والممكن؟

- إن الزمن في الشعر هو غير الزمن في الحياة، فهو في هذه له مدلول فلكي وفلسفي، ولكنه في ذاك له مدلول نفسي وجمالي. فالزمني- حسب الشاعر الدكتور محمد السريغيني- «يختزل الشعري، والشعري يستوعب الزمني إن هما اتسعا، وساعد كل منهما الآخر على تحقيقهما المزدوج الموحد». ولذا تعلمت أن أروض نفسي على محو كل خطوة خطوتها استجابة لزمن الحياة، لا استجابة لزمن الشعر حتى وإن بدت متلبسة به، وذلك لأن الشعر ينطلق من بذرة الوجود ليؤسس وجودا جديدا للوجود خارج زمن الوجود. وبهذا الاعتبار حاولت أن أمزج في تجربتي الشعرية بين عقلنة الشعر ووجدنة الفلسفة بطريقة صوفية تجعل العلاقة بينهما علاقة تَوَادٍّ وتمازج، لا علاقة تعارض وتنافر كما هو الشأن في الفكر الديني. فقد انتهى عهد الاعتقاد بأن الشعر وجدان، وأن الفلسفة عقل خالص، وجاء وقت التزاوج بين العقل والوجدان اللذين هما من صميم بنية الإنسان. ولن يتم ذلك إلا بفهم أحوال الشعر وتوجاتها وتقلصاتها قديما وحديثا، واتجاهات الفلسفة وتعرُّجاتها منذ النشأة إلى الآن. إذ في ضوء هذا الفهم والإدراك ستتقلص المسافات، مثلاً: مسافة المحسوس واللامحسوس، ومسافة التضاد والتناقض، ومسافة الحقيقة والمجاز. والمساحات مثل: مساحة الظاهر المتعلقة بسطح المعنى، ومساحة الباطن المتعلقة

بما تحت المعنى. وكل من المسافة والمساحة والظاهر والباطن له مداليه الخاصة التي جعلت بعض علم النفس ينحو بها منحى نفسيا، وبعض السيميائيات تخرج بها من حدود المجاز إلى أبعد من ذلك.

إنّ الشعر لا يلتقي بالفلسفة إلا في مسافة الروحي، وهي مسافة لها علاقة بالجانب الصوفي المهتم بردم الهوية بين المادة والروح، عن طريق تغليب الثانية على الأولى، وبهذا الالتقاء يتأسس كوجيطو شعري من أجل الوجود المنسي. وبهذا الكوجيطو تعرّفت على الحقيقة البشرية الضائعة بين الملائكة والشياطين، وأقلام الدجالين. إذ هو الذي حال بيني وبين الوقوع في براثن الوهم، وما يترتب عن ذلك من تداعيات. فالسوق الرأسمالية اليوم هي واحدة من أهم مؤسسات إنتاج الوهم في حياتنا المعاصرة، وإذا كانت الفلسفة الرواقية قد عرّفت الإنسان بأنه مجموعة رغبات لا يمكن أن تُلبى فإن التكنولوجيا الآن قد سحبت هذا النفي القاطع، وعرّفت الإنسان بأنه مجموعة رغبات يمكن أن تُلبى. وبذلك أدخلته في سجن الأزمات، وأظلمته بسقف التوترات. ولهذا السبب جاءت الصوفية لتجسير الفجوة بين الإنسان وذاته، وبينه وبين العالم بكل مكوناته، ولتدعيم الجانب الروحي للاستفادة منه حضاريا، ولإسباغ شفافية على الحياة. فهي ترفض اندراج الفرد في قطيع يشل حريته وإرادته، بل إنها تؤكد حريته وتفردته في ذاته كبصماته الصوتية والعضوية. وبهذا المعنى تكون المنقذ من مأزق نظام القيم في عالمنا، وذلك لأن هدفها ليس السيطرة على الإنسان وإلجام حركته، وإنما فهمه وإفهامه قيمته العليا في الكون.

فمشكلة الواقع والمثال لا تتعلق بالصوفية فقط، بل بالحياة نفسها التي تريدها ثقافة العولمة غمطاً (ميدوزياً) باردا كالممر والحجر، تزدهر فيه صناعة الموت في معامل سرّية، وأقبية تسليح فتاك. ألا يدعونا كل هذا إلى الدخول في فضاء المحبة الذي ينسجه لنا الصوفي والشاعر، وإلى التأمل في هذا التحاض، بينهما وبين الكون إلى درجة التماهي؟

فالشعر لا يبحث مطلقاً عن لغز الوجود، وإنما هاجسه الأعلى هو تأسيس وجود للوجود، وبناء معرفة أسمى خاصة ومفارقة للمعرفة المتداولة. فالشاعر المعاصر هو بؤرة التلهّيات، ومَصْهرُ الثقافات، ما ينفك - وباستمرار - يتفاعل مع التيارات الشعرية الكبرى في خرائط الشعر، لتوسيع الإمكانات الروحية للغة وللإنسان باعتباره كائناً منفياً في جنون اللغة، ولاختراق كثافة العالم، وعتماته النابجة، وحدود قيمه المعيارية.

وتحت ضغط هذا الهاجس تكون الكتابة الشعرية مَنفَذَ خلاصه.. خلاص من الاحتراق بالاحتراق.. احتراق بالتجربة، وفيها ومعها، والتجربة سباحة ومغامرة في أدغال وأحراج وأنهارٍ مرئيةٍ، واصطدامٌ بالشبكات العنكبوتية وأودية السيليكون، وبعواصف اجتثاث الثقافات الأصلية التي هي مشاتلٌ طبيعيةٌ للذاكرة الشعرية وللخيال البكر.

فأحادية المعنى، وتبدلٌ الروح، وانبتار الوجدان، وشبقية الاستنساخ، كلها تهدد القصيدة لا محالة، مثلها مثل منطق السوق، ومنطق المباحج التقنية المُسطَّحة للخيال. وفي ظل هذا الطقس، وهذه الطقوس المُسيَّجة للذات والروح؛ ألا يمكن للشعرية الصوفية أن تقود ثورة روحية مُمكنة في أرخبيلات النزوع الاستفرادي بالإنسان، وبطموحاته الرحبة الصافية؟

أكيد أن التوترات بين ما هو كائن وممكن، وبين ما هو واقع وفن، هي التي جعلتني أراهن على الشعر باعتباره نقيضاً لليقينيات المُصمَّطة، وضداً لها، وضداً على تكييل شمس الجماليات لإخصاب القبح. ومن ثمة كان نبض النبض، ونهر الأنهار الغاسل لتجاعيد الروح في الفضاء الكوني، ونبتة خضلة في صحراء الوجدانات.

بهذا التصور كتبت (ولائم المعارج)، رامياً من ورائه إلى تشكيل جماليات للروح، وإلى الرفق بهشاشة هذه الروح المُدَاهَمة بأصنافٍ من الفضاءات والقساوات. ففي هذه الولائم جاء الشعر كما كأس نشرب منها، ونتملأها، وحينما ننظر إلى داخلها أو من خلالها نرى أحوال العالم الجوانية:

مَنْ يَخْدُمُ هَذِهِ الْكَأْسَ لِيَكْشِفَ أَحْوََالَ الْعَالَمِ

يَرْفَعُ حُجُبَ الْغَيْبِ مِنَ الْمَلِكِ إِلَى الْمَلَكُوتِ

فَجَمِيلٌ أَنْ أَفْنَى

مُحْتَرِقًا بِالْحُبِّ

وَلَمْ تَمْسَسْنِي النَّارُ.

فالنفس البشرية بعامة لا ينفذ إليها إلا ما تراه، وما لا تراه لا يأتي به إلا الشعر. وهذه التجربة قد أسستها على ما يتجاوز- حسب تعبير أدونيس- (الدَّيْنَوِي) و(الدَّيْنِي)، وأحكام العقل ومُوضعاته، فهي مقام شعري مُبَايِنٌ لما سبقه، فيه تجد حوادث وظواهر ومواقف تعلو

- في كنهها- عن أنظومات العقل وتمظهراته، وتُعرف في أعالي اللغة الصاعدة من موطن الأسرار في الكون، وفي النفس البشرية معا.

من هذا الموطن تُشرق هذه التجربة، وفيه تَصْبُّ هل أقول إنها تجربة لا يُنال ماؤها إلا بالمكاشفة والذوق، ولا يُعرف إلا بأواني الحدوس والأخْيُولات؟ هي من نقطة ما في الغيب؛ كائنة بين القلب والكون؛ تنطلق فتغرق في موطن الأسرار حيث الحب، والعمق والشمولية، وتماهي التناقضات وانصهارها في مِرْجَلِ الجمال الأُسْنَى.

هي إذن تجربة مصالحة، متلذذة بنار الرموز المشتعلة فيها، تُصالحُ بين عمق الرويات المتناثرة في الزمان والمكان، من خلال وحدة الوجود المنظومة بخيط الألوهة، لثَرِينَا لغةً وحدسًا وبصائرًا ووجدانا هذه الوحدة وهي تتغلغل في الوجود الواحد، فتفتش الأزمنة والأمكنة والكائنات والأحوال والمواقف والمظاهر على اختلاف شياتها؛ من دون استثناء؛ فأينما ولينا وجوهنا الرائية فهناك وحدة وجودية. فمن يستطيع حينها أن يُقْصِيَ بيت الوَثْنِيَّ، أو نارَ المجوسيِّ، أو حانة المُنْفَلِتِ؟ في التجربة هاته يتوحدُ اللهب القدسي، ولا يبقى هناك مجال للفرقة والتمييز:

فَكُنْ صَدِيقِي حَتَّى إِنْ تَكُنْ وَثْنًا فَقَدْ عَبَدْتُ بِكَ الْوُثَانَ وَ الْحَجَرَ

إنها تجربة - كما أحسستها وعشتها - يغدو فيها كل مقام أو مكان أو اسم أحوال أو تصور أو أي شيء في الوجود مشمولاً بالوحدة، مثلما تغدو الخمرة وبيت النار والحانة والمسجد والوثن والناسوت والشیطان غير خارجة عن هذه الوجدانية. لماذا؟- مع أنني لا أتصور اللماذا في الشعر- لأنها تدين بدين الحب أني توجهت ركائبها، إسوة بالكبريت الأحمر، مراميها تتعدى الظاهر، وتتعامل مع الرموز اللامحدودة واللانهائية، ومع الحرية في كل شيء:

مِنْ مَشْرِقِ الرَّاحِ شَمْسُ حُرَّةٍ طَلَعَتْ لِمَغْرِبِ الرُّوحِ تَفْنَى فِي مَعَانِيهَا

إنها محاولة لتنفس روائح كل الأمكنة وكل الأزمنة المضمرة، لغتها هي لغة الإثم اليتيم الملمعن في نشوته وفتوحاته:

أَخْرُجُ مَكْشُوفَ الرَّأْسِ

خَلِيعًا مَجْنُونًا

وَأَحْمِلُ الْعَالَمَ تَحْتَ جَنَاحِي

مَحَلًّا فَوْقَ خَرَابِ الْعَقْلِ الْمَحْبُوسِ

لِنَكُونُ جَمِيعًا فِي نَشْوَتِنَا.

ليس لي أن أغتبط بهذه التجربة، لأن الاغتراب تثبت لزهو الذات، وإما لي أن أسرج طموحاتي الخلاقة واللامحدودة، وأن أطلقها كما أُخِيَلَات مُدَجَّجَة برموزها الكونية صوب وردة الضوء المرتعش في البعيد الأبعد. وبهذا أبقى في لحظة شعرية instant poétique أخرى - حسب باشلار Bachelard- أنشغل بها وتنشغل بي، وأدع الساكنين في غرف يتنفس فيها الموق ينسجون تأويلهم المعطوبة عن إثمي الجميل النبيل كما يحلو لهم، فدمي من كرمه الفارضي يهتف:

وَقَالُوا شَرِبْتُ الْإِثْمَ، كَلَّا وَإِنَّمَا شَرِبْتُ الْتِي فِي تَرَكِيهَا عِنْدِي الْإِثْمُ

- هل يمكن القول بعد هذا العمر من المشي والتمشية إن أحمد بلحاج آية وارهام كرس في شعره رؤية خاصة به إلى الله وإلى العالم، وأنه كتب ما كان يحلم به شعرا؟

-أعتقد أن استبطان الوجود من الشعرية الصوفية هو الطريق الأمثل لعقلنة العلاقة بين الله والإنسان، ولا شك في أن هذا المسعى حريٌّ بالفهم والتعمق، لأنه متين الصلة بشواغل عصرنا. ولعل في تأمل معانيه ما يغني منظومة القيم الإنسانية الحديثة التي ما فتئت ترفع شعار حقوق الإنسان، والذود عن كرامته وحرية، وعن سلامة البيئة التي يعيش فيها. فأنا لم أجد في المعارف التي سبحت فيها معرفة أرقى من المعرفة الصوفية، فهي قد أعلت من شأن الإنسان حتى بلغت به مبلغا كاد أن يضارع الألوهية ذاتها، وارتقت به مرتقى لم يصل إليه أي كائن آخر في الوجود، في الوقت الذي كان فيه الكثير من المعارف الأخرى تبخسه قيمته، وتزدرى جسده، وتهدر دمه، أو على الأقل تتذبذب في أمره.

ومن هنا كان انهماامي بالعلاقة بين الإنسان والعالم، حيث تبدى لي أن هذه العلاقة قائمة على نوع من التماثل والاختلاف، ولكنه اختلاف كمي لا كمي، فحقائق العالم ماثلة في الإنسان، ولا فرق بينهما سوى أنها مجتمعة في الإنسان ومتفرقة في العالم:

أَتَزَعُمُ أَنَّكَ جِسْمٌ صَغِيرٌ وَفِيكَ انْطَوَى الْعَالَمُ الْأَكْبَرُ

فلو لم يكن الإنسان موجودًا في العالم لكان وجود العالم وجودا شَبَحِيًّا. لذا كان العالم

هو مختصر الحق، وكان الإنسان هو مختصر العالم والحق، وكان النظر في كل هذا غير متأتٍ للجميع، لأن النظر أنظار، وكل نظر يحمل استهاماته والتباساته، وارتعاشات معلوماته. وهذه الأنظار تتكثف في أربعة؛ هي :

- نظر عامة الناس، ويكون بالبصر، وغايته المشاهدة المادية الحسية، وأداته هي (إلى).
 - نظر الفلاسفة، ويكون بالعقل، وغايته التحليل والتركيب والوقوف على العلة الأولى، وأداته هي (في).
 - نظر الصوفية، ويكون بالبصيرة واللقانة، وغايته المحبة والرحمة، وأداته هي (اللام) .
 - نظر الشعراء، ويكون بالخيال والمكافحة والمقابلة، وغايته الخلق والحرية ، ولذلك فهو لا يحتاج إلى أداة، لأن الأداة قيد وإعاقة، والخيال حرية لكونه يمثل أسمى الحضرات التي ما فوقها حضرة ولا تحتها حضرة. ولذا كان الشعر هو هوية الخيال ، ولغة اللغات التي كلم الله بها العالم. فالشاعر ينظر مباشرة؛ دوّما حاجة إلى أداة من خارج ذاته؛ وينفذ إلى جوهر جوهر الوجود، والصوفي ثائر فوق سجادة الشعر ضد الفساد في العالم، تقوده حدوسه إلى حيث يتبدى له كل ما في الوجود فائرا بالجمال والرقّة لا قبح فيه، لأن ما نراه من قبح فيه هو شيء عارض مآله الارتفاع لكونه من صنع الإنسان وليس من صنع الله.
- فالكثابة بالنسبة إليّ سؤالٌ عن عين، سكن في نظرتها بحر الوجود، وعن جسد لم يتملّ المشهد من سطحه، وإمّا مما وراءه، ومما وراء الأشياء التي فقدت فيها الجرأة حقوقها. فهي الحفر فيما لا تعرفه الأنا والنحن والآخر، وفيما يتناهى عن الذاكرة، بمعنى أنها فتح لأفق غير مرئي من قبل، يستطيع فيه الإنسان أن يتغلب بسهولة على إحساسه بالخطأ أكثر مما يتغلب على آلامه وانجرحاته في الوجود.

وذلك لكونه حاليا يوجد في وضعية جديدة وعجيبة، مرعبة وسافرة، مقلقة ودامسة في الآن ذاته. يتموقع في فوهات البراكين لمواجهة الوجود، وهو بالكثابة وفي الكثابة يكتشف أن البهيمية الإنسانية القديمة، بل جملة الأزمات الأصيلية، وكوابح الماضي، ما تزال تتربص به، وتهدده بتقويض كينونته ككائن حساسٍ، متهوّسٍ بأعالي الطمأنينة الخلاقة.

ومن هذا المنظور كانت الكثابة الشعرية بالنسبة إليّ إيقاظاً للنزوع إلى الاختيار الحرّ، وإلى

الاختلاف المعافي، ودفعًا إلى أقاصي الطموح التي يصعب إرضاؤها ولو بمكاسب جسيمة، ما دام العمل في حد ذاته لا يمثل إلا مكسباً أدنى من المكاسب العليا. فبالشعر أسند هشاشة روحي إزاء الرعب الكوني والذل العولمي، وأبني صروح نجاتي. دمي عرس الذات الكونية التي تستلذ دواخلها المغامرة في الطرق التي لا تأتي. وكلما أوغلت في هذا امتد عمري، وخرج من تحت المرض ضوءٌ ينقذني من اليأس واليئس، ومن جحيم لامبالاة الآخرين بالانفعالات المتماوجة والمتصارعة تحت طبقات الوجود، وطنية كانت أو قومية أو كونية.

- فهل ما كتبتَه مجرد إبحار في يحموم المعاناة؟ أم تهريب لجذور الذات من تربة الإكراهات؟ أم هو كشف واستكشاف للقارات المجهولة في الكائن وهو يمارس كينونته في وجود ملغوم؟

-إنه كل ذلك بمعنى ما، كما أنه شراع ضد الملل الفيزيقي والميتافيزيقي، وترميم للشقوق الكوسموغونية الفاعرة كأفواه العدم. فالشاعر- بما هو راصد أونطولوجي، وكائن نَزَّاعٌ إلى تفجير ينابيع التجديد في صحاري الأبجديات المُغْتَبِطَةِ بسكونها، وعوائدها ومواقفاتها، وإلى السباحة في مياه يعسر تعكيرها أو إلجامها- قد تبلَّه قطرات الملل كما هو الشأن بالنسبة للنفوس الرقيقة، غير أنها لا تُسكت أصابعه المشتعلة كتابةً، ولا تمحو حروفه، لأنها لا تعدو أن تكون- وفق قول نيتشه- هدوءَ رياح الروح المزعج؛ الذي يعقب الإبحار السعيد والرياح المرحّة، يتحمَّلها وينتظر النتيجة، وما النتيجة؟ هي الإحساس بالدفع في الأشياء التي تظل باردة بالنسبة للآخرين.. وبدفءٍ حدس القيم التي تُصَفِّدُها المعايير، وبالشجاعة التي لا تُقَدِّمُ قُدَّاساً لأي صنم، لأنها لا تطمح إلى الأمجاد بقدر ما تطمح إلى التواضع الذي يفيض بالثروات، ويُغني الوجود والموجودات.

هذا هو ما يُرهقني، ولا يكف عن إرهاقي وإغراقي في مياه الشعر، ويحسّسني بأيّ لم أصل بعد إلى ما كنت أحلم به شعراً، وكما قلت في أحد الحوارات فأنا أحلم بقصيدة زرقاء تتأمل اللانهاي وتتماهى معه. وبما أُنِي لم أصل إلى هذا بعد فسأبقى أتصبب نصّاً وأنا في هُلولوكُست الشعر، لعلمي أنه من الضروري الاستمرار في غواياته وعذاباته حتى ولو لم يظهر لي شاطئ الحلم ذاك، وحتى لا أهلك وأفقد معنای كإنسان، فأسقط في بهيميةٍ بشعةٍ.

أواصل السير في الشعر وبه كمُسَرَّنٍ مفروض عليه أن يواصل الحلم كيلا يسقط. فالشعر

هو الرئة التي مازالت قادرة على التنفس في وجود معطوب ومُلوّث وموبوءٍ بما يخلج إنسانية الإنسان، وحين أندغم فيه أحس أني أمارسُ حقي في عشق الوجود الأمثل الحي، لا أعادي فيه إلا الأشياء الكريهة والسافلة التي تُشوّه موضوع عشقي. ومن ثمّة أسعى إلى فضح أقنعتها المُتَحَرِّبَةِ المرعبة الماسخة، والتي تجعل روحي كلما لمست الوجود مشتعلًا بالارتعاش ومرتابًا من الطبيعة لكونها مصدرَ الإغاة للجميع، ولكونها تبدو وكأنها تعتصنا بأيدي خفية تعشق انتهاك آدميتنا، وقتل إنسان الحرية فينا كيلا يتماشى مع إيقاع الزمن المعاق.

فبالشعر نكون إنسانيين أو لا نكون؛ فهو، في كيانه العمق الشفيف، يقفز فوق نمطية الحياة بمنظور رؤيوي متسع، يحمل الكثير من المضامين المُحفّزة على المستقبل. وهو عبر امتداده التاريخي العريق يحمل في ثناياه جزئيات الحياة العميقة الغور. ومن هنا كانت أبعاد رؤية مبدعه متنوعة ومتعددة بتعدد ثقافته؛ إذ الثقافة العليا هي السمة الأكثر بروزا لتكوين رؤية شاملة عن الحياة والوجود، وعن الجوهر الأصيل فيهما. والشاعر الإنسان هو الذي يُقدّم رؤيته المختلفة والخارجة عن السياق النمطي للحياة، بحيث تكون هذه الرؤية معرفةً مفارقةً للمعارف المتداولة، فاعلةً في الكوائن كما الضوء. وهو الذي كذلك يكتب من خلال تجربته عمقًا إنسانيًا لاحقًا. فشاعر دون رؤية بانية هو كائن منخرط في السديم، والاتصاق بجزئيات الحياة الكونية هو أهم مقومات التجربة الشعرية، لأنه يمزج استنساغات الشاعر باستنساغات الناس، ومعلوماته بمعلوماتهم، وتطلعاته بتطلعاتهم، وموروثه بالموروث الإنساني الكوني، لأجل تشييد محطة ينطلق منها إلى الإصغاء لعصره وتياراته المتناغلة، وفهم ما يتطلبه من رؤية ومنهج مختلف. ثمّ الانعطاف لإدخال اللامعقول في مفهومية القصيدة، وخلخلة البدّهيات المُحَنّطة، وكسح ألغام التوقعات المُملّجة، ليتعرّف الكائن على جوهره المنسي.

وبهذا يكون الشعر قد استوعب الحياة، وأضاف إليها جرعات جديدة من الجمال، تغري العصر بتنفسه، والاحتفاء به كضرورة أنطولوجية مُلحة، والاحتفاء به كحياة مُتَرَنِّة تتجسّد فيها قيمة الإنسان على هذه الأرض. والحياة ليست يوما واحدا، ولا كذلك قيمة الإنسان، فكلما احترقت الأرض أو انخسفت تحت أقدامنا كان الشعر الأرض التي لا تنتكر لمشاعرنا وغاياتنا وأهدافنا، لنجها فتتفرّدس، وتندوق فواكه الديمومة.

فهل هذا يكفي لأحرق بعشق الشعر؟ وهل سينسج لي كفنا لائقا أقول عندما أحرق فيه: (ها أنا أموت الآن على ما يُرام؟).

• أنت من شعراء جيل السبعينيات في الشعر المغربي، الذين راهنوا على خلق أفق حدائي يتجاوزون به مرحلة التأسيس. ماذا بقي من هذا الجيل راهنا؟

-أود أن أشير هنا إلى مسألتين:

الأولى: هي عدم استساغتي لمقولة الجيل في الشعر، والتي دأب كثير من النقد على ركوبها لفرض تصوراتها، فهي لا تختلف من حيث التصور عن مقولة العصور التي كان تاريخ الأدب يتوسل بها لتمييز الظواهر والطوابع الشعرية في عصر ما. فالشعر امتداد جمالي، وليس ملامح كرونولوجية، تُستشفُّ مباهجه من داخله، لا من الزمن الذي يعيش فيه صاحبه، والأمثلة من الملتن الشعري الإنساني الضخم تُعضد هذا.

الثانية: هي أن التجاوز يكمن في وجوه متضافرة؛ منها: اللغة والرؤية والجمال. وأعتقد أنَّ هذا الجيل قد خلق لغته التي لا تُحيل على المعجم فقط، ولا على لغة اليومي الصاهل بالسياسي، وأسس له رؤية منسوجة من الهم الكوني، وبذلك فتح أفقا جماليا محجوبا عما قبله، انخرط فيه الشعر، فتدفقت في عروقه دماء جديدة.

وليس معنى هذا أن هذا الجيل قد حجب سابقه، إذ في السابق شعراء ما زالوا مشائين إلى الآن بقوة شعرية لا تُضاهى، يُحدثون في كل فترة انعطافة شعرية كبرى، وما قلناه فيهم يصدق كذلك على السبعينيين.

فالشعر لا يُقيم في محطة زمنية مرتبطة بالأشخاص، وإنما له مساراته وعوالمه، وتميزاته وإبدالاته، وقضاياه وأفاقه، وإشكالياته واستشكالاته. تحفر قنوات عميقة في خريطة الوعي الشعري، وتؤسس لحساسيات جديدة لم تكن موجودة. وهو بهذا الصنيع يُنقذ الشعور المُمأسس من التحجر، ويدفعه إلى الإصغاء إلى موسيقى الذات الكونية رغم تعدد أمواجه، وتياراتها، وشساعة أرخبيلاتنا وجزرها، حتى لا ينعزل عن شعريات تلك الذات، فيضمّر.

وإذا كان الربيع لا تصنعه سنووة واحدة، فإن التجاوز في الشعر يمكن أن يصنعه فرد واحد داخل شعريات متعددة، كشعرية المشابهة وشعرية المجاورة وشعرية الرؤيا، وذلك حين يمنح للإنسان إقامة حقيقية على الأرض: أرض الوطن، أرض الذاكرة، أرض القيم المشتركة العليا، أرض اللغة بما هي مَكْمَن وعيه، ومنطقة أحاسيسه وإنسانيته، وشرفته المطللة على رحابة الكون، وزمنا مُربكا لتعاقبية الأزمنة وسكونية الأمكنة السائرة صوب تذويت العالم، ويدا تجتث المدسوس في

الأشياء من الأسفل إلى الأعلى دون فَرْقٍ من الموت.

وأخال الشاعر الدكتور محمد السريغيني -وهو من الرواد المؤسسين- قد حقق هذا التجاوز بكل معانيه الشعرية والجمالية والفلسفية واللغوية والإبيستيمولوجية. فهو الآن الشاعر الذي تعجز الحساسيات الشعرية عن اللحاق بآفاقه.

• كغيرك من مجابليك تأثرت بالمد اليساري وكتبت ما في حكم الإيديولوجيا، لكن سرعان ما استقلت بأسلوبك الشعري الذي يتميز بمنزعه الصوفي. ما الذي قادك إلى الصوفية؟ وفيما يمكن للمعرفة الصوفية أن تفيد به الشعر والقصيدة لغة ورؤية؟

-لم آتِ إلى الصُوفية من فراغ روحي أو معرفي، أو طلباً للجوء من غبش سياسي. فجدوري ممتدة عميقاً في هذا الحقل، بحكم نشأتي في محيط تسوده المحافظة والتدين. فقد كان والدي مشرباً بالصوفية حتى النخاع، ولكنها صوفية معاصرة تجمع الأرض والسما في بُردة المحبة، وتبث أنوارها في الناس داخل الزاوية وخارجها. ولم يألُ جهداً في إغرائني بانتهاج نهجه، حيث نقعني في أحواض الذكر، وشحنني بعلوم القوم، وشَيَّخَنِي وأنا صبي لم ييقل وجهه بعدُ، فصرت أؤمُّ بالناس التراويح، وأسرده عليه بعض كتب الرقائق والدقائق التي كان يتصدَّر لشرحها. ولكن أهواء المراهق العاصفة فيَّ بالأسَّ أخضر عصفت بكل جهوده، ورمتني في خضمِّ اليسار إسوة بأخذاني، فكان ما كان من خطي سرق العمر الجميل مني، وأرَتَنِي كيف تقتل السياسة الحميمة في الناس، وكيف يشي الأخ بأخيه من أجل وهم يتجسَّد في كرسي، وكيف يتلاعب القطبان المتحكَّمان آنذاك في مصائر الشعوب وإرادتها. فساءلت نفسي بعد انسلال وهج شبابي مني: هل أنا حُرٌّ؟ أم مجرد كائن منزوع الإرادة تلعب به يد اليسار لتصل إلى محلومها، كما تلعب يد اليمين بالذين انسحروا بوعودها؟ وهل المنخروطون في لعبة اليسار واليمين هاته أحرار أفراداً وجماعات وشعوباً؟ لقد رجني السؤال، وظهر لي الزمن نضاحاً بأشباح العبودية، فاشتعل فيَّ قول الشهرزوري:

أَتَمَنَّى عَلَى الزَّمَانِ مُحَالًا أَنْ تَرَى مُقْلَتَايَ طَلَعَةَ حُرٍّ

ولم ينقذني من سيف الإيديولوجيا ذي اللسانين المرفوع فوق الرقاب إلا ضوءٌ بعيد صاعد من جدوري المومأ إليها. فهو الذي بصَّرَني بمعنى الكينونة، ومعنى أن يكون الإنسان ضوءاً يتوقد منه الزمن، لا تابعاً تسود منه الجهات، وتتناسل فيه الإحَن .

فمن هذا الحقل تعلمت كيف أنتقل من الخشية إلى المحبة، ومن ظواهر الأشياء إلى بواطنها، التماسا لسر الوحدة في الكون بعيدا عن ظواهر الاختلاف الحاجبة لهذا السر الممثلة فيه (حقيقة الحقائق)، والتي يقول عنها ابن عربي إنها: (أصل العالم وأصل الجوهر الفردي وفلك الحياة والحقُّ المخلوق به).

فما تفرق في العالم الأكبر تجده في العالم الإنساني، فالإنسان (= العالم الأصغر) مماثل للكون (= العالم الأكبر)، وبرزخٌ بين المطلق والعالم، فإذا نظرت إليه من حيث العالم كان هو الآخر، وإذا نظرت إليه من جهة الألوهة كان هو الأول، وبتعبير الشيخ الأكبر: (هو الأول بالمرتبة والآخر بالوجود، رتبته أقدم منه من حيث جسميته)، موصوف بالظاهر والباطن وبطونه متعلق بأوليته الروحية، وظهوره متعلق بأخريته الكونية.

فقد وجدت في الصوفية من الاحترام والإجلال ما يتجاوز الإنسان إلى العالم كله، حيث تدعو إلى احترامه وتقديره، وتحذّر من الاستهانة به وتحقيره، الأمر الذي لا نظير له عند حماة البيئة الآن، لأنه أرحب مجالا وأوسع آفاقا، فكل جزء في العالم، بل كل شيء فيه مستند في وجوده إلى نفسٍ رحمانٍ، فمن حقره أو استهان به فإنما حقر ذلك النفس. ومن ثمة صرت لا أخجل من الاعتذار إلى حجر إذا عثرت فيه.

فالصوفية من هذا المنظور تتيح للإنسان عامة، وللمحترق بالشعر خاصة الاطلاع على الخفي في الوجود، وعلى الغائب المجهول منه، وعلى الحب الذي هو علة وجود العالم، وعلى الجمال الذي هو الصورة التي ظهر عليها الكون بعد أن كان ثابتا في العدم، إذ لولا الحب ما وجد شيء في هذا الكون، أما الكره فهو عَرَضٌ، والعَرَضُ مصيره الزوال. وبما أن الخلق متجدد على الدوام أجسادا ومعاني وأشكالا وصورا، وليس فعلا وقع في الماضي وانتهى، وإنما يحدث في كل آن، فإن حب المطلق متجدد كذلك مع الأنفاس، فهو خَلَقَ والخَلْقُ حب. فلحظة خلق شيء - شكل، صورة، معنى- ما هي إلا لحظة حبٍّ متجددة، وذلك لأن الحب هو مبدأ الوجود، وأصل كل موجود بعينه، والأساس الوحيد لمعرفة الله والإنسان والكون، والأصل الجامع لكل الاعتقادات والعبادات.

وما أحوج الإنسانية المُغرَّرة إلى هذه الصوفية المعاصرة للخروج من الصراعات والنزاعات العقديّة المُفنية، والدخول في جمال العالم الذي هو جمال الله. فمن أحب العالم أحبه بحب الله،

لكونه مَجَلًى لجمالهِ المطلق، ومن عين حب المطلق حبُّ الرجل للمرأة باعتباره الصورةَ التي خلق الله الإنسان الكامل عليها، وهي صورة الحق ومجلاه الجمالي، فإذا أحب الرجل المرأة رده حبها إلى الله، باعتباره الصورةَ التي خلق الله الإنسان الكامل عليها، وهي صورة الحق ومجلاه الجمالي، إذ فيها يتحقق حب الإنسان لربه، فاكشف الله يتم عبر اكتشاف الذات، واكتشاف الذات يتم عبر اكتشاف المرأة .

ومن أهم ما تفيد به الصوفية الشعر هو أنها تخرجه من لغة العبارة التي لا تنتج شعرا موصولا بأحاسيس الكون، لأنها لغة عقل مقيد ومحدود، وتدخله في لغة الإشارة التي تنتج شعرا بكل جزئيات الكون لكونها أصيلة وبليغة. فحينما اهتديت إلى هذه اللغة استطعت أن أنفذ إلى ما وراء حدود العقل وحدود الظواهر المادية، فاللغة الإشارية هي لغة الوجود التي وسعت آفاقي توسيعا كاملا وروضت خيالي على اقتحام اللانهائي، فهي قد غيرت مداركي، وحولت ولونت المعارف التي اكتسبتها من قبل، ونقلتني من الشعور بالذات إلى الشعور بالآخر الكوني، أي الشعور بالانتماء إلى الوجود انتماء عضويا نورانيا، ورفعت القيم الأخلاقية عندي إلى درجة جمالية، أجد فيها من الاستمتاع والاستلذاذ ما لم أجده على مستوى القيم الأخلاقية المؤطرة بالعقل، بحيث غدوت أرى الأشياء من حولي، وكأنها تحمل أسراراً روحانية يصعب تجسيدها باللفظ، فأصواتها هي بمثابة تسبيح، وحركاتها بمثابة خشوع، تتغشاني وكأني في عالم أشبه ببيت من بيوت الله في ملكوته .

وخطاب الأشياء هذا هو خطاب جمال وذوق لا يفهمه إلا عقل بصائري أدق وأرق، لا يروم استحضار القوة المودعة في الأشياء من أجل تسخيرها لأغراضه، وإنما يروم إرادة الرقة في تلك الأشياء، مما يجعل الكون بالنسبة إلى متلقيه مسرحاً جمالياً يريد أن يصل فيه إلى أسرار اللطافة والنعومة المودعة فيه .

فالتجربة الصوفية - كما خُضَّتْها- هي طريق التحبب إلى الكون وإقامة علاقة تودد وتقرب إلى الأشياء، لا طريق تسلط وتصرف فيها وفق الشهوات والأهواء.

• إلى أي حد استطاعت مثل هذه التجربة الفريدة أن تقدم إجابة نوعية عن مشكلة

العلاقة بين الشعر والمعرفة بطريقة لا نجد لها مثيلاً في الشعر المغربي المعاصر، إلا إذا

استثنينا نظيرتها الرائدة عند محمد السريغيني؟

-إنَّ العلاقة بين الله والإنسان علاقة ضرورية تقوم على التساند والتعاليق، فهي علاقة الأصل بالصورة، والباطن بالظاهر قائمة على: المماثلة والخلاف والضيءة، فمرد المماثلة إلى خلق الإنسان على الصورة الإلهية، ومرد الخلاف إلى مغايرة الصورة للأصل، ولكن هذا الخلاف القائم على المماثلة هو الذي يؤدي إلى المحبة التي تؤسس المعرفة التي بها يتحقق الهدف من الإيجاد. أما التضاد فهو عنوان العلاقة بين الذات الإلهية والذات الإنسانية فهما ذاتان متغايرتان تغاير الأضداد، فلا تأنيس للألوهية، ولا تأليه للإنسانية، ولا سواء بينهما. ولا يتحقق حبنا للمطلق إلا بالحب الإنساني، فالحب لا يتعلق بالجمال المقيد إلا ليتجه صوب الجمال المطلق والبهاء المحقق، فهو لا يشق إلى اللقاء، وإنما إلى دوام اللقاء، أي إلى مشاهدة نور الجمال الحق المشرق في كل لحظة في صورة جديدة من صور الوجود، هو شوق لا ينتهي، ولا يُنقَع ظمؤُه كما قال البسطامي:

شَرِبْتُ الْحُبَّ كَأَسَا بَعْدَ كَأْسٍ فَمَا نَفَدَ الشَّرَابُ وَمَا رَوَيْتُ

وإنما يؤدي إلى فنائنا في عينه، وإلى امحاء جهلنا بحقيقة ذاتنا، حيث تتحقق لنا الوحدة الشعورية معه، فتقول ألسنة حالنا مع ابن عربي:

فَفِي كَثَرَتِي شَاهَدْتُ وَحْدَتِي الَّتِي تَعَالَتْ عَلَيَّ عَنْ أَنْ تُقَاسَ بِوَحْدَةٍ
فَهَانَ عَلَيَّ الْأَمْرُ مِنْ بَعْدِ عُسْرَةٍ وَلَاحَ لِي الْبَرْهَانُ فِي عَيْنِ شُبْهَةٍ
وَلَمْ يَخْفَ عَنِّي مَا أَرُومُ ظُهُورُهُ وَلَمْ يَبْقَ لِي شَيْءٌ أَرَاهُ بِفِكْرَتِي

لأن وجودنا امتدَّ بشهودنا، فتماثلت لنا الموجودات في العالم متشاكلة مع أن كل الأشياء فيه مختلفة وإن تشابهت، ومتشابهة وإن اختلفت، ولابد من خيط جامع وخيط فاصل بينها. فكما يضمم التخالف تماثلاً يضمم التماثل تخالفا وتضمم الكثرة وحدة. فالعالم كثير من حيث صورته، واحد من حيث حقيقته، مختلف ظاهرا، متماثل باطنا، ولكنه منظوم بخيط واحد هو صورة الحق. وكذلك الموجودات النصية - بمختلف أشكالها - متشاكلة، في اختلافها يثوي التشابه، وفي تشابهها يكمن الاختلاف، والمقترَّب العرفاني هو الذي يبصِّرنا بالخيط الفني الناظم لها، وبمنسوب الجمال العالي فيها، وبالوجود المستقل للغة فيها، باعتباره ذاتا موازية للعالم يتجلى فيه النظام الذي يحكم الموجودات المخلوقة .

بهذا المنظور أسعى إلى بناء صور الكون والعوالم الممكنة وإلى الاهتمام بمجالات متنوعة ومتآزرة، يقدوني في ذلك حدس عرفاني أعيشه وكأني على لهب أرقص رقصة المسكون بمجهول القصيدة. ولا أدعي أنني قطعت خطوة كبيرة مما قطعه الشاعر الدكتور محمد السرغيني، فهو أيقونة الشعر اللانهائية، أكوانه تتجدد في كل فصل. ومن ثمة كانت شعريته العرفانية لا تتأق ولن تتأق إلا لمن صهر المعارف الكونية كلها في دمه، وتكلم جسده اللغة البدائية، فهو من هذه اللغة ينحْتُ شعره الآن .

وهذه الشعرية تكمن ميزتها في قبولها لقراءات مختلفة إلى حدّ التعارض لكون بنية نصوصها مفتوحة على الله والإنسان والعالم من ناحية، وقدرتها على الانفتاح كذلك على جهاز قراءة تبلورت مفاهيمه ضمن تصور وجودي صوفي من ناحية ثانية. فهي مكنزٌ لذات الباث وذات الكون المضمرة.

- أرى أن منجزك الأدبي، يقوم برمته على ما يمكن أن نسميه بـ(الشعرية العرفانية) التي تركز على البعد الإدراكي للشعر بقدر ما تنظر إلى الكلام الشعري باعتباره نشاطا ذهنيا يعالج اللغة على صعيد عملياتها وتأثيراتها المخصوصة في هذا السياق، كيف ظلت طوال تجربتك الثانية تسعى إلى بناء صور الكون والعوالم الممكنة بأشكال مختلفة ووسيط نوعي وإدراكي آخر ؟

-إن الشعرية شعريات، وكلها لها أصول فلسفية قديمة، كالشعرية البنيوية عند جان كوهين التي استفادت من مفاهيم البنيوية منذ خمسينيات القرن العشرين، والشعرية العرفانية التي ظهرت في سبعينيات القرن العشرين في أمريكا وانتسبت إلى اتجاه لساني عُرف باللسانيات العرفانية، وبه وُسِمَتْ هذه الشعرية المرتكزة على البعد الإدراكي الذهني للغة الشعرية، وقد تناول هذه الشعرية الأستاذ الباحث توفيق قريرة في كتاب أسماه باسم الشعرية الواردة في السؤال، تطرق فيه إلى أصولها الفلسفية والجمالية وأبعادها، وغاياتها وآفاقها، حيث تناول في ضوئها نصوصا ما كان يخطر على البال أنها تحمل أنفاساً صوفيّة.

إنّها شعريّةٌ تمكن الشاعر من بناء عوالمه بأشكال مختلفة غير مسبوقة ليتأتى له النظر إلى الوجود من نافذةٍ أرحب من كل النوافذ، فتصير تجربته الصوفية مبنية على تفاعل متميز بين الذات المبدعة والوجود بكل مكوناته، وهذا التفاعل لا يخضع لقوانين العقل والحس المؤطرة

لتفاعل الناس بالوجود، وإنما هو لممارسة حياتية خارج حدود الزمان والمكان، وما يرتبط بها من تصورات مبابنة لمجالات إدراك الآخرين، تغدو فيها عيانات الحسّ نابعة من مشكاة المطلق. إنه تفاعل إبداعي، يُخالف مألوف العقل، لغته تتمثل في أن كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر، أي أنها صور الكون وتجلياته تتماهي فيها الأشياء وتتباين وتأتلف وتختلف، وتتناقض مع اللغة الدينية التي تعتبر الشيء هو ذاته لا غير.

فالرؤية في هذه الشعرية العرفانية ليست واحدة وإنما هي رؤى شاملة، إذ كل رؤية لا تحتضن الكون مظهرًا ومخبرًا تبقى منحرفة عن المدار الصوفي. أما فيما يتعلق بي فأنا أحاول أن أجعل تجربتي ثلاثية الأبعاد هكذا:



فبعد الله فيها هو بعد وحدة، وبعد الإنسان هو بعد كرامة وسمو، وبرزخ بين البعد الأول والبعد الثالث الذي هو بعد العالم. فما يراه الناس من كون النبات مثلاً لا يعقل، والجماد لا يحيى، والحيوان لا ينطق، فهو راجع إلى عمّيتهم عن إدراك العلاقة بين الأبعاد المشار إليها، وعن إدراك الحقائق التي لا تنال إلا بلقانة صوفية، ففهم ذلك هو ما يحقق إمكانية التواصل الفعلي بين الإنسان ومكونات العالم برمتها، والسبيل إلى ذلك هو الرقي بالبصيرة إلى درجة ترتفع فيها عنها الحجب.

• هل يمكن القول إن هذه الشعرية المسماة عرفانية هي التي أملت عليك الاهتمام

بمجالات متنوعة ومتآزرة من الشعر إلى الحروفية والخط العربي، ومن التأملات الذاتية

إلى محكي الحياة، ومن المعرفة الصوفية والدراسة الفكرية إلى نقد الفن؟

-الذي لا يتعدد لا ينخرط في الوجود الذي هو موار بالتحويلات والتبدلات، وسمّة الكائن المبدع تتجلى في كونه منخطفا دائماً بالبحث عن الذات، وممتطيا الأسئلة الملهية العاصفة بالثبات. فتحت ضغط هذه السمة تعددت انشغالاتي في مجالات معرفية وأدبية وشعرية وفنية، وبذلك أعطي معنى جديداً لحياتي أكثر وهجا، وأضيف إليها أبعاداً تنقذها من التكلس، زيادة على أن هذه الروافد المعرفية تقلص مسافة التوتر بيني وبين الواقع، وتوسع مساحة الحرية والفن والجمال لدي حتى لكأني أراني غواصاً يستخرج أوجه الحقيقة من خضم الوهم، أو فلاحاً أسطوريا يزرع الممكن في قلب المستحيل.

فكلُّ الأنواع الأدبية والمعرفية في تصوري ما هي إلا أنهار تثرى الإبداع الشعري بوصفه معرفة شعرية عليا خارج المعارف المتداولة، شأنه في ذلك شأن المعرفة الصوفية الفوارة، وتمنحه القوة اللازمة لاكتساح الأزمنة والدوران في الديمومة. فالرؤية الشعرية لا تكتمل إلا بهذه الأنهار، فكلما تنوعت أنهار شاعر ما اكتنزت رؤاه، وجعلت المتلقي يبحث في أدراج ذاكرته عما يقربه من تلك الرؤى على مستوى الإيقاع والتشكيل والسرد والدلالة الكلائية والدلالات الجزئية.

إن التعدُّد مطلوب من كل شاعر، وبخاصة في ظل ثقافة الاستهلاك المُنمَّطة التي تُلجئنا إلى ترك المبادرات الروحية، وإلى تعطيل التفكير الجواني، والسلبية أمام اجتراح القديم، أو الخضوع للوافد الملتبس. فهل أمام هذا نكون نحن؟ وتكون الذات في زمنها؟ إن الذي لا يتعدد لا يمكن أن يكون له وجود، ولذلك فنحن لا ننحاز إلى الأشكال، وإنما إلى الزمن الذي في داخلنا، فهو الذي يبدع أشكالاً جديدة لوجود جديد؛ إذ لا يمكن أن تكون للوجود دينامية إلا إذا كانت هناك أشكال أخرى تُصاحبه كشكل الصوفي، فهو ليس مقيماً في السكون، وإنما في الاضطراب والحركة. والسر في ذلك انجذابه إلى الحضرة العليا، لا يتقيد بنعت ولا بوصف ولا بأي شيء، بل يتقيد بزمنه الداخلي. والزمن كما نعلم ليس أصلاً في الحق، وإنما هو أصل في الكون، وزمن الإنسان هو ما في داخله، وحينما يتطابق زمنه مع الأشكال الموجودة في الوجود تكون هناك الجمالية، ومن ثمة فإن كل مبدع له الحق في أن يخترع الأشكال التي يريدها، والتي تتطابق مع زمنه الداخلي، وبذلك يفتح الذائقة على مباحج الجمال الكوني، ويخلصها من سجن التنميط الذي وضعتها فيه المؤسسات والمواضع الماضوية.

• هل تصدقني القول إن الشعر الذي يقوم على مصادر عرفانية يتطلب قارئاً نوعياً ما،

في الوقت نفسه يشكل تحدياً مضاعفاً بالنسبة للنقد إلى حد يضطره إلى السكوت عنه

والقفز عليه ولسان حاله: «كم من حاجة قضيناها بتركها»؟

-المكنز الشعري الصوفي هو مكنز التوتر والحيرة، لا مكنز الاغتراب واليقين، فالحيرة تجددك، واليقين يكلسك. ومن هنا تتولد عند الناقد المتلقي إشكالية الفهم والتأويل، وتتغمم سماء مقاربتة، فيكتفي بمقولة «كم من حاجة قضيناها بتركها» التماساً للراحة، والتي هي في الأساس دالة على العجز عن نيل المرغوب فيه من الماديات. أما تصريحها في الحقل الأدبي والفكري فإنه دال على عجز مضاعف من المتلقي، وعلى قصور آليات اشتغاله. فبنية النص الشعري العرفاني

هي بنية مركبة ظاهرا وباطنا، وملتبسة بحكم اندغام الوجود فيها بكل تلاوينه السرية، ولذا كان فك شفراتها يطرح تحديا أمام القارئ.

ومفهوم القارئ ليس واحدا، فهناك:

■ عند ريفاتر القارئ الأعلى L'architecteur

■ والقارئ الخبير Le lecteur informe عند فيش.

■ والقارئ المقصود Le lecteur vise عند وولف.

■ والقارئ الضمني Le lecteur implicite عند إيزر.

فأي واحد من هؤلاء القراء تؤهله آلياته المعرفية والمنهجية لاستغوار أسرار الشعرية الصوفية بشمولية لا تدع لأحد أي كوة لمقاربة أخرى جديدة؟

أعتقد أنّ كل نص شعري صوفي يتضمن مؤشرات هي بمثابة محفزات للفهم والتأويل، والقارئ الذي لم يلتقط تصوره للعالم والوجود واللغة والإبداع والجمال والمطلق هذه المؤشرات لن يستطيع التفاعل مع ذلك النص، ولو تدجج بحمولة معرفية ثابتة، وذلك لأن النصوص التي من هذا النوع تكون بناها منخرطة على الدوام في التحول، حمالة أوجه، لا تنقضي عجائبها، ولا تنفذ أضواؤها، لكونها لصيقة بأضواء اللانهائي.

فكما في الوجود، وفي كل مكوناته ظاهر وباطن، فكذلك في لغة هذه النصوص ظاهر وباطن. مما يجعل ظاهر الوجود وباطنه موازيان لظاهر اللغة وباطنها، فظاهر الكلمة اللغوية هو الجسد، وباطنها هو الروح، ولا باب للباطن إلا الظاهر، إذ منه يجوز الشاعر إليه لبناء عوالمه، وذلك لكون الباطن متضمنا معاني لا محدودة، أما الظاهر فليس سوى أفعال محسوسة متناهية. وبهذا الجواز ينتقل من المحسوس إلى المعنى، ولا ينتقل من المعنى إلى الحس، لأن ظهور الباطن له يُحوّله إلى ظاهر؛ له باطن آخر، من دون تسلسل يؤدي إلى (المتناهية الهرمية).

إن ثنائية الظاهر والباطن هاته تجعل الدلالة خاضعة لسيرورة الخفاء والتجلي، وتجعل المعنى الخفي للنص الشعري الصوفي ممعنا في الهروب، لكونه باطنا لا ينقلب إلى ظاهر بكيماء القراءة. فاللغة الفنية هي قدر المبدع الصوفي، تعكس معاناته الوجودية، وكل لغة عادية تتشوف للتعبير عن التجربة الصوفية، سيكون مآلها الفشل والسماجة والذبول حتى ولو ظهرت

بمظهر لغة العارف، واستعارت ظاهر لغته. فاللغة الشعرية الصوفية قائمة على الترميز الموغل في البطون، وعلى الإجمال المُقَطَّر، وعلى الإشارة التي بينها وبين العبارة سماوات من الوجد. لا تنتهي الدلالة فيها عند ظاهرها، ومن ثمة كان نظام الشعر الذي تنتجه يوازي نظام الوجود، لا تنزاح اللغة فيه عن أصلها، لأن هذا النظام يَّعيدها إلى أصلها الذي انزاحت عنه، وهو النَّفْس الرحماني.

وهكذا أجدني أرى اللغة؛ لا مجرد أصوات حاملة مضامين ما؛ وإنما باعتبارها مخلوقات حقيقية مختلفة عن باقي المخلوقات، لحروفها علاقة مماثلة وموازاة بالعالم، فأحدهما انعكاس للآخر. وكيف لا، وعدد حروف الهجاء هو نفسه عدد مراتب الوجود، وطبقات الحروف هي طبقات الموجودات فيه، وطبائعها توازي طبائعها وعناصرها الأربعة. فما من تقسيم أو تركيب أو نظام في الوجود إلا وله في عالم الحروف ما يشاكله، فبالحروف نكتشف الوجود، ونتعرَّف على مُعَمَّياته، ونتأمله ويتأمله، لأنها أمة من الأمم لا تموت، مُكَلَّفة مثل العالم الإنساني-كما يرى ابن عربي-، تتقبَّل جميع الحقائق كالإنسان تماماً، وهذا ما يميزها عن سائر العالم. وكل تشابه فيها يُضمر تخالفاً، والتخالف يخفي تشابهاً، والنظام الذي يحكمها هو عينه الذي يحكم الألفاظ كما يحكم الموجودات في العالم. وقد فصلنا الحديث عن كل هذا في كتابينا «أبجدية الوجود»، و«شجرة النفس الرحماني من الجسد الروحي إلى الإنسان العرفاني».

فالنص الشعري الصوفي؛ انطلاقاً من هذا الضوء؛ هو عالم تتفاعل فيه الحروف والكلمات تفاعلاً حيويًا، تُدرِكُ عناصره فيه ذاتها، كما يتفاعل الأفراد في المجتمع، والشعوب في العالم. فمكوّنات النص كلها اللفظية والبصرية، البسيطة والمركبة تتضافر في بناء الدلالة، وبناء الدلالة يتم عبر علاقة تفاعلية بين كل تلك المكونات من جانب، وبين المتلقي البصير بها.

فالحروف هي مواد لإقامة الكلمة، كما الماء والتراب والنار والهواء مواد لإقامة الأجسام. وإذا نشأت الكلمة نشأ الكلام، فالحروف والكلمات توازي الموجودات في العالم كما تقدم، لكن الكلام يوازي الوجود كله، فمكوناته تختزل مكونات العالم، والعلاقات التي تحكم هذه المكونات هي نفسها التي تتفاعل ضمنها الموجودات مما سوى المطلق. وعليه، فإن اللغة عندي ليست مجرد أداة تواصل، بل هي وجود للوجود، تتجلى فيه التفاعلات التي تعرفها الذوات في العالم. ولذا أتهيَّب استعمالها لكونها انعكاساً لعلاقة التفاعل بين الأسماء الإلهية من جهة، ومراتب الوجود من ناحية أخرى، إذ كل استعمال منحرف لها يُسيء إلى هذا التفاعل على مستوى الوجود

واللغة والدلالة، ويجعل القارئ في حالة ارتكاس عنها، لا في حالة سفر معها وفيها، فكلما كانت التجربة التفاعلية الوجودية عميقة توهجت اللغة الشعرية في النص، واختفت اللغة التقريرية منه، وكلما تكثفت لغته الإشارية امتنعت واستحالت مقاربتها بجهاز مفاهيمي معتمد على معطيات لغوية مرتبطة بسطح الحياة، لأنها مبنية على علاقات غير مألوفة وغير مطروقة، تعكس عمق التجربة وتميزها باختراق الحدود المألوفة للعقل، وبنزوعها المستمر إلى فضّ المحجوب، وإلى إضافة أبعاد جديدة للوجود غير معروفة. وعليه، فإن كل لغة في الشعر لا تقوم بهذا لا يمكن أن تُعتبر لغة صوفية ولو لبست لبوس المعجم الصوفي، واقتضت منه ما يؤهم بصوفيّتها.

ومن أجل وضع الصوى لتقريب منجز الشعر من المتلقي حاولت أن أبين الرؤى النسقية التي صدرت عنها دواويني، حيث كل ديوان منها استقل برؤية خاصة. ف(العبور من تحت إبط الموت) يمثل تكثيفا عرفانيا لتجربة الموت، وتحولات الذات داخل سياقها. و(طائر من أرض السمسم) يُعد كشافا عن أرض لم يُبصرها أي عارف منصهر في وحدة الشهود لدقة معانيها، و(ولا ثم المعارج) هو معراج إلى أرض لم تطأها قدم ذوق شهودي من قبل، و(الخروج من ليل الجسد) نفسٌ رحماني في بلور الرغبة، بينه وبين الجسم برزخ. فالجسم من حيث هو مركب فيزيولوجي خاضع لنظام الحاجة التي تعمل فيه لإشباع الضرورة وتحصيلها. أما الجسد فهو نظام رغبة، وإمكانٌ جمالي، وتشوف رؤيوي تعمل فيه الرغبة لإشباع الحرية، ومن هنا كان حقل الحرية بامتياز، لأنه ينتزع الوجود الإنساني من الضرورة التي يفرضها نظام الحاجة على الجسم، ويضعه في أفق الفن والجمال والإبداع والخيال، فتصور الجسد خارج التحام الرغبة بالحرية هو تصور للجسم أي للضرورة، والضرورة نقيض للرغبة والحرية، فالجسد بهذا المعنى الصوفي الفلسفي يُحرر الوجود الإنساني من كل شكل ناجز، ويجعله نَزاعًا إلى ما لم يحصل بعد، ولذلك كان متعددًا، فهو أجساد: جسد الكائن، جسد النور، جسد اللون، جسد العطر، جسد الماء، جسد الهواء، جسد النبض، جسد الحب، جسد المعنى، جسد الشكل... وهكذا. فالإنسانية جسد لا جسم، منه تبدأ بوصفه نظام رغبة لا نظام حاجة، وتنطلق في تحرر دائم للابتكار والإبداع وتجديد أسلوب Style حياتها الخاص، وعلى أساس بُعدها الفردي في الوجود، وما ليل الجسد إلا أفتعة الضرورة التي تتغيّ تحويلة إلى جسم خاضع منحرف عن أفق ابتكار وجوده. و(حانة الروح) هو قبضٌ على إكسير التصريف المختوم بيد النقطة. و(مصحف الأحوال) هو فسيفساء الروح التي تتكلم لغة ما قبل الطين، حين تصّاعد في معارج المعارج برفاف خُضر، وتروم الذوبان

في اللانهائي، وكأنها نفس من أنفاسه، مرتدية الشيات الخمس التالية:

1 - رَوْحَنَة اللغة، وإفراغها من أصداء الثقل المادي التي تشدها إلى غوايات الحمى المسنون، بحيث لا ترى من الوجود إلا ذاتها.

2 - صَبْها في أواني القَرَأَنَة (= القرآنية) التي تشع وتناسل فيها المعاني وأصدادها، بطرائق يصير فيها الوجود فتنةً غراء، ووجود النسيان نقطة لتأسيس وجود للوجود.

3 - تَلَأُلُ خيالها المنهمر من حضرة الحضرات تَلَأُلُ المستحيل في أحناء الحياة.

4 - مفارقتها للمقول الصوفي على مستوى النظم والشحنة البصائية.

5 - تلميحها إلى كوجيطو شعري من أجل الوجود المُبْعَد.

وهذه الشيات هي الكفيلة باستعادة المعنى ليقول فواكه اللامعنى التي تعب هايدجر في البحث عنها داخل المتن الهُولْدِرْلِينِي. و(أطلُّ علي) مرآة تكشف مسارات الذات في تشظياتها والتحاماتها. و(أفلاكه رشاقة الرغبة) توحيد للمتعدد في نقطة اللاتعدد. ويبقى ديوانا: (زمن الغربة) و(الكتابة على ألواح الدم) اللذان أعتبرهما رمادا في تجربتي، لأنهما رماد الذات المحترقة في أتون الإيديولوجيا العمياء.

وعلى العموم فإن تجربتي الشعرية لا تخرج عن ثلاثة مدارات متلاحمة؛ هي:

تتبع مجهول القصيدة: فالمعايير والقواعد لا يمكن أن تلد القصيدة، وإن كانت القصيدة لا توجد إلا بامتلاك الشاعر لهذه المعايير والقواعد، غير أن مضائق تلك ليست من قبيل مضائق هذه. فالفرق بين القصيدة وقاعدتها هو فرق فسحة كامنة في الأزرق لا تستطيع الإمساك بها أبدا، وكل ما في وسعك هو الاقتراب منها، والإنصات إليها، وإلى ما في كلماتها من مجهول وُضِعَ ليبقى مجهولا، تسكن حقيقته ما يتعدى الكلمات، إذ الكلمات دائما ينقصها شيء عندما يتخلى عنها الشعر. وهذا الشيء هو الأسرار الكبرى التي تتنفس المجهول في فضاء القصيدة.

وكل قصيدة لها حقيقة خاصة بها ممعنة في الصيرورة، بها تؤسس معرفة متفردة، وتنطق بما يختلف عن الحقيقة الراكضة في كلمات أخرى غير كلماتها. إن حقيقة القصيدة أطول من زمن إنصاتها إليها، إنها تجددُ التكوين في منحرجات أسرار كبرى، تنفتل من سلطة الإخضاع إلى ما لا حقيقة له، لتقاوم ما يعتقلنا من خطابات، وما يبتز وجداناتنا، وما يُلَوِّث ذاكرتنا ويُنمِّطها. فهي

تُعلن عن طريق غير الطرق المعتادة، تُزجُّ بنا فيه لنعانق ما لا ينتهي بجسدها الشعري الذي هو أحد الأشكال الرمزية الأكثر تأثيراً في وجدان البشر، والأفضل استجابة لانتظاراتهم الروحية، والأعمق إضاءة للوجود.

بالقصيدة، وفي مجهولها الراعش بالمستحيل، يُحسّ الناس على الدوام بكونٍ ينشأ ولا ينتهي.. كونٍ تجذبهم الأسرار التي يتكلمها، فيتسابقون نحوها... ولكنهم لا يصلون إليها لكونها موهلة في الهروب كما نقطة سرِّ التكوين، ضوؤها متوجُّ برعشة الخلق، يُعيد تشكيل ذاتنا ووجوداتنا لتنطق بحقيقة عالم حيوي، توضع منه إرادة هذه الذات والوجودات، وتتفاذ تنافذ الضوء مع الماء، والعطر مع الصوت، وتسكن فيما تتوحد فيه من أسرار الوجود على الأرض.

إنَّه السريُّ إذن الذي تُسكننا فيه القصيدة، فننشُدُّ إلى اللانهائي سائرين على طريق المجاهدة والمكابدة لبلوغ صفاء اللوعة، والنزول ضيوفاً دائمين فيه، حيث تكون الرؤية بحجم السماوات، واللغة بحجم إصبع، مما يجعل التوتر المتولد عن هذا التباين في الحجم صرخة راجعة مندفة، تحت ضغط قوة الرؤية، باتجاه الذات لدفعها إلى السهر على اللغة في ماء يُتمها، لإنقاذ الشعر من وجع الصدى. فالشعر هو المتعدد الذي يسكن دم اللغة، ويستضيف فيه دماء لغات أخرى، للتجاوز وتوليد شعريات من رحم الأقصى اللغوي، تنأى عن منطق إرضاء كل الناس. فالقصيدة حين يستبد بها هذا النزوع تكون قد قتلت نفسها، وقتلت مجهولها، ودخلت في سوق المنفعة الماحق للغة وللشعر معا.

لا يكون الشعر شعراً إلا إذا ألغى منطق الجماهيرية، ومنطق النفعية المرتبط بالسوق والمؤسسات، ودخل في الوعد، وفي المجهول، وفي الإنصات إلى ما لا يُنصت إليه، واقتحم المنعطفات والتخوم الكونية التماساً للحيوي الإنساني بوصفه أفقا لمعنى جديد، ضداً على خرائب المنافي، ولغات الاستهلاك الماسخ.

ب- تخليق الوجود بالكتابة الصوفية: ولا نُصافي مجهول القصيدة، ونهدم أطاريح الاستهلاك إلا بالدخول في كونية التصوف ككتابة رمزية بامتياز، وكتابة مجاهدة وانفتال لتخليق الوجود مظهرًا ومخبرًا، وبكل مكوناته، باعتبارها كتابة لا تقوم على إقصاء الآخر وإلغائه أيًا كان، أو إهمال قيمه، أو تجاهل خصوصياته. فهي سبيل الحداثة الحق في الهنا والآن، في الذات والزمان، بها وفيها ندرك أن اليقين الحقيقي يثوي خلف المدركات الظاهرة.

إن الصوفية بُعدٌ شعريٌ حداثيٌ رحيبٌ يُخرجُ الذات من الراكد الراهن، ويُحقق ذاتية المبدع، ويؤصلُ فرديته كإنسان فاعل متفرد في الوجود، ومتفاعل معه. فالذات النازفة تحت ضغط انعدام اليقين الروحي في عالم متلاطم زاهر بالنفعية المادية والأناية الصماء، قد تفجرت، وتولد فيها الشعور بسلوك التصوف كمخرج طبيعي من الفوضى، ومن ظلمة الكاوس Chaos بالمعنى الفلسفي. فالبديل المناقض للواقع لن يتحقق إلا في الذات الشاعرة وعالم التصوف، شريطة أن يكون هذا العالم عالم إبداع، وتصوفه تصوف قوة خلاقة، لا تصوف تخاذل وخنوع، ودروشة وانكسار، وهروب وخوف، واجترار وإحباط.

فبالرؤية الصوفية يتقوى رفضُ الشاعر للظواهر الخارجية العيانية، وينفسح أمامه المجال لخلق عالم مفارق يستند إلى داخلية وجوهره المغاير للظاهر، فيتمثل الحقيقة في أجلى حالات الصفاء عن طريق الرؤيا البصائية. وعليه فإن نزوع الشعر إلى الكتابة بحبر التصوف المضيء هو نزوع إلى البحث في مجالٍ روحيٍّ لرُوحنة الذات القلقة، والتسامي بها عن طريق تلاشي الحواس الظاهرية للاستمداد من ينبوع الذات بوصفها مصدرًا لطاقة كامنة، يتسرّر في طبقاتها الإشعاع الروحي، وبحكم كون الشعر ينزع من الداخل إلى الخارج، ويهتضم الواقع، ويتمثله عن طريق قناة الرؤيا التي تُحيل التناقض إلى انسجام وألفة.

ولذلك، فإن صوفية الشاعر ليست صوفية دين ما، أو صوفية مذهب ما، أو صوفية عقيدة ما، وإنما هي صوفية شعرية نابعة من تحت لغات الوجود، تتجاوز أفق الذات الشاعرة برؤيا شاملة مُمكنها من أن تظل مُفاعلة للوجود مُفاعلةً الراض المُغيّر المُكيّف. إنها انبثاق من وجدانية أدبية ذوقية حدسية، تُلاحظ الواقع، وتنقده إشارة لا تصريحاً، وفيما هي تفعل ذلك بالأشياء المرئية والمعلومة، تُشير إلى الأشياء غير المرئية والمجهولة، وتُدلُّ عليها.

هكذا تتقاطع الكتابة الشعرية مع التجربة الصوفية.. تتقاطعان :

- في الرؤية الإنسانية للإنسان.
- وفي الارتقاء بالروح إلى مدارج السمو.
- وفي استشفاف المجهول، واكتشاف ما يختبئ وراء هذا الستار الكثيف الذي هو الواقع اليومي القاسي\الأليف.

وعن هذا التقاطع وفيه يقول الشاعر الصوفي بلسان رُوبرْتُ بُرُوك : «أنا لا أعني أي شيء ديني، ولا أي شكل من أشكال الإيمان، وإنما صوفيتي في أساسها هي النظرة إلى الناس لذاتهم، ومكونات الكون لذاتها»، لأن لحظة الإبداع لديه، ولحظة التأمل الصوفي هما لحظة واحدة، هي لحظة إشراق معرفي تعتمد العرفانية، وتتجرد من أعباء المذهبية والعرقية، لتلج جوهر الجوهر في الإنسان والكون. وإذن؛ فإنه لا يستطيع استيعاب الشعر إلا التصوف معرفة وسلوكا وتذوقا.

• ب- اكتشاف حضور الروح في المادة:

والمدار الثالث في هذه التجربة يسكنه هاجس التعبير وديناميته. إذ التعبير في كل فن من الفنون تتطور أساليبه مع الزمن، فيزداد القصد منه غموضا وخفاء من خلال تغير هذه الأساليب، حتى ليتعذر يوما الوقوف على دلالة فن ما، لأن أساليب الأداء تقطع كل سبل التواصل، ومن ثمة يتعين البحث عن سبل أخرى جديدة للتواصل مع هذا التطور في أساليب الأداء. فحُرقة تخطي أدوات التعبير هي حُرقة كل مبدع، وكلما كان هذا التخطي حكيما كانت مقومات الإبداع عابرة الزمن، ومحتفظة بشيء لا يزول، ذلك أن جوهر الشعر يكمن في الانفثال من المواضعات. فروحه تُعرَف بهذه الوثبة غير المتزنة، ولأجلها يتحفَّز على المادة، ويشع من خلالها، فتستقر استقرارا نهائيا، ويتجدد شبابها كلما عرف الشاعر كيف يكتشف فيها حضورَ الروح.

وهذا التجاوز والاكتشاف مشروطان بالحرية، والحرية سمتها أنها تقبل الشك، مثلها في ذلك مثل سائر القيم الإنسانية، إذ لا حرية ولا حقيقة أنجزت وفُرع منها فأمكن عرضها كمسلمة مطلقة. وكما أن الحقيقة لا تصاغ في القوالب، فكذلك الحرية لا تُبسط بالبراهين، والحقيقة لا أحد يتلوها علينا إذ هي عرضٌ لذواتنا على الواقع، بحيث لا مناص لنا من الدخول فيها على هديها، ذلك أنها لا برهان عليها مثلها في ذلك مثل الحرية، لأن البرهان عليهما للنفس أو للآخرين هو إنكار لهما، ومنع لهما من أن نحيا فيهما، ونُعائنها إلى حد المخاطرة بأنفسنا من أجلهما.

إن الحرية لقاء، ومن تعرَّف إليها أمست لديه حضورا خلاقا في الكيان وفي الأشياء، يراها في حدود ذاته، وقد أخذت تتسع في تدريج بفعل ذلك الحضور، وفي المادة روحًا موعودة بالاكتشاف، أي أنها حضور في العالم وفي الذات، وفي هذا «الشيء الأكثر» الذي يحمله كل إنسان وحده. إن حرية الشعر هاته، ومشيتها فينا هي التي تدفعنا إلى أن نخرق كثافة العالم كلها، فنسخرها وكأنها مادة ابتسامنا الذاتي الفردي التي تدور في صميمه مأساة العالم. وما أبلغ قول

كاليجولا في مسرحية (كامو) لما صاح «ما أصعب أن تكون إنساناً»، وبخاصة في هذا الزمن المتعولم الذي يندر أن تقع فيه على يوم للإنسانية أصيل، فالعالم فيه هو عالمٌ في منتهى التصادم والتسطح.. عالم من ليس له غد ولا أمل.

إن النقد حين يمزق شرنقة (الشللية) والزبونية، والمدح والقدح، ويتعد عن التأثيرية، وازدراع رياح في جسد الشعر لا تقبلها طبيعته، سيكون لا محالة ضوءاً مثيراً للعمل الشعري، ودليلاً يقود إلى مكامن أسرارها العليا. باعتباره مرآة جامعة للحقائق، فيها يرى العالم ذاته، ويُحاورها حوار صيرورة وتخصيب.

ومن هنا كان فضاء النظرية L'espace de la théorie - مهما اتسع - غير قادر على استيعاب الشعر، لكونه المطلق الأدبي L'absolu littéraire الذي يُخصب بالإشارة والرمز واللغز، والأسطورة، والاستعارة، والتورية، والمجاز، والإمعان في الإخفاء والصيرورة. ويبدع أعجب الصور الجامعة بين الأضداد، والمُجسّدة للمستحيل عقلاً بآلة الخيال التي ما فوقها قوة.

إنّ لغة هذه المرأة لغةٌ تجربةٍ ووجود، تتجاوز وطنَ السّحر لتنفذ بقارئها وحاملها من الشهادة إلى الغيب، من المعلوم إلى المجهول، من المألوف إلى اللامألوف، من المحدود إلى اللانهائي. وذلك لأن كتلتنا النفسية La masse psychique لا تستطيع العيش في أمكنة لا يعرفها الشعر، فهو الإرضاء الرمزي للوجود Assouvissement symbolique. وهذا الإرضاء لا يفتن إليه إلا ناقد شاعر بصير بمضايق الشعر، خارج من مناخ النظريات إلى مناخ الجمال الطافح بمشاعر أقيانوسية Océanique وطاقية إيروسية Erotique (= بالمعنى الرمزي)، وذلك لفك شفرات الجسد الشعري، واستجلاء مدلولاته الجزئية والكُلّانية، وتجميع أنواره المتناثرة في سهوب اللغة وأدغال الخيال، ووضع يد الذاكرة على شعرياته الكبرى، وشعرياته الصغرى Micro poétique الحاملة في فجواتها وبياضاتها إبدالات Paradigmes وقيماً كونية عُليا.

هي خطوة إذن لفهم الشعر

يقوم بها شاعر ناقد؛ اتسعت حريته بكثرة معارفه؛ في اتجاه النص الشعري، لأجل الارتقاء بالمعرفة شعرياً، ولأجل تكسير كبول الوجدان، لكي يسير في طريقه المديد إلى النور لإعادة خلق اللغة، وإيجاد سبل جديدة للتعبير عن الذات وفنائها في اللانهائي. ففي هذا العالم الذي فقد هُويته وحكمته لا يطمح الشعر إلى شيء سوى أن يكون هو الهوية والحكمة والرمز للإنسان

والوجود. والوعي بهذا يتم على مستويين:

أولاً: وعي باللغة في امتلاءاتها وصيروراتها.

- ثانياً: وعي باليد التي تكتب اللانهائي خارجَ بنيات التخاطب المسكونة بالاغتراب والاطمئنان، وتعملُ على تغيير الوعي الإنساني.

هي مُحاضنة للأهوال اللامتناهية للكتابة الشعرية والنقدية، يتحول فيها الكيان إلى مضمار احتمالات، تتنافذ فيه توتراتها وممارساتها، ويشتعَل كلام جديد، تتكلمه كل الأزمنة في زمن واحد. وهذا الكلام هو الذي الإرضاء الرمزي للوجود، أي هو الشعر متماهيا مع مكونات الوجود، ومنفلتا منها ومن تشظياتها، لِلَّامِّ الجراحات، وردم الهَوَات، ورؤية ما لا يُرى، والإصغاء إلى ما لا يُصغى إليه عادة. إنه لسان المستقبل المتحدِّث بتعدد الحقيقة، وتعدد المعنى في الأزمنة، والأنظمة، والمؤسسات التي تقف ضداً على ذلك، وتستحلي العيش في واحدتها الضريبة.

- تجمع في كتابتك بين القديم والحديث. هل لا يزال التراث ملهماً للشعرية المعاصرة في وقت صعود الموضات وصيحات «قتل الأب»؟

-إنَّ مقولة قتل الأب فيها من المكر والالتباس أكثر ما فيها من إرادة المحو والتخطي، وإني لأعجب ممن يقتل الأب هنا، ويستورد أباً مقتولاً من هناك دون وعي. فالأب يستحيل قتله في الفكر والأدب، حتى ولو اعتقدنا أننا قتلناه فهو يطل علينا ضاحكاً من خلائانا الجذعية، إنه كآدم المختفي ظاهراً، والمتجسدة خصائصه في سلالته، يتمتع بـ«العود الأبدي» الذي تحدث عنه نيتشه، قد يتوارى في فترة من فترات النكوص، ولكنه لا يلبث أن يعود في لباس عقل منفتح على الزمن، مقارن شياته بتحولاته، وملامح نبض بمحوماته.

فكلُّ الإنسانية تسبح في مياه التراث، بعضها في ظاهر هذه المياه، وبعضها الآخر في باطنها، وذلك لأنه النبض السري الرابط لها بالجدور وبالهوية. ففي كلِّ التراثات الكونية يوجد صنفان من القيم: صنف القيم المبدعة والمنتجة، وهي التي ينبغي أن تُتخذ طمية للتنمية. وصنف القيم الجامدة التي لا تُنتج إلا الجمود والعقم، وهي التي يجب التخلي عنها، وإيداعها في صندوق الماضي، لا في قطار المستقبل، إذ ليس كلُّ تراث صالحاً للاشتغال في الراهن والآتي، زيادة على أنه لا يُقلد، وإنما يُصَفَّى، لأن التقليد عيبٌ في الذات، سواء أعلق بتراتها أم بتراث غيرها، وعجزٌ

إبيستمولوجي، وسباحةٌ في زمن مبتوت الصلة بالزمن الداخلي الحي لتلك الذات.

إن التراث ليس مُقدَّساً، لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، بل هو ككل الأشياء، فيه ما هو نافع، وما هو ضار لا يمكن قبوله اليوم، لأنه يعوق ولوج الحداثة، ولذا يتحتم تجاوزه بجرأة، والقطعُ معه لكي نتمكن من الحداثة، وهذا يحتاج إلى قراءة حداثيّة للمصادر الأصليّة للتراث، يتولد عنها إبداع خاص، وجمال متجدد، يكون مدارهما تكريمُ الإنسان، ورفعُ القدسية عن كل الاجتهادات التي لم تعد صالحة لسلوكه، ولا مثريّة لوجوده، إذ المقصود هو تغييرُ المقاصد والغايات المكرّسة للتقليد والقدسية، وربطُ العقل بأفق القيم الكونية، لإحداث جملة تحولات عميقة في المجتمع، تنقله من نمط حضاري إلى نمط آخر أعلى منه وأرقى. وهذه التحولات لن تكون فاعلة إلا إذا نبعت من داخل الوعي الذاتي لذلك المجتمع، أما إذا وردت أو فُرضت عليه من الخارج فإنها لن تكون إلا تقليدا ممسوخا.

فالحداثة في جوهرها تفريقٌ بين واقع الأشياء وروحها، والروح هي مجموعة القيم والمبادئ التي يكون الواقع تجسيدا وتطبيقا لها، فهي قيم وليست واقعا خارجيا مقلدا. تُحرّر الذات من وصاية أيّ كان، وتُخوّلها حق النقد والاعتراض على نفسها وعلى غيرها، وعلى الأشياء من حولها، وبذلك تعي الفرق التداولي بين التطبيقات اللامتناهية لروح الحداثة، وتندغم في زمانها لا في زمان غيرها.

إنّ الحداثة فعلٌ تاريخيٌّ، لا يُحدد في فترة معينة، لأنه يمتلك جذورا في الماضي، وامتدادات في المستقبل. وكلما أتى هذا الفعل بما يُدهش الناس، ويدفعهم إلى تلقيه بعقولهم ووجداناتهم بسبب ما يحمله من قيم جديدة غير مسبوقة، ترتقي بواقعهم نحو الجمل، أسرعوا إلى تبنيه، ودخلوا في حركيته بتلقائية، شريطة أن يكون ذلك الفعل متنفسا برئتي الأخلاق، لا بمعناها النظري اليوناني، وإنما بالمفهوم الصوفي؛ الذي يرى الخُلُقَ (بضم الخاء) مقابلا للخُلُقَ (بفتح الخاء). فالخلق والخلق هيتان، الأولى للجسد، والثانية للروح. وهذا يدلّ على أن فعل الحداثة لا يمكن أن يُنتج مفاعيله في الإنسان إذا هو اتجه إلى هيئة الجسد، وترك هيئة الروح، لكون الإنسان مكونا منهما، بهما يكون، وبهما تتم حياته. وكل حادثة رأت غير هذا سيكون مصيرها الفشل، بدليل ما نراه اليوم من قوة الإنسان التي بدأت تنقض عليه هو ذاته وعلى ما حوله، كما يتجلى في أسلحة الإبادة والدمار، وفي التلاعب بالجينات، مما ولد فراغا أخلاقيا، وجعل الناس يعيشون في فراغ مَوْحَد تحت سقف التوترات، ولذلك تزايدت الدعوات إلى ضرورة تخليق

توجهات الحداثة.

والمبدع الحصيف لا يعزب عن لُبِّه أن الحداثة استمرار لأجمل ما في التراث، خاصة منه الشق الأدبي والصوفي الذي لا يمكن للشعرية المعاصرة أن تمتد في الزمن دون استرفاده، فهو الجذر السري لإيراق شجرته، ولا يقول بغير هذا إلا متهوِّس بالدُّرَج (= الموضات)، والدرج فقاعات صابون مصيرها الزوال. أما الإبداع فهو منذور للديمومة، وشتان بين زائل وخالد.

- نجد التصوف والصوفية في كل مكان وعلى كل لسان. ألا تتفق معي في أن حتى النزوع الصوفي صار من الموضات التي يتعاطاها الشعراء اليوم بصلافة وجهل؟

-أتفق معك فيما ذهبت إليه، ومن دون تحفظ. فهؤلاء يخالون أنهم حين يركبون دُرَجَةً (= موضة) من الدُّرَج سيكونون أقمارا في سماء الحداثة، وهذا فهم سخيף للحداثة، ووهْم يقذف صاحبه في الخَطَل. فالخطاب الصوفي هو خطاب لازمني، يتغيا القبض على اللانهاي بقلب العاشق، له خصوصيات تميزه من سائر المجالات الثقافية، سواء أكان ذلك في محتواه المعرفي أم في بنائه الأسلوبي. وغموض أسرارهِ وجمال تعبيرهِ هما أساس جاذبيته للنفوس، لكونها مجبولة على كشف المحجوب، وهتك المستور، والنفاذ إلى الأغوار البعيدة. فكيف يُعقل إذن ممن لم يَخرق العبارة، بله الإشارة، أن يُنتج خطابا صوفيا؟ وكيف لمن لم يعيش التجربة ويحترق بأضوائها أن يعرج في مدارج القول الصوفي؟

إنَّ الإبداع الصوفي ذاتٌ تُجَلِّي ذات صاحبه، فيها يتمرأى سلوكه في الناس، وفي الحياة والكون. وأغلب الذين ينتحلون هذا المسلك الكتابي ينقض سلوكهم مبدأ المحبة الذي هو أُسُّ التجربة الصوفية، فهم يُؤذون، ويكرهون، ويقسون، ويلبسون أقنعة لكل حالة. وهذا هو مرتبط وعيهم.

إن الصوفي لا ينقض سلوكه نصّه، ولا ينظر إلى العالم بكراهية مهما اشتدت مبادئه، وإما يُفيض عليه من عين المحبة التي هي أصل الوجود.

- أنت من الشعراء العرب القلائل الذين جعلوا من المسألة الإيقاعية في كتاباتهم مسألة تعبيرية ووجودية في آن، كيف تنظر إلى جدل الأشكال الشعرية في سيرورة خطابك الشعري؟ وهل يصح القول إننا بصدد تجويفات وصيغ إبدالات متنوعة من «عقدة

إيقاعية» تعمل على تظهيرها والسمو بها؟

-في هذا الكون لا أحد خارج الإيقاع، فجميعنا نركب أمواجه ونُركمَج، ونتداغم معها ونتواشج، لتتسق حياتنا. والإيقاع إيقاعات وألوان، فهناك إيقاع الكون بمجراته وكواكبه، وإيقاع الجسد، وإيقاع الظواهر الطبيعية، وإيقاع الفصول، وإيقاع الليل والنهار، وهنالك إيقاعات تتضمنها المجالات الفكرية والفنية والأدبية والجمالية والمعمارية والحضارية، كما هو الشأن في التشكيل والشعر والموسيقى والرسم والرقص والنحت والتشكيل، وما إلى ذلك. بل إن ثمة إيقاعات الجمل والكلمات والحروف والهواء.

فما هو هذا الإيقاع الذي ينسج كينونتنا، ويشكلها كما تُشكل الزهرة العبق، والماء الحياة؟ إن الإيقاع Le rythme كلمة مشتقة من اليونانية، وهي في أصل معناها تعني الجريان والتدفق والتواتر، وليست دلالتها مقتصرة فقط على مجرد التلوين الصوتي، كما في الشعر والموسيقى، بل هي فاعلية مؤثرة في كل البنى المادية والمعنوية، منشبكة بالمجالات المعرفية وسياقاتها الدلالية التي تتمظهر فيها. فكل شيء في هذه الدنيا هو إيقاع... ولكن طرائق تحديده مختلفة، ومتفاوتة الدقة.

والغاية من هذا كله هو الإيماء إلى ثراء الإيقاعات وتناسلها وتناسجها وتناسقها في العمل الأدبي، وفق إيقاع شامل لا ينضبط العمل، ولا يُزهر إلا به. ولذا كان من اللازم الخروج من الخندق الإيقاعي المركب والصافي الذي سجت فيه القصيدة نفسها منذ بزوغها إلى يوم الناس هذا، والبحث عن آفاق إيقاعية جديدة مستمدة من ذاتنا المغربية بتاريخها وجغرافيتها، ومكنوزها غير العالم لتوسيع روح الشعر التي ضاقت بالأشكال السائدة الآن.

إن الشاعر الحق لا يشكل له الإيقاع أي عقدة، لأنه يدرك بفطرته الشعرية أن لا شعر خارج الإيقاع، أما الطارئ على هذا الفن فهو الذي يشكل له الإيقاع عقدة العُقد، لكونه لم يتتبع منجزات الشعراء الكبار في هذا العصر، ولو فعل ذلك لألفى أشعارهم كلها تُركمَج في أمواج الإيقاع.

وقد ترسّخ لدي؛ ومن خلال تجربتي؛ أن الشاعر هو الذي يخلق الشكل المطابق لزمناه النفسي، وعلى هذا الأساس فإن لكل شاعر، بل لكل مبدع، الحق في خلق الأشكال التي يريد بها ويراها متوافقة مع غليانه الروحي. لكن شريطة أن لا يصعد فوق جبل النرجسية والأنانية

ويقول: إن هذه الأشكال هي قبلتكم أيها المبدعون، وما عداها أصنام ينبغي أن تحطم.

فأنا لم أكن مُنحازاً في يوم ما إلى شكل من الأشكال، فقد مارست القصيدة المقفاة، والقصيدة التفعيلية، والقصيدة اللاوزنية (= قصيدة النثر)، والشذرة، والهايكو، ولم أشعر بأي حرج من الشكل مادامت أعالي الفنية تدعوني إليها بصيغة شكل من الأشكال. ولم أكن من الذين يلهثون وراء أوليات الأشكال لتبرير فعلهم الشعري، فهؤلاء هم كمن يبحث عن خيط حدائث تحت تراكمات الماضي ليضعه في إبرة واقع أثخنه التخلف، وذات منسحرة بالوافد.

• هل لك طقوس وحالات مخصوصة في كتابة القصيدة؟ وهل تعود إليها من أجل

تنقيحها وإعادة كتابتها؟

- حين أشرع في كتابة القصيدة-تحت ضغط ما- تتقمصني اللغة، وأخرج مني بالمخيلة لأستبطن الأشياء، بعيداً عن أسر البديهة، قريباً من العمق، وبذلك يتأتى لي توظيف ما استبطنت في سياق جديد وحدائي، تتوالد منه الدلالات، ويلتبس فيه العقلاني باللاعقلاني، إلى حد يُخيّل إلي فيه أنّ أنايَ تنتشل الأنوات الأخرى من متاهات الوجدانات الحسية أو الروحية.

إنّ هذه الأنا تشتغل خارج الطقوسية في محيطها، بحيث ترى الأشياء فتنفذ إليها، وتراها الأشياء فتدخل إليها حتى تلامس نسغها، وحين ينتهي هذا التنافذ تولّد القصيدة، فأتركها تنتفس هواء الوجود مبتلةً بصراخها. ثم أعود إليها لأنظفها مما قد يكون علق بها من أوشاب، كما ينظف كل مولود، مدفوعاً بنفوذ البصيرة على البصر، وبشهوة تقليص حجم المرئيات فيها، وتحويله من مرئي إلى لا مرئي، يُحيل ظاهره على باطنه، ويعكس باطنه ظاهره، مما يجعل منسوب التجريد فيه غير طاعٍ على منسوب التجسيد، حيث يدخل المحسوس في المجرد، ويُراوح المقيد مكان المطلق، والمطلق مكان المقيد، إذ في هذا المزج بين الضدين تكمن قوتها، وتكمن جمالية المفارقة. وهذا الصنيع يأخذ مني ما لم تأخذه القصيدة أثناء انثيالها، وهو ديدن معظم الشعراء شرقاً وغرباً؛ الذين يحترمون متلقيهم.

• ابتداء من «العبور من تحت إبط الموت» 1994، ومروراً بـ«طائر من أرض السمسم»

1995، و«الخروج من ليل الجسد» 2006، وانتهاء إلى «لأفلاكه رشاقة الرغبة» 2013،

هل يمكن القول بأننا أمام (تكثيف عرفاني) لسيرة آية وارهام الذاتية داخل التوتر بين

الحياة والموت، الوهم والحقيقة؟

-لقد عشت الموت حياة، والحقيقة وهماً، فمرت كتابتي بهذين البُعدين، وتشكلت لغتي من ألوانهما عبر مراحل أربع؛ هي:

- مرحلة اللغة الرومانسية الهاربة من ضغط الواقع، والمشبعة بأوهام الفردانية، وهي مرحلة لم تُنتج إلا كلاماً مُستقًى برشاء الذات من آبار الرومانسيين في الشرق والغرب. ورغم احتفاء الصحف والدوريات به هنا وهناك، فإني لم أُسكِّنه بعد في ديوان، لعلمي بأنه لا يناسب الحساسية الشعرية الجديدة المنشغلة بالمعاني المشتركة في الكون.
- مرحلة اللغة الزاعقة المفتونة بالجماهير، والتي نظرت لها الإيديولوجة تحت غطاء الواقعية، وهي واقعية فجّة هجينة، لا صلة لها بالواقعية السحرية الفنية، وإنما لها وشائج بالمبادئ الثورية اليسارية، وبعلم النفس الإعلامي الذي يهدف إلى التأثير في الناس بلغة يفهمونها أكثر مما يفهمون نشرات الأخبار. وهذا نموذج من هذه اللغة، أقول فيه:

دَمِي عَلَى الْإِسْفَلْتِ يَلْعَنُكَ

عَلَى جِدَارِ الْوَقْتِ يَصْلُبُكَ

يَا أَيُّهَا الْجَلَادُ

تَرَاهُ فِي النَّوْمِ يَدُوسُ حُلْمَكَ الْغَيْبِي

يَلْفُ أَسْلَاكَ لَطًى

عَلَى خُطَاكَ.

وقد ضاع مني الشاعر في هذه المرحلة، ولم يبق منه إلا بوق إيديولوجي منفوش، تَوَهَّم أنه شاعر يُردد قضايا العالم الثالث، ويدافع عنها، ولم يدر أنه كان يحرق نفسه بغباوة وسذاجة، وأن زهرة عمره قد أذبلها هذا المسعى.

- مرحلة اللغة الرمزية السورالية التي تتوسل الأقنعة والأساطير، وتستضيف الشخصيات والأمكنة في النص لتعبير أكثر إدهاشاً وإيغالا في الدواخل. وبعد شوط من العمر في هذه

المرحلة وجدت وجهي متشابها مع كثير من الشعراء، حتى لكأننا نسخة واحدة فيها كثير من الإسقاطات والتكرارات، كتبتها يد السبعينيات الحارقة بجُنونٍ وعِيٍ التجاوز، ومحو الماقبل.

• مرحلة اللغة الإشارية النابعة من الذات المُخلَّقة صوفيًّا، حيث ترسَّخ لدي أن ما يحدد إنسانيتي، وإنسانية الإنسان عامة، ليس هو العقلانية كما هو مشاع، وإنما هو درجة الأخلاقية. فكلما زادت درجة أخلاقية الإنسان ارتفعت درجة إنسانيته في الكون، ولكن ليس بالضرورة أن تزيد الإنسانية عنده كلما زاد تقدمه العقلي. فقد برهن لي زمني باللموس أن العقلانية أضرت كثيرا بالإنسانية وبصلافة، حين انحرفت عن مدار الأخلاقية، بل إنها اليوم سائرة في نفي تلك الإنسانية بروح التدمير. ولهذا اتخذت هذه اللغة، لا باعتبارها ركاما متمظهرا بمظهر الحياة، وإنما بوصفها كونا موازيا للكون، وروحا تتخلل جسد الأشياء لتتطق بالمضمّر في حناياها منذ أول التكوين. إنها لغة فيها تناسلٌ للدلالات، وتضافرٌ للصور وتراكبٌ، ودورانٌ كما الكون حول نقطة الواو المبطونة في (كُن).

• في سياق اهتمامك الجمالي والنقدي بالشعر المغربي المعاصر، ودراستك لمجمل ألوانه، وتياراته، كيف تنظر إلى واقع الشعر اليوم؟ وهل استطاع أن يُجسّد خطابًا على مستوى الكينونة والوعي والرؤية، أو على مستوى الأفق الجمالي ككل؟

-لم أكن متفائلا بواقع الشعر المغربي المعاصر في فترة المد الإيديولوجي، لكون بعض منه دخل في عباءة السياسي، وجلس على مائدة هيمنته، فصار يُبجِّلُه، وبعض آخر قذفته يد ذلك السياسي في المنافي، فصار يذمه ويكشف سواته. أما الذين نجوا من هاتين الكماشتين فهم وحدهم من أنقذوا الشعر من الهبوط في الجحيم، وذهبوا به إلى مَجَرَّات الحلم الإنساني الحي. إن الشُّعر فوق كل تصور سياسي، فهو ليس خادما عند أحد، ولا قناة لتصريف الأحقاد والحسائف، والملق والنفاق، وإنما هو الرئة المعافاة التي تتنفس بها الإنسانية طموحاتها ومعلوماتها على هذه الأرض، وكلما بعدت هذه الرئة عن أوباء الكراهية سلمت بيئة الإنسان، واغتنت بالجمال، إذ هو المؤسس الأوحد لمملكة الجمال، والمغذي لأشواق الكائن كلما احتدمت فيه نوازع الكمال.

فأنا الآن أكثر تفاؤلاً به، لأنه يمثل كونا شعريا مستقلا، لا تتشابه شعريته مع شعريات أخرى حديثة، ولا تتنافى. فهو يتجدد باستمرار، ويخلع جلده كأفعى أسطورية كلما أحس بالترهل، ويتحول- بفعل الكثرة الكاثرة - من أسماء الشواعر والشعراء التي تدمنه بوعي معرفي وجمالي، وتقود إبدالاته لغة وتخيلاً وصوراً ودلالات إلى ما لم تفصح عنه اللغة بعد في أقصى أقاصيها، أي إلى بدايات الأشياء في براءتها، إذ حين ندخل براءة الأشياء بالشعر تكون الكينونة قد تحققت بكل أبعادها وعياً ورؤيةً وجمالاً وتساوفاً مع العالم.

إن أفق الشعر الآن - ومعه أفق السرد- مفتوح على المعرفة الصوفية باعتبارها معرفة المدهش الممتد في البعيد الأبعد من الروح، تتجدد كل لحظة وفق إيقاع الزمن الداخلي للإنسان، ومثل في جوانبته لإرادياً بحكم تناظره للعالم. فالعالم كتاب كبير، والإنسان مختصره المضاهي له في المعنى، فكل منهما نسخة من الآخر، ومُنَظَرٌ له. والشعر حين يدخل العالم بقدم صوفية لا يدخله بوصفه عالماً واحداً، بل بوصفه عوالم غير مكتشفة جمالياً، كالعالم الأعلى (= عالم البقاء)، وعالم الاستحالة (= عالم الفناء)، وعالم التعمير (= عالم البقاء والفناء)، وعالم النسب. فكل عالم من هذه العوالم له نظائر في الإنسان، عجز العلم المادي عن ولوجها واستقرائها، وولجها العلم اللدني. فهي أراضٍ بكرٌ تقدّمها الصوفية للشعر ليبني فيها ومنها لغته وصوره ورؤاه، ويقاربها بنظائرها في الكائن البشري مقارنةً وحدةً وتعدد في إطار جمالي غير مسبوق، بحيث سيُشاهد أن:

■ كل جزء في العالم الأعلى له نظير في الإنسان، فالحقيقة نظيرها منه النفس، والبيت المعمور نظيره منه القلب، والملائكة نظيرها منه القوى التي فيه.

■ وكل جزء في عالم الاستحالة له نظير فيه كذلك، كالطباع الأربع، والعناصر الأربع.

■ وكل جزء في عالم التعمير له نظائر كذلك فيه، فالحيوان نظيره فيه ما يُحسُّ من الإنسان، والنبات نظيره فيه ما ينمو من الإنسان، والجماد نظيره فيه ما لا يُحسُّ من الإنسان.

■ وكل جزء في عالم النسب له كذلك نظائر فيه، فالعرض نظيره فيه الألوان، والكيف نظيره فيه الأحوال كالصحة والمرض، واختلاف الصور نظيره فيه القوة التي تقبل الأوصاف المحمودة والمذمومة.

فهذا التناظر الذي تقدمه الصوفية إلى الشعر هو الذي بمُكَنَّتِه أن يجعل معرفة العالم سبيلاً إلى معرفة الذات، إذ ليس في العالم شيء إلا وله نظير في الإنسان، فإذا عرفه عرفَ نظيره

من ذاته. وإن الشعر إذا دخل في هذه العوالم سيترك خلفه التفكير في الشكل، وسيتفاعل معها تفاعلاً خاصاً، سينتج عنه أثرٌ ما في الوجود من غير مباشرة ولا حيلة تركيبية، وذلك لأن هذه العوالم لانهاية لتكوينها، فهي نصوص مفتوحة، الكتابة فيها لا تنتهي أبداً، لكون كل ما فيها متنقلاً من حال إلى حال، وإذا كان حصرٌ ما لا ينتهي محال. فمن البدهي أن يكون الشعر النابع منه كذلك، وأن تكون حياته وجدواه في لا زمنيته، فحصره في عصر ما، أو زمنية ما، هو قتلٌ له، وقتلٌ للوجدانات الراعشة ورَدُّها بضوء المستحيل.

وإدراكاً لكل هذا، لم يفتأ الشعر المعاصر ينخرط، وبقوة، في دينامية لم يعرفها من قبل، ويتجلى ذلك في لغته التي نسمع فيها نبض الكون ممتزجاً بنبض الذات، وفي الإبدالات المجترحة من قبل الذاكرة والخيال العالي فيه. فهو شعر يُفكر بالصور أكثر مما يفكر بالكلمات المتداولة في الشعرية السابقة. إذ اللغة فيه تعود إلى النبع البدائي، حيث تقول وجودها الذي انبثق منه الوجود.



أمينة المريني

ولدت عام 1955 بفاس. تابعت دراستها الابتدائية والثانوية والعالية في مدارس فاس والرباط. وعملت أستاذة للغة العربية بالتعليم الإعدادي ثم الثانوي، وقامت بمهمة الإرشاد التربوي للمعلمين المتخرجين من المراكز التربوية. من أعمالها الشعرية: ورود من زناتة 1997. المكابدات 2005. المكاشفات 2008. خرجت من هذه الأرخييلات 2015.

- أسألك ابتداءً: ما الذي قادك إلى الشعر؟ متى سمعت بهذه الكلمة السحر لأول مرة، وفي أي عمر وجدت نفسك تكتبين؟

-للشعر عندي عمران: عمر بيولوجي وعمر كوني؛ فالأول مرتبط بمراتع الطفولة وتقلباتها ومحاضنها وهو موسوم بأزمته المتراصة والمتتالية من عمر الطفلة التي كنتها. فمذ كنت وجدتي أحب الشعر أنشدته بشكل راقٍ حبَّب لمعلمي أن يصغوا إليه بصوتي في كل حصّة من حصص الدروس. أما والدتي فقد كانت منشدة جيدة للشعر تحفظ الكثير من أشعار علال الفاسي ومحمد الحلوي، وتتذوّقها. ولذلك كانت تأخذني بالحفظ والوقوف عند المددود وتمثّل المعاني.

أذكر أنني في تلك المرحلة كنت أفهم بالسليقة الأشعار، وكنت أفنّ بالنصوص التي كان المرابي أحمد بوكماخ قد أدرجها في سلسلة (اقرأ) منذ القسم التحضيري. هذه الفتنة المبهمة أخذت بتلابيبي، وأنا أتحسسها في أرواء النصوص وتناغم مقاطعها وتفعيلاتها. هكذا أخذتني أيادٍ مخلصّة لأسير إلى جنة الشعر وناره، ولرّماً لولا هذا الحب الفطري لما انقادت إلى الشعر بسهولة، كما هو حال كثير من الذين دجّنتهم التكنولوجيا، فما شعروا يوماً بالانبهار إلا لما هو ماديّ. وأعتقد أنه لو شاء لي الخالق أن أتأخر إلى الآن لما تفتّق في الروح هذا الحب الأزلي للشعر بحكم أن الشاعر يولد شاعراً، ولكن عوامل البيئة تتضافر في تنشئته الشعرية: الأم، المرثون،

المحيط الصغير الذي ينعم فيه المرء بسلامة القلب وصفاء الروح وبراءة العواطف. سينمو هذا الحب ويتزعرع في كنف الأسرة والمدرسة إلى أن أصل إلى الدراسة الثانوية. هناك سأقرأ صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة، وسأحفظ نصوفاً كثيرة لمحمد الحلوي والمتنبي، فأحس في نفسي كل مرة بأنني سأقول كلاماً، وأحس بأن الكلام يصطخب في حلقي ويجيش به صدري، ولكن لا أقدر عليه فتصيبني نوبات من الحزن. وأجرب أن أكتبه مرة، وأسلم ما كتبه لأستاذي فيأخذه بالتوجيه ويدعوني إلى أن أحاول مرّاتٍ. وأذكر أنه مرة قال لي جملة لم أنسها إلى الآن: «أنت ما زلت تبحثين عن نفسك». لم أفهم العبارة حينها، ولكنني اعتقدت أنه نصحني بترك الشعر، فانتابني ألم عارم وعدت لأقرأ دواوين الشعراء، وأنا أحدث نفسي بأنني أردت أن أقول هذا، ولكنني عاجزة عنه. وكنت كلما لقيت الأستاذ حاذرت أن يراني.

أنا الآن أتحدث عن سن الخامسة عشرة لم أتوقف حينها عن تدوين خواطري التي كانت في الحقيقة نصوفاً نثرية تحفل بالألم والضياع. كنت أعلم أنني لا أكتب شعراً، غير أنني احتفظت بهذه النصوص للذكرى كونها شاهدة على مرحلة من الحياة. فهمت في الأخير نصيحة الأستاذ. بعد الباكلوريا سيدرسني العروض عالم عروضي كبير وهو المرحوم محمد الدناي، فانبهرت بطريقته في تقريره منا نحن الطلبة، فقد دعانا إلى تلمس الأوزان بالسماع والتقطيع الصوتي.

وهكذا انصرفت في أوقات الفراغ إلى تجريب ما بدأناه مع الأستاذ، ليشمل مختلف البحور الشعرية. فإذا بي أحس كأنني عثرت على كنز من الألحان والمقامات الصوتية، وأدرك ظواهر الزحاف والعلة دون أن اعرف أسماءها، لأكتب أول نص عمودي على الكامل في هذا الوقت. لم أعد أكتب نثراً، وإنما بدأت أكتب البيت والبيتين، وأنا أحتكم إلى الأذن فقط. وهكذا عبّدت الطريق أمامي لأجمع بعضاً من قصائدي الأولى في ديواني الأول «ورود من زناتة»، الذي اعتبره في تقديري تماريني الشعرية الأولى.

- ولدت أمينة في فاس حيث الصنائع والعمران وعبق التاريخ، ونشأت في بيئة محافظة على القيم والمبادئ الأصيلة. هل لهذا دخل في ميلك الشعري، وفي توجيه تصوورك الشعري للذات والعالم فيما بعد، وأنت التي قلت:

وما الشعر إلا ذوبٌ روحٍ ونغمةٍ أليفين صيغا من لظى القلب والفكر

-لا مناص من الاعتراف بأن البيئة لا بد أن تترك بصماتها على الإنسان، فكل إنسان هو محصلة إرثه الخاص. من جينات الوراثة - ولا شك - أن بروز شخصية الشاعر في شعره مرتبط بانتماؤه الذي لا بد أن يستمد منه بطريقة أو بأخرى ملمح إبداعه. ولولا الانعكاس الذي يشبه إلى حد كبير عملية المرآة، لكان الشعر الإنساني واحدًا، وألغيت خصائصه الزمانية والمكانية. ما الذي يجعل الشعر الأندلسي مثلًا مختلفًا عن الجاهلي؟

إن الإنسان يستمدُّ شعره من لاشعوره الشخصي، وهو مصدر رئيس في الإبداع، كما يستمدّه من لا شعور جماعي. لذلك لا بد من انعكاس الأثرين على الشعر. وعليه، فقد كان للبيئة دخل كبير في شعري وفي تصوري له وفي الرؤى التي يحفل بها؛ فالشعر عصارة روح وفكر منصهرة في النغم. ولا أنسى في هذا المقام أن أحيّن هذا البيت الشعري، فقد قلته حينما ارتفعت دعوى محمومة للإجهاد على القصيدة الموزونة والتنكر للأب، وكانت المعاناة لدى شعراء العمود حادة، ومورس ضدهم الإقصاء في المهرجانات والملاحق بشكل صارخ أحيانًا، أو موارد أحيانًا أخرى.

ورد البيت الشعري في ديوان «ورود من زناتة»، وهذا الديوان - بالمناسبة - لم ينشر معظمه في الملاحق الحداثيّة لطابعة المحافظ، لكن الذي يغفله البعض أن التدرج في أدوات الشعر أمر طبيعي، فلكل مرحلة أدواتها، ومن ثمّ اختلقت دواويني باختلاف زمانها. وها أنا أدخل، في اعتقادي، باب الحداثة الشعرية بوعي واقتناع، وإن ظلت الرؤى ممتدة الخيوط إلى هذه البيئة المحافظة التي أنتمي إليها.

إن الرؤية الشعرية في تقديري أشبه بمسيل ماء يمتدُّ مُنسبًا، أو متعرجًا صامتًا، أو هادراً بين الأعمال الشعرية، بل إنه يتشكل وفق طبيعة الأرض الشعرية التي يمر منها. فالأدوات التي اشتغلت بها في «ورود من زناتة» ليست هي نفسها التي وظفتها مثلًا في «خرجت من هذه الأربيليات»، الديوان الذي طمرت فيه البيئة التي تحدثت عنها آنفاً، ولأكتشف أنها كانت كامنة في جزء سحيق من لا وعيي كمونًا يدلُّ على مدى تأثري بها. وبهذا المعنى، يمكن أن أعتبر الديوان سيرتي الذاتية، أو سيرة المكان الذي هو أنا.

• تعرّف عليك قارئك شاعرةً ذات سمت إسلامي، حتى عندما كنتِ تنشرين إنتاجك

الشعري الأول في مجلات مثل (الراية) و(المشكاة) و(منار الإسلام). ممن تأثرت في هذا الباب على المستوى الشخصي والجماعي؟ وهل أدركت أن قصيدتك بهذا السمت هي

«نشاز» وسط تيارات واتجاهات شعرية حديثة تحرض على نقض المرجع والانتماء والعدمية؟

-أتحفظ كثيراً في نعت الشعر أو الشاعر بـ(الإسلامي)؛ لأن هذا يحيلنا على شعر وشاعر غير إسلاميين. الشعراء المغاربة جميعاً يحيون في بلد إسلامي. ما السمت الذي يميز أشعارهم إذن؟ إنني أحب أن أتعامل بحذر مع هذا المصطلح، ويمكن أن أقول عن هذا الشعر بأنه شعر فطري أو وجداني أو كوني. فأني شعر إنما ينبع من الصدق والمحبة ويدعو إلى السلم، وكل ذلك من خصائص الفطرة التي خلق الله الناس عليها. هو هذا الشعر الذي يوصف بـ(الإسلامي). هل كتب شاعر الهند طاغور شعراً إسلامياً؟ وهل كان غوته شاعراً إسلامياً، إذ توجه في حقبة من حياته إلى التصوف والتفكير الروحاني، وقد قرأت بعض دواوينه فلم أجد فرقاً بينها وبين كتابات بعض الشعراء الذين يسمون «إسلاميين»؟

إنه فقط شعر الفطرة الصافية، وهو ما أحاول أن أكتبه، لأنه متجانس جداً والبيئة التي درجت فيها. من مستملحات ما حدث لي في زمن غابر أن شاعراً اتصل بي ليخبرني بأن بعض الأوساط الحديثة تسميني شاعرة عمودية إسلامية، فابتسمت برضى، وقلت: وماذا بعد.. أنا أعيش المرحلة التي أنا فيها وغداً قد أكون شكلاً آخر، ولكنني سائرة في طريقي لا ألتفت للآخرين. بهذه العزيمة نحتُ الطريقة، ولو كنت التفتُ لوضعت أدواتي وتواريتُ كما توارى كثيرون كانوا في أول الطريق.

أما بالنسبة للنشر، فقد نشرت في المنابر المذكورة، كما نشرت في جريدة (العلم) و(الرياض) و(المناهل) وأخرى لا أذكرها الآن. لكنها جميعها كانت ما وافق الشاعرية لا ما وافق التوجه الإسلامي. إضافة إلى أنه ليس من الضروري أن أكتب ما يخالف الفطرة السليمة لأخطب وُدّ منابر حديثة. لم أفكر - ولو مرة - في التعامل معها، لقد كتبت ما آمنت به، وما كان نابغاً من تكويني، وما كنت لأكتب ما يرضى عنه الناس ليقربوني زلفى. حقاً لقد كانت المعادلة صعبة، فقد فتحت عيني على الوسط الأدبي، وتأملت جيداً، وكان أول ما انبهرت به مدرسة وجدة الشعرية، ووجدة معقل الشعراء الجيدين. لذلك صادفت هوى في نفسي، وقلت هذه الوجهة التي أولي وجهي نحوها. وبالمقابل، تأملت الحداثة الشعرية فأدركت عناصر الجمال فيها مما اختزنته الذاكرة عساني أستحضرها يوماً وأمتح من معطياتها، لكنني أنكر نوعاً من تنكر بعض

الحدثين للمرجع وللانتماء.

نعم، كان صوتي نشازاً نهاية القرن الماضي، ولكن النشاز أبي إلا أن يحفر مجراه لعله يصبح أمراً عادياً، وها قد أضحي كذلك، بل مُرحَّباً به وطنياً وعربياً. ثم إنني أعتقد أن الشاعر يجب أن تكون له حدود يقف عندها بما يناسب القيم والهوية وأذواق الناس الذين يعيشون معه ويتلقون عنه. لذا يجب أن يحترمهم، خصوصاً أن منهم مُتلقين مفسرين كما يسميهم الجرجاني، الذين يتأملون العمل الأدبي ويدركونه معنى بمعنى. السوء لدى بعض الشعراء هو أن يعرفوا المستور ويفضحوا السوءات فوق المنابر، وكم صادفت مثل هؤلاء - والله صدقني - بما يثيرونه من استهجان واستنكار أكثر مما يلقونه من ترحيب واستحسان. فإلى أي حد يكون مثل هذا الشعر مقبولاً، إذا كان شعر الفطرة نشازاً غير مقبول.

صحيح، لقد عانيت من إقصاء ممنهج في وقت كنت أرى فيه أشباه شعراء يُقربون بالولاءات، لكن ذلك لم يفت في عضدي، بل لقد خضت حروباً خفية ومعلنة ولم أستسلم، وأنا مُصرّة على أن يحفر هذا الصوت مجراه. ولكل شاعر مع الإقصاء قصص ونوادر لم يسلم معها من تنكيل بعض المتسلطين على المواقع الثقافية. ومن المفارقات أن يُطبّل لأسماء هنا بالمغرب وهي نكرة بالخارج، والعكس صحيح.

مازلت أتذكر رسالةً وصلتني من الصديق المرحوم محمد الطويي يواسيني فيها على ما كنت أتعرض له، قال فيها إن بعض سدنة الثقافة في المغرب لن يغفروا لي تمردي وخروجي بعيداً عن القطيع الذي يهيمنون عليه بالوصاية، لكن محاربتهم لي هي مصدر قوتي وصمودي. وهذا ما حدث لي بالضبط، لكن أضيف إلى ذلك امتناني وعظيم شكري لهم؛ لأن من أقصوني هم الذين صنعوني.

وأعود إلى هذه الحادثة الشعرية التي أحتفظ منها لنفسني بوجه وضيء يكمن في ما حملته من إمكانيات التجديد، وما أتاحته من تجريب، لكن أعيب عليها إعلانها الجفاء للماضي وتعاليلها على إمكاناته التعبيرية والفنية، وفي نفس الوقت سقطت في تبعية قاتلة لما عند الآخر واستهلك طريقتها. ولذلك لم تعد إن كان صوتها شكاة مكرورة من الماضي الأدبي على غرار أدباء الغرب، بينما أرى أن تراثنا قادر على أن يقدم للشاعر إمكانيات جمالية ليكتب نصاً جديداً يشكل قطرة للعبور بين الماضي والحاضر. فأن يكتب المرء بمنطق بيئة لا ينتمي إليها هو قمة الاغتراب الأدبي،

بينما نجد بعض الحداثيين الواعين بمعطيات الحداثة قد فهموا كيف يستفيدون منها. فأدونيس مثلاً يرى أن قراءة بودلير هي التي غيرت معرفته بأبي نواس وكشفت له عن شعريته وحداثته، وقراءة مالارميه هي التي وضحت له اللغة الشعرية لأبي تمام. وأدونيس هو نفسه دعا في مرحلة لاحقة إلى كتابة نص يغترف من ينباع الأولى ويزدهر تحت أمطارنا وثقافتنا.

وخلاصة الأمر إن ما اعتبره نشازاً هو تلك التجارب الحداثية التي تحرص على نقض الانتماء وتعيش تحت هيمنة أدبية لأعمال دخيلة لا علاقة لنا بها. إن لدينا تراكماً ثرياً أصيلاً نستطيع الاستفادة منه بشكل حدائي، هذا إذا امتلك الأديب تلك الحاسة التاريخية التي تحدث عنها إليوت يوماً، وهي حاسة في تقديره تُحتم على الشاعر الإنجليزي أن يكتب وفي عظامه ليس جيله فحسب، ولكن أجيال من أدب أوروبا منذ هوميروس، لأن هؤلاء جميعاً يمتلكون وجوداً واحداً.

• نكتشف أنك ابتداءً من ديوانك «المكابدات» (2005)، قد تفردت بأسلوبك الشعري

الذي يتميز بمنزعه الصوفي. ما الذي قادك إلى الصوفية؟ وهل كانت توسيعاً لأفق

التجربة الدينية التي تشربتها بصدق، ثم لحداثة قصيدتك؟

- سأكون صريحة جداً في هذا السؤال؛ تجربتي الصوفية كانت لها إرهاصاتها بدءاً من ديوان «سأتيك فرداً»، وبذراتها مبثوثة فيه بشكل عرضي. وباتفاق ظرفي، فقد كتبت الديوان قبل رحلة للعمرة صيف ألف وتسعمائة وواحد وتسعين، ثم أتممته بعدها، وقد ألفت هذه الرحلة بظلالها الكثيفة عليه.

المسألة الثانية؛ أنني نفضت يدي من النصوص القومية ومنها ما نشر ومنها ما قبر، وكنت أثناءها ألقياها في ساحات بعض الجامعات المغربية، فإذا بي ألاحظ أنني أصبحت تحت مراقبة مقلقة ظالمة ومناورات لا قبل لي بها؛ فحدّثت نفسي بأن نصوبي لم تتصدّ لأي عدوانٍ شُنَّ على الأمة ولم تصحح الأوضاع، ففيم النفخ في رماد والقوم يطلبون دمي. لذلك طلّقتُ هذا الشعر القومي وانكفأت على ذاتي في شبه انزواء عن الدنيا. ولأنه رب نعمة كانت في طيها نعمة، وجدت في تأملي وحزني وخيبة أمني من الواقع إيذاناً بمولد قوي للنص الصوفي، ووجدتني أنقاد إليه طَوْعاً بعد أن شارفت أبوابه في ديوان «سأتيك فرداً»، فدخلتها بسلاسة، وحلّقتُ في أبهائه بحبٍّ، خصوصاً أن التجربة كامنة في مكان ما من لا شعوري، إضافة إلى أنني كنت أحتزن رغبةً في تجريب التجديد.

هكذا جاءت القصيدة الصوفية كائنًا صادقًا أضفى على حياتي الجديدة سعادةً ونشوةً، وزوّدي بالانتصار على الحياة. من ثمّ أحسست بأني كائن صوفي امتدت إليه هذه القصيدة لتمسح القبح وتزوده برشقات قوية من الإحساس بالخير والجمال والتسامح، وتمتحن علاقته بما هو قوي ومتماسك في زمن القذارة والظلم والهزيمة والإحباط. وبعد، لست من الكتاب المتصاوفين الذين سيشمرون عن سواعدهم لكتابة نص صوفي، لأنهم في الحقيقة يكتبون شيئاً قميئاً مُتكلِّفاً؛ ذلك أن التصوف تجربة معيشة يغرق عندها الشاعر في الكون عشقاً، ويدوب فيه كُلياً، ويصير بعين القلب جمال الله في كتابه المفتوح. وفي الحديث القدسي: (كنت كنزاً مخفياً، فأحببت أن أُعرَف فخلقت الخلق فبي عرفوني).

قُلْ سَيِّدِي إنها القصيدة العرفانية أو الوجدانية أو الكونية التي كتبها شعراء مسلمون، وأحياناً غير مسلمين.

• في شعرك ذي المنزع الصوفي، نقف عند فهم واعٍ للتجربة الصوفية ورؤيتها المفارقة إلى الله وإلى العالم. إلى أي أفادتك هذه التجربة وأفادت لغتك ومجموع أقانيم فنك الشعري؟

- ربما لهذا السؤال ارتباط بالسابق، وإن تعلق بالشق الفني.

صحيح، أصبحت واعية بالتجربة، وأدركت أن القدر ينحت لي طريقاً ليست بالسهلة، ولكنها طريق تفضي إلى القبض على ما هو عصيّ وشائك وقصيّ وفاتن. إنها تجربة تؤسس لما هو جمالي لغوياً وموضوعياً، وتحفر في أغوار علاقات متعددة: علاقة الذات بالآخر، وعلاقة اللحظة الراهنة بالزمن الأبدي، وعلاقة المكان القائم بالمكان السرمدى، وعلاقة بقلق وجودي يختزنه من كتبوا النص الصوفي بغض النظر عن علاقتهم بالدين، ومنهم صلاح عبد الصبور وأدونيس.

ولأنّ الشاعر خالق كلمات وليس خالق أفكار كما يرى جان كوهن، فإنني أعتقد أن من أولويات النص الصوفي شحذ الأدوات، والاشتغال على اللغة بشكل احترافي قد يصل بالشاعر إلى أن يعيد النظر في ما يكتب، وأن يسقط منه رديئه ويثبت جيده. وأحياناً قد يشتغل الإلهام في هذا الباب، فيأتي التصوير بشكل عرضي. وقديماً رأى ابن رشيق أن الشاعر لا يكون مُجوداً حاذقاً حتى يتفقد شعره، ولعلّ للشاعر في ما كتبه الجرجاني عن النظم أكبر مرجع يمكن أن يمتح منه في التعامل مع اللغة التي هي قصيدة ثانية داخل القصيدة، وفي رصف الصورة، وفي اختيار مكان

الكلمة من النظم، وفي الصمت عن الإفادة وفي إخفاء التشبيه، وفي التعريض بدل التصريح، مما نجده ذخيرة مهمة للشاعر تمتعه فنيًا وتفيده جماليًا.

وبما أن القصيدة الصوفية رؤيا، فهي تستمد خصائصها من مجموع تجربة عميقة تتلاحم فيها الفكرة والصورة واللغة، وتبقى لتلك اللغة القاسم المشترك بين كُتّاب القصيدة الصوفية خصوصية عندي؛ لأنها تنطبع بذاتي وبتجربتي الشخصية التي قد تختلف عن شعراء آخرين حتمًا. لغتي الصوفية ليست، على سبيل المثال، هي لغة الشاعر أحمد بلحاج آية وارهام.

• في ديوانك «خرجت من هذه الأرخبيلات» (2015)، تلبّست التجربة الصوفية، إذ عدت إلى طفولتك وإلى سيرتك الذاتية عبر رؤية صوفية متوترة تتلبس القناع والرمز. كيف استطعت أن تكتبي هذا البعد السيرذاتي ضمن هذه الرؤية التي هي أدخل في الغموض بدل الوضوح، وفي التجليات بدل الوقائعية المباشرة؟

-لولا المسير الحياتي الحافل بنفحات روحية ما استطعت أن أكتب. كل ما كان حولي يتّسم ببعد روحاني انعكس على سيرتي وما أختزنته من ذكريات الأب والأم في توجّهما الديني وحرصهما على الجانب الإيماني في التربية... المكان، فاس، في عراقته وما أحاط به من مساجد وزوايا ... الجيران في سلوكهم المحافظ... كل ما كان حولنا كان يثري هذا الحسّ ويفجره، ومن ثمّ لم أجد أي معاناة وأنا أنقل هذه الحياة وأصوّرها شعراً. لقد رافقتني التجربة وكونت شخصيتي وبصمتها.. فأنا كائنٌ صوفيٌّ منزعاً ونشأةً وميولاً. وإذ عبّرتُ عن كل ذلك فعلتُ بصدق ممّا أشعّرنِي باللذة وحفزني بيسرٍ على أن أحفر عميقاً في مجاري هذه التجربة. وأعتقد أن الشاعر متى تصاوف؛ أي تكلف التصوف، وكان لديه مجرد تقليد واتّباع، سيجد، بالفعل، عنثاً وهو يحاول أن ينقل حياةً لم يعيشها أصلاً.

• هل لك طقوس وحالات مخصوصة في كتابة القصيدة؟ وهل تعود إليها من أجل تنقيحها وإعادة كتابتها؟

-نعم لديّ طقوس، لم أخترها ولكن لاحظتها خلال مُدّة ممارسة الكتابة... من ذلك أنّني لا أكتب إذا كنت غاضبة، ولا أكتب إلا إذا ساد الصمت المكان. كما أنّني أكتب بقلم أسود، بعد إثبات البسملة في أعلى الورقة.... ولا بد أن أرتشف عند البدء فنجان قهوة سوداء.

بالنسبة إلى المكان، غالبًا ما أكتب في إفران؛ وبالمناسبة أذكر أنني كتبت أغلب قصائد دواويني الأربعة: المكابدات، مكاشفات، خرجتُ من هذه الأرخيلات، و من أوراق الحلاج الآخر... في هذه المدينة الحاملة، في رُكنٍ قصيٍّ من كوخٍ القديم الذي استأجرته مدة أربعة وعشرين عامًا، كوخ تحيط به أشجار باسقة خضراء، تمُدُّني ظلالها ببحار من الصور المتموجة التي أعتبر القبض عليها من ألدِّ المتع عندي. هذا المكان كان مُلهِمًا ومُثْرِيًا ومُفَجِّرًا لكوامن الإبداع في نفسي.

أما عن عودتي لتنقيح القصيدة فقد لا تحدث إلا نادرًا حين أستمعها لنفسي، فقد تقفز أمامي صورة أو كلمة جديدتان فأتبتهما. وأحيانًا قد أنهى النص وأنا راضية، وممتلئة اقتناعًا به.

• ما رأيك في مفهوم الكتابة النسائية؟ هل يصحُّ مثل هذا التقسيم على أساس الجنس

والبيولوجيا والعاطفة؟

- مبدئيًا، أقرُّ بأن هنالك فرقًا ملحوظًا بين ما يكتبه الرجل وما تكتبه المرأة، وهو أمرٌ لا يمكن تجاهله؛ فشعر المرأة مُتَرَعٌّ بالعاطفة وبالشكاة والرومانسية، وخطابها سرديٌّ يزخر بضمائر خاصة تُحسُّ فيه ليونة مصدرها الأنوثة، لكن هذا يلاحظ في شعرها الذاتي. غير أنَّ هناك شعرا نسائيًا لا يمكن أن تدرك منه جنس كاتبته، وأقرب نموذج نصوبي القومية الأولى وبعض أشعاري الصوفية إذا لم أذيلها باسمي.

وبعيدًا عن هذا الاستثناء، أقول لا يجب أن ننساق كُليَّةً مع المصطلح للخصوصية السابقة التي ذكرتها، فهو مصطلح غربي مفتعل لا ينسجم مع ثقافتنا و هويتنا، مصطلح فُرض علينا فرضًا ليكرِّس الحدَّ بين جنسين، ويحدث انقسامًا وهميًا بين شريكين متكاملين لا خصمين.

إنَّ الشعر كغيره من الأشكال الأدبية هو أدب الإنسان.. وأعتقد أن المصطلح أضحي مُتجاوزًا غير مقبول في ظلِّ الانتصار لإنسانية الإنسان بصرف النظر عن جنسه ولونه...

• لماذا تكتب أمانة المريني؟ ولمن تكتب؟

- سأبدأ من الشقِّ الثاني وإنَّ كان مرتبطًا بالأول. أنا أكتب لنفسي لأنني أريد أن أنكتب في الوجود الآتي.. عليَّ أن أفتح لنفسي بابًا في المستقبل يتحدَّى الموت.. وإن كان الشاعر يصبح ملكًا للآخر ويتجاوز ذاته من أجل ذات جماعية.

إنّ الكتابة تُؤسّس ذات الشاعر بما يختاره هو، من حيوات أخرى تتجاوز المجهول والانحواء والنسيان.. فالكتابة إذن استمرار في الآتي؛ إنّها نافذة نحو الخلود حين يستحيل الوجود الآتي، لكن لا ننسى أنّ الشاعر يخاطب غيره بوعي أو بدونه، فللشعر وظائفه الأخرى غير الذاتية، أقصد الوظيفة النفسية والاجتماعية والفنية. وهو إذن، لا بدّ أن يمنح قُراءه تلك اللذة الفنية التي تحدّث عنها سارتر، والتي أشار إليها الناقد العربي القديم؛ ابن قتيبة في (الشعر والشعراء)، حين قال: «أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرّغ منه»، كما تحدّث عن دواعي الشعر في موضع آخر منها الطمع و الشوق والطرب والغضب... وتلك لعمري وظائف ذاتية آنية قد تؤدي أدواراً خالدة بما يعمقه الشعر من رؤى وتمثّلات ذات بعد انساني كوني. وعندي أن الشعر أنعتاق من القبح والأسر وبحث عن الجمال العلوي الذي يعيد الإنسان إلى إنسانيته الصافية وفطرته الأولى.



مصطفى الشليح

ولد عام 1956 بسلا. حصل على الإجازة في الآداب، ودبلوم الدراسات العليا، ثم دكتوراه الدولة من كلية الآداب بالرباط عام 1992. من أعماله الشعرية: عابر المرابا، 1999. لك الأوراق... وكل الكلمات لي، 2007. في ألف رباعية ورباعية، 2012. هو العابر الرائي، 2014.

- قلّ أن نجد اسم الشاعر مصطفى الشليح ضمن جيل من أجيال الشعر المغربي الحديث، إلا ما يردُّ باعتباره أحد ممثلي القصيدة العمودية في المغرب. ألا يُشكّل هذا الحكم حرجًا وغُبنًا بالنسبة إليك؟

-أعتقد أن تأطير التجربة الشعرية المغربية بتصنيف معين يفتقد حُجّة قول، في ضوء اشتغال القصيدة المغربية، على مدى قرن من الزمان، إن طبقة، وإن اتجاهها، وإن مدرسة، وإن مجالها، وإن حساسية؛ إذا كان التصنيف غير خاضع لتطور التجربة، بناء عضويا وموضوعيا وموضوعاتيا وجماليًا، وإذا كانت المقاييس غير متأدية من قراءة عميقة للمتن الشعري المغربي، في كليته، تكون تركيبا تطبيقيًا لتحولات تلك القصيدة. بذلك، غير قليل من الدرس النقدي للشعر المغربي، على ندرته وإن تبدّى كأنه قائم في وفرته، يفتقر إلى عدتين جوهريتين: عدة معرفية ذات إلمام نصيٍّ يخول تصنيفا وتوصيفا، وعدة نقدية وتقنية تفضي إلى حسن إنصات إلى القصيدة تشكلا وتحولا.

هكذا، وباعتباري باحثا أكاديميا في الشعر المغربي، يخلص القول إلى تحفظ حول إمكانية «تجويل» الشعراء المغاربة، من موقع السهو، إلى ستييني وسبعيني .. إلخ؛ فالجيل مداه ثلاثة عقود، وليس عقداً واحداً. أما خلوّ تلك القوائم من اسمي، فيُسأل عنه المشتغلون بشيءٍ لعلّه يكون عتبة أولى للممارسة النقدية الواعية، في ضوء انحسار جديٍّ منه وسمته العقود الثلاثة

التي أعقبت استقلال المغرب، علماً أنّ جذوة تلك الممارسة النقدية كانت ذات اتّقاد في أدب الحماية.

وإذا توخّيت إجابةً، فلعلّ يكون إسقاطاً مرّده إلى دواعٍ لا صلة لها بالنقد، وهي في مجملها مؤسسية أكانت حزبية أم غيرها، وهي في مفضلها ذات انتساب إلى شحوب أخلاقيات الكتابة بما يعرفه الخاص والعام؛ ثمّ لعلّ يكون اعتباري «أحد ممثلي القصيدة العمودية في المغرب»، ناجماً عن ذلك القصور المعرفي بالمنجز الشعريّ، وقائماً على الاكتفاء بما في اليد، وما بهذا الاكتفاء يكون النقد، وغائماً حدّ عدم الإحاطة بما هو قائم، وحدّ عدم التخرج من إزاء حكم تصنيفيّ ينأى عن النقد لاعتبارين اثنين: فأما أولهما أنّ القصيدة الخيلية، وليس العمودية، لأنّ ما يكتب الآن، تناظرياً، لا يشبه القصيدة التراثية في التزامها بعمود الشعر العربي في عناصره السبعة، ولا يمكن أن يشاكلها بناءً موضوعاتياً وفنياً، إلا أن يكون إعادة إنتاج تقع خارج دائرة الشعر، وأما ثاني السببين فيتمثل في سذاجة الاعتقاد بتنافر بين الأشكال الكتابية للشعر، وفي وهم رسخته كتابات «حدثية» بكون النصّ التناظري، في الشعر، متجاوزاً وغير خالق بالراهن من القول الشعري.

لست مهتما «باحتمالية الكتابات شبه النقدية»، إذ أعرفّ مسارها جيداً، بحكم احترافي الصحافة في وقت مبكر، وباعتبار أنني أكتب وفق ما أرتئي، فإذا أقبل عليه المتلقي أو لم يقبل فذلك شأنه، وإذا قبله «المشتغلون بصرافة النقد» أو لم يقبلوه، فلهم ما ينظرون.

ولن أركن إلى «تواضع كاذب» بلغة صديقي عبد الجبار السحيمي رحمه الله، فأزعم أنني لا أعرفّ القيمة الحقّ للذي أكتب شعراً في كل أحواله ومقاماته، من الخليلي إلى الهايكو، وإلا كنت أردتُ بي خيراً، وأقلعتُ عن صحبة الشعر مكتفياً بما لديّ، وما هو بقليل. أما الحرّج فممسوسُ به المتصرفون المنصرفون إلى «نقد الشعر المغربي»، والغبنُ ما كان لي، إذ وضعي الاعتباري يدرأ عني توابعَ وزوابحَ ليستُ إليّ.

• تجاوز في قصيدتك بين العمودي والتفعيلي، وتجترح أشكالاً من الوزن والتقنية والتدوير متنوعة ومتراكبة، هل هو انتقالُ لزمان الذات الشاعرة من ملفوظ إلى آخر؟ أم الرغبة في تجاوز دائم لشكل معطى ومقرّر سلفاً؟

-تكلمةً لما تقدم، إنّ تاريخ الشعرية العربية جغرافية من الاجترحات والاقتراحات، وخرائط من الانزياحات عن النموذج، بما يفيض القول عنها في الذي نحن فيه، فلا حدود للسفر في أقاليم

التجريب إلى أرضين ثانية غير مأهولة، وإلى غابة بيضاء في عتمتها القابضة على ريح الطرافة والجدة والاشتغال بما لا يكون منظورا، ولا كان العهد به مسطورا؛ بل إنَّ الشاعر ما أبه، مرة، أن يكون لها كتابا مذكورا.

ليس ذاهباً إلى الكتابة من لا يقرأ. القراءة عبورٌ إلى هناك، والقراءة جسورٌ إلى هنا. ما بين الذات والآخر ماء لا يجري إلى مستقر، ماء ظامئ، ماء ناشئ، ماء طارئ؛ ماء ينتشي إذا أُلِفَ المتاه واغترب عنه، ماء اقترب شمس الغياب في حضور المعنى، والماء الذي تقطّر من عين ليست لك. الماء الآخر جغرافياتك إليك، فاقراً تخلع خفيك إلى جبل الرؤيا، واخضع قليلا إذا قرأت شعر سواك، وإذا قرأت فاتسع صدرا، واسمع ما يقال، لتذرع السبيل إلى كهفٍ لعلك واجدٌ به كلاما. الوقوف على الكتابة الشعرية للآخر هو الدرس الأبدي لمعرفة كيف يكون البحر. هل يقرأ الشعراء الشعراء وقتئذٍ؟ لا إجابة لديّ، ولكن سوق القراءة كاسدة بشكل عام، أما القدامى فكانوا معظمهم راوية شعر. هل يؤمن الشعراء بالشعراء؟ ملتبس هو الجزم، إلا أن الأسلاف كانوا يقرّون بفضل لداتهم وإن بشيء يسير من الغبطة.

أزعم أنني قارئٌ شعراً يكتبه الآخر المعاصر محليا وعربيا، وأزعم أن لا تفرقة تتملكني بين المقترحات الشعرية، وقد أنعم زعما أنني أقرأ شعراء لا أطمئن إلى ما يكتبون، وما ذاك بالغريب؛ إذ مقاربتك النقدية للذات تتأق من قراءة ما لا تطمئن إليه؛ حتّى تنزع عنك الاعتياد، وكي تعرج إلى البرية تطلب الوحشة النصية في جراب العابرين.

خرجت إلى البرية، حيث بدائية الأشياء، ومزجت السراب بجبل اتخذه طلابا شعراء قبل، وكانوا يتوكؤون، إذا أجبلوا، على اليد المقبوضة لعلها تنبسط، ولعلهم إلى ما طلبوا بالغون. كم تسكعت « في أروقة الشعر، وفي أرضيه غير المنظورة، عقودا تسكعا قرائيا وإنجازيا، وكم توضأت، بضوء الكلام، بين عربيٍّ وغربيٍّ إن في لغته وإن مترجما، وكم أمسكت بي أسأل إذا راعني ما تيممت، وما تيمنت به، وما أممته حتّى اقتربنا فاغتربنا، أكنت إلى شعر أنا أم أن الذي بلغني ما كان من الشعر، وكم تراورت عنه وازوررت حتّى عهدتني غير مقتدر عليه، وكم ألممت به طارقا أعتابا وخارقا أبوابا حتّى أجهدتني فإذا بي أتحينّه، وإذا بي أتبيّنّه وقد أب إليّ وأبّت إليه صورا ليست لنا، قبل، وقد صرفنا الوكد إلى تخيير ما كان لنا مطلعا ومقطعا.

لا شكل للشعر. بذا يكون زنة وقد لا تكون له. يكون تناظريا وتفعيليا وتدويريا ونثريا،

وقد يكون أفقا لا أفكر فيه الآن، فالشعر لا يُفكر فيه. ليس إلهاما في اعتقادي، ولكنه شيء ما يتميز فيه كل شيء بكل شيء.

أجربُ مختلفَ مضائق جنونه ولا أخشى الفشلَ ولا أتهيبُ التَّلَقِّي. أجربُ لأظللُ في أرض الشعر، وليس للتَّخْطِي والتَّجاوز، إذ توحي ذلك يفترضُ نماذج عليا للكتابة. لا نماذج عليا لي. هناك تجاربُ تراثية ومعاصرة، وثمة مقترباتٌ إنجازية من الشعر، عربية وغربية، وهنا ذاتي أنا بكل حمولتها المعرفية، وبكل ذوائقها التفاعلية مع تلك المقتربات؛ لكنها تظلُّ، في أتم زيتها، إذا استدركتُ عليها بالصدى تناصًا بالغًا أقصى مستوياته النقدية بالحوار.

التخطي والتَّجاوزُ فريتان ليستا من النقد في شيء، فما هما إلى مصطلحه، وما هما يدلان على استبطان قرائيٍّ للكتابة الشعرية من حيث هي استئنافٌ، ومن حيث هي تنادٍ وتصاد، وما هما إلا استنباتٌ ما ليس مخصبا تأتي من نقدٍ تلبسَ سمتا إيديولوجيا في مقارنة التراثِ قراءةً استبدتْ بها رؤية منبئة عن ماهيته وعن جوهره. هكذا أزعمُ.

- في أعمالك الشعرية، بما فيها تحديداً «هو العابر الرائي» و«وصايا ... لا تلزم أحدا»، تهتمُّ بمسألة البناء واللغة أكثر من اهتمامك بالأغراض والشمات، كما أنك تفتحها على نصوص شعرية غائبة عربية وأوروبية. هل يمثل هذا رهانا على الاختلاف من داخل خيارك الوزني خاصة، والكتابي بعامة ؟

-لعلَّ الشعر لغة، ولعله البناء؛ بل لعلَّ الكتابة هندسة المعنى في اللغة. هذه اللغة تحملُ احتمال اقتراب من الكلام. يتكلَّمُ الكلام، قال هايدغر، حين يحملنا الصَّمْتُ إلى اللانهائي من خطونا الهاجس بالآتي. لستُ أهتمُّ باللغة إلا كونها ما أملكُ، تركيبيا، من البذر الكلامية شيء لها ارتحالا مراوحا بين الشعر والنثر، وإلا كونها جسدنة الذات في اقتراف الوجود. هي لي، ولكنها لا تشبهني، وهي لي، ولكنها تختلفُ إليَّ بكلِّ إهاب غير مرتقب؛ وهي ليستُ لي، ولكنها تقلُّبُ تربة كينونتها كلما ابتدرتُ لأكتب، كما هي الحال الآن، وكلما انزويتُ خشيةً من الكتابة وأبجديتها المراوحة بيني وبينني.

لا كلام شعرياً بدون موضوعية «thème»، ولا كلام شعرياً خلوا من غرض، بلغة النقد العربي القديم، بل إنَّ اللامعنى معنى؛ من هنا أعتقد أنَّ في مختلف الدواوين التي أصدرت، بما فيها الديوانان المشار إليهما، خطابا، وإلا فذلك الكلام الشعري إذا لم يكن هديانا فهو إليه أقرب، وهو

به أنسب. أعتقد أن من مهام النقد تجلية ذلك إذا كان هنالك نقدٌ.

لا خارطة للشعر. الشعرُ كونيُّ. لا لغة للشعر. للشعر كلُّ اللغات. كلُّ شيء في الكون للشعر؛ حتّى تنفس الحجر، حتّى غنج غيمة، حتّى انحناء كهف، حتّى وقوف النهر على حافة الشجر، حتّى خروج الغابة لقضاء يومها العادي، حتّى كل شيء. كلُّ شيء للشعر.

الشعرُ تاريخ. ليس الشعر جغرافيةً بمسالك وممالك، وبأقاليم وأقانيم. الشعرُ للشعر. أقرأ الآخر الشعريّ، في أصوله، وأقرأ ما يسعف مترجماً منه. لا أكتفي بالشعر. قارئ الشعر مفرداً منذورٌ لعاصفة الخطى المتشابهة. أفتح يديّ لتضمّاً السّعة المعرفية، في تضادّها المؤنس المؤسس.

هل أراهن على اختلاف من داخل الوزن؟ هاجس يندّ عني لأمرين: أولهما عدم رهاني على أيّ شيء، فالرهان، في مجتمع شبه أميّ، ثقافياً، توهم إنجاز، وثانيهما أن أيسر ما في كتابة الشعر الزنة العروضية حدّ عدم إيلائها أكبريّة عند بعض نقادنا العرب، ومنهم جار الله الزمخشري في كتابه "القسطاس في العروض"، وبذلك ما أقلّ الشعر غير التقليدي في الموزون منه، وما أكثره في المفرغ منه في بحر عروضي. لم تأت الجدة في الشعر المعاصر بضيق من الوزن، بل وردت من الاختلاف المعرفي والجماليّ، إلا أن غير الناظرين، بعمق، إلى شعرية القصيدة المعاصرة، نزلت الانفلات عن الوزن منزلة تتجاوز حجمه.

أكتب لأكون أنا فقط.

- هل لك طقوس وحالات مخصصة في كتابة القصيدة؟ وهل تعود إليها من أجل تنقيحها إليها وإعادة كتابتها؟ وهل غيّرت حوامل التقنية الجديدة علاقتك بمفاهيم النص والكتابة والتلقي؟

- وقتُ القصيدة كلُّ الوقت. حالاتها أحوال. كتابتها فعلٌ إراديٌّ كما قال إدغار آلان بو عن قصيدته «الغراب»، وكما قال بول فاليري في «variétés»، وكما قال آخرون. أعتقد، في ضوء البحث العلمي، أن حديثاً عن الطقوس، من قبل المبدعين، ممارسة إغوائية على التلقي، ومن باب «جدلية الخفاء والتجلي». الكتابة الشعريّة تشبه رشف الشّاي بعيداً عن الجلبة.

لا شك أن التقنية الجديدة فعلت أفاعيلها في كل مشغل بالثقافة. الفضاء لا فضاء. لم تتسع الرؤية لكنّها لطفّت من غلواء ضيق العبارة. أصبحت الكتابة واجبا يوميا، ولم تعد الحاجة ملحة

إلى تحريك القول الشعري، لأن الرقن حول الرؤية من الجزء إلى الكل، فأنت تكتب وفق القراءة بالقهقري «Lecture à reculons». لم تعد الصفحة بيضاء. أصبح كل المدى أبيض. التنقيح كتابة ثانية للنص. أعتقد، مثل السوراليين، أن الكتابة الأولى أقوى دون أن تكون آلية.

• ما الذي يبرر ارتباطك الجارف بأَمِّك التي رثيتها ؟ وماذا تعلمت من موتها؟

- وفيَمَ البحث عن تبرير؟ هي أُمِّي، فلم لا أكتبُ جرحاً أخذ بالروح أخذَ عتوً. يقلُّ في الشعر العربي، رثاء الأقارب، ويكاد يعزُّ رثاء الأمهات إلا ندره من الشعراء لعلَّ منهم ابن الرومي في مطولة ميمية، والشَّريف الرضي في أخرى همزية، والبارودي في ثالثة ميمية، وأحيات أخريات من مرثيات تظل هامشا بسيطا في الشعر العربي، ناهيك عن استثناءات في القصيدة العربية المعاصرة. تقلُّ الكتابة عن الأم لاعتبارات أنثربولوجية ثقافية تمارس فيها الفحولة العربية حجا غير هين، كما مارسه الفكرُ الفقهي في تغييب الغزل من جسد القصيدة المغربية.

أكتبُ عن أُمِّي الأمازيغية العربية المغربية لأنها أُمِّي، ولأنها مثل الأمهات المغربيات اللاتي نذرن حياتهن لأبنائهن حتى يكونوا شيئا مذكورا. يتخلف شعراء آخرون حذارَ تعقيبات تلقَّت نذرا يسيرا عن التحليل النفسي في مجتازات مدرسية، فسحبته على كل كتابة عن الأم. لا التفات لي إلى ما يعتقد الآخر، ولا إلى ما ينصفدُ به من قبلاتٍ، ولا إلى تخريجاتٍ لا تقرأ النص في عنفوانه الشعري وفي بنائه الفني للكلام.

رأيتُ المكان، في سلا، بعد وفاة أُمِّي طللا محيلا، وكلما يَمُمْتُ مسقط الرأس لممتني خشية التشظي والتشذر في الأزقة والحارات، وأوجستُ خيفةً من السور المطلِّ عليَّ إذا سألني عن أُمِّي، ثم أخفيتُ الزمانَ عني، وقد تصرَّمتُ ثماني سنوات، حتى لا أقول لي إني كبرتُ بغتةً بعد وفاة أُمِّي، وأني تعلمتُ، قبيل رحلتها إلى هناك، أن أحبها أكثر، وأن أعتزُّ بالأُمِّ المغربية، وأن أقرأ الكتابَ الضوئي، الذي كان في عيني أُمِّي، في لحظة لا تنتهي، تماما مثل كتابتي عنها التي لا تنتهي، والتي ألفتُ ديوانا ضخماً قد يصدر، قريبا، بعنوان: سيدة البهاء.

• ما / من الذي قاد الشاعر فيك إلى النقد، إلى الحاجة المعرفية للقصيدة ؟ وكيف

يتعايش داخلك الشاعر والناقد معاً؟

-أصدقك قولاً إذا قلتُ إنني ما اعتبرتُني، أبداً، ناقداً، ولا كنتُ أبها بالنقد وسماً، ثم أصدقك

قولا إنني أحتفلُ بي باحثا أكاديميا ألحقتُ به صفة الصرامة، فسيقتُ إليه اختلالات في العلاقة ما كان أغناه عنها، ولعلها عملتُ على الإعراض عن الذي يصدر عنه من كتابةٍ، سواء في الدرس العلميِّ أو في الطرق الشعريِّ، بما لا أهمية له.

قادي البحثُ في الشعر إلى الشعر، وحدثني الشعرُ عن علم الشعر، وأمسكَ بي علمُ الشعر فأدركتُ، عبره، طرائقُ اشتغال الكلام، وأفضتُ الطرائق، بإدراكي، إلى التفكير نقديا بمصاحبةٍ مصدريةٍ ومرجعيةٍ للثقافة العربية / مغربية، وطوّحَ بي الفضولُ إلى الآخر قراءةً وتدبرا؛ وإذ أنا آنضُ، بين لحظةٍ ولحظةٍ، إلى قراءةٍ ما يكتبُ عربيا أجدي أقرأ بعينٍ مختلفةٍ، وألفي ما بدا جليا من قبلُ افتقدَ بساطته إلى مركّبٍ تفيضُ عنه القراءات الجديدة للتراث. هل يمكنُ أن نقرأ الذات عبر الآخر. تحضرني هنا مؤلفات، مثل: «مرايا الهوية» و«صور المعرفة» و«الذات عينها كآخر».. إلخ.

الكتابة الشعرية معرفة. ظلي الناقدُ يتوكلُ عليَّ ليقراً ما أكتبُ شعرا. لا يتدخلُ، وكما ألمعتُ لا أعدلُ عن الذي كتبتُ، ولا أعدلُ منه جزئيةً واحدةً؛ وظلي يعرفُ عنادا مني إليه، فلا يلحفُ في السؤال، ولا يسرفُ، ولكن يتخفّفُ من وعثاء السفر، ويجلسُ بالقرب مني مطمئنا إليَّ. نحنُ صديقان يقودنا الشاعرُ إلى جغرافياتٍ تُخصبُ التربة الجوانية، ويسيرُ بنا الناقدُ إلى توقّي شرك نخل المقروء بالانفتاح على مختلف الإنجازات الكلامية، وبالارتياح في أرض هي للحياة كلُّ اللغات. نحن صديقان، ولكنهما لا يلتقيان، وإذا التقيا كان السلام ودعا.

• ما رأيك في الحكم القائل بأن النقد الذي يكتبه الشعراء يظلُّ مختلفاً عن النقد الأكاديمي الصارم؟

- إنّه مختلفٌ لكونه ليس نقداً. سبقني اليوت إلى تحفظٍ يجترح نقد الشعراء بكونه دعوة إلى اتباع الطريقة الشعرية للشاعر الناقد، ولكنَّ أجودَ ما كتب في قراءة الشعر أنجزه شعراء بالقوة أو بالفعل. أكتفي بالمشهد الشعري المغربي لأقولُ إنّ للجامعة فضلا عميقا في درس الشعر المغربي بصورةٍ قد أسميها: قراءة باحثة، ودع عنك القراءة العاشقة فهي سمة بارثية تلقفها بعضُ المشتغلين بالكتابة في المغرب.

الشعراء أعرف بأسرار الكتابة الشعرية، وأقدر الناس على اقتحام المختبرات السرية، وقد يكونون مبرزين في التفكيك والتركيب؛ فهم الخبراء الأحرىء بالتلصص على النصِّ، في تبنيهِ وتخلُّقه، وتبيينُ مستويات الشعرية فيه، وبالتنصُّص على اشتغال الإيقاع بما تملكوه من دراية

بأسباب الصناعة منذ الوميض إلى القريض.

يكتب الشعراء تحليلات لا تند عن التوشيات التقريظية في الكتابة التراثية لأصفيائهم وأترابهم لعلها تكون تحيات، ولكن تكاد تخلو من أي تصور معرفي للنقد الشعري؛ واحتجاب التصور ملمة، ذات لم، تمس مختلف الأشكال التعبيرية في المغرب، وليس الشعر فقط.

من هنا، دعوت، في نازلة حجب جائزة المغرب للشعر لعام 2015، إلى الاعتذار للشعراء عن عدم إمكانية إسناد الحكامة لهم في لجان الجائزة، وتوكيل الأمر للباحثين والنقدة المتمرسين بالكتابة الشعرية تنظيرا وإجراء تطبيقيا، وما أكثرهم خبراء في المغرب.

• هل استطاعت الجامعة المغربية أن تقدم شيئا للشعر المغربي ونقده؟ وما رأيك في أن النقد الشللي خرج من الجامعة، وفي أن المعرفة الأدبية أخذت تتراجع داخل أسوارها؟

-تقفية على متقدم من الكلام يمكن القول إن الجامعة المغربية قدّمت كل شيء للشعر المغربي، إن جمعا وصنع دواوين، وإن توثيقا وتحقيقا، وإن بحثا أدبيا تقليديا، وإن نقدا مركبا من التنظير والتطبيق، وإن وقوفا على تحولاته وتمثلاته للذات وللآخر، وإن مقارنة للأشكال الطارئة عليه، من التفعيلي إلى قصيدة النثر، وإن في شعره وتظاهراتها، وإن في خصوصياته وتناصاته، وإن في إقليميته وقوميته، وإن في اجتراحاته وانزياحاته إلى الكوني.

تلك إنجازات علمية تخضع لضوابط أكاديمية صارمة، إشرافا ومناقشة، فهي تُجاز مخولة أهلية علمية ورؤية نقدية، وهي لا تتماثل في الطرح وفي مقياس الجودة والإضافة؛ لكنها، رمتها، لبنة لبنان معرفي شيدته الجامعة المغربية منذ تأسيسها، دوغما سهو عن إمكانية نفاذها إلى المشهد الثقافي لاعتبارين: ليونة قرائية يعرفها المجتمع المغربي وعدم نشر غير قليل منها وبقاؤه مركونا في مكتبات كليات الآداب؛ وفي ذلك هدر لطاقت بحثية صرفت في إعداد تلك الأعمال.

في ضوء ما سبق يتعدّر أن تكون الجامعة رحم «النقد الشللي»، ما عدا إذا كان التركيز يمس شعراء ويغض طرفا عن آخرين، وما عدا إذا كان، هناك، توجيه مسبق إلى تجارب معينة، وشفع بالإلحاح عليها، على مدار عقود، فبوسع أي متصفح متفحص «دليل الأطروحات والرسائل الجامعية» أن يعاين التواتر؛ ومن السذاجة إنكار ذلك.

لكن فضاء «النقد الشللي» يتمثل في الإعلام؛ والإعلام المغربي، قبل المستقل في العقود

الثلاثة الأخيرة، كان مؤسسيا / حزيبا؛ فإذا أنجز أستاذ جامعي نقدا ونشره في إحدى الصحف، فلا صلة له بالجامعة، إذ هو موصولٌ باعتبارات إيديولوجية أو بتعلات إخوانية أو بنوازع تنأى عن أخلاقيات الكتابة، وتشذ عن النقد الحقيقي.

أعتقد أن المعرفة الأدبية ذات حضور في الجامعة المغربية، وأن انسيابها يكون تفاعليا بين الأستاذ والطالب. ومرة أخرى لا تتشابه أساليب الأساتذة في بسطها وتقدمتها، ولا سيما إذا كان البعض يعتبر الدرس الجامعي بحثا علميا، علما أن ذا الصنيع يدخل في خانة الأقل المنتج. إن السؤال الأشد فتكا: متى كانت الجامعة، في البلدان العربية عموما، تنتج المعرفة الأدبية في المتأخر من العقود؟ وهل يمكن التمييز بين المعرفة الأدبية والمقترحات المنهجية؟ وهل هناك فصلٌ بين بناء تصور ثقافي/ علمي بأطروحات تتصارع وتتدافع وتتقاطع والتأسيس المنهجي لاشتغال التفكير في الآداب والعلوم الإنسانية والحق؟ يمكن إلقاء نظرة على ترتيب الجامعات العربية في السلم العالمي لتبين ذلك.

- هل للقصيدة العمودية التي تحسب عليها كأحد روادها الرئيسيين، من معنى في سياق الحداثات الشعرية المتعاقبة منذ عقود؟ هل لا يزال التراث ملهماً للشعرية المعاصرة في وقت صعود الموضات وصيحات «قتل الأب»؟ وبم تفسر عودة هذه القصيدة بين شعراء شباب موهوبين ومُجدِّدين؟

- لستُ رائدا. أعتبرني مسهماً في الكتابة الشعرية العربية بالمغرب. لا تكون الحداثة إلا في ضوء تحولات بنيوية للمجتمع، سياسية واقتصادية واجتماعية وفكرية، فما هي بمنفصلة، ولا كانت استحداثا شكليا. من هنا، عن أية حداثة يكون الكلام؟ وما علاقة ذهاب أو إياب القصيدة الخيلية بالحداثة والكتابة الشعرية، في فرنسا تحديدا، تتراوح بين مختلف الأشكال، وقد مر أكثر من قرن على إرهاصات قصيدة النثر؟ وفيم عدم اقتدار الشعر العربي المعاصر دفع الخيلي منه؟ ولم لم تستأثر قصيدة النثر بالصدارة مفردة منذ أربعة عقود في المغرب؟

الشعرُ مقترحاتٌ، وعلى هذه الأرض متسعٌ لمختلف الأشكال الكتابية؛ مثلما كان في الشعر العربي القديم مستودعٌ لمجمل الإنجازات الشعرية، وإن توشىحا وزجلا، وإن مهرا للشعري بالثري في الترسل وفي المقامات.

قلتُ في كتابي: «في بلاغة القصيدة المغربية» إن القول بالقطائع في التجارب الإبداعية وهم

كرسه اندفاعٌ غيرٌ نقديٍّ منتصرا لمستطرفٍ ضداً على كل متلدٍّ، وأنَّ المجاطي والخمار شاعران يسكنها عمق التراث البنائي للقصيدة في النصوص المتحررة من البنية التناظرية، وقد أعدت قصيدتين إلى سنخها النظمي الخليلي؛ وقلتُ، منذ عقدين، لمحمد الأشعري في حوار نقديٍّ صاحبٍ حول القصيدة العمودية: بأيِّ دليلٍ نضيِّ تعتقد موتَ القصيدة العمودية بالمغرب؟

ليست القصيدة الخليلية المكتوبة، راهناً، في المغرب وفي البلدان العربية، تقليديةً، بفعل لبوسها الثقافي الحديث، وبحكم تقنياتها التركيبية المختلفة عن «عمود الشعر العربي»، ولأنَّ أصحابها ذوو إلمامٍ قويٍّ بالشعرين العربي والغربي، تراثاً ومعاصرة، ثمَّ لأنهم مقتدرون على كتابة الشعر بكافة الأشكال والصيغ البنائية والتعبيرية.

من هنا التفاتُ الشعراء الشباب إلى الصورة التناظرية للقصيدة، من حيث إن الكتابة تؤسسها القراءة؛ وفي اعتقادي فالشعراء القادمون أقوى من سابقيهم، وأشدُّ من المتقدمين عليهم سعةً معرفيةً وجماليةً، وهم القادمون، شعراء، يكسبون الشعر المغربي هويته الكونية التي تتجاوز فيها الشراكة الثقافية / الإبداعية الإنسانية.

• ما رأيك في قصيدة النثر التي تكتب اليوم؟ وإلى أي حدٍ تتفق مع من يقول بأنَّ الأفق الشعري الجديد آل إلى قصيدة النثر كشكلٍ نهائيٍّ؟

- لا شكلٌ نهائيٌّ للكلام الشعريِّ. كيف هي قصيدة النثر عند العرب؟ وبأي زِيٍّ هي المغربية منها؟ لا يختلف الباحثون، دون اطراح لقصيدة النثر مقترحا شعريا، في كون نصوصها ذات ندرة. لا يكفي إسقاط الزنة والتقنية لكتابة قصيدة نثر. أعتقد أنها، موضوعاتيا وتركيبيا وإيقاعيا، أكثرُ جساوةً من كتابة التفعيلية منها، وأحدُ صلاحة من الخليلية. نقرأ شيئا نثريا، وقد سماه أحد الباحثين «النثريلة»، ونقرأ شيئا بين الشعر والنثر، في معظمه، وقد نلفي أماطا منه بتقنية، وقد نجد ألوانا من الاسترسال علما أن التكثيف والاختزال خاصيتان جوهريتان في قصيدة النثر. لعليِّ أقول: لو أننا منكَّبون بحثا عن أفق ثقافيٍّ عربيٍّ.

• في سياق اهتمامك الأكاديمي والنقدي، كيف تنظر إلى الشعر المغربي راهناً؟

- هذا سؤال يستوجب تناولا نقديا موسعا، ولكنني مختزلُ قولا بالإشارة إلى تحولات حقيقية يعرفها المشهد الشعريُّ المغربيُّ، وإلى إبدالات تتجاوز وتتجاوز، بفتنتها، الأشكال، وإلى تجاوز

للمكتوب الشعري الوطني. من المؤسف الإعراب عن كون الشاعر المغربي يتيما فلا آباء له، وذلك منذ ابتداء المغرب يقول شعرا، ومن الجرم الثقافي / النقدي ألا تتم مواكبة هذه الكتابات بالقراءة الجادة، وألا ينظر إلى التراكم غير المجدي بقولة حق: ما هذا بشعر.

• بحكم انشغالك بالمسألة الثقافية، ما هي أهم معايب المؤسسة وبقع سوء تدبيرها

للشأن الثقافي والأدبي في المغرب؟

- أشرت في آخر إصداراتي «في مقاربة السياسة الثقافية بالمغرب» أن لا دور تأطيريا كان للمؤسسة في تدبير الشأن الثقافي، وأن ساعد الثقافة المغربية اشتد بأعلام نذروا أنفسهم للكتابة والتأليف، ووقفوا حياتهم على تأثيث المشهد الثقافي المغربي؛ فالحركة «النهضوية» في المغرب حركة أفراد، وما كانت تخطيطا مؤسسيا.

يكفي القول إن الثقافة لم ترد في مخططات الدولة إلا في أوائل العقد السبعيني، وأن تسمية وزارة مختصة بالشأن الثقافي لم تحدث إلا عام 1974، وأن أولوياتها حددت، بشكل عام، في التراث المادي وغير المادي وما يقترب من ذلك؛ وما عدا، وإن في المناظرات، لم يخلص إلى ما يجعل من المجتمع قارئا. ولعل التوسع يفيض عن الحاجة هنا، ولكن الكتاب المذكور فصل القول تفصيلا.

كم نحتاج إلى مثقف حقيقي بعضوية فارقة ذات أخلاقيات للكتابة بكل حمولاتها.

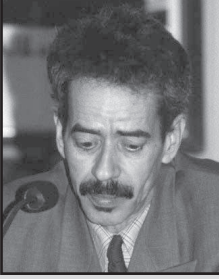
• كشاعر ومثقف، كيف تنظر إلى ما يحدث في العالم العربي اليوم من دمار واقتتال؟

وهل هي بداية عصر انحطاط أشد إظلاما؟

- ما يحدث خطط له، منذ عقود، وقوامه تخريب الحضارة الإنسانية في البلدان العربية، وكسر شوكة ثقافة عربية تنزع إلى التحرر من كل أشكال الهيمنة، ومن غطرسة عولمة ثقافية تعمل على تشيئة الذات العربية، وعلى تبيئة ثقافة الموت.

لا شك أن ما يحدث دجنة موعلة في الانهيار، ولا شك أنها ليست الأولى، ولا شك أن الإنسان العربي، ومهما يكن، تسكنه عنقاء تنبعث من الرماد الأبيض.

مر المغول وارتحلوا، ولكن العرب، في بيتهم، نزلوا.



عبد الرحمن بوعلي

ولد عام 1954 في مدينة أحفير، وجدة. حصل على الإجازة من كلية الآداب بفاس 1980، ودبلوم الدراسات العليا من جامعة محمد الخامس-الرباط 1985، ثم دكتوراه الدولة في الأدب العربي من الجامعة نفسها 1991. تدرج في أسلاك التعليم، واشتغل أستاذاً محاضراً ورئيساً لقسم الدراسات اللغوية بكلية التربية بصلالة-سلطنة عمان بين 1996-1999. وعمل أستاذاً زائراً بجامعة غرناطة وجامعة قطر. من أعماله الشعرية: أسفار داخل الوطن 1977. الولد الدائري 1982. كتاب التحولات وقصائد أخرى 2006. أعذني إلى رحم المحبرة 2007.

• مثل غيرك من مُجاليك تأثرت بالمدّ اليساري وكتبت ما في حكم الإيديولوجيا. ماذا تبقى في شعرك من تلك الحقبة اللاهبة؟

-بحكم بداياتي الشعرية في خضم سياق تاريخي جاء بعد هزيمة يونيو/حزيران 1967، كنت معنياً بما حدث وما يحدث من أحداث عصيبة عرفها عالمنا العربي. وقد استيقظت كما الجميع على واقع ينهار وحرب لم تضع أوزارها بين العرب وإسرائيل، وحرب ثانية أو لنقل ثورة كان مصدرها شعب أصبح يعي لعبة السلطة، وكان حرياً بنا نحن جيل السبعينات من الشعراء المغاربة أن نكتوي بنار ذلك السياق الذي عرف آلاماً كثيرة وعميقة، وكان يهدف إلى إحداث نقلة نوعية في السياسة وتدبير الشأن العام، بعد أن ظهر له أن الاستقلال السياسي الذي لم تكن قد مرت عليه سوى خمس عشرة سنة.

هذه الرغبة الجامحة هي التي كانت تترجمها قصائد السبعينات التي كتبت والتي كتبها أيضاً شعراء من جيلي مثل عبد اللطيف اللعبي وأحمد المجاطي ومحمد بنيس وعبد الله راجع

وغيرهم. بتعبير النقاد، كان شعر هذه المرحلة إيديولوجيا، وهذا الحكم أراه مبتسرا ومسطحا بعض الشيء، لأن الشعر المغربي في تلك الفترة لم يكن إيديولوجيا فقط، بل كانت هناك تيارات أخرى، على رأسها الشعر الرومانسي، لكن المرحلة بحكم توتراتها مكنت الشعر الإيديولوجي أن يتربع على عرش الشعر آنذ، ولم تترك الفرصة للشعر الرومانسي وجزء كبير منه كان تقليديا، أن يجد مكانا له في جو من التوتر الاجتماعي والسياسي والثقافي...

وبعد كل هذه الفترة، وجوبا على سؤالك المتعلق بما تبقى من شعري من تلك الفترة اللاهبة والملتهبة، أقول إن كل القصائد التي كتبت هي تاريخ لمرحلة هامة من مراحل المغرب. صحيح أن الصوت السياسي كان طاغيا عليها، وكان الفن والجمال شبه غائبين، لكن إذا وضعت في سياقها التاريخي يمكن أن نجد لها مبررات كثيرة، ومنها أن الشاعر هو ابن بيئته، ولا يحق له أن يكون بعيدا عن أحداثها. ومن هنا أنا أعترز بتلك التجربة الشعرية التي ظهرت في دواويني الأولى.. وقد استمرت في الدواوين الأخيرة لكن برؤية فنية أخرى.

• كان مفهوم الالتزام ضاغطا على شعرك، ولكن سرعان ما استقللت بأسلوبك الشعري الذي يزاوج بين فكرة الالتزام وفضاء الذاتية، كما نكتشف ذلك في قصيدتك المطولة:

«تحولات يوسف المغربي»؟

-الانتقال من الشعر الأيديولوجي أسلوبي الأول، إلى الأسلوب الشعري الذي تتحدث عنه ظهر قبل ذلك، وبالتحديد في ديواني الثالث «الولد الدائري» الذي كتبه نهاية السبعينات وبداية الثمانينات . ففي هذا الديوان انتقلت من القضايا الكبرى إلى التعبير عن الذات والقضايا الصغرى التي تعطي مساحة أكبر لذات الشاعر وللأشياء من حوله. انتقلت كما انتقل الكثير من شعراء جيلي إلى التركيز على مناطق حميمية تتعلق بالإنسان، بعد أن تكشفت لي وللآخر من شعراء جيلي أمور كثيرة وعلى رأسها أن العالم العربي مريض مرضا عضالا، وأن الشاعر ليس هو «الطبيب المداوي»، وأن الشعر ينبغي أن يكون ملتصقا بأنا الشاعر وبالأشياء التي تحيط به، وأنه بإمكانه أن يعبر عن الأمور السياسية، لكن أن يعرف أن الأمور السياسية لها مجالها ورجالاتها.

بطبيعة الحال، كان ديواني الذي أشرت إليه «الولد الدائري» مرحلتي الثانية بعد تجربة عبرت عنها من خلال ديواني الأولين «أسفار داخل الوطن» و«نقوش هيروغليفية على هامش

الخامس من حزيران»، وفي «الولد الدائري» ظهرت الملامح الأولى لأسلوب الشعر الذي قد تجده في كل دواويني التالية، وعلى رأس هذه الملامح توجد النزعة الدرامية التي اكتشفتها من قصيدة لمحمود درويش «سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا» ومن قصائد لشعراء عالميين، ويوجد ما أسميه «الصوغ المختصر» وهو الاعتماد على الجمل القصيرة في القصيدة التي تشد إليها القارئ ولا تشتت ذهنه، إضافة إلى اعتمادي على التفعيلات القصيرة التي ينتج عنها إيقاع قريب من الكلام اليومي الموزون.

أما عن النقلة الثانية وهي ما حددته بقصائد «التحولات»، فأعتقد أن هذه التجربة الجديدة كانت نتاجا لتجربتي الثانية، لكن الجديد فيها أنني جمعت فيها بين تجربتي الأولى وتجربتي الثانية، كيف تم ذلك؟ أظن أن الفترة التي كتبت فيها هذه «التحولات» هي التي كانت وراءها، فقد كان الجو السياسي والاجتماعي في بعض البلدان العربية مشحونا إلى أقصى حد، وكان ينذر بعواصف عنيفة ستهب علينا. أذكر أن العراق في نهاية الثمانينيات كان قد خرج للتو من حرب طاحنة ضد جارته إيران، وأن المشهد السياسي في الجزائر في فترة التسعينات، وهي الفترة التي عرفت بالعشرية «السوداء» كان مؤلما جداً، وأن الجو في المغرب كان قريباً منه، ثم فيما بعد شهدنا غزو العراق للكويت ثم الحرب على العراق ثم غزو العراق.

«التحولات» التي كتبها كان منطلقها هذا الواقع المرير، وكان للذات مكان المركز فيه، حتى إنها كانت هي أساس القصيدة، هي التي تنظر وترى وتقيم وتحكم. في قصائد «التحولات» اهتمام بالتاريخ، وبتاريخ الأنبياء بالتحديد، وفي ذلك محاولة لربط «الذات» بما هو مقدس، أو كوني، لتتذكر قصص يوسف، وأيوب، وعلي عليهم السلام. إنهم يشكلون بداية الخلق، كما يشكلون الأوائل الذين كانوا في علاقة مع الخالق. انطلاقاً من هؤلاء الأنبياء تعيد «الذات» المعاصرة قراءة واقعها الجريح، واقعها المؤلم... فكان طبيعياً أن تدخل القصيدة في جوّ درامي، تتساءل فيه الذات عن المصير.

- ابتداءً من الطفرة، استثمرت قناعية الأنا وانفتحت على عنصر الدراما كما في القصائد- التحولات. ما الذي أفادتك به هذه العناصر التي تمزج بين الذاتي والجمعي في صميم تجربتك الشعرية؟

-مثلما عبرت في جوابي السالف، كانت قصائد «التحولات» جماع التجربة السابقة. فقد

تجمعت كل عناصر ومكونات تجربتي السابقة لتفتتح على أفق جديد. تعلم أن الشعر هو المكون الأزلي والدائم لكل إبداعات العالم. فمنذ العصر اليوناني كانت الأجناس الأدبية تُصاغ شعرا. ولا شك أن ذلك ما جعل عنصري الوزن/ الإيقاع والدراما يمتزجان لينتجا فناً. بالنسبة لعنصر الدراما هو عنصر مرتبط بالإنسان. الإنسان في جوهره صراع بين أصوات، أو على الأقل بين صوتين. هذا ما يؤدي بالضرورة إلى خاصية الحوارية والتعددية. وقریب من ذلك يمكن أن نرى في القناع وجهاً آخر للدراما، فإذا كانت الدراما صراعاً وجدلاً بين الأفكار فإن القناع يمثل معادل الذات. الآن، قد نتساءل ما فائدة هذه العناصر وهي تمزج بين الذاتي والجمعي في صميم تجربتي الشعرية؟ طبعاً المزج بين هذه العناصر في نسيج لغوي كلامي يتيح للشاعر إمكانيات تعبيرية هائلة، خاصة إذا كان التعبير يدور ويتمحور حول المناطق الحدودية بين ما هو ذاتي وما هو جمعي. وإذا كان الشعر فناً من الفنون، فلا شك في أنه يريد أن يجمع بين ما هو جمعي وما هو ذاتي ليعبر عن اللحظة الشعرية.

- طوال تجربتك الشعرية، ثمة نصوص عابرة تستعيد عبرها محكي الطفولة بقدر ما تدون فيها شذرات من سيرتك الذاتية. كيف توازن بين الشعري والسردی، وبين الشخصي واللا شخصي من أجل أن تكتب سيرتك الذاتية، أو بالأحرى تعيد كتابتها شعرياً بما يقتضيه الشعر كخطاب مخصوص من ميثاق أوتوبيوغرافي نوعي؟

-كثيرة هي القصائد التي تتضمن شذرات من حياتي، فأنا كثير الإشارة إلى حياتي، ربما بخلاف الكثير من الشعراء المغاربة. ربما يعود هذا إلى كوني أؤمن أن الشعر تعبير عن الذات في المقام الأول. هذه القصائد التي تكلمت عنها تشكل جزءاً كبيراً من شعري. وما يعطيها خصوصيتها أنها توظف بعض الإشارات الدالة التي أقتطعها من سيرتي. وهناك قصيدة أعدها محاولة لرسم سيرة حياتي، توجد ضمن ديواني «أعدني إلى رحم المحبرة» بعنوان «إيماءات الولد الدائري». وهي قصيدة تشير بشكل مباشر إلى حياتي. في هذه القصيدة أماكن معروفة هي أماكن ارتدتها وأرتادها، وفيها إشارات لأحداث عشتها. أنا أعتبر هذه القصيدة مُعبّرة وإن بشكل موجز عن حياتي.

- جعلت من الإيقاع مسألة تعبيرية ووجودية في آن. كيف تنظر إلى دال الإيقاع في سيرورة خطابك الشعري؟ وهل يصح القول بأن للشاعر «عُقدة إيقاعية» على حد تعبير

ستيفان مالارميه؟

-الشعر قبل أن يكون أي شيء هو إيقاع. هو لا ينفصل عن الإيقاع البتة. وقد يصير الإيقاع في بعض الأحيان وعند بعض الشعراء وزنا. لذلك لم ينشأ الشعر بعيدا عن هذين الأقتنومين.

- ما رأيك في قصيدة النثر التي تكتب اليوم؟ وإلى أي حد تتفق مع من يقول بأن الأفق الشعري الجديد قد آل إلى قصيدة النثر كشكل نهائي؟

-في إطار تطور الشعر العربي يمكن أن توضع تجربة القصيدة المنتهرة أو قصيدة النثر. ولا شك أن هذه الصيغة الجديدة للشعر العربي كان لها أسبابها ودوافعها، ووجدت بعض روادها الذين صاغوها بهذا القدر أو ذاك من النجاح. محمد الماغوط كان من الشعراء الكبار الذين أوصلوا قصيدة النثر إلى النضج. وهناك أسماء كثيرة أخرى. ثمة إذن إضافة إلى الشعر العربي من خلال قصيدة النثر. وهي إضافة لفتت الانتباه، كما أنها جاءت متساوقة مع تطور الشعر العالمي. وعندما نتحدث عن قصيدة النثر الآن لا بد أن نستحضر قضية التباين بين الشعر الجيد والشعر السهل حتى لا أقول الرديء. ومن هنا يبدو لي أن هناك من الشعراء الذين كتبوا قصائد نثرية عظيمة، لكن أغلبية الشعراء لا يترثون عندما يكتبون. فتراهم ينشرون كل ما يكتبون بدعوى أنه شعر وما هو بشعر. القصيدة المنتهرة تحتاج إلى الكثير من الجهد والعمل، وإذا ما توافر لها هذان العنصران يمكن أن نضعها في خانة الشعر، وإلا فهي مجرد كتابات ليس إلا.

- ظل اسمك مقترنا بمدينة عريقة مثل وجدة، كما اقترن تاريخك الثقافي والمهني بالجهة الشرقية ككل. ماذا قدمت لك هذه المدينة بوصفها مكان إقامة ومصدر إلهام؟

-الشاعر لا ينفصل عن المكان، والمكان يشكل جزءا من الشاعر. ولا شك أن مدينتي التي كبرت فيها مكننتني من عناصر استلهمتها في شعري. فهي مدينة الطفولة والشباب والنضج أيضا. مثل ما تربيت ونشأت في أحضان عائلتي، تربيت وترعرعت أيضا بين جنبات مدينتي التي كانت أول فضاء استقبل قريحتي الشعرية وأنا ابن العشر سنوات. مدينتي هذه كانت منطلقتي، لكنها لم تكبلني ولم تسجنني بين جدرانها، إنما أعطتني الدفقة الأولى التي جعلتني أهييم في سماء الشعر والأدب عموما.

إلا أن ذلك لم يمنع من أن أختلط بمدن أخرى كانت مهمازي في الطريق الشعري. منها مدن

داخل الوطن مثل الرباط والدار البيضاء وفاس والجديدة وغيرها، وأخرى خارجه مثل صلالة وغرناطة وغيرها.

• إلى أي مدى مارست هذه الأمكنة في اشتراطاتها الثقافية، مثل صلالة وغرناطة، تأثيرها على شعرك ورؤيتك للعالم؟

-الأمكنة فضاءات توحى للشاعر بأشياء كثيرة. وهي التي تمنحه القدرة على الكلام، بل وعلى الاستمرار في الكلام. والمدن التي ذكرت كلها كانت تسكنني عندما كنت أسكنها. لم تكن لها اشتراطات ولكن كان لها طعم وكانت لها رائحة. ولهذا فقد كانت مختلفة اختلافاً بيناً. صلالة وهي مدينة توجد في سلطة عمان وضعت في أرض شبه مقدسة، يسكنها الأنبياء، وبها الكثير من أضرحتهم، عمران وهود وهي مدينة البحر الذي يعانقها وتعاينة بملء إرادتها، وهذه المسحة المقدسة هي التي كانت تصطحبني وأنا أكتب قصائدي هناك. هي مدينة السحرة والشياطين كذلك كما سماها الشاعر العماني سيف الرحبي. الدوحة مدينة مختلفة عن صلالة، فهي مدينة الحركة الدائمة، ومدينة التجارة والأسواق، فيها يضيع الإنسان بين طرقاتها، وهي تشبه إلى حد بعيد مدينة دبي، كلاهما تعجبان بالناس، كشميريون، هنود، وكيرلاويون، وباكستانيون، وبنغاليون وسيريلانكيون وفيليبيون. مثل هذا التنوع الكبير يجعلك تتعرف إلى ثراء العالم واختلافاته الكبيرة. أما غرناطة فهي مدينة تذكرك للوهلة الأولى بالشعر والتراث الأندلسي وزرياب وابن زيدون والفن والحرية والطبيعة ونهري إشبيل وداريو، وتذكرك بلوركا الذي عاش فيها ومات فيها.

كل هذه المدن مارست تأثيرها الشديد عليّ، وحركت في أوتارها هي أوتارها. صلالة كانت تذكركني بغربتي، وغرناطة كانت تذكركني بالزمن الأندلسي الذي كان ثم انقضى، لكنه ظل موجوداً في أزقتها وأسواقها وناسها. ولا شك أن من يقرأ شعري سيجد فيه الكثير من مكونات هذه المدن التي ذكرت.

• هل لك طقوس وحالات مخصوصة في كتابة القصيدة؟ وهل تعود إليها من أجل

تنقيحها وإعادة كتابتها؟

-ربما كانت لدي طقوس في الماضي، حيث كنت أكتب قصيدي في الغالب في لحظة هروب من واقعي، في مكان مغلق، أكون فيه وحيداً. لكن فيما بعد صرت أكتب القصيدة عندما تأتيني

هي نفسها دون سابق إعلام أو إخطار. ومن الأشياء التي تدفعني إلى الكتابة أو تُسهّل لي الكتابة قراءة قصيدة شعرية مثلا، أو عندما أكون سائرا فتحضرنى جملة شعرية تكون هي بداية قصيدي. أما عن التنقيح، فأنا كثير الرجوع إلى قصائدي، بمعنى أن القصيدة لا أكتبها دفعة واحدة، ولكن أعود إليها فأشطب ما أشطب وأضيف ما أضيف. وهذا ما أفعله بالنسبة لجميع أشعاري. ومثلا، قصيدة «تحولات يوسف المغربي» كتبها في عام 1995، ونشرتها في جريدة الاتحاد الاشتراكي في ذات السنة، ثم أعدت كتابتها بعد أربع سنوات وأنا في صلالة في العام 1999. وكان ذلك بدافع المشاركة في جائزة مؤسسة عبد العزيز البابطين، وكان أن جاءني حدس بأنها ستفوز بالجائزة، وفعلا فازت القصيدة بجائزة أفضل قصيدة عربية لعام 2004. وفيما أعتقد، فالشعر لا ينبغي أن يكتب دفعة واحدة، الشعر يحتاج إلى تنقيح وتشذيب وتوسيع واختزال.

• ما/ من الذي قاد الشاعر فيك إلى النقد، إلى الحاجة المعرفية للقصيدة؟ وكيف يتعايش داخلك الشاعر والناقد معاً؟

-نحن جيل كانت أماننا آفاق واسعة. جيلي من الشعراء أو بعضهم على الأقل، لم يكن يكتفي بالكتابة التي وجد فيها ذاته، جيلي كان مهموما بقضايا كثيرة، بالسياسة والإبداع والنقد، وكان مختلفا عن الأجيال التالية له. كنا أقرب إلى جيل الستينيات والخمسينيات الذي وهو يدخل مجال الإبداع كان يتعلم. ولذلك عندما كنا ندرس في ظهر المهراز بفاس كنا نحضر أنفسنا للتدريس بكليات الآداب التي كانت مليئة بالأساتذة المشاركة، وكانت هناك قلة من الأساتذة المغاربة. من هنا كان الواجب علينا - ونحن كنا نؤمن بالأفكار الاشتراكية وبالتقدم والخروج من ربة التبعية والتقليد- أن نتسلح بالمعارف حتى نكون في مستوى طموح بلدنا الخارج لتوه من الاستعمار الذي كنا نراه ونحن صغارا. من هنا جاءنا النقد نحن جيل السبعينات. صحيح أن البعض منا ظل شاعرا فقط، لكن معظم الآخرين كانوا أصحاب نظريات نقدية (بنيس، راجع، الطريق، المجاطي...). وربما كان هذا الجانب مساعدا لهم في تجاربهم الشعرية. بالنسبة إليّ، كان النقد أساسيا في تجربتي، ولولاه لما عرفت كيف أبني القصيدة، وكيف أجعلها تُعبّر عما أريد التعبير عنه.

• لك إسهامات مهمة في ترجمة أعمال تتعلق بنظريات الأدب المعاصرة. في نظرك، هل استطاع النقد المغربي، والعربي عموماً، أن يتحرر من هذه النظريات ويبني على فهمها

لها واستيعابها نماذج رصينة للقراءة والتأويل؟

-من الجائر أن نغمط النقد العربي والمغربي حقهما فنحكم عليهما بكونهما ظلا يجترآن. لكن من الجائر كذلك أن نقول إن النقد العربي والمغربي قد أسسا وبنيا نماذج رصينة للقراءة والتأويل. هذه مفارقة كبيرة وإشكالية لا يمكن أن أشرحها في جمل سريعة، ولكن بإمكانني القول إن النقد العربي وهو يفتح على تجارب نقدية عالمية استطاع أن يترجم الكثير من النظريات الأدبية المعاصرة والاتجاهات النقدية والمفاهيم والمصطلحات النقدية إلى اللغة العربية التي كانت تفتقدها. ومن ثمة تمكن بعض النقاد أن يطبقوا هذه النظريات والمفاهيم والمصطلحات بهذا القدر أو ذاك من النجاح.

ثمة إذن رصيد هام من المنجزات النقدية التي أغنت حقل النقد الأدبي، وثمة أسماء نقدية رسخت قواعد هذا النقد، لكن لم نقم بعد بإجراء تقييم واسع للمنجز وللامنجز في هذا النقد. أضف إلى ذلك أن التجارب النقدية المتنوعة غالبا ما لا تتواصل فيما بينها، فكل جيل يبدأ من الصفر، وكأنه في جزيرة معزولة. النقد العربي والمغربي أمامهما أشواط كبيرة ولا أظن أنه وصل مرحلة النضج الكافي.

- هل استطاعت الجامعة المغربية أن تقدم شيئا للشعر المغربي ونقده وترجمته؟ وما رأيك في أن النقد السُّلبي خرج من الجامعة، وفي أن المعرفة الأدبية أخذت تتراجع داخل أسوارها؟

-فيما مضى كان للجامعة المغربية دور كبير في نشر الشعر المغربي والترويج له، وفي استكشاف طرق تحليله ودراسته وترجمته، لكنها تراجعت في العقود الأخيرة عن تلك المهمة الكبيرة. يبدو لي أن الجامعة المغربية تعيش أزمة كبيرة ليس على هذا الصعيد فحسب، ولكن على صعد عدة، ومن هنا بهت دورها حتى في تأطير الطلبة وتكوينهم التكويني الصحيح. اليوم الطالب لا يدرس إلا شهرين في السنة، ولا يأخذ إلا جزءا يسيرا من المقررات التي من المفروض أن يدرسها، وقد أثر ذلك على الأساتذة أنفسهم. ويمكن أن تتخيل البقية.

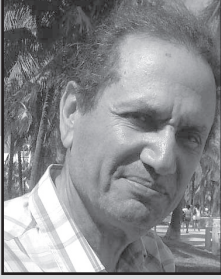
- في سياق اهتمامك الأكاديمي والنقدي، كيف تنظر إلى الشعر المغربي راهنا؟

-الشعر المغربي يعيش أزمة حقيقية. هذا ما يمكن قوله. أسبابها كثيرة، والنتائج المترتبة عن

هذه الأزمة واضحة. على مستوى آخر، لا تشكل أزمة الشعر المغربي إلا حلقة مفردة في أزمة الشعر العالمي، ومع ذلك أرى أن الشاعر المغربي لا ينبغي أن يبرأ من هذه القضية. يبدو لي أن استسهال الكتابة الشعرية من جهة، وهزالة الرصيد المعرفي للشاعر المغربي من جهة ثانية، وتقلص تجاربه في الحياة من جهة ثالثة، هي أهم أسباب تردّي الشعر المغربي. هنا تكمن الأزمة، ومن هنا يجب البدء لإعطاء الشعر المغربي شحنة تسنده للنهوض من رماده مرة أخرى.

• بوصفك شاعرًا ومتقّفًا، كيف تنظر إلى ما يحدث في العالم العربي اليوم من دمار واقتتال؟ وهل هي بداية عصر انحطاط أشدّ إظلامًا؟

-ما يحدث في العالم العربي شيء مرعب ومؤلم ومخيف. ومن المرجّح أن الأمور ستزداد سوءا في العقدين المقبلين. هناك شبه انحطاط يكاد يعمّ المحيط العربي كله. وهناك شبه تكالب من الدول الأجنبية على هذا المحيط. غاب المفكرون عن الفعل. وغاب الفلاسفة عن الساحة، وتراجع الأدباء والشعراء، واستفرد الغرب بعالمنا الذي أصبح شبيهاً بذلك البطل اليوناني الذي كان يسير وهو نائم. لن يقوم عالمنا العربي من جديد إلا بإجراء نقد ذاتي قوي وصريح على صعيد مفكره، وعلى صعيد بلدانه المختلفة، وعلى صعيد جامعته العربية.



علال الحجام

ولد عام 1949 بمكناس. حصل على دكتوراه السلك الثالث، وشهادة الدكتوراه من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة مولاي إسماعيل بمكناس. عمل أستاذًا بجامعة الأخوين بإفران، ثم أستاذًا في قسم دراسات الشرق الأوسط وجنوب آسيا بجامعة إيموري بآتلانتا. من أعماله الشعرية: الحلم في نهاية الحداد 1975. من توقعات العاشق 1981. في الساعة العاشقة مساءً 2001. من يعيد لعينيك كحل الندي؟ 2010. مسودات حلم لا يعرف المهادنة 2016.

• أنت من شعراء جيل السبعينيات في الشعر المغربي، الذين راهنوا على خلق أفق حدائي يتجاوزون به مرحلة التأسيس. ماذا بقي من هذا الجيل راهناً؟

-أودّ في البداية أن أؤكد أن (جيل السبعينيات) بين قوسين عانى من ظلم كبير وما زال يعاني من هذا الظلم الذي لحقه من (الأجيال) المتعاقبة، وحينما يتأمل المرء أساس هذا الهجوم يجده يقوم على تهمة الانغماس في السياسي، وكأن الشعراء الذين بدأوا يكتبون في السبعينيات لم يهتموا إلا بالسياسي، أو أن موضوع هذا الشعر الوحيد كان هو السياسة فقط، مما يعني أن شعراء (الأجيال) التالية قد ضربوا الذكر صفحاً عن طاعون السياسة. وهذا أمر لا يستقيم منطقياً، لأن هذا الموضوع كان وما زال حاضراً في الإبداع على اختلاف أجناسه. ومع أنني أستغرب استبعاد الشاعر عواصف السياسي والتنصّل من الإحساس بكثير من الأحداث والوقائع المؤثرة من هذا القبيل، أظنّ أن ما يجب تحكيمه ليس هو حضور السياسي أو الواقعي ضرورة أو عدم حضوره، وإنما حضور الشعري أو غيابه، وهو المعيار الذي يجب الاحتكام إليه أولاً وأخيراً...

في البدء كانت الكلمة، وكان الشعر تتويجاً لابتهالات قريبة من النبوءات والسحر والجنون والرسائل المقدسة، فلم يكن ترفاً، ولا وسيلة للبحث عن أمجاد وهمية، كان رحلة جميلة

وممتعة في المجهول لا يعينها سؤال الخلود... أما الحداثة فكثبان متحركة على الرحالة الوعي بحركيتها، لأنها تتميز بنسبية فائقة وليست قيمة أبدية ثابتة. ذلك أن ما يُعدُّ حديثاً اليوم قد يصبح قديماً بعد عقد أو عقدين من الزمان، وما تفتأ بعض القيم الحداثيّة التي خبا نجمها تدور دورتها وتستعيد رواءها وبريقها بعد فترة قصيرة أو طويلة. من هنا تكون نسبية الحداثة فيبدو بعض القيم الحداثيّة التي خلفها لنا الماضي أكثر حداثة مما ينتجُه العصر الأحدث، ويكون من الصعب الحكم على كل قديم زمنياً بالقدم، وكل حديث زمنياً بالحداثة...

لكن إلى أي حد يمكن الحديث عن حداثة شعرية في المغرب خاصة وفي العالم العربي عامة؟ هي مجرد استيهامات مع الأسف، حتى لا أستعيد أوهام الحداثة التي عدّدها أدونيس... إن الحداثة لا تتجزأ، ولا تقتصر على جانب معزول من جوانب حياتنا دون جوانب أخرى، ذلك أن مظاهر مثل الأيفون والكمبيوتر والسيارة والدجين والمكيف والترام والأثاث الأوروبي أو الأمريكي قد يستعملها أثرياء المجتمعات التقليدية أكثر من غيرهم دون أي إحساس يذكر بروح الحداثة التي تتنفس بداخلها، وهنا بالذات يكمن مأزق الحداثة الفنية في مناخ تقليدي يقبل كل مظاهر الحداثة ويُقبل بحماس على استهلاكها لكنه يرفض قيمها الإنسانية الرائعة... وهذا الوضع المفارق هو الذي يفاجئك بين الفينة والأخرى بوجود مبدع يبدع إبداعاً في منتهى الحداثة سواء أكان شعراً أو سرداً أو تشكيلاً أو موسيقى لكن ذهنيته التقليدية المتكلسة تحرضه تلقائياً على تعنيف زوجته وبناته، والتعامل معهن بعقلية الحريم، والتعامل مع زملائه وزميلاته في المكتب والحزب والجمعية بعقلية الطاغية، وتكميم أي صوت يخالفه الرأي... إن الحداثة تقتضي الإيمان كلياً بنمط عيشها أسلوب تفكيرها واستمرار تطورها، والانغماس في نهر قيمها الجاري وهذا هو الأهم بدون خجل أو خوف أو رهبة.

ولا بد من التنبيه، من جانب آخر، إلى الخلط الفادح الذي يسود مفهوم الجيل الشعري، فأنا شخصياً أتخفظ عليه كما هو مستعمل في النقد المغربي والعربي معاً، لأنه مفهوم مغرق في التعميم ومحكوم بالثبات، وكأني بالقائلين به يتصورون أن الشعراء الذين بدأوا يكتبون في الستينيات أو السبعينيات لا يمكن وصفهم إلا بالقدم والتقليد، وأنهم يتسمون بنفس السمات الأسلوبية، ويحملون نفس البصمات الفنية والرؤيوية، واستمروا على هذه الحال بدون أدنى تغير طيلة مسارهم الشعري يستنسخون نفس النص، وأن التسعينيين يحملون كلهم بصمات مميزة واحدة تستمر معهم من المهدي إلى اللحد، وهو ما يعني بالنتيجة أن المتقدم زمنياً هو دائماً قديم

شعريا، وأن المتأخر هو دائما حديث شعريا.

لعل أكبر خطأ في هذا التصور هو قيامه على كون الجيل الشعري كتلة واحدة هي أشبه ما تكون بمجسم جامد يبقى على حاله مدى الدهر، والحال أن نصوص الشاعر الواحد لا تختلف فقط من مرحلة إلى مرحلة، بل تتفاوت في المرحلة الواحدة وفي المجموعة الشعرية الواحدة، وأن شعراء الجيل الواحد مختلفون، بل هناك من الشعراء من يثبت في مكانه، ومنهم من يتخلف عن قيم جماعته، كما نجد منهم من يطورها ويتجاوزها، أو يصبح شاعرا عابرا للمراحل والأجيال بل ومتخطيا لقيمتها في بعض الأحيان، وتحضرني أمثلة كثيرة في هذا الباب لا أريد الإفصاح عنها تلافيا لحساسيات لا أود إثارتها على أي حال.

ماذا بقي من مجالي؟ أظن أن ثمة قيما شعرية باقية من الجحود تجاهلها، ونقاشا حول الشعر تجاوز حدود النميّة، وثقافة شعرية مهّدت لهذا السيل الشعري الهادر في بلادنا، وما كان لها أن تتأسس لولا تضحيات أصحابها وكدهم وإصرارهم على رفع صوت الشعر المغربي عاليا في حقبة زمنية كان فيها صوت الشاعر يُرعب سلطة جاهلة تفتقد الذوق الجمالي وتعادي الإبداع. إن من بقي مثل من قضى نحبه من مجالي استطاع أن يتجدد متخلصا من السقوط والانتظار عابرا إلى الشهادة والاستشهاد ومنهما إلى تخوم الأورفية ورمزية الماء والتراب والخصب وبهاء التشكيل وأدغال علاماته العربية والأمازيغية.

لنتذكر أن جيل السبعينيات لم يرفع شعار قتل الأب رمزيا ولم يصف حسابا مع جد، بل استمر في عملية تأسيس النص الشعري المغربي الحديث التي بدأها الرعيل السابق بهدوء، وأخذ ينفتح على عوالم جديدة كان من الصعب استشرافها في السابق، واستطاع أن ينصت أكثر إلى التجارب الجديدة في العالم العربي وفي الغرب ممهدا الطريق للتجريب على مستويات متعددة سمحت بتقاطع النص الشعري مع المكونات الدرامية والتشكيلية والسينمائية.

- كغيرك من مجاليك تأثرت بالمدّ اليساري وكتبت ما في حكم الإيديولوجيا، لكن سرعان ما استقللت بأسلوبك الشعري الذي يزاوج بين القديم والحديث. كيف انتهت مبكرا - إذا استعرنا عنوان ديوانك الأول- إلى «الحلم في نهاية الحداد»؟

-أعتقد أن «جيل السبعينيات» هو جيل التضحيات الكبرى في الشعر المغربي لأنه تلقى الصفعات من السابقين واللاحقين على السواء... هناك مع الأسف من لا يزال لحد الساعة يحاول

ترسيخ الاعتقاد بأن الشعر السبعيني كان مجرد بوق دعائي يسوغ أيديولوجيا ما بعيداً عن أي شاغل جمالي، إلا أن النصوص تكذب هذا الادعاء. وأنا أظن أن الأمر لا يتعلق بانتماء إلى اليمين أو اليسار، وإنما يتعلق بوعي حاد... وأظن أنه لا يمكن فصل هذا التأثير الأيديولوجي وتشكل الوعي السياسي عن المناخ الذي كان سائداً في الجامعة المغربية في بداية السبعينيات، فقد كان مناخا يسوده حوار متقدم يجعل الطالب مهما كانت مشاركته وكيفما كان انتماءه يُدرك أن ثمة صراعا بين قوتين اثنتين إحداهما تملك كل شيء، والأخرى لا تملك أي شيء سوى صوتها المخفوق وحريتها المعتقلة. وفي حمأة هذا الصراع المحموم تبلور فريقان أحدهما جناح وطني يتكون في الواقع من اليسار واليمين معا رغم صراعهما الذي لم يخف على أحد، وجناح ثان تشكله الأحزاب التي صُنعت صنعا لمقاومة المنزع الوطني وقمع كل رغبة في الإصلاح لتأسيس ديمقراطية حقيقية في البلاد.

وأنا أزعم أنني كنت أنتمي ثقافيا إلى هذا الجناح الأول، مع العلم أنه كان من الصعب جداً، في مناخ القهر الذي كان سائداً، أن يكتب الكاتب، سواء أكان يسارياً أو يمينياً، في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات متجاهلاً صهد الواقع، مثله في ذلك مثل أي شاعر في العالم، وفي أي مرحلة تاريخية، ينفعل بأحداث سياسية أو واقعية أو عالمية فيستلهمها ويكتب عنها، علماً بأن الوضع العام لم يكن يحتاج من المثقف أن ينتمي ضرورة إلى حزب أو نقابة أو منظمة حقوقية، بل كان يكفي أن يكون مواطناً صالحاً يرى ويسمع ويحس ويتجاسر على التعبير عن رأيه البريء لكي يصبح موضوعاً للمراقبة اليومية وربما لـ«سين وجيم»، وغيرهما من المضايقات.

شخصياً استفدت كثيراً من درس محمود درويش الذي انتبه في مرحلة فارقة من فترات حياته وخاصة بعد عودته من موسكو— إلى أن الإخلاص للقضية مهما كانت قدسيته ذو ثمن باهظ يدفعه الشاعر بعملة فنية ووجدانية صعبة على حساب القصيدة لأنه قيمة أخلاقية سامية ما في ذلك شك لكنها غير كافية لنحت قصيدة ساحرة القوام.

على أي حال، كان من الضروري أن يعي شعراء كثيرون بدءاً من منتصف الثمانينيات وأنا منهم كون الشعر أوسع من الواقع، و«ما تبقى يكمله الشعراء»، وقد فطنوا آنذاك إلى ضرورة استعادة ذواتهم التي كادت تغيب تماماً في الفترة السابقة، لأنهم ظلوا يلتفتون إلى ما يجر في العالم الخارجي العام أكثر مما يلتفتون إلى ما يخفيه عالمهم الداخلي الخاص من براكين، لذلك صمّموا على الإنصات لنداء الشعر الجوّاني بدون أدنى شعور بالخجل، المهم أن يكون نداء ساحراً

أسراً ولا يهتم بعد ذلك أن يكون رياحا عاتية أو هبّات رحيمة أو أنساما رقيقة، لم تكن لو لم يتبلور هذا الوعي بسهولة لا على مستوى الكتابة فقط بل على مستوى التلقي أيضاً، لأن الرّهان الكبير كان على تحقق خلطة الماء والنار معا، بتحرر كامل من كافة الإكراهات، وأخطرها إكراه الرقابة الذاتية، والإذعان لأوامر تأتي من خارج مملكة الشعر، أو الخوف من الرقيب سواء أكان سلطة أو نقدا أو حزبا أو ذوقا عاما.

وأنا أعتبر أن مواكبة الواقع و حضوره في الشعر المغربي أمر كانت تستلزمه إكراهات المرحلة، وكان من اللازم ممارسة النقد الذاتي وتحليل حصيلة الريح والخسارة، أعني ما ربحه الشعر والشاعر، وما خسراه من هذا الارتباط لرسم آفاق المستقبل ومساراته. لا أعرف بالذات ما إذا كان هناك ربح شعري في ما حدث سوى انغمار الشعر بما هو إنساني لاهب، وانغماسه فيه، لكنني أستطيع الجزم بأنه لم تكن هناك خسائر فادحة. وأؤكد صادقا أنني لم أندم على شيء في هذا الباب... ذلك أن من بين مجاميعي الإحدى عشرة، لا يمكن أن تُدرج ضمن حساسية (جيل السبعينيات) إلا المجموعتان الأوليان، أعني «الحلم في نهاية الحداد» 1975 و«من توقعات العاشق» 1981، فهما الوحيدتان اللتان تحملان بصمات (الجيل) وقيمه الفنية التي كانت سائدة فيما أعتقد، بينما أرى من الصعب تصنيف المجاميع التالية ضمن نفس الخانة لأنها تشكّل محطات لا تتناسب معها إطلاقا بحكم تجريبيها أساليب متنوعة إيقاعاً ودلالة، وانغماسها في رؤى للعالم تختلف تماما عما ساد في المجموعتين الأوليين، وسبب هذا الاختلاف راجع إلى ما كان من إصرار على ممارسة النقد الذاتي، وتصميم على مراجعة التجربة بين الفينة والأخرى، والقيام بوقفات تأمل لما أنجز وما كان يمكن إنجازه.

- أنت من الشعراء القلائل الذين جعلوا من المسألة الإيقاعية في كتابتهم مسألة تعبيرية ووجودية في آن. كيف تنظر إلى دال الإيقاع في سيرورة خطابك الشعري؟ وهل يصحّ القول بأن الشاعر علال الحجام أودع في قصيدته «عقدة إيقاعية» بتعبير ستيفان مالارميه؟

-عموما ظلّ الإيقاع مجالا مهما من مجالات اهتماماتي الأكاديمية، فقد درّست موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه في كلية الآداب بمكناس، ولا أستبعد معكم أن يكون الإيقاع فعلا شاغلا لا شعوريا في كتابتي الشعرية أيضا، لكن بالإضافة إلى ذلك فأنا أدرك أهمية الإيقاع في

الشعر تمام الإدراك...وأعتقد أنني لو لم أكن شاعرا لكنت موسيقيا أو رساما نظرا لحبي للطرب والنغم من جهة، وللتشكيل بجميع أجناسه من جهة ثانية. ولعل انتصاري في النهاية للشعر توليف منطقي بين الصورة والإيقاع... لهذا لا أتصور شعرا يطير بجناح واحد هو الصورة وحدها أو الإيقاع وحده، لأن وجود كل عنصر منهما مشروط بوجود العنصر الثاني، وإلا كان جنسا أدبيا مختلفا عن الشعر.

ألا ترون معي أن كل الشعريات من أرسطو إلى كوهين وميشونيك، ومن عبد القاهر وحازم القرطاجني إلى كمال أبي ديب ومحمد مفتاح تُجمع على أن الشعر صوت ومعنى، إيقاع وصورة؟ ولعل هذا الجانب هو ما يغيب عن نباهة كثير من مدعي الحداثة الذين طالما يجزئون النظر إلى الشعر فتنبصّ جهودهم على التفنن في التصوير وملاحقة أشباح الغرابة التي كانت، لكنهم لا يستطيعون تحقيق انسجام إيقاعي لها...

غير أن ما تقدّم يدعو إلى توضيح أمرين اثنين: أولهما أن الإيقاع لا ينحصر بتاتا في موسيقى الإطار التي تتشكل من العروض والقافية والروي، والثاني أن التزام الشاعر بموسيقى الإطار نفسها لا يجعله شاعرا يوفر الإيقاع الشعري النابض لنصه، فكم قصيدة عمودية تخلو من الإيقاع لأن صاحبها لم يبذل الجهد الكافي بحثا عن الموسيقى الساحرة التي تحول الإيقاع الكمي إلى إيقاع شعري أسر.

هذا فضلا عن كون الإيقاع ليس كَمَا ولا انسجاما فقط، بل قد يكون نشازًا للتعبير عن حالة تنافر دلالي كما يكون القبح نفسه عنصراً شعرياً، ولا أظن أننا في عصر استطاعت عولمته أن تطال كل جوانب حياتنا المعاصرة يمكننا النظر إلى إيقاع الشعر بمعزل عن إفرازات نتائجها، لم يكن الشاعر القديم يرى من حاجة إلى إيجاد الانسجام إلا مع جسده متناغما مع الموسيقى المحلية ووسائل التنقل المتوفرة مثل الفرس والإبل، أو أدوات صناعية محدودة مثل السكين والفأس والمحراث والمطرقة والسندان، بينما يجد الشاعر الحديث نفسه متفاعلا لا شعوريا ووسائل حديثة لم يعرفها الشاعر القديم، وقد تنوعت أنماط الموسيقى التي يستمتع إليها، كما تعددت وسائل التنقل وأدوات الصناعة وألقت به الحياة المعاصرة في حالات إيقاعية ما أتى بها الله من سلطان. وبناء عليه فإني أرى من الصعب حصر الإيقاع في ما وفرته الحساسية الشعرية القديمة منذ العصر الجاهلي إلى حدود عصر النهضة، لأن سعة الحياة وغنى مظاهرها باتا يتطلبان لغة ذات إيقاعات جديدة تناسب زمانها وتتسع للتعبير شعريا عن رؤى للعالم لم تكن

بهذا القدر من الثراء والتنوع والشساعة...

- في دواوينك ابتداءً من «من توقعات العاشق» (1981)، مروراً بـ«احتمالات» (1998) و«في الساعة العاشقة مساء» (2001)، ثمة تأكيد على مدونة أنا الشاعر العاشقة التي تكتب وتنفعل بها حولها. كيف يتحمل الشاعر خطاب العشق والمحبة في زمن اليأس والخوف الذي يتربص به وتوالي انهيار مشروعه الشخصي والجمعي بالتغيير؟

-كم تساءلت مع نفسي منذ سنين: إلى أي مدى يمكن الاستغناء عن حضور المرأة في أجناس الكتابة السردية؟ وإذا حدث ذلك ألا يتم تضيق مجال دينامية السرد دراما وقصة ورواية بالاستغناء عن جانب هام من دلالاتها حين تغيب شخصية المرأة؟ أظن أنه يصعب تصور ذلك، مما يؤكد مشروعية حضور هذا الخطاب، بل وضرورته في التأمل الشعري أيضاً، علماً بأن الحب أصبح عملة نادرة، وقيمة من القيم الإنسانية التي يحتاج إليها عالمنا المعاصر الذي يتدحرج يوماً بعد يوم إلى مهاوي الجنون. والدليل على ما ذهبت إليه وجود شعراء ثوريين ومقاومين عشاق أبدعوا في كتابة القصيدة العاشقة فأصبحت جزءاً مكملًا للقصيدة المناضلة يلف جفافها ويخفف من سوداويتها ويحقق لها ما تفتقده من توازن، ويمكننا في هذا السياق أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر كلا من ناظم حكمت وبابلو نيرودا وبول إوار وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل ومحمود درويش.

إذا تأملتم نصوصي التي تُعنى بـخطاب المرأة والعشق والمحبة، فستلاحظون ولا شك أنها نصوص تكف عن أن تكون مجرد غزل أو تشبيب بالمعنى التقليدي، أو مجرد انعكاس لجرح وإحباط داخليين، لأنها تلعب دوراً تكميلياً يلحمها بالثيمات الأخرى، ويجعلها محركاً لدينامية شعرية تساهم فيها المرأة بقوة، وهكذا لا تكون المرأة حبيبة معشوقة وعاشقة فقط، بل تكون امرأة قوية قادرة على التحدي من أجل الفعل، في «سمي روميلوس» تستطيع تحدي حبيبها الجنرال اليوناني وتغيير وجدانه في عهد دكتاتورية الجنرالات، بينما تتحدى المناضلة القهر خلال سنوات الرصاص ويكون الثمن هو التضحية بحياتها قرباناً للحرية في «من توقعات العاشق»، أما في مجموعة «ما لم يرسمه الوشم على الشفق» فتبدو المرأة شريكة في مغامرة الكشف والبحث عن المجهول، بينما نجدها في «اليوم الثامن في الأسبوع» تسمي ما لم يستطع الرجل تسميته، متقمصة مرة أخرى شخصية شهرزاد التي لا تفلت فقط من المصير الذي يحدده شهريار راعيا

للتقاليد القبلية وممثلاً للعقلية الذكورية، بل تمتلك حق تقرير مصيرها مؤكدة أنها قادرة على توجيه حياتها وفق ما تريده هي لا ما يخططه لها الرجل والمجتمع.

من هنا، يمكنني القول إن هذا الخطاب حمّال أوجه، ولا يمكن اختزاله في وجه واحد فقط، لأن المرأة بما هي موضوع لهذا الخطاب لا تكون دائماً حبيبة مشتهاة، وإما هي أيضاً أم وأخت وأرض خصيبة وصديقة ووعد بالمستقبل وشريكة في المغامرة كما في النضال، هي ليلي وإيما وروزا باركس وسعيدة المنبهي والساقية السّمراء مرة واحدة، لذا كان من الصعب على شخصية الرجل أن تسد الفراغ الذي تتركه في كثير من النصوص إذا تم الاستغناء عنها.

ولا ينبغي أن ننسى أمراً آخر هو أن خطاب العشق ظل خطاباً ثورياً في الشعرية العربية القديمة، فقد كان فاتحة للقصيد الجاهلية والأموية، وكان أداة هدم للمحرّم عند عروة بن الورد وعمر بن أبي ربيعة وجميل بن معمر وغيرهم من العذريين وغير العذريين، كما كان تمرداً حقيقياً على التقاليد القبلية وما أفرزته من شعور بالعنصرية والقهر والمهانة عند شاعرين مثل عنتر بن شداد وسحيم عبد بني الحسحاس...

هذا جانب، ومن جانب آخر، ربما كان خطاب المحبة لا شعورياً شكلاً من أشكال التحرر من رقابة صارمة مارسناها على أنفسنا في العقود السابقة، فكان التشبث باستعادة تيمته اليوم نوعاً من الانتقام لفردانية القصيدة مما فرضته الجماعة من قيود ثقيلة وإكراهات مجحفة خلال السبعينيات، حيث فرض النقد والصحافة والأيديولوجيا على الشاعر ممارسة رقابة ذاتية تحرم عليه كتابة ونشر نص موضوعه المرأة الحبيبة، ما دامت الجماعة تدافع عما يجمع عليه أفرادها، وتحارب ما يفرده الشاعر لنفسه في النص، وما دام الحدث الاجتماعي والسياسي والقومي غالباً ما يلغي كل وجود للإحساس بالعرشة الخاصة، ويحجب التماعاتها... والمرأة التي تستحق هذا الحضور في نهاية الأمر هي امرأة تتساءل كثيراً ولا تجد أجوبتها الشافية إلا في الكتابة والإبداع، فتكون نموذجاً للمرأة البهيجة التي تستحق أكثر من الفرح وهي تتفحص وجهها في مرايا الشمس:

ها أنا أوغل في انذهالي،

محلّقاً يحيط بي قوسُ قزح...

تسألني الشمسُ

عندما تختالُ فراشاتها في الأعالي،

وهي تناولني مفاتيح جنتي البهيّة:

- لمن كلّ هذا الفرح؟

- للحبيبة أضعافُ،

ولطيفٍ لها

في مراياكِ حين تغيبُ البقية...

- ظلّ اسمك مقترناً بمدينة عريقة مثل مكناس، على غرار صديقك الراحلين عبد السلام الزيتوني وبنسالم الدمناتي. ماذا قدمت لك مكناسة بوصفها مكان إقامة ومصدر إلهام؟

- ليس المكان مجرد عناوين وتضاريس واتجاهات وأشكال هندسية وبنيات، بل هو صيرورة وأفراح وأتراح وعلامات، وليس جغرافيا فقط بل تاريخ أيضا، وهو كذلك ممكنات سيكلوجية ومشاعر يضيفها عليه من ينتسب إليه ويتفاعل معه سلبا وإيجابا، لذلك كان المكان قابلا للأنسنة وقادرا على التنفس والفرح والانفعال، مثلما هو قادر على الرضا والتمرد والغضب، وهو ما يبوئه مكانة معلاة تسمو به إلى الرمز والأسطورة. ولهذا نجد دراسات نقدية بعينها تتحدث عن الطبوغرافيا الشعرية، تفيدنا بأن المكان لا يكون دائما مكانا واقعا في الأدب، فقد يكون متخيلا، أعني مكانا جغرافيا يرتدي طيلسان التخيل، ومن هنا كانت أهمية ورودباريس في شعر بودلير، وغرناطة في شعر لوركا، وأثينا في شعر يانيس رتسوس، وعربيا أهمية «قصابين» في شعر أدونيس، والبصرة في شعر سعدي يوسف، وفاس في شعر محمد السريغيني، وطنجة والدار البيضاء في شعر أحمد المجاطي، وأهمية حضور فلسطين في الشعر الفلسطيني... إن مجرد انكتاب المكان في النص ليعتبر احتفاء به، إنه صورة تصون تاريخا وتحفظ آثاره كي يظل مرثيا عندما تتلاشى معاملته أو تتغير، هذا ما قد تقوم به بطاقات البريد التي خلفتها العقود السابقة لحواضر مثل فاس والرباط والبيضاء وغيرها... غير أن الصور الملتقطة لهذه الأمكنة تدخل المختبر الشعري وتتفاعل مع مشاعر وعواطف وأحداث ووقائع تحرك الوجدان دون أن تسلم أحيانا من لمسات تجريدية تنقلها من المكان المادي الخام إلى المكان الرمزي.

وبقطع النظر عن مدينة مكناس باعتبارها مسقط رأسي، وجزءا مشعا من سيرتي، فأنا

شديد الاهتمام بالمكان أنى كان، وقد حاولت أن أتأمل شعريا كل الأمكنة التي زرتها أو مررت بها، أو قضيت بها جزءا من حياتي داخل المغرب وخارجه، غير أن لمكناس مذاقا خاصا لأنها تشكل بالنسبة إلي أكثر من مكان عابر، فهي رحم الروح وفضاء نقشت عليه طفولتي، وفيها ولد ابناي البيولوجيان، وكثير من بناقي الرمزيات، وفيها ترعرعت صداقات رائعة، بالإضافة إلى ما عشته فيها وما استمتعت به من بهاء وما توحى به أسوارها وأبوابها وأسواقها وزيتونها وماؤها ونعناعها من دلالات دافئة رائعة...

أما عن الشعارين الراحلين عبد السلام الزيتوني وبنسالم الدمناتي ابني مكناس البارين فهما يشكلان مدرسة شعرية قbst منها الكثير من الشرارات الأولى لبداياتي الشعرية وأنا تلميذ، وذلك من خلال الأمسيات والمليقيات الشعرية التي كانت تنظمها جمعية البعث الثقافي في نهاية الستينيات، قبل أن يصبحا صديقين عزيزين أعتز بصداقتهما.

وإذا جاز لي أن أقارن تجربتي في هذا السياق بتجربتهما، فأنا أظن أن مكناس عند الأول مكان يدعو إلى التمرد، لأنه مكان جاحد يدل على عدم رضا الشاعر على تحولات المدينة وما يحدث فيها حينما تتخلى عن أمومتها وقيمتها لدرجة التنكر لابنها الشاعر بمجرد اضطرابه إلى البعد عنها تحت إكراه شظف العيش، ولعل استعماله رمز «باب السببة» في قصيدته المؤثرة «الطحلب الآخر» يؤكد حساسية الشاعر المفردة تجاه هذا الجحود. بينما أرى أن مكناس الزيتوني انكبت منذ البداية باسمه العائلي قبل قصائده، إنه مكان أيقوني استطاع أن يحتفي بالحي الذي ولد فيه الشاعر وانتمى إليه، أعني «الزيتون» وهو الشجر الذي تشتهر به مكناس ومنطقتها، بالإضافة إلى رمزية «سارك» الذي يدل على المسلك الطويل الذي لا ينتهي. وللإشارة فالزيتوني اشتهر أيضا بشغفه الكبير بالأمكنة كيفما كانت، وقد احتفى أكثر بإفران التي خلدها في ديوان كامل لا زال مخطوطا أفرد له تحت عنوان «الإفرائيات». وأنا أعتقد أن تأملاتي لمكناس هي أقرب إلى الدمناتي منها إلى الزيتوني بحكم احتفائي بمكناس الهامشية، لأنني عشت طفولتي في حي البرج، أشهر أحياء الفقراء والمهمشين والمقاومين المنسيين وحي الانتفاضات التي لم تتحدث عنها كتب تاريخ مكناس الحديث التي لم تتحدث سوى عن المركز ملغية الهوامش. بالمناسبة لا بد أن أشير إلى أن مكناس حضرت لدى شعراء وكتاب كثيرين أذكر من بينهم الشعراء محمد بنعيسى وعبد الناصر لقاح ومحمد علي الرباوي، والروائيين حميد لحميداني وعبد السلام الحيمر وسعيد علوش ولطيفة غيلان.

• من خلال مقامك الأمريكي، يشعر قارئ أشعارك الجديدة بأن حساسية ما تخترق أسلوبك رؤية وإيقاعاً، بل إنك كرسيت ديواناً بكامله للموضوع هو «صباح إيموري» يعكس هذه الحساسية. ما الذي فعلته أمريكا وحلم أمريكا في شاعر مغربي؟

- ما كُتِب في الولايات المتحدة ليس فقط ما ضمته بين دفتيها مجموعة «صباح إيموري» وحدها، بل هناك نصوص أخرى نشرت ضمن مجموعة «من يعيد لعينيك كحل الندي؟» بالإضافة إلى مجموعة «ما لم ينقشه الوشم على الشفق» التي كتب معظم قصائدها في سان فرانسيسكو، وبعض نصوص المجموعة الأخيرة «مسودات حلم لا يعرف المهادنة».

أما ما أضافته أمريكا إلى تجربتي فيصعب عليّ تشخيصه الآن، لأنه يحتاج إلى مسافة تمكيني من حكم أكثر موضوعية، لكن إذا كان الجواب ضرورياً، فيمكنني أن أتحدث عن البعد الإنساني الخاص الذي عكسته هذه التجربة مستغورة أعماق عالم إشكالي جديد ومعقد يستعصي على الفهم، خاصة أن أمريكا محكومة بالتعدد سياسياً وثقافياً واجتماعياً ولغوياً، وكل تعامل معها يجب أن ينطلق من أفق هذا التعدد، ويكفي أن أستحضر في هذا السياق أجواء قسم دراسات الشرق الأوسط في جامعتي، ليتضح هذا البعد جلياً، فهي تعكس مزيجاً من السحنات واللغات والثقافات والأفكار والإثنيات والديانات لا يمكن للنص الأدبي المكتوب في مناخها أن يسلم من تأثيره.

وبعيداً عن صورة أمريكا السياسية التي ترسخت في الذاكرة منذ السبعينيات، وبعيداً عن كل انفعال، كان على عابر مثلي أن ينسى الصورة المألوفة التي ظلت تهيمن على كل تصوراتنا عن أمريكا وهي صورة سوداء غالباً ما تحجب الصورة الملونة الجميلة الأخرى التي يتوجب الاهتمام بها أيضاً... ويدرك أن لأمريكا أحلامها وأعطابها، وأنها ليست هي الشيطان حارس بوابة الجحيم فقط كما كرسته سياستها الخارجية منذ حرب الفيتنام إلى الآن، بل هي الملاك الذي يحرس الفردوس أيضاً...

لقد رسمت منذ البداية هدي في بعيداً عن الحلم الأمريكي، وعشت في أمريكا مصراً على جعل إقامتي إقامة مؤقتة والعودة للوطن رغم إغراء البقاء فيها، لأن ما كان يهمني هو التعرف على هذا العالم بكل تنوعه وتناقضاته، وفهم أسرار حركيته وعلائقه، خاصة أن العيش فيه يعلمك معنى الاختلاف والتعدد، فهي البلد الوحيد الذي لا يستطيع أي مواطن من مواطنيه أن

ينظر إليك نظرة دونية أو ينعثك بكونك أجنبيا لست من أصول صافية، لأنه ما من أحد يمكنه مواجهتك بهذه الحقيقة سوى السكان الأصليين، أعني الهنود الحمر الذين أصبحوا أقلية صغيرة كما تعلم لأسباب تاريخية وسياسية يضيق المجال عن تفصيلها في هذا الحوار.

حدثت أن هذا الفضاء الإشكالي الذي ألهم جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وسركون بولص قد يكون مرتعا خصبا لرؤية شعرية مختلفة، ويكون نصا باذخا يستحق الكتابة والقراءة والتأمل، وهكذا لم تعد أمريكا بالنسبة إلي، شعريا على الأقل، حلماً (بالمال أو النفوذ) كما هو سائد، ولا قوة قاهرة كما عودتنا سياسيا واقتصاديا، بل أصبحت شيئا آخر بعيدا كل البعد عن نقطتي الجذب هاتين، أمريكا التي تغريني أكثر نص باذخ للقراءة، وعلامات تندافع أمامي وفي ذاكرتي للانكتاب شعريا وثقافيا بكل حمولتها التي تتلأأ فيها الفنون الحديثة وعجائب هوليوود وبهجة برودواي ومفاتيح بروكلن وغنى الفلكلور وتجاور الأشكال والألوان واللغات وإليوت ووالث ويطمان وكينسبورغ وبيلي كولنس وماري أوليفر وسوزان هياسكي ومارتن إسبادا وأن سكستون وغيرهم من الشعراء الشامخين...

ربما كان نص «في رحاب النار والثلج» مؤشرا لما تهدف إليه الكتابة في أمريكا، فهو في بنيته السطحية حوار بين صوت شاعر عربي وصوت شاعر أمريكي كبير هو روبرت فروست، لكن بنيته العميقة تهفو إلى إقامة حوار شعري هادئ أعم بين عربي لم يعرف من أمريكا سوى وجهها المظلم من جهة وبين ثقافة وفنون باهرة وحضارة حديثة تحجبها الآلات الجهنمية التي لا تكف محرقاتها عن الدوران من جهة ثانية.

على هذا النحو تعايشت القصيدة مع الغربة التي لم تكن قاسية في الجنوب وهي تنصت عن كذب إلى أنين تلك الجراح التي ما زال المواطنون الأفرو الأمريكيون يعانون منها، تستبطن معنى الزنوجة وهي تستعيد صفحات آلامها صامتة، علما بأن مارتن لوثر كينغ ينحدر من مدينة أتلانتا، كما أخذت تحفر في تاريخ الهنود الحمر الذي طالما استعمل رموزا وأقنعة للحالة الفلسطينية كما نجد عند محمود درويش، لأن تنيسي مجاورة لجورجيا، وشتانوغا التي انطلقت منها طريق الدموع لا تبعد كثيرا عن أتلانتا، وتفهم معنى تعايش المتناقضات جنبا إلى جنب في إطار المؤسسات، وكيف تتجسد الحداثة في أبهى صورها، وتتعانق الحرية والقهر أمام تمثال الحرية أو في «الماركت ستريت» في عالم جشع لا يرحم...

لكن أمريكا أيضا مهجر، أي ديار غربة، والمغتربُ (بفتح الراء) ذو قدرة خارقة على جعل المرء المغترب (بكسر الراء) شديد الحساسية تجاه ما حوله، كثير الاهتمام بما كان حاضرا ثم غاب فجأة في المهجر، وما كان غائبا وأصبح يسترعي الانتباه في الحياة الجديدة، وهكذا ينتبه بحساسية مفرطة للتفاصيل الدقيقة لا في مغتربه فقط بل في بلده الأصلي أيضا وهو بعيد. وكيفما كانت الحال فأنا لم أرد أن أكون في أمريكا ذلك الشخص الذي خرج ذات ليلة يتجول في عرصات انبهاره ف :

تبين أنه أحرق هويته شامخاً

ونثر الرماد

على عوسجٍ يستفزّ النسيم على مرمر الشاهدة

وهو يطلّ على مهاوي الجنون

في قبضة انهياره...

لكنني صمّمت على الشهادة الشعرية ورؤية ما يحدث بعين الرائي:

ولتكن الروزنامة طيعة

قبل أن تصبح شاهدة على تحول الفصول

لكي يكتب في الصبح مزمورها صفحة واحدة

بهدير دمه

ويستريح على ألف خفاف كالغيوم في المساء،

ساخرا من مداده الظامي ومن قلمه...

- في ديوانك «ما لم ينقشه الوشم على الشفق» (2014)، الذي ذيلت نصوصه بين سان فرانسيسكو وأتلانتا الأمريكيتين، انزحت إلى كتابة قصيدة النثر، ومالت لغتك الشعرية إلى البساطة تبعاً لما تفرضه محسوسية الرؤية الشعرية. هل شعرت بأن كتابتك لهذه القصيدة أتاح لنهر في نفسك ووجدانك أن يكتب ويتدفق في غفلة منك؟ أم هو نداء الشعر وحسب؟

-كنت وما زلت أومن بألا شيء في الكتابة التي أمارسها أهم من وجود الشعر وجودا بالفعل رغم نسبية هذا الوجود، لذلك لا أختار الشكل الشعري الذي تتخذه نصوبي لبوسا لها، بل النصوص الشعرية هي التي تختار شكلها وهي التي تكتب نفسها. وفي جميع الحالات فإن النص الشعري لا يمكنه أن يتخلى عن الإيقاع بمعناه الشعري الشامل الذي قد يتحقق بالتفعيلة أو بتمائل الأصوات وتنافرها أو التوازن التركيبي الصرفي وأحيانا بتقابل الصور وما إلى ذلك رغم أن الإيقاع فاعلية صوتية تتفاعل مع نظم الكلمات وما ترسمه من صور، وهو ما يجعل الإيقاع حقا دالا أكبر كما ذهب إلى ذلك ميشونيك...

من المؤكد أن للبيئة والمحيط والثقافة والمعرفة والزمان والمكان أثرا على الكتابة الشعرية، من هنا لا يمكن فصل رامبو أو بودلير أو إليوت عن البيئات التي نشأوا بها وكتبوا فيها، وهي بيئات كانت إلى عهد قريب محدودة جغرافيا، كما أن الإنتاج الثقافي كان قليلا بالقياس إلى عصرنا، وانتشار الثقافة والمعرفة والمعلومات والأخبار كان بطيئا، لذا كان التفاعل مع الثقافات الأخرى على أهميته في بعض المراحل من تاريخنا محدودا جدا، عكس ما يحدث الآن، ولك أن تتصور عدد المنشورات التي تطبع، والكتابات والنصوص الأدبية التي تكتب يوميا، فضلا عما ينشر على صفحات الفيسبوك... مما يعني أن كل حديث عن الخصوصية المحلية بدعوى المحافظة على الهوية أو المحافظة على التراث أو صيانة روح الثقافة العربية لن يكون إلا سباحة ضد التيار في عالم متغير لا يعرف ثباتا.

ما أكتبه إن هو إلا حالات شعرية تتحرر من كل قيد أو إلزام، فقد أكتب قصيدة تفعيلية، أو حتى مقطعا موزونا ومقفى إذا اقتضت ضرورة الرؤية الشعرية ذلك، لكنني لا أتردد في جعله يتجاوز مع مقطع نثري لا مجاز فيه ولا استعارة في غير ما تنافر، بمعنى آخر فلغة النص وإيقاعه ينبثقان من الرؤية الشعرية المراد التعبير عنها بدون تمحل أو تصنع، والعمدة في النهاية على ما يتحقق من انسجام بين جميع العناصر التي تساهم في بناء النص كل بنصيب محققة شعرية. إلا أن هذا لا يمنع من الإقرار بأن القصيدة العمودية التقليدية استنفدت كثيرا من بريقها وطاقاتها، مما يجعل كثيرا من نماذجها المعاصرة مجرد استنساخ لرؤية القصيدة التي كتبت قديما، ومحاولة جاهدة للسكن في بيتها والعيش في مناخها والتجول في تضاريسها المختلفة، واستعادة لإيقاعاتها وصورها التي كانت باهرة ومتجددة في عصورها الذهبية...

وليكون كلامي واضحا أكثر، أؤكد أن الكتابة اليوم فيما أعتقد تتطلب هامشا كبيرا من الحرية

يَمَكَّنُهَا من التعبير بصدق عن معيش معقد يقتضي على سبيل المثال تسمية محدثات لم يتفق لا الكتاب ولا مجامع اللغة العربية على تسميتها، واستدعاء أرقام وأسماء أعلام ومصطلحات وأسماء أماكن وآلات ومبتكرات أغلبها بلغات أجنبية، وعندما يريد الشاعر أن يستثمرها شعريا يكون أمام ثلاثة خيارات أولها توفُّره الصدفة وحدها عندما تكون المكوّن الأجنبي ملائما فيجد مكانه المناسب بسهولة في الجملة الشعرية، والثاني أن يواجهه الشاعر إذا لم يلتئم مع منطق التفاعل بحذفه رغم الحاجة إليه، والخيار الثالث أن يُخضعه إلى سرير الميزان الصربي العربي الممكن الذي قد يكون مناسباً له شعريا أو لا يكون، وفي جميع الحالات يتضح أن ثمة فقداناً لحرية الشاعر وغياباً لصدقه وتكديراً لصفاء رؤيته.

في هذا السياق إذن يبدو أن عملية «إسقاط محور الاختيار على محور النظم أو التركيب» التي اعتمدها ياكوبسون أساساً لاشتغال الوظيفة الشعرية أخذت تزداد صعوبة في أفق أزمة التطور التي بدأ قاموس اللغة العربية يعاني منها منذ أكثر من قرن، ولم يعد من السهل إخضاع الطرف الأول إلى الطرف الثاني إلا بالبحث عن وسائل توازن بين إيقاع التفعيلة وبدائل أخرى أكثر تحراً ومرونة وسلاسة.

- طوال تجربتك الشعرية، ثمة نصوص عابرة، من نص «احتمالات الطفولة» إلى نص «سمي روميلوس»، تستعيد عبرها محكي الطفولة بقدر ما تُدَوِّن فيها شذرات من سيرتك الذاتية. كيف توازن بين الشعري والسردى، وبين الشخصي واللا شخصي من أجل أن تكتب سيرتك الذاتية، أو بالأحرى تعيد كتابتها شعرياً بما يقتضيه الشعر كخطاب مخصوص من ميثاق أوتوبيوغرافي نوعي؟

-أعتقد أن الطفولة معين شعري وإنساني لا ينضب، ومنجم حافل بمعادن تخيلية نادرة على الشاعر استثمارها بحكمة وذكاء، ربما يرجع أهميتها إلى كون الطفل وحده هو الذي لا يلتفت إلى ماض لا يمتلكه، بل يفكر في حاضر يعيشه، ويتجه صوب مستقبل يتطلع إليه، إلى أن يصطدم بحياة الراشد ويأخذ في تسلق جبال العمر الصعبة، فتكون الذاكرة مضطرة إلى المراوحة بين الحاضر والماضي والمستقبل، بين ما عاشه وما يعيشه وما يستشرفه، وفضلاً عن ذلك فإن الطفولة قادرة على التحرر من كمامة العقل الصارمة والتحليق بأجنحتها عالياً لخلق أسطورتها التي توجد في قلب الشعر.

وإذا سلمنا بهذا، وأضفنا إليه غنى الطفولة الفقيرة التي تجعل صاحبها يكبر قبل الأوان، لأن بحكم تنوع حياته وغنى تجاربه ومعاناته وشغبه الجميل، فإننا ندرك قابلية طفولته لتكون مصدرا من أكرم مصادر الإلهام الشعري وأجودها... لا أخفيك ربما لهذا السبب بالذات أنني أجد نفسي في كل محطة من محطات حياتي في قلب ذاكرة الطفولة وعوالمها الغريبة سواء تعلق ذلك بطفولتي الخاصة أو طفولة ابني أو طفولة الغير، وهي جزء من التفاعل مع السير ذاتي... وأستطيع أن أسرّ لك أنني في الفصول الشعرية الأكثر جفافاً أجد أنهاراً وجداولاً ونباتات كلها في روضة سرية في أعلى ربوة الطفولة المقدسة، ولعل شارع الحميدي الذي ترعرعت فيه في برج مولاي عمر يقدم نموذجاً بهياً لها:

210، رقم رشيق

من أرقام القلب السهلة

درب منحدر نحو القمم،

تستهله المدرسة الفيحاء

بيت تحرسه زيتونة،

تنتظر الطيور التي هاجرت باكراً

من غبار الصيف

ووحل الشتاء،

وينتهي بعين بيدرو تستضيء تعاويذ وحشتها

بشمعة تتلعثم ذبالتها

تقرأ ما يكتبه بخور الأولياء...

عموماً، أنا شغوف بشعرية المعيش وضمن هذا الشغف أستعيد وأستلهم كثيراً من الأحداث والوقائع التي عشتها في الطفولة، وهو ما لاحظتموه في مجموعة «احتمالات»، ويمكنكم أن تعثروا عليه في «من يعيد لعينيك كحل الندى؟»، ويمكنكم أن تجدوا في كل مجاميعي المكان الطفولي مثل البرج وعين بيدرو، وذكريات العطل وشخصيات الحي مثل الخال والعم إدريس،

وذاكرة مدرسة «لابوكل» بحديقته وطاووسها، وبنت الحارس الطيب الجميلة.

أما نص «سمي روميلوس» فهو نص يستعيد سيرة طفولة غيرية لصديق أمريكي من لحم ودم من أصل يوناني اسمه روميلوس أيونيدس، ويمكنني أن أضيف نص «18، زنقة تازة» لتروا كيف يشتغل السيرذاتي رافعة لتاريخ طفولة غنية، ذلك أن الابنين سكنا في شقة تطل على ساحة المدرسة الابتدائية التي درس فيها الوالد، فأصبحت ذاكرة جمعية، باعتبارها فضاءً مشتركاً كان مهذا ولد فيه الابنان، وفي نفس الآن كان محطة من محطات والدهما.

وأنا أظن أن الرّهان الحقيقي في السيرة الشعرية هو خضوع السيري إلى الشعري، وصهر الأحداث في مرآة الخيال، وهو نفس الرهان الذي يراهن عليه في استلهاهم التاريخي والواقعي، فمن السهل أن يكتفى الشاعر بسرد الأحداث والوقائع كما حدثت لكن من الصعب شحنها بالطاقة الضرورية التي تحتاج إليها لكي تصبح مادة شعرية.

ليس المهم هو محمود درويش الطفل الذي يحيى في «لماذا تركت الحصان وحيداً» لحظة ارتباك الجد المنهار نفسياً أمام الحفيد، ولكن المهم هو شعرته هذا الضعف وجعل الأوتوبيوغرافيا البكماء ووحدة الحصان وتحسس المفتاح في الجيب في تلك اللحظة بالذات مكونات جمالية أهم من الأحداث والوقائع.

ويجب أن نسجل في هذا الباب أن الجانب السردى يستطيع أن يغني الجانب الشعري في النص بقدر ما يستطيع الإجهاز عليه متى عجز الشاعر عن شعرته وإخضاعه لمشيئة البنية الشعرية، وإذا كان هناك من خلل فهو يكمن في ما يحدث من تجاذب وصراع بين بنيتين مختلفتين يصعب صهرهما في بنية واحدة من خلال التوصل إلى التصالح بينهما بالبحث عن وسائل وتقنيات تدل المشكلة مثل الانزياح والحذف والتوازي والتوازن التركيبي الصرفي وغيرها.

وفي جميع الحالات ليس المطلوب هو تغليف المعيش والسيرذاتي بغلاف شعري وإنما المطلوب هو صهره فيه، بل وتمكين الشعري من محو آثاره الواقعية ونفض غبارها. ويجب الوعي بأن ثمة تنازعا دائما بين الواقعي والمتخيل حيث ينزع الأول إلى إحالة العالم إلى ما يشبه النثر اليومي المألوف وإغراقه فيه، فيما ينزع الثاني إلى إحالته إلى شعر محض، بينما يتحتم على الشاعر وهو يحاول تمثيل ذاته واستحضارها في كتابته أن يخضعها إلى سلطة الجمال قصد تحويلها تحويلًا شعريًا...

• هل لك طقوس وحالات مخصصة في كتابة القصيدة؟ وهل تعود إليها من أجل تنقيحها وإعادة كتابتها؟

- في الواقع، ليس هناك من طقوس سوى احترام مخاض الحالة الشعرية الذي يبدأ بشرارة أولى قد تكون شذرة أو مقطعاً، أو جملة معزولة، وقد تكون صورة خاطفة، في المكتبة أو في المكتب أو في المقهى أو الحديقة أو الشارع أو المطار أو البيت لا يهم المكان الذي توجد فيه الذات الشاعرة وما يحيط بها... وإنما المهم أن أجد نفسي مسكوناً بهاجس مستعر لا سبيل إلى تلطيفه والتخلص منه إلا بإخراج كيانه نصاً جميلاً يقنعني شعرياً ويمتدني... من هذا المنطلق فأنا لا أصيد النص، بل يتصيدني ببداية بسيطة قد لا تقدم أي مؤشر على الحالة الشعرية، لكنها تبدأ في التنامي والتوسع تدريجياً باحثة عما يخلق عالماً شعرياً متكاملًا تتلاحم أجزاؤه متمثلة أو متنافرة حسب اشتراطات الرؤية التي تحكم دلالاتها...

ليس للنوايا الواعية هنا دخل في تخلق النص على الإطلاق لا على مستوى اختيار الموضوع أو مكونات الإيقاع سواء أكان إيقاع حشو أو إيقاع إطار، لأن تشكل النص تفاعلٌ عضويٌّ داخليٌّ لا تقبل طبيعته أي تعسف، وتتم بتبادل التأثير بين مكوناته بمعزل عن النوايا في مختبر شديد الحساسية تجاه كل كائن دخيل لا ينسجم والمادة الشعرية.

أغبط الشعراء الذين يكتبون نصوصاً طويلة في نفس واحد كما يدعون، لكنني عادة ما أنشئُ نصوصي وأتولاها بالرعاية طيلة مدة طويلة ليس من الضروري أن تبلغ الحول كما كان يفعل أجدادنا الميامين، وقد أتركها في الحاضنة مدة قبل أن أعود إليها مرة ثانية... والشعر في النهاية ليس مجرد سليقة وسجية، هو صنعة أيضاً، لكن رواء الشعر يقتضي دائماً البحث عن نقطة التوازن الصعبة التي يتكامل فيها الطرفان...

غالباً ما تكون هناك مرحلتان في تكوّن النص الشعري بالنسبة إلي: الأولى مرحلة لاواعية يتخلق فيها نص خام يحمل بصماته الرؤيوية وجيناته الجمالية التي تصاحبه مدى الحياة إذا ما كُتب له أن يحيا، في هذه المرحلة لا أتخلّى عن أجنتي الشعرية مخافة التعرض للسقوط، والمرحلة الثانية مرحلة واعية تتراوح في منزلة بين منزلتين ما بين الرؤية والرؤيا، ما بين التخيل والتعقيل، بين التأمل الشعري والتأمل العقلي أحاول فيها إخراج النصفي أحسن صورة، في هذه الحالة بالذات أضع على عيني نظارات الناقد، ويتدخل مبضع التحكيك والتنقيح والترقيع أيضاً،

لم لا؟ ولا بد هنا من الإشارة إلى أنني قد أضطر أحيانا إلى تمزيق نصوبي أو إحراقها إذا كانت لا تلبى متطلباتي الفنية، فيكون أولى أن أضحي بها قبل أن تضحي هي بسمعتي عندما يفلت العنان مني وتنتشر بين المتلقين، لأن بمكنة نص رديء واحد أن يحو اسم الكاتب من ذاكرة التلقي...

• في أحد بياناتك التي أصدرتها في الساعات الأخيرة من القرن العشرين قبيل رحيله، أشرت إلى «أن المنفعة المباشرة للشعر وهم لا شرعية لاستمرار أرقه». ومع ذلك، فلم تنم عينك عن رعشة الشعر كل هذا الوقت. فأَي سرٍّ في الشعر لا يزال يجذبك إليه؟

-ربما كنت تلمح لـ «عتبات الاحتمالات» التي كانت أمرا استثنائيا بعد إصدار مجموعتي الشعرية «احتمالات»، وكان الغرض منها استباق الأحداث سدا لفراغ مفترض، ومحاولة للعب دور الناقد والقارئ، وذلك تنويرا للقارئ.

لقد انتبه الأب هنري بريمون، منذ عشرينيات القرن الماضي، إلى أن الشعر كنص قريب من المقدس ليس له من جدوى إلا ما كان من متعة التأمل والانفعال، إذ لا قيمة له خارج «قيمه الترتيبية التي تختلف تماما عن المحتوى العقلي»، الشعر لا يحرر وطنا، ولا يطعم جائعا، ولا ينير مسلكا مظلمًا، لأنه مختلف عن البندقية والطعام والمصباح، لكنه وسيلة جمالية للاهتمام إلى خباء الحرية، والامتلاء الإنساني، وبهجة النور الروحاني... من هنا، كانت خطورة الشعر التي قد لا ينتبه إليها الإنسان العادي لكنها تؤرق الطغاة الذين لا يغفلونها لحظة لأنهم يدركون جيدا أهمية سلاحها وسحرها...

لا غرو أن ممارسات كثيرة تبدأ شغفا أو رغبة في تزجية الوقت أو إرضاء لأهواء ما أو تأثرا بحدث عابر في لحظة هاربة، وتنتهي في لحظة الجد إلى إجابة عسيرة عن أسئلة وجودية كبرى، آنئذ تصبح هذه الممارسة حاجة قصوى، وهذا ما حدث لي إذ أصبح الشعر جزءا من كوجيتو الوجود، «أكتب إذن أنا موجود». لذلك أظن أن الإنسان ظل طوال تاريخه يلجأ إلى الشعر مثلما يلجأ إلى السحر والأسطورة في تفسير كثير من المظاهر والظواهر الطبيعية والحياتية تعويضا لفراغ يتهدده فيملأه بالتأمل الشعري مسميا إفرازاته الغامضة سواء أكانت سعيدة أو حزينة تسمية جميلة يمتلك بها في الحلم ما لا يمتلكه في الواقع.

أجل، إن الشعر لا يمنحنا، في المغرب خاصة، لا شهرة ولا مجدا ولا مالا ولا خلودا، وهذه

كلها أمور يزهد فيها أغلب الشعراء. لكنني أشعر في قرارة نفسي بأن الشعر وهبني امتلاء جعلني أحلق عاليا، لذلك ظللت أومن بأن غاية الشعر في ذاته، ووظيفته الأساسية هي الإحساس بالمتعة وإشاعة الجمال. لكن هذا لا يعني ضرورة استحالة الشعر إلى جمال مطلق مجرد لا يقول شيئا، فهو في نظري جمال مشروط برؤية للعالم تسمو بما هو إنساني وخيرٌ وحقٌّ... مفهوم الشعر الصافي عند الأب بريمون نفسه لم يكن يعني الفراغ الدلالي المحض، وإنما كان يعني أولوية الجمال، وأهمية اللغة في إبداع الشعر من أجل أنسنة المادة والعادة والأيدولوجيا وتعويضها بما تفتقده من براءة للعودة إلى صفاء طفولة الإنسان، إحساسا بمضاعفة الحاجة إلى الفنون وعلى رأسها الشعر...

• في سياق اهتمامك الجمالي والأكاديمي بالشعر المغربي المعاصر، كيف تنظر إلى واقع الشعر اليوم؟ وهل استطاعت القصيدة المغربية المعاصرة أن تتمم مشروع التحديث والمغايرة في آن؟

-على أي حال، أنا أقضي معظم شهور السنة خارج الوطن، وهذا الوضع لا يسمح لي بتشخيص الوضع بشكل جيد، غير أن هذا التسليم لا يمنع من تسجيل انطباعاتي على الأقل، وهي انطباعات تنطلق من إيماني الراسخ بحتمية التطور...الأرض تدور والممارسة الشعرية تنمو والأحبال الشعرية تتعاقب، وعلينا أن نقبل منطق التطور كيفما كان، لكن لا تطور بدون قفزات وكبوات معا... ولعل المهتم بالأدب المغربي يلاحظ أن هناك حيوية متزايدة في حقل الشعر قياسا إلى العقود الأخيرة من القرن الماضي، إذا نحن احتكنا إلى عدد الشواعر والشعراء، وعدد المجاميع الشعرية المنشورة، وإلى انتشار اللقاءات والمهرجانات الشعرية في كثير من المناطق بما فيها القرى والمدن الصغيرة، فضلا عن وجود حوار تلقائي مستمر مفتوح حول وضع الشعر المغربي في الملاحق والمجلات يتوزع بين النقد الرصين والانطباعات السريعة على صفحات الفيسبوك.

هذا ويمكن للمتتبع أن يلاحظ تعدد المشارب والأساليب والرؤى للعالم، ويلاحظ تنقيبا متزايدا عن ثيمات الكتابة بين أزقة اليومي الضيقة، فثمة تنقل بين عناصر الكون والانتقال من النار في الستينيات والسبعينيات إلى التراب فالماء ثم الهواء أخيرا، وثمة أيضا تطور في الوعي بمتطلبات الشعر واشتراطاته، واحتفاء بمتزايد بموضوع الذات وتقلص لمساحة الغيرية وعالمها الخارجي، مما جعل النصوص تنوس بين مطلق الشعر الصافي والشعر التجريدي، وهو ما أدى

إلى تراجع القصيدة الطويلة وقصيدة الموقف (أو قصيدة الأطروحة) أمام انهيار سيول القصيدة الومضة أو الشذرة أو حتى الهايكو على قلة أنصاره، بالإضافة إلى ظاهرة أخرى ينبغي أن تسترعى انتباه النقد المتخصص إليها هي انتعاش القصيدة العمودية التي تتأرجح حالياً بين استعادة النبرة الخليلية العالية وبين التزئمة الصوفية الرقيقة.

غير أنَّ هذا التوصيف السريع للشعر المغرب يلا يمنح من تسجيل ملاحظات أربع حول ما يسود المناخ الشعري ببلادنا من مظاهر معيبة ربما كانت عيوب قيم قبل أن تكون عيوب نصوص، أولها التسرع والاستسهال، ويساهم الفيسبوك كثيرا في انتشار هذا الأمر، حتى أننا نشعر في بعض الأحيان أن البعض يكتب نصوصه مباشرة على صفحته في هذا الموقع دون المرور بصفحة الورد أو تسويدها على الورقة البيضاء. والمظهر الثاني هو النزجسية المفرطة، أقول المفرطة تمييزا لها عن النزجسية العادية التي لا يسلم منها كاتب، لكن ثمة حدا لا يجب أن تتجاوزه نزجسية الكتابة مع ذلك. والثالث ناتج عن السابق وهو غياب النقد الذاتي، وأنا أظن أن التجارب التي لا يتمكن أصحابها من المراجعة وإعادة النظر يكون محكوما عليها بالاندثار. ويتهيا لي أن المظهر الرابع الذي يطبع علاقاتنا الشعرية هو الإلغاء، فقلما يتحدث شاعر مغربي عن غيره من الشعراء المغاربة، أو يقرأ نصوصه، لأن البعض يعتقد أنه مركز العالم الذي ينبغي وجود أي نقطة أخرى خارج ذاته، وأن وجوده يقتضي تصفية كل من تقدمه، وهو ما يفسر الافتتان بموضة قتل الأباء بالمعنى السلبي جدا للقتل.

لا ينبغي أن ننسى أن ما ينشر الآن خليط لا يشكل وحدة متجانسة، فهناك غث وسمين، شعرٌ حقيقيٌّ وهذيان لا معنى له، وهذا الشعر الذي يتحمل شاعر أو شاعرة همَّ إنجازهِ هو الذي يستمر في تطوير القصيدة المغربية ويساهم فيه شعراء وشواعر من جميع الأعمار و(الأجيال).

وبالمناسبة، فأنا أقرأ باستمرار وبكل اعتزاز نصوصا ومجاميع شعرية مغربية تؤكد أن بلادنا لا تعدم وجود قامات شعرية شامخة وأخرى واعدة، لكن ما يعوز هذه الطاقات الخلاقة هو انتظامها ضمن حركات تبحث عن وسائل جديدة لنشر الثقافة الأدبية، وما ينقصها هو مواكبة ثمراتها نقديا وإعلاميا، وترويج منتوجها الذي يظل محدود الانتشار وطنيا وعربيا...وعلى أن نقر أخيرا بوجود أزمة حقيقية في حياتنا الثقافية هي أزمة القراءة، وإذا كان هناك من عمل عاجل على وزارة الشؤون الثقافية القيام به خدمة للأدب المغربي فيجب أن يُترجم بتشجيع القراءة

الأدبية ونشر الكتاب وتوزيعه على نطاق واسع، وذلك باقتناء ثلاثمائة نسخة من كل كتاب أدبي أو مائتين على الأقل، وحسبي أنه عدد لا يكفي عدد دور الثقافة ودور الشباب والخزانات البلدية إذا ما وُزِعَ عليها، وهذا العمل لن يكون حلاً لما يعانيه الكتاب الأدبي من أزمة فقط بل سيكون بتأكيد وسيلة ناجعة لانطلاق مشئلة أدبية ذات تربة خصبة قادرة على مقاومة كل النباتات الطفيلية الضارة في مجتمعنا...



أحمد لمسيح

ولد عام 1950 بسيدي إسماعيل (إقليم الجديدة). حصل على الإجازة في اللغة العربية وآدابها، وامتهن التدريس، وتقلد سابقاً مسؤوليات في اتحاد كتاب المغرب وبيت الشعر في المغرب. شاعر زجل ورائد القصيدة الزجلية الحديثة بالمغرب، ترجمت بعض أعماله إلى لغات أوروبية. من دواوينه: رياح... التي ستأتي 1976. شكون اطرز الما؟ 1994. توحشت راسي 1999. حال وأحوال 2003. كلام آخر 2011. أنا ما كينش 2013. سطر واحد لا يكفي 2018.

• كيف جاء أحمد لمسيح إلى الشعر، ثم وثقت الصلة بينهما؟

- لا بُدَّ لي في البداية من التنويه بمبادرتك لأسباب عدّة أهمها: نادراً ما يقوم شاعر أو ناقد بمحاورة الشعراء وأن يدمج الزجل في أنطولوجيات الشعر في المغرب وفي حوارات عنه. ولا بُدَّ ثانياً، من أن أشير إلى أمر لإزالة الالتباس؛ ففي المشرق يطلقون تسمية الزجل على ما هو شبه فطري ودون الشعر العامي أو شعر اللغة المحكية - مثلاً. بينما نحن نسمي كل ما يقال أو يكتب بالعامية زجلاً، وداخل هذا الكون الشعري تصنيفات عدة... اسمح لي أن أستحضر طرفة: كان الشاعر الكبير محمد عفيفي مطر ضيفاً مشاركاً في مهرجان الرباط، وقال له السي محمد برادة: سيرافقك مفيد لك اسمه أحمد لمسيح ، سأل مطر: من يكون هذا؟، قال له برادة: إنه زجل معروف، فعلق مطر: الزجالون أميون.. كيف سيفيدني؟

ومرّت أيام واكتشف أنّ في الأمر تسكّع مصطلحات. وماذا نقول عن باحث حاصل على الدكتوراه وشاعر بالعامية هو مراد القادري ينسب - بتواضع - شعره إلى الزجل، وعن السلطان عبد الحفيظ الذي له ديوانٌ في شعر الملحون؛ وهو صنف تقليدي رائع في شعر الزجل، هل نقول عنه بأنّه شعرٌ شعبيٌّ؟

أما عن علاقتي بالكتابة الشعرية فهي علاقة مصادفة. كتبت محاولات متواضعة في النقد وتجارب أكثر تواضعاً في السرد والمسرح والشعر، وداخل هذا التيه انجذبتُ إلى الشعر وغوايته، وبدأت أتخلّى عن غيره لأنني تيقّنتُ بضعفي في غيره، وأنه هو الملجأ لأعبر عن ذاتي، أو ربما لأنني به ابتدأت محاولاتٍ متعددة للانتماء إلى جنة - جحيم الإبداع.

• تنتمي إلى جيل السبعينيات، ما هي أبرز العلامات التي أحاطت بهذا الجيل؟ وما هي أهم المكاسب والآثار الكتابية التي تنسب له وما زالت تفعل فعلها المؤسس؟

- أنت تميل إلى توظيف مصطلح الحساسية بدل الجيلية، ولكن لا بدّ أن نعترف بأنّ فورة اجتماعية ناهضة ومناهضة لما هو قائم في المغرب انبثقت من صلبها حركة ثقافية وفنية تعلن الرفض لذلك القائم. ولذلك، كنّا نصرخ ونحتجّ ونناهض بالمباشر أحياناً وبالمرموز أحياناً أخرى. وبالنسبة إليّ، كنت أعتبر كتاباتي تكملة لمشاركاتي في المظاهرات والإضرابات كإعلان عن انتمائي إلى هذه الحركة الناهضة. التمردُ سمة الفترة، ولا مناص للشعر من الانخراط فيه. لكن لا ننسى أن المدّ الثوري اليساري كان في العالم بأسره فنياً وكتابياً وسياسياً... حتى اليسار نفسه وقع في داخله تمردٌ وتجددٌ.

وكثيرٌ من الناس يبخسون فترة تم تجاوزها؛ علماً بأنّ الإبداع لا يدوم فيه نعط وإن ساد لفترة، ولكنه يُورث جيناته. وفي السبعينيات ابتدأ التجريب ومغامرة البحث عن أشكال جديدة.

يجب أن نعيد قراءة هذه التجربة في زمانها ومكانها دون أن نمجّدها أو نقبرها، فالآن بلغت وسائل النقل أعلى درجة من التقدم، وسترى أكثر في المستقبل. واختراع العربة الخشبية في وقتها كان مهماً ومهدّ لاختراعات من صلبه ستفيد الإنسانية. فتجربة السبعينيات فيها شعر وفيها بحث ومغامرة انطلاقاً من التمرد على الجاهز والنمطي والمكرس، وعلى رؤية العالم المحافظة. لماذا لا نعتبرها جسراً مثلاً؟

لنتذكّر غواية التجريب، والتخلص من جُبة الأب، وروح المغامرة، وجسر الانعتاق من السلف، والبحث عن آفاق جديدة في الإبداع... إلخ.

ولكن في رحم الفترة والتجربة كان يتشكّل جنين الفترة الموالية التي وُلدت - ظهرت فيها تجارب عنقودية..

• أصدرت باكورتك الشعرية «رياح... التي ستأتي» عام 1976، وكان أول عمل زجلي حديث في تاريخ الشعر المغربي . لماذا الشعر بالعامية في الوقت الذي ينظر إليها بازدراء وتعال؟ وهل كنت تتصالح مع ثقافتك وبيئتك المحلية؟

- لنقلُ فورة الحماس والاندفاع. فلم يكن مُحَرِّكي مجرد مشروع شخصي، وطموحي لم يكن يتجاوز انتزاع الاعتراف، أو ربما لفت الانتباه. ولكن لما ازداد المولود أرغمتُ على الدفاع عنه انطلاقاً من اعتبار الكتابة بالعامية تريد الانتساب - منذ انطلاقتها- إلى الفضاء الذي تنتج فيه النصوص العربية الجديدة وخارج الأنماط الموجودة، والمرافعة على أن اختيار اللغة وأشكال التعبير هما حقان من حقوق الإنسان المبدع مع احترام القواعد التي لا ترقى إلى قيود.

كُنَّا في الهامش خارج القلاع، وحلمنا بأن نتحرر من السجون المقدسة التي تأسر مُخَيَّلة المبدع. أذكر يوماً كنت مُشاركاً في مهرجان عربي نظمته الجمعية الجزائرية للأدب الشعبي، وسألني أستاذ جامعي: من شيخك؟ قلت له: السياب وأدونيس وخليل حاوي وجبران وسعدي يوسف ومحمد السريغيني وعبد الصبور... إلخ، فقال لي: والشعراء الشعبيون في المغرب، فأجبت: أقرأ التراث و أتمتع به، ولكنني لا أريد أن أكون صدى له.

فالزجل كان شديد الارتباط بفنون أخرى في غالبيته (الغناء، المسرح ...)، ولم يستقل بذاته ويتحرر من التداول الشفوي إلى العبور لمنطقة الكتابة إلا في السبعينيات. وقد كان هذا العبور عقوقاً واعياً، ووكانت حركتنا العفوية مثل فعل انتحاري؛ لأننا ولدنا في اليتيم، ولأن الزجل الذي سبقنا لم نتمرد من صلبه ونطوره أو ننقل عليه، بل وُلدنا بجينات الشعر الحر المكتوب بالفصحى، أو بتأثير من الأبنودي ونجم وحيدر والنواب عند البعض.

وأشير إلى أن شعراء بالفصحى انخرطوا في الزجل وكتبوه، ثم عادوا إلى الفصحى. كما أن هناك زجالين اختاروا الوفاء للأنماط التراثية وأجادوا فيها.

• كغيرك من مجاييليك تأثرت بالمدّ اليساري وكتبت ما في حكم الأيديولوجيا قبل أن تستقل بأسلوبك الشعري، كيف تستعيد تلك اللحظة وحماس الشاب الدكالي وصورته «القروية» بين فاس والرباط؟

- تشبعتُ كغيري بالرفض والتمرد لما عايشناه وعانينا منه من قمع واستعباد واضطهاد

وفوارق طبقية وتغييب قسري للمواطنة، وبالأحرى لحقوق الإنسان؛ فانخرطنا تلقائيًا في التعبيرات الاحتجاجية وانتمى كل منا إلى مكّون من مكونات اليسار المناضلة، وكنت مُهيأً لذلك بحكم أنني كنت في فعاليات وداديات التلاميذ، وأنا بعدُ في الثانوي ضمن فصيل تلاميذ الاتحاد الوطني للقوات الشعبية... استكملت تربيتي في الاتحاد الوطني لطلبة المغرب حيث أغلبية فصائله من اليسار كإطار منخرط في خندق مناهضة القوى الرجعية والإقطاع والعمالة للإمبريالية وما في ظلها من صهيونية ورأسمالية، وقد أدّيتُ مثل الرفاق ضريبة انتمائي سواء في الرباط أو فاس.

• يلاحظ قارئ تجربتك الزّجلية في تطوّرها، اعتمادك على التقنيات التي تنحدر إلى تراث شفوي وشعبي وغنائي محلي غزير. كيف تراقب هذا التوازن الصعب بين البعد الصوتي الملزم للقصيدة الزجلية وجمالياتها الكتابية الجديدة والمؤسسة لحدثاتها؟

- بداياتي اعتبرها الآن كانت تمارين وبحثًا عن الذات، وأحياناً «رشوة أقدمها للمتلقي» - وعند البعض تصل إلى حد تملق الجمهور-، وكنت متأثرًا بما قام به رواد القصيدة العربية الحديثة، بل وظفّت أو اتكأت على التراث المسيحي في البدايات. وبدأت أبلغ سن الرشد مع ديواني «شُكُونُ اطَّرَزُ المَآء؟»، الذي اعتبره النقاد جسراً لتحرّري من التبعية العاشقة للإيديولوجيا في عنف اللغة وليّ عنق الجمالي، ليتحوّل إلى بعد تحريضي وصدى للغضب بدون تحقيق المعادلة الصعبة والنادرة في جعل القصيدة الملتزمة تَمْتَصّ الإيديولوجي وتذيه في نسيجها الجمالي بدل أن تجعله زينتها وجواز مرورها لمملكة الشعر. وكدت أسقط، أو بالأحرى أبقى أسيراً لهتاف القاعات مثلما وقع لي مع تجربة «بلادي»، وانتبهتُ إلى أنّ عليّ تطوير تجربتي بدل أن أبقى صدى لما كتبته ونال انتشاراً واسعاً، واضعاً أمام عيني أنّ انتصاري للكتابة بالعامية ونضالي من أجل الزّجل هو تقديم مرافعة فنيّة محورها: تطوير التجربة والانخراط بها في عالم القصيدة المتغيّر حتى تواكب آفاق الكتابة المتجدّدة بوفاء كبير للذاكرة، وبعقوق فنيّ أكبر.... تلك هي الوصفة السحرية التي أبطلت سحر سابقتها.

• عدا ديوان «فيضان الثلج» (1986) تندرج أعمالك ضمن المتن الزجلي كأنها عثرت في الدارجة على هويتك ومنفاك، ومن خلالها أسست أفقاً شعرياً وكتابياً جديداً يضاهي نظيره الفصحح حيث تنحاز إلى صوتك الفردي من خلال قصيدة بصرية ومتقشفة، متأثراً بأشكال قصيدة النثر أو الشذرة أو الهايكو، بقدر ما تصدر في رؤيتك للأشياء من زاوية

حساسة ومتراخية تمزج بين السخرية والحكمة والعشق والتأمل الصوفي كما في «حال وأحوال» و «حريفات» و «توحشت راسي» و «خيال الما» و «توهم أنك عشقت»؛ فهل هي مغامرة الزجل ويأسه من رطانة اليومي المبتذل؟

- كل إبداع هو مجرد اقتراح، مجرد مشروع لم ينجز كاملاً. والتجريب محاولة للتخلص من أسر النمط - الذي هو قوي ونافذ - ومغامرة البحث عن المغاير والجديد والتميز بدون التفكير البليد في الريادة. كل معركة هي مشترك، والرحلة نحو أفق مختلف يكون ذاتياً، بمعنى أن الطموح فردي، ولكنه يصبح غروراً في مجال الإبداع عندما يتوهم صاحبه أنه «الفتاح والمؤسس». كنت مع جيلي في السبعينيات نشترك في الطموح الملهب سعيًا للجديد في السياسة والإبداع واعتناق الجمال والحياة، وكل ما كنا نحلم به هو «الجديد والجيد» مع الوفاء والعقود في الآن نفسه، لمناهضة المحافظة والتكريس وتقديس الماضي وجعل «الأموات يحكموننا من قبورهم». لهذا، فأنا صوّت في وسط متنوع من التجارب يجمعها نبض واحد هو: «تريد التغيير فغير نفسك لتتجدد، وليس فقط أن تكون جديداً». فالقانون الكيميائي يقوم على أنه لا شيء يوجد من العدم، ونحن في تفاعل دائم. المهم أن نكون يقظين أمام لا شعورنا ومتحالفين في الوقت نفسه.

ما دعمني في الانعتاق هو التجربة الكتابية في الصوفية، وليس العالم الروحي الملتبس فيها. سحرتني اللغة واختراقها للمألوف والمتوقع واحتفالها بجموح الخيال وعزلتها الوجودية، ولكن كنت كذلك مشدوداً إلى اليومي؛ ففي ديوان «شكون اطرز الما» (من طرز الماء؟) الصادر عام 1994، استدعيت فريد الدين العطار وزرادشت للحوار حول راهننا، ومنحتني لغةً تبتعد عن التسلط على لغة الناس اليومية وكوّلتها ونسبتها لأنفسنا (أعتبرها أكبر من سرقة أدبية من فرد لفرد، بل سرقة كلام شعب عمومي وملكية جماعية وادعاءً بأنه إبداعنا). وأريد أن أنبه المخدّرين بوهم الجماهيرية والشعبية إلى سؤال: هل كان امرؤ القيس والمتنبي والسياب وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وسيدي قدور العلمي وبن ادريس يتحدثون مع الناس وأسرههم بنفس اللغة التي يقولون أو يكتبون بها أشعارهم؟

يا ناس، ابحثوا عن لغتكم فهي خطوة أولى للانتساب إلى الشعر، أما القول فهو من المشترك.

منذ «شكون اطرز الما؟» حرصتُ على أن يكون كل ديوان يشغل على تيمة واحدة ورمزيّتها في التراث الإنساني، وليس تجميعاً لمجموعة من النصوص (ظل الروح، أنا ما كاينش، خيال الما...)، وأحياناً أجعل من الديوان نصّاً واحداً (توحشت راسي، حريفات، حال وأحوال، توهّم أنك عشقت، قتلتني القصيدة... إلخ)، أو شذرات - تفاصيل لنصّ واحد (بسمة، استرها بماك، سطر واحد يكفي...). دائماً أقول: «الدارجة ولدتني والعربية ربّنتي»؛ ولذلك أنطق - أكتب من خلال ما تعلّمته من المتن الشعري العربي، وخاصة ما فيه من حضور للتراث الإنساني، وما يحفزني على الاطلاع على ثقافات أخرى. أما علاقتي بالتراث العامّي فهي علاقة عشق ومحبة، وليست اعتناقاً أو انخراطاً أكون فيه صدىً، ولن يرقى المنسوخ المنقول لدرجة الأصل مهما كان ولو حقّق بعضاً من الجودة.

• هل أنت راضٍ عن النقد الذي واكب تجربتك وقاربها بأدوات جادّة؟

- أعتبر نفسي محظوظاً في هذا المجال، خاصة بعدما أعلنت أنّ ناقدًا ذا مصداقية أهمّ من القاعة، حتى ولو انتقدني، لأنّي منه أتعلّم.

• بوصفك معنياً بواقع الزجل المغربي، كيف تنظر إلى وضعه الراهن؟ وهل باتت القصيدة

الزجلية تلقى الاهتمام النقدي والأكاديمي الذي تستحقّه بعد عهود من من الغبن

والإقصاء، ولاسيما في ضوء مستجدات سياسية وثقافية جديدة؟

- متفائل رغم انجذاب البعض إلى الزجل الشعبي، وهذا اختيار يُحترم أصحابه (المهم أن يدعوا ولا يكونوا صدى)، ربما يوجد عطبٌ في مرحلة الانتقال من نموذج السبعينيات عند زجالي مرحلة الوسط، الذين بقوا ونقادهم أسرى هذا النموذج، ولم يلتفتوا إلى ما يجري من تحولات بنيوية وثورية في المشهد الشعري خارج الماضي وما تتشكل داخله من جغرافيات وهبات إبداعية متنوعة متحررة من تقديس النمط. جيل الوسط فيه أصوات نادرة انتزعت الاعتراف بجتهادها وإبداعها، وأقلّ منها من زواجوا بين اختياراتهم الفنيّة وابتكار توابل مضافة إلى النص من إنشاد وتشخيص وطريقة للإلقاء فاتنة... والمُعول عليه هو الأصوات الجديدة - بالمعنى الفني وليس العمري- التي تنتج إبداعها من اختمار وتفاعل ثقافتها.

• ماهي طقوسك الخاصة أثناء الكتابة (موسيقى، أقلام، أريكة، مشي ...)، وهل تعود إلى تنقيح ما تكتبه؟

- فوضوي وارتجالي ومزاجي، هذه علاقتي مع الكتابة. وقد أصاب بالنفور منها لمدة قد تطول... قد يأتي «راس الخيط» بغتة وأنا أمشي أو أقود السيارة أو في اجتماع أو أثناء مشاهدة فيلم، ولا علاقة لـ«راس الخيط» بما أفعله أو أشاهده. يأتي لأني كنت منشغلاً به من قبل ذلك.. أنشغل بتيمة ألهمت بها فتسحرتني، وأقرأ عنها، وأرتوي وأبقى طليقاً لمدة إلى أن تستدرجني إلى مخبئها السري لتنال مني الاعتراف ولو هذياناً أو صمتاً...

لا طقوس لي قارة... كنداء على غفلة تأتي. أتمادى في المفاجأة، ولكنني أحرص على الكتابة في صحو ليس فيه ما يسكرني غير عشق القصيدة. غالباً ما أراجع، وأنتشي عندما أتجرأ على حذف بعض ما كتبت، أو أنفيه نهائياً بلا رحمة أو ضعف نرجسي.

• في نهاية المطاف، لماذا تكتب؟ ولمن تكتب؟

- أكتب لألهو عن عبثية الوجود التي نتحاشى التفكير فيها، ولأعلن للحياة أنني معتنقها وأؤدي فرائض تميزها عن العيش، ولأغرد خارج القطيع مُمجّداً الجمال والخير والمحبة والتسامح، ومستلهماً كرامات من منحوني حُبهم. أكتب لأصدقائي أولاً، فنحن نقرأ لبعضنا في مجتمع يحتضر فيه الكتاب ويعلى من شأن الصوت الذي ينشره ويدعمه الإعلام. المبدع الحقيقي هو من يفهم المعادلة ويختار الخسران انتصاراً للإبداع.



رشيد المومني

ولد عام 1951 بفاس، حصل على الإجازة في الأدب العربي سنة 1971، كما أحرز على دبلوم الدراسات المعمقة، اشتغل بالتعليم الثانوي بمدينتي إيفران وفاس، ثم أستاذًا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بكلية الآداب- فاس. من أعماله الشعرية: مشتعلًا أنقدم نحو النهر 1979. حينما يورق الجسد 1973. مهود السلالة 2002. ثلج مريب على جبهة الخطاب 2009. أقترَب ولا أدنو 2014.

• أنت من شعراء جيل السبعينيات في الشعر المغربي، الذين راهنوا على خلق أفق حدائي يتجاوزون به مرحلة التأسيس؛ بل إنك سرعان ما انعطفت عنهم بقصيدتك الخاصة كما تتمثلها في ديوان «حينما يورق الجسد» 1973. كيف انتهت مبكرًا إلى ما تختص به ويخصك؟

- كتبت أغلب القصائد المثبتة في هذه المجموعة، وأنا لم أتجاوز بعد العشرين من عمري، غير أنني وبفعل حالات انفعالية هي مزيج من اعتداد البداية، ومكابدات قد تكون سابقة لأوانها، كنت أشعر خلال كتابتها بغير قليل من الإرهاق، كما لو أنني بصدد إنجاز استحقاقات المؤجلة، التي كنت أحلم بها منذ أوائل حبوي على مفازات القول. وأنت تعلم أن أقسى ما يمكن أن يعانيه الشاعر، هو إجباره تلقائيًا، وبتأثير من نداءات داخلية غامضة وعميقة، على اقتراف عنف وجمالية الكتابة الشعرية في مرحلة جد مبكرة من حياته، حيث تأخذ الحروف على مستوى القراءة والكتابة، شكل كائنات حية تراوح في حضورها بين الظهور والاختفاء، شكل أشباه ذوات، أشباه ملائكة، وأشباه غيلان زرقاء في ليالي مدينة فاس القديمة، كائنات ملتبسة، تدمن اختلاها بذاكرة الطفل، باستيهاماته، بتخيلاته وأحلامه، كي تتحول في نهاية المطاف، إلى ما يشبه القصائد، أو بلغة أخرى ما يشبه قولاً آخر غير القول.

على مشارف هذا المسار المؤطر بخصوصيته، كتبت هذه المجموعة، وخاصة حينما حظيتُ بإمكانية التطواف في عواصم الكون، فور وصولي السن القانونية، التي سمحت لي بالحصول على جواز سفري، حيث تحققت لي متعة إسقاط أحوالي الغامضة، المحفوفة بأصداء تراتيل ونصوص عربية وغربية، على حادثة مرئي، وحداثة معيش لم تلبث دماؤه الساخنة أن تدفقت في أمشاج أبجدية، كانت مسكونة بالتوجه إلى مستقبلها، ومنتبهةً إلى مآزق الوقوع في شرك أحوال شعرية، لغات، وسجلات، لم أكن شخصياً معنياً بها سواء في بداية السبعينيات، أو بعدها. كانت تبدو لي غريبة جداً عن دمي، وتقليدية جداً بالرغم من الطابع السجالي الذي كانت تسعى إلى التمازج به. وربما بسبب ذلك كان، من الطبيعي أن تُهاجم المجموعة بشراسة فور صدورها، لا شيء إلا لكونها خارج التأطيرات التقييمية، والتنظيرية المكرسة سواء من قبل سلفي الكتابة الشعرية، أو من قبل المتحمسين لحداثة قاصرة جداً. حيث كان الأمر يتجاوز بؤس الامتثال لأي من الطرفين، إلى البحث عن سؤال كتابة، تصغي إلى إيقاعات جسد الكائن، وليس إلى ذاكرة ممعنة في سكونيتها وتسلطها.

- جعلت من المكتوب مسألة تعبيرية ووجودية في آن معاً، وهو ما أنتج صفحة شعرية جديدة وفتح النص على شعرية اللغة وعلى إمكانات مُتخيل جديدة لم يكن معتاداً عليها. ألا ترى أن مثل هذه المغامرة الكتابية تقدّمت زمنها بقدر ما تضرّر منها نصّك من ناحية التلقي والنقد؟

-لن أتردد في مشارطتك نفس الرأي، ذلك أن المبدع عموماً، شاعراً كان أو روائياً، سيظل إلى الأبد يعاني من قدر تأكيد انتمائه القسري إلى سلالة ما، وهو الانتماء الذي يمكن أن يسمح له بضمان موقع محتمل، ومهما كان مبتذلاً تحت شمس التلقي الجاهز، وتحت شمس القراءة النمطية، التي لا تعترف هي أيضاً إلا بمن يمتلك حظوة الاندراج تحت فيء سلالة مؤطرة بمواثيقها، وقوانينها، وهي ظاهرة على درجة كبيرة من الخطورة، حيث يتحول معها هوس الانتماء إلى السلالة، إلى مطلب مركزي، يتجاوز مطلب الإخلاص إلى الكتابة بما هي اختيار ذات مسكونة بأسئلتها الخاصة، التي ليس من الضروري أن تكون صدى لاختيارات الآخرين.

إنّ الأمر هنا قريب الشبه من مفهوم الاحتماء بظل القبيلة، أي بالخوف من ضراوة اغتراب فكري وجمالي، قد يكون موضوع ارتياب وشبهة. ومن وجهة نظر شخصية، فإن قوة الكتابة،

شرعيتها ومصادقيتها، تتجسد أساسا في هذا الانفلات، أي في ما وسمته في سؤالك بالمغامرة. وعندي، أن تغامر باجتراح مسار منسجم مع نداءات الدواخل، دون أن تثير اهتمام الآخر، أهم بكثير من أن تخون هذا المسار بحثا عن موقع قدم تحت شمس لا يمكن أن تكون إلا سوداء، كما هو الشأن بالنسبة لـ «كتابة» تعيش على هبات الآخرين، على هبات القبيلة، المحتفية بحضور القطيع، وليس بجوهر الحضور. وهي الأوهام التي لا يلبث أن يعريها الزمن في حركيته الاختراقية، التي لا ترحم هذا النوع من التعاقدات المرحلية والظرفية. إنه الزمن ذاته الذي لم يتردد في أن يلقي إلى هاوية النسيان الكثير من النصوص التي كانت، في مرحلة سابقة، تتلذذ بتواجدها الاحتفالية.

- في دواوينك مثل «مهود السلالة» (2002)، و«ثلج مريب على جبهة الخطاب» (2009)، و«بأنامل الضوء» (2012) و«أقترّب ولا أدنو» (2014)، ثمة تأكيد على مدونة قصيدة النثر باعتبارها شكلاً نوعياً مفتوحاً. إلى حد يصحّ القول بأنّ للشاعر رشيد المومني أسلوبه المتفرد داخل هاته المدونة بشكل يفارق الفهم الذي تواضع عليه النظر النقدي بخصوص قصيدة النثر، وبالتالي تدعو قراءك أن يهتموا بجماع سماته ؟

-من المفترض في الكتابة الشعرية، أن تكون محكومة بقانون الاختلاف الكبير، انسجاما مع طبيعتها التي تتميز بذهابها إلى البنيات اللامرئية، والخفية لدى الكائن، التي لا يمكن بحال، أن تتماهى مع أية بنية إنسانية أخرى. إنه الاختلاف المبدئي والمشروع، الذي يستحيل التضحية به، بتقديمه قربانا على مذبح النوايا المبيتة، الساذجة، أو الغامضة الحريصة على حشر الطبائع البشرية في خانة المشترك والعام. ذلك أن المشترك يستمد أهميته عادة، من تواجده في سياقات مغايرة، لا علاقة لها بسياق الكتابة الشعرية، الذي يمكن اعتبارها الكوة الأخيرة والوحيدة، التي يمكن أن نكتشف عبرها القليل من أسرار الكائن، التي بها أو منها تنهض أهميته التي لا حدود لها في هذا الكون؛ بما يعني أن كل بنية تعبيرية تتحقق على مستوى الشعر، تظل محتفظة بخصوصيتها التامة والمطلقة. ولعل أهم مكسب اقترحته علينا قصيدة النثر، هو تحقيق هذا الاختلاف والفوز به بعيدا عن القصيدة العمودية، أو قصيدة التفعيلة، اللتين تلزمان شعراءها بالتواجد بشكل أو بآخر، على نفس الرقعة، التي مهما تعددت وتنوعت حركية الكتابة عليها فإنها تظل هي هي، مخلصة لمرجعية العام والمشارك، علما بأن خصوصية قصيدة النثر، تتمثل

في تدميرها للحدود المشتركة، كي تعبد الطريق تجاه تلك التضاريس الدلالية، المنفتحة على احتمالاتها. وهو ما لم يتم استيعابه من قبل حشود طوفانية من الشعراء، الذين اختزلوها عن جهل، في معادلات لغوية وهندسية ثابتة، لا يتجاوزونها إلى غيرها، فأمست الكتابة تبعا لذلك جاهزة سلفا، وفي غنى تام عن أي مجهود شعري أو فكري يمكن أن يبذل في كتابتها.

لقد تمّ تلوّث فضاء قصيدة النثر، مع استثناءات قليلة طبعا، فلم تعد صالحة لاحتواء أية حياة، حيث ستكون مجبرا على البحث في أطنان من القصائد المتشابهة، والنمطية، عن إمكانية قراءة نص مختلف، ومنكتب فعلاً بروح قصيدة النثر، التي يسميها بعض النقاد عن جهل بالشعر المنثور. والملاحظ أنّ إدمان الكثيرين لهذا النوع من الكتابة - كي لا أقول الشعر - يكون عادة بدافع غياب كافة القوانين، التي كانت من قبل تثنيهم عن كتابة الشعر، حيث لن يكون من الضروري في عرفهم الإلمام بالحد الأدنى من قوانين الكتابة الشعرية، التي يتداخل فيها الفكري بالجمالي، خاصة بالنسبة لقصيدة النثر، التي تستدعي كتابتها، معرفة مضاعفةً بإواليات القول الشعري وإيقاعاته الأكثر تعقيداً من إيقاعات الخليل، باعتبار أنّ الأمر يتعلق بالانفتاح على إيقاعات الهوامش المنسية، التي ليس من الضروري أن تكون مستوفاة من قبل القصيدة العمودية، أو قصيدة التفعيلة. إنّها الهوامش القادمة من تحولات المعيش، ومن تحولات اليومي، وأكثر من ذلك، من حالات الإنصات الدائمة إلى أصوات الدلالات الخفية المعتملة في قلب العناصر، وفي قلب الأزمنة المتعاقبة، التي لا يقرُّ لها قرار. وهو ما يوحي ضمناً باستحالة الحديث عن نموذج جاهز من نماذج كتابة قصيدة النثر؛ ذلك هو رهانها الصعب والقاسي، أن تكون وباستمرار ما لم تكنه من قبل، وهو ما سمّيته في بياني المنشور عند مطلع التسعينات بـ«كيمياء الاستحالة» وبالتالي فإنّ الشاعر الذي تعود على السير في قلب السرب المألوف والمتعاقد عليه سلفا، لا يمكن أبداً، أن يزجّ بخطواته المرتبكة في قلب متاهة قصيدة النثر، بالرغم من الأوهام الكبيرة التي يزوبعها حول قصائد هي محض «نسخة» كما سبق لي أن نوهت بذلك في كتابي «إيقاعات الكائن» الصادر حديثاً.

- هل يمكن أن تدلّنا على أهم المصادر الكتابية التي أفادت في عبورك قصيدة النثر واختبارها كشكل ملائم لكتابة شعرية حديثة، وكاستراتيجية بناء لشاعر مغربي يتوزّع بين صفتين وثقافتين؟

-ليس للشاعر مصادر ثابتة، ونهائية. أيضا ليست العبرة بالاستناد على مرجع معلوم، فنيا كان أو فكريا، ولكن العبرة تكمن أساسا في منهجية تلقي هذه المراجع، موسيقية كانت أو تشكيلية، أو سينمائية. فنفس النص، وأيضا نفس العالم، وبصرف النظر عن نوعيته وموضوعه، يتم تلقيه بأشكال جد متباينة ومتنوعة، وهو ما يؤدي إلى تنامي وتنازل مستوياتها الدلالية، التي قد تكون حاضرة في بناء نص عمودي، أو تفعيلي أو رسم لوحة تشكيلية؛ بمعنى أن الشاعر الذي يمتلك طاقة استثنائية في كتابة قصيدة النثر، لا يكون بالضرورة مُقَيَّدًا بقراءة نصوص شعرية معينة تنتمي إلى مدونة شعرية دون أخرى. فأنا أقرأ كل ما هو جدير بالقراءة، وأأمل في كل ما هو جدير بالتأمل، كما أنني أصغي إلى كل ما هو جدير بالإنصات، وهذا شيء جد طبيعي، ليس فقط بالنسبة إلي، ولكن بالنسبة لجميع الشعراء المعنيين باكتشافهم الدائم لأسرار الكون، وخبايا الكائن، عبر مختلف المتون المساعدة على ذلك، القديم منها و الجديد، في ثقافتنا العربية الإسلامية، أو في ثقافات وحضارات غيرنا من شعوب الكون، لأن المعرفة ذات طبيعة كونية، ولا يمكن تقنينها، أو حصرها في مساحة جغرافية دون أخرى.

ومن المؤكد في هذا السياق أنك تتوقع مني سرد لائحة طويلة وثقيلة، من أسماء الشعراء العرب والأجانب والمتصوفين والفلاسفة والتشكيليين والموسيقين، حيث يظهر أبو تمام، في صورة عائلية مع بودلير، وابن عربي، ونيتشه، وهيدغر، وهيرقليطس، ونيرودا، ولوركا، والسهورودي دون نسيان فاغنر وبيكاسو، إلى آخر الأسماء الحداثية الحاضرة في الصورة، وهو أمر يدعو إلى الضحك، أو إلى الرثاء، لأن الرموز ذاتها هي التي تكون عادة موضوع استشهاد شعراء لا علاقة لهم البتة بالكتابة الشعرية، وهم عادة الأكثر ادعاء والأكثر تطاولا، على لوائح المصادر والمراجع الشعرية.

غير أن ما يعينني تحديداً في هذا السياق، هو التأكيد على النهم المعرفي، الذي يَسْكُنُ الشاعر الحقيقي، من أجل تحويل ما تقع عليه عيناه من أشكال، ونصوص، وإيقاعات، بما يتيح له إمكانية إنتاج ذلك النص المغاير. وما أعنيه بالتحويل هنا، هو تلك المنهجية المعقدة التي تتكامل فيها، نسبة كبيرة من القدرات والخبرات، حيث يتداخل فيها المعرفي بالجمالي، بحثا عن تلك المسالك السرية واللامرئية، التي تقود الكتابة الشعرية إلى وجهتها المحتملة، حيث سنخلص إلى القول بتفرد آليات الكتابة الشعرية، وانزياحها عن كل أنواع الكتابات، سردية كانت أو فكرية. إلا أن المعرفة الشعرية، التي يتعذر بدونها الحديث عن الكتابة، لا تتحقق إلا من خلال استمرارية الانفتاح على ما أسميه بكتاب الكون، الشبيه بذلك الحفيف الجوّاب لمدارات الأزمنة

والأمكنة. ثمة فرق كبير بين أن تكلف نفسك عناء البحث عن قصيدة أُخبرت سلفا بتواجدها في بيت الشاعر الفرنسي بودلير، أو في بيت الصوفي الكبير النفري، أو لدى بعض منظريها على غرار سوزان برنار، وبين أن تبحث عنها في دواخلك التي يمتدُّ حبل رحمها إلى مجموع ما تمتلكه البرية من أرحام.

• أنت شاعر «نجي الحبر» مأخوذ بالضوء والألوان، فجعلت الشعري والتشكيلي في صميم تجربتك ككل رؤية وإيقاعاً. ماذا أعطتك هذه التجربة وماذا أخذت منك؟

-إنَّ الاهتمام بالتشكيل هو امتداد طبيعي للاهتمام بالجمالي العام، الذي يفترض أن يكون متوافراً لدى كافة المبدعين، بصرف النظر عن اختصاصاتهم، دون أن يعني ذلك مطالبة الشاعر بأن يكون فناناً تشكلياً، أو موسيقياً، والعكس بالعكس، باعتبار أن الهاجس التعبيري لا يطمئن بشكل نهائي إلى نوع فني دون آخر، فثمة ما يتم التعبير عنه بالموسيقى أكثر منه بالكلمات، وثمة أحوال تجد ضالتها في اللغة الشعرية أكثر مما تجده في الرقص الكوهيغرافي، وهكذا دواليك. أيضاً ما من حالة تستنفذ ذاتها من خلال تبلورها في نسق تعبيري محدد وثابت، فداًماً يظل ثمة شيء، لم نتمكن من استكناه أسرارهِ إلا عبر توظيفنا لصيغ تعبيرية ما، حيث يمكن لموضوع واحد أن يُتناول من خلال وجهات نظر فنية وإبداعية مختلفة، وهو ما يفسر حضور اهتمامات فنية وجمالية متعددة لدى المبدع الواحد، خاصة بالنسبة للشاعر الذي تستحضر لغاته كل العناصر، التي تنبني بها جماليات الكون وبشاعته، من ألوان تشكيلية وإيقاعات موسيقية وتجسيمات، لا حدود لأنواعها. وهو أمر لا يتحقق إلا من خلال حضور إلمام متقدم بآليات اشتغال الدلالة في مختلف المجالات.

وبالنسبة إليّ، كنت محظوظاً بانجذابي إلى حقل التجربة التشكيلية، التي كنت أعتبرها، ولا أزال، بمثابة حديقة خلفية للكتابة الشعرية. فالهاجس التشكيلي، ومعه الموسيقي، حينما يتسرب بشكل أو بآخر، إلى فضاء الكتابة الشعرية، وبالتدقيق، إلى فضاء الصفحة، فإنه يشحنه بجمالية مضاعفة جداً. هذه الجمالية تصبح وبشكل مباشر مكوناً من مكونات النص الشعري؛ إنّه نوعٌ من الاحتفاء بالجانب البصري للنص، الذي يظل مغيباً خلف حجاب الإلقاء. أيضاً، في قلب الشعرية التشكيلية، يمكن الاهتمام إلى الحيز الملتبس الذي يتميز به البعد التعبيري، حيث تؤثر اللغة أن تنسحب قليلاً مفسحة المجال لسلطة الأشكال، التي تظل عندي محتفظة بضوء

الحبر الذي يسعفني في كتابة قصائده، التي هي أيضا قصائدي.

وفي أكثر من مناسبة، تحدثت عن علاقتي البيولوجية بالرائحة، التي يحتل فيها عطر الحبر مكانته الخاصة به. إنها الرائحة الفردوسية التي تستبد بغبطة الجسد، كي تقوده عبر الحروف وعبر الإشارات الخطية، إلى محتمل القول. وبالتالي، فإن ما أهدتني هذه التجربة، هو متعة رؤية زوار معارضي، وهم يتغنون على طريقتهم بأحرف القصيدة المتوزعة وفق هندسة مرنة وصارمة في آن، على تفاصيل الشكل الشعري. وهي تجربة استثنائية يمكن توصيفها بتجربة القراءة الجماعية، المتحررة من إكراهات المشترك. أي تجربة القراءة المتاحة في المكان ذاته، وفي الزمان ذاته، لعدد قليل أو كثير من القراء، تبعا لخصوصية التوقيت الذي تتحقق فيه الزيارة. أما ما أهديته أنا للتجربة ذاتها، فيمكن اختصاره في إمكانية اكتشاف القصيدة لهوية الأرحام البصرية التي تشكلت في قلب دُكنتها، كي تظل محتفظة بأبعادها المرئية، إلى جانب أبعادها المسموعة. أعني الكتابة المتمفصلة بين هويتها الحروفية، وبين هويتها الأيقونية. وهو ما سميت في سياقات سابقة «أرق النقطة في سماء النون» أو «الشعر في مسكن الأيقونة».

• طوال تجربتك الشعرية، ثمة نصوص عابرة لسيرتك الذاتية، تستعيد عبرها محكي

الطفولة بقدر ما تدوّن فيها شذرات من هذه السيرة المنفلتة. كيف توازن بين الشعري والسردى، وبين الشخصي واللاشخصي من أجل أن تكتب سيرتك الذاتية، أو بالأحرى تعيد كتابتها شعرياً بما يقتضيه الشعر كخطاب مخصوص من ميثاق أوتوبيوغرافي نوعي؟

-أنت أثرت في هذا السؤال إشكاليات نظرية، هي في نفس الوقت على درجة كبيرة من التعقيد والغنى. وهو ما لا يسمح لنا السياق بالخوض فيها، دون أن يمنعا ذلك من القول بأن العنصر السيري هو أحد المكونات الأساسية في كل عمل فكري أو إبداعي، حيث لا يمكن تجاهله أو تجاوزه. فهذا المفهوم المقترن عادة بالذات الكاتبة، عانى، وسيظل يعاني الكثير من سوء الفهم والتفاهم، إذ تمّ تحجيمه ومسخه استنادا على رؤية متعالية لمفهوم الموضوعي، الذي بوائته التوجهات المادية، وخاصة في شقها الإيديولوجي، مكانة تتجاوز حدها العقلاني إلى مستوى التصفية التامة والمطلقة، لأي حضور محتمل للذاتي أو السيري. باعتبار أنهما معا، يحيلان على الاستبداد الفردي وهيمنته، على حساب ما هو جماعي موضوعي، عام، ومشترك. وهو أمر يتضمن مغالطة كبرى، هي نتاج غضب تاريخي من السلط الفردية، التي أذاقت العالمين شر

ما في الاستبداد من جبروت و إذلال، حيث يقتضي الأمر وجوب الفصل بين الذات القيصريّة والنيرونية، أو الذات الرومانسية الموغلة في هشاشتها وسلبيتها، وبين الذات المتفاعلة مع الآخر، مع المحيط، ومع المعرفة. فبقدر ما توجد ذوات ظلامية وهدامة، توجد ثمة ذوات مندورة للخلق والابتكار والإبداع. بما تعنيه هذه القيم من قدرة على فتح آفاق مستقبلية مغايرة، واقتراح اختيارات واعدة بالبدائل.

انطلاقاً من هذا التصوّر، أعتبر حضور كل من الذاتي والسيّري بمثابة الحجر الأساس في أية كفاية تعبيرية، إلا أن الإشكال يتجسد في مستويات إعلان الذات عن حضورها في النص، فحيثما يحدث أن تختفي وتشفّ في مسالك إبداعية ما، يلاحظ أحياناً أنها تنتشي بتمركزها في المحكي الشعري، أي تبعا للضرورة الشعرية التي تساهم في تصعيد الإحساس بحضورها.

بالنسبة لهذا التصور الأخير، أشير إلى مركزة السيّري في الجزء الثاني من مجموعتي الأخيرة «أقترب ولا أدنو» حيث كان هناك مديح لطفولة الكائن باعتبارها أبجدية طفولة الوجود، وطفولة كينونة مترعة بطيوب خصوصيتها، علماً بأن توظيف السيّري في النص الشعري يختلف عنه جذرياً في النص السردى، لأن الأمر يقتضي بالدرجة الأولى حضور شعرية مقنعة في السيرة الشخصية، مهياة لأن تأخذ مكانها الطبيعي والتلقائي داخل النص الشعري؛ فليس كل حياة قابلة لأن تكون موضوعاً لكتابة شعرية. كما يتطلب الأمر قدرة معرفية عالية لانتقاء الشعري في قلب الصيرورة الزمنية للكائن، فضلاً عن حضور القدرة التحويلية التي ترتقي بالتفاصيل اليومية من إطارها البسيط والعادي إلى إطارها الجمالي والإبداعي.

• هل لك طقوس وحالات مخصوصة في كتابة القصيدة؟ وهل تعود إليها من أجل

تنقيحها وإعادة كتابتها؟

-من الممكن الحديث عن طقوس الكتابة بخصوص الدراسات الفكرية والأكاديمية التي تستلزم حضور فكرية مؤثثة بأسئلتها، لأن حضور الأرضية يستدعي بالضرورة توافر شروط منضبطة، وشبه إدارية تساعد على التركيز الكفيل بضمان عامل التحكم في آلية تنامي وتبلور القضايا والأفكار، وهو أمر لا يتحقق بشكل عشوائي أو اعتباطي، بل على أساس القابلية الجسدية والمزاجية، وتوافر ما يكفي من الأقلام، وما يكفي من الأوراق، فضلاً عن توافر الحد الأدنى من التناغم والانسجام بين الذات والفضاء المحيط بها. فبدون هذه الطقوس يستحيل على الفكر أن

يمارس حركيته ومهامه. ونفس الشيء بالنسبة للاشتغال على الطرس التشكيلي الذي سيستضيف أجلا، أو عاجلا، نصوص الشعري. فأنت مطالب بأن تكون متواجدا في قلب محترفك، ومحاطا بصمتك وبعزلتك وموسيقاك ومواد العمل، غير أن الأمر يختلف تماما بالنسبة للكتابة الشعرية التي ترفض أن تمثل لأي طقس محتمل، حيث سيكون عليك أن تكون مُهيأ في أية لحظة لتلقي غيث شعري ما، و بيمينك ما تيسر من الأوراق و الأقلام، غير أن أجمل لحظة من لحظات الاستمتاع بالمنجز، هي لحظة نقل الوارد من مسوداته إلى الصفحة، التي أكاد أسمع الآن خفق مواويلها، التي تكون فيها مطالبا بالابتعاد عنك وعن الآخرين، في انتظار أن يستقر عالم ما كتبت، على عوالم ما محوت.

• ظل اسمك مقترنا بمدينة عريقة مثل فاس على غرار الشاعرين محمد السريغيني ومحمد بنيس. ماذا قدمت لك فاس بوصفها مكان إقامة ومصدر إلهام بين ما تكتبه وما تحوّه؟

- للمكان سلطته المادية والرمزية ليس فقط بالنسبة للكتابة، ولكن بالنسبة لهندسة حياة الكائن. هكذا أفهم علاقتي الشخصية بمدينة فاس، إذ يتجاوز الأمر الدلالة المباشرة للمدينة إلى أبعادها العميقة. إن علاقة الكائن بالجغرافيا علاقة ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ، حيث يمكن للمكان أن يكون ملاذا، كما يمكن أن يكون منفى أو جحيما، بؤرة استقطاب، أو بؤرة إبادة، علما بأن المكان نادرا ما يكشفنا بهويته الحقيقية، لأنه جُماع هويات، أي جُماع حقائق، لها دورها المباشر في هندسة الذاكرة التاريخية، وهندسة طبيعة وطبائع يُسند بعضها البعض، حيث ينهض إشعاع المكان و توهجه، خموله وكسوفه، تبعا لقوة أو ضعف هذه الأقاليم.

إن خصوصية الكائن أيضا تقترب بقدر المكان الذي تتواجد فيه. فأنت حينما توجد في قلب فاس مثلا، فإن ذلك يعني تخبطك في فضاءات ذاكرة عمرها الحضاري والثقافي أكثر من اثنتي عشر قرنا، بنواتها المعرفية الصلبة جامعة القرويين التي تأسست كما تعلم في منتصف القرن التاسع الميلادي، لتكون بذلك أول وأقدم جامعة في العالم. وكي لا نقع في شرك القراءة التاريخية للمدينة، سأذكرُ بأنها وعلى امتداد هذه القرون، كانت مركز عبور دائم للوافدين من المشرق ومن الأندلس ومن إفريقيا. وهو عبور مسنود بالرغبة في المعرفة والحاجة للقتل والنهب والتملك وطلب الولاية، حيث تتداخل إيقاعات الوافدين بإيقاعات المهجّرين، كما تتداخل الزغاريذ بالنواح، والأعراس الرمزية بأضدادها، كي تكون بذلك العاصمة الأبدية للمنتصرين

وللمنهزمين على السواء، وكي تكون إلى جانب ذلك، عاصمة للحكي الذي يحتشد في دروبها وفي ساحتها وفي قصورها وفنادقها القديمة ومدارسها كل أصناف الأقايص والمرويات المعرفية والغرائبية. إنها بامتياز عاصمة السلطة والغواية، الجنون والقتل، حيث ليس للشاعر سوى أن يتهياً لتلقي أسرارها الغامضة. و كما تعلم، فإن زمن الشعراء، أو بالأحرى أزمنتهم العميقة، تنهض من قلب هذه القيامات التي يسري دبيبها في أوصال الشاعر، الذي تمنحه ضدا على مشيئته، استثناء الإنصات اليقظ إلى الضوء المتفرق في الألياف اللامرئية للماء.

- في مقالاتك وتأملاتك التي تعنى بتأويل الشعر وأوضاعه في عالمنا المعاصر، ثمة خوف من المستقبل وقلق مما يحدث. فأى سرٍّ في الشعر لا يزال يجذبك إليه وتحرص على ألا ينطفئ؟

- كتاباتي الفكرية والتأملية مستفاعة من قلب تجربتي الشعرية المعنية بالإنصات إلى التجارب الكونية، التي يتقاطع فيها الشعري بالفلسفي. وتأكيدي على العمق الشعري يقتزن بقناعاتي على قدرة الرؤية الشعرية على إدماج السطر الفكري ضمن حركية السطر الشعري، بل إن السطر الشعري يمكن أن يكون دليل العقل إلى موقع السطر الفكري. إنها الغبطة التي لا حدود لسحريتها وجماليتها. أن تستسلم لفتنة وغواية الفكرة، قدر استسلامك لغواية الشعر، ما دام الأمر يتعلق بذات النبع وبذات الماء. في هذا السياق تحديدا يصبح الخطاب الشعري إلى جانب الخطاب الفكري، علامة لخصوصية حياة تعيش بكل أحوالها المتعارضة والمتكاملة، في رحاب الرهبة التي أشرت إليها بالخوف، كما في رحاب الرغبة. إن الأمر يتعلق باختيار تم الحسم فيه بالنسبة إلي منذ فجر الكينونة، حيث ما من مجال للاستقالة أو التراجع.

- في سياق اهتمامك الجمالي والأكاديمي بالشعر المغربي المعاصر، كيف تنظر إلى واقع الشعر اليوم؟ وهل استطاعت القصيدة المغربية المعاصرة أن تتمم مشروع التحديث والمغايرة في آن؟

- ربما كان بإمكانني أن أقدم جواباً شافياً لهذا السؤال إلى حدود الألفية الثانية، عندما كان ممكنا إلى حد ما، وضع خارطة محتملة للكتابة الشعرية بالمغرب، قبل أن يقع هذا الانفجار الكمي الكبير في المنابر الإعلامية والتواصلية، الذي أدى إلى استحداث مراكز جديدة، كما أدى إلى استحداث هوامش ملحقة بها، أو منفصلة عنها، كان لها دور كبير في تفكيك المشهد الشعري

بالمغرب. فلم يعد ممكنا المجازفة بإسقاط أحكام سلبية أو إيجابية على ما يتفاعل فيه من حركية.

وفي اعتقادي الشخصي، إننا معنيون بطرح أسئلة جديدة ومغايرة حول هذا الفيض الشعري الهادر، الذي يتدفق علينا من كل الجهات، لأن تساؤلات من قبيل تحديث أو حداثة النص الشعري المغربي، إلى جانب تساؤلاتنا عن جدوى القول بخصوصيته، و حدود تكامله أو اختلافه مع التجارب المشرقية، أمست متجاوزة ومستهلكة جدا، أو على الأقل مدعوة لأن تندرج ضمن مقاربات مختلفة تراعي واقع الشعر المغربي الجديد، وهي مسؤولية الخطاب النقدي الذي يحتاج بدوره إلى أكثر من هامش، لمساءلة منهجيات اشتغاله وما يمكن أن يفتحه أو يخلقه من آفاق.



نجيب خداري

ولد سنة 1959 بمدينة القنيطرة. عمل مسؤولاً عن القسم الثقافي بجريدة العلم، وتولّى مسؤوليات منها: نائب رئيس اتحاد كتاب المغرب، ورئيس بيت الشعر في المغرب لدورتين، وكاتب عام المركز المغربي للعلم الدولي من أعماله الشعرية: يد لا تسمعني 2005. يبتلّ بالضوء 2009.

- بدأت النشر منذ أواسط السبعينيات من القرن العشرين، بل كنت من الشعراء الذين انخرطوا في تجديد الحركة الشعرية آنئذ، ولك في القصيدة الكاليفرافية إسهام خاص. ومع ذلك، قلّ أن يجد متتبّعو الشعر المغربي الحديث اسمك يرد بقوة ضمن كوكبة شعراء السبعينيات في الدراسات. هل من تفسير للحجاب الذي طالك، وطال أيضاً غيرك؟

-بدأت النشر في سنة 1974 في جريدة «البيان»، ثم أغراني الأديب الراحل مبارك الدريبي بمرافقته لزيارة الكاتب والصحافي الشهير عبد الجبار السحيمي الذي احتضن تجربتي في جريدة «العلم»، بدءاً من محاولاتي في الأفق الكاليفرافي، منذ سنة 1976. واستمرّت علاقتي بالقسم الثقافي للجريدة وبرئيسه، وتوطّدت سنة 1982 حيث عُيِّنْتُ مسؤولاً عن هذا القسم بصفحاته المتعدّدة وعن الملحق الأسبوعي «العلم الثقافي» بعد إمساك الراحل السحيمي برئاسة تحرير الجريدة. هذا الانخراط وضعني في فوّهة الاحتراب الذي اشتدّ أواره، في السبعينيات، بين جريدتي «الاتحاد الاشتراكي» و«العلم». وكان من نتائج هذا الاحتراب ما أسميته بالحجاب الذي طال معظم من استمرّوا في اختيارهم النشر في «العلم» وفي ملحقتها. حتى من مسّهم الذكر آنذاك، من هؤلاء، كان من نوع النقد الإيديولوجي اللاذع. لكن النقد الذي صاحب تجربة الثمانينيات اهتمّ بأسمي ضمنها. وهكذا ارتفع الحجاب، من موقع آخر.

ثم إن خطّ الانفتاح الذي وُفِّقْتُ إلى نهجه في عملي الثقافي والصحافي، أثمر عودةً قويّةً

لجريدة «العلم» ولملحقها إلى صدارة المشهد الثقافي المغربي، حيث أضحت المحتضن الرئيس للنجاح الأدبي والنقدي المغربي بمختلف حساسياته وأصواته.

- يلاحظ أنك تأخرت عن نشر أول مجموعة شعرية لك قرابة ثلاثة عقود، بحيث لم تظهر مجموعتك الأولى «يدٌ لا تسمعني» إلا في عام 2005. لماذا ترددت في جمع نصوصك الشعرية بين دفتي كتاب إلى هذا الوقت؟ هل كنت تتهيب من مواجهة جمهور الشعر ومن تهمة «اقتراف الشعر»؟ أم رأيت أن أسلوبك الشعري لم يستقر بعد على دمغتك الخاصة التي بها يعرفك هذا الجمهور؟

-التهيب الحقيقي كان لديّ، دومًا، من الشعر، وليس من «جمهوره». منذ وعيت الشعر، تأكّدت من أنه مغامرة إنسانية كبرى في سبيل كشف الذات، والآخر، والكون. وكلُّ استسهال لمهمة الشعر، أو ابتذال له، أو تهميش له، هو أخطر من الاحتباس الحراري. هو حالة احتباس حضاري مُنذر باندثار رسالتنا على هذه الأرض.

بهذا الفهم، اعتبرت ما كتبت تمرينات على مهمة جليلة، وكنت حساسًا إزاء أي استثمار لموقعي كمسؤول في النشر. كان احتفائي بالنشر للآخرين أقوى لديّ من الالتفات إلى مشروعِي الكتابي الشخصي.

ومن المهمّ رُبّما، لكي تتضح الصورة أكثر، أن أذكر أنه عُرض عليّ النشر في العراق سنة 1980، ثم في مصر، وفي سوريا، وفي ليبيا، وفي المغرب... لكنني لم أستجب إلا لحصار المحبة الذي أحاطني به غير قليل من الأصدقاء لأستجمع نصوصًا كتبتها سنتي 2003 و2004 في مجموعتي الأولى «يدٌ لا تسمعني»، بعد أن كنت قدّمتُ استقالتي من «العلم» أزيد من عام. ويمكن الحديث، بعد الاحتفاء الذي قوبل به المجموعة، أنها قدمت ما أسميته - أخي الشاعر - ب«الدمغة الخاصة»، وما أسميه - شخصيًا - ب«الصوت الخاص». لكنّ التهيب متأصلٌ داخلي من كتابة الشعر، وسيبقى.

- في الديوان نفسه، يعثر القارئ على خواصّ تجربتك الشعرية، وفي مُقدّمتها العناية باللغة الشعرية التي قلّ أن نكتشفها بين عددٍ من شعراء جيلك. وهذه اللغة ليست وعاءً في حدّ ذاتها، بل هي الشراب نفسه، والساقية نفسها، أي أنها لا تعكس إيديولوجيا

ما، بل رؤيا عبر وعي الذات بالآخر والعالم. ما هي أهم المصادر التي تمتح منها تجربتك الشعرية في سيرورتها وتترك لمعين اللغة أن يتأولها؟

-قراءتك مضت إلى عمق ما أصدر عنه... أتصور أن مغامرة الشعر لا تفضي إلى مباحج اللانهائي ومجاهيله إلا حين نمضي باللغة إلى أقصى إمكاناتها، أو تجاوز حدودها، أو استعادة بكارتها وطزاجتها... أو بذلك جميعاً. فحين يكون سقف الطموح الشعري عالياً، يصبح اختبار اللغة محنة حقيقية، تحدياً كبيراً. فأن تمضي بلغة الشعر، بعيداً، خارج المألوف، وخارج المتداول، هي مسؤولية تضع أكبر العبء في الإضافة إلى لغات البشر، وتجديدها، وتطويرها، وتدقيقها، على أكتاف الشعراء أساساً. ولذلك أندهش كثيراً، وأصدم أكثر، حين تحمل نصوص يُقدّمها أصحابها على أنها شعر، وعياً ساذجاً وهشاً باللغة.

وفضلاً عن هذا الفهم المنفعل المتفاعل - حدّ الاحتراق- باللغة، وعن الانغمار اليقظ في مسارب الحياة؛ شكّلت سباحتي الطويلة المشحونة بالأسئلة الكبرى في أهم نصوص التراث الإنساني؛ في الدين / التصوف، والفلسفة، والأدب، والفن والتاريخ، أبرز ما أصدر عنه في كتاباتي. كما أن افتتاني بالتأمل، ومطاردة جديد المغامرة الإنسانية في الإبداع والابتكار، وتعميق الوعي بالإنسان والحياة والموت والكون والماوراء... ذلك، كله، هو اجس تحنّي على كتابة الشعر والخشية منها، في آنٍ.

• يتضمّن الديوان نصوصاً شعرية قصيرة لا تنحو إلى الإيجاز والتكثيف وحسب، بل إلى استراتيجية التورية والتميز على نحو يقلب الدلالة ويدمجها في عالم لا متناهٍ من الصور والأحلام والتفاصيل الحسية الصغيرة. كيف يستطيع الشاعر أن يتحكم بين طرفي اللعبة النصية (الداخل والخارج) حتى لا يضيع المعنى من يد القارئ ويبلغ أثره فيه؟

-بعد أن جرّبتُ، في تمريناتي السبعينية، شعريّة الرفض، والصوت المرتفع، نَحَوْتُ، بوحى من ممارساتي في التأمل، ومن مرافقة تموجات الحداثة في القصيدة العالمية، إلى أن تشفّ القصيدة مثل قطرة ماء، بل إلى أن تصبح هي القطرة ذاتها...

وحين يتحكّم هذا النوع من الفهم لتجربة الكتابة، سيقودك، حتماً، إلى امتلاك، وامتلاء نصّك، بالصمت والبياض.

هنا تكمن لعبة الشعر في اقتناص اللامحدود والجوهري، وفي التقاط المعنى مشحوناً بالبساطة المستحيلة وبالعمق الذي يتجدد كل حين.

وألوذ بكل ما ينبغي من تواضع المتأملين، وزهدهم، لأقول إنني أجتهد، فحسب، في تخليص النص من الترهل ومن الزوائد التي تحول بينه وبين ما يبعث على الانفعال، والسؤال، واللذة، والدهشة... وألا يكون غموض المعنى غموض عجز أو افتعال، بل أن يكون استحثاثاً هادئاً على كشف طبقاته بغير انتهاء.

- في مجموعتك الشعرية الثانية «بيتل بال ضوء» (2009)، نكتشف أن ثمة عناصر في التجربة تستمر مثل الاهتمام بالرمز والتوسل بأحلام اليقظة والانفتاح على المرجع الصوفي لاكتناهِ الذات وارتياذ مجاهيلها، إلخ... إلا أن ما استجد هو الاشتغال على فكرة الكتاب الشعري من خلال تيمة الباب، ولكن ليس أي باب. كيف روادتك الفكرة وعملت عليها نصياً وجمالياً؟ وأي باب هذا بصيغة الجمع؟

-لو تفضلت، صديقي الشاعر، بالعودة إلى المجموعتين معاً، لأتضح لك أنني ضمنت كل مجموعة منهما كتابين اثنين: في مجموعة «يد لا تسمعني» تطالعنا، أولاً، مجموعة «يد على يد لا تسمعني»، ونجد، ثانياً، مجموعة «الظل، أشد اشتعلاً». أما مجموعة «بيتل بال ضوء» فتشتمل على كتابين: «باب بيتل بال ضوء»، و«جسد من ماء».

ولا شك أنك لامست، بقراءتك النابهة، ما ينظم نصوص كل مجموعة، لافتاً بكثافة مرهفة إلى ملامح كتابتي وهواجسها.

أما تيمة الباب التي شكّلت المركز في مجموعة «باب بيتل بال ضوء» فيمكن اعتبارها نوعاً من التمرين الشعري على الذهاب بعيداً برمز شعري معين إلى أقصى إمكاناته، في الدلالة والتأويل. لم أكتف باستحضار رمز الباب الذي يحفل به التراث الصوفي في قصيدة الحجاب أو العبور نحو المطلق كما عبّر كوكبة من كبار المتصوّفة؛ بل مضيت لأرصد حالات الباب وأحواله متأملاً إيّاها، من الداخل والخارج، من صبوات الروح واشتعال الجسد معاً...

وحتى لا أنساق إلى حصر أفق التلقي، ألفتُ النظر إلى واحدة من أعمق القراءات التي حظيت بها هذه المجموعة، وهي للكاتب والناقد اللبناني جهاد الترك الذي اعتبر الباب في نصوص

المجموعة «خلافًا للمتصوِّفة الذين يستدرج الشاعر إرثهم إلى الكتاب، هو منفذ إلى البدايات الأولى، إلى الذات المتشكلة على إيقاع الهزيمة والتصدع والمرارة. الباب هو الرؤية التي تتربُّب العبور إلى نفسها، إلى ظلالها، إلى دهشتها التي لم تتكون بعد. الباب، في هذه المعادلة المعقدة، مغلق إلى الأبد. لم ينوجد في الأساس لينفتح. سرّه في إغلاقه المحكم. وظيفته الوحيدة أن يردّ من يطرقه إلى حيث تبدأ في الذاكرة مغامرة الرؤية في تفتحها الأوّل».

• في الديوانين معًا، نكتشف أن أنا الشاعر إمّا كانت تكتب سيرتها الذاتية وتستعيد ينابيع طفولتها وأشياءها الصغيرة وفق ما يقتضيه فضاء القصيدة من تخيل ومجاز. إلى أي حد تغدو هذه السيرة الذاتية سيرة للآخر؟ أو، بمعنى آخر، كيف يضاهاى الشخصي فيها اللا شخصي؟

-أتصوّر أن النص الشعري الجادّ هو نتاج تفاعل عميق بين خبرات الشاعر في الحياة، والوجود، والمعرفة... وكلّما نضجت الرؤيا، أمّحت الفواصل بين الذات والآخر، بين الشخصي واللاشخصي. وخارج شرط النضج، تسقط الكتابة في حماة النرجسيّة وفي محدودية الأفق.

• ما هي طقوسك الخاصة أثناء الكتابة؟ وهل تعود إلى تنقيح ما تكتبه؟

-أستحضر، في لحظات الكتابة، الهدوء ما أمكن. وأكثرُ مراقباتي لغروب الشمس في البحر تكون مُلهمة. وما زلت مُخلصًا للقلم في الكتابة، وخاصة باللون الأزرق. وأتعمّد التنقيح والتشذيب، غير ما مرّة، بعد أن تنطفئ فورة الكتابة الأولى للنص.

• لماذا تكتب؟ ولمن تكتب؟

-لست ممّن يستعجلون لحظة الكتابة أو يفتعلونها. وأكتب كلّما تملّكني حضور القصيدة، مُتحرّرًا من أي تصوّر للقارئ أو المتلقّي المفترض.

• اشتغلت لسنوات طويلة في الصحافة الثقافية، بقدر ما ساهمت في تطويرها من خلال عملي كمسؤول عن القسم الثقافي لجريدة (العلم) وعن ملحقاتها الأسبوعيّ. وفي هذا الإطار، رعيّت الكثير من الأصوات الأدبية في الشعر والقصة والنقد تحقّق لها حضور في الوسط الثقافي. كيف تنظر اليوم إلى الحركة الثقافية والأدبية في المغرب من حيث

منجزها وإضافاتها قياساً إلى ما سبقها؟ وهل تعتقد أنها توصل اللاحق بالسابق، أم ثمّة قطائع وارتدادات؟

-منذ سبعينيات القرن الميلادي الماضي، بدأ المشهد الثقافي والأدبي، في المغرب، يُحقّق تراكمًا غير مسبوق، في الكمّ والنوع معًا. وبدأ يُحقّق حضورًا متصاعدًا في المنابر الثقافية العربية. وبعد أن كان التميّز المغربي، في المشهد العربي، يكاد يكون محصورًا في النقد والترجمة والبحث اللساني والفلسفي، أصبح كذلك للشعراء والروائيين المغاربة حضور لافت ومؤثّر استدعى كثيرًا من الاحتفاء العربي.

وفي أفياء مشهدها الأدبي الراهن، الفسيح والمتنوّع، هناك من يختار الاتصال بالمنجز السابق والتفاعل معه، وهناك من يوغلون بعيدًا في مغامرات التجريب من غير التفات إلى الوراثة. ولكن أفق الإبداع العالمي هو ما يشربُّ إليه معظم شعرائنا وكتابنا اليوم.

• تحمّلت مسؤولية نائب رئيس اتحاد كتاب المغرب، ومسؤولية رئيس بيت الشعر في المغرب لدورتين، كيف تجد الشعر المغربي راهنًا؟ وهل تثق في حضوره وأداء رسالته داخل التحولات الوطنية؟ ثم ما مستقبل الثقافة في المغرب؟

-يمكن أن أسجّل، باعتزاز، أنّ غواية الشعر اندلعت في المشهد الثقافي المغربي بقوة، منذ أواخر القرن الماضي، وهي غواية ماضية إلى مزيد الاتّساع. وبعد أن كانت القصيدة المغربية لا يتجاوز سقفها المنجز العربي، أصبح لها أفق أكثر انفساحًا، تتفاعل فيه مع المشهد الشعري العالمي وتحظى بمظاهر عديدة من الاحتفاء، بدءًا بجوائز مغربية وعربية وأوروبية مرموقة، وانتهاءً بجائزة الغونكور الشهيرة في الشعر التي توجّت أعمال الشاعر عبد اللطيف اللعبي. واستطاعت الشعرية المغربية، بمختلف حساسيّاتها وأصواتها، أن تحتجز مقاعد دائمة في معظم مهرجانات الشعر، في العالم. ولعلّ لبيت الشعر المغربي، بما أطلقه من مبادرات مضيئة، داخل المغرب وخارجه، أكبر الإسهام في توسيع دائرة تلقّي الشعر وإبداعه في بلادنا، وفي تأكيد ضرورته القصوى في كلّ فعل جمالي وحضاري.

ورغم التراجع المؤسف في مستوى الفعل السياسي لدينا، وفي دعم الفعل الثقافي، أستطيع أن أوّكد أن المشهد الثقافي في المغرب يتوهّج بمشاريع أدبية وفكرية وفنية قويّة، غير قليل منها تتجاوز حدود الوطن، وذلك ما بوّأ المغرب ليصبح أحد أبرز مراكز الثقافة العربية، بعد أن كان

هامشاً خافت الضوء.

وأظنُّ أن الدولة ستخسر كثيراً حين تستمرّ على نهجها في عدم الاكتراث بضرورة استثمار حركيتنا الثقافية والإبداعية العالية، واعتبار تشجيعها وتطويرها اختياراً استراتيجياً وحضارياً لا رجعة فيه.



مبارك وساط

ولد عام 1955 ببلدة مزينة/ اليوسفية. شاعر ومترجم. صدر له في الشعر: على درج المياه العميقة 1990. فراشة من هيدروجين 2008. رجل يبتسم للعصافير 2011. عيون طالما سافرت 2017. أصدر له الشاعر عبد اللطيف اللعبي عن دار المنار بفرنسا، مختارات شعرية بالفرنسية والعربية، تحت عنوان: «Un éclair dans une forêt» (برق في غابة).

• كيف جاء مبارك وساط إلى الشعر، وعقد عليه زمام كينونته؟

- كان لشروعي في كتابة الشعر مُقدّمات، أو فلنقل إنّي أحببتُ قراءة الشعر أولاً، كما هو طبيعي. وقد تمّ لقائي الأول بالشعر مبكراً نسبياً، ولكنّ ذلك اللقاء كاد أن يكون سطحيّاً في البداية، وذا طابع عاطفيّ إلى حدّ بعيد. لستُ أدري ما الذي جعلني أُحبّ الكتب في الصّغر، فأنا أتذكر أنّه كان في حوزتي، وأنا في نحو العاشرة، كتاب «دمعة وابتسامة» لجبران خليل جبران، وكتاب آخر بدون غلاف، وتنقصه بضع ورقات، يتضمّن مختارات شعرية جيّدة من الشعر القديم، مع شروح ضافية للكلمات الصعبة. وكنتُ أعتبر امتلاكي لهما حدثاً كبيراً في حياتي، فكنتُ أقرأهما وأعيدُ القراءة، ثمّ انضافتُ إلى كتاب جبران كتبٌ أخرى بالعربية والفرنسية، من بينها كان كتاب على صلة بالشعر، هو «تاريخ الأدب العربي» لحنا الفاخوري. في هذا الكتاب، كانتُ هنالك صُورٌ متخيّلة لعدد من الشعراء القدامى الذين تمّ تناول حياتهم وشعرهم بشكل عامّ جدّاً في الكتاب، وقد أنجز تلك الصور فنّانٌ لم أنسَ اسمه حتّى الآن، رغم أنّ آخر إطلالة لي على كتاب الفاخوري تعود إلى نحو أربعين سنة: آرثور أورتيس!

المهمّ أنّ شعراء كثيرين، من الجاهليّة إلى العصر العباسي وحتّى ما بعده، بدّوا لي، من خلال أبياتهم المدرجة في الكتاب ووقائع حيواتهم، ومن خلال صورهم المزعومة، كما استقرّت في مخيلتي، كأنّما همّ من أهل تلك القرية القريبة البعيدة، المعروفة من قبلي والتي يلفّها في

نفس الوقت، بالنسبة إليّ، ضبابٌ شفيف يمنحها طابعاً حُلُمياً وأسطورياً بعض الشيء، فيما هي، في الوقت نفسه، واقعيةٌ جداً في ذهني: أعني «الدَّخَانَةُ»، التي كُنَّا نهْبُ إليها حين يحلُّ الصَّيف، لقضاء نحو شهر من العطلة الصَّيفيّة في ربوعها. وبين بيوت تلك القرية ومسالكها، في عالمها العجائبيّ بالضرورة إذ هي، في تصوّري وقتها، خياليّة وأسطوريّة وواقعية، كان يمكنني أن أرى المتنبيّ، مثلاً، ماضياً أمامي نحو حانوت «ولد المكيّ» ليشتري سجائر وبضع شموع، مُردّداً في دخيلته: «صلاةُ الله خالفنا حنوطُ / على الوجهِ المُكفّن بالجمال». ولا يَهمّ، إن اتّضح لي، بعدها، أن من حَسِبْتُهُ المتنبيّ كان، في الواقع، هو حميدة «مُولُ الكارو»، أي صاحب العربة التي تجرّها أحصنة والتي ينقل فيها زبائنه القرويين في فجر كلِّ أحد إلى السُّوق الأسبوعي، فالأساسيّ هو أن المتنبيّ كان هنالك، حيثُ رأيته، بشكلٍ واضح ولا يُمكن إنكاره!.. وباعتبار أن ثمة علاقات قرابة، قريبة أو بعيدة، كانت تصلُ أهل القرية ببعضهم، امتدَّ ذلك الحسُّ بالقرابة، لديّ، إلى شعرائنا القدامى أنفسهم، في علاقة عاطفيّة قوامها الودّ والفضول والتّقدير الكبير، مع إحساسٍ قويّ بأنّ عالمي مختلف عن عالمهم...

هكذا توثّق ارتباطي العاطفيّ، في البداية، بالشّعر العربيّ القديم. لكنّي لم أشعُر قطّ برغبة حقيقية في أن أكتب على طريقة من بدوا لي في مقام الأجداد. وفي بدايات الشّباب، اكتشفتُ بعضاً من شعراء الدّادائيّة والسّوريالية الفرنسيّين. وعلاقتي بهؤلاء الشعراء لم تكن، بالنسبة إليّ، من الصنف العائليّ- العاطفيّ، بقدر ما كانت علاقة شخص في بدايات اكتشافه للحياة بمعناها الواسع بأخرين يشعر أنّهم ينتمون إلى عالم المدينة، مثله، وأنهم متمردون على ما يبدو لهم معرقلاً لسيرونة استكشاف الجمال الشعريّ والفنّي بصفة عامّة، وأنهم، تحديداً، من أنصار الخيال الخلاق والعيش الخلاق.

كنتُ شغوفاً بالعربيّة من جهة، وبأسلوب التعبير الشعريّ الذي كان يدعو إليه الشعراء الغربيّون المذكورون، من جهة ثانية. كان الأمر مرتبطاً لديّ، أيضاً، بتعاطفيّ المبكر نسبياً مع الفكر المتمرد واليساريّ. ثمّ اكتشفتُ شعراء عرباً من زماننا، لم يكن ذلك التغلغل فيما وراء سطح الواقع وذلك البحث عن قصيدة ذات سمات شخصيّة لا تنبع من قوالب عامّة بالغريب عنهم ولا عن ممارستهم للكتابة، فكأنّي اكتشفتُ عائلة جديدة، عصريّة ومدينيّة ومتضامنة على الصعيد الجماليّ، فنشأت لديّ الرّغبة في الانضمام إليها، عن طريق الكتابة الشعريّة. وصفوة القول إنّي رغبتُ وقتها أن أخوض مغامرة كتابة الشعر.

- صار من الدارج أن جيل الثمانينيات الذي تمثل أحد شعرائه الأساسيين، حقق طفرة أساسية في سياق تحديث الشعر المغربي. في نظرك، ما هي أهم المكاسب والآثار التي تنسب له، والتي ما زالت تفعل فعلها المؤسس؟ وما هي مرجعيات الكتابة التي استلهم منها سبل إبداعه الجديد؟

- مسألة الانتماء إلى جيل شعري ما، هي من باب التصنيفات اللاحقة على الكتابة الشعرية نفسها، فالذي يُريد أن يكتب قصيدته الشخصية، لا يضع لنفسه قيوداً أو قواعد مسبقة بهدف الاشتراك في حد أدنى معين مع غيره من أبناء بلده من الشعراء الذين يُشاركونهم العيش والكتابة في نفس الحقبة الزمنية. وفيما يخصني شخصياً، فإنني لم أدرس قطُّ الأدب دراسة «نظامية». ولذا فقراءاتي الشعرية لم تكن تخضع لنظام إلا ميولي الأدبية الشخصية، وترتب عن هذا أنني، في مرحلة ما، كنت أجِدُ ضالتي من المقروء عند شعراء مشاركة، وعند مغاربة يكتبون بالفرنسية، واكتشف في الوقت نفسه شعراء مغاربة من أبناء جيلي ومن السابقين عليه واللاحقين، أشعر بقرابة تجمعني ببعضهم. وعلى العموم، فمن جميل منجزات عدد من شعراء الثمانينيات، فتُح أبواب القصيدة على عوالم الخيال، والتخلص من الغنائية ومن هيمنة الإيديولوجيا... وأنا أعني هنا ما تحقق في (أو ما أُرهِصتُ به) كتابات عدد معين من شعراء الثمانينيات...

- أصدرتَ باكورتك الشعرية (على درج المياه العميقة) سنة 1990، غير أنها لم تضمَّ كل نصوصك المنشورة وغير المنشورة، بما يشبه بطاقة تعريف مبتورة. كيف تستعيد تلك اللحظة وحماس الشاب الذي في الخامسة والثلاثين وصورته «البوهيمية»؟

- صدرتُ مجموعتي الشعرية الأولى، «على درج المياه العميقة»، سنة 1990 عن دار توبقال. ولم تضمَّ تلك المجموعة كلَّ ما كنتُ قد نشرتُ من نصوص قبل ظهورها، وذلك لسبب بسيط ومثير: فحين لزم أن أسارع بموافاة الناشر بنصوص المجموعة، كانت تلك النصوص متناثرة في مجلات وأوراق وقصاصات جرائد بشكل فوضوي، إذ لم أجمعها في إضاربة أو كراسة، كما أنني، مثل أبناء جيلي، لم أكن أعرف بعد الحاسوب عن قرب. بل إنَّ ضرورة الإسراع في جمع النصوص فرضتُ عليَّ نفسها في وقت كنتُ فيه بصدد الانتقال من بيت إلى بيت، وكانت كتبي وأوراقتي «مدفونة» في كراتين عديدة، محكمة الحزم بحبال لا بأس بمتانتها، وكنتُ قد أودعتها في تلك الكراتين كيفما اتفق... المهمُّ أنني في لحظة مُعينة، اكتفيتُ بما كان قد تحصَّل لديَّ من قصائد،

وقد طُبِعَت المجموعة في وقت قصير جداً لاقتراب موعد انعقاد معرض الدار البيضاء للكتاب، فلم تُعْرَضْ عليّ، حينَ شُرع في طبعها، في صيغة أولية تجريبية لأراجعتها، ولم يكن أمر مثل هذا بالسهولة التي أصبح عليها الآن، في زمن الحاسوب والانترنت، ولكنني سأقوم بعملية المراجعة هاته فيما يخص الطبعة الثانية لـ«على دَرَج المياه العميقة»، التي صدرت عن «منشورات عكاظ» سنة 2001، كما أُنِي حذفتُ منها، في هذه الطبعة» قصيدة بدا لي حذفها غيرَ باعث على الأسف (بالنسبة إليّ على أيّ حال)... في هذه الطبعة الثانية ظهرت «على دَرَج المياه العميقة» في كتاب شِعْرِيّ واحد مع مجموعتين أخريين: «محفوظاً بأرخبيلات...»، و«راية الهواء».

وقد سألتني عن الكيفية التي أستعيد بها لحظة ظهور مجموعتي الأولى تلك، ولو أردتُ أن أجيب على هذا السؤال بشكل تفصيلي، لوجّب عليّ أن أقوم بتحرير صفحات وصفحات، ولذا فإنني سأمارس هذه الاستعادة بطريقة أبسط، عبر قراءة نصّ شعريّ منها، عنوانه «خيمة الغبار»، يُسعدني أن يُعيدني للحظات إلى زمن كتابته وأن يُشاركني القارئ قراءته: «من جديد، بدأت القوارب الكاسرة تخطط بمسلاتها أفواه الأنهار، بينما الخريف ينسج علامات استفهام على وجوه العابرين! نبوءات وخيمة أستشفها في عيني يمامة تحتضر، وأخبار غامضة تبثها إذاعة الزبد عن مصيري الأكثر غموضاً. أحياناً، أقيم مع سدنة العشب في ظل أساطير سامقة، بينما تتوغل أنفاسي في فجوة الجبل العميقة، أو أمضي إلى كهف بعيد، أرى فيه العلماء المقعدين يفكون ألغاز سير الحقول. كنت أيضاً، أجالس صديقي الذي يشتغل بمنجم الدموع السوداء، لنستغرب قليلاً من طفولة النيازك وبكاء الحجر اليتيم. لكنّ القناصين الدهاة كمنوا له ذات مساء في خيمة الغبار. ومُذّاك، صرت أطلع إلى كل هيكل عظمي يدندن في حانة. وكل ميت يحمم تحت نافذتي إلى أن نسيّت ملامحه كلية. بقيتُ دماء السناجب تزورني. وساعي بريد المرارة، الذي كان يحمل لي رسائل على هيئة سلاسل، وبطاقات بريد تسعل فيها الغربان... وطلع فلاحو الأمواج الخصبة من أكواخهم في عمق المحيط، ليقوموا بمسيرة احتجاج من ساحة الأُم العظيم حتى مقر إقامة العظم المتلائي. جاء الرعاة العميان أيضاً. وحروف الجر المعذّبة. جاء حُرّاس قوس قزح، وغلايينُ كأنها شيوخ بني حام... ومضت الحشود على ضفّة النار، ضاربةً في أرض الوحشة الزرقاء... في ذلك الوقت، كانت الأزقة الخلفية تتلوّى على أعناق الذئاب، والمطر مُشعّناً، يتقاذف على إيقاع قرع الطبول.»

- من خلال مجموع أعمالك الشعرية التي انتظمت في الصدور، انتصرت لقصيدة النثر وكنت من المتحمسين للكتابة بها. هل ما زالت قصيدة النثر لسان حال الغائبين في التاريخ؟ إلى أي مدى باتت القصيدة تحتفظ بذلك الوهج الذي كان لها في البدايات الطليعية؟

- إن تسمية «قصيدة النثر» تُستعمل في العربية بشكل فضفاض، ضدًا على مقابلتها الفرنسية (التي استُقيت منها التسمية العربية): ففي الفرنسية، تعني «قصيدة النثر» تلك القصيدة التي لا تنقسم إلى أبيات أو أشطر متوالية لا تملأ في الغالب الأعم السطرَ بأكمله، بل تكون كتلة واحدة، تتتابع أسطرها كما المقطوعة النثرية، وهي تتميز عن هذه الأخيرة بخصائص داخلية لا ظاهرية. أما القصيدة متوالية الأبيات أو الأشطر، والتي لا تخضع في إيقاعها للأوزان المحددة سلفًا، فالأولى أن نسميها بـ «القصيدة الحرة».

على أي حال، فما نعتته بقصيدة النثر ما يزال يحتفظ بوهجه، لكن لدى من يكتبون هذه القصيدة بروح إبداعية خلاقة، أما النماذج السيئة من «قصيدة النثر» فما أكثرها! ولكن النماذج الممتازة والجيدة موجودة أيضًا!

- انتبهت مبكرًا إلى قيمة البعد الجمالي بدل الإيديولوجي الذي كان يسلب الشاعر صوته الفردي، في بناء ممارستك الشعرية. وضمن هذا البعد احتفاؤك بالسيرذاتي. كيف تنظر إلى مسألة السيرة الذاتية في سياق الشعر؟ ماذا يبقى منها، وما الذي ينضاف إليها؟

- لقد طرح عليّ السؤال المتعلق بمسألة السيرة الذاتية في نطاق الشعر، بصدد مجموعتي «رجل يبتسم للعصافير» خاصة، وكان هنالك من وصفها بكونها «تأريخًا شعريًا للذات»، ويمكنني أن أتفق مع هذا الرأي بشرط اعتماد مفهوم للذات لا يُختزل في ذاك الذي وُجد عند الرومانسيين، فقد نظر هؤلاء الآخرون إلى كل ذات باعتبارها منعزلة في جزيرتها الخاصة. وفي الواقع، فإن الذات لا تنفصل عن الآخرين، وهنا أوسع من دلالات قول رامبو: «الأنا شخص آخر»... ومجموعتي المذكورة تنقسم إلى قسمين: في الأول منهما تأريخ مُشعَر للذات التعددية، أو للذات-مع-آخرين، منذ لحظة الهجرة نحو عالم المدينة، وخلال العديد من اللحظات الهامة من مسارها... وفي القسم الثاني من المجموعة، هنالك صوغٌ شعري لضرب من «التربية العاطفية»، أي لعلاقات عاطفية، لا يهم إن كانت قد تحققت أو بقيت في نطاق توقٍ عيش في

مرحلة ما. وفي تلك الصياغة، تمّ تكثيف تلك العلاقات في واحدة، أُخضعت في التعبير الشعري لـ«خيمياء الكلم»، وتمّ استجلاؤها عبر مناظر الخيال ومراياه... وفي كل هذا، حضر عنصر السرد بقوة، وهذا مفهوم مادام الأمر يتعلق بـ«تأريخ» كما أسلفت.

وعلى العموم، فلا شكّ أنّ أحداثاً من حياتي تفرض نفسها على ذاكرتي، فتدلف من باب واسع إلى عالم إحدى قصائدي، ولكنّ هذه الأحداث أو الوقائع تتعرض للتحوير تحت فاعلية الخيال أو «الحلم الموجه» أو كليهما. فعلى سبيل المثال، لديّ ذكرى عن كون والدي أيقظني ذات صباح باكراً، وكنت متعباً جداً وفي حاجة إلى مزيد من النوم، وطلب منّي أن أرافقه إلى سوق قريب من المدينة الصغيرة التي كنا نقطن بها، وكانت عمّة لي متقدّمة في السنّ ستحلّ بذلك السوق، وكان أبي يريد أن نجلبها معنا من هنالك إلى بيتنا... فكان أن ظهرت هذه الواقعة، محوّرة، في قصيدة لي - منشورة في مجموعة «فراشة من هيدروجين» - وردّ فيها: «كان عليّ أن أكون حاضراً أثناء الاستقبال/ أن أحتمل كلّ تلك القسوة/ أنا الذي لم أقلّ يوماً لجدول: أصمت/ أنا الذي كنتُ أشتري النوم/ بنقود مسكوكة من أعصاب الجبن/.../ فمّ لتكون حاضراً للاستقبال، قال أبي/ ذلك أنّ أحد أسلافنا قد أبخر/ من ميناء الموتى». هذا نموذج لقصيدة مبنية على ذكرى واقعية، لكنّ هذه الأخيرة حوّرت إلى حدّ بعيد - وربما بشكلٍ فيه قسوة تجاه العمّة المذكورة (لكنها مجرد قسوة خيالية). فأنا قد استبقيتُ بعضاً من هذه الذكرى وجدّتها اعتماداً على فاعلية التخيل الشعريّ.

- أنت بالإضافة إلى اختيارك التعبيري المتمثل في الشعر مترجم، وقد أسهمت في إغناء المكتبة العربية بترجمات أنيقة ومحكمة للشاعر والروائي المغربي الراحل محمد خير الدين والأديب الجزائري محمد ديب، علاوة على تحقيقات نصية أخرى لأندري بروتون وروني شار وروبير ساباتييه وهنري ميشو وروبير ديسنوس. ولأن الترجمة فعل استضافة كما يقول رواد التراث الهرمينوطيقي التأويلي، فإنني أسمح لنفسي بأن أتساءل معك عن المعايير التي وجهت اختياراتك، وهل ثمة من نقاط اتصال وانفصال مع تجربتك الإبداعية الخاصة؟ نلاحظ في هذا الصدد أن جزءاً كبيراً من هاته التحقيقات المترجمة تنتمي إلى التقليد السوربالي بطريقة أو بأخرى؟

- فيما يخصّ اختياراتي في مجال الترجمة، أعتقد أنّ ما يتحكّم فيها، في الغالب الأعمّ، هو

مدى إعجابي بنص ما أو بكتاب... في هذا السياق، يحدث أن أرغب في أن أترجم كتاباً أو بعضاً من نصوص شاعر أو كاتب ما، ويبقى الانتقال إلى الإنجاز، وقتها، رهيناً ببعض العوامل الموضوعية. في أحيان أخرى، قد تقرأ لشاعر لا يجمع بينك وبينه الكثير، على مستوى الرؤى الجمالية وسواها، لكنك تدرك أنه مبدع فعلي بحسب النظرة التي لديه هو عن الإبداع، فإذا شعرت بأنه يكون إيجابياً أن يطلع قراء العربية على بعض من نصوصه، فإنك قد تبادر إلى ترجمتها، إذا أسعفتك ظروفك... وفي مرّات قليلة، يحدث أن تقترح عليك جهة ما (ناشر، مثلاً) ترجمة كتاب قد لا يكون من الكتب التي تحبها بشغف، ولكن إن كان هذا الكتاب المقترح يدخل في نطاق ما هو جيد، فقد تقبل أن ترجمه، تاركاً إلى حين ما تشعر أنه أقرب إلى نفسك، مؤسّياً نفسك بالقول المأثور: «أردتُ عمرو وأراد الله خارجه»...

• ماذا تعنيه لك ترجمة الشعر التي ما زلت وفيّاً لها، فلم تنسق وراء الترجمات

«الربحية» التي تحققها بعض الكتب المترجمة؟

- أنا أحبّ الشعر، وما دمتُ أشعر أن لديّ توقاً للترجمة لشعراء أحبّ كتاباتهم، فإذا توافر لي الوقت اللازم لذلك، فمفهوم جدّاً أن أنتقل إلى الإنجاز.

• نشرت منذ مدة نصوصاً من روايتك المرتقبة. هل هو يأس من كتابة الشعر وفاتورته

المكلّفة رمزياً؟ وماذا تقول في دعوى أن الرواية باتت (حمار الشعراء)؟

- أعتقد أنه من العادي أن يكتب شاعر رواية. ولا يمكن القول بأن الرواية «حمار الشعراء» لأنّ كتابتها ليست بالأمر السهل. ولأنّ الرواية ليست من صنف الشعر، يمكنهما أن يكونا مكملين لبعضهما لدى من اختاروا المزاجية بينهما. والمزاجية بين الكتابة الروائية والشعرية ليست بالأمر الجديد، ففي الأدب المكتوب بالفرنسية، على سبيل المثال، نجدها لدى الكثيرين: أذكر، مثلاً، فكتور هيغو، من القدامى، وبليز ساندرار، ثم ريمون كونو، ومحمد ديب، وكاتب ياسين، ومحمد خير الدين... من اللاحقين. بل إن هيغو كتب الرواية والمسرحية والقصيدة، وكذلك فعل كاتب ياسين ومحمد ديب. وفي العربية، هنالك عدد من الشعراء كتبوا ويكتبون الرواية...

وإذا زعموا أنّ الرواية أضحت «حمار الشعراء»، فما من مشكل بالنسبة إليّ، ذلك أنّي، في الطّفولة، كنتُ، فور وصولي إلى قرية الأجداد رفقة العائلة في الصيف، أسارع إلى البحث عن

حمار أركبه!!! فلم لا أحاول الآن أن أركب الآن هذا الحمار الرمزي المتأني الذي هو الرواية، علماً بأن الأمر فيه مغامرة ومجازفة. أما الشعر، فلا غنى عنه بدوره.

• ماهي طقوسك الخاصة أثناء الكتابة، وهل تعود إلى تنقيح ما تكتبه؟

- ليست لي طقوس خاصة أثناء الكتابة، فيما خلا استهلاك كميات من الشاي والقهوة. وفي الغالب، فأني أنقح ما أكتبه.

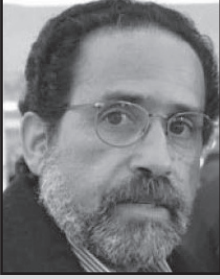
• بإيجاز، لماذا تكتب؟ ولمن تكتب؟

- أكتب لأنني أحب أن أفعل ذلك من آن لآن. وعلى سبيل الدعاية الجدية، أقول لك إنني أكتب لأنني، مثلاً، «مخترع بارومتر الآلام»- وقد قلت هذا في قصيدة لي- فأنا أحب أن أقيّد على الورق ما سجّله بارومتر الآلام ذاك، ولأنني أربي نباتات واقعية وأحب أن أسقيها بمياه الخيال، ثم أشكل من مسار حيواتها قصائد موجهة لمحبي الشعر.

• أنت معني ولا شك بسؤال الشعر المغربي، كيف تنظر إلى حاله اليوم، وإلى مستقبله

بالنظر إلى الإكراهات الثقافية المتراسة؟

- في شعرنا المغربي اليوم كثير من الجيد، وكثير من الغث، وهو مشابه في هذا لشعر شعوب أخرى. أشعر أن قافلة الشعر الجميل ستستمر في سبيلها مستقبلاً.



صلاح بوسريف

ولد عام 1958 بالدار البيضاء. حاصل على شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها. شاعر وناقد وعضو مؤسس لـ «بيت الشعر» في المغرب. من أعماله الشعرية: فاكهة الليل 1994. شجر النوم 2000. شهوات العاشق 2006. شرفة يتيمة 2015. رفات جلعاش 2017. يا االلهذا، تكلم لأراك 2018.

• كيف جاء صلاح بوسريف إلى الشعر وعقد عليه كينونته؟

- لم أذهب إلى الشعر، بل هو من نادى عليّ، ودعاني إليه. كتبتُ بما عرفتُه، وأنا أعتقد أن الشعر هو هذا الذي كتبتُه، وأنا بعد تلميذاً في مراحل التعليم الإعدادي. التَقَطْتُ النَّداء، واستجبتُ إليه دون تردّد، ربما لأن الرغبة في الكتابة كانت موجودة داخلي، رغم أنني لم أكن عَرَفْتُ ما يفترضه الشعر من وعي، ومن معرفة، ومن أدوات لا بد منها لكتابة الشعر، أو قوله. كنتُ كمن أَلْقِيَ به في يَمٍّ حتى وهو لا يعرف السباحة، وأريدَ منه أن يتعلَّم السباحة في الماء نفسه، رغم ما يجري في الماء من احتمال الغرق والهلاك. فأنا تعلَّمتُ الشعر، وأنا في مائه، وفي هذا الماء شرعتُ في السباحة لإنقاذ نفسي من الغرق والهلاك، لكن الماء كان شَرِبَنِي وما يزال، وهذا هو ما سمَّاه بعض الشَّاعرين العرب بماء الشعر، فما لم يشربك ماء الشعر، فلن تبلغ قاع اليمِّ، وما يجري فيه من أسرار. هكذا جاء بي الشعر إلى الشعر، لذلك، فأنا لا أجد نفسي إلا في الشعر، في علاقته بكل المعارف التي تسمح للشعر أن يتوسَّع، ويخرج من ماضيه إلى مستقبله، أعني الصيرورة، التي هي الأفق الوحيد للشعر.

• في عقد الثمانينيات الذي بدأت الكتابة فيه، ما هي أبرز العلائم التي أثارت انتباهك،

أو اعتقدت بأنها تقودك إلى «مغامرة» ؟

- لم أبدأ الكتابة، كما أشرت، في عقد الثمانينيات، بل كتبتُ في النصف الثاني من السبعينيات، وأنا لا أعرف لا الشعر في المشرق، ولا في المغرب، بل كان الشعر هو من يأخذ بيدي ويقودني إليه. في سنة 1977 نشرتُ أول نص لي في جريدة (البيان)، في صفحتها الثقافية، ومنذ هذا التاريخ لم أتوقف عن النشر، وعن البحث والقراءة والتقصّي والسؤال، أي أنني عشتُ قلق الشعر، والكتابة عموماً. الثمانينيات، ربما كانت الفترة التي سأتسمّى بها من حيث المجالّة والتحقيب، فقط، لأن هناك جيل سابق علينا هو جيل السبعينيات. أما ما يتعلق بـ«العلام» التي أثارت انتباهي، وأخذتني إلى الـ«مغامرة»، كان أبرزها التصوّف، رغم أن النصوص الأولى التي نشرتها في جريدة (البيان)، كانت سطحية مباشرة، استجابت، ربما للوضع العام الذي كان سائداً في سنوات السبعينيات، وما كنتُ أعيشه شخصياً من فشل في دراستي، وفي وضعي الاجتماعي الذي كان قاسياً وصعباً.

اكتشافي لكتابات المتصوفة، في العراق، بصورة خاصة، ومنها كتاب «الرسالة القشيرية» وكتاب «المثنوي» الذي ترجمه الدكتور عبدالسلام كفاي، في جزئين، وكتاب «الفصول والغايات» لأبي العلاء المعري، هذه الكتب، أخذتني لُغتها، وما فيها من خروج عن لغة الشعر القديم، وأيضاً ما فيها غموض وعُمق، وطريقة في الكتابة والتركيب والتصوير، وتوقيع الكلام. رأيتُ آنذاك، أنني وجدتُ طريقي إلى ذاتي، فيما أنا في قلب ذلك النداء السّخي الذي جاءني في وقت مبكر. فديواني الأول «فاكهة الليل»، أصدرته متأخراً، بإلحاح من الشاعر الراحل عبد الله راجع، سنة 1994، علماً أنّ نصوصه كُتبت في أواخر السبعينيات، وخلال سنوات الثمانينيات، قد كان الديوان، حدثاً في النقد المغربي، رغم أن الجريدة التي كنتُ أعمل وأنشر فيها، وهي جريدة «الاتحاد الإشتراكي»، في قسمها الثقافي، منعت، وحجبت، في شخص المسؤول المباشر عن هذا القسم، آنذاك، كل ما وصلها من دراسات، لُتقاد وشعراء معروفين. وهذه كانت بين الأمور التي أفادتني في فهم أن الشعر حين يكون أفقاً، ثمّة دائماً من يسعون لحجبه وإخفائه، رغم أن حجب الضوء هو مجرد عبث، فأنت تستطيع تأجيل الضوء، لكن انبثاقه حتمي، مهما حاولت.

- صار من الدارج أن جيل الثمانينيات الذي تمثل أحد شعرائه الأساسيين، حقق طفرة أساسية في سياق تحديث الشعر المغربي. في نظرك، بوصفك محللاً للخطاب ومواكباً لهذا الجيل قراءة وتنظيراً، ما هي أهم المكاسب والآثار التي تنسب له، والتي ما زالت تفعل فعلها المؤسس؟

- هنا، أريد أن أذكر بما كنتُ نشرته في بداية التسعينيات في جريدة «الاتحاد الاشتراكي»، حول ضرورة التحرُّر من ضغط الإيديولوجيا في الشُّعر، ووضع الذات في سياقها الشُّعريّ، دون أن تبقى أسيرة السياسة. هذا المقال كان، بالنسبة إليّ، بداية إعادة تفكير الشُّعر خارج سياق الجو العام الذي كان ما زال طاغياً، أعني هيمنة السياسة على الشُّعر، أو وصاية السياسي على الشُّعريّ والثقافي عموماً. أثار هذا المقال ردود فعل من داخل الجريدة نفسها، أعني من كتّاب كانت لهم سلطة داخل الجريدة والحزب، وفي اتحاد كتاب المغرب. ربما كان نشر المقال خطأً بالنسبة لهم، لكن بالنسبة إليّ، كان لحظة تحرُّر، ليس من السياسي في الشُّعري، بل ومن الحزبي، ومن عقلية الأمر السياسي، والتبعية، والخضوع، وهنا، بدأت علاقتي بالحزب، نفسه، تضعف. انتصرتُ للشُّعر على حساب كل الامتيازات السياسية التي حظي بها من ظلوا يكتبون وفق الشرط السياسي. لذلك فجيل الثمانينيات كان الذين خرجوا فيه من السياسة مبكراً، قليلين، ومحسوبين على الأصابع. هذا الانفصال، أو التحرُّر، كان انفصلاً وتحرُّراً عن الجيلين السابقين، وأيضاً انفصلاً وتحرُّراً عن كل ما لا علاقة له بالشُّعر. كان تنقيةً للشُّعر من شوائب السياسة، والصُّراخ السياسي، وهذا ما انعكس على السابقين لنا الذين تبعونا في ما بعد، وعلى اللاحقين أيضاً الذين هيئنا لهم طريق الشُّعر، دون شوائب. وأنت كنت في إحدى دراساتك انتبهت إلى هذا، وأشرت إليه، وهو حقيقة وواقع، لا يمكن إنكارهما، بالنص وبالحجة. هنا، يمكن الحديث عن «الفعل المؤسّس» لهذا الجيل، كما تُسمّيه في السؤال، وعليّنا أن نقرأه في سياقها الذي جاء فيه، وليس بما نراه اليوم من تحرُّر فكّ ارتباط مع السياسي.

• من عمل إلى آخر، يرصد المتتبع انشغالك النصي والنظري بمفهوم الكتابة بدل القصيدة.

هل يحمل هذا المفهوم عندك انقطاعاً عن سيروية النص الشعري العربي وتاريخ

حدائثه؟ أم يبحث فيه عن قرابات ووشائج منسية؟ وبم تفسر عودة «الشفوي» في

مشهدنا الشعري ؟

- خلال فترة العزّل والإفراد، بتعبير طرفة بن العبد، التي عشتها حين مُنعتُ من النشر في جريدة «الاتحاد الاشتراكي»، و من «بيت الشُّعر»، الذي أنا أحد مؤسّسيه، و«اتحاد كتاب المغرب»، تفرّغتُ للعمل على أطروحتي «حدائث الكتابة في الشُّعر العربي المعاصر». فرض عليّ هذا الاختيار أن أعود إلى قراءة، ومراجعة، وتفكيك، وتأمل المدوّنتين الشعرية والنقدية

القديمتين، في كيف كان يقول أو يكتب الشعراء، وكيف كان النقد ينظر إلى الشعر، ويعمل على التقعيد له، بتثبيته ووضعه في سياق «التدوين»، الذي كان يفرض وضع الهوية العربية، ثقافياً، خارج الهويات التي دخلت إليها عبر الإسلام، وما جرى من اختلاط. هنا، سأجد أن النقد، أو النظرية النقدية، كانت تجري خارج الشعر، لم تكن النظرية تتبع الشعر وتُنصت إليه، بل اكتفتُ بنماذج، اعتبرتها هي الشعر، وهي اللغة، وهي مصدر كل تقعيد، أعني الشعر الجاهلي، أو بعض هذا الشعر، وألغت بعضها، لأنه لا يستجيب للمعيار الذي وُضع. فكما انتُقدتْ وألغيتْ مُجمَهرة عبيد بن الأبرص من هذه المدونة، لأنها لم تُسائر النمط العروضي المُتفق عليه، باختراقاته، أو بزخافاته وعلله، سيتمُّ اعتبار البحثيِّ هو مثال «عمود الشعر العربي»، وليس أستاذه أبي تمام، الذي انحرف (هكذا!) عن الشعر، وعن عموده، وجاءت استعاراته بعيدة، لا يفهمها من اعتاد على الاستعارات السائدة. وهذا كان، في جوهره، نقداً بمعايير سابقة على الشعر، أو بشعر، ليس هو كل الشعر. الخلل جرى في هذا المعنى، لتصبح القصيدة هي ما يُسمَّى به كل الشعر، في مقابل كلمة شعر التي لا هي جمع قصيدة، ولا هي جمع في أصلها، بل هي كثرة، بل هي كما سمَّيتها، جامع أنواع شعرية، القصيدة ضُمَّتْها، ببنيتها التقابلية التي يتوازى فيها شطر مع شطر، وهي شفاهية، تُلْقَى وتُلفظ، وليست مكتوبة، وشكل إملائها يكشف عن نزوعها الشفاهي. فلا وجود لمثال إملائي يُبين لنا أن الشعراء الأوئل، هكذا كتبوا، لأنهم في الأصل لم يكتبوا، ولم يعوفوا الكتابة. وفي حديث للرسول، إننا أمة أمية لا تعرف الكتابة والحساب، ما يكفي لتعرية هذه البنية الشفاهية للقصيدة، التي فرضت التَّقْصِيد، أي شطر النص إلى صدر وعجز.

اليوم، نكتب، ونحن في زمن الكتابة والصورة بامتياز، فكيف لا ينعكس هذا الزمن، وهذا البنية الكتابية على شعرنا، وعلى ثقافتنا ووعينا، أو ما يمكن اعتباره وعياً كتابياً، عندنا؟!

ذهابي إلى الكتابة، هو عودة إلى مفهوم الشعر في مفهومه الذي نجده في كل اللغات السامية، وهو مفهوم يَسْعُ الكتابة، ويقبل الصيرورة، وتداخل الأجناس والأنواع الكتابية وتَضَائُفِها، بما في ذلك الشفاهة، التي لم تُعد هي المهيمنة، بل صارت أحد مكونات النص الشعري المكتوب على الصفحة، أي باعتبار الشفاهي صوتاً، ورمزاً، وعلامةً سيميائية، تراه العين وتسمعه الأذن، وليس هو ما يتأسس عليه الشعر، كما جرى في «القصيدة»، التي مازال من يدَّعون الحداثة والتحديث يستعملونها كمفهوم يتنافى مع ما قالوه نظرياً، وأعني هنا أدونيس،

ومن تبعوه في تنظيراته. أسألك هنا، هل «الكتاب..» لأدونيس، شعر، أعني كتابة، أم «قصيدة»، بما فيها من لعب كتابي، غلبت الشفاهة على بنيته التعبيرية، لأنه لم يخرج من ماضي القصيدة التي فيها نشأ، رغم كل ما يبدو لنا أنه حداثة واختراقات عنده. لا بد من المراجعة، والتأمل، والتفكير، والنقد، حتى لا نبقي أسرى لماضٍ يُهَيِّمُنْ على فكرنا ووجداننا، ووجودنا، كما أننا لسنا مُلْزَمِينَ بِخَلْقِ الأوثان، فالوثن الوحيد الذي علينا الإيمان به، هو الصيرورة، أو ما اقترَحْتُهُ من سنواتٍ وهو مفهوم مرتبط بحداثة الكتابة، أعني المغايرة والاختلاف الذي كنتُ سَمَّيْتُ به أحدُ كُتُبِي.

لا بُدَّ من توضيح أمر، في هذا السياق، هو أن النظرية، كما أذهبُ إليها، لم تكن سابقة على النص، بل هي جاءت منه، النص هو ما أتاحها لي، بمساعدة المعرفة الشعرية، وكذلك باقي المعارف الجمالية والفكرية، وخصوصاً الفلسفة التي كانت، دائماً، طريق العقل إلى الشعر، الذي لا يمكن أن يبقى الخيال وحده هو ما يُهَيِّمُنْ عليه. إذن، فدفاعي عن حداثة الكتابة، هو دفاعي عن الشعر، في مواجهة «القصيدة»، أي التقليد والشفاهة. وما تراه في عودة الشفاهة، هو عودة التقليد، بدعم من المال الخليجي الذي يزدرى التحديث في الشعر، ويذهب إليه في العمارة، وفي التسويق، وحية الاستهلاك، يرفضون البداوة في عمارة المدن، ويعملون على تثبيتها في الفكر والشعر، وهذا، لعمري، أمر يدعو إلى السخرية، وازدراء معاني الصيرورة والتقدم. فدعم القصيدة العمودية بالمال والإعلام، والمهرجانات، ليس هو ما سيجعل الشعر يتراجع عن صيرورته، لأن النهر لا يعود إلى الوراء، فهو أمام دائماً.

• انتهت مبكراً، كما أشرتُ قبل قليل، إلى قيمة البُعد الجمالي بدل الإيديولوجي الذي

كان يسلب الشاعر صوته الفردي، في بناء ممارستك الشعرية. وضمن هذا البعد

احتفاؤك بالسيرذاتي. كيف تنظر إلى مسألة السيرة الذاتية في سياق الشعر؟ ماذا يبقى

منها، وما الذي ينضاف إليها؟

- نعم، كان من الضروري أن يقوم أي واحد من الشعراء بهذا الاختراق، في مُقابل ما كان سائداً من شعر. تعرف أن الشعر كان مختلفاً خلف السياسة، وكان السياسي يستعمل الشعر دون اهتمام بالشعر في ذاته، لذلك اختفت القيمة الجمالية في الشعر، كما اختفت الذات، وتَمَّ حَجْبُهَا. فما كَتَبْتُهُ كان تعبيراً عن رفضي لأن أبقى صَدَىً للسياسي، أو لما ليس شعراً، ومن هنا،

كما لاحظتْ اهْتَمَمْتُ بالجانب السَّيْرِي في أكثر من عمل شعري، لأن الذات، كانت ترغبُ في أن تكشف عراءها، أو تكون هي بذاتها، دون عكايز ووساطات. ففي ديوان «حامل المرأة»، وهو عمل شعري واحد متواصل يستغرق الكتابَ كاملاً، تجد الجُرح الكبير الذي عشتُه خلال مرحلة الأفراد التي استغرقتْ أكثر من عقد ونصف من الزمن، وفي «شرفة يتيمة»، بأجزائها الثلاثة تجد السرد، والحوار، كما تجد استعادة الذات في حيواتها الماضية، وما عاشته من قهر، وفقر، وإخفاقات، والعلاقة السيئة التي كانت لي مع الأسرة، ومع المدرسة، ومع إخوتي الذين كانوا أكثر من خمسة عشر أختاً من أمهات مختلفات، نعيش في نفس البيت، فتصور ما الذي سيحدث في وضع مثل هذا، بين الأمهات والإخوة. الأب بقي عندي المثل، كونه كان اللحمية التي شدت هذا البناء، الذي بمجرد موته انهار كل شيء، وبقيتُ وحدي، لأن علاقتي به كانت هي الخيط الذي ربطني بهذا البيت المتشظي والمنحل في علاقته وتوازناته.

السيرة أتاحَت لي شعرياً أن أوسَّع دوال النص، وأن أجعل الشَّعر أفقاً للكتابة، واهتممتُ فيها كثيراً بالسرد، الذي جاء في أصله من الشعر، وليس من الرواية، لأن الأعمال الشعرية الأولى التي كتبها البشر، كانت أعمالاً شعرية سردية. خُذ «ملحمة جلجامش»، و «الإلياذة» و «الأوديسا»، وغيرها، ففيها تجد الشَّعر الذي هو جامع أنواع. فحين نوسَّع ونُضاعِف دوال الشَّعر، فنحن يمكن أن نستغني عن كتابة الرواية، مثلاً، ونكتب كل ما نريده في العمل الشعري l'oeuvre poétique، وهو ما رغب فيه أكثر من شاعر، وحتى في الرواية، ثمة من حلم بالكتاب الكبير أو الكوني. والشَّعر يمكنه أن يصل إلى هذا، بتوسيع دواله، وبالاتنباه إلى الكتابة التي هي أفق الشَّعر اليوم.

• في عملك الشعري «يااااا هذا، تكلم لأراك» تزاوج بين الجسدي-الديني والصوفي-

المقدس في بناء سيرتك الذاتية، بل ابتكار هويتك من جديد عبر قناع جلال الدين

الرومي. كيف توجّه خلفيات بناء كتابة في مثل هذه التوجّه ؟ وكيف تراقب عمل

الصفحة وتوازن بين كوجيطو الأنا السيرذاتي ومحكيّات الحياة، ولا سيما إذا استغرق أكثر

من أربعمئة صفحة؟

- تبعاً لما أشرتُ إليه قبل قليل، فأنا ملّتُ أكثر، في ما أكتبُه إلى العمل الشَّعري الذي

هو أساس الكتابة، وهو معمارها، أو ما نعتبره بناءً في الشَّعر. عمل واحد يستغرق الكتاب كاملاً،

أو الديوان. وبالمناسبة، فكلمة ديوان تليق بالكتابة وبالشعر، أكثر من القصيدة، لأنها تُشير إلى التدوين والرسم والكتابة الخطية، أي إلى الأثر المكتوب، ولا علاقة لها بالشفاهة التي لا تُدَوَّن، بل تُلَفَظ وتُلَقَى، وهذا وضع القصيدة. بهذا المعنى كتبتُ «حامل المرأة» و«شُرْفَة يتيمة»، وهو ثلاثية شعرية، و«رفات جلعامش...» و«يااا هذا تكلم لأراك».

ما قُلْتُهُ، بصدد العمل الأخير، صحيح، فأنا حاولتُ فيه النظر إلى الصوفيِّ في سياقه أو معناه الدنيوي، لأن الخطأ في النظر إلى التصوف، هو أنه صاعدٌ من الأرض إلى السماء، وهذا غير صحيح، بل إن الصوفيَّ أنزل السماء إلى الأرض، وجعلها أمام عينيه، ولم يعد الله مُسْتَعَصِيًّا على الرؤية، فهو بات مُحَايِثًا للإنسان، مُجَاوِرًا له، يراه ويُكَلِّمُهُ، لأنه موجود في دمه، وبالتالي، فهو لم يَعد في حاجة إلى البحث عنه خارج نفسه، وهذا ما أدركه الحلاج، وعوقِبَ عليه، لأن الناس لم يفهموا ما بلغه الحلاج من كَشَف، وكذلك السهروردي المقتول، وهو ما أدركه ابن عربي، وشمس الدين التبريزي الذي نقل هذه الرؤية إلى جلال الدين الرومي، وجعله يُدرك أن أساس وجود الخالق في المخلوق، هو معرفة المخلوق لنفسه وذاته، بمعنى أن كل إنسان هو خالقٌ نفسه، أي خالقٌ ومخلوق في نفس الآن.

ثمة سيرة تُروى، وهي سيرة بحث، وتَقْصُّ، واكتشاف، بل واستِشْفَاف. وهي في النهاية، سيرة وجود قائم على القلق والمساءلة، وعلى اختيار المعنى الأنطولوجي للكائن، بأي معنى يوجد؟ من هو؟ ما الحاجة لوجوده؟ بأي شكل أو صيغة يُقِيم في الأرض (وليس على الأرض)؟ وكيف ينظر إلى نفسه، بالمعنى الذي كُتِبَ على مدخل معبد دِلْفِي «اعْرِفْ نَفْسَكَ بِنَفْسِكَ»؟ فهذه السيرة، لا بُدَّ أن يكون لها قناع، وكان الرومي، بحكم انشغاله بمعاني العشق، هو من اخْتَرَتْ أن أتهمها وأتصادى معه، ليس لأنه اليوم مُوضَة، بل لأنني كنتُ، دون ادِّعاء، أول من استعمل الرومي كقناع في الشعر المغربي المعاصر، في ديوان «فاكهة الليل».

السيرة، بهذا المعنى، تتمظهر في أكثر من صيغة، وفي أكثر من تعبير. فأنا، هنا، لم ألزم بالميثاق السيري، بل عملتُ على جعل السيري يعود إلى أصله وجوهره الشعري، سواء في الثقافة العربية، أو عند السومريين والإغريق بعدهم. فأسطورة جلعامش، هي سيرة جلعامش في مواجهته للوجود، أو للأبد بالأحرى، والإلياذة والأوديسا، هما سيرتا أبطال، وسيرة حرب وتدافع على احتكار الوجود وتملُّكه. النظر إلى السيرة، يحتاج إلى وضعها في سياقها الشعري، وهذا ما اعتقدتُ أنني قُمتُ به هنا.

أما الصفحة، فهي لم تكن فضلةً في الكتابة، والصفحة ليست مجرد حامل، إنها بين أهم دوال الكتابة، لأن فيها تتحقق العلامة غير اللغوية، وفيها يحضر الفراغ والبياض، وتحضر الرسوم والأشكال الهندسية والشكل الطباعي للنص، أي معمار العمل الشعري. وهذا يحتاج منا، ونحن نكتب أن نستفيد من الثقافة المعمارية، وتوزيع الفضاءات في المدن وفي الساحات العامة، فكما أن المدينة الحديثة، وكذلك البيت ليسا امتلاءً، فالنص المكتوب، هو أيضاً، ليس امتلاءً. الفراغ هو تعبير سيميائي، وهو رسالة، وهو معنى، حين نقرأ السواد، أي ما هو مكتوب، دون النظر إلى الحذف، والنقط والفواصل، وتوزيع الأسطر، والهوامش والإحالات وغيرها، ستكون قراءتنا عمياء، لا نرى إلا السواد، فالنهار لا يخرج من النهار، بل من الليل بعد أن يلجّه، وهذا التوابع بين البياض والسواد، هو ما يُعزّز أهمية وقوة الصفحة كدال شعري، لا يمكن تفاديه في قراءتنا للشعر، وحتى في كتابته.

حجم العمل الشعري، هذا غير مُتاح لأيّ كان، لأنه يحتاج إلى تخطيط، وبناء، وبحث، ومواجهة مع اللغة، ومع الإيقاع، ومع الصورة، ومع كل الدوال التي بها يَتَّيّن الشعر وجوده. أغلب الشعر العربي، يُعاني من مشكلة ما نُسَمِّيه بالنفس الشعري، واعتقد أن هذه الأعمال التي أشرتُ إليها أتاحت لي تجاوز هذا المشكل، لأن الشعر العربي، هو بطبيعته غنائي، والغنائية تفترض حدوداً معينة في التعبير، في حين أنني انتقلتُ إلى النص الشبكي، أو البلّوري المتعدد والمركّب، أو النص الملحمي الذي تتعدد فيه الأصوات والضماير، ويجري فيه الحوار والسرد، وهذا، أيضاً، أحد رهانات حادثة الكتابة، بامتياز، وأحد آفاقها التي تخرج بالشعر من الوضع الذي هو فيه اليوم، أعني «القصيدة» أو الشفاهة.

• ماهي طقوسك الخاصة أثناء الكتابة، ومتطلباتها الحميمة؟

- مشكلتي أنني أقرأ أكثر مما أكتب. وأقرأ في البيت كما أقرأ في المقهى، وفي أي مكان أكون فيه، طيلة اليوم، تستغرقني القراءة إلى الدرجة التي يصبح فيه من يوجدون حولي، كأنهم غير موجودين، أي أنني أستغل كل الأوقات المتاحة لي، لا لأرتاح، بل لأقرأ وأكتب، فأنا أستريح من العمل بالقراءة، ومن القراءة بالكتابة.

ليس متاحاً لنا أن نكتب الشعر دائماً، كثيراً ما أتوقّف عن كتابة الشعر لشهور، وهذا لا يُزعجني، لأنني من خلال خبرتي بالكتابة، فهمتُ أن الشعر يحتاج إلى صمت، وتأمل،

ويحتاج إلى تلك الشُعْلَة، أو الدَّفْقَة التي تُهَجِّج الأصابع لتحثُّها على الكتابة، وهذا أمر يمكنه أن يحدث في البيت، أو في المقهى، أو في السفر، لا مكان لهذا النداء، لأنه مرتبط بوضوح الرؤية، وبالموضوع ذاته، حين يَشْفُ ويتمرأى.

أغلب الأحيان أكتب في مقاهي هادئة، لا أعرف فيها أحداً، ولا أحد يعرفني فيها، كما أكتب في بيتي، أو في فندق ما من الفنادق التي أقيم فيها لبعض الوقت. لا أكتب على مكتبي في مكتبي الخاصة، لأنني أرفض هذا الشرط الإداري، وأنفر منه. كما أنني، حين يكون الشعر غير متاح، إما أعوض كتابته بقراءته، أو أنني أنشغل عنه بما هو نظري، أو بكتابة مقالات الرأي، وبعض الأعمدة التي أنا ملتزم بها مع بعض الجرائد والمجلات العربية.

الطقس الوحيد الذي يأخذ كل وقتي، هو القراءة، قراءة تتنوع بين الشعر والتاريخ والفلسفة والفكر، وما يتعلَّق بالجماليات، وبينها المعمار الذي أهتم به كثيراً، لأنه مرتبط كثيراً بالكتابة، وبتحرير العين من النمطية والتشابه، ويُعلِّمنا الفراغ قبل الملء.

• بإيجاز، لماذا تكتب؟ ولمن تكتب؟

- حين تتأمَّل ما قلته في الحوار، ستجد جواباً عن هذا السؤال. لماذا أكتب، لأن الكتابة شهادة، ووجود، وإقامة في الأرض. وهي توقيع على كتاب كبير، هو كتاب الوجود. لا أكتب لأحد، لأنني أكتب لكل الناس، مهما كانت درجة التشابك والتعقيد الموجود في ما أكتبه، فأنا أكتب لكل من يدرك معنى أن يوجد، وبأن الكتابة، هي وجود يُوازي الوجود ويُضاهيه، بل يتجاوزه ويتخطاه، فهي خلق في قلب الخلق، وهذا سبب علاقتها المتوترة بالدين.

• بوصفك معنياً بسؤال الشعر المغربي، كيف تنظر إلى حاله اليوم، وإلى مستقبله بالنظر

إلى الإكراهات الثقافية المترصّة؟

- لا أخاف على الشعر من شيء، بقدر ما أخاف عليه من المال الذي يسعى اليوم أن يعود به إلى أشكاله الميَّنة. فحين تصبح الكتابة طلباً، أو وفق طلب وتوجيه معينين، فهذا معناه استهجان الشعر وتبخيسه في جوهره وعمقه. لكن، مهما تكن محاولات تبخيس الشعر بهذا المعنى، فالشعر لن يحيا بغير الصيرورة والتجدد. وكما قلتُ سابقاً، فالنهر لا يعود إلى الورا، والرهان على «شاعر المليون»، هو رهان على عطب الفكر والخيال، وسعي إلى الاستعادة، لكن

بصورة ليس فيها ابتكار. أن أقرأ أبا تمام، أو شوقي، أو الجواهري، أو البردوني، فهذا أهم بكثير من أن أستمع إلى طَحْن القُرُون الذي يجري في مثل هذه المُسابقات التي هي مجرد رَحَى، لا غير. الشُّعْر حَيٌّ لَنْ يَمُوت، لأن به بدأ وجود الإنسان، وهو أبَدٌ.



محمد بودويك

ولد عام 1953 بجرادة/ شرق المغرب. شاعر وناقد. حصل على شهادة الدكتوراه في الآداب. من أعماله الشعرية: جراح دلمون 1997. يتبعني صفير القصب 2003. امرأة لا تحصى 2008. في أبهاء الضوء والعتمة 2018.

• كيف جاء محمد بودويك إلى الشعر، وعقد عليه زمام كينونته؟

- أما الإجابة الفورية المباشرة فصعبة مما لاشك فيه. لكنني جئت إلى الشعر من بوابة القصة القصيرة، ومن بوابة الأغنية المغربية والعربية في وجهها الشعري الفصيح بالدرجة الأولى. فقد كتبت القصة في أول بسملتي الأدبية، وألفبائيتي «الإبداعية». وأذكر كان ضمها دفتر أخضر من فئة 12 ورقة، يحرس غلافه الكارطوني المقوى، أسد بهي الطلعة. ثم سرعان ما جفوت القصة كتابة مع أنني ظلت ألتهم القص والرواية مُدَّاك إلى يومنا هذا.

ولعل إدماني على الإنصات إلى الأغاني المغربية، أن يكون وراء تأثري بالشعر، وفي خلفية ما وطلدت العزم عليه فيما بعد، وذلك بالإقبال على قراءته في المتون المتاحة فترتد.

فهل تكون قوة النوع الأدبي المقروء، هي الموجه لاختياره طريقا للتعبير، ووسيلة للبوح، وموتيفاً لتشريح الذات، ومركبا للعبور؟

ولكن، لماذا لم أستمز مواظبا وفيا للقص والحكي، وفي بلدي جرادة، ما يغري بالحكي، و يقدم كنزا ثميناً من حوادث يومية وفواجع، ومسرات، وخرافات، وشعبيات؟.

لست أدري، وإن كنت أدري أن شاعرا بعينه قد يكون وراء عقوقي، وحملي على تغيير أفقي وطريقي، ومجرى خيارى، فوق سماعي الدووب للأغاني العاطفية الحارقة؟. فهل يكون أبو القاسم الشابي المعذب الحالم؟، أو علي محمود طه المبدع المعنى؟، أو نازك الملائكة عاشقة الليل،

وقرارة الموجة؟، أو شعراء الأرض المحتلة : (توفيق زياد- معين بسيسو- سميح القاسم- محمود درويش، وفدوى طوقان)؟. لست أدري.

«كأنها مصادفات» بتعبير الشاعر الراحل محمد الميموني، مستلفا عنوان سيرته الباذخة؟. كأنها يد لا مرئية، يد ميتافيزيقية ما قادني إلى التورط الجميل في كتابة الشعر.

وها فعلت، وكتبت ما أدعيه «شعرا».

وتسوق لنا الأقدار - في الطريق- أشخاصًا كأنما خلقوا ليؤثروا فينا، ويجبروا عثراتنا، ويوجهونا الوجهة «الصحيحة» في أفق بناء الذات، وحياسة الصوت الشخصي وسط الأصوات الكثيرة والمختلفة الشاهقة البديعة، والأصوات المتحشجة الواطنة.

ولم يكن هذا الشخص غير الشاعر الكبير أحمد المجاطي الذي كان أستاذا لنا في جامعة فاس، والذي أحبني بعمق ذكراه هنا.

فقد وجّهني إلى قراءة الشعر، ثم إلى الكتابة. إلى قراءة سعدي يوسف، وأدونيس، ومحمود درويش، وصلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياتي، ومحمد عفيفي مطر. ولم يكتف بالتوجيه والنصح، بل زودني بأعمال بعضهم الشعرية مطبوعة في «دار العودة»، وما أدراك ما دار العودة في تلك الأيام !!.

ومن ثمة، أصبح لكلامي حياة شعرية وفقا لتعبير الشاعر الفرنسي بول فاليري. لأن هناك، بطبيعة الحال، حياة شعرية للكلام، وهذه الهيئة تهرأت في أول قصائدي المفارقة لكتابات السابقة التي زكى أكثرها -عبر الأثير الإذاعي - الشاعر إدريس الجائي.

• في عقد الثمانينيات الذي بدأت الكتابة فيه، ما هي أبرز العلام التي أثارت انتباهك، أو اعتقدت بأنها تقودك إلى «مغامرة» على نحو ما؟

- لم أبدأ الكتابة- في واقع الأمر- في العقد الثماني، الأخرى أن أقول إنني شرعت في نشر بعض نصوصي الشعرية في أواخر العقد السبعيني، بوتيرة مندفعة ثم منطفئة بحسبان بندوق السياق الاجتماعي، وترموتر الأحداث السياسية، والصراعات الإيديولوجية.

ومن ثم، فبالإمكان اعتباري بينياً، برزخياً، لكن مشبوحاً بالمعنى الإيجابي، على مدار الثمانينيات، فما بعد.

وعندي أن الحقبة الزمنية إياها، عرفت نشاط لافتة في عديد الحقول والمضامير الثقافية والأدبية والفكرية والفنية بوجه عام. وأن الإبدال أضحى مسألة ثقافية، وسياسية وشعرية، دعا إليه داعي المروحة الشعرية السابقة والتي كانت صَدَوِيَّة في أكثر مناحيها ومفاصلها. وبالتلازم، دعا إليها داعي البحث الدؤوب والقلق عن القصيدة المغربية الأولى، القصيدة التي تحمل سمات الخصوصية والمفارقة والإضافة بإزاء «الأبوية» المشرقية، والمركزية الشامية -العراقية والمصرية. كل هذا وغيره، قاد لفيضا مضيئا من الشعراء إلى العكوف على بناء نص شعري جديد السميت والنعت والتوجه، نص أنصت للبواطن والأعماق، فأعلى صوت الأنا، وعبد الطريق بين يدي أسلبة مختلفة في الكتابة، منتصرا لقصيدة النثر في الأول والآخر.

- صار من الدارج أن جيل الثمانينيات الذي تمثل أحد شعرائه الأساسيين، حقق طفرة أساسية في سياق تحديث الشعر المغربي. في نظرك : ما هي أهم المكاسب والآثار التي تنسب له، والتي مازالت تفعل فعلها المؤسس؟ وما هي مرجعيات الكتابة التي استلهم منها سبل إبداعه الجديد : (مجلة أنفاس، تيل كيل، قصيدة النثر المشرقية، محمود درويش.. إلخ)؟

- انتقل المعنى في الشعر الثمانيني إلى ما يتجاوز الدلالة، ويوقع في الحيرة والسؤال والإدهاش، وهي العناصر الضرورية لكل شعر وفي كل شعر، نشدانا للجمالي، وصونا لصوت الذات المكلومة، ونداء الأنا المطموس، ما أضفى غموضا لذيذا على هذا الشعر، وكساه جمالا ضمن كتابة أخرى، كتابة مختلفة ومغايرة. ولم يكن ذلك ليتحصل ويتأتى - وهذه سنة الحياة والتطور- لولا قدوم رياح حداثية إلى المغرب، هبت من الشام ومصر والعراق، تحمل في منقارها الأحمر واللازوردي، ماء تنعش به اليباس، وهواء لرثة الإبداع لتتنفس هنيئا مريئا. أما هذه الرياح اللواقح، فهي وفرة الشعر الجديد التجريبي على أكثر من صعيد، ووفرة البيانات والكتابات النظرية في الحداثة الإبداعية، وعن الحداثة بوجه عام.

فإذا، إلى جانب المهادات التي ساهم فيها وبها الشعراء السبعينيون المغاربة والمشاركة والشوام، قامت البيانات، التي دعت إلى التجديد في كل مناحي الحياة، بدورها في تفتيح الدهشة أكثر، وتفتيح العين على ما يلوح في الأفق القريب، والآفاق الإنسانية الكونية الأخرى، وشحذ اللغة شحذا صار معها الصوغ منحوتا، والشعر منعوتا، والجمالي منفوتا، والمعنى القريب

الواضح، ملعوناً وممقوتاً، أي أن الثمانينين الحاذقين -وليس كل الثمانينين- سعوا إلى كتابة أخرى، كتابة «انقلابية» في بعض النماذج بالذات، بعثت المعنى، وجنحت الدلالة، وأحدثت إبدالا ملموساً في لاوعي النص من حيث إبعاده أو استبعاده للنماذج العليا، واحتضانه للهموم الحياتية، والقضايا الصغرى، والمبتذل اليومي. ما يعني أن الوظيفة الشعرية، أصبحت هاجساً رئيساً لدى الشعراء، تقتضي تكثيف اللغة، وشكلنة الصفحة، وتهليل للبياض وللأسود، وأسطرة الذات المتلفظة، خلف ما به تنصهر الذات بالإيقاع الخفي العام، والإيقاع الشخصي كدال يتحكم في بناء النص وهندسته، والذهاب به إلى أقصى البوح، والصمت في آن.

إنها حساسية شعرية جديدة -كما هي الحال- فيما يتصل بالحساسية التسعينية، والألفية. لكنها حساسية ناست بين الرسوخية والتذبذب، وبين التجريبية الموعى بها، والمتاهية التي تتخبط فيها، لا نقول هذا انتصاراً للقصيدة السبعينية، وتفضيلاً لها. فليس هناك من تفاضل إلا ما حققته أسماء بعينها شعرياً، إن في السبعينيات أو في الثمانينيات، أو ما بعدها. ويمكن القول -استناداً إلى ذلك بأن التجربة الشعرية المغربية بالتكثير، هي تجربة أسماء لا تجربة جيل غامض، جيل هلامي. وهو ما يفيد أن الشعرية الثمانينية كما الشعرية التسعينية، وهكذا، هي تجارب اسمية يتفاوت فيما الشعراء، ويعلو فيما سهم على سهم. ولهذا السبب، نتحدث -عادة- عن سبعينين بالإسم، وستينين كذلك، وثمانينين أيضاً، أي عن تجارب شخصية، وأصوات خاصة، ونصوص مخصصة. وهي التجارب الشعرية التي تتخطى التججيل والتحقيب، مستمرة بشعرها، نابضة بجمالها، مؤتلفة بمآناها، متوهجة بدمها وتوقيعها الشخصي.

• أصدرت باكورتك الشعرية (جراح دلمون) سنة 1997، لماذا تأخرت عن الخروج بها إلى الناس، مع العلم أنك بدأت منذ أواخر السبعينيات؟ هل هو تهيب التجربة من توقيعها الشخصي؟ أم ثمة ظروف موضوعية ساقتك إلى ذلك؟

- قلت في مكان آخر، وأنا في صدد الكلام عن تأخري في الخروج بديوان شعري إلى السوق، مع أن أكثر من عقد مر على بداياتي في «انتشاري» من دون أن يرى النقد والقراء، شعري يضمه كتاب، أن الأمر يعود إلى «قلق التأثر» وفقاً لعبارة الناقد الأمريكي هارولد بلوم، ما يفيد أنني، في لحظة وعي وانسجام مع النفس، ومراجعة الذات والمكتوب الإبداعي، قررت ألا أكتب، وإن فعلت فعلى فترات متباعدات، وهو ما حدث.

فما دهاني؟ لا أكتف أني التهيب... التهيب هكذا. فأنت، قلت لنفسي الأمانة بالشعر السريع، والكتابة المتسارعة بغية الظهور ليس إلا، قدام هامات في الشعر، وأقدام راسخة في مجال الكتابة والإبداع، أين قدمك منها أيها الضئيل؟.

ثمت أصدقاء كثر يعرفون هذا القرار المفاجيء والذي أفادني كثيرا فيما أقدر؛ ودليلي الأول على ذلك صمتي وانكماشتي، وتهيبتي، إذ أنني لم أنشر مجموعتي الشعرية الأولى (جراح دلمون) إلا في العام 1997، كما تفضلت.

وإذا، كان يجب العثور على شيء، العثور على صوتي وإضافتي؟. لكن كيف البلوغ إلى ذلك؟.

اختصرت الجواب بالاطلاع النهم، والقراءة المتواصلة ليل نهار، قراءة الشعراء المتميزين، والمفكرين المرموقين، والساسة الذائعين، والعلماء المتنورين.

كانت العزلة الذهبية المرغوبة والمفروضة، طريقا لاجبا إلى إنضاج التجربة، وعناق رحابة المتخيل الشعري العام عربيا وإنسانيا. وعند عودتي إلى الساحة، بعد خروجي من عزلتي «الذهبية»، نشرت ديواني (جراح دلمون) تحت إلحاح أصدقائي، ولو من باب التوثيق لتجربة أو ذكرى شعرية نبتت في حقول النار والدمار، والهزائم المتلاحقة التي عرفها مغربنا وطننا سبعينيا وثمانينيا.

ثم سرعان ما تتالت وتوالت كتاباتي الشعرية والنقدية، مقترحة نصا شعريا يزعم صاحبه أنه شرع يترجمه ويقولوه، ويعبر عن أناه الغنائي، وأناه النحوي، وأناه الأجرومي. يعبر عن خصيصات لغته، وخصوصية شعره الذي جهد واجتهد وكد من أجل أن يحمل توقعه الشخصي، وبصمته الخليقة به.

- من خلال مجموع أعمالك الشعرية التي انتظمت في الصدور بعد ذلك التاريخ، مثل: (يتبعني صفير القصب) 2003، و«قرايين» 2007، و«امرأة لا تحصى» 2008، وحتى مجموعتك الجديدة «في أبهاء الضوء والعتمة»، انحزت إلى صوتك الفردي ضمن قصيدة النثر التي كنت من المتحمسين للكتابة بها. هل مازالت قصيدة النثر لسان حال الغائبين في التاريخ؟ وإلى أي مدى باتت القصيدة تحتفظ بذلك الوهج الذي كان لها في البدايات الطليعية؟

- ولسان المشائين، السارين والمدلجين الذي خلعوا عنهم جبة الدرويش، ووضعوا جانبا عصا الراعي، وشرعوا في الرقص والكرنفالية مبعدين عنهم الحشمة والوقار الكاذب والمزعوم، ودائسين بالأحذية الرياضية أعشاب المجاز الضارة، وسراخس الأليغوريا المتعفنة والعطنة. ارتدوا، بكلمة جامعة، «شورط» العوم، و«دجينز» الحداثة.

وما أعنيه هنا، إن قصيدة النثر وهي تجترح ما تجترحه من آفاق شعرية يتيه الوصف في الإحاطة بها، ويقصر الطرف دون ملاحقتها وهي تطير، من شجرة إلى شجرة، من مربع شمس إلى مربع آخر، ومن منجز تصويري وتخيلي إلى منجز مفارق ومدesh قوامه تارة: الومض السريع، والقبسة المشتعلة، وطورا: التوقية الشعرية المدهشة، أو الكثافة اللغوية المدورة، أو البناء النصي المتمدد والممدود لكن المتحكم فيه.

إن قصيدة النثر والتي أسميها، في جملة ما كتبت من وجهات نظر نقدية في خصوصها، ب: الشعر الحر، على الأقل - فيما نعاينه كاليغرافيا من توزيع للأسطر الشعرية على البياض، وهندسة الجمل وفق استراتيجية جمالية معينة لا تزال سيدة مهيمنة من حيث كمها وتعداد كاتبها، والمنتصرين لها بما هي مقترح جمالي آخر اقتضاه داعي التطور، والتحول، واهتزاز المثلث والقيم. ولا تزال تحتفظ بالوهج الذي كان لها في البدايات الطليعية، لكن على يد أفذاذ يباشرونها، ويتعاطون لندائها، وينخرطون ملين طلباتها اللغوية، وإدهاشها الجمالي، وفورتها الفنية. ليس بالشكل الذي تعهدا به أنسي الحاج أو فؤاد رفقة أو محمد الماغوط مثلا، لكن بشكل مخالف حتى وهو يُسامِتُ جينتها التأسيسية، ويلبي احتياجها وحاجتها النظرية.

وإلا، فإنه من اليسير القول بضمورها ويباسها وهزالها على يد جيش من الأدعياء، باشروها وهم خُلُو من كل استعداد وزاد معرفي وثقافي وجمالي.

وفي البال، تَحَفُّظُ الشاعر محمود درويش عليها، أي على نصوص منحنطة ارتدت اسمها. كما اعتبرها الشاعر عز الدين المناصرة = قصيدة شعرية خنثى، وأسمى من يكتبها بالكاتب لا بالشاعر، علما أن المناصرة كتب أعمالا شعرية بها، وفي رأسها: (الكنعانيدا).

ولولا ثلة مضيئة من كاتبها - شعرائها، ماثوثة كالحجر الكريم، هنا، وهناك على امتداد العالم العربي، لكانت قاصمة للشعر العربي ذي التاريخ المجيد والأثيل.

أي أن الذين قالوا بصعوبة كتابتها لم ينطقوا عن هوى، بل قالوا ذلك وأيديهم على قلوبهم

من أن يتقدم الشكل الشعري إياه إلى المتلقي، وهو نَصُّ من جمال اللغة وسلامتها، وَخُلُوٌّ من إيقاع جملها وكلماتها وحروفها، وأصوات تلك الحروف.. إلخ.

• نلمس احتفاءك الدائب والحيوي بالغنائية بوصفها فعالية الذات في خطابها، في الوقت الذي نجد فيه البعض يعلن «موت الغنائية واحتراقها». في نظرك، كيف تظل الغنائية في الشعر محفلاً إبداعياً لرؤيتنا المعاصرة لعالم متهدم باستمرار، دون أن تتخلى عن بعدها العاطفي والوجداني الخاص؟

- لا أتصور شعراً لأغنياً، أو من دون بعد غنائي، إلا إذا كان شعراً درامياً بالتمام والكمال، أو شعراً ملحمياً يقوم على الحكيم والقص والرواية والأخبار. وإن كنت أعلم أن كثيراً من الشعراء الدراميين المركب ذِي الأصوات المتعددة، يحتفل، بقدر يقل أو يكثر، بالغنائية لأنها تضيف على مفاصله، ومشدَّاته، الليونة والعذوبة، والتلقي المنشرج.

والشيء نفسه ينسحب - في ظني - على جملة معتبرة من الملاحم الإنسانية حيث تتخللها العذوبة، والانتشاء الفياض، أو المناحة الذاتية المنبثقة من أنوات الأبطال في الحروب، عند الهزائم أو عند الانتصارات.

إن الغنائية كما ذهب صديقي - هي «فعالية الذات في خطابها»، وهي الذاهبة - الآية في منعرجات النص الشعري، مضيئة عليه ما به قوامه اللغوي المخصوص، وما به مفارقتها كخطاب يشرح جمالاً وتَصْدِيداً وتأثيراً، عن باقي الخطابات الأدبية الأخرى.

وليس بحال في ما تذهب إليه بعض المناولات النقدية - متحدرة من مرض الرومانسية، ورخاوة الذات الإنسانية، وهشاشة وضع الكائن الإنساني.

والأنا الغنائي - بالمعنى الذي أذهب إليه، ويتفق حوله، النقاد الذي تناولوا الغنائية في الشعر، هو كائن لغوي، هو ذات متلفظة في القصيدة، بالأساس. ومن ثم، يكون مفارقاً للواقع، متعالياً على قوانينه، وإن نبع وانثق من الذات الكاتبة، والأنا الأجرومي في الخطاب الشعري، إذ أنه يحتكم في وجوده إلى اللغة، وإلى رحابة المتخيل.

فالأنا في الشعر، بما هو / هي مقوم غنائي، وضمير نحوي وأجرومي متكلم، لا يحيل بالضرورة على الشاعر، وعلى تجربته الخاصة، وإنما هو «لعبة فنية» لخلق ما يسميه «ريفاير»

ب (الوهم المرجعي).

مفهوم الغنائية طاله التجني، وعدم الفهم حين حُشِرَ في الذاتية العاطفية، والانفعالية، وتمجيد الذات الرومانسية المريضة. وقد تصدت التوجهات الكتابية النقدية الجديدة، والمقاربات العلمية الرصينة، إلى سوء الفهم هذا، فأعادت الاعتبار للغنائية بما هي أس القصيدة، ومدماك الشعر، إن لم تكن هي الشعر عينه. وما يكون الشعر إن لم يكن تعبيراً سامياً رفيعاً بديعاً عن الذات المتلفظة، وهي تقول كلومها وجروحها، خيبتها وأفراحها في مَاسٍّ، بل وَمَآهٍ-أحياناً- مع الأنا الجمعي، وهي ترى بعيون «يوحنا»، كيف تفترس الخطايا السبع جسد وروح العالم في مثله العليا، وقيمة الإنسانية الخالدة.

ثم إن الشعر هو المغامرة الأكثر ذاتية بما أنه الحقل المميز لقضايا الذات كما يقول هنري ميشونيك. ولست أشك لحظة في أن ما صنع شعرية محمود درويش الفارهة، هي الغنائية كبعد رئيسٍ من أبعاد تجربته المتفردة والمختلفة. ولنا في كلامه، ما يعضد رأينا : (أنا منحاز للغناء في الشعر. إن المناخ الإنساني الحزين يقتضي دائماً الشفافية في التعبير، وأحياناً لا أجد هذه الشفافية إلا في الغناء).

• انتهت مبكراً إلى قيمة السير ذاتي في عملك الشعري، وعملت على شعرية القرن التي تتوتر على محور الأنا / الأنت، كيف تنظر إلى مسألة السيرة الذاتية في سياق الشعر؟ ماذا يبقى منها، وما الذي ينضاف إليها؟

- إن الحد الأتوبيوغرافي وهو يحضر في النص الشعري، أو يستحضر ويستدعى فيه وإليه، كتجربة حياتية وروحية وإبداعية، تنهض بها اللغة، ينصاع بقدر ما يعتاض، إذ المسألة تتعلق بسؤال وجودي كينوني، يتجاوز ما هو لغوي أنوي أجرومي، أي : (من يتكلم في الشعر؟)- أهو الشاعر أم الطفل؟ أم الصبي؟ أم الشاب؟ فكيف يتسنى للشاعر في عمر معين، وسياق معين، وزمنية أخرى، وشروط نفسية أنطولوجية مختلفة عما كان قبلاً، أن ينجح في رسم وتوصيف مساره ومجره، صعوده وهبوطه وهو يتقلب كفأر عديم الحيلة بين مخالب قط شرس يلهو وينط ويجرجر؟. إنه القط القدري، القط الزمني الذي -إمّا انتهى من لهوه و«ملاعبته»، يترك ندوباً غائرة في جسد الفأر الآدمي، ومن ثم في دخيلته ودمه وروحه.

وفي كل الأحوال، فإن السيرة الذاتية الشعرية، أو السيرة الذاتية في الشعر، تشكل خريطة

هوية مخصصة للذات بإزاء خريطة غيرية افتراضية تقع في نقطة ما بين مقول الأنا الغنائي، والرجع التلفظي الذي يشتغل بدعة داخل النص الشعري محيلا على مرجعية واقعية منقوعة في اللغة أساسا، وعلى زمنية منفلة وهاربة، مزرجة ومدماة بأشواك الطريق، والعمر المتدحرج نحو هاوية ما. ولأن السيرة تتميز بذات متلفظة واقعية، أدرجت «كايت هامبورجر» هذا النوع الأدبي ضمن الجنس الغنائي.

ومهما كان الشاعر وفيًا لواقعه ولتجربته الشخصية، فإنه حين يقول: «أنا» في الشعر، يصبح هذا الأنا آخر يحتكم في وجوده إلى قوانين الأدب، لا إلى قوانين الواقع وأحكامه، كما سبقت الإشارة.

ولذلك يذهب «بول ريكور» إلى أن: (القصيدة مشروع تدمير للذات)، فيما ينقل نور الدين بلجاج في كتابه الذكي والمتاع: [الأنا الغنائي في لماذا تركت الحصان وحيداً؟].

فما يبقى من السيرة الذاتية في سياق الشعر، هو اللغة ناجحة أو فاشلة في نقل مراحل ومحطات حياتية ماضية، لكن مشبعة بضوء الحاضر، مغمورة بغمزات الوعي واللاوعي لدى الأنا الغنائي والأنا الأجرومي بما يعني أنها ساكنة كامنة في التلفظ المتمنع على الاحتواء السهل بالتأكيد. ففي السيرة الشعرية، يتوارى الميثاق الأوتوبيوغرافي، وتنبههم عرى التعاقد المفترض والمطلوب بين الباث والمتلقي كما هي الحال في الفن الروائي.

• هل تفكر في كتابة سيرتك الذاتية التي نشعر بها منثورة في كل مكان، ومسكوتا عنها بين
بياضات الشعر الشخصي الذي كتبتة؟

- عملي الشعري الأخير الموسوم ب (في أبهاء الضوء والعتمة)، يتضمن نصا شعريا مطولا - نصا سيريا- إذا شئت - عنوانه: [ألبوم وادي شجر الدفلى]. كتبتة بحرقه ولهفة ولذة وأم، إذ اجتهدت أيما اجتهد لأكون ذلك الطفل الذي ولد ونشأ وترعرع وتشيطان في مدينة جرادة العمالية ذات تاريخية موشومة في الذاكرة كما هي موشومة في السجلات الرسمية. وأنا أزعم أن قاريء النص سيقف على طفولتي البعيدة، أو على جوانب ومناح من نوستالجيا «أركادية» عشتها على رغم الداء والأعداء بتعبير الشاعر خليل مطران.

وعلى كل، فإن لي أوراقا نثرية تسرد تلك السيرة، وتحاول أن تعيد وتستعيد شقاوة و«سعادة»

الطفل والصبي الذي كنته. أفكر في نشرها تحت عنوان : [أوراق من دفتر طفولتي وصباي].

لكن، دعني أقل لك إن التفكير في كتابة رواية - سيرة، أو سيرة روائية، يُضني بالمعنى الإيجابي للكلمة، ويشكل - وقد شكل دائما- هاجسا لي. ولا أخفيك أنني أزور جرادة = سمائي الأولى، ومسقط رأسي، كلما سنحت الفرصة، متفقدا ومسترجعا مرابع ومجالي ومضامير الذكريات، واللحظات المحفورة التي صنعتني. غير أنني -كلما وطدت العزم على سجن تلك الأيام والأعوام في كتابة روائية انزاح قلبي إلى كتابة الشعر، وكتابة المقالة، ما جعلني أرفع يدي استسلاما وبأسا وخوفا من عدم قدرتي على ما وطدت العزم عليه، وما أخبرت به أصدقائي وزملائي. لنترك ذلك إلى «المصادفات»، وإلى «الأقدار»، وإلى «الوحي» الذي قد يأتي من حيث لا أحتسب.

• كان لك من البدء حس نقدي في مقاربة المعرفة الشعرية، وفي نقد المسألة الثقافية، إذ صدرت لك كتب نقدية ابتداء من «شعر عز الدين المناصرة = بنياته، إبدالاته، وبعده الرعوي». كيف توازن بين الفعالتين الشعرية والنقدية، بين رهافة اللغة، وصرامتها التي لا تهادن؟

- أنا دودة لا تشبع من القراءة، جوعتي تحتد وتشتد لكل ما أرى فيه غذاء غنيا، وقوتا وفيرا وثريا. ومن ثم، فالقراءة هي ما يهديني إلى هذا الحقل أو ذاك. هي ما يقودني إلى حمل القلم لأسود فيه خطاطة نقدية، ومشروع مقاربة آتية في خصوص عمل شعري ما، أتوسم وأتقرى فيه الجديد والإضافي والإدهاشي. فأخوض معتركه اللغوي، وبناءه التركيبي، وشفوفه الجمالي. وإذ أخوض فيه، أخوض في ما يخصني، في ما أحتاجه من عدة وعتاد، وثراء لغوي، ورحابة متخيل، وأقاويل شعرية، وتصاوير تند عن الوصف. وقد يسلمني العمل الشعري إياه إلى نصي الشخصي، فيتفتق مخيالي، ويروق مزاجي، وتصفو نفسي، وتستروح دواخلي أصواتا وإيقاعا ينبثق وأنا في المابين : بين الغيوم، وغضارة المطر، وشموس الأصباح الرائقة الأولى.

لكن، يحدث أن أتجهم عندما أشرع في صوغ المقال الثقافي أو السياسي أو التربوي لما لذلك من علة يومية مع قضايا التدبير الأعرج أو القويم. فأستنفر كل حواسي، وعقلي لأحافظ على تماسك اللغة والتحليل، ومنهجية المقاربة والتفكير.

فالتوضع بين الفعالتين والمقامين، يختلف. ففي الشعر تأخذني وتلبسني الحالة. وفي النقد أنا من يركب الحالة، ويتحكم في المآل. لذا، فأنا محكوم وحاكم. وأحمد الله على الحاليتين

معا.

- في سياق اهتمامك الجمالي والأكاديمي بالشعر المغربي المعاصر، كيف تنظر إلى واقع الشعر اليوم؟ وهل استطاعت القصيدة المغربية المعاصرة أن تتمم مشروع التحديث والمغايرة في آن؟.

- لا أقول بالتميم والتكميل، لأنني أومن أن كل نص شعري يُبدىء ويجترح مداه، ويخلق مجراه في أثناء الكتابة وإبان المبادهة والمراودة. ليس هناك ما قبل، وما بعد، أي ليس هناك نموذجاً إسمنتياً قاراً مستلهماً ومستوحى. ومن ثمة، فقراءة القصيدة المغربية المعاصرة التي تَنَكَّبُ الآن، تتطلب مقرباً خاصاً، ومناولة من طراز نوعي. لكنني أختصر كلامي بالإشارة إلى أن مقوم الإدهاش هو سمة هذه التجربة الشعرية، من دون أن ألتفت إلى كتابات أخرى ليست من الشعر في شيء.

أقول بعدم التتميم، والسير على صراط مستقيم، لأن التجربة الشعرية التي نتكلم عنها، هي تجربة متمردة وعاقبة لا تكثُرُ بالوصايا، وبالوعظ والتوجيه، مما يفضي إلى القول بأن قانونها ومعيارها - إن كان لها ذلك يستكن في كيفيات تشغيلها العين، والمخيال، وترويض اللغة، واستنزال مفارقات الدلالة، وتباعد المعنى.

إنها حساسية شعرية (لا تتحدد بالمهمة الشعرية للشعر، بل تُعنى باكتشاف العالم ومواجهته، ورفضه).

فالتحديث والمغايرة يتحدّدان بما أتيت عليه للتو، أي بمغامرة هذه القصيدة التي تَتَنَطَّفُ في المفارقة المدهشة، وإفراغ الخطاب الشعري من تاريخية بلاغته وعموده، فهي -إذاً- ارماءٌ في لُجَجِ اليومي، ومعتزك الواقع، ومراهنة على ما لا يراهن عليه : مراهنة على الانقذاف في المجهول، ومراودة التخوم أو تخطيها من دون قراءة واستشراف العواقب والعقائيل، وفي هذا ما يَصِفُها بالجدّة والمغامرة اللغوية التحديثية، والانكتاب الذي لا يَنِي يتفتت وينمحي ليرك أثره الذي لا يسمى.

أحترم المختلف والمغامر والمغاير في الشعر. هذا دأبي ودَيْدَنِي. لكنني لا أهادن من يفتقر إلى أَلْفَبائية الشعر، ويدعي -مع ذلك- متنطعا، التجاوز والتخطي، وقتل الأب.

• ما هي طقوسك الخاصة أثناء الكتابة : (موسيقى، أفلام، أريكة، مشي.. إلخ)؟ وهل

تعود إلى تنقيح ما تكتبه؟

- أكتب وأنا أنصت إلى موسيقا العمالقة، آلهة الأرض الذين قبسوا البروق السماوية، وسكبوها كما يُسكب النبيذ المعتق في كؤوس الكريستال المعشق، وأقداح المجانين الشعراء الذين هامت بهم السيرينات والساحرات عبر العصور.

إنها السمفونيات الخالدة التي تصاحبني في أثناء الكتابة كما في أثناء القراءة. ومن دونها -وقد جربت- يستعصي عليَّ الحرف، وتحرن الجملة، وتتبخر اللغة ويجفل الشعر.

أما عن تنقيح كتابتي، فذلك شيء لا مناص منه. ولنا إسوة حسنة في كبار الكتاب والشعراء المبدعين الكونيين، الذين تحدثوا في سيرهم عن التنقيح بما هو كتابة ثانية، وقبض ثان على إشراقات تصويرية، وبدائع لغوية / لفظية زارتهم وهم نائمون أو يأكلون أو يمشون في الأسواق، أو يراجعون ما كتبوا.

• في نهاية المطاف، لماذا تكتب؟ ولمن تكتب؟

- سأقول على لسان الشاعر بول فاليري أنه : (في عمر معين، نصل إلى رؤية حياتنا وكأنها حياة إنسان آخر. ونعتبر المسار الذي شكلته في الماضي كأحد المسارات الممكنة التي يمكن أن يخطها الشخص نفسه).

وفي هذا ما يفترض حياة ثانية وثالثة ورابعة، بل حيوات لا نهائية.

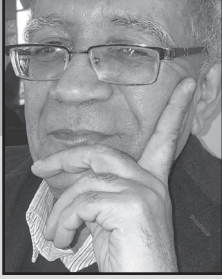
ما يعني أن الأدب يتيح العيش المتعدد، المكتنز، الكثيف والعريض. وربما يكتب المرء وعينه على إدامة إقامته في الكون، وترسيخ موجوديته في الوجود، ووسم عبوره بما يبقيه أثرا خالدا، وكيونة لاتني تأتي من الآتي، وتتجدد بفعل التذكر والاستحضار.

هل نكتب خوفا من النسيان؟، لكنه آت لا محالة وهو يحمل منجلا قاطعا معقوفا يُردي ويجندل، منجلا اسمه : الموت؟، أم نكتب لأن في الكتابة ذكرى واعتبارا أنويا غنائيا وأجروميا، ونرجسية نسعى لإدامتها ومواراتها مع ذلك، اتقاء لرمي بطاووسة، ووصف بخطرسة وانتفاخ وتَدَايُك؟

أكاد أقول: فيما يخصني- نعم، وأكاد أزعم أن الفكرة إياها تنسحب على كوكبة معتبرة من

الكاتبين والكاتبات، ونفر غزير من المبدعين والشعراء إناثا وذكورا، بَلَّهَ طُغْمَةٌ لا بأس بها من المفكرين والفلاسفة.

وإِذَا، فأنا أكتب -بلالف ولا دوران- طمعا في الضوء، وفي حياة عريضة بما لا يقاس، وللذين يجدون في ما أكتب ما يساعدهم على حب الحياة، ومداواتهم من أوصاب وأدواء وشروخ ما يحمل لهم عالم بلا قلب وبلا ضمير.



محمد عرش

ولد عام 1950 بالدار البيضاء. تابع دراسته بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ثم بكلية علوم التربية، حتى حصوله على شهادة الدكتوراه. صدرت له الأعمال الشعرية: أحوال الطقس الآتية 1988. أنثى المسافات 1996. مغارة هرقل 2009. كأس ديك الجن 2012. مخبزة أونغاريتي 2018.

• كيف جاء محمد عرش إلى الشعر، وعقد عليه زمام كينونته؟

- يصعب تحديد كيفية المجيء إلى عالم الشعر، وبالضبط وقت القدوم، ثم الظروف التي قادت إلى ذلك؛ كل ما أعرف أنني أتيت بسبب اليتيم والحرمان من حنان الأم، وأنا لم أتجاوز ستة أشهر. لا أعرف وجه أمي لحد إجراء هذا الحوار، وما يترتب عن ذلك من حرمان، حسب كل مرحلة عمرية. لهذا، قادني هذا الفقد إلى إكسیر يخلق التوازن النفسي هو الشعر، ففيه وجدت مسالك للعثور على وجه الأم داخل أحواض القصيدة. من هنا، وجدت البيت الذي أقطنه حسب منظور هايدغر الشعري، بحيث تم عقد القرن مع القصيدة وخلق الغواية بين الكتابة والأنثى.

• في عقد السبعينات بدأت الكتابة، إلا أن دارسي الشعر المغربي يضعون اسمك ضمن جيل الثمانينيات. ألا يُشعرك هذا بالغبن؟ أم أنها - بكل بساطة - مسألة وقت للمحاولة وجسّ الأرض؟

- حين بدأت أفك الحرف، وأخطه، شعرت بما لهذه الخطوط من سحر ومتعة إذا تم ضبطها، وضبط علاقاتها على حد رصد الناقد الألمعي في نظري عبد القاهر الجرجاني. أحسستُ بالفقر والعزلة التي ترافقني، فقد ضاع المخطوط الأول (الليالي)، وكله قصائد عمودية، أضيفه إلى وجه أمي، ثم استمر الهطول الشعري، مرة بغزارة، ومرة ببطء، يصل حدّ الخوف من جفاف

جب الشعر. أو اصل الكتابة، ولا يهمني التحقيق، بل - كما أشرت- الحساسية المتفردة .
بالعكس لا يضايقني وضعي مع جيل الثمانينيات أو حاليا. يمكن أن نجد شاعرا الآن،
شابا، لكن كتابته تنتمي إلى القرون الوسطى. بالإضافة إلى هذا؛ لضمان الاستمرارية، لا بد من
المحاولات، وجس النبض لانتعاش القصيدة.

• أصدرتَ باكورتك الشعرية (أحوال الطقس الآتية) سنة 1988. ولهذا صار من الدارج أن
ترتبط، بيولوجياً، بجيل الثمانينيات الذي حقق طفرة أساسية في سياق تحديث الشعر
المغربي. في نظرك، ما هي أهم المكاسب والآثار التي تنسب له، والتي ما زالت تفعل
فعلها المؤسس؟

- فعلا، هذا العمل الشعري (أحوال الطقس الآتية) الصادر بين سنتي 1987 و1988، لم
ير النور إلا بعد مشاق، فقد اقترضت مبلغا ماليا من أحد البنوك لطبعه، وأنا أستاذ التعليم
الثانوي بمدينة ورزازات. هذا العمل يغلب عليه طابع التسرع، ومحاولة الخروج من القوقعة إلى
الفضاء، ويغلب عليه الطابع السياسي الإيديولوجي؛ إنه نسخة لما كان يمور في الساحة الطلابية.
فنحن جيل تأثر بالاتحاد الوطني لطلبة المغرب، وقد طالنا الحظر والمنع أيام أم الوزارات.
تأثرنا بأساتذتنا محمد برادة، ومحمد بنيس، ومحمد اليابوري، وأحمد المجاطي، ومحمد مفتاح،
وأحمد بوزفور، الخ. بعد هذا، انفتحنا على الشعر المشرقي من خلال جيل الرواد: السياب،
وأدونيس، وحسب الشيخ جعفر، وأنسي الحاج، وجان دمو الذي كان أقربهم إلي، ثم ما تلاه من
جيل متماسك من حيث الثقافة والاطلاع على الشعر الغربي: مالارمي، بودلير، رامبو، فرانسيس
بونج، هولدرلين؛ والشعر الأمريكي والإنجليزي: إليوت، وإدغار آلان بو...

أما نحن فجيل موزع بحسب ثقافة كل واحد، وبما تأثر به. لهذا لم نفلح في خلق رؤيا
موحدة، وهذه مهمة النقد لتشكيل هذه الأحوال الإبداعية، ووضع اليد على الأسباب، وتبيان
الطفرة الشعرية، ونفض الغبار عن القصيدة. ومن هذا المسرب انتعشت القصيدة في التسعينات،
وبدأ الصراع إبداعيا حسب رأيي.

• من خلال أعمالك الشعرية التي انتظمت في الصدور بعد ذلك التاريخ، مثل «أنثى
المسافات» 1996 و«مغارة هرقل» 2009 و«كأس ديك الجن» 2012، انحزْتَ إلى صوتك

الفردى من خلال قصيدة بصرية ومتقشفة تمزج بين قصائد التفعيلة والنثر والومضة. ما هي أبرز المصادر ومرجعيات الكتابة التي استلهمت منها سبل إبداعك، وسعيت إلى الاغتناء منها وتجاوزها (ثيمات، رموز، أساطير، وقائع...)?

- سؤال مهم ومتشابه، يتطلب الحذر، لأن داخله مفقود، وخارجه مولود، عطفًا على تعابير ألف ليلة وليلة. فعلا، دواويني تخضع لمشروع شعري متعاقب، فكل منجز شعري يخضع في تنسيقه وترتيبه إلى تيمة معينة؛ فعمل (أنثى المسافات) يتوزع ما بين غواية الكتابة والغواية الأنثى، بين الروح والجسد، واللغة خيط رابط من آدم إلى اليوم؛ ويأتي عمل (مغارة هرقل)، الذي يمزج ما بين الرمز والأسطورة والواقع من خلال الفلسفة، أي اتكاء الشعرية بالمعنى الأرسطي على العقل؛ أما (كأس ديك الجن) فيتصالح من جديد مع التراث وفق رؤيا حدثية. من الانفعال الخادع - بتعبير صلاح عبد الصبور-، إلى اختبار القصيدة والتوجس، بدأت القصيدة تتمرد على أثوابها، وتتعرى من الزوائد؛ الشاعر يرفع رشاقتها ويختار لباسها. بعد الأطروحة حول شعرية القصيدة عند محمد بنطلحة، بدأ البحث عن إيقاع الألم، أو مطرقة نيتشه، والدخول إلى قصيدة النثر بحذر، لأن الإفراط في الحرية يعمي العين (كثرة المراويع تعمي العين). ذاك ما أحلم به في مخبزة أونغاريتي)، الصادر عن بيت الشعر في المغرب.

- إذا ركزنا على ديوانك الجديد (مخبزة أونغاريتي)، يظهر كأنك تستدعي حياة هذا الشاعر الإيطالي الذي عاش في الإسكندرية، أو بالأحرى تستدعي قناعه وتتناص مع شعره، وهو الذي اعتبر تجربته مع الشعر «محاولة غرس الأصابع في جروح عميقة».
- إلى أي حد يصح هذا التأويل؟

-فعلا، كنت قلقًا في هذا المشروع الجديد من حيث كيفية توظيف اللغة، بعيدا عن الزوائد والمسايق البلاغية، على أساس أن تكتفي التجربة الشعرية بالاشارات، أو ما يسمى كتابة المحو، والاقتصار على الصمت؛ وبمعنى أوضح، الاقتراب من تلميح الروائي الإيطالي ألبرتو مورافيا، حيث الشكل والمعنى يشبه جسداً فصل عليه الثوب بقياس خياط ماهر، لا تمييز بين الثوب والجسد، وبين الشكل والمعنى في هذا الانشغال القلق. تقودني المصادفات إلى قراءة الشاعر الإيطالي جوسيبه أونغاريتي، وإحساسه بالزمن وكتابة الصمت، فتم التأثر على عدة مستويات. من حيث الطفولة: شطف العيش ومرارته، وموت أبيه، وتكفل أمه به، حيث المخبزة بالإسكندرية

لضمان عيش ابنها، ومواصلة تعليمه. بالنسبة إلي، تكفل والدي بتربيتي، وفيه الأم تعويضاً عن أُمِّي التي ماتت، وأنا لم أتجاوز ستة أشهر، فكان الأب والصدیق والأُم. لذلك لم أحس بالتنافس مع الأب، وقتله بالمعنى النيتشوي.

المخبزة تنتج رغيفاً، ما بين الطاجز والنابت، وكذلك القصائد تبعا لاختيار التجربة الشعرية، واللغة هنا تلعب دوراً، فهي عجينة تشكل منه كل الأشكال، ثم الإحساس بالألم والشعور الإنساني؛ لأن أونغاريتي ينشد الحرية، ولو أدى به الأمر إلى المنفى. الأمر نفسه بالنسبة إلي، أفضل العيش في الظل على أن تُمسَّ كرامتي وحريتي، وحرية الإنسان. لا يكتفي أونغاريتي بوصف الألم، بل يغرس أصابعه في جروح عميقة، ولا يكتفي بتزك العبد ناعسا ليحلم بالحرية، بل يوقظه ويفسر له كيفية المطالبة بها، عطفاً على جبران خليل جبران. طبعاً، هذا التأثير في صالح القصيدة، لأنها تخففت من الثياب الزائدة، وبدأت تبوح بالقليل.

• عطفاً على ما سبق، هل نصدق أن محمد عرش قد كتب سيرته الذاتية شعراً؟ وماذا

يبقى من هذه السيرة في حضرة الشعر كخطاب واستعارات؟

-أجمل سيرة ذاتية شعراً حين تبوح القصيدة بمكنونات صاحبها، دون عراقيل أو حواجز شائكة؛ فنحن نعرف حياة السياب ومعاناته من شعره، ونعرف سيرة محمود درويش ومعاناة شعبه من خلال شعره، ونعرف غسل ورماد محمد بنطلحة من دواوينه، ومعاناة سركون بولص من شعره. نعرف شقاء شارل بودلير من شعره. نعرف الشاعر الأمريكي بوكوفسكي، وارتباطه بالهامش، واللامفكر فيه من شعره.

لكن إذا أردت كتابة السيرة الذاتية الشعرية، وهيأت نفسي، سأمسك السراب، وأتية بين التقديم والتأخير على مستوى أعماق الطفولة، فتنسرب الخيوط.

سيرة الشاعر شعره، تبعا لمرجعياته الثقافية والفكرية والسياسية، وارتباطه بواقعه، وكل ذلك يخضع لكيمياء اللغة، وكيفية عجنها، لاستخراج الخبز على درجات من حرارة المجاز، وحرارة الاستعارة، ويمكن أن تصادف بقايا الجمر في استعارة قصيرة، وتهب ريش الجناحين على مهل في انتظار سماء زرقاء، تسمح بالرفرفة دون قيد أو شرط لهذه الحرية.

• بوصفك معنياً بسؤال الشعر المغربي، كيف تنظر إلى حاله اليوم، وإلى مستقبله بالنظر

إلى الإكراهات الثقافية المتراسة؟

-من خلال بحثي في الإجازة حول عمل الشاعر سليم بركات (الجمهرات)، ودبلوم الدراسات العليا حول أعمال الشاعر سعدي يوسف، ثم بحث الدكتوراه حول أعمال الشاعر محمد بنطلحة، وحيث عقدت مقارنة بينه وبين الشاعر سركون بولص في أحد فصوله، وصلت - للإنصاف- إلى تفوق الشعر المغربي. ومن ناحية الإكراهات السياسية، فإذا لم تكن بوقا فلا يعتد بك، والتفوق أكبر عائق في هذا البلد السعيد، ثم محاولة رمي الغبار في وجه الشعر، وإفساح المجال للسرديات وتحقيق الرحلات، لأن الأساتذة الأكفاء في مجال الشعر يعدون على رؤوس الأصابع، وما تبقى عبارة عن إخراج العيون من محاجرها، وهذا صحيح مجرب. ينبغي ارتباط المثقفين الحقيقيين برباط النبل والإخلاص لتحقيق مدارس شعرية، وانتباه النقاد إلى ما يصدر، وفرز الغث من السمين، لأن بوصلة الطريق يحققها النقد الجاد، وليس النقاد الذين يبيضون في أعشاش الغير ويعيدون ما في الهامش من جراحات البجع!

• ما هي طقوسك الخاصة أثناء الكتابة؟ وهل تعود إلى تنقيح ما تكتبه؟

-حين تلح القصيدة، أو الكتابة كما يحلو لي الآن تسميتها، أستيقظ من النوم، وأكون في حالة قلق وجودي، وتكون الأقلام والأوراق جاهزة فأنا من جيل يعشق الخط، ثم أهيبء الشاي بنفسي؛ عند الولادة أترك العمل ولا أعود إليه إلا بعد أن يخف توتر الشاعر.. عندها أقوم بالتعديل والتنقيح.

• في نهاية المطاف، لماذا تكتب؟ ولمن تكتب؟

-أكتب لتكتمل صورة أُمي، وأعوض العزلة والفقد، وأخلق التوازن النفسي، وأكتب إلى قارئ يتواصل معي. أقرأ كثيرا في كل الحقول المعرفية لأكتب قليلا.



محمد بوجيري

ولد في 1956 ببلدة رُفالة/ أزيلال. اشتغل مدرّساً بالتعليم الثانوي. نشر كتاباته الشعرية بمجموعة من المنابر المغربية والعربية، وساهم في التعريف بالشعر المغربي الحديث من خلال مقالاته. من أعماله الشعرية: عاريا... أحضنك أيها الطين 1989. لن أوبخ أخطائي 2006. كما لو أن الحياة كانت تصفق 2016.

• كيف جاء محمد بوجيري إلى الشعر، وعقد عليه زمام كينونته؟

-المجيء إلى الشعر سبقه ما كنت أكتبه من خواطر، وأنا مراهق في مرحلة التعليم الإعدادي، وذلك بعد أن قرأت بعض مؤلفات جبران خليل جبران ومصطفى لطفي المنفلوطي وقصص محمد عطية الأبراشي، بالإضافة إلى ما كنا ندرسه من نصوص شعرية ونثرية في الكتب والمقررات المدرسية، وغيرها من الكتابات التي سحرتني، إلى حد أنني كنت أحلم أن أكتب مثل هؤلاء الكتاب.

يضاف إلى هذا البيئة التي نشأت فيها، وهي مجال جغرافي ساحر يقع بين جبال الأطلس المتوسط، وعلى مرمى عين من بحيرة شاسعة في العرض والطول. هذا الجمال في المحيط حفزني على الرسم، فكنت أحاول رسم كل ما حولي، إلا أنني لم أستطع تنمية وتطوير ذلك العشق للرسم، في حين بقيت وفيًا للخربشات التي كنت مدمنا على كتابتها، وهي عبارة عن أحلام المراهقة.

في الموسم الدراسي سنة 1972 انتقلت من الإعدادي إلى الثانوي بمدينة الفقيه بن صالح التي وجدت فيها أساتذة لهم الفضل في تطوير ما كنت أكتبه من خلال ملاحظاتهم، وما كانوا يمدونني به من دواوين شعرية لرواد حركة الشعر الحديث، خاصة بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة. من هؤلاء الأساتذة الذين آمنوا بموهبتي، وشجعوني على المضي في الكتابة الأستاذ محمد العمري (الذي أصبح فيما بعد باحثا معروفا في الدراسات البلاغية)

والأستاذ الشاعر عبد الله راجع، والأستاذ العابدي، والأستاذ إدريس عفارة.

أخلص إلى أن المجيء إلى الشعر مر بعدة مراحل، وقد تطرقت إلى البداية على أساس أن أشير إلى مرحلة ما بعد الثانوي في باقي الأسئلة.

• في عقد الثمانينيات الذي بدأت الكتابة فيه، ما هي أبرز العلائم التي أثارت انتباهك، أو اعتقدت بأنها تقودك إلى "مغامرة" ؟

- لم أبدأ في عقد الثمانينيات. كانت البداية قبل ذلك، وقد فزت بالجائزة الأولى للشعر في الثانوية التي أدرس فيها سنة 1973، وأنا تلميذ في السنة الأولى من التعليم الثانوي، وفي سنة 1977 نشرت، وأنا طالب في كلية الآداب بالرباط، أول نص شعري في جريدة العلم، وهو بالمناسبة القصيدة الأولى في ديواني "عاريا أحضنك أيها الطين"، إلا أنني في مطلع الثمانينيات واطبت على نشر كتاباتي الشعرية والنثرية في العديد من الصحف والمجلات المغربية والعربية.

أهم شيء لاحظته، كما لاحظته آخرون، هو أن الثورة التي وعد بها كثير من شعر السبعينيات لم تتحقق، فبدأ لي، أنا على الأقل، أن أنسلخ عن لغة الهتاف والتبشير بالذي يأتي ولا يأتي، خصوصا أن بدايات الثمانينيات عرفت أحداثا أليمة لا تقل فداحة عما عرف المغرب فيا يعرف بسنوات الرصاص في السبعينيات من القرن الماضي، وتكفي الإشارة إلى حدثين بارزين هما انتفاضة 21 يونيو 1981 بالدار البيضاء، واحتجاجات 19 يناير 1984 بالعديد من المدن المغربية. وقد تعرض المتظاهرون إلى قمع شرس أدى إلى وفيات واعتقالات.

من الأسباب، أيضا، التي جعلتني لا أنخرط في شحن تجربتي الشعرية بما هو إيديولوجي مباشر، هو أنني لم أنخرط في أي حزب، وإن كنت دائما، وإلى حد الآن متعاطف مع قوى اليسار، هذا الأمر جعلني لا أشحن بخطاب معين داخل خلية حزب، وبالتالي كانت لي مساحة كبيرة من الحرية لأكتب ما أنا مقتنع به، وليس ما يمليه عليّ واجب الانتماء لعقيدة هذا الحزب أو ذاك. أعرف شعراء كتبوا عن قضايا ذات طابع سياسي وطني وقومي لا شيء سوى الرغبة في الإعلان بأنهم ينتمون إلى اليسار، لكن حين تفحص ما كتبوه تجده أقرب إلى الفذلقة والنظم، بحيث يبدو التكلف واضحا، والسبب هو أنهم كتبوا لإرضاء جهة ما، وليس ما يمليه الصوت الداخلي.

• صار من الدارج أن جيل الثمانينيات الذي تمثل أحد شعرائه الأساسيين، حقق طفرة

أساسية في سياق تحديث الشعر المغربي. في نظرك، بوصفك كنتَ مواكبًا لهذا الجيل وكتبتَ عنه في مناسبات كثيرة، ما هي أهم المكاسب والآثار التي تنسب له، والتي ما زالت تفعل فعلها المؤسس؟

-في اعتقادي المتواضع شرع الشعر المغربي في مطلع الثمانينيات في الخروج من التيمات الأيديولوجية التي هيمنت في الكثير من تجارب شعراء السبعينيات، ومن الخطاب التبشيري بقدم التغيير المنشود، ومن المنبرية والغنائية المفرطة، بالإضافة إلى الأوزان المقننة خيلية كانت أو تفعيلية، وكذلك من تأثير شعراء الحداثة في المشرق العربي. لا ننكر أن الشاعر "الثمانيني" استمد قوته من الجيلين السابقين، فهما اللذان أسّسا وأصّلا للنص الشعري الحداثي المغربي، كما أن هذا الشاعر لا يمكن له قتل الأب، كما يدّعي البعض، لأن هذا الأب ما يزال قائم الذات يكتب قصيدته بذات الوهج الذي يكتب به شعراء الألفية الثالثة.

الشاعر في الثمانينيات من القرن الماضي لم يعد فقط هو ذلك الشاعر المنتسب لشعبة الأدب العربي بكلية الآداب في فاس أو الرباط، كما هو الحال بالنسبة لمعظم شعراء الستينيات والسبعينيات. ظهر شعراء انتسبوا إلى مختلف التخصصات ليس في الأدب العربي فحسب، بل في الأدب الفرنسي والإنجليزي والإسباني والفلسفة وعلم الاجتماع والقانون والطب والهندسة وغيرها من مجالات المعرفة، الشيء الذي جعل مرجعية شعراء هذا الجيل متعددة، وبالتالي غنية ومنفتحة على آفاق أشد رحابة مما كان عليه الأمر سابقا، كما أن أبناء هذا الجيل لم ينصتوا لتجارب الشعراء في المشرق العربي فحسب، كما هو حال العديد من شعراء الجيلين السابقين، بل انفتحو على التجارب العالمية في كل القارات، فقرأوا كثيرا من الأدب الرفيع شعرا وسردا، ومنهم من اطلع على تجارب شعرية في العالم باللغات التي أتقنوها وتخصصوا فيها خاصة الإسبانية والإنجليزية، أما الفرنسية فمعظم الشعراء المغاربة يقرؤون بها.

الشاعر "الثمانيني" آمن بأن أصدق الشعر ليس ما يكتب إرضاء للقبيلة أو الحزب أو المناخ الفكري السائد والعام، كي يقال عنه شاعر ملتزم. هذا الشاعر آمن بأن ما يكتبه هو استجابة لنداء باطني، فهو لا يلزم نفسه بالحديث عن الشيء إلا إذا كان التعبير عنه ملحا من الداخل، وليس من الخارج. آنذاك كلما يصدر عنه من شعر ذاتيا كان أو اجتماعيا يكون صادقا سلسلا ومعبرا، وبالتالي لا مكان للفذلّة اللغوية والتصنع، بل وشنق القصيدة من عنقها لكي تنكتب

برغم أنفها لأن كاتبها يريد أن يظهر بمظهر الملتزم بهذه القضية أو تلك.

الشاعر "الثمانيني" انفتح على عدة تجارب شعرية كونية، كما تعددت تيمات قصائده، وعلى مستوى الشكل الشعري انحاز أكثر لقصيدة النثر موظفا أساليب تعبيرية كثيرة كالسرد والحكي والحوار والمونولوج والإيقاع الدلالي والإرداف الضدي Oxymore، وغيرها من الأساليب البلاغية التي جعلت هذه القصيدة ذات بعد جمالي خاص بها.

• بعد ثلاث عشرة سنة من النشر، أصدرت باكورتك الشعرية (عارياً... أحضنك أيها الطين) سنة 1989 على نفقتك الخاصة، وقد قدّم لها الشاعر عبد الله راجع. كيف تستعيد هذه اللحظة ووجه راجع وحماس البدايات "الثورية"؟

- كانت لحظة استثنائية، كما هو الحال عند كل مبدع، وبرغم ما صاحبها من حبور كان ثمة خوف من خوض المغامرة، ولولا تشجيع الشاعر عبد الله راجع وأصدقاء آخرين لما أقدمت على نشر مجموعتي الشعرية الأولى في نهاية الثمانينيات من القرن الماضي، خصوصاً وأن النشر لم يكن ميسراً كما هو اليوم. يضاف إلى ذلك، وأنت في البداية، أن تعول على نفسك، وأن تطبع على نفقتك. كان الطبع باهظ الثمن، ولا مفر من اللجوء إلى قرض من البنك. هذا القرض لم يكن هيناً، كما هو اليوم، بحيث يمكن الحصول على مبلغ مالي محترم في فترة وجيزة جداً. لأخذ ذلك القرض تطلب الأمر عدة وثائق، وبعد إنجاز الملف كان علي أن أقابل المسير أو المشرف على تلك المؤسسة البنكية في مركز المدينة (لم تكن آنذاك بنوك في هوامش المركز والأحياء الشعبية كما هو الآن). تفحص الملف، ثم سألني عن الهدف من القرض. لما أخبرته عن السبب، لم يستطع أن يخفي استغرابه، لأن ملامح وجهه عبرت عن ذلك، كما أنه لم يستطع أن يكتم ابتسامة عريضة عقب عليها بقوله إنه أول مرة يستقبل زبونا يطلب قرضاً من أجل طبع كتاب، ثم أضاف: هل هذا استثمار؟

بعد أن عبر عن تعاطفه معي، وأنا آنذاك شاب طموح، أخبرني بأن قرار القرض النهائي يبت فيه البنك المركزي لتلك المؤسسة البنكية الفرعية، وأن الوقت قد يطول بسبب الملفات الكثيرة التي يبت فيها القسم المكلف بالقروض، أما بالنسبة إليه فقد أعطى الموافقة بناء على ما قدّم في الملف من الوثائق المطلوبة.

بعد شهر حصلت على المبلغ المالي المطلوب مني لدار النشر، وهو 11 ألف درهم. الديوان،

كما هو معروف، قدم له الشاعر عبد راجع تشجيعا منه، ولشعراء آخرين كانوا آنذاك في بداياتهم الأولى.

كل ذلك التعب، أثناء الطبع والتصحيح لعدة مرات، تبخر لما أمسكت بالنسخة الأولى بين يديّ. هذه الخطوة شجعت آخرين على المغامرة وإصدار مجاميعهم الشعرية والقصصية على حسابهم الشخصي بدل انتظار الذي قد يأتي ولا يأتي. أسرني كذلك احتفاء أصدقائي الشعراء والكتاب بهذه الديوان من خلال كتاباتهم في الجرائد والمجلات، بالإضافة إلى عدة حوارات ودعوات لقراءات شعرية في مختلف المدن المغربية (الدار البيضاء، الرباط، سلا، الجديدة، شفشاون..)

- بعد هذه الباكورة التي لقيت استحسان النقاد، سيصدر لك على فترات متباعدة ديوانان آخران، هما: "لن أوبخ أخطائي" 2006، و"كما لو أن الحياة كانت تصفق" 2016. لماذا الإقلال في النشر؟ هل هي مهابة الكتابة التي تصاحبك؟ أم بحث عن المستعصي واللامطمئن داخل المكتوب؟

-هو بالذات ما جاء في سؤالك. نعم أنا لا أستعجل النشر، وذلك يعود لعدة أسباب، أهمها: أنا بطيء نوعا ما، بل وكسول. أحب أن أكتب نصوصا جديدة بدل العودة إلى المكتوب وإعادة النظر فيه من أجل نشره في كتاب، وأعتقد أن الكثيرين من الكتاب يقاسمونني نفس الشعور. السبب الثاني هو أنني لكي لا أكرر نفسي لا بد لي من مسافة معقولة بين كتاب يصدر وكتاب آخر يليه؛ إذ في رأيي كل إصدار لابد أن تكون فيه خطوة إلى الأمام من حيث التيمات واللغة والتعبير. من الشعراء من ظل يكتب قصيدة واحدة، وإن راكم عدة دواوين، وذلك بدل أن يسكت بعض الوقت، وينصرف للقراءة الجادة للموروث الثقافي الإنساني لكي يؤثث دواخله بالجمال الإبداعي، ولكي أيضا تتجدد رؤيته للعالم والأشياء، وبالتالي تطوير آليات اشتغاله على اللغة، يحرص على الكتابة يوميا، كما لو أنه في صراع، ليس مع الكتابة، بل مع من يعتقد أنهم يسبقونه في الوصول إلى لقب الشاعر الكبير، أو الشاعر الأول، أو ما شابه هذه الألقاب والنعوت. من لا يتهيب من الكتابة، ويستسهلها بالتأكيد سيسقط عاجلا أو آجلا في الابتذال والفذلكة والتكرار.

- من خلال مجموع أعمالك الشعرية، انتصرت لقصيدة النثر وكنت من المتحمسين للكتابة بها. هل ما زالت قصيدة النثر لسان حال الغائبين في التاريخ؟ إلى أي مدى باتت تحتفظ

بذلك الوهج الذي كان لها في البدايات الطليعية؟

-عندما كنت أكتب، وأنا مرهق، لم أكن واعيا بما أكتبه. كنت أحاول ترجمة أحاسيسي على الورقة البيضاء. كانت في العموم أحاسيس أي مرهق. أذكر، عندما كنت طالبا، أن أحد الأصدقاء قدمني، ونحن في المقهى، لرجل إيطالي مُسنّ يعرفه على أنني شاعر. كان جواب ذلك الرجل هو أننا في المراهقة كلنا شعراء، وتلا من حفظه باللاتينية عدة أبيات من الكوميديا الإلهية لدانتي، ثم ما تيسر من أشعار بودلير باللغة الفرنسية.

أنا لم أكتب قصيدة النثر بوعي مسبق، الآخرون هم الذين صنفوا ما أكتب في قصيدة النثر، وربما ما كتبت به إلى حد الآن يمتزج فيه شكلان هما الشعر الحر وقصيدة النثر. وأنت كباحث وناقد تعرف الحد الفاصل بينهما.

قصيدة النثر نسميها قصيدة تجاوزا؛ فالقصيدة هي بناء خاص له معماره وشكله الهندسي، أما قصيدة النثر فهي متحررة قوانين الشكل العمودي والتفعيلي، وهي تسعى إلى أن تحقق شعريتها خارج ما يكفي لوجوده ليكون الكلام شعرا، أقصد الإيقاع الخليلي، وأنت كمتتبع تلاحظ أن بعض ما ينشر ليست له صلة بالشعر إلا من حيث الوزن، بمعنى آخر عبارة عن تمارين عروضية خالية من الإحساس الصادق والتجربة الإنسانية.

هذا الشكل الذي اصطلح عليه قصيدة النثر برز فيه شعراء هم الآن أشهر من نار على علم، ولا شك، إذا كنا نؤمن بحركة التاريخ، سيظهر شعراء آخرون سيطورون هذا الشكل باتجاه أفق آخر ربما هو أفق الكتابة المنفتحة على كل الأجناس مع الحفاظ على المكون الأساس، الذي هو الشعرية.

- انتبهت مبكراً إلى قيمة البعد الجمالي بدل الإيديولوجي الذي كان يسلب الشاعر صوته الفردي، في بناء ممارستك الشعرية. وضمن هذا البعد احتفاؤك بالسير ذاتي. كيف تنظر إلى مسألة السيرة الذاتية في سياق الشعر؟ ماذا يبقى منها، وما الذي يُضاف إليها؟

-في البداية لم أنتبه إلى حضور الذات فيما أكتبه، لأنني كنت منشغلا بالتعبير عما يخالج وجداني من أحاسيس ومشاعر يتقاطع فيها الجواني مع البراني. بعد المجيء إلى المدينة، من أجل الدراسة ثم العمل، شعرت بنوع من الاغتراب، وبعضاً من الصدمة، لأنني وجدت أن الحياة في

المدينة صاحبة بالحركة الدائبة للناس والمحركات، بالإضافة إلى غابة الإسمنت، وما إلى ذلك من الأشياء التي جعلتني أشعر بأنني فقدت عالمي الجميل الذي تركته في باديتي بين جبال الأطلس، ومن ثمَّ كان ديواني الأول "عاريا أحضنك أيها الطين" محاولة لاستعادة ذلك الزمن الطفولي الهارب، والذي لم يبق منه سوى أطياف في الذاكرة.

حضور السيرذاتي في الشعر مسألة طبيعية، لأن المبدع الحقيقي، في اعتقادي، يكتب انطلاقاً مما يعيشه وما يتفاعل معه كذات فردية من جهة، وكذات جماعية من جهة ثانية. هذا الحضور أغنى التجربة الشعرية بمكون السرد أو الحكّي، واستحضار الأسطوري، وما يرتبط بهما من وصف للشخوص والأحداث والأمكنة والحوار والمونولوج مع تنوع الأساليب الخبرية والإنشائية والبيانية والبديعة، والتصفح السريع لدواويني يجعلك تتأكد من هذه القضايا كلها.

• أنت من الشعراء الذي خرجوا عن إلزامات الشعر إلى السرد، فكتبت عمليك "سيد العشرة" و"العبور: سنوات الفقيه بن صالح". هل يُست من الشعر، وأردت أن تكتب ذاك بالواضح، لا سيما وأنَّ العملين يندرجان في إطار السيرة الذاتية؟

-لا يأس من الشعر. أنت تعرف أنني منذ البداية كنت أزواج بين الكتابة الشعرية والكتابة السردية، وإذا كنتُ تذكرُ نشرُ منذ الثمانينيات من القرن الماضي العديد من النصوص السردية في المجلات والجرائد، وخاصة في الملاحق الثقافية للجرائد التالية: المحرر، والاتحاد الاشتراكي، والعلم، وبيان اليوم وغيرها.

ثمة أشياء نحتاج للنثر للتعبير عنها، لأنه يسمح بالبوح أكثر وذكر التفاصيل الدقيقة المرتبطة بالشخوص والأحداث والفضاء. هذه التفاصيل لا يسمح بها الشعر، لأنه يقوم على التكثيف والاختزال والاقتصاد ما أمكن في اللغة، فالشعر عادة يقول أشياء كثيرة في أقل ما يمكن من التعابير والكلمات، أما في النثر فقد ننتقل من فكرة لنكتب كتاباً.

سبق للشاعر الفرنسي فرانسوا ماليرب (1555- 1628) François Malherbe أن عبّر بشكل بليغ عن الفرق بين التعبير الشعري والتعبير السردى، وذلك عندما جعل النثر يمشي، والشعر يرقص. المشي كما نعرف هو نقل القدم من مكان لآخر، وذلك لغاية، قد تكون قضاء حاجة في السوق، أو الذهاب للمقهى لمجالسة صديق، أو لمجرد المشي كرياضة، أو للتنزه، أو لزيارة قريب إلخ. كذلك النثر، سواء كان مقالة أو قصة قصيرة أو رواية، فإننا ننتقل من فكرة

محددة أو قضية معينة وفق مسار له بداية ونهاية، كشرط سينمائي. النثر يتوخى وصف المكان والشخص وسرد الأحداث، وذلك كله لإيصال فكرة معينة، والتي من ورائها يسعى الكاتب إلى التعبير عن رؤيته للعالم.

الرقص اهتزاز صاعد من الروح، أو من أنا العميقة، ليجعل الجسد يتماوج وفق حركات معينة تبعا لإيقاعات ونغمات صادرة عن آلات موسيقية. الرقص، صاخبا كان أو هادئا، لا يبرح المكان، لأنه مقصود لذاته، كذلك الشعر، فهو بالدرجة الأولى لا يتوخى، لكي يكون شعرا، غير التعبير عن أحاسيس ومشاعر، لا يروم غير بلاغة الإمتاع أو البيان بلغة الجاحظ، من هنا أقر أصحاب الفن للفن أن الشعر فن خالص، وأن الرسالة المطلوبة منه هي أن يكون شعرا أولا وأخيرا، وألا يُغلبَ ما هو خارج عنه من واقع اجتماعي وسياسي على حساب بعده الفني الجمالي.

• ما هي طقوسك الخاصة أثناء الكتابة، ومتطلباتها الحميمية؟

-لا طقوس معينة لي. فيما قبل، عندما كنت أشتغل، كان وقت الكتابة في الليل، وفي عطلة نهاية الأسبوع. بعد الإحالة على المعاش تغير زمن الكتابة، بحيث أفضل فترة الصباح من الثامنة إلى حوالي العاشرة والنصف، ثم أخرج لكي أمارس رياضتي المفضلة (المشي) لنصف ساعة أو يزيد قليلا، بعد ذلك أمرُّ بالسوق لأقتني مستلزمات المطبخ من خضر وفواكه.

لا أدعي أنني كل صباح أشرع في الكتابة، ككاتب محترف. أفضل أحيانا أن أقرأ، وأحيانا يحلو لي أن أتكاسل، وألا أفعل أي شيء، وهذا بعضٌ من نَعَم التقاعد، كما أن مقولة "الوقت من ذهب" لم تعد تعنيني كثيرا.

ما أحبه، بالدرجة الأولى، أثناء الكتابة هو الهدوء والصمت، حتى الموسيقى الهادئة لا أشغلها، وأجمل الأصباح أيام العطل حيث تقل حركة المحركات في الشارع المجاور لبيتي.

• بإيجاز، لماذا تكتب؟ ولمن تكتب؟

-لماذا أكتب؟ أخشى أن يكون الجواب طويلا، إذ عليَّ أن أعود إلى زمن الطفولة البعيد في نهاية الخمسينيات من القرن الماضي في البيئة البدوية التي ولدت فيها وترعرعت. كنت أشاهد

أبي الفقيه يكتب بين الحين والآخر في ورقاتٍ صغيرةٍ أشياءٍ لغرباءٍ يأتون إلى البيت، ويمضون مسرعين، بعد أن يجزلوا له الشكر، بعد أن كبرت قليلاً عرفت أن ما يكتبه أبي هو تمائم ورقيات، وهي بمثابة وصفات للعلاج، بعد ذلك كان الأب يأخذني معه إلى مسجد الدوّار في الغبش الأول للصباح، كي ألتحق بأطفال آخرين في الكتاب. كان يكتب لنا الألواح التي علينا حفظ ما كتب فيها من آيات بينات قبل شروق الشمس لكي يُسمح لنا بالذهاب إلى بيوتنا من أجل وجبة الفطور، ثم العودة بسرعة إلى الكتاب، من أجل حفظ لوح آخر. كان أبي هو أول شخص أراه يقوم بفعل الكتابة، وهو أيضاً أول إنسان أراه يقرأ في كتاب، وقد علمني كيف أقرأ، وكيف أخط حروف الأبجدية على اللوح الخشبي.

لما التحقت بالمدرسة، وأصبحت أمتلك الدفاتر والأقلام، شرعت في تقليد الأب في الكتابة، بعد أن أدركت في لاوعيي أن الكتابة قد يكون لها دور خطير ما دام ما يكتبه أبي يُشفي الناس من الآلام والأوجاع. شرعت في نسخ سير الكتاب والشعراء الواردين في الجزء الخامس من سلسلة اقرأ الذي كان مقرراً في السنة النهائية من التعليم الابتدائي.

في الإعدادي، وأنا أخرج من الطفولة الشيقة إلى المراهقة المراهقة بأحلامها وتطلعاتها واستعجالها للعبور إلى زمن الراشدين: زمن الآباء والأمهات. في هذه الحقبة قرأت بعض كتب جبران خليل جبران ومصطفى لطفي المنفلوطي وغيرهما، وقد أعجبت بعوالم جبران، فشرعت بدوري أكتب كل يوم خواطر أتغنّي فيها بالطبيعة الجميلة المحيطة بي، وبفتاة أحلامي، وغيرها من الأحاسيس والمشاعر التي تنتاب أي مراهق.

دون أن أطيل أكثر، ظلّ فعل الكتابة ملازماً لي في مرحلة التعليم الثانوي وفي الجامعة. كنت أكتب كثيراً، ولم يكن همّي أن أكون كاتباً أو شاعراً. كان الأمر كما لو أن شحنات من العواطف والأحاسيس تسعى لأن أتخلص منها، وكلما أفرغتها على البياض أشعر بنوع من المتعة والراحة.

فيما بعد أصبحت الكتابة، كما القراءة والمطالعة، جزءاً من كينونتي ووجودي، وهذا الأمر ينسحب على غيري من الكتاب. عندما أكتب يتتابني فرح داخلي عارم، بل أحياناً تتتابني قشعريرة تجعلني أؤكد لنفسني أنني صادق فيما أكتب، لأنه بدون الصدق لا يمكن لذلك الفرح وتلك القشعريرة أن يحدثا.

أكتب لأنني أعتقد أن الشاعر يكتب نشيد العالم، ويغني سِفَر الروح وملحمة الوجود،

ووسيلته الوحيدة هي اللغة، لذلك فهو خالقها وحارسها باستمرار.

الشرط الثاني من السؤال هو: لمن تكتب؟

بعجالة أقول: أكتب لنفسي، وأول من يقرؤني هو أنا بكل تواضعها الجمّ، لكن مع ذلك أضع في عين الاعتبار، وأنا أكتب، قارئاً مفترضا سيتجاوب مع ما أكتبه سلباً أو إيجاباً، لأن ما أكتبه بقدر ما يعنيني يعنيه هو أيضاً، وما أقوم به كما لو أنني أنوب عنه في كتابته، أو كما لو أنني استأذنته في التعبير عما يختلج في نفسه، وهو يتفاعل مع الوجود وأسئلته الحارقة.

• بوصفك معنياً بسؤال الشعر المغربي، كيف تنظر إلى حاله اليوم، وإلى مستقبله بالنظر

إلى الإكراهات الثقافية المتراسة؟

في اعتقادي المتواضع يمكن الاطمئنان على حال الشعر في المغرب، وقد قرأت في السنوات الأخيرة كثيراً من المجاميع الشعرية لشعراء وشاعرات في بداية مساهمهم الشعري، وقد أبانوا عن قدرات واعدة في التعبير الشعري، من خلال امتلاكهم للغة، وما يكفي من القلق الأنطولوجي الناتج عن تفاعلهم مع سيروراتهم الزمنية، واحتكاكهم بالحياة من خلال تجارب عاشوها بالجسد والروح معا.

ساهم الفايسبوك في جعل الكثيرين يعبرون من خلال ما يرونه شعراً، فكثير الغث، كما الرداءة، المستقبل وحده هو القادر على أن يقنع مثل هؤلاء بأن الشعر ليس رصف الكلمات، بل مسار طويل، ولا يبلغ بعضاً من مسافته غير الممالك لما يكفي من الهواء في الرثات.



عبد السلام المساوي

ولد سنة 1958 بأيلة- ظهر السوق (إقليم تاونات)، شاعر وناقد. تابع دراسته العليا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس حتى حصوله على شهادة الدكتوراه في الأدب العربي المعاصر. من أعماله الشعرية: خطاب إلى قريتي 1986، سقوف المجاز 1999، عصافير الوشاية 2006، هذا جناه الشعر علي 2008، لحن عسكري لأغنية عاطفية 2011.

• في عقد الثمانينيات الذي بدأت الكتابة فيه، ما هي أبرز العلامات التي أثارت انتباهك، أو اعتقدت بأنها تقودك إلى «مغامرة» على نحو ما ؟

- في هذه المرحلة لم أكن قد امتلكت وعيًا حادًا بالفروق الفنية المفصلية التي كانت سائدة بين المرحلة التاريخية السابقة (السبعينيات) وبين المرحلة الجديدة. لكن بالتأكيد كنت أشعر بضرورة كتابة ما يريح ذاقتي. ولربما كان ذلك إحساسا عاما عاشه شعراء جيلي بفعل المؤثرات التي جرفتنا وفعلت فعلها فينا. كنا نعرف الوزن ودرسناه في المدرسة والجامعة، ولكننا كنا نتجه إلى كتابة شيء حر غير مقيد.. شيء نشعر معه بالانطلاق، وأن يكون التركيز فيه على لغة مغايرة لا تصف ولا تقول الواقع بلغة التواصل، لغة نحس خلالها أنها معبر إلى المعنى؛ بل هي معنى المعنى. لغة منكبته بعبارات بسيطة ولكنها مكثفة ولا تميل إلى صناعة الخيال المقولب حسبما ترسخ في التشبيه المجاز والمجازرة. كانت قواعد الشعر التي رسختها تعريفات النقاد والدارسين ثقلا لا يطاق، وأنها تحُدُّ كثيرا من طاقتنا وتلجم ما نريد التعبير عنه. وسنعي الخطوة الجريئة التي أقدمنا عليها فيما بعد، أي في بداية التسعينات، مع مشاركتنا في تأسيس ملتقى الشعراء الجدد في مدينة سلا عبر جمعية الشعلة، وإصدار عدد من البيانات الشعرية المتمردة.

• صار من الدارج أن جيل الثمانينيات الذي تمثل أحد شعرائه الأساسيين، حقق طفرة

أساسية في سياق تحديث الشعر المغربي. في نظرك، ما هي أهم المكاسب والآثار التي تنسب له، والتي ما زالت تفعل فعلها المؤسس؟ وما هي مرجعيّات الكتابة التي استلهم منها سبل إبداعه الجديد؟

- شعراء جيل الثمانينيات لم يحققوا مكاسب فنية فحسب، والتي تمثلت في تحرير النص الشعري من طابوهات العروض والبلاغة الكلاسيكية ومن ادعاء التغيير الاجتماعي والسياسي، وتمثلت كذلك في شعنة اليومي والتركيز على التعبير بالصورة الجديدة القائمة على الرمز والمفارقة والسخرية السوداء؛ بل إضافة إلى ذلك، غيروا مفهوم الشعر بشكل يساير شكل الحياة التي يعيشونها، ويتفاعل مع الجو الفكري والحضاري الذي أدركوه. لقد جعلوا من الشعر منهاجا للقول الجميل القادر على تجميع أشياء العالم وأفكاره تبعا لصيرورة لغوية وذهنية تنتقي من لحظات التدفق الحيوي زمن الكثافة المجدية. لقد عرفوا أن النص الشعري لا يكتسب شرعيته، باعتباره فناً، من الرفض الجاهز؛ كما وعوا بأن النص الشعري ليس شارة احتجاج تعمل في السطح، بل هو الشكل الأخير الذي تسفر عنه مواجهة الذات للعالم باللغة المنفتحة على تعددها. لقد تحدد مصير الشعر عند هذه الثلة من الشعراء بمصير المفهوم الشعري وتوجهات وظيفته الجمالية التي لا تنفصل عن الإحساس بالوجود والرؤية الكونية للحياة. فالشاعر الثمانياني لا يهمله أن يسمى شاعرا بقدر ما ينشغل بمواجهة مفارقات الوجود والمجتمع بمفارقات أحد وأقوى؛ وهو يركب أقصى درجات المكر التعبيري من أجل تحقيق هذه الغاية، متمثلا في ذلك كل ما تتيحه اللغة من وسائل الكشف، وما توفره كذلك من أستار الإخفاء.

إن المتخيل عندهم يراهن على التحول الحقيقي للمعنى، وتحول المعنى كفيل بأن ي اخترع لغته معجما وتركيبا ورموزا.. هذا هو الحد الجوهرى الذي تتأسس به الحساسية الجديدة التي تؤشر على وجود وعي شعري مختلف..

ولعل كل ذلك يعود إلى انفتاحهم على مرجعيّات الشعرية العربية المعاصرة، مما كان يصدر عن شعراء الحداثة في لبنان وسورية تحديداً، بتوجيه من النماذج الشعرية التي أخذت تفرض وجودها كاتجاهات فنية قائمة الذات لشعراء من سوريا (أدونيس) وفلسطين (محمود درويش) والعراق (سعدى يوسف).. وتتكون هذه المرجعيّات أيضا من رصيد المقروء الغربى إبداعا وفكرا، خصوصا بعد انفتاح المناهج التعليمية على الثقافتين الفرنسية والإنجليزية،

بالإضافة طبعا إلى مرجعية المعيش المليء بالمفارقات في الزمن المغربي المعاصر، تلك التي تعطي للنص نكهته الحيوية.

• أصدرتْ باكورتك الشعرية (خطاب إلى قريتي) سنة 1986. كيف تستعيد تلك اللحظة وحماس الشاب الذي في الثامنة والعشرين وصورته «القروية»؟

-إصدار ديوان في أواسط الثمانينيات كان مغامرة غير محسوبة العواقب. فإلى ذلك الحين لم يكن بعض رواد القصيدة المغربية المعاصرة قد جمعوا شعرهم في دواوين كمحمد السريغيني، وأحمد المجاطي، ومحمد الخمار الكنوني، وغيرهم.. علاوة على أن الديوان اشتمل على نصوص كتبت بعضها وأنا في سن الثامنة عشرة. ومن ثم يمكن تصنيفها في إطار توثيق البدايات. البدايات التي تشي بالارتباك ولا تطمئن إلى درجة الوعي الشعري الذي كان ما يزال يؤسس وجوده المعرفي والسيكولوجي. وهي مسألة تدفع بالكثير من الشعراء إلى التنكر لها أو التبرؤ منها. وفي ذلك مغالطة شديدة، لأن الوجود الفعلي لهذا الشاعر أو ذاك يتحدد أساسا في بداياته. ومن الصعب أن نتلمس النضج في بداياتنا. أذكر أنني بعث من الديوان آنئذ 500 نسخة عن طريق سوشربيس، وبعث خلسة منها 200 نسخة عن طريق التوزيع الخاص، وقد كان هذا الرقم مدهشا لبعض الأصدقاء الشعراء الذين كانوا قد سبقوني إلى النشر. وحينما أستعيد اليوم هذا الرقم اليوم (700 نسخة) باستحضار معطيات السوق، أستشعر مفارقة بين ما كان، وبين ما هو قائم حاليا. لقد كانت تجربة (خطاب إلى قريتي) بالنسبة إلي أساسية في إعلان دخولي إلى ساحة التداول الشعري، ولو كنت استشرت المتابعين للهم الشعري والمكتوبين بناره آنئذ، لكنت فوتُّ على نفسي جرأة تلك المغامرة المبكرة !

• من خلال مجموع أعمالك الشعرية التي انتظمت في الصدور بعد ذلك التاريخ، انتصرت لقصيدة النثر وكنت من المتحمسين للكتابة بها. هل ما زالت قصيدة النثر لسان حال الغائبين في التاريخ؟ إلى أي مدى باتت القصيدة تحتفظ بذلك الوهج الذي كان لها في البدايات الطليعية؟

- أعتقد أن قصيدة النثر اليوم هي المهيمنة، فهي حازت على الشرعية حتى من قبل الذين ناصبوها العداء في مراحل سابقة، وبات من يكتب النص العمودي والنص التفعيلي كمن يجزئ مكونات الشعر على نحو يثير الشفقة. فالوزن ما هو إلا مكون واحد من مكونات أخرى

إذا غابت غاب الشعر، ولو كان محكم الوزن. تعاريف الشعر اضمحلت اليوم مع التجارب الهائلة التي اختطتها قصيدة النثر لنفسها. سبق لي أن عبرت عما يشبه هذا في بيان شعري نشره موقع جهات الشعر الذي كان يشرف عليه الشاعر البحريني قاسم حداد، جاء فيه: «صار بوسع الجيل الجديد أن يعمل معوله في دسم البلاغة حتى تخرج اللغة من اللغة، وأن يعيد خلط البحور بكف النثر إلى أن يلفظ الإيطاء والإقواء وال... آخر نفس كان معلقا على مشجب القوافي فيتسع حبل الإيقاع... صار، أيضا، بوسع الشاعر أن يجعل اللغة تابعة لمعانيه الرهيبة من أجل أن يصنع شكل حياته ويغادره إلى شكل آخر. لقد انفلت الزمام تماما وتعطلت بوصلة الكتاب النقدي...».

• انتبهت مبكراً إلى قيمة البعد الجمالي بدل الإيديولوجي الذي كان يسلب الشاعر صوته الفردي، في بناء ممارستك الشعرية. وضمن هذا البعد احتفاؤك بالسير ذاتي. كيف تنظر إلى مسألة السيرة الذاتية في سياق الشعر؟ ماذا يبقى منها، وما الذي يضاف إليها؟

- ما من شك في أن كل كتابة هي أثر دال على شيء قليل أو كثير من صاحبها، وعلى عصره. فالكتابة حياة والكاتب يُتْلَفُ معاملها الظاهرة بما ينفث فيها من رموز وظلال وإيحاءات. ولعل الشعر أن يكون الكتابة الأقرب إلى إظهار ذات الشاعر ولحظات دالة من مسار حياته، لأن الشعر إذا ابتعد عن التجارب الحيوية أوشك أن يفقد حرارته وتوهجه. لا يكتب الشاعر إلا ما يُدْمِي نفسه، وطبعاً في علاقته بالآخرين وبالمرجعيات الاجتماعية والثقافية التي ينهل منها. لكل ذلك أرى أن حضور السيرة في النصوص الشعرية أمر بدهي لا يمكن نفيه. بل أكثر من ذلك في القصيدة يقول الشاعر أكبر معاني حياته دون أن يكون مضطراً لتفصيل ذلك في وقائع. وفي تجربتي الخاصة، وبدءاً من ديوان (سقوف المجاز) لاحظت كثير من الذين كتبوا عن شعري وجود نفس سردي بأساليبه الظاهرة، مثلما وجدوا إحالات على لحظات المعيش في أقصى تجلياته الواقعية أحياناً. بل أكثر من ذلك كنت أحياناً أضرب عن كتابة القصيدة لأنخرط في كتابة نصوص سردية حكاية.

• كتبت سيرتك الذاتية التي نشرت أطرافاً منها. هل السيرة الذاتية سرّاً أشفى للغيل، وتعيد ملء بياضات الشعر وفجواته المجازية؟

- هذا سؤال يدعو إلى توضيح أكثر وإلى فصل النفس السيري في الشعر عن النفس السيري

في النشر. قبل كتابة سيرتي الذاتية التي نشرت فصولا منها، وهي الآن مكتملة في مخطوط بعد أن ضاع مبلغ الدعم الذي حصلت عليه من وزارة الثقافة بسبب ناشر غير مقدر لمسؤولياته، كنتُ قد نشرت مجموعة من النصوص السردية في ملاحق ثقافية مغربية وعربية، جمعتها بعد ذلك في كتاب (عناكب من دم المكان) صدر سنة 2001 بدعم من وزارة الثقافة. وكانت هذه النصوص سردية نثرية ولكن تخترقها مقاطع شعرية. كأني كنت أحاول فك أزمة ناشبة بين النثر والشعر وهما يتنازعاني، فلم أجد بداً من تلك المزاوجة. ولعل صدور الكتاب قد فسح لي، بعد ذلك، فرصة لتأمل هذه التجربة. ومن ذلك انطلقت لكتابة سيرتي الذاتية، لكن ليس على الطريقة التي درج عليها كتاب السيرة المعروفون، أي بالتتبع الكرونولوجي لمسار حياتهم، بل عمدت إلى كتابة تستحضر وقائع حقيقية في حياتي، لكن لا أدخل في تفاصيلها، بل أكتفي بما يتحصل لي من تأثيراتها.. بمعنى أنني كنت مأخوذاً بمحاولة تحقيق بعد جمالي وفني ونفسي أكثر من اهتمامي بتفاصيل الأحداث... إن لجوئي لكتابة سيرتي الذاتية كان فعلاً نوعاً من تعويض استعصاء القصيدة ورغبة في الشبع من الكتابة.

- انكسبت في سياق مسارك الأكاديمي على نقد الشعر، فقرأت أبرز متون الشعر العربي الحديث والمعاصر. كيف تقيم العلاقة بين كونك شاعراً وباحثاً في الشعر وعبره؟ وهل تتفق معي في أن النقد الشعري يعرف في وقتنا الحاضر تراجعاً مهولاً لصالح نقود أخرى؟

- سأكون صريحا في الجواب عن هذا السؤال، الذهاب إلى كتابة النقد الأدبي لم يكن اختياراً، وإنما جاء نتيجة حتمية لخوضي في بحوث الدراسات العليا: شهادة الدراسات المعمقة ودبلوم الدراسات العليا ودكتوراه الدولة. فالتمرس بالبحث العلمي الأكاديمي ومناهجه، بالإضافة إلى الانشغال بموضوع الشعر وشعرية القصيدة باعتباره الموضوع الأقرب إلى النفس، هما السببان اللذان دفعاني إلى تجريب قراءة شعر زملائي من الشعراء المغاربة والعرب، كما أنني اقتديت في ذلك بشعراء كبار أقبلوا على كتابة نقد الشعر، أمثال أدونيس ومحمد السريغيني ومحمد بنيس وغيرهم. لكنني أبقى على المسافة اللازمة لئلا يغلب النقد على إبداعي الشعري، لأن كتابة النقد تبقى نوعاً من الاحتفاء بأشعار زملائي التي تغريني بمشاكستها ومساءلتها تلك المساءلة الجمالية؛ خصوصاً في زمن يكاد يختفي فيه نقد الشعر، ويطغى نقد الرواية لأسباب غير أدبية. فالرواية

بدأت تستقطب الجميع مبدعين ونقادا للإغراءات التي توفرها بعض الجهات الخليجية من مكافآت وجوائز.

• ماهي طقوسك الخاصة أثناء الكتابة، وهل تعود إلى تنقيح ما تكتبه؟

- ليست طقوسا بالمعنى المألوف، وإنما عادات متحكمة، فمثلا أكتب بإيقاع قليل وأظل أنتظر كأن الكتابة ستطرق بابي، أو كأنني أنتظر شيطان الشعر.. لكن الشيء الذي أنا متأكد منه هو أن الكتابة تسعفني عندما أكون في حالة غضب، أو يعتريني إحساس بالظلم، فتكون الكتابة الشعرية هي الملاذ الرؤوم الذي يعيد لي التوازن والهدوء.

أما بخصوص التنقيح، فأعتبره على درجة كبيرة من الأهمية، إن لم يكن هو الكتابة الثانية للنص، لأن لحظة الكتابة بمزاجها الخاص وعنفها أحيانا قد تترك بعض الآثار التي تحتاج إلى تمحيص وإعادة نظر (تركيب عبارة استبدال كلمة شطب زوائد تكثيف... إلخ). وقد أعود إلى تنقيح نص حتى بعد نشره. كما أنني آخذ بملاحظات بعض أصدقائي الذين أثق في ذائقتهم الفنية.

• بإيجاز، لماذا تكتب؟ ولمن تكتب؟

- لماذا أكتب؟ أكتب صرختي التي لم يسعفني فيها فيزياء الجسد وكيمياؤه.. هي صرخة احتجاج على الحقيقة التي لا تريد أن تتجلى، وهي صرخة كينونة تريد أن تتجلى. أكتب لأعين نفسي على مواصلة الحياة. أما لمن أكتب؟ فأنا أكتب لنفسي وأكتب محبة في التواصل الرمزي والجمالي مع أشباهي.

• بوصفك معنياً بسؤال الشعر المغربي، كيف تنظر إلى حاله اليوم، وإلى مستقبله بالنظر

إلى الإكراهات الثقافية المتراسة؟

- يعرف الشعر المغربي حالياً تنوعاً وتعددًا في التجارب، وهي تأتي من تنوع وتعدد المرجعيات الوافدة وكذلك من أصالة المرجعية الثقافية القائمة، إن انتشار الثقافة الشعرية في العقود الأخيرة سمح بترسيخ الوعي الشعري لدى فئات عريضة من المهتمين. هناك انتعاشة باتت ترى على المشهد الشعري المغربي في العقود الثلاثة الأخيرة، على مستوى تطور التجارب الشعرية. ومن حسنات هذه التجارب الجديدة معاداتها للتنميط وقبولها بالانفتاح على كل الحساسيات.

من جهة أخرى، يعاني الشعر المغربي من محدودية التداول وانحسار الجمهور المتذوق له. ولعل هذه سمة عامة تنسحب على الشعر العالمي ككل وإنْ بتفاوت. ربما يكون المستقبل أفضل بالنظر إلى الهياكل التي أنشئت في السنوات الأخيرة كبيت الشعر في المغرب الذي جاء ببرنامج طموح يتمثل في نشر الثقافة الشعرية على مستويات عدة ومن خلال برنامج متنوع يتمثل في نشر الكتب الشعرية الإبداعية والنقدية وتنظيم دورات أكاديمية وأمسيات شعرية. كما أن المشهد تعزز بتأسيس دارين للشعر بكل من مدينة تطوان ومدينة مراكش بتنسيق بين دائرة الثقافة بالشارقة ووزارة الثقافة المغربية، ومن شأن هذه المؤسسات أن تعطي دعماً للثقافة الشعرية في المغرب.



ثرىا ماجدولين

ولدت عام 1960 بمدينة سطات. حاصلة على إجازة في الأدب العربي سنة 1982 من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، وعلى دبلوم الدراسات المعمقة سنة 1988. بدأت تنشر منذ سنة 1978. من أعمالها الشعرية: أوراق الرماد 1993. المتعبون 2000. وسماء تشبهني قليلا 2005. أيّ ذاكرة تكفيك 2008. أبعد ما يكون 2015.

• كيف جاءت ثريا ماجدولين إلى الشعر، وعقدت عليه زمام كينونتها؟

- علاقتي بالشعر تمتدُّ إلى مرحلة الطفولة، حيث كانت مكتبة والدي رحمه الله مليئة بالدواوين الشعرية والروايات وكتب الأدب. وكنت أقرأ كثيراً في تلك المرحلة، لكنني أعتقد أن الحياة بتجاربها المتنوعة هي التي دفعتني إلى الكتابة. كتبت أولى المحاولات الشعرية في سنِّي الرابعة عشر. في تلك المرحلة من العمر التي بدأت فيها أسئلة الوجود تملأ ذهني، وكثيراً ما عجزت عن إيجاد أجوبة شافية عنها، فكانت الكتابة جزءاً من الحل أو على الأقل كانت محاولة لصناعة لحظات من الرضا والاطمئنان أمام عدم الرضا عن العالم... لذلك جاءت الكتابات الأولى مليئة بالرفض والتحدي والرغبة في التغيير.. كنت أسرع إلى الورق كلما شعرت بالرغبة في الانعتاق.. كأما الكتابة حزن رحيم.. كأني أستنجد بها لأنقذ نفسي من الانكسار، ثم أعجبي الأمر، وتعودت عليه.. هكذا كانت الكتابة في البدء هواية جميلة ولطيفة أعبر بها عن وجهة نظري في الحياة، وأمارس عبرها حق الخلوة إلى الذات والإنصات إلى صداي.

كنت أمارس الكتابة سرّاً في ما يشبه العشق حين اكتشفت لذتها، وتوهمت أنّها تستطيع فتح أبواب الصمت الذي تزرعه حدة الواقع حولي وبداخلي.. ولم أكن أفكر في النشر.. لم أضع أمام ناظري أبداً قارئاً محتملاً.. إلى أن دخلت الجامعة.. ففي السنة الأولى من الجامعة، وأنا في السابعة عشر من عمري، نشرت أولى قصائدي بتحريض من بعض أصدقائي بجريدة «المحرر» قبل حظرها.. لكن الغريب أن الأمر لم يكن ممتعاً، لقد أحسست بالقلق كلما هممت بنشر

القصائد اللاحقة. ونفس الأمر تكرر حين طُلبَ مني أن أنشر ديواني الأول في بداية التسعينيات، أي بعد عقد كامل من الكتابة والنشر في الجرائد، ثم تكرر نفس التردد مع باقي الدواوين الخمسة..!

كتبت في كل الأشكال الشعرية تقريبا، بدءا من القصيدة العمودية التي مثلت البدايات الأولى التي لم تنشر، إلى القصيدة الزجلية تأثرا بالمرحلة الغيوانية، ثم قصيدة التفعيلة، إلى أن استقر القلب أخيرا على قصيدة النثر، والتي كتبتها عن قصد وإصرار. ثم صارت الكتابة بعد ذلك رفيقة العمر، وسرنا معا في محاولة لصناعة الحلم، وفتح مزيد من النوافذ في العالم.

كان زمن الكتابة بالنسبة إلي مسبوقةً بزمن شاسع من القراءة، قراءة عميقة ومتأنية للشعر قديمه وحديثه، من الشعر الجاهلي إلى المتنبي، ومن أبي تمام والمعري إلى السياب، ومن جبران إلى محمود درويش ومن نزار قباني إلى أدونيس، ومن محمد بنطلحة وعبد الله راجع إلى أحمد المجاطي ومحمد الميموني، ومن لوركا وبوشكين وبودلير ونيرودا ورامبو وإيلوار، إلى غوته وريتسوس وروني شار، وآخرين.. ولم تكن هناك حدود تاريخية ولا جغرافية، فيما أقرأ من الشعر..

• في عقد الثمانينيات الذي بدأت الكتابة فيه، ما هي أبرز العلامات التي أثارت انتباهك، أو اعتقدت بأنها تقودك إلى «مغامرة» على نحو ما؟

- كان الظرف السياسي حارقا نهاية السبعينات، وصادفت بداية الثمانينيات بداية دراستي الجامعية، وبالتالي بداية الانخراط مع الطلبة في قضايا سياسية.. فكان طبيعيا أن تأتي أولى القصائد محملة بعشق الوطن، ولم أجد كبير عناء في نشر قصائدي على صفحات الجريدة رغم سني المبكرة (سبع عشرة سنة) خاصة وأن الأقلام النسائية كانت قليلة جدا آنذاك.. ولم يكن الظرف الثقافي بمنأى عن السياسي.. بل كان رديفا له.. وكان أغلب ما نشرته في هذه البدايات عبارة عن قصائد نضالية وعن واقع سياسي موقوت.. في هذه الفترة لم يكن هناك تساهل مع المبدعين الشباب.. كنا ننشر في جريدة «المحرر»، ومنا من كان ينشر في جريدة «العلم» أو «البيان»، وكانت هناك متابعة دائمة لما نكتب من النقد، حيث تتولى تلك الجرائد نشر مقالات نقدية عن كتاباتنا الشعرية، وغالبا ما كانت تلك القراءات قاسية.. لم تكن هناك مجاملات، إذ لم يكن هناك تواصل أو معرفة مسبقة بأولئك النقاد، كانت كتاباتهم عبارة عن تقييم للقصائد

المنشورة، شكلا وموضوعا ولغة وبنية وتخيلًا وصورة وإيقاعًا.. كأنما هي امتحان لنا للمضي أو للتوقف عن كتابة القصيدة.. ومازلت أحتفظ بنسخ من تلك الأعداد من جريدة المحرر الرائدة.. وأقول الآن ليت تلك المتابعة النقدية استمرت الآن، بنفس النفس، لعلها تفيد في غربلة المشهد الشعري الراهن..!

• صار من الدارج أن جيل الثمانينيات الذي تمثلين أحد أصواته النسوية القليلة، حقق طفرة أساسية في سياق تحديث الشعر المغربي. في نظرك، ما هي أهم المكاسب والآثار التي تنسب له، وما زالت تفعل فعلها المؤسس؟

جيل الثمانينيات، حقق تحولات مشهودا لها في بنية القصيدة المغربية، رغم تقصير النقد حاليا في الانتباه إليها، إذ شكلت تلك المرحلة انتقالا بين الجيل السبعيني الذي مثل البداية الحقيقية لشعر الحداثة بالمغرب وجيل التسعينيات الذي وجد أمامه طريقا معبدا لاختيار آفاق مغايرة. وككل مرحلة انتقالية وجد جيلنا أمامه تحديات متنوعة نابعة من السؤال الرئيسي حول علاقة المثقف بالواقع، نجم عن هذا السؤال جدالٌ ثقافي عميق حول علاقة القصيدة من جهة بتحولات العصر، بعد طغيان ما سُميَ بشعر الالتزام عند شعراء السبعينات، ومن جهة أخرى في مدى حفاظها على مائها الشعري الجمالي وانسيابها المطلق في عوالم الذات الشاعرة.. وبين الحفاظ على قصيدة التفعيلة أو الانسياق وراء قصيدة النثر.. جيل الثمانينيات عرف نقاشا طويلا على صفحات المجلات والجرائد الجادة حول قضايا ثقافية.. الشيء الذي يفقد الآن..

• أصدرت باكورتك الشعرية (أوراق الرماد) عام 1993. ومن خلال نصوصها نشعر ارتباطك الوجداني ببعض القضايا الوطنية والقومية. هل ثمة ظروف موضوعية ساقتك إلى ذلك؟ أم كنت واقعة تحت تأثير مذهب الالتزام في الشعر؟

ديوان «أوراق الرماد»، المنشور سنة 1993 يضم قصائد عقد كامل... القصائد التي كتبت في هذه الفترة كانت موسومة بصوت الوطن الجريح.. مليئة بالقلق.. تمثل ذاكرة الرماد المتبقي من مرحلة السبعينات الحارقة أو بداية الثمانينيات.. ولكنه رماد يحيل على طائر الفينيق، حيث الشاعر يحترق ويترمد وينبت من وجعه في تكوّن أبدي ليكتب... وراء كل قصيدة كانت هناك حكاية ما.. وأول نص نشرته على صفحات جريدة المحرر كان عن محمد كرينة، ثم كتبت عن سعيدة المنبهي وعن عمر بنجلون.. وعن انتظاراتنا لمغرب حقوق الإنسان ومغرب العدالة

الاجتماعية...طبعا لم تكن هناك حدود فاصلة بين ما هو ذاتي وما هو سياسي.. فكل حكاية من حكايا الوطن كنت أكتوي بنارها قبل أن أنهمر على الورق قي شكل قصيدة..

- ابتداء من ديوانك « المتعبون»، مروراً بـ«سماء تشبهني قليلا» و«أي ذاكرة تكفيك» و«أبعد ما يكون»، نكتشف حضور ذات الأنثى التي عادت إلى مشاغلها الخاصة. ما الذي قادك إلى اكتشاف هذه الذات وكتابتها؟ وما هي مصادرك الشعرية التي أخذت تنهلين منها في هذا السياق؟

- لم أعد إلى ذاتي لأنني لم أغادرها أبدا! .. حتى في ديواني الأول وفي قصائدي الوطنية، لم أكتب عن شيء لم يمتزج بدمي ولم يخرج من مسامي.. كتابة الشعر بالنسبة إلي كانت دائما فعلا شاقا.. ولذلك تخضع القصيدة لرقابة صارمة داخل الذات قبل أن أسمح لها بالظهور.

أما عن مصادر الشعرية، فقد استقيت مادة شعري من تجاربي الفردية في الحياة ومن رؤيتي الخاصة للوجود.. الحياة هي المنبع الأول والأكثر ارتيادا للقصيدة التي تنكتب بداخلي.. بكل ما تزخر به الحياة من مشاعر الحب وألم الفراق ووجع الغياب وعذاب الفقد. ولعل رحلة البحث عن الفرح والسكينة من أكثر الهموم وألحها في قصائد دواويني الأخيرة. وأعتقد أنه من غير الممكن أن تتم هذه الرحلة دون الاحتراق والتكون، تماما كما يفعل طائر الفينيق..

- من ديوان إلى ديوان، لا يُخطئ القارئ صوت الأنثى الشجيّ وهي تبوح بمواجدها في الحيرة والقلق والغياب، ثم يشعر بها وقد صار صوتها أكثر شفافية للروح والفرح. هل يمكن القول إن الشعر هو كتابة خاصة ونوعية لسيرتك الذاتية؟ ماذا يبقى من هذه السيرة، وماذا ينضاف إليها وهي في حضرة الشعر كخطاب مجازي؟ هل هو تعويض عن غياب تشعرين به في قرارة نفسك؟ أليس الشعر - والحالة هاته - تمرين على العزاء كلما ابتعدت أَميالا عن فردوس الطفولة؟

- كل كتابة إبداعية تحمل جزءا من شخصية كاتبها.. لكن الكتابة لا يمكن أن تعوض أي غياب.. الكتابة تقوم بوصفه والحديث عنه، لكنها ليست تعويضا.. ولا أعتقد أن القصيدة يمكن أن تكون صورة طبق الأصل لسيرة صاحبها.. قد تكون إسقاطا لفكرة أو لحالة، ولكنها أبدا لا يمكن أن تحل محل «بطاقة التعريف الوطنية» !!.. لذلك لا أرى أهمية في أن ينشغل القارئ

يمدّ علاقة القصيدة بالشاعر أو بالأحرى بالشاعرة ! لأن هذا الأمر لا يطرح على الشعراء الرجال عادة !!... والقارئ الجيد هو من يبحث عن جماليات النص ومعانيه المدهشة ولغته المميزة وصوره المتفردة... فقط ! .. فأنا حين أكتب لا أنشغل بتعرية ألمي أمام الورق، بقدر ما يشغلني كيف أعبر عنه.. أعطي أهمية كبرى للتخييل ونسج الصور الشعرية الجديدة ونحت مدلولات غير متوقعة.. وهذا ما أريد من القارئ الانتباه إليه..

• في سياق اهتمامك الجمالي والأكاديمي بالشعر المغربي المعاصر، كيف تنظرين إلى واقع الشعر اليوم؟ وهل استطاعت المرأة الشاعرة أن تساهم في مسار تحديث هذا الشعر؟ وما هي وجهة نظرك بخصوص مفهوم الكتابة النسائية؟

- واقع الشعر اليوم لا يختلف عن واقع الشعراء.. إنه واقع مبهم ومليء بالمطبات... فاقده للبوصلة.. منسوب اليأس غطى على نسبة الأمل الضئيلة.. واقع مشحون بالزيف والمشاحنات والكراهية.. ولا نجد شعرا نقيا صافيا إلا عند شعراء قليلين.. واقع الشعر اليوم لا يطمئن أحدا.. عشرات الدواوين تطبع يوميا ولا أحد يطلع عليها أو يقدم قراءة نقدية عنها دون أن تكون هناك علاقة ما بين أصحابها... لا أحد من الشعراء أو من النقاد يشتري ديوانا شعريا خارج أيام المعرض الدولي أو حتى أثناءه.. معظم الشعراء يتبادلون دواوينهم في ما بينهم في اللقاءات الشعرية.. هذا واقع الشعر اليوم. لكن العديد من الشعراء أيضا يعكف على مستقبل القصيدة ويساهم في تحديثها.

أما عن الشطر الثاني من السؤال، والمتعلق بالكتابة النسائية، فأجيبك بأنني حين بدأت الكتابة لم أنتبه إلى جنسي ولا أعتقد أنّ له دخلا في نوعية الكتابة التي أقدمها.. بل حاولت أن أكشف بعضا من جوانب الحياة كما يعيشها الجميع: رجالا ونساء دون تمييز.. فالكتابة عن النضال من أجل عيش كريم، وعن الاكتواء بحب الوطن والرغبة في رؤيته بشكل أجمل وهذا ما ضمنته ديواني الأول أوراق الرماد 1993، هو شيء لا علاقة له بمسألة الذكورة أو الأنوثة.. ثم حين كرست دواويني الأربعة اللاحقة للمشاعر الإنسانية مثل الحب والألم والغربة أو الفرح أو مقاربة معنى الوجود، فتلك أشياء توحد الجنسين معا، ولا تختص بجنس دون آخر.. وحين كتبت عن المرأة، كنت أكتب عن نفسي كإنسان أولا ليس إلّا.. أنا أكتب عن ما يعلق بالروح، والروح لا جنس لها.. لذلك اعتبرت مصطلح «الإبداع النسائي» مصطلحا يدل على قصور الرؤية حول ما

تكتبه المرأة، وكأن ما تكتبه لا يتجاوز تاء التأنيث ولا يتعداها إلى مواضيع وقضايا كبرى، خاصة أنه لا يوجد مقابل له ولا يتحدث النقد عن «الإبداع الرجالي».. ثم إن ما تكتبه النساء - وهذا هو الأهم - ليس متشابهها حتى نضعه في خانة واحدة. كل مبدعة تكتب بطريقتها الخاصة وتستحق أن تُنسب أدبها إلى اسمها باعتبارها فردا متميزا وليس باعتبارها ضميرا جمعيا.. طريقتي الخاصة وأسلوبِي الخاص في كتابة الشعر باعتباري ثريا ماجدولين وليس باعتباري امرأة... أنا أكتب ما أعتبره أدبا إنسانيا..

فالكتابة الإبداعية بالخصوص تعبير عن إنسانية الإنسان. ومن هنا تتضح الكونية التي يتميز بها الإبداع، وتجعله وطننا بلا حدود. أستطيع أن أقول هنا إنني مارست باكرا المواطنة الشعرية الكاملة! .. ولم أحصر ما أكتبه حول امرأة ما بداخلي، لأنني أؤمن بكونية الإبداع، وأستطيع أن أعتبر نفسي «مواطنة شعرية»!

وأدعو النقاد هنا إلى البحث عن عناصر الجودة في النص الشعري وترك المرأة تكتب بسلام دون إزعاجها بترصد ما هو أنثوي في كلماتها، مثلما لا يبحثون عن «الذكورة» في كتابة الرجل.. دعونا إذن من «الشعر النسوي» و«الكتابة النسائية»، ولننتبه إلى أننا جميعا رجالا ونساء لدينا حلم واحد مشترك، ونتقاسم هموما واحدة، ولن ينفع الأدب أن نصنفه ونفصل فيه ما هو أنثوي عن ما هو ذكوري ..

إن المشهد الشعري العام والجديد في المغرب، يحفل بأسماء نسائية ورجالية واعدة بالعباء، ومهمة الناقد هنا مساندة هذه الأسماء حتى تواصل السير في درب الكتابة دون محاصرتها بتسميات لا جدوى ترجى من ورائها.

• ماهي طقوسك الخاصة أثناء الكتابة (موسيقى، أقلام، أريكة، مشي،...)؟ وهل تعودين إلى تنقيح ما تكتبه؟

هناك لحظتان أساسيتان: لحظة الكتابة داخل الجسد وهذه اللحظة غير مرتبطة بالجو الخارجي للجسد ولا تهتم بمستوى الهدوء أو الضجيج، ولحظة الولادة أو الوجود وهي تقتضي الصمت والهدوء التام.. فرغم أن الكتابة الشعرية عندي ترتبط بفورة الروح وصرير الألم، إلا أنها لا تظهر إلا ليلا مع الهدوء التام والسكينة والصمت.. حيث لا أحد غيري يمكن أن يسمع دقات

قلب القصيدة... أما المكان، ففي الغالب أكتب في غرفة المكتب. لكنني قد أكتب أحيانا في غرفة النوم.. علماً أن هذه الأمكنة هي مكان ولادة القصيدة فقط، فهي قد تتشكل أجزاؤها في أي مكان آخر وفي أي وقت من الأوقات.. بل قد تتشكل أجزاؤها أحيانا وأنا في أماكن عامة مليئة بالناس.. لكنها لا تتجسد فوق الورق إلا بعد أن تتأكد من أن لا أحد غيري يرقبها... لا بد من الهدوء التام من أجل إخراج القصيدة إلى الوجود بعد أن تكون قد انكبتت بداخلي. كما أنني أكتب القصيدة على الورق ثم أرقنها على الحاسوب.



نور الدين الزويتني

ولد عام 1958 بفاس. شاعر ومترجم وأستاذ باحث بجامعة أبو شعيب الدكالي بالجديدة. عدا ترجماته الشعرية من العربية إلى الإنجليزية أو العكس، فقد صدر له الأعمال الشعرية: القربان والمملكة 2007. قلب الثلج 2015. كيف تظلّ شاعرًا بعد 2012 (2017).

• كيف جاء نور الدين الزويتني إلى الشعر، وعقد عليه زمام كينونته؟

- لا أظنّ أن شاعرًا يعرف بالضبط كيف جاء إلى الشعر أو الكتابة. الأمر شديد الغموض ولو بدا واضحًا للبعض أحيانًا. إنّه أشبه بالسؤال: كيف أحببت امرأة ما؟ ولو حاولت الجواب لوجدت نفسك تحكي حكاية ستحكيها بشكل مختلف، أو تحكي غيرها في ظرف آخر. هناك عدة مداخل ستختار منها واحدًا في كل مرة. وذلك ما سأقوم به.

كان عمري ستّ عشرة سنة (حوالي سنة 1976) وكنت كثير الولع بالشعر وأخبار الشعراء حتى أنني كنت أنسخ بخطّ يدي أشعارًا كثيرة من دواوين الشعراء في مكتبة البطحاء بفاس، لأنه لم يكن مسموحًا لنا بإخراج الكتب من تلك المكتبة الصغيرة والجميلة، التي أظنّ أنها هُدمت وحلّ محلها فندقٌ مُصنّف. وأيضًا لأنّ الاستنساخ الآلي لم يكن معروفًا في ذلك الزمن، وكان من بين ما نسخته بخطّ يدي آنذاك في ذلك المكان - وبعشق كبير - المعلقات العشر.

بخصوص الكتابة أتذكر أنّ أول قصيدة كتبتها كانت إلى فتاة جميلة، وكانت زميلتي في الفصل. وكانت قصيدة عمودية بقافية، لكن دون وزن لأنني لم أكن أعرف أنّ للشعر أوزانًا وقتها. أذكر أنني استعذبت كتابة الشعر بتلك الطريقة واستسهلته قبل أن يُنبّهني صديق أكبر سنًا أنّ للشعر أوزانًا، وأرشدني إلى كتاب «ميزان الذهب في صناعة شعر العرب» الذي انكببتُ على قراءته بهمة عظيمة. ثم بعد محاولات عدة وجدتني لم أعد أجِد صعوبة في النسخ على

بحر الرمل والخفيف. كانت كل قصيدة أكتبها بمثابة ولادة جديدة لي لا أتعب من إعادة قرائها وإنشادها على أصدقائي. توالى القصائد والقراءات والصدقات والاكتشافات، فكان أن تعرّفتُ، ولم أبلغ الثامنة عشرة بعد، على قصيدة الشعر الحر والشعراء العرب الرواد، ومشيت على مضض مع التيار الجديد قبل أن استعذب تلك الطريقة الجديدة في الكتابة أيضاً، وكان ما كان.

• في عقد الثمانينيات الذي بدأت الكتابة فيه، ماهي أبرز العلامات التي أثارت انتباهك، أو اعتقدت بأنها تقودك إلى «مغامرة» على نحو ما؟

- كما سبق أن قلت تعرّفتُ في الثمانينيات على الشعر الحر وروّاده، وفهمت أن أسلوب الكتابة الذي أتقنته وأحبته كثيراً- أي الشعر العمودي- أصبح متجاوزاً، أو هكذا فهمت من مجمل احتكاكاتي وقراءاتي في ذلك الزمن، وأنه كان عليّ أن أكتب على المنوال الجديد لأنال جدارة الكتابة. كان الأمر شبيهاً بشخص بيده مال وفير من عملة ذهبية قيل له فجأة إنها لم تعد رائجة وأن عليه أن يعيد سبكها. هذا جعل الأمر عسيراً عليّ آنذاك وغير مفهوم لي، خصوصاً أن الشكل الجديد عكس ما كانوا يشيعون بأنه تخفّف من ثقل الأوزان، بدا لي أصعب وأشدّ وطأة. وما زاد الطين بلّةً هو تزامن تلك الثورة الشعرية في الشكل مع عبء آخر هو مسألة الالتزام السياسي، أي ضرورة أن تكون لك قضية سياسية. كانت تلك بالفعل بداية تحوّل كبير بالنسبة إليّ في مفهوم الكتابة. بداية صعبة وعسيرة وصادمة. هي أشبه بموت فمخاض فولادة جديدة. كانت مرحلة توسلت في عبور مسالكها ومتاهاتها بتسعة شعراء جعلتهم معاً لي في ذلك الزمن، هم: بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، ونزار قباني، وأحمد عبد المعطي حجازي من المشرق، ومحمد بنيس، وعبد الله راجع، وأحمد بنميمون، وأحمد هناوي، ورشيد المومني من المغرب. جعلت أولئك التسعة خارطة طريق ورمز المغامرة الجديدة ومُعَلِّمين بالنسبة إليّ. الرحمة والسلام للموتى منهم، والعرفان والشكر لمن لا يزالون منهم أحياء، ولو قدّر لكتاباتي في تلك الآونة أن تنشر لوضح التأثير الكبير لهؤلاء الشعراء الكرام جلياً فيها.

• صار من الدارج أن جيل الثمانينيات قد حقق طفرة أساسية في سياق تحديث الشعر

المغربي. في نظرك، ما هي أهم المكاسب والآثار التي تنسب له، والتي مازالت تفعل

فعلها المؤسس؟ وماهي مرجعيّات الكتابة التي استلهم منها سبل إبداعه الجديد؟

- لا أظنّ أنني أملك أجوبة جاهزة الوضوح بالنسبة لهذا السؤال. لكن أرى - ربما - أن أهمّ

الآثار التي يمكن أن ننسبها إلى شعراء الثمانينيات في المغرب، هي انعكاس لآثار الشعراء في الغرب والمشرق وتعميق لها آنذاك، تهمُّ سؤال الشعر بما هو أفق مفتوح على المغامرة، وليس معطى جاهزاً في قوالب يكفي التقيد بها؛ أي أن الشعراء أثاروا هذا السؤال بحدة ولجوا في طرحه، على أن هذه اللجاجة ستأخذ صيغة رتيبة لن تنتشله منها، أي من تلك الرتابة، حتى قصيدة النثر التي بدأت في ذلك الوقت تنيخ بكلكلها. وهي ذات الرتابة التي هيمنت على الحداثة الشعرية عالمياً، أي إعادة صياغة سؤال الشعر أو أسئلة الشعر واستحالة الرسو على برّ. وفي ذلك ما فيه من إيجابيات عادت على الشعر باستكشاف آفاق جديدة منذ زمن الرواد إلى الآن ربما، وأيضاً هو السؤال الذي كان له أثر كبير على الأشكال الشعرية والمضامين والرؤى والصور.

- أصدرت باكورتك الشعرية «القربان والملكة» سنة 2007، وهو ما يعني أنك تأخرت عن ص دورها وحرمت قراءك من الاقتراب من مقترحك الشعري؛ هل هو تهيب التجربة من توقيعها الشخصي؟ أم ثمة ظروف موضوعية شغلتك عنها؟

- قبل أن أجيب على سؤالك هذا، هناك أمر تنبغي الإشارة إليه، وهو أن ديوان «القربان والملكة» لا يضمّ أياً من القصائد التي كتبتها في الثمانينيات، قصائد ذلك الديوان كتبت كلها في التسعينيات. أما جميع ما كتبت في الثمانينيات ويمثل مجموعة ضخمة، فلا زال حبيس درج من أدراج مكتبي بما في ذلك قصائد الفترة العمودية. والسبب هو نفس السبب الذي جعلني أتأخر كذلك في إصدار «الملكة والقربان»؛ ذلك أن هاجساً آخر كان يتنازعني في تلك المرحلة هو الهاجس الأكاديمي أي انشغالي كباحث في الجامعة، وقد كنت أستطيع التغلب على ذلك لو كان هذا الهاجس الأكاديمي منسجماً جداً مع الهاجس الإبداعي مثلما هو الحال مع باحثين آخرين مثل الشاعر محمد بنيس مثلاً، إلا أن الأمر بالنسبة إلي كان يتعلّق بالاشتغال في إطار لغة أخرى وتخصص آخر هو الدراسات الإنجليزية، واهتمام آخر آنذاك هو حقل الرواية والنقد الروائي الإنجليزي (كانت أطروحتي الجامعية الأساسية عن «عوليس» لجيمس جويس وعن الرواية الجديدة). أضف إلى ذلك اهتمامي بالدراسات الثقافية. وقد كاد هذا الجانب يعصف بي كشاعر، وهو ما حدث بالفعل لبضع سنوات، لولا صحبتي الجميلة في فترة رائعة للكاتب محمد الشركي الذي حثني بشكل مباشر وغير مباشر على العودة إلى الشعر فاعتبرت ذلك بمثابة نداء جهير لآلهة الشعر من خلال هذا الكاتب الرؤيويّ جداً. الاشتغال الأكاديمي أيضاً في تلك الفترة أدخلني في دوائر علاقات بعيدة عن زملائي الشعراء وعن اللقاءات والتظاهرات الشعرية.

- يبدو في المجموعة ما يمكن أن نسميه غنائية فقدان، بحيث نلتقط إشارات نزوع غنائي- ملحمي يستثمر الشخصي ويؤثّل بعده الأسطوري الفجائعي. من أين لك بهذا الحزن؟ هل ثمة استعادة لطفولة في زمن ما؟

- أكاد أجزم يا صديقي أنّ وراء كل تجربة شعرية هناك دائماً تجربة فقدان ما... فالإبداع سواء كان شعراً أم رواية أم تشكيلاً أم غيره من الفنون، هو محاولة لاستعادة جسد ما أو فضاء أو حالة، سواء كان ما ذكرته رمزياً أو مادياً ملموساً. وقد ألمح فرويد إلى ذلك في كتابه «ما وراء مبدأ اللذة: Beyond the Pleasure Principle»، حين ذكر حكاية طريفة عن ابن أخته الذي لم يتعدّ السنتين من عمره، والذي شاهده فرويد خلال غياب أمّه إلى السوق يلعب بكرة من الخيط مربوطة بشريط، فكان يرمي بكرة الخيط بعيداً أمامه صائحا Fort التي تعني «راحت»، ثم يسحبها إليه مرة أخرى صائحا Da التي تعني «جاءت». ويعلق فرويد على هذه اللعبة الرمزية بأنها أسلوب رمزي للتحكّم في جسد الأمّ الغائب ومحاولة استعادته كل مرة. فهو عندما كان يرمي بالكرة ويقول Fort، فإنه يرمز إلى تجربة فقدان جسد الأم، وعندما يستعيد الكرة صائحا da، فإنه يستعيد رمزياً جسد الأمّ الغائب، مثلما استعادته - حتماً - رمزياً من سطوة الأب. وقد سحب فرويد ذلك على كل عملية استعادة رمزية لجسد الأمّ بما في ذلك عملية الإبداع. من ثمة، يمكن القول أنّ كل نص أو عمل فني هو مسكون في العمق بتجربة فقدان ومحاولة إعادة امتلاك رمزي لجسد الأمّ، أو ربما الأمومة بمعنى اللغة الأصل المفقودة أيضاً. جاك لاكان عمّق الفكرة كثيراً حين قال إن دخولنا في مجال اللغة؛ أي اكتسابنا للغة في تلك الفترة المبكرة من الطفولة، هو في الحقيقة فقدان لعالم موجود ما وراء اللغة عشناه في كنف الامتلاء الأمومي الأول. وما ثمّر به في حياتنا من تجارب فراق وفقدان إنّما نعيشها بمرارة وحزن لأنها تحيي صدمة ذلك فقدان الأول الذي لن يشفى منه أحدٌ أبداً. على المستوى الحياتي المباشر مررتُ فعلاً بتجارب فقدان وفراق مريرة أرخت بظلالها على سنوات من شبابي وطوّحت بي في متاهات حزن حاولت تكثيفه في ما أشرت إليه في سؤالك بالبعد الأسطوري الفجائعي في قصائد «الملكة والقربان».

- صدرت لك بعد ذلك مجموعتان شعريّتان؛ هما: «قلب الثلج» 2015، و«كيف تظلّ شاعراً بعد 2012» 2017، وفيهما نكتشف اشتغالا على لغة الفنتازيا والغرائبية التي لا

تنعزل عن الواقعي بل تسخر منه وتنسفه من الداخل. إلى أي حد يمثل هذا الاشتغال

وظيفة جديدة للشعر في زمن لا شعري؟

- أولًا، أحببنا كثيرًا صديقي على قراءتك العميقة للديوانين، وقد كنت تفضلت من قبل بدراسة مُعتقة لديوان «قلب الثلج» أعتز بها كثيرًا، فليس سهلاً أن يستأثر عمل ما باهتمام ناقد حصيف مثلك. لكن قد تكون لاحظت أن ديوان «قلب الثلج» يُشكل معبرًا بين تجربتين نحو أفق سيتضح حتمًا في ديوان «كيف تظل شاعرا بعد 2012» حيث إني أعتبر هذا الديوان بمثابة مانيفيستو أو بيان شعري في الإشعار بحساسية جديدة في الكتابة الشعرية. وأضع خطأ تحت كلمة الإشعار حتى لا يفهم القارئ أنني أؤسس لكتابة جديدة. فهذه الحساسية الجديدة قائمة الذات في تجارب العديد من الشعراء الجدد وغيرهم من أجيال أخرى مثل: جلال الحكماوي، ومبارك وساط، ومحمد بنميلود، وعبد الإله المويدي من المغرب، دون ذكر تجارب عربية عديدة أخرى مثل تجارب سركون بولص وصلاح فائق وغيرهما. والرسالة التي أحببت الإشعار بها وإيصالها هو أن تجربة الحداثة على الأسلوب الأدونيسي الذي هيمن لعقود قد انتهت، وأنا نعيش زمنًا شعريًا آخر علينا الوعي به. بشكل نظري، يمكن القول إن تجربة الحداثة كما أسست لها تجربة مجلة (شعر) وبعدها (مواقف) أدونيس، انبنت على ما أطلق بعض نقاد الحداثة عليه «المهيمنة الإبيستيمولوجية» Epistemological dominant في الكتابة؛ أي عبارة أكثر وضوحًا، يمكن القول إن تجربة الحداثة تلك أطرتها أساسًا أسئلة مثل سؤال الشكل، ماهية الشعر، معنى العالم الذي نعيش فيه، كيفية مقارنة هذا العالم واستكشافه، تغيير هذا العالم، دور الشاعر، إلخ. إلا أن التجربة اللاحقة والخارجة عن تلك التجربة لم تعد تحفل بمثل هذه الأسئلة ولا تعيرها اهتمامًا، بل أحيانًا كثيرة تضعها محط سخرية؛ ذلك أن هاجسًا مختلفًا تمامًا يُؤطر رؤيتها، أو لنقل - بلغة تنظير نقاد الحداثة - إنها تنبني على مهيمنة أخرى هي «المهيمنة الأنطولوجية أو الوجودية» Ontological dominant، ومن ثمة فهي غير معنية بشكل الكتابة أو العالم، بل تضع الكتابة ذاتها والعالم ذاته محط تساؤل. الناقد الأمريكي براين ماكهيل يشبه الكاتب أو الراوي أو الشاعر في أدبيات الحداثة تلك بمثابة «التحري» detective المعني بالبحث والسؤال قصد الوصول إلى الحقيقة، بينما يشبهه في الأدبيات اللاحقة، أدبيات ما بعد الحداثة، بالشخصية الرئيسية في كتابات الخيال العلمي حيث قد يستحيل العالم المألوف إلى مجرد وهم، تمامًا كما يحدث مع شخصية «نيو» Neo في فيلم «ماتريكس» Matrix، وحيث تتعدد العوالم،

ويمكن الوجود في أمكنة مختلفة في ذات الوقت، وحيث الحقيقة أيا كانت في النهاية ما هي إلا سردية narrative ضمن سرديات عديدة محتملة. ومن ثمة، ما وصفته في سؤالك الوجيه العميق حقا بطغيان «لغة الفنتازيا والغرائبية التي لا تنعزل عن الواقعي بل تسخر منه وتنسفه من الداخل». قد يبدو الأمر غريباً، لكنني أستبعد إمكانية الولوج إلى كنه تجارب شعرية، مثل: تجربة وساط مبارك، أو صلاح فائق، أو تجربتي الصغيرة في «كيف تظل شاعرا بعد 2012»، أو تجارب شبيهة دون هذه الخلفية النظرية.

- في مجمل أعمالك الشعرية، والترجمة كذلك، انتصرت لقصيدة النثر كمقترح شعري بالإمكان تطويره وإغناؤه بمعارف وعوالم جديدة. هل مازالت قصيدة النثر - في نظرك- لسان حال الغائبين في التاريخ؟ وإلى أي مدى باتت القصيدة تحتفظ بذلك الوهج الذي كان لها في البدايات الطليعية؟

- في هذا السؤال ينتصر فيك الناقد على الشاعر، لأن الناقد يتحرى دائماً دقة المفاهيم ووضوحها كأدوات ناجعة لمقاربة التجارب والنصوص. مفهوم قصيدة النثر بالفعل أداة أبانت إلى حد ما عن فعاليتها في استجلاء معالم الكتابة الشعرية منذ عقود، إلا أنني - عطفاً على ما قلته في جوابي على سؤالك السابق- أعتقد أن مفهوم قصيدة النثر هو مفهومٌ حدائيٌّ بامتياز، أي مفهوم متجاوز للأسف، لأنه مفهومٌ معنيٌّ بالشكل أساساً، أي بصراع البقاء ضد الأشكال السابقة، سواء كانت القصيدة العمودية أو قصيدة التفعيلة أو النسق السطري للشعر الحر، وبالتالي يبدو أن قصيدة النثر لا تزال تطرح نفسها لدى الكثيرين اليوم على أنها تجسيد للحقيقة الشعرية، أي الشكل الأمثل والأصدق والأحق لكتابة العالم. لكن أعتقد أنها بالنسبة إلي غير ذلك، إذ يبدو لي أن قصيدة النثر هي مجرد أفق عرضي توافقي (تم بشكل ما التوافق عليه)، كما لا أعتقد أنني انتصرت لها يوماً بنفس الحمية والعشق الصوفي الذي يكنه لها الكثير من الشعراء؛ فهي، إذا استعزنا مجدداً بمفهوم «المهيمنة» The dominant من رومان ياكبسون، لا تعدو أن تطمح إلى أكثر من كونها عنصراً شكلياً، هو نفسه محكوم بعوامل تاريخية غير واضحة أحياناً كثيرة، عنصر ينحو إلى الهيمنة على بقية عناصر الكتابة الشعرية، مثلما كان عنصر الموسيقى مهيماً في فترات طويلة على المكونات الأخرى للقصيدة العمودية.

كما أعتقد أن العديد من الشعراء الشباب اليوم غير معنيين في الواقع بهذا المفهوم

لأنهم ولدوا وتربوا خارج مناخ صراع الأشكال الذي امتدَّ بحدّة من الستينيات والسبعينيات إلى الثمانينيات وحتى التسعينيات. وإذا كان لديهم صراع فهو ليس مع القصيدة العمودية أو التفعيلة بقدر ما هو صراع اليوم مع أصنام مشاهير الحداثة، سواء وعوا بذلك أو لم يعوه بعد. بالمناسبة، قصيدة النثر لم تطرح نفسها في الغرب بنفس الهوس والتقدير أحياناً، الذي أحاطه بها الكثير من كتبها في العربية، ربما لأن الصراع ظلّ دائماً - عندنا - محتدماً حول الشكل بسبب طبيعة ثقافتنا التي يميزها الحذر الشديد والحيطة ومحاربة الجديد، عكس الثقافة الغربية التي تميل بطبيعتها إلى الانتصار للجديد، ممّا كان قد اضطرّ الشاعر ت. س. إليوت في فترة لكتابة مقالاته «التراث والموهبة الفردية» *Poetry and the Individual talent*، التي يحثُّ فيها مجاليه الشعراء على العودة والاهتمام بالتراث! ما أريد أن أخلص إليه هنا، هو أنّ مفهوم قصيدة النثر كأداة لفهم الكتابة الشعرية الجديدة قد لا يفيد كثيراً، لأنّ هذه الكتابة هي خارج سقف النسق الحداثي الذي أنتج عربياً مفهوم قصيدة النثر (أسطر هنا تحت كلمة «عربياً»).

- انتبعت مبكراً إلى قيمة البعد الجمالي بدل الإيديولوجي الذي كان يسلب الشاعر صوته الفردي، في بناء ممارستك الشعرية. وضمن هذا البعد احتفاؤك بالسرد ذاتي. كيف تنظر إلى مسألة السيرة الذاتية في سياق الشعر؟ ماذا يبقى منها، وما الذي ينضاف إليها؟

- طغيان البعد الإيديولوجي في الكتابة الشعرية، والذي أرى كثيراً بظله على الشعر الحديث، كان من بين العوامل التي ضيّبت مجال رؤية الكثير من الشعراء وحادت بهم عن جوهر الإبداع الشعري. لم يحدث حسب علمي أن ألصق ت. س. إليوت، أو فرانتر كافكا، أو جلال الدين الرومي بقضية إيديولوجية معينة في كتاباتهم الإبداعية، ولم يرهنوا إبداعهم وجماليات كتاباتهم لأية قضية معينة بشكل مباشر. مع ذلك لمست كتاباتهم جوهر الإحساس الإنساني، سواء فرحاً أو معاناة. أيضاً لطالما شكلت تلك الإبداعات ولا تزال تهديداً لقوى الظلام؛ ذلك أنّ كل قضية سياسية مهما بدا سموها هي مبنية على سردية معينة *Narrative*، والسردية كما يوضحها فرانسوا ليوتار هو ذلك الشكل من السرد أو الخطاب المؤسّس لنسق من الرؤى والافتراضات والأفكار المسبقة التي تنكر وجود أية حقيقة مختلفة خارجها، بل إنّ مُنظري النقد ما بعد الكولونيالي مثل بينيديكت أندرسن *Benedict Anderson* وهومي بابا *Homi Bhabha* أسهبوا في تفكيكهم لمفهوم الأمة *Nation* واعتبار هذه الأخيرة مجرد سردية *Nation as narration* تشكّلت كنظام ثقافيٍّ للدلالة. لكن لا ينبغي هنا فهم الدعوة إلى التركيز على الجمالي

بدلاً من الأيديولوجي كدعوة إلى العدمية، بل إلى الإبداع خارج قفص الإيديولوجيات والسرديات مهما اشتدَّ بريق جاذبيتها. من يفكر اليوم في بدر شاكر السياب شيوعياً أو قومياً، أو في عبد اللطيف اللعبي ماركسياً؟ لن يفعل ذلك إلا سطحي أو غبي. ذهب الزبد جفاء وبقي إبداعهم الكوني شامخاً في جماليته.

بخصوص الشقّ الثاني من سؤالك والمتعلق باحتفائي بالسيرذاتي وبمسألة السيرة الذاتية في الشعر، يحضرني ما قاله الناقد الأمريكي جون بار John Barr منذ عقدين في معرض حديثه عن أزمة الشعر الأمريكي آنذاك وعزوف الجمهور عنه، حين كتب أنّ ابتعاد الشاعر عن الاحتكاك الكثيف بالحياة اليومية هو أحد هذه الأسباب، وذكر أمراً طريفاً حين قال أنّ مهن التدريس التي يتعاطاها كثيرٌ من الشعراء لم تنتج أبداً شعراء كباراً، إذ أنّ شعراء مثل والاس ستيفنز وإليوت ووليام كالوس وليامز مارسوا مهناً لا علاقة لها بقاعات الدرس ولا الأكاديمية، بل كانت مهنهم أكثر التصاقاً بالجماهير فجعلتهم في قلب معتزك الحياة. وقد كنت دائماً واعياً بحكم جون بار هذا قبل أن أطلع عليه، أي كوني مدرّس أدب، إضافة إلى نزوعي الانطوائي introverted، وهما للأسف أمران لا يفسحان لي مجالاً للاحتكاك الكثيف بالجماهير، لكن وعيت في ذات الوقت بأنّ احتكاكي اليومي الكثيف كان دوماً مع ذاتي وتاريخي الشخصي وأفراحي الصغيرة وصراعاتي وخبياطي، فكان لزاماً ألاّ أتنطّع وأرغمي إلى قضايا بعيدة عني، وأكتفي بالكتابة عن هذا التاريخ الشخصي وهذه الأفراح والخييات دوماً أمل واهم في أن أصبح شاعراً كبيراً، أو كما قال نزار قباني:

إذا قيل عني «أحسُّ» كفاًني ولا أطلبُ «الشاعرَ الجيِّداً»

شعرتُ بشيءٍ فكُونْتُ شيئاً بعفويةٍ، دون أن أقصداً

• ماذا تعنيه لك ترجمة الشعر التي مازلت وفياً لها، فلم تنسق وراء الترجمات «الربحية»

التي تحققها بعض الكتب المترجمة؟

- فعلاً، تعني ترجمة الشعر كثيراً بالنسبة إليّ، ولو جمعت كل ما ترجمته من شعر أمريكي وإنجليزي إلى العربية حتى اليوم لملاً كتباً تربو على أصابع اليدين، لكنّه للأسف لا يزال موزعاً بين الجرائد والمجلات. كما أنني ترجمتُ شعراً مغرباً كثيراً إلى الإنجليزية، سواء في إطار الموقع العالمي للشعر بهولندا أو غيره من المواقع والمجلات الأمريكية. كما ترجمت دواوين كاملة لشعراء مغاربة منها مانشر وما لم ينشر بعد كـشعر محمد الأشعري ووداد بنموسى وعائشة

البصري. وكم يحزّ في نفسي حين أذكر الشعر العربي الحديث في محفل من المختصين الناطقين باللغة الإنجليزية أن لا يعرفوا منه سوى محمود درويش أو أدونيس أو قلة مماثلة من المشاهير مختزلين مشهداً غنياً جداً إلى بضعة أسماء.

أكرّر ما أقوله دائماً في هذا الصدد، وهو أنّ الغرب لا يعرف شيئاً عن شعرنا عامة، وشعرنا الحديث في غناه بصفة خاصة. لكنني يا سيدي قد لا أتفق معك بخصوص ما قلته عن تعاطي للترجمة الربحية، لأنني بالفعل مارسيتها للأسف كثيراً؛ حيث إنني كنت أسست في فترة من حياتي شركة للترجمة وترجمت من خلالها العديد من الكتب التي لا علاقة لها بالأدب أو الشعر، منها ما وضعت عليه اسمي وما لم أضع عليه اسمي، ومنها ما وضعت عليه اسماً مستعاراً، وهي فترة أسف كثيراً عليها رغم الربح المادّي الذي وفرته، لأنني لو كنت أعملت كل ذلك الجهد في فترة العنفوان تلك في ترجمة كتب الشعر والأدب والنقد لكان أجدى وأبقى.

• أقدمت على ترجمة نصوص وأعمال لشعراء مغاربة إلى الإنجليزية. كيف تصل إليك

صورة الشعر المغربي؟ هل ما تُرجم في شتى اللغات كافٍ لرسم خارطة عادلة عن هذا الشعر؟

- لأجيبك عن سؤالك الوجيه جداً دعني فقط أذكر إحصائية أوردتها المترجم الإنجليزي توني كالدبانك حيث قال إن نسبة الكتب العربية المترجمة إلى الإنجليزية في مختلف حقول المعرفة لا تتعدى في مجملها 0.3 في المائة، ليس حتى 0.5 ولا حتى 1 في المائة مما يترجم. إحصائية أخرى أوردتها الباحثة سعيد بوخليط، قائلاً إنّ العالم يصدر سنوياً ما يزيد عن 100 ألف كتاب مترجم. نصيب الكتاب العربي من الحصة، لا يتجاوز رقم 330 كتاباً. لنا أن نخمن حصة الكتاب الشعري داخل هذا النزر القليل جداً.

لكن إذا تكلمنا جداً عن تحديات ترجمة الشعر المغربي خصوصاً إلى الإنجليزية، يمكن القول عموماً أنّه وسط هذا العزوف والتهميش الذي يطال ترجمة الشعر العربي في مجمله، نرى أنّ ترجمة الشعر المغربي إلى الإنجليزية تحت درجة دنيا جداً قد لا تعتبر، بسبب المركزية المتوارثة للشعر في المشرق العربي وآلياتها التاريخية في إنتاج نخب شعرية مشرقية مركزية برموزها ومشاهيرها، تنتظمها علائق مختلفة مع المؤسسات والمراكز الثقافية المهمة بالترجمة عبر العالم، فتهيمن بذلك على المشهد الشعري على حساب ما ظل يعتبر الهامش أي المغرب

العربي، مما انعكس على ضعف الاهتمام بترجمة الشعر المغربي إلى اللغة الإنجليزية، أو ربما لغات أخرى.

إلى حد الآن يمكن القول إن كل الجهد الترجمي للشعر المغربي إلى اللغة الإنجليزية هو جهدٌ فرديٌّ خاضعٌ لظرفيات معينة أو اختيارات شخصية، كالمشاركة في أنطولوجيات أو مهرجانات عالمية أو رغبة فردية للمترجم أو الشاعر في ترجمة عمل شعري مغربي ما إلى اللغة الإنجليزية. اللحظة الوحيدة ذات الطابع المؤسسي- حسب علمي- التي جرى فيها التفكير بشكل منهجي في ترجمة الشعر المغربي إلى الإنجليزية، هي تلك التي دخل فيها بيت الشعر في المغرب في شراكة رائعة مع الموقع العالمي للشعر بهولندا ومع مؤسسات أخرى في أوائل هذا القرن، والتي كانت لحظة واعدة أنتجت ترجمة أولى لمجموعة من الشعراء المغاربة قبل أن يسدل الستار على مثل تلك البادرات بسبب انحسار هاجس الامتداد العالمي في البيت، انحسار ظرفي أرى بتفاؤل أن بيت الشعر ماضٍ في تجاوزه وفي فتح تلك الأوراش العالمية مُجدِّداً.

• بوصفك معنياً بسؤال الشعر المغربي، كيف تنظر إلى حاله اليوم، وإلى مستقبله بالنظر إلى الإكراهات الثقافية المترتبة؟

- الشعر المغربي اليوم في حالة جيّدة، بل لا أعتقد أنه كان أحسن حالاً مما هو عليه اليوم. فقد أتاحَت الثورة المعلوماتية والأنترنت ومواقع التواصل الاجتماعي لكثير من الشعراء الظهور والبروز بل والنبوغ، ولم يكن ليتاح ذلك في زمن هيمنة المنابر الورقية التي كانت تمارس سلطة قائمة غاشمة على الكتاب والشعراء جعلت الكثير من الموهوبين والنابعين في ذلك الزمن يياسون ويعزفون عن الكتابة. هناك استثناءات بالطبع، لكن النفوذ إلى منبر ورقي ذي شأن كان يتطلب صبراً أيوباً أو واسطة إيديولوجية أو ثقافية. وكان القوامون على تلك المنابر الورقية يتألقون في صناعة نخب شعرية وثقافية على مقاساتهم وأهوائهم الإيديولوجية والثقافية تضطلع هي بدورها بإعادة إنتاج ذات النمط من النخب. ومن الآثار السلبية لذلك، كما تعرف، هو ظهور مركزيات وطنية تدور حول مركزية مشرقية رئيسية مارست هيمنتها لعقود كثيرة قبل أن تعجل الثورة المعلوماتية بانهايار مثل تلك المحافل. وها أنت ترى الإبداع يتنفس الصعداء، خصوصاً مع بزوغ القرن الحادي والعشرين. فأتيج لنا بذلك التعرف على تجارب وأسماء جديدة رائعة وأسماء أخرى طالها الحجب لعقود. أما عن الإكراهات الثقافية الآن، فشخصياً لا أشعر بوجود

مثل هذه الإكراهات، أو ربما لم أفهم سؤالك إلا إذا كنت تعني دور النشر أو وزارة الثقافة ربما. رغم ذلك أعتقد أن المبدع في ظل الفضاءات الرحبة المتاحة له اليوم في غنى عن دور النشر تلك وعن وزارة الثقافة، وأنت أيضا ربما تعرف أسماء شباب مغاربة أداروا ظهورهم لدور النشر رغم ترحاب العديد من تلك الدور بما يكتبون. إننا نعيش بداية عصر تحوّل ثقافي عظيم وحراك شعري لا قبل لدور النشر ولا لوزارات الثقافة به.

• ما هي طقوسك الخاصة أثناء الكتابة، وهل تعود إلى تنقيح ما تكتبه؟

- ربما تتذكر، يا صديقي، ما قاله الشاعر صلاح فائق ذات صباح قبل سنة خلال مهرجان قصيدة النثر (أبريل 2018)، وكنا كلانا حاضرين، حين تحدث عن وضعية الشاعر في الغرب، وقال إنه بإمكان الشاعر هناك العيش من إيرادات كتبه. لقد كان صحيحًا ما قاله، لأنني رأيت ذلك شخصيا عن كتب. أمرٌ مثل ذلك يتيح للشاعر التفرغ للكتابة كلية وممارسة طقوس كتابة فعلية. أما والواقع أنّ الشعراء والكتاب في المغرب أو غيره من البلدان العربية لا يعرفون مثل هذا الوضع ولا حتى يحلمون به، إذ على الشاعر أو الكاتب أو المبدع عامة أن يتدبّر أمر عيشه. لذلك لا أعتقد أن الحديث عن طقوس الكتابة سيكون مناسبًا جدًا هنا. إننا، يا صديقي، نختلس لحظات الكتابة، نسترقها، نظفر بها عنوة أحيانًا، وحين يلح علينا فعل الكتابة ويندفع كالسيل العارم في أوقات الانبجاس flow، فإننا نمضي معه طبعًا غير عابئين بأية مهام أخرى نعرف أنّ عواقب إهمالها ستنوء بكلكلها علينا دون هوادة لاحقًا.

بخصوص سؤال تنقيح ما أكتبه، أعتقد جازمًا بانعدام وجود كاتب لا ينقّح عمله. الكاتب أول ناقد لعمله، وهذه مسألة بدّهية يعرفها حتى أتفه كاتب لأتفه رسالة. تكتب وتراجع ما تكتبه للتوّ أو بعد مدة. مرة سمعتُ شاعرًا يتحدث عن كونه يكتب القصيدة دفعة واحدة ولا يغير شيئًا أو ينقّح، خمنت إما أن الرجل مسكون بالنمط العالي archetype للنبي الذي يأتيه وحي من سماء ما وهي حالة باثولوجية مرضية، أو أنّه دعِيٌّ ومغرورٌ ولا يحترم قراءه ويستهتر بعقولهم. فحتى على مستوى التفكير يقول العلم باستحالة كتابة الأفكار كما تأتينا، لأنّ الأفكار ليست خطية linear، أي لا تأتي في ترتيب خطّي بل تندفع مزدحمة، بينما الكتابة خطية linear وعلى الكاتب قبل أن يخطّ شيئًا أن يختار بينها وينقّحها بشكل أولي على مستوى التفكير ثم يضعها على الورق. نعم، أنقّح أولًا وثانيًا وثالثًا، ولو كان باستطاعتي لأعدت تنقيح كل ما نشرته

وأعدت نشره من جديد.

• لماذا تكتب؟ ولم نتكتب؟

- كونك ناقدًا فذاً تعرف أنه كما يوجد في كل رواية راو مفترض هو غير الكاتب، كذلك يوجد في كل قصيدة متكلم مفترض هو غير الشاعر، وأيضا يوجد في كل رواية مروّي له مفترض كما في كل قصيدة مخاطب مفترض. أنا أكتب لذلك المخاطب المفترض. أمّا لماذا أكتب، فأقول إنّ الكتابة هي المجال الوحيد الذي أحقق فيه اختلافي وتفوّقي. فيها أنفوّق في استخدام اللغة بشكل لا يستطيعه شخص آخر.



أحمد هاشم الريسوني

ولد عام 1960 بأصيلة. تابع تحصيله الجامعي بتطوان حتى حصوله على شهادة الدكتوراه حول التحديث الشعري عند محمد الصباغ. شاعر، ناقد وأستاذ جامعي يدرس الشعر الحديث بكلية الآداب- جامعة عبد المالك السعدي بتطوان. من أعماله الشعرية: مرتيلّيات 1998. لا 2012. هذا البيت 2019.

• كيف دخل أحمد هاشم الريسوني إلى الشعر، وتعلّق به؟

- كيف دخل الشعر إلى شرفتي.. لست أدري صورة هذا الدخول.. لكنه في الواقع آتٍ من جهات عديدة؛ بعضها محسوس، وبعضها الآخر متعدد- خفيّ؛ فالمحسوس هو كوني.. ولدت فوق ربوة مُطلّة على البحر والمدينة الشاعرية - أصيلة- من جهة الغرب، والطبيعة الجبلية الحاملة من جهة الشرق.. ولعلّ هذا الموقع المثالي لمسقط رأسي، وهو المكان الذي ترعرت فيه، ساهم في زرع بذرة الشّعْر في ثنايا روحي...

أما جهة الدخول الخفيّ، فهي تمتد في التاريخ السّري للذّات التي تُطلّ على شرفة الشّعْرية العربية منذ طرفة بن العبد الذي ظل دائماً مثلي الأسمى في الكتابة والحياة.. كما أنّ مرفأ هذه الذات يُطلّ على شُرْفَة رمزٍ باذخ ظلّ يحاصرني ويحتّني على التقاط بعض ومضاته شعرياً، وهو رمز شخصية زعيم جباله المجاهد مولاي أحمد الريسوني...

• أنت من أصيلة، وسليل أسرة محافظة وصوفية تنحدر إلى المجاهد مولاي أحمد

الريسوني؛ إلى أي حدّ شكل ذلك تأثيراً على شخصيتك ومشارك الشعري؟

-أُحسُّ أنني أحمل عبق التاريخ عبر أسرتي، مثلما أحس- أيضاً- أنني مضمّخٌ بروح المكان في صورة مدينتي أصيلة، ومن ثمّ أجديني في قلب إحساس يجعل مسؤوليتي تتضاعف أمام علاقتي

بالتاريخ والجغرافيا.. إنَّ هذا التأثير القوي المتجلي فيما أكتب يتبدى في تلك الحدود التي يمكن أن تجعلني أنتخيل شعرياً تلك المناطق التي ظلت في خانة المؤجِّل بكل تجلياته.. لتأتي الكتابة تبعاً لهذا الوعي محملة بحافز دلالي وجمالي يترك بصمة شعرية لها إبدالها الخاص.. ذلك الأثر الباقي...

• من المعلوم أن الحداثة الشعرية في المغرب انطلقت لدواعٍ مواتية من شماله.. كيف تستعيد تلك اللحظة التاريخية؟ وأي دور كان للشاعر محمد الصباغ الذي كان يأتي إلى الكتابة من أفق آخر؟

-حينما نستعيد اللحظة التاريخية بالشمال، نحسُّ الآن بالكثير من الأسى والحسرة.. ذلك أن الشمال في ثلاثينيات وأربعينيات وخمسينيات القرن العشرين كان يقدم مشهديات فريدة للتقدم والتطور والتحديث على جميع المستويات؛ بدءاً بالتعليم الذي يُعدُّ القلب النابض لنمو المجتمعات وانعتاقها، وصولاً إلى الفنون بكل أنواعها التي ظهرت في تلك المرحلة وساهمت في بناء شخصية المجتمع الشمالي. ولعلَّ تنوع المسارح والأندية والقاعات السينمائية لعب دوراً مهماً في بناء تلك الشخصية.. ومن ثمَّ نرى إلى محمد الصباغ بوصفه ثمرة طبيعية نضجت في ظلالات هاته الصورة التحديثية الموسعة التي أصبح عليها الشمال.. فهو الذي قطف من بساتين الحداثة الأدبية الآتية إلى مركز تطوان الثقافي من جهة الغرب عبر إسبانيا، مثلما قطف من بساتين الحداثة الأدبية الآتية من الشرق عبر لبنان وسورية، وكانت تطوان عصرئذ تتصادى مع هذه المراكز الثقافية التحديثية، واستطاع الصباغ بحسِّه الأدبي الرفيع أن يبلور هذه اللحظة الثقافية التاريخية، ويُسَطِّر لنفسه وللشمال سَبْقاً في الحداثة الأدبية بالمغرب.

• صار من الدارج أن جيل الثمانينيات الذي تمثل أحد شعرائه حقق طفرة أساسية في سياق تحديث الشعر المغربي.. في نظرك، ولاسيما أنك أعددت كتاباً عنه بعنوان «الاختلاف والاختلاف في الشعر العربي الحديث والمعاصر بالمغرب»؛ ما هي أهم المكاسب والآثار التي تنسب له، والتي ما زالت تفعل فعلها المؤسس؟ وما هي مرجعيات الكتابة التي استلهم منها سبل إبداعه الجديد (مجلة أنفاس، تيل كيل، قصيدة النثر المشرقية، محمود درويش...؟)

-أود الإشارة - باقتضاب شديد- إلى أن فترة الثمانينيات شكّلت مُنعطفاً مهماً في تاريخ المغرب الحديث، ليس فقط على المستوى الثقافي/ الأدبي، بل على جميع المستويات، من السياسة إلى الإقتصاد؛ نعلم أن الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين كانت تنعت بوصفها سنوات الرصاص، حيث عرف الوطن انتكاسات سياسية وحقوقية فظيعة ساهمت في وأد ثورة التحديث والتطور التي كان يطمح إليها المجتمع المغربي، لكن الثمانينيات عرفت تحولات إيجابية مهمة تتمثل في الانفتاح السياسي، وكذا المؤثرات الثقافية والحضارية الآتية من جغرافيات إنسانية كونية.. كما عرفت تعدّد الجامعات المغربية في كل الجهات بدل مركزي فاس والرباط، وهذا التعدد هو الآخر كان له تأثيرٌ إيجابيٌّ على الحركة الأدبية بالمغرب، ومن ثمّ ستنحو الكتابات الشعرية في سياق هذا التأثير منحى خاص، ولا سيما وهي تتفاعل مع هذه الروافد الجديدة لتتجلى في طرائق كتابتهم.. فلا يمكن للمبدع أن يظلّ قابلاً في قمقمه دون حراك في الوقت الذي يحس أن صورة العالم من حواله تتشكل من جديد.. فالمبدع هو المثل الأسمى للتشكلات التحديثية المتوالية.. كما أن آليات المناهج النقدية الحداثيّة ساهمت بشكل فعال في بناء شخصية الشاعر الثماني، بدءاً من البنيوية ووصولاً إلى التفكيكية.. ولا شك في أن النظرات الأدبية الآتية من الغرب - بخاصة- أفرزت حساسية أدبية جديدة في هذه الفترة.. وأصبح بارت وميشونيك وكريستيفا وغيرهم من أقطاب الأدبية يُشكّلون ملامح مفهوم جديد للكتابة الأدبية لدينا وقتئذ.. كما أن النص الأدبي الذي صاحب هذه النظريات الذي سمح لنا بالتعرف على كتاب كونين خالدين أمثال مالارمي ولوركا وريلكه وأليكسندري وريتسوس وغيرهم من الشعراء المشائين في الأبدية..

كلُّ هذا أسهم في بلورة رؤية جديدة لشخصية جيل الثمانينيات.. لكن هذا التحول نحو الأفق الجديد لم يكن منفصلاً عن الأصل.. أقصد ذلك الامتداد في الحداثة الغربية الذي ظلّ مشدوداً بوتد آخر هو الامتداد نحو التراث العربي الذي تركنا نقف في كتاباتنا على أرض صلبة في زمن كثرت فيه الهزات الكتابية ذات الأنفاس المؤوودة.. كُنّا نستلهم طرفة بن العبد والمعري والمتنبي والجاحظ والسهروردي وابن عربي وابن خلدون وغيرهم كثير.. كما أن العرب المحدثين كان لهم دور كبير في هذا التحول.. أذكر جبران والسياب وقباني ودرويش وأدونيس وسعدي وغيرهم ممن ساهم في بناء هذه الحساسية الإبداعية الجديدة.. أود أن أشير كذلك - من منظوري الخاص- إلى دور الأدب الأندلسي المتميّز الذي عشقت فيه تميزه الفني، ومن ثمّ كان

المعتمد بن عباد وابن الخطيب وابن المرحل وابن زنباع قد شكّلت مُثلاً أدبيّةً خالدةً عندي.. وكذلك رموز الشعرية المغربية المعاصرة مثل أحمد المجاطي وعبد الكريم الطبال ومحمد السريغيني وغيرهم كثير..

• أصدرتَ باكورتك الشعرية «الجبل الأخضر» سنة 1997.. حدثنا عن هذه اللحظة وأنت

تعلن توقيعك الشعري؟ وكيف تستعيد حماسة الشاعر الأولي؟

-إنّ صدور هذا الديوان تحديداً جاء موازاة مع بداية العمل في الوظيفة العمومية بصفتي أستاذاً جامعياً، ولربّما هذه الصفة (أستاذاً جامعياً) هي التي منحتني حماسة إصدار «الجبل الأخضر»؛ ذلك أنني كنت قبل هذا عزوفاً عن إصدار ديوان.. كنت أعيش الشعر وجودياً في الحياة اليومية إلى درجة البوهيمية، أو إلى درجة الموبقة كما يحلو لمحمد الصباغ أن يقول.. كنت عصرئذ قد صرت أكتب الشعر لأكثر من عشرين عاماً، وأعيشه يومياً، وأنشر بالملاحق والمجلات الثقافية، وكلّما طُلب منّي طبع ديوان إلا وفررت نحو أعماق ذاتي.. وكأنني أحمي القصيدة من دفنها بين دفتي كتاب.. وهنا أستحضر تجربتي مع نشر الشعر، وأتذكر يوم كنت رئيساً لفترتين متواليتين لجمعية الإمام الأصيلي الشامخة أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات من القرن الماضي، حيث تمّ خلالها ولأول مرة في تاريخ الجمعية ولم يتكرّر هذا لاحقاً، طبع ديوانين لتجربتين استثنائيتين في تاريخ الشعر المعاصر بالمغرب وهما؛ ديوان الشاعر المرحوم كريم حوماري «تقاسيم على آلة الجنون»، ثم ديوان الشاعرة الفذة ابتسام أشروي «لعبة الظل».. ولم ألتفت إلى طبع ديواني حتى جاءت سنة 1997 وكانت أول أجرة لي بصفتي أستاذاً جامعياً أن طبعت بها ديوان «الجبل الأخضر».. كم هو جميلٌ وطفوليُّ أن أتذكر الراتب الأول الذي تكفل وأتاح لي طبع ديواني الأول..!

• من خلال مجموع أعمالك الشعرية التي انتظمت في الصدور بعد ذلك التاريخ، إذ

أصدرتَ «النور» 1999، و «مرتليات» 2000، و «لا» 2012، ثم أخيراً «هذا البيت»

2019، انحزتَ إلى صوتك الفردي عبر تجربة الكائن الشعري في علاقته المتوترة مع

المكان والذاكرة، وشعرية الضائع والمفقود.. في نظرك ما معنى الشاعر اليوم؟ وهل ما

زال لرسالته وقع وأثر في حياتنا المعاصرة، لاسيما بعد انطفاء الإيديولوجيات؟

-إنّ مفهوم الشاعر بالنسبة إلي لم يتغير منذ الأزل.. كان الشاعر موجوداً قبل السرديات

الكبرى، وعاشها بقوة جبّارة، ثم تلاشت هي وذهبت إلى الشتات والتحول وظلّ الشاعر هو هو.. لذلك أثر الشاعر سيظلّ ممتدّاً في الديمومة.. قال أرسطو قديماً إن الشاعر ينظر إلى الكليات، لذلك هو ممتدّد في الأزل، في حين ينظر المؤرخ إلى الجزئيات، ومن ثم يصير الشاعر أسمى من المؤرخ.. ويقول هايدغر الشعر أسبق من الوجود، ولربما هذا الفهم الشعري لكيثونة الوجود يمنح الحياة معناها الخالد.. ومن ثمّ أؤمن بأنّ الشاعر سيظلّ له أثرٌ بعد اندثار كل أثر.. فالشاعر هو مرآة الذات في كينونته السرمدية.. وما المكان واليوميّ سوى شظايا هذه المرآة البلورية..

• تتجاوز في قصيدتك صيغ إيقاعية بين التفعيلي والنثري، ومن ثمة تجترح أشكالاً من

الوزن والتقفية والتدوير متنوعة ومتراكبة، هل هو انتقال لزمن الذات الشاعرة من

ملفوظ إلى آخر؟ أم الرغبة في تجاوز دائم لشكل معطى ومقرّر سلفاً؟

-من قراءاتي المتوالية، أدباً وتنظيراً وفكراً، تشكّل عندي مفهوم موسع للإيقاع، وأصبحت أستوعب جيّداً رأي ميشونيك الذي يربط الإيقاع بالدالّ الأكبر.. بمعنى أنّ الإيقاع هو المشكل لكل الموجودات.. بل هو جوهر الوجود.. معنى هذا أنّ الوزن لا مكان له الآن في البناء الكلي للنص.. وقديماً تمّ نقد أبي العتاهية فيما يرتبط بالوزن، فردّ بإشارة عميقة ودالة حيث قال : «أنا أكبر من العروض»؛ أي أنّ الشاعر من طبعه التمرّد على النمطية، ولا يمكن وضعه داخل قوالب جاهزة، كما يعني ذلك أنّ الشاعر في بحث دائم عن أشكال جديدة داخل هذا الإيقاع الأكبر اللامتناهي.. الكتابة هي تجريبٌ مُتوالٍ لأشكال إيقاعية ما تزال كل مرة ترسم ملامح متخفية لإيقاع الذات في حوارها مع إيقاع الوجود...

• كان لك من البدء حس نقدي في مقارنة المعرفة الشعرية.. وصدرت لك في هذا الإطار

كتب نقدية.. كيف توازن بين الفعّاليتين؛ الشعرية والنقدية؛ بين رهافة اللغة وصرامتها

التي لا تهادن؟

-الشاعر الجيّد هو قارئٌ بالدرجة الأولى، وأفترض أنّ من طبعه الممارسة النقدية المواكبة للشعر.. كنت مُولعاً بقراءة كل الموازنات الشعرية والكتابات التي واكبت التجارب الشعرية قديمها وحديثها.. مذ كنت يافعا وأنا أحلم أن أصبح أستاذا جامعيا لكي يتحقق لي هذا؛ وهو المواكبة النقدية العاملة والعارفة للنص الشعري.. أردتُ هذا كي أعمق غرقي في بحر الشعر، وقبل هذا كذلك كنت واعياً بتحقيق هذه المعادلة.. أعود إلى تجربتي الممتعة بجمعية قداماء

ثانوية الإمام الأصيلي، فحين كنت رئيسها قمت رفقة شلة من أصدقائي؛ أذكر منهم الشاعر حسن الوسيني والناقد عبد المالك عليوي والشاعر محمد الجباري، إلى تنظيم ملتقى الشعر المغربي الذي وصل إلى خمس دورات من عام 1988 إلى 1993.. وحضره عديد من الأسماء الشعرية والنقدية اللامعة.. وكان همّ هذا الملتقى هو هذا التصادي بين الشعري والنقدي في رحاب النص.. ولعل أطروحتي الأولى الموسومة بـ«الاختلاف والائتلاف في الشعر العربي المعاصر بالمغرب» كانت مستوحاة في جوهرها من فكرة هذا الملتقى..

علاقتي بالجامعة طالبا ثم أستاذا عمّقت لدي صورة هذا التصادي.. وأعتقد أن تجربة الشاعر الذاتية تتعمق وتتطور من خلال هذا التصادي.. الشعر يقترب من الصفاء عبر تجلي صورته في المرأة.. اللغة هي الأخرى تصبح أكثر نقاء واقتصادا وتوهجا..

- من موقعك كأستاذ لمادة الأدب الحديث بجامعة عبد المالك السعدي، هل استطاعت الجامعة المغربية أن تقدم شيئا للشعر المغربي ونقده؟ وما رأيك في أن النقد الشكلي خرج من الجامعة، وفي أن المعرفة الأدبية أخذت تتراجع داخل أسوارها؟

- نُحْمَل الجامعة المغربية ما لا طاقة لها به.. نعلم علم اليقين أن الجامعة تُكَبِّلها السياسة، وهذا هو سبب تراجع دور الجامعة.. من وجهة نظري أن الجامعة المغربية قدمت الشيء الكثير للشعر المغربي ومنحته إشعاعا وطنيا وعالميا.. الأسماء الشعرية الكبيرة أبرزها جامعية وقد تصادى فيها الشعري والنقدي؛ أذكر أحمد المجاطي، محمد الخمار الكنوني، محمد السريغيني، حسن الطريبق، محمد بنيس، أحمد الطريبق، محمد الشخي، وفاء العمراني وآخرين... أما الادعاء بأن الجامعة لها دور سلبي في مسألة الشعرية المغربية لا أساس له من الصحة، بل أراه تحاملاً مجانياً، والواقع يؤكد لنا أن كل الشعرية الإنسانية تطورت داخل أسوار جامعاتها.. ولنا أمثلة في الشعرية الفرنسية والشعرية الألمانية ومثيلتهما كثيرات.. وإذا أردت أن أبدأ من موقع كلية آداب تطوان، فقد أنجزت بحوث الإجازة والماجستير والدكتوراه تطرقت إلى الشعرية المغربية من زوايا معرفية متعددة، ولم تقف عند جيل بعينه، بل فككت حتى الحساسيات الجديدة في الشمال والجنوب، والأمر نفسه يمكن أن يقال بالنسبة إلى كلية آداب بنمسك بالدار البيضاء..

إن الجامعة المغربية بقدر ما كانت تُدخل القصيدة المغربية إلى مختبراتها بقدر ما كانت تسعى إلى تحصينها من مآزق الاختزال العبيثي.. وأنا فخور اليوم بوجود جيل جديد من النقاد

الجامعيين الذين يقدمون أبحاثاً تتميز بأسئلة خاصة في مقارنة النص الشعري المعاصر.

- في سياق اهتمامك الجمالي والأكاديمي بالشعر المغربي المعاصر كيف تنظر إلى واقع الشعر اليوم؟ وهل استطاعت القصيدة المغربية المعاصرة أن تتم مشروع التحديث والمغايرة في آن؟

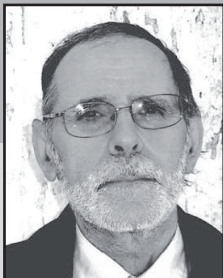
في جملة واحدة بسيطة أقول إن الشعر المغربي الآن بخير في صورته العامة.. أعيش دائماً التفاؤل في باب الشعر بالمغرب الآن.. أقول هذا انطلاقاً من نظرتي إلى الماضي والموازنة مع الحاضر.. وهو حاضر غني ومتنوع.. وقد استطاع الشاعر المغربي الآن أن يطرق آفاقاً جديدة في الكتابة؛ أذكر قصيدة النثر وشعر الهايكو والابتداع في قصيدة التفعيلة كما الإجابة في الوطنية.. كل هذا منحنا تراكماً مهماً وغنى لافتاً في التجربة المغربية مقارنة بمثيلاتها العربية.. لكن الذي سأقوله الآن وهو أهم من كل ما سبق هو أن الشعر المغربي في الوقت الراهن يعيش أروع وأبهى لحظاته التاريخية من خلال كتابة مغايرة وجديدة وهي التي ستساهم بقوة في خلق التميز والفردة للشعرية المغربية في صورة القصيدة/ الأنثى.. الشاعرات المغربيات الآن وهنا هُنَّ اللواتي ستمنحن للشعرية المغربية فرادتها..

- ماهي طقوسك الخاصة أثناء الكتابة؟ وهل تعود إلى تنقيح ما تكتبه؟

-ليست عندي طقوس خاصة ثابتة في الكتابة.. فلكل قصيدة حالة.. كأن تأتي القصيدة وأنا غارق في الاستماع إلى أغنية، عادة ما أنسجم مع الكتابة وأنا أمام البحر، أو في أثناء سكون الليل.. أفرُّ من الكتابة في الضجيج.. أفضل الأوراق الخضراء والبيضاء والأزرق يغويني.. أرتاح لسماع الموسيقى في أثناء الكتابة.. غالباً ما أنقح كتاباتي الأولى، وأحياناً أشدّبها تشذيباً قيصرياً..

- لماذا تكتب؟ ولمن تكتب؟

-سؤال الذات في علاقتها بالوجود والموجودات هو الحافز الكبير الذي يدفعني للكتابة.. والشعر هو تعبيرٌ عن الذات في علاقتها بالوجود.. معنى هذا أكتب أولاً لذاتي.. لأكون أول قارئ لتجليات علاقة ذاتي بالوجود.. ومن ثم أكتب لباقي الذوات الشبيهة بذاتي وما أكثرها؛ لأن الفردة المطلقة لا توجد سوى في الذات الإلهية..



Abdelmajid Benjelloun

(Fès, 17 novembre 1944) Écrivain et historien spécialiste de l'histoire du nord du Maroc. Il est l'auteur d'une douzaine d'ouvrages : romans, poésie et études historiques. Abdelmajid Benjelloun vit à Rabat. Parmi ses œuvres : L'éternité ne penche que du côté de l'amour (William Blake and co, 2002). Anthologie poétique (Flammes Vives, 2000). Mama (auto-édition, 1997 - Le Rocher, 2002) : Roman autobiographique.

Comment suis-je devenu poète ?

La question est bien posée, mais ici est-on dans le comment ou dans le pourquoi ?

En vérité, il est très difficile de distinguer ici le comment et le pourquoi, lesquels sont quasiment intimement mêlés.

Sans trop conceptualiser dans le sens de la distinction précitée, je dirais que je suis devenu poète pour de nombreuses raisons, que je vais essayer de synthétiser sans trop m'appesantir sur la question :

j'appartiens à une famille de musiciens, mon grand-père avait organisé à domicile un orchestre de musique 'el ala' avec les hommes et les femmes de la maison, que mon père a intégré comme pianiste, lequel aura appris à jouer dessus tout seul. donc en la matière, il a été un autodidacte.

Sans oublier que nous avions chez nous, avec le tourne-disque 'La Voix de son maître', les chansons de Abdelwahab, Oum Kouloum, etc...

Dans cette belle ambiance musicale familiale, ma sensibilité d'enfant était condamnée à s'aiguiser en quelque sorte, à s'affiner, d'abord sans avoir où j'allais me diriger plus tard, plus précisément vers telle forme d'art ou telle autre, peut-être en l'occurrence serais-je devenu plutôt musicien que poète, et d'ailleurs si je pouvais refaire ma vie, c'est ce que je ferais, ayant de tout temps placé la musique au plus haut de l'échelle de l'art.

Pourquoi écrire en français, et uniquement en français ?

La réponse est simplissime : ce n'était pas mon choix personnel, mon père m'a inscrit à l'école Lemtyine à Fès, où certes l'enseignement était bilingue, et je pense que si nous n'avions pas déménagé à Kenitra fin 1955, j'aurais été vraiment bilingue, mais mon destin, prescrit bien évidemment par Dieu, a fait qu'après mes deux années études primaires à l'école du port, mon père m'a inscrit au Lycée Abdelmalek As-Saadi, où j'ai suivi des études françaises, jusqu'au Bac philo, dont le diplôme m'a été décerné par l'Académie Bordeaux, dont ce Lycée dépendait alors.

Mais, après mes études secondaires et supérieures, je ne suis pas resté les bras croisés face à mon ignorance quasi totale de l'arabe, et voici justement où j'en suis maintenant, en raison de mes efforts personnels d'approfondir mes connaissances dans cette langue: Question judicieuse, d'autant que les Editions 'Saint- Germain- des- près' n'étaient pas alors sans prestige en soi. Et puis, ne l'oublions pas, c'est une maison d'édition basée à Paris, la capitale mondiale de la langue française !

Dans votre question, il y a déjà comme la réponse : je ne pouvais qu'être enthousiasmé par cette publication.

Certes, on peut écrire toute sa vie sans rien publier, sans en être attristé ; mais cela à une condition : être un véritable sage, mais moi, je ne l'étais pas, et donc je le répète, ma joie était très grande, lorsque je pris pour la

première fois mon petit livre - pour l'anecdote, rouge - comme l'était à l'époque 'le petit livre rouge' de Mao, lequel était très connu dans le monde. Bref, j'avais moi aussi mon petit livre rouge !

Dès mes premières années de collège, plus tard, j'ai eu d'excellents professeurs de français qui m'ont fait aimer la poésie, notamment, et la littérature en général.

En fait, vers 12-13 ans, j'ai commis mes premiers poèmes, qui étaient tous des poèmes d'amour, étant tombé précocement amoureux -je devais avoir alors 10-11 ans- d'une condisciple à l'école primaire en classe de CE 1, soit cours élémentaire 1, je dois préciser que CE 2 est la dernière année d'études primaires avant l'accès au collège. Après-coup, je suis persuadé que cet amour précoce a eu un rôle déterminant dans ma décision de devenir poète/je dis bien décision, car mon sentiment ou du moins en ce qui me concerne, est qu'on décide de devenir poète.

Un autre facteur déterminant, sûrement aussi décisif que les facteurs que je viens d'évoquer : vers 13-14 ans, je suis parti en colonie de vacances à Ain Kherzouza, qui m'a fait découvrir splendidement la nature, et particulièrement le ruisseau, l'arbre, et la pierre, qui depuis seront omniprésents dans ma poésie.

J'insiste sur ce point : je suis né à Fès, et, enfant, j'ai évolué dans ses ruelles étroites qui rendaient mon univers aussi exigu, mais à Ain Kherzouza, j'ai été propulsé dans les grands espaces, comme si par magie, mon univers personnel était devenu plus étendu, je dois ajouter qu'un

autre élément de même type était intervenu dans ma vie, à savoir notre déménagement de Fès, disons l'étroite, à Kenitra, la large, avec surtout l'océan et la plage de Mehedya.

Depuis ma première adolescence, j'ai commencé à être un 'dévoreur de livres', sans oublier que les programmes scolaires, depuis la sixième jusqu'au Bac, étaient d'une richesse inouïe en matière de littérature française de tous les temps, y compris celle du XX^e siècle.

D'un autre côté, il ne faut pas croire que je ne lisais que de la poésie, bien au contraire, puisque le roman m'intéressait aussi au plus haut point. Dès cette époque, j'ai commencé à avoir une admiration sans limites pour Camus.

En fait, autour de 17-18 ans, j'étais déjà fasciné par le surréalisme, au point qu'un grand nombre de mes premiers poèmes s'en étaient très largement inspirés. Il va de soi que les livres de Breton et de ses camarades étaient devenus pour moi comme des amis intimes, au point que je peux affirmer sans exagération que je les ai massivement lus.

Bien des années plus tard, je ne peux pas dire que j'ai pris une décision à cet égard, mais peut-être les choses ont évolué chez moi insensiblement: je me suis dit, ou plutôt je me disais que le temps était venu de me libérer de l'emprise surréaliste.

Mais 'dépassement hégélien' oblige, des traces de surréalisme continuent jusqu'à ce jour, d'être décelables

dans mon écriture poétique ou extra-poétique.

Bien sûr, je lisais les revues marocaines de l'époque, nommément 'Souffles'; et j'ai même publié un long poème dans 'Intégral'.

Quant à l'influence du soufisme, et surtout les écrits, tous les écrits de Rûmi, que je considère comme le poète le plus grand de tous les temps, sans oublier un instant son admirable sainteté, elle interviendra chez moi bien plus tard, disons à partir du milieu des années 1980.

Je pense que la philosophie aura été ma vie durant l'un de mes centres d'intérêt les plus importants, au point qu'elle aura été très fortement présente dans mes cours à la Faculté de droit de Rabat Agdal.

Et donc ma passion pour la philosophie ne pouvait pas ne pas influencer ma poésie et le reste.

Je sais que Octavio Paz, prix Nobel de littérature, que j'ai eu la chance de rencontrer une fois, a écrit : 'Poète, il te faut une philosophie forte !', mais à condition qu'elle soit sous-jacente dans l'œuvre du poète, et personnellement et le plus humblement du monde, et donc sans prétention de ma part, tout en étant conscient que la poésie n'est pas la philosophie; en quelque sorte, je n'en ai fait qu'à ma tête, en ne tentant même pas de faire en sorte qu'elle y soit invisible. eh bien, non, depuis pratiquement, toujours, et donc malgré les puristes de la poésie, qui ne pouvaient donc pas être d'accord avec moi, la philosophie, ou si vous voulez, ce que j'appelle 'la substance', est omniprésente dans mon œuvre.

je suis parfaitement capable de lire et de comprendre l'arabe, y compris des textes savants en tous domaines, à commencer par le Coran que je lis sans la moindre difficulté.

Mais mon arabe reste passif, et non actif, en ce sens que je peux traduire- ce que j'ai d'ailleurs fait une multitude fois- des poèmes de nombre de mes amis poètes marocains, de l'arabe, vers le français, mais jamais l'inverse.

Pour conclure sur ce registre, je voudrais m'arrêter encore sur le fait de ne pas être capable de composer des poèmes en arabe, et ce que je vais avancer à cet égard, tombe sous le sens : quelle que soit le niveau que j'ai en français, il reste que cette langue demeure pour moi une langue étrangère, et il va de soi que la poésie, qui est l'expression par excellence, de nos diverses émotions, se doit impérativement d'être écrite dans la langue maternelle du poète. Cette proposition me semble si évidente qu'elle n'a pas besoin d'être explicitée davantage.

Durant ma vie entière, ma langue de travail, aussi bien académique (j'ai enseigné des décennies entières à la Faculté de droit de Rabat) que littéraire, aura été le français.

Et jusqu'à ce jour, et Dieu m'est témoin, je considère le fait d'écrire notamment la poésie en français plutôt qu'en arabe comme une invalidité. certes, les années passant, je le répète, j'ai fait d'énormes progrès dans l'acquisition de l'arabe, mais ce n'était pas suffisant pour que je puisse composer des poèmes dans ma langue.

Mon sentiment est que quand j'écris, en sortant du domaine de la poésie, nommément dans l'autobiographique, le récit et même le roman, je n'ai pas le sentiment qu'il s'agit là d'une décision consciente d'elle-même, en ce sens que les choses se passent spontanément sans réflexion préétablie. Il faut dire que l'historien que je suis y est pour quelque chose : écrivant sur le sujet précité, je me suis sûrement dit un jour plus ou moins consciemment : pourquoi ne pas être également l'historien, en quelque sorte, de moi-même en ce qui concerne ma propre vie et celle de mes proches immédiats.

Non, je ne pense absolument pas être fatigué de la poésie. je pense même qu'elle reste tout à fait présente, par le biais notamment de l'aphorisme dans mes écrits non poétiques.

Il y a du vrai dans la dernière partie de votre question : me cantonner dans un domaine particulier, en l'occurrence dans la poésie, me semble limitatif, tant il est patent que le phénomène humain, à la fois en rapport avec ses forces et ses faiblesses- et ce que vous en dites vous-mêmes quant à son caractère passager, éphémère- est justifiable de nombreuses autres approches, et s'agissant de la sphère littéraire, elle est déjà suffisamment assez large pour ne pas être tenté par d'autres genres, comme notamment le récit, autobiographique ou non, et le roman.

je suis venu à la langue française comme moyen d'écriture en dehors de ma volonté/je ne dirais pas par hasard puisque ce fut une décision de mon père, et bien au-des-

sus d'elle, de mon destin, et donc directement de DIEU.

Voici des décennies que j'écris uniquement en français, et jusqu'à ce jour je la considère comme une langue étrangère, je le répète exprès.

Mais dans ces conditions, ai-je le droit, pour autant, d'avoir à l'endroit du français une attitude agressive, ou la considérer comme l'a fait Kateb Yacine, comme un butin de guerre ?

Mille fois non !

Pour toute une série de raisons, dont :

-d'abord par elle, je me propulse dans l'une des littératures les plus belles qui soient ;

-par le jeu des traductions depuis cette langue vers d'autres langues que je ne connais pas, j'ai pu, de tout temps, avoir accès à tout ce qui s'écrit dans le monde d'essentiel, et à cet égard, comment aurais-je pu avoir accès à l'œuvre magistrale de Jalal Eddine Rûmi, dont la traduction depuis le persan vers le français, a été assurée par cette très grande dame que fut Eva de Vitray Meyerovitch.

Ceci étant, je vous dis et vous répète que je regrette profondément de n'avoir pu, ma vie durant, écrire en arabe.

Déjà, et je le déclarais ouvertement dans mes cours de plusieurs décennies à la Faculté de Droit de Rabat-Agdal, que je considérais comme une anomalie qu'un demi-siècle après l'indépendance, l'on doive encore assurer des cours en français plutôt qu'en arabe, il est de fait que je parlais d'abord pour moi.

De plus, en tant que musulman, arabe et marocain, j'ai

un respect infini pour la langue arabe qui est la langue du Coran.

Quant au débat sur la francophonie, en écrivant en français, je suis loin, et même très loin, de participer un tant soit peu à ce débat que je juge stérile, consistant pour certains à considérer l'utilisation de la langue française chez nous, notamment dans le domaine de l'écriture littéraire, comme une espèce de cheval de Troie pour la francophonie, et donc à un néo-colonialisme français.

Je sais qui je suis et quelle est ma culture, et je ne pense pas une seconde que je suis le suppôt ou tout au moins le défenseur de la francophonie chez nous.

La langue française dans ma vie privée et publique, m'est ainsi extrêmement utile, en m'ouvrant des perspectives dans le monde entier.

Et pour conclure, et cela n'est pas un paradoxe, par rapport à tout ce que je viens de dire, si j'ai une langue à défendre c'est ma langue, soit l'arabe, et pas le français, en dépit de tous les services que cette langue m'a toujours rendus.

Pour l'anecdote, tout récemment pour la commémoration du dixième anniversaire de la mort de 'Abdelkébir Khatibi, pourtant écrivain francophone, je me suis excusé, le plus sincèrement du monde, de faire mon exposé en français plutôt qu'en arabe.

Ce mot de 'substance' renvoie à ce qu'il y a de plus fondamental dans la vie, comme Dieu, bien sûr infiniment

au-dessus de TOUT, la vie, la mort, l'amour, les misères humaines, comme vous les appelez vous-même, etc...

C'est pour cette raison, que l'aphorisme-disons plus ou moins philosophique- est plus abondant chez moi que l'aphorisme poétique. En quoi, et c'est ma liberté d'homme de plume, de sacrifier plus à cette 'substance' qu'à la poésie disons 'poétisante'.

C'est toute la problématique de la beauté et de la vérité chère à Platon : souvent, il me semble que lorsqu'une idée m'habite avec force, je me vois comme dans l'obligation de l'exprimer telle quelle, sans me préoccuper de savoir que c'est de la poésie ou non ; ceci étant dit, lorsque je réussis à introduire quelque beauté poétique dans l'aphorisme, j'estime que c'est une sorte de plus-value ; d'où précisément l'aphorisme poétique chez moi.

La dernière partie de votre question est très intéressante : il va de soi que mon métier de professeur d'Université, d'un côté, et d'historien du colonialisme espagnol et du mouvement nationaliste qui lui a fait face dans le norddu Maroc, d'autre part, m'aura été utile, ne serait-ce que pour des raisons méthodologiques, car l'écriture historique ou l'écriture poétique, obéissent toutes deux à des règles indépassables, à commencer par le respect de l'orthographe et de la grammaire, comme degré zéro de l'écriture. Quant au reste, comme je viens de l'affirmer, et qui est plus important, c'est que toute écriture obéit à des méthodes strictes.

la situation de la poésie au Maroc est florissante ; il existe des centaines, voire des milliers de poètes chez nous, dont des dizaines d'une très grande valeur, qui n'ont rien à envier aux plus grands poètes à l'échelle du monde. Et donc à cet égard, je suis extrêmement optimiste, dans la mesure où la poésie au Maroc a un très bel avenir devant elle, sachant que, comme je viens de le dire, que sa situation actuelle est déjà excellente.

Il va de soi que 'la Maison de la poésie du Maroc' joue à cet égard un rôle crucial à tous points de vue, pensez un seul instant que ces dernières années elle a fait publier plus d'une centaine de recueils, avec l'aide précieuse du Ministère de la culture, dont moi-même j'ai été bénéficiaire, cette année, par la publication de mon recueil 'seuls comptent pour moi les êtres qui font preuve d'intempérance avec le ciel'.

De plus, cette Maison décerne chaque année une très prestigieuse distinction qu'est le Prix mondial de poésie Argana.

Sans oublier la multitude de rencontres qu'elle organise quasiment en permanence depuis sa création, et actuellement sous la sagace et dynamique direction du Cherif Sidi Mourad KADIRI.

Quant aux écrivains marocains du monde, comme on dit, qui écrivent en diverses langues, celles de leurs pays d'accueil respectifs, je considère qu'ils honorent considérablement leur pays d'origine, et qu'en tout état de cause, ils sont à mes yeux, avant tout, des Marocains, qui

enrichissent la littérature de mon pays.

Vous savez, le monde actuel est dans une situation de chaos, qui ne laisse rien présager de bon, je dirais pour toute l'humanité, et je n'exagère pas, mais en tout état de cause, la littérature, et notamment la poésie, seront toujours là pour nous emplir de joie et d'espoir.

Qui me croirait si je disais que j'écris tout le temps ?

Du temps où je conduisais, des aphorismes s'imposaient à moi au volant, et donc à des moments impossibles, alors que je ne leur avais rien demandé.

Mais il n'en demeure pas moins que la nuit, j'entends souvent toute la nuit, est la plus propice pour moi pour l'écriture ; surtout ces derniers temps, où la vieillesse est là avec son peu de sommeil ; mais également le matin, tôt, aussitôt que je me réveille.

La marche m'inspire, même si je n'aime pas ce mot 'inspire', car je ne crois qu'au travail.

Parfois, la lecture des poèmes d'autrui m'ouvre des perspectives inouïes d'écriture poétique.

Quant à la musique, la reine de tous les arts, qui me fascine au-delà de toute expression, bien sûr que je peux composer de la poésie en l'écoutant, mais je l'aime trop pour l'associer à quoi que ce soit d'autre, y compris l'écriture poétique.

Non, je ne corrige pas, ou du moins, je ne révise jamais ce que j'ai écrit, ou du moins en matière d'aphorismes et d'aphorismes poétiques, et il va de soi que pour le reste, l'histoire, le roman, l'essai, etc...des corrections à n'en

pas finir, s'imposent à moi le plus évidemment du monde.

Dès mes premiers poèmes, au début de l'adolescence, et même des années plus tard, mon but était de laisser quelques petites traces de mon éphémère passage sur terre.

Mais avec l'âge, et la foi en Dieu s'approfondissant, je n'avais presque plus ce souci de laisser après ma mort quelques traces.

Mais il n'en demeure pas moins que je n'ai jamais cessé depuis d'écrire, cet acte étant devenu pour moi comme une seconde nature, et n'ayons pas peur des mots, comme une habitude, peut-être dans le sens pascalien du divertissement. J'écrivais donc, et je ne pouvais faire autrement. Et d'ailleurs, pourquoi aller chercher l'explication du côté de Pascal, dont du reste j'aime beaucoup l'œuvre, et pourquoi ne pas s'arrêter méditativement à la définition sublime que le Coran donne de la vie, soit un jeu et une dérision.

Bref, j'écris pour m'occuper. Simplement, pour passer le temps, mais sans avoir l'impression que je fais là quelque chose d'exceptionnel, et comme je suis interviewé par vous en tant que poète, je vous dirais que je ne sacralise absolument pas la poésie, mais cela ne saurait signifier que je ne l'aime pas, très loin de là.

N'étant pas loin de la mort, je ne crois absolument pas à la postérité de mes modestes écrits ; et je suis désormais convaincu que ma vie est plus importante que mon œu-

vre,

- d'abord en tant qu'existence avec mes proches et moi-même ;

- et ensuite, et c'est le plus important, et de très loin, je suis une créature de Dieu, et au Jugement dernier, mes écrits ne seront d'aucune valeur; seuls compteront alors mes actes et mes pensées de mon vivant sur terre.

الفهرس

5.....	تقديم
15.....	محمد الميموني
25.....	محمد السرغيني
36.....	عبد الكريم الطبال
50.....	مالكة العاصمي
57.....	محمد الشخي
62.....	إدريس الملياني
71.....	محمد عنيبة الحمري
79.....	أحمد بنميمون
79.....	
85.....	محمد علي الرباوي
100.....	إسماعيل زويريق
141.....	أمنية المريني
151.....	مصطفى الشليح

- عبد الرحمن بوعلي.....162
- علال الحجام.....171
- أحمد لمسيح.....193
- رشيد المومني.....200
- نجيب خداري.....211
- مبارك وساط.....218
- صلاح بوسريف.....226
- محمد بودويك.....236
- محمد عرش.....249
- محمد بوجيري.....254
- عبد السلام المساوي.....264
- ثرثيا ماجدولين.....271
- نور الدين الزويتني.....278
- أحمد هاشم الريسوني.....290
- عبد المجيد بنجلون.....297