

في راهن الشعر المغربي

من الجيل إلى الحساسية

(تأملات ومقاربات نصية)

عبد اللطيف الوراري

منشورات دار التوحيدي

الكتاب : في راهن الشعر المغربي: من الجيل إلى الحساسية
(تأملات ومقاربات نصّية)
المؤلف : عبد اللطيف الوراري
الطبعة الأولى : 1435هـ - 2014م
لوحه الغلاف : بول كلي
الحقوق : محفوظة
الناشر : دار التوحيدى - 118، زنقة نابولي، المحيط، الرباط/ المغرب.
هاتف/ فاكس : 212550096378 / 212537260578
إيميل : darattaouhidi@yahoo.fr
الإيداع القانوني : 2014MO3250
ردمك : 978-9954-507-78-0

فهرس

7	تقديم د. بنعيسى بوحالة
12	مدخل أولي
21	الفصل الأول: في الراهن الشعري: تحديدات وسمات دالة
23	1. ما الراهن؟.
24	2. الراهن بوصفه سيروية: من الواحدية إلى التعدد
25	3. هو شعر أفراد، لا شعر أجيال..
26	4. تجارب، رؤى وحساسيات جديدة
27	1.4. شعرية الأساتذة: الشعر بوصفه رؤيا
28	2.4. المغامرة العروضية: داخل الإيقاع وعبره
31	3.4. فضاء الكتابة: من الأيقونة إلى الصمت
34	4.4. كتابة الشظايا، أو علم جمال اليومي شذراً وسُخراً
35	5.4. تأنيث الكتابة: من الاسم الجريح إلى الجرح نفسه
36	6.4. بروز ظاهرة المهجرية
38	7.4. صعود حساسية جديدة
43	الفصل الثاني: الإيقاع، الذات وبناء المعنى: من اللغة إلى الخطاب
45	I. الإيقاع: من قياس العروض إلى نسق الخطاب
45	1. ما الإيقاع؟
47	2.1. الإيقاع، الإيقاع
53	3.1. الإيقاع دالٌّ أشمل
54	2. نسق الإيقاع

54	1.2. من المعيار إلى الانزياح
56	2.2. أولوية الخطاب
57	3. دالّ الإيقاع وعمله
58	1.3. في قصيدة التفعيلة
64	2.3. في قصيدة النثر
72	4. فضاء الإيقاع وأنماط بنائه
84	II. الذات: أنا الشاعر في خطابها السير ذاتي
84	1. تاريخ آخر
85	2. تحديدات
85	1.2. ما هي السيرة الذاتية؟
86	2.2. من المرجع إلى التخيل أو الفضاء الثالث
89	3.2. السيرة الذاتية داخل الشّعر: الحصة المستعادة
89	1.3.2. مراجعات "الميثاق الأوتوبيوغرافي"
91	2.3.2. القصيدة السير ذاتية.. أي معنى؟
93	3. شغرة السيرة وتخيلات الذات
94	1.3. سيرة تكون الذات وقصيدها
98	2.3. تأريخ شعري للذات
101	3.3. شرط الأثر، أو الجغرافيا بدل التاريخ
103	4.3. "كنّاش العائلة": جرعة الموت وجرعة الحياة
105	5.3. "موتيفات شخصية" من الاستعمال السيء للحياة
107	III. المعنى الشّعري، أو البناء المضاعف للكلام
107	1. بابل المعاني
108	1.1. التقرير والإيحاء، الأحادية والتعدد

- 109 2.1. المعنى في الشعر
- 110 3.1. حداثة اللغة وإشكالية الدلالة
- 112 4.1 — في تلقي المعنى الجديد
- 115 2. مقاربات المعنى: الرمز، الرؤيا، لعبة الدالّ وعبوراته في الخطاب
- 116 1.2. الرؤيا بوصفها حافظاً على الحلم
- 121 2.2. نشيد اللانهائي: القناع في تحليّات الأسطورة والتاريخ
- 128 3.2. من رفض الواقع إلى واجب الرؤيا والتحليّ فيها
- 130 4.2. هبة الكتابة بوصفها تحريراً لمعنى الذات
- 134 5.2. استيحاش المعنى وتأويل مكبوت اللغة
- 138 6.2. الميتا شعر، أو القصيدة بحثاً عن معنى ضائع
- 142 7.2. بخار المعاني، أو لعبة الدالّ بين المضايق
- 149 8.2. اللعب والاحتمال.. ضوء في غابة المعنى
- 155 الفصل الثالث: أنا الكتابة ومُخيّلتها في الشعر النسائي: بين البوح والتجريد
- 157 1. عن شعر النساء، الشعر النسائي
- 157 1.1. النساء والشعر، الهزل والجدّ
- 159 2.1. أدب المرأة.. أيُّ معنى؟
- 160 3.1. من إثبات الذات إلى تأنيث القصيدة
- 162 2. في الشعر النسائي المغربي: أنا الكتابة وتخييلات الجسد
- 162 1.2. تدشين مصير
- 164 2.2. تجارب على محكّ الأنا
- 165 3.2. أنا الأنثى، الجسد في الكتابة: رؤى، تشهيات واستيهامات

187	الفصل الرابع: المنفى، الغيرية وانشطار الهوية في الشعر المهجري
189	1. المنفى، الهجرة والاعتراب
191	2. أدب الهجرة أم أدب المنفى؟
193	3. في معنى المهجرية الجديدة
195	4. مهجريو الأدب المغربي.. ما بعد الاستعمار
198	5. شعريات المهجر: مقترح للقراءة
199	5-1. جماليات اليومي بين اللذوعية والكليّة
202	5.2. واجب الإصغاء ونقد الأتمتة الكونية
210	5.3. تمثيلات التّداوُت: سيرة الأنا عبر رهان الغيرية
212	5.4. التأويل الكايروسي للغة الجسد الهويّاتي
216	5.5. شعريّة السلب وإهمالك محتوى الصورة
221	الفصل الخامس: التجربة الشعرية الجديدة: حساسيّة أم حساسيّات؟
223	1. أخذود جينيالوجي
226	2. الحساسية.. الحساسية: استشكال المفهوم
230	3. شرط الحساسية وجماليات بنائها
237	4. نقد أم احتفاء؟
240	خاتمة
242	ثبت المتن والمراجع والمصادر العربية والأجنبية المعتمدة

تقديم

في تعددية الأدوار الشعرية.. عن ديمقراطية التناول النقدي

د. بنعيسى بوحالة

لعلها التفاتة رائقة هاته التي غمرني بها الصديق الناقد عبد اللطيف الوراري وسنح لي، عبرها، أن أخطّ هذه الأسطر الوجيزة في حقّ مشروعه النقدي المائز.. وكيف لا.. وأنا معنيّ، على الغرار منه، بالشأن الشعري المغربي ماضياً.. راهناً.. ومآلاً، قراءة.. تتبّعاً.. وتناولاً..

لأقل، بداءةً، بأنّ عبد اللطيف لينتمي، ولو أنّه يحترز من مبدأ الجيليّة، إلى الرعيل الشّاب المتأخّر من النّقاد المغاربة الذي يتشكّل من أسماء كخالد بلقاسم، نبيل منصر، عز الدين الشّنتوف، أحمد العمراوي..؛ المسبوقين بجيل التأسيس الذي انضوى إليه كلّ من أحمد زياد، عبد الكريم غلاب، عبد الله إبراهيم..؛ وجيل التجريب الذي ضمّ أسماء من قبيل محمد برّادة، إدريس الناقوري، نجيب العوفي، إبراهيم الخطيب، وعبد القادر الشاوي..؛ ثمّ جيل المتابعة و التّجذير، إن شئنا، والذي سيقترن بأسماء من مثال بشير القمري، حسن بحراوي، سعيد يقطين، وكاتب هذه الأسطر.. قلت الرعيل المتأخّر الذي ستنتسلّ أسماء فاعليه، أو معظمها بالأقلّ، من المعطف الأكاديمي للشاعر محمد بنيس، تماماً كما انسلّت الرواية الروسيّة من معطف نيكولاي غوغول على نحو ما يرد في التعبير النقدي المسكوك.. وتنمّس، بهذا القدر أو ذاك، بحرقه أسئلته الإبداعية وشواغله النظرية، وقبل هذا وذاك بهواه، الوثني أو يكاد، للشعريّة المغربية.. واقعا وممكناً..

توازياً مع هذا، وفضلاً عنه، ولربّما يقوم هذا، وبامتياز، مقام عنصر ارتكاز أساسي وضارب في مشروعه النقدي هذا، كونه يدلي هنا بتصوّراته و أفكاره حول الشّعر المغربي المعاصر، أو جانب وافٍ منه بالحريّ، من موقع المورّط، لكن الورطة الجميلة، في الممارسة

الشعرية بالمغرب، إبداعاً ونقداً، بمعنى أنّه لا مناص لنا من احتساب كون الناقد معيّناً، دائماً هنا وعن الآخر، بموضوعه قيد الافتتاح، أي بالوضعية الشعرية المغربية.. بحافزاتها التاريخية والسوسيو - الثقافية وكذا بتحققاتها ومرجّاتها سواء بسواء.. إنه، بهذا، يكتب من موقع الشاعر/ الناقد مستعيداً، على هذا النحو، ومن خلال هذه المزاوجة، ذات الموقع المنتج، نظراً واقتراباً، الذي سيستحكم في تناولات سلالة من الشعراء/ الناقد، عالمياً من نظير ألكساندر بلوك، عزرا باوند، ت. س. إليوت، سان جون بيرس، جان بول فاليري، وفيليب جاكوتي..؛ وعربياً كنانك الملائكة، أدونيس، كمال أبو ديب، عز الدين المناصرة.. ومن هنا تلك النكهة الإبداعية الطافحة في متن الكتاب، مفردات وتراكيب وتعابير، والتي تغدق على الصرامة المنهجية رونقا وسلاسة لا يخلوان من جاذبية.. فإذا بدأ شاعرا أنجز الأعمال التالية: "لماذا أشهدت عليّ وعد السحاب" (2005)، "ما يشبه نايّاً على آثارها" (2007)، "ترياق" (2009)، ثم "ذاكرة ليوم آخر" (2013).. فهو سيرد إلى منجزه الشعري جملة من العناوين النقدية هي كالآتي: "تحوّلات المعنى في الشعر العربي" (2009)، "نقد الإيقاع: في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقّيه عند العرب" (2011)، وصولاً إلى "الشعر والنثر في التراث البلاغي والنقدي" (2013)، ناهينا عن مؤلفه السير - إبداعي الموسوم بـ "قصّي مع الشعر" (نسخة رقميّة، 2013).

هذا، أما وقد التأم وازع الحماس، إن لم نقل التماهي الحميمي مع الموضوع محلّ الدرس، من جهة، ومتطلّب المسألة العلمية للمتن المتراحم والشامل لأسماء، حساسيّات، وخبرات تعكس الطيف الشعري الآيل إلى عقود زمنية متباينة، مع التركيز، انسجاماً مع مقتضى الرأهنية، على إصدارات شعرية تعود إلى تسعينيات القرن الماضي، وأخرى، عديدة، ظهرت للتو، مثلاً في غضون عامي 2012 و 2013 من جهة ثانية، سيعمد الناقد، إمعاناً منه في هذا التطلّب، إلى استثمار عدّة معرفيّة مغتنية سيّان من التراث اللغوي والنحوي والبلاغي والفلسفي تمثّلها مصنّفات كلّ من ابن الأثير، ابن سيّده، ابن طيفور، ابن منظور، وأبي نصر الفارابي..؛ أو من المرجعية النقدية العربية الحديثة.. أعمال كلّ من نازك الملائكة، عز الدين إسماعيل، محمد عبد المطلب، جابر عصفور، سيّد البحراوي، صلاح فضل، كمال أبو ديب، عبد الله الغدامي، محمد العباس، محمد مفتاح، عبد السلام المسدي، عبد العزيز المقالح، حاتم الصكر..؛ إضافة إلى مظانّ نقدية وثقافية غربية تنهض في مساقها أسماء فارقة، كعمّانويل كانط، ميشيل فوكو، جاك

لاكان، جيل دولوز، رومان ياكسون، إميل بنفنيست، هنري ميشونيك، إدوارد سعيد، جمال الدين بن الشيخ، رولان بارت، أومبرتو إيكو، جان كوهين، فيليب لوجون..؛ عاملاً بهذا الاستثمار على منح عمله النقدي أوفى ما يكون من التماسك، الصلابة، والصدقية التحليلية. وإذن، وانطلاقاً من العنوان، بما هو ميثاق متقصّد من لدن المؤلف يُحدّد من خلاله نطاق اشتغاله النقدي، الذي هو، أولاً، راهن الشعر المغربي وما يفيد من استقطاع، بالدرجة الأولى، لشريحة نصيّة متأخّرة من الشعرية المغربية موصولة، على شاكلة ما أومأنا إليه قبل حين، بالمسافة الزمنيّة القائمة بين نهايات القرن المتصرّم وبدايات الألفيّة الثالثة، و، ثانياً، ضمن مكان متعيّن هو المغرب ككيان جغرافي، تاريخي، وثقافي مخصوص. لكن في مقابل ماهيّة الجليل، بما هي ماهيّة إشكالية وخلافية، ما في ذلك ريب، ولو أنّها أبانت عن نجوعها الوصفي والتشخيصي لكثاريّة من الظواهر والقضايا في حقل السوسولوجيا، والإنسانيات بعامة، كما إبانته، كما لا يخفى، عن إجرائيّتها الملموسة في الدّرس والتّقد الأدبيّين، نلغيه ينحاز إلى إبدال "الحساسيّة" الأكثر انفتاحاً ومرونة، بله استيعابيّة، ما دام، أي هذا الإبدال، يحوّل استدماج مختلف فرقاء الشّأن الشعري.. قدمائه ومحدثيه.. شيوخه وفتيانه.. مقيميه ومغتريه.. رجاله ونسائه.. أي مختلف الأصوات الشعرية التي تسهم في صياغة اللّحظة الشعرية المغربية الراهنة، خارج اعتبارات القدماء والحداثّة.. السّلف والخلف الشعريّين.. الذّكورة والأنوثة.. التي يمكن معها، مجزأة، استحضار عناصر بذاتها من المشهد الشعري واطّراح أو إهمال عناصر أخرى لا تقلّ جدوى وأهميّة.

إعتماداً على الخيار، أو التمثّل، الذي يساوي بين الأسماء المكرّسة والأخرى الوليدة، سيسعى النّاقّد، والحالة هذه، إلى مفصلة مشروعه النقدي إلى فصول - خانات بحثيّة قطاعيّة تصبّ في بعضها البعض وتسفر، في المحصّلة، عن هيئة الكتاب الكلّيّة كما تجترح له سيماء وقسماته الدّامغة. فالخطاطة إيّاها تبتدئ بفصل مدخلي، إن وددنا، ينبئ عن المحاور التي ستتولّاها الفصول الموالية.. فمن تحديد الرّاهن و المراد منه إلى التّنصيب على الخاصيّة الفردية للإبداع الشعري المغربي مروراً بمسأليّات الرّؤيا، الإيقاع، فضاء الكتابة، تشظيّة المكتوب، تأنيثه، فالإلماع إلى معطى المهجرية وفاعليّته في الزّخم الشعري الذي يميّز هذا الراهن. في الفصل الثاني سينهض النّاقّد بتحليل العامليّة الإيقاعية مُتوسّعاً في التقاط القنوات الواصلة بين مكوّن الإيقاع وبين شعرية القصيدة ومُقارباً، بالتبعيّة، عائد إبدالي قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر على

مستوى أيقنة الخطاب والارتقاء بنسقيته. وضمن هذا الفصل سيخصّص حيزاً ملائماً لمطارحة المتزع السّيري في الكتابة الشعرية.. قرائنه واشتراطاته و، بالتالي، حدود توقّف عيّات من هذا المسلك الكتابي إلى تشييد حيوات تخيلية متنصّلة من مرجعها الأونطولوجي لكنها مضارعة، وباقتدار، لمنطقه النّاطم ولتجليات مواظفته وسريانه. ولأنّ الكتابة النّسائية تبقى، سواء في النقد الأدبي أو في الدراسات الثقافية، مصدر لجّاج لا ينتهي فما من شكّ في أن الناقد وهو يتوقّف عند هذا الأمر متسائلاً عن شعر النّساء، الشّعّر النّسائي، وبتعبير رديف عن أدب المرأة وعن معناه، فإنما كان بصدد بسط مهاد تاريخي وثقافي وقيمي، وسيع ومتراكب، تستدعيه أيّما مقارنة لكتابة الأنثى، لذاها الشعرية، الثّابتة مناهما في عرض القصيدة، وتلفّظها لصور وإشارات تطول جسدها، آخرها المذكّر، والعالم بإملاءاته، بتلويناته، ومفارقاته اللّاتخصّص.. والمثل فهو إذ يلتفت، ضدّاً على جفاء، إن لم نقل جحود، الدراسات النقدية للشعر المغربي المعاصر التي لا تكاد تحفل بالامتداد القائم لهذا الشعر في شتى المغتربات الجغرافية والثقافية التي تأوي جماعاً من الشعراء المغاربة ظلوا مستمسكين بعقيدة التعبير الشعري عن شرطهم المهجري الطّارئ في تفاعله مع موجبات الهويّة والموالة الروحيّة لمسقط الرّأس وما تستتبعه هذه الموالة من انفعالات نوستالجية ضاغطة.. إنه وهو ينكبّ على هذه الظاهرة مُتحرّياً عن مدلول ما لمهجريّة جديدة وعن مدى قابليّة قراءتها ضمن الرّاهن الشعري فلكأثما هو يسدي، علاوة على هذا، نوعاً من تحيّة رمزية للفاعلين الشعريين المغاربة الذين تتوزّعهم مناكب العالم وأرجاؤه. هذا ومادام قد انحاز إلى مفهوم الحساسيّة وارتآه بديلاً أكثر إقناعيّة ومردوداً من مفهوم الجيل، ولكونه افتتح الكتاب بالحديث عن الفرديّة والجيل والحساسيّة فإنه سيختتم بفصل شائق حول الحساسيّة بصيغة المفرد والأخرى بصيغة الجمع مُقرّاً باستشكال المفهوم وملفتاً، في آن معاً، إلى اقتضاءات الحساسيّة وأوجه تمظهرها الجمالي.

أخيراً، لا يسعني سوى أن أعترف بما أتاحته لي قراءة الكتاب من فائدة ومنتعة وذلك دفعة واحدة.. فائدة استكشاف إسهامات أسماء شعرية كثيرة في تعهّد راهن شعري مغربي تميّزه ديناميّة هائلة يقطع بفضلها الشعر المغربي المعاصر مع عقود الكفاف والتحرّج.. ومنتعة تشغيل تدابير وإجراءات نقدية تشهد على حصافة قرائيّة، بل استغواريّة، لطبّعافيا مشهد شعري مترامي الأطراف وذلك توسّلاً بإواليات النص، اللغة الشعرية، المعنى الشعري، الإيقاع، الرؤيا، وغيرها من مستلزمات أيّما بناء شعري ذي كفاية جمالية. وفي كلمة فإن ما يضيفي على

الكتاب قيمته النقدية المضافة أن صاحبه لا يفك الارتباط نهائياً مع سالف الأسئلة التي صاغتها مقاربات أخرى للشعر المغربي بل نجده يؤكد على انشغاله بها لكن على أساس أن ".. نستأنف التفكير في أهم القضايا التي يقترحها الشعر المغربي في راهننا، معرفياً وجماليّاً، من خلال تأملات ومقاربات نصية نقترحها للإصغاء إلى الفاعلية الشعرية، راهناً، والإصغاء إلى هسيس الدّوات المبدعة واعتناق التواريخ التّاغلة في رحم النصوص" على شاكلة ما يرد في الكتاب.

مدخل أوّلي

لعنة الصاحب بن عباد:

فرضت كتب تاريخ الأدب العربي، بما فيها الحديثة، مركزاً وهوامش؛ ففي الوقت الذي سُلّط فيه الضوء على حركة الآداب في العراق وبلاد الشام ومصر باعتبارها تمثّل المركز والأثر، لم تُلق هذه الكتب بالاً بواقع الآداب في دول الخليج العربي واليمن والسودان والبلاد المغاربية باعتبار أنّها تمثّل الهامش والصدى. وإذا كان لدينا اليوم تراثٌ من عصر النهضة يتحدث عن جلائل الأعمال التي اضطلع بها الرعيل الأول من روّادها في سبيل نهضة الأمة والعودة بها إلى روح العصر، إلّا أن أكثرنا لا يعرف — تمثيلاً لا حصراً — ما أسداه أهل المغرب من فضل أيامئذٍ. وبسبب هذه الهامشية الجغرافية، وقبل ذلك لعنة الصاحب بن عباد التي ظلت تتردّد عبر العصور وتقدّم نتاج المغاربة الأدبي كـ"بضاعتنا رُدّت إلينا"، ثمّ حجاب العبقريّة الأندلسية بآثارها الباذخة، فقد تكرّست لدى كثير من المشاركة صورة أدبٍ مغربيٍّ هامشيٍّ ومجهول وغير متّضح الهوية في أذهانهم.

لقد كانت كتب التاريخ الأدبي لا تُدخل، عن جهلٍ ونرجسيّة، في حسابها ما كان يكتبه المغاربة من شعر، معتقدة بأنّه نسخة لأثرٍ مشرقٍ أو صدىٌ بعيد عنه، وهو ما لم يُقيّض لها أن تتعرّف على شخصيّتهم الشعرية الخالصة، وأشواقهم الخاصة، ممهورةً بسؤال المغرب ومكانه الحضاري والثقافي المتنوّع. وبالتالي، لم يُتَح للدرس النقدي الحديث أن يتداول إنتاج المغاربة الشعري، إلّا بدايةً من المرافعة التاريخيّة للعلامة عبد الله كنون التي أثارها في الثلاثينيات من القرن الفائت، وهو يصدع بـ"النبوغ المغربي" في كتابٍ يحمل العنوان نفسه.

إذاً، لقرون طويلة لا تعدم روح الكدّ ومحاولة إثبات الذات، لم يتوان شعراء المغرب عن الإبداع في سبيل الفكر والأدب، حتى أمكن للشعر المغربي الحديث أن يُسمع صوته، ويفرض

حضوره بما وسعه الإمكان، فلم يعد النبوغ مُقيماً في تفاصيل التاريخ وشوارده، بل لافتاً وجالباً للإعجاب والمكرمة، منذ بدايات القرن العشرين على الأقل.

تاريخانية:

إنّتهى 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 نظم به تُؤدّى العلوم الفقهية واللغوية، ووسيلة لحفظ الشواهد في معرض علم النحو والبلاغة ورواية المثل السائر، بعد أن صارت "معظم علوم الأدب آلة لفقه". بل إنّ 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. إلّا أنّه بدايةً من القرن العشرين، وتحت تأثير الحركة السلفية، أقبل الشعراء المغاربة على النظم في موضوعات تهم الدعوة إلى الإصلاح وتحرير الفكر؛ ثمّ سرعان ما ظهر ثلّة من الشعراء أطلق عليهم شعراء الشباب الذين تأثّروا بالمدرسة الإحيائية في الشعر عبر ما كان يصلهم، من المشرق العربي، من أعمال شعرائها، ومن كتابات نقدية مصاحبة لطله حسين والرافعي والزيات والعقاد.

لقد خلق شعراء من أمثال القرني، وعلال الفاسي، محمد المختار السوسي، محمد بن إبراهيم الملقب بشاعر الحمراء، عبد المالك البلغيشي وسواهم، واقعاً جديداً كان إيذاناً بميلاد 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 جلياً من نقود محمد بن العباس القباج، عبد الله كنون، عبد الله إبراهيم، عبدالسلام العلوي، أحمد زياد وعبد العلي الوزاني. وبعد أن تمّ التعرف على التيارات الذاتية المجدّدة من قبيل أبولو والديوان والرابطة القلمية، ولد جيلٌ جديداً من الشعراء سرعان ما عمل على خلق حركة شعرية جديدة في موضوعاتها وأساليبها الفنية، وكان من أهمّ أفرادها عبدالقادر حسن، عبد الكريم بن ثابت، مصطفى المعداوي، عبد المجيد بنجلون، علال بن الهاشمي الفيلاي، المدني 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 ووظيفته يتطور تأثير التصورات والرؤى المتباينة التي عرفها المغرب، منذ بداية القرن العشرين إلى بداية الستينيات من القرن نفسه، متوتراً بين هاجس القطيعة وواجب الاستمرارية.¹

لكن 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 يشكل رافداً لا غنى عنه، إلا أننا وجدنا بعضهم من شعراء ونقاد متأثراً بالرافد الأوربي، والفرنسي تحديداً، فيذكر نماذجه، ويعقد المقارنات والموازنات بين الأدب العربي والأدب الأجنبي، وهو ما أغنى النقاش النقدي وساعد الشعراء على تلمس سبل جديدة في الإبداع الشعري.

بعد استقلال المغرب، وابتداءً من ستينيات القرن العشرين، توجهت القصيدة المغربية بضافتها خارج التيارين المحافظ والرومانسي الذين كان يتلقفهما جمهور الشعر، متأثرة بحركة الشعر الحر التي انطلقت من أرض العراق مع الثالوث الريادي: بدر شاكر السياب، نازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي، وذاعت في أكثر البلاد العربية بفضل المجالات الأدبية والجامع الشعرية التي كانت تنتظم في الصدور. كان معظم ممثلي هذه القصيدة من الشباب المغربي الذي نال حظاً من الثقافة والتعليم الجامعي، بما فيه الذي تلقّنه حتى من جامعات بغداد ودمشق والقاهرة، وهو ما كان يعني صلتهم المباشرة بمناخ تلك الحركة وزخمها العاطفي والفكري، من أمثال أحمد الجحاطي، ومحمد السريغيني، ومحمد الخمار الكنوني، ومحمد الميموني، وعبد الكريم الطبال وأحمد الجوماري. وإذا كان أكثر هؤلاء قد كتب في أول عهده القصيدة العمودية مترسماً خطى سالفهم، أو زواج بينها وبين قصيدة التفعيلة، إلا أنه سرعان ما اختار أسلوب القصيدة الحرة، لعمود تالية. وبناءً عليه، لا نذهب مع آخرين في رأيهم بأنه كانت هناك قطيعة بين فترتي تحديث الشعر المغربي، أي ما قبل الاستقلال وما بعده، بل هي بالأحرى تجسّد موجاتٍ من زخم التجديد والرغبة في مسيرته تبعاً لرؤى الشعراء وحساسيات ذواتهم وعصرهم الذي كانوا يعبرونه.

¹ - أحمد الطريسي أعراب، الشعر المغربي الحديث والمعاصر بين مفهومي الاستمرارية والقطيعة، مجلة دعوة الحق، السنة السابعة والثلاثون، العدد 303، الرباط، 1994.

في الوقت الذي كانت تحصد فيه قصيدة الشعر الحر النجاح وتتطور بشكل متنامٍ على يد شعراء ملوكوا الموهبة والخبرة بأدوات الشعر وعاركوا مضايقه، بقدرما كانت تُوسّع دائرة تلقيها تبعاً، كانت قصيدة الشعر العمودي تفقد تدريجياً حلبة القول الشعري للأولى، وتنحدر إلى طريق مسدود بعدما غلبت عليها الزعة "المناسباتية" الفجة التي جلبت عليها أدياء الشعر وناظميه بلا طائل، فبدت خلواً من التجويد الفني وصدق التعبير وحرارته. عشرات الشعراء النظاميين الذين هافتوا على القصيدة العمودية وتصنعوها في مناسبات آنية لم يعد يذكرهم أحد، 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 التصنع بسبب تلك الزعة، بمن فيهم إدريس الجاي نفسه.

وابتداءً من السبعينيات، ظهر جيل من الشعراء لم تُغرم حبات السلطنة، بل قدموا من تجارب جديدة تولدت عن وعي فكري وإيديولوجي أكثر منه آني وعابر. من أولئك من بقي منتصباً لنهجه التحرري في الالتزام بقضايا المجتمع المغربي الذين كان يمرّ بفترة عصيبة بعد اشتداد سنوات الرصاص، بمن فيهم محمد الوديع الأسفي محمد الحبيب الفرقاني. وفي المقابل، كان آخرون من أمثال: إدريس الملياني، محمد الشنيخي، عبد الله راجع، محمد الأشعري، محمد بنيس، محمد بنطلحة، أحمد بنميمون، بنسالم حميش، أحمد بلبداوي، علال الحجام، أحمد بلحاج آية وارهام، عبد الرحمن بوعلي، رشيد المومني والمهدي أخريف، لم يُنسهم غرام الإيديولوجيا، أن يواصلوا مشروع تحديث شكل القصيدة التفعيلية ولغتها، والانفتاح على المدونة الشعرية الحداثيّة؛ بل سعى بعضهم إلى مفهوم جديد للكتابة الشعرية عبر مشاريع "القصيدة الكالغرافية" التي تنبني على التنوع السيميائي للخطّ، وتبيّر علامات الترقيم وتنويع الأشكال البصرية. ومن شعراء هذا الجيل من أخلص في وعيه الشعري، تحت الدعوة إلى أدب إسلامي، لتيّارٍ بدا نابعاً بطبيعته من نزوعات الفكر الإيماني والصوفي، إذ يهتم بمحوم الأمة ويستسلم تراثها الإسلامي المضيء. وكان أغلب شعراء هذه التجربة ينحدرون من مدينة وجدة شرق المغرب، وأهمهم: حسن الأمراي، محمد بنعمارة، فريد الأنصاري، محمد المنتصر الريسوني ومحمد علي الرباوي. ولعلّ من أهمّ خصائص قصائدهم، عدا التزامها بنظام الشطرين أو المزوجة بينه وبين نظام التفعيلة، أنّها تستند على تصوّر قيمي وأخلاقي شامل ينبع من ثقافة إسلامية، واعية ومتساحة ومعتدلة ومتوازنة بين ما هو ذاتي وجماعي، وما هو دنيوي وأخروي.

كما تتميزّ بسماتٍ فنية وجمالية تعتمد المشاهدة والترميز والإيحاء بدون أن تسفّ إلى التهويم والضبابية والغموض، وتحتشد بأسماء الأعلام والأماكن والأفئدة والرموز العربية والإسلامية. وفي بحر الثمانينيات، بدا الشعر المغربي يتململ عن مكانه، ويولّي 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 التزوع 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 السردى والشذري، في حلٍّ من كل إيديولوجيا وشعارية. ومن جملة هؤلاء، نذكر: حسن نجمي، أحمد بركات، إدريس عيسى، مبارك وساط، صلاح بوسريف، محمد بودويك، وفاء العمراني، محمد الصابر، محمد بوجبيري، محمد عرش، محمد عزيز الحصيني، عبد السلام الموساوي، ثريا ماجدولين، نجيب خداري، محمد شاكر، عزيز الحاكم، عبد القادر وساط (أبو سلمى) والزهرة المنصوري.

وما أن دلفنا إلى التسعينيات حتى تمّ تعزيز الخيار الثماني الذي يعطي الأسبقية للبناء على المعنى، وللجمالية على الشّعارية؛ بل وجدنا الشعراء من أجيال سابقة تساهم في إثرائه باعتباره "خارطة طريق" للشعر المغربي ومستقبله، جنباً إلى جنب مع الشعراء الجدد الذي انفرطوا عن كلّ عقد، وزادوا لكثرتهم وتنوّع أساليبهم في الكتابة وتدبّر إوالياتها عن أيّما حد، وهو ما كان إيذاناً بميلاد حساسية/ حساسيات جديدة.

وإذا بدا المشهد الشعري المغربي اليوم تهيم عليه قصيدة النثر، بعد أن حظيت بخطوة الإعلام والمصاحبات النقدية واصطفاف المريدين وإقبالهم عليها بوعيٍ وغير وعيٍ، وبدت قصيدة التفعيلة كأنّها تواجه "مأزقاً كتابياً" بفضل انغلاق نشاطية فاعليها على خياراتٍ ممكنة، فإنّ القصيدة العمودية عرفت تراجعاً وانحساراً لأسباب متنوّعة نجملها بعضها في رحيل روّادها تبعاً، وهميشها إعلامياً، وتجنّي النظميين الذين أفقروها من روح الإبداع ومنعوها من أن تحيا حياةً جديدة، وإن كان ثمة من يعيد إحياء تقاليدّها ببعض التجديد، من شعراء زواج معظمهم بينها وبين قصيدة التفعيلة، من أمثال: مصطفى الشليح، أمينة الميرني، محمد لقاح، حلول

دكدك، إسماعيل زويريق، حبيبة الصوفي، محمد بن ادريس بلبصير، عبد السلام بوحجر، عبد الرحيم كنون، الطاهر لكنيزي، مصطفى الطوبي، مصطفى ملح، مولاي رشيد العلوي، رشيد الياقوتي، الطيب هلو، حليلة الإسماعيلي، مولاي الحسن الحسيني، بوعلام دخيسي، محمد العياشي، عبد العالي كويش، ميلود لقاح، أمو الحسن الأحمد، خالد بودريف، محمد عريخ وأحمد لحريشي، تمثيلاً لا حصراً.¹

حجاب النقد:

وهكذا، ما أن مرَّ حينٌ من الدهر إلى أيامنا، وجرت معه مياهٌ كثيرة في نهر الشعر، حتى أمكن للفاعلية الشعرية المغربية أن تُسمع صوتهما، وتفرض حضورها بما وسعها الإمكان، فلم يعد النبوغ مُقيماً في تفاصيل التاريخ وشوارده، بل لافتاً وجالباً للإعجاب والمكرمة. ولئن كان الواقع الشعري، داخل ما استجدَّ من شجون الذات وإكراهات المجتمع والسياسة، يخضع للتقسيمات النقدية والمفاهيم البلاغية التقليدية والإيديولوجية، بشكْلٍ يتساوق وشعرية البيان وبلاغة الخطاب الإيديولوجي اللتين كانت تحفرهما القصيدة المغربية، العمودية والتفعيلية، حتى السبعينيات من القرن العشرين، إلّا أن هناك واقعاً آخر مستجدّاً وبازغاً ما يفتأ يبتكر أحداثه الخاصة، ويسترفد حياةً مصطبغةً من النصوص والصور والتمثيلات، متحدّياً طمأنينة النقاد وعاداتهم في القراءة.

لقد بدت لنا الجماليات الجديدة التي يبدعها الشعر المغربي، منذ الثمانينيات على الأقلّ، جديدةً بالتأمل، لأنها قطعت مع ما سبقها في مناح ذات اعتبار، وكرّست وعياً جديدةً بالمسألة الشعرية برُمّتها، بعد أن رفعت عنها السياسي والإيديولوجي، وتّمت بوجهها شطر المغامرة، حتّى أنّ ما كان مُتخفياً ومأمولاً يصبح أكثر حضوراً في تجربة الراهن. لكنّ النقد لم يخضُ فيها بعد. فإذا كانت تجارب شعرنا السابقة قد أثّرت حولها نقاشات، واحتُفي بها من قبل الدارسين بنسبٍ معقولة، مثلما كانت أصواتها مكرّسة وذات رمزية بحكم ارتباطها بمشاريع ومؤسسات كانت تعتبر الموضوع الشعري، الرّسالي تحديداً، امتداداً لخطابها، فإنّ تجربتنا

¹ - انظر الملفّ الذي أعدناه عن القصيدة العمودية المغربية، ونشرته مجلة "بيت الشعر"، نادي تراث الإمارات، العدد 9، شباط/ فبراير، 2013، ص: 33-58.

الشعرية الراهنة تتكلم اليُتم، وتواجه العماء، مثلما أن كثيراً من أصواتها لم تُسمع، أو لا تُسمع إلا بالكاد. من هنا، يُجهل لحدّ الآن ممّا فيه اعتبار داخل الراهن الشعري.

ليس هناك من مسوّغ، ألبتّة، أن يظلّ نقد الشعر المغربي كما هو، وأن يثبت خطابه على ميدان هيمنة السلط والكلّيشيهات، فلا يبرح مكانه. يجتَرّ النصوص نفسها، والأسماء نفسها، والمصطلحات نفسها، وهواء الحياة نفسه. وإذا لم يعد هناك ما يقوله، فإنّ عليه أن يتغيّر، لأن الخطاب حول الشعر يتغيّر لما يتغيّر الشعر نفسه. لكنّه لا يتغيّر، انتقائيّ وشكلاّني وحاجب. لا ينظر إلى الأراضي الجديدة التي يجترّثها الشعر المغربي، بقدرما ينظر إلى نفسه وانسجامه الخاص. ولهذا يظلّ هذا الشعر مجهولاً في كلّ مكان. الكلّ يكتب، ولكن لا سجال نقديّاً يضيء ويوجّه ويسمّي الأشياء بأسمائها، بلا ادّعاء ولا محاباة. وهو ما يستحقّ تنويعاً إلى أن هذا الواقع خلق ما يُشبه إجماعاً على واقع "الرعب في الآداب".

باتت هناك حاجة ملحّة ومستعجلة لنقد حقيقيّ وصارم له هاجس الانتماء إلى هذا الراهن الشعري، يدرس خصوصيّاته، ويُقايِس إضافاته النوعية ضمن تيار الحداثة الشعرية، ويكشف ما يتحكّم به من قوانين وأسئلة متنوعة ومركّبة.

إنّ راهن الشعر المغربي ينتظر من كافة المعنّيين، شعراء ونقاد وقراء، صياغة أجوبة لأسئلة من بينها مثلاً: أيُّهما أولى، الكتابي أم الإنشادي في مجتمع ذي أغلبية أمّية؟ أيّ زخم يمكن أن تضفيه المعرفة الفلسفية على الممارستين الشعرية والنقدية بالمغرب؟ وأي موقع محتمل، في خارطتنا الشعرية، لشعراء قادمين إلى الشعر من معارف ومصادر وحساسيات وهوامش نصّية لافتة؟ أيّ متخيّل يمكن أن يرخيه مصطلح الكتابة الشعرية النسائية؟ بل أيّ متخيّل شعري وطني يجب أن تهندس بصدد شعراء مغاربة يكتبون بلهجاتهم المحليّة (الأمازيغية، الحسانية والعامية)، أو بلغات الدول التي تُضيّفهم في المهاجر بأوروبا وكندا وسواهما؟ هذه الأسئلة هي إشكالية واستراتيجية في آن؛ لهذا، يجب أن تكون في صلب الانشغال النظري والنقدي بصدد مجالنا الثقافي والأدبي، والشعري تحديداً.

بالنسبة لنا، ننشغل، هنا، بمثل هذه الأسئلة، ونستأنف التفكير في أهمّ القضايا التي يقترحها الشعر المغربي في راهنتنا، معرفياً وجماليّاً، من خلال تأملاتٍ ومقاربات نصّية نقترحها للإصغاء إلى الفاعلية الشعرية راهناً، والإصغاء إلى هسيس الذوات المبدعة، بما يحفزنا على اعتناق التواريخ الناعلة في رحم النصوص. وترتيباً عليه، يظهر، كما نتفق في ذلك مع بنعيسى بوحالة،

"أنّه ليس بمقدور لا المنظور الإيديولوجي، بمسبقاته المتصلبة، ولا المنظور النصي، بعمائه التقنوقراطي، الولوج إلى مضمير القصيدة الشعرية، وإلى ممكن تجوهرها الفذ"¹. فما يُنادينا من القصيدة سوى حيويّتها الدائمة. الحيويّة فقط، من ذات إلى ذات.

¹ - بنعيسى بوحالة، درس/نقد الشعر المعاصر بالمغرب: رهان الهوية.. رهان التحديث، مجلة فكر ونقد، العدد 37، مارس 2001.

الفصل الأول

في الراهن الشعري: تحديداتٌ وسماتٌ دالة

بدأت لنا الجماليات الجديدة التي يقترحها الشعر المغربي، من ما بعد الثمانينيات وإلى الآن، جديرة بالتأمل، لأنها قطعت مع ما سبقها في مناح ذات اعتبار، وكرّست وعياً جديدةً بالمسألة الشعرية برمتها، بعد أن رفعت عنها السياسي والإيديولوجي، ويتمت بوجهها شطر المغامرة، حتّى أنّ ما كان مُتخفياً ومأمولاً يصبح أكثر حضوراً في تجربة الراهن.

1. ما الراهن؟

نأخذ لفظة (الراهن) بمعناه الزمني، إذ هو الزمن الرهين لوقته ولحظته. الآن، الحاضر والمتعين حالاً ومآلاً. وحين نعت الراهن — (الشعري)، أو نقصر الشعر على رهنه، فإن الزمن سرعان ما يصير زئبقياً وأكثر هلاميةً وتدقاً لا يحصر في قياس أو يتوقف عند حدٍّ، أو على رهان. إنا إذاً، نأخذ — (الراهن) إذا كان يسعنا في الإلمام، ما أمكن، بخارطة الشعر المغربي اليوم، في اللحظة التي يُصنع فيها مجهول معناه مأهولاً بدم الذوات ومداد الخطابات اللذين يُهرقان — ساعتين — مستأنفين الوعد بلغة الشعر وحدائته، عبر شتى ترحلاته ومكابداته بين الحضور والغياب، الذاكرة والنسيان، النظام والفوضى. لهذا من البطلان القول باستقراء الراهن استقراءً تاماً، طالما أن مجهوله أكثر من معلومه، والمتحقق أكثر من ممكنه. الراهن هو ما انتهى إليه زمن الكتابة في الشعر، في سيروراتٍ متشعبة ترفد أكثر من معنى، أكثر من تاريخ؛ وهو، بهذا المعنى، ما يفتأ يتغير ويتحول، بحيث يستمر في التشييد وإعادة البناء الذي لا يكل، شبيهاً بذلك التوثر الدائم الذي لا يهدأ بين الحاضر وما هو ضد الحاضر لأجل أن يظل الحاضر مغايراً. هذا ما يجعل من الراهن مفهوماً أساسياً يرجح، بنسبة كبيرة، العمل به واختباره.

يسوقنا هذا الاعتبار إلى القول إن الراهن لم يعد يعني جيلاً بعينه، وإنما تخلقه وتتفاعل داخله تجارب ورؤى وحساسيات مختلفة، متميزة وغير متجانسة في تصوُّرها للفعل الكتابي وتدبُّر طرائق إنجازه، بحكم تنوع مصادر العمل الشعري لدى الشعراء، واختراقهم المعرفية والجمالية لآفاق أخرى من الكتابة. لقد صار كل جيلٍ شعريٍّ من أجيال القصيدة المغربية الحديثة، الممتدة لخمسة عقود، يطبع قطاعاً نوعياً من جسدها الفنيِّ بمويته وأسلوبه ولغته وإيقاعات ذاته، أي بخصوصيته حالاً ومآلاً. لا يُفترض في الخصوصية أن تكون تحوُّلاً أو ضرباً من القيمة المضافة، بل وجود كتابة أو حساسية أو رؤية من نوع ما، خاص ونوعي، تتركس قيمة من قيم التحديث المختلفة، وتعمل خارج السائد والمجمع الذي يشدُّ رهن الشعر إلى صيغ وأنماط وأشكال مطروقة، فيخذل زمنه.

2. الراهن بوصفه سيرورة: من الواحديّة إلى التعدّد

في راهن الشعر المغربي نُصغي إلى هذه الحادثة، المتحوّلة باستمرار. تتبلور متخيّلاتٍ جديدة، وترتجف شُرَف الأيدي بالقول الذي يُمضي سؤاله الخاصّ في هذه اللحظة بالذات، من أيّدٍ ترعى ملكوت الأشواق إلى أيّدٍ تتوهّج في العبور، وهي جميعها لشعراء من أراضٍ وأوفاق وحساسيات مغايرة ترتاد أفقاً شعرياً، وتفتح في ردهاته وعياً جديداً بالمسألة الشعرية برُمّتها. من أواخر الثمانينيات إلى اليوم، أمكن لنا أن ننبّئ الملامح النوعيّة والجديدة التي تتفاعل في الراهن الشعري، وقد تأثّرت بعوامل سياسية وسوسيو— ثقافية متسارعة وضاغطة، محلياً وعربياً وعالمياً: (أحداث 84 و90 التي فجّرها واقع القمع والظلم بالمغرب، سقوط جدار برلين، حرب الخليج، انهيار الإيديولوجيات الجماعية، صعود التكنولوجيا الجديدة، إلخ).

لقد شهدنا، خلال هذه المرحلة، حركة نشر ملحّة ومطرّدة للشعر المغربي بكلّ أشكاله وتعبيراته، فتضاعف الإنتاج الشعري بشكلٍ لافت، إذ بلغ عدد العناوين الشعرية الصادرة في الثمانينيات مئةً وواحدًا وأربعين (141) عنواناً شعرياً، وثلاثمئةً وواحد وخمسين (351) في التسعينيات، وما يقارب من ألف عنوان حتّى الآن من سنوات الألفية الثالثة، بما في ذلك نحو مائة عنوان طُبِع بالشرق، بين بيروت والقاهرة ودمشق وعمان تحديداً. كما ارتبط الارتفاع الكمي للإنتاج الشعري المغربي بديمومة توسّع بنية منتجي الأعمال الشعرية، حيث انتقل عددهم من أقلّ من المائة شاعراً إلى المئات، بما في ذلك حضورٌ لافتٌ للصوت الشعري النسائي الذي رقد خطّاب الشعر المغربي بمتخيّل جديد ووشمه بتلويناتٍ وصيغٍ وتعبيرات كان في حاجةٍ إليها، بحيث إنّ عدد المجاميع الشعرية بصيغة نون النسوة لم يعد يُعدّ على رؤوس الأصابع، ولا رؤوس الأشهاد حتّى. ونعوز هذا الارتفاع إلى ازدياد دور النشر، وتعايش مختلف الأجيال الشعرية جنباً إلى جنب، وظهور قصيدة النثر التي بدت وسيلة تعبير الجميع حتّى لمن هم خارج تصنيف الشعراء.¹

إلى ذلك، فقد امتدّت جغرافية الشعر المغربي لتشمل هوامش وأطرافاً جديدة، ومنافٍ بأوروبا والولايات المتحدة وكندا. ولم يعد لسان الكتابة الأدبية، شعرها ونثرها، محصوراً في

¹ - للاطلاع أكثر، انظر: محمد قاسمي، سيرورة القصيدة: بيبليوغرافيا الشعر العربي الحديث بالمغرب (1936-2000)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2000. وحسن الوزاني، "الأدب المغربي الحديث: 1929-1999، بيبليوغرافيا ودراسة بليومتريّة"، الدار البيضاء، دار الثقافة واتحاد كتاب المغرب، 2001.

لغات كالعربية والأمازيغية والفرنسية، بل تعدّاهما إلى لغاتٍ أخرى، أوربية تحديداً. ذلك ما فجر المركز وعرض وظائفه وتسمياته لتهوية غير مسبوقة، مما ترتّب عنه مراجعاتٍ فكرية وجمالية لا يزال النقد معطلاً عن إظهارها وتقويمها. ومنذ بدايات التسعينيات من القرن العشرين، كان انتظم عدد من الشعراء في حركات وجماعات شعرية طرحت قضايا معرفية مغايرة في كراريسها وخراطيشها الرمزية (إسراف، أصوات معاصرة، الغارة الشعرية، البحور الألف، مكائد، دُبوس، المركب الشعري، كراريس تيزي للتداول الشعري)، وظهر إلى الشطح هيئات أدبية وثقافية جديدة تعنى بالشأن الشعري، مكمّلة لاتحاد كتّاب المغرب لسان حال الأدباء الوحيد إلى ذلك الوقت، أو خارجه عنه بما يُشبه الاحتجاج وعدم الرضى لواقع الأزمات التي كانت تضرب الاتحاد بين الفينة والأخرى، ولعلّ نذكر من جملتها: (بيت الشعر، رابطة أدباء المغرب، منتدى الديوان، جمعية الشعر المغربي المعاصر، صالون الأدب المغربي، إلخ)؛ فضلاً عن المهرجانات الشعرية التي تُقام بإطّراد في المركز والحوامش، وتأسس جمعيات الشباب الباحثين والمحترفات ومراكز البحث برحاب الجامعة المغربية التي بادرت إلى دورات ومحاور دراسية لمسألة أوضاع الشعر بالمغرب، ومشاركة نخبة موسعة من الشعراء المغاربة في مهرجانات شعرية دولية، وبروز ترجمات للشعر المغربي الحديث والمعاصر إلى أهمّ لغات المعمور. لكلّ هذه الاعتبارات، نقول إنّها بصدد سيرورة تحديث، أو مرحلة انعطافٍ نوعيٍّ وكمّيٍّ بارز في مسارات الشعر المغربي الحديث ووجه ثقافتنا المعاصرة.

3. هو شعر أفراد، لا شعر أجيال..

يتقاسم أفق الرّاهن، بدرجةٍ وأخرى، نمطا قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، فيما انحصر نمط القصيدة العمودية في فضاء مناسباتٍ قومية ووطنية معيّنة وآنية، بسبب ما يفرضه ذلك النمط من إشباع ثابت ولا واعٍ لوجدان الجماعة. وبدا يثبت، باستمرار، أنّ قصيدة النثر باتت لسان حال الشعراء الجدد الذين لا يُخفي قطاعٌ كبير منهم قهقهته على كتابتها، بغير علم أو عن حسن نية إذا جاز القول. من هنا، لا يخفى على المتتبع للحركة الشعرية الواقع الطاعني الذي أخذت تحتله قصيدة النثر التي تعني كلّ شعر خارج شرط الوزن والقافية، حتى وإن كان كثيرٌ من نماذج هذه القصيدة لا يرتقى، كتابياً، إلى مستوى الشعرية.

وإذا كنّا نجد شعراء من أجيال متعاقبة، بما في ذلك جيل الستينيات الريادي، ينتمون، فكرياً وجماليّاً، إلى هذا الراهن، فإنّنا وجدنا أفراداً من الجيل نفسه لا يكتبون بسويّة واحدة، ولا يجمع بينهم فهمٌ محدّد للعمل الشعري، ووجدنا أفراد الجيل والجيلين يشتركون في هذه الخصيصة أو تلك، ويتنازعون هذا البعد وذاك. ولا شك أنّ ذلك ممّا يُغني الشعر المغربي ويصنع حيويّته، بالقدر الذي يعكس من خلاله صراعاً ضمّنيّاً بين حساسيّاتٍ وجماليّاتٍ متعارضة. هكذا، ينحدر شعراء الراهن من جغرافيّاتٍ وتراثاتٍ ومرجعياتٍ متميزة في كتابتهم للقصيدة، فلا يجمع بالتالي بينهم تصوّر محدّد لتدبير آليات عملها. في الراهن الشعري، لم يعد شاعرٌ محسوباً على جيلٍ بعينه، بل صار منتصباً إلى مغامرة الراهن، وحساسيّته، ومعركته كذلك. فالشاعر محمد السرغيني لم يعد ستينيّاً، ولا محمد بنطلحة سيعينيّاً، ولا وفاء العمراني ثمانينيّاً؛ بل إنّهم أبناء راهنٍ يتمّ هنا والآن، شرعيّون وذوو حظوة وشأو. وإليه ينتسب شعراء الحساسية الجديدة، والمهجرّيون أنفسهم.

إنّ ما يحكم مغامرة الراهن الشعري بالمغرب هو الاختلاف والتعدّد، بسبب ما يحفل به المشهد الشعري من تعدّد مثمر وحيّة خصيبة وواعدة، ومن ثراء المتن الشعري المغربي المعاصر كمّاً ونوعاً، وتجاذب منتجه من كلّ أعمار الكتابة وجماليّاتها ورؤاها للذات والطبيعة والعالم.

4. تجارب، رؤى وحساسيّات جديدة:

حتى نقرب من تلكم الجماليّات الجديدة التي تطبع راهن الشعر المغربي وتسمه بميسم الحداثة، نقترح سبعة مداخل قرائية ترسم أيقونات/علامات الراهن الكبرى، فيما هي تنشّد، بالدرجة الأولى، إلى إستيمولوجيا الدالّ عبر شعرنته وتجسيمه وتصعيد مكبوتة الداخلي، وذلك من خلال ما سنعرض إليها، تمثيلاً لا حكرّاً، في بعض الأعمال الشعرية الأساسية، بغضّ النظر عن الجيل الذي ينتمي إليه صاحب هذا العمل أو ذاك، إلّا ما ورد استطراداً وعفوّاً.

1.4. شعرية الأستاذة: الشعر بوصفه رؤيا

هم ثلاثة شعراء رادة لا يزال عطاؤهم الشعري متواصلاً وعابراً للأجيال منذ عقد الستينيات، بقدر ما تُمثل تجاربهم، بعكس مجاليهم، حقل إلهام مدهش باستمرار؛ إذ تختصر تجربة كل واحد منهم ما في معنى الشعر وكتابته من مكابدة وصبر وشغف دائم بالجدد، ومن تعقيد وثناء وتشعب أخاذ: محمد السريغيني، عبد الكريم الطبال ومحمد الميموني. هؤلاء الأساتذة يلتقون في كونهم أبناء جيل واحد، وفي أن الشعر رؤيا، صوفية أو إشراقية، بسبب ما خبروه من فكر وساحوا في شعابه وأحاديده، وفي التأثر بالجو الحضاري الجارف الذي صادف في أنفسهم ميلاً إلى التأمل بروية والتفكير في الجوهرية مطلقاً. لكن سبل القصيدة تفرقت بهم في حوار أيّ منهم مع نفسه وتأمله للطبيعة والعالم من حوله.

يتعقب عبد الكريم الطبال، ابتداءً من ديوانه "البستان" (1988) فصاعداً، سوانح الرؤيا عبر قصيدة ذات نفس شعري، فيلتقط مخايلها وأسرارها في تفاصيل الحياة الصغيرة ومفردات الطبيعة المنسية، بكثافة شديدة وشفافية عالية وذائقة فنية قادرة على أن تختزل الموقف في لقطة عابرة أو في تفصيل عابر يجعل من وعي الأنا بما حوالها بؤرته الحادة. وهو، بهذه المعاني، الشاعر النساج الذي لا يغزل فحسب، بل يتابع ببصره وبصيرته ما يقع منه ويضعه في نسج اللغة، ببساطة مدهشة. بينما ينحو مجايله الشاعر محمد الميموني، ابتداءً من ديوانه الثاني "الحلم في زمن الوهم" (1992) فصاعداً، منحى خاصاً به في الذهاب إلى الرؤيا، وهو يتخذ من الحلم ذريعة بما يسمح له بأن يفكك مسلمات لغة الإيديولوجيا التي كانت تحتفي بها أنا الشاعر، فيعيد بناءها وفق منطق الرمز والتمثيل الكنائي الذي يتسلل مع النظام بقدر ما يُفجره من الداخل. حفز الذات على الحلم يُشكّل، بالنسبة لتجربة محمد الميموني الشعرية، مشروع تخطّ أو تجاوز زمن الذي تتعالى فيه الأدخنة والحُجب، كما يُقدرها على استعادة البعيد والحلوم به والهاجع في لا وعي الطفل الذي كانه، استعادة تتم عمودياً ومن الصميم. من منطلق الحلم بوصفه كشفاً وانكشافاً للغة والجسد، ثمّ تجاوزاً لوعي الأنا بالحاضر، نعثر، إذن، على تصوّر الشاعر — الحالم للقصيدة — الرؤيا التي لا تنتهي، إذ هي تنطلق في "رحلة كشف" مُبحرة في "مسلة الكلمات"، وباعثة لأشواق الأنا وإشراقها وانخفافاتها.

في مقابل لغة شعرية سلسلة وبسيطة وشفافة ذات وهج صوفي وإشراقي كما لدى الطبال والميموني، نعثر عند الشاعر محمد السريغيني على لغة مفارقة تماماً، تنحو في أحيان كثيرة إلى

سمات التشعب والوعورة والإعضال الدلالي. لقد انحاز هذا الشاعر مُبَكِّراً، بتأثير من خلفيته الفلسفية والصوفية، إلى الاشتغال على اللغة، لغة الرؤيا بما هي فيض وحدوسات وتأثيرات مباغتة، خارقاً نسقها الدلالي المعتاد عبر آليات التوليد والانزياح والتجريد المشعرن. مثل هذه اللغة التي خبرها ولم يألُ جهداً في المعاناة معها/ معاناتها، لم يعد يهْمُ فيها الإفهام، ولا تطويع صيغ الشكل المطروقة لأجل التعبير، ولا أن يتصورها كركام من الاسقاطات والتكرار كما حصل.

إبتداءً من عمله الشعري "بحار جبل قاف" (1991)، ووصولاً إلى "احتياطي العاج" و"تحت الأنقاض فوق الأنقاض" (2012)، وجدنا الشاعر ما فتئ يبحث لمعجمه الخاص عن رافد جديد بعد أن يستنفد ما سبقه أغراضه. فبعد الرافد اللغوي التراثي والصوفي، ثم بعد أن تعامل مع اللغة تعاملاً دلاليّاً (سيمانتيكياً) عبر الرمز وواقع الممارسة اللغوية اليومية، يُجرب الشاعر كتابة الشعر بلغة بدائية لا تهتم أكثر بالعلاقات التركيبية والمورفولوجية (حروف العطف وأدوات التوكيد، إلخ)، حتّى لا يكسب لغة الخطاب في الشعر طابعاً منطقيّاً، ويعيق دفع الشعر وأتيه؛ لأنّه كلما بطلت جدوى الروابط اللغوية أُتيح للصورة الشعرية أن تبتعث قصيدة معبرة، لا أن تكون مركبة أو متداخلة.

حذراً من الانحدار في هوة التفكير باللغة، ومن استهلاك اللغة على أنها نماذج استهلاكاً فجاً، لا يتعامل محمد السرغيني مع التصوف كمعجم، بل كحضور يتوالد لحظة الكتابة، ويتعرّع بعدها، ممّا يسمح باستبطان الأشياء بعفوية، ويجعل البديهة متوقّدة تهب اللغة جذوة الحياة، لا أسيرة بهرج وقيد أنماط مكرورة. عبر الرؤيا في تجلّياتها الصوفية والميتافيزيقية يتجاوز الشاعر مستوى الظاهرة البرّاني لينفسح أمامه المجال لخلق عالم مفارق يستند إلى جوهريّته هو نفسه، وفيه لا حوله. إنّنا بصدد تجربة وجودية بالمعنى الأنطولوجي للكلمة، وفيها يتحوّل العمل الشعري لديه إلى مزيج مدهش من المعارف، أو "الصنائع" بتعبيره.

2.4. المغامرة العروضية: داخل الإيقاع وعبره

كانت تجارب هؤلاء الرادة، في انصرافهم إلى شعر الرؤيا حالاً ومآلاً، تتحرّك في لغة الإشراف بقدر ما كانت تتمّ داخل سجلّات الإيقاع العروضي- التفعيلي، إذ كانت كلّ تجربة تنتسج بعدها التلفّظ من عبورها للإيقاع محسوساً، مرئياً، متقطعاً وغير مدرك. من ذات إلى

ذات. ومع ذلك، فإنَّ ما نُسمِّيهِ بـ (المغامرة العروضية) كان يحدث عند شعراء آخرين من جيل السبعينيات.

يحتفي الشاعر دريس الملياني، في معظم شعره، بالإيقاع أيما احتفاء، حتى إننا نسمي الشعر الذي يكتبه "شعراً إيقاعياً"، أو شعراً "بملاء الصوت" حسب تعبيره. لا ينفصل بعد الإيقاع لديه عن الدالّ العروضي وزناً وتقفيّةً وتشطيّراً، لكن لا يتقيّد به خالصاً، بل يُفجّره ويتسلّى معه تصويّناً وترقيصاً وتسجيحاً. وتنقسم الجملة الإيقاعية في شعر الملياني إلى نوعين رئيسين: جملة إيقاعية قصيرة تتحرّك سطريراً وتنظم فيما بينها عبر قوافٍ متوالية ومتنوبة؛ وجملة إيقاعية متوسطة مدوّرة تدويراً جزئياً يستغرق مقطعاً بكامله داخل القصيدة، تتخلّلها قوافٍ داخلية ومتوازية قبل أن ترسو على قرار قافية تتجاوب مع قافية المقطع الموالي في الرويّ نفسه. وتتحرّك هذه الجمل، عروضياً، داخل أوزان البحور البسيطة، وهي: الكامل، الرجز، المتدارك، المتقارب والرمّل. كما تشدّد في تكوينها الإيقاعي إلى حركة المعنى وسجلّاته الأسلوبية، فيتلوّن الإيقاع، صعوداً وهبوطاً، بحسب أفعال الكلام المتنوّعة (نداء، أمر، استفهام، هزل، حماسة، تهكم، إلخ)، بمقدار ما تكشف فيه عن ثراء لغويّ واهتمام عالٍ بآليات التقفية والتوازي والتكرار والترجيع. إلى ذلك، يشغف الشاعر باستخدام صوتيّات رمزية ذات بعد ترتيليّ أو طقوسيّ أو باروديّ يمتحها من السجّل المغربي (الحلّي - الأمازيغي)، في مثل عبارات:
يووويويويويووو / آآآآآآ... ن / دوووناآآآآآ... نّي / يترقرقرقرقرق، إلخ).

إنّ مثل هذه الإيقاعيّة ما يوحى بأنّنا بصدد غنائيّة صرف في شعر الشاعر، لكن هذا الأخير يعرف كيف يُكسّر أو يحدّد من بعدها الغنائي عبر توظيفه لآليات موازية مثل السرد والحوار والمونتاจ والتناصّ والانفتاح على أمكنة التاريخ والأسطورة، وهو ما يسمّ قصيدته في كثيرٍ من نماذجها بسمتٍ غنائيٍّ، دراميٍّ وملحميٍّ. ذلك ما نلمسه بشكلٍ أجلى في دواوينه: "مغارة الريح" (2001)، و"تناريت: ألواح أمازيغيّة"، و"بلء الصوت" (2005).

في مقابل ذلك، نكون بصدد غنائية شفافة طافحة بالحبّ والأمل المزمّن، يضطلع فيها دال الإيقاع ببناء الذات وتنظيم معناها في عبورها اللغة والمكان والإيديولوجيا والتاريخ، كما لدى الشاعر أحمد بنميمون. لا ينفصل عمله الشعري بإجمال، عن إدماج الدال العروضي في تشييد الإيقاع؛ وبالتالي، في بناء قصيدته. لا يخطئ القارئ مدى ما تتكوّن به جمل هذه القصيدة من غنى إيقاعيّ في بعده الصوتي والخطّي معاً. فإلى جانب الجملة الإيقاعية القصيرة والمتوسطة،

يطوّر الشاعر عمل الإيقاع إلى جمل طويلة مدوّرة تدويراً كلياً أو شبه كلياً كما في ديوانه الأخير "تأتي بقبض الجمر" (2012)، حيث انتقل البناء الإيقاعي من السطر والمقطع إلى الكتلة، إذ صارت الجملة الشعرية تأخذ شكل هيئة استرسالية تستغرق جسد القصيدة، فتتداخل وقفاتها الثلاث (العروضية، التركيبية والدلالية) وتلتبس حدودها النصية بعضها ببعض. شعراء آخرون مجايلون لهذين الشعارين، عملوا على الإيقاع، فارتفعوا به كدالّ رئيس في بنية القصيدة، وجدّدوا فيه بنسب متباينة. لعلّ أهم هؤلاء محمد علي الرباوي الذي نجده في دواوينه الثلاثة الأخيرة: "كتاب الشدة"، "كتاب الخراب" و"دم كذب" (2009)، قد استثمر- بوعي وخبرة مكينين- صيغاً مدهشة من الإيقاع العروضي والصوتي في آن، فهو يُبدع في التقفية ويوظفها بأشكال متنوّعة (متوالية، متناوبة ومتشابكة)، وتارةً يكتفّ من استخدام بحر الخبب وتصعيد إمكاناته الداخلية بشكل غير مسبوق، وتارةً أخرى لا يكتفي بتوظيف البحور البسيطة (المتدارك، المتقارب، الرمل، الرجز والكمال تحديداً)، بل يوظف حتى البحور المركبة، وبخاصة بحر البسيط. لكن العمل الذي برع فيها الشاعر بين شعراء التفعيلة هو قدرته الهائلة على المزج بين البحور والعبور بينها بسلاسة في القصيدة، مثل قصيدته "الفصل الثالث" من (كتاب الشدة) حيث يمزج بين خمسة بحور شعرية هي: الخبب، المتدارك، المتقارب، الرجز والبسيط.

ومن جهتها، تكشف الشاعرة أمينة المربني عن شغفها بالإيقاع الذي تسرح نصوصها الإشراقية فيه وتندغم بمائياته الشافّة، كما في ديوانها: "المكابدات" (2005) و"مكاشفات" (2008). فهي تمزج بين النمطين العمودي والتفعيلي، وتعيد توزيع أبيات النمط العمودي وفق ترتيب جديد يأخذ بالاعتبار نموّ الدلالة ومضايقتها؛ لكن ما يلفت إلى قصائدها هو ما تبدعه من أفانين الإيقاع الصوتي تقفية وتسجيعاً واشتقاقاً وتوازياً بشكل يتساق مع رغبة الذات الشاعرة في الانطلاق والتحرّر من منفى الجسد ومشارط المادّة.

ولا يقلّ عمل هؤلاء الشعراء عن مجايلين لهم ساروا بالإيقاع إلى ضفاف أخرى، بمن فيهم تحديداً: علّال الحجام، مليكة العاصمي، أحمد بلحاج آية وارهام، محمد عنينة الحمري، محمد الشليحي، مصطفى الشليح.

وإذا كانت هذه التجارب الشعرية أولت اهتماماً بالصوت سماعاً وإنشاداً، فإنّ هناك تجارب، مجايلة أو تالية لها، قد ربطت دالّ الإيقاع بالرؤية أو العين، فاهتمّت بالخطّ وتدبير

فضاء الصفحة أو بياضها في سياق ما اصطلاح عليه بـ "القصيدة الكاليفرافية" أولاً، أو بالكتابة وإعادة الكتابة تالياً، وذلك ما دفع بالمغامرة إلى ضفافٍ أخرى. من إيقاع إلى إيقاع.

3.4. فضاء الكتابة: من الأيقونة إلى الصمت

ظلّ الشاعر أحمد بلبداوي، ضمن آخرين ماتوا أو سكتوا، وفيّاً لزروع القصيدة البصري أو الكاليفرافي. منذ ديوانه "سبحانك يا بلدي" (1979)، مروراً بـ "حدثنا مسلوخ الفقروردي" و"هبوب الشمعدان" و"تفاعيل كانت تسهر تحت الخنصر"، وانتهاءً بـ "حتى يورق ظلّ أظافره" (2009)، نكتشف شغف بلبداوي بالخطّ الذي يُشكّله بيده هو: مغربي، راعش بحركة جسده، مائل، سميك، متمرد على استبدادية اليمين، ناتئ، أجوف، مترنّح، غامق، ذائع، إلخ. إنّ للبد وحركاتها، هنا، ما يحقّق للصفحة الشعرية جماليّتها الكاليفرافية، وتدبير الصفحة العلامية-البصري الماتز، ودلاليّتها الخاصة، وبحقّق توقيع الشاعر الشخصي نفسه. إنّ مقصدية الكتابة لدى الشاعر في إغواء العين واستمالتها كمّا يعطل الدالّ الصوتي تقفيةً وتكراراً وترجيحاً؛ وهو إذ يؤثر من الأوزان الشعرية بحر الخبب إنّما بسبب رخصه العروضية الكثيرة (فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فاعِلْ، فَعْلَانْ، إلخ)، وما يترتّب عليه من تنوّع إيقاعي صعوداً وهبوطاً، لا يتقيّد بتركيب وتد- سبيّ محدود الإمكانيات كما في باقي البحور. ذلك ما يتيح للشاعر أن يُناور كتابياً، فهو لا يهّمه من الكتابة بعدها العلامية- الأيقونية، بل يتعلّاه، أو بالأحرى يستغلّه، لتحقيق بعد بلاغيّ أكثر خطورة، يتجلّى في استثمار متواليات النفس السردية- الحكائي وخطاب الباروديا الذي يسخر من الأشياء بقدر ما يترع عنها قدسيّتها. إنّ ما يحقّقه بلبداوي في فضاء كتابته ليس تعطيل البعد الصوتي فحسب، بل تقويض ميتافيزيقا المعنى وثنائيّته.

شاعر آخر بدأ كاليفرافياً شأنه شأن بلبداوي، إلّا أنه سرعان ما نحا بكتابته إلى أفق آخر. لا يمكن اليوم أن نفصل ما يكتبه محمد بنيس عن وعيه النظري للشعر في "بيان الكتابة"¹، ثمّ عن "كتابة المحو" (1994). ترتدّ بمحمل أعمال هذا الشاعر، ابتداءً من ديوانه "ورقة الهباء"

¹ - نشر محمد بنيس بيانه الشهير في مجلة "الثقافة الجديدة"، العدد 19، السنة الخامسة، 1981. وأعاد نشره في كتابه: حداثّة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط. 2، 1988. كما نُشر في: البيانات - أدونيس، محمد بنيس، أمين صالح - قاسم حداد، دفاتر كلمات، البحرين، ط. 1، 1993. للاطلاع على حيثيات البيان وأثره في "وضعية الكتابة عند محمد بنيس"، انظر: عز الدين الشنتوف، شعرية محمد بنيس.. الذاتية والكتابة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط. 1، 2014، ص 95.

(1988)، و"هبة الفراغ" (1994)، إلى وعي كتابي- تشكيلي كان ينظر إلى الكتابة كمارسة تشكّل في علاقتها بـ(المكان) و(الجسد)؛ وهو ما بلبل، من داخل اختياراتها العروضية- الإيقاعية، حدود البيت الشعري وتناظراته، إذ بدا البيت يأخذ أوضاعاً متبدّلة منتظمة حيناً، ومشطّاة حيناً آخر، أي الصّفحة كاحتفال: استرسال. تدوير. تفضئة. أسلبة. التباس الوزني بالنثري.

داخل الكتابة كما يقترحها محمد بنيس، هناك أكثر من نصّ يتحرّك أفقيّاً وعموديّاً، ومن الأعلى إلى الأسفل، غير منقطع عن بنيته الوزنية (الخب، الكامل والوافر)؛ فيما يكفّ البياض عن يكون محايداً ليصير عنصراً دالّاً ذا اعتبار في مسار إنتاج المعنى، ودلالية الخطاب. إنّنا أمام مقترح كتابي يُدخل (البيت الشعري) في أزمة مفهوم وتلقّ، بحيث تخلو تشكّلاته عبر الخطاب من عناصر القافية والوقف والترقيم، فلا يشغل إلّا المكان (الحيز، السند) متدفّقاً يتسلّى مع أبعاد الصفحة الشعرية ويخيّب إحداثياتها. بهذا التصوّر، يقترح الشاعر علينا كتابة متحرّكة تختطّ إيقاعها في علاقته بالجسد وحواسّه، وهو ما يتأكّد في دواوينه الأخيرة، إذ يستدعي ذرائع جديدة للعبور بتجربة الكتابة إلى ضفاف زرقاء: الدوّار، الانتشاء، التلاشي، إلخ.

أمّا الشاعر المهدي أخريف فإنّه يختبر تصوّره للكتابة داخل القصيدة الطويلة التي تسرح بها الدوالّ في كل اتجاه: القصيدة باعتبارها شيعاً كثيفاً من الرموز، والأبعاد، والشذرات، والتبغيرات، والاسترسالات الغنائية المتقطّعة أو تجمعات الأنا المُفضّاة في علاقتها بالآخر/الأنت. لنقل، بتعبيره الخاصّ، إنّها "فقاعات حرّية"، وإنّ مجموع ما يجري فيها ويتمدّ ويتناسل منها إنّما يحدث بـ"محض صدفة".

في مثل هذا التصوّر، يتكشف وعي الشاعر بمادّة الكتابة ومادّيّتها. الكتابة التي تُواجه حُبستها، وتشعّ في عبور البياض الذي يتعيّش، بدوره، على فائض المعنى ويكفّ عن يكون بياضاً فقط، داخل بناء لوليّ يعبره الإيقاع، الصوتي والخطّي، محسوساً، متقطّعاً، لامرئياً وغير مدرك، على نحو يكشف عن قلق الذات الكاتبة ونواياها في مسعى ما تنصرف إليه. لا نسقّ قبليّاً، ولا خارج: يمزج بين الوزني والنثري، ينتهك نسق العروض ويرخص لنفسه من أعاريض البحر الواحد ما لا يجوز. لكن أخطر ما في هذا التصوّر أنّه يُفكّر في الكتابة من داخل الكتابة نفسها: الشعر والميتا شعر. فحدوسات الشاعر وانطباعاته ومفهوماته يسوقها عبر كتابته، كما أنّ الكتابة نفسها تدلّ على ما تُفكّر فيه وتشير إليه من الدوالّ والقيمات، فينعشها كفعل ومناه:

الغياب، الصمت، الحلم، الخيال، النسيان، الموت، الإيقاع، الزمان، الحبر، إلخ. كما أن اختياره لعناوين مجاميعه الشعرية ليس أقلّ دلالة وتعبيراً، بما في ذلك "الثلاث الخالي من البياض" (2002).

من داخل فضاء قصيدة النثر، ووعيه الكتابي للشعر، يقترح الشاعر صلاح بوسريف مفهومه الخاص للكتابة، متجاوزاً مع تجاربها الموازية الأخرى ومنفصلاً عنها في آن، بديلاً عن القصيدة كـ "اختيار تامّ ونهائي" يحمل شفاهيته، كما في نظره. ينبغي أن تقرأ الكتابة كعلاقات حادة تتم في اللغة وعبرها، كما لم تُقرأ من قبل. من الكتابة إلى إعادة الكتابة، إذ ليس ما يُكتب هو ما يهّم داخل فضاء الصفحة، بل ما يُشكّل ويُعاد توزيعه خطياً ومقطعيّاً، متوتراً في البياض والفراغات والخطوط، كما في علامات الترقيم التي تستعيز عن القاع الصوتي لنص الكتابة بقدر ما تختطّ دلاليته، وتتألأ. إنّ أنا الكتابة، هنا، لها حساسية في ما تراه وتترع إلى رؤيته بشكل مُفارق، ولا مرئي. وتجد عند شعرائه الاشتغال على موضوعه الكتابة والشعر داخل القصيدة بما يفيد شعرنة الميتالغة.

ذلك ما نكتشفه بوضوح في "شرفة يتيمة" (2009)، ميتالغوياً: "تعلّموا القراءة والحساب/ واكتفيْتُ بالخطّ/ يدي/ كانت تُزاول النّسيان/ ولساني/ كان أوْشك أن ينام في خرّسه." (ص27).

وهو ما جعل أنا الشاعر، وهو يكتب سيرة ذاته الأخرى، يقوّي في مُقام كتابته حضور الدالّ الشعري بأضلاعه البلورية الكثيفة التي تتراقص على أجناب الصفحة بقدر ما هي تكتب وتمحو في آن، وبالتالي يجعل الكتابة، باعتبارها نصّاً دينامياً مفتوحاً يتجاوز حدود النوع، قابلة للاشتغال ومتجاوبة مع شرطها الكتابي باستمرار.

لقد بدا أنّ هذا النوع من الكتابة، عند هؤلاء وغيرهم من ارتضوا به خياراً جمالياً، واشتغلوا على موضوعه الكتابة والشعر داخل نصوصهم بما يفيد شعرنة الميتالغة، هو يطرح جماليّات مغايرة في فهم العلامة الشعرية وتأويلها من منطلقٍ يُشثّت الفضاء، ويُحطّم علاقات الزمان والمكان، ويُفجّر وحدة العلامة وانسجامها العقلاني، فيما هو ينتهك احتمالات الدلالة ويعطي أسبقيةً لحسوسية الدالّ وامتداده مرثياً ولا مرثياً.

4.4. كتابة الشظايا، أو علم جمال اليومي شذراً وسُخراً:

إبتداءً من هذه التجارب المترامنة والممتدة، وفي سياق قصيدة النثر والتأثر بنماذجها الكبرى، كان الوعي لدى الشعراء بشرط كتاباتهم الكتابي يتقوى ويبرز بشكل مُطرد، حتى وجدنا لديهم، نتيجة ذلك، ضروباً من الكتابة التي لا تخضع لقواعد، أو على الأقل تفرض قواعد خاصة بها تُفجرها من داخلها، وقد مالت أكثر إلى القصر والاقتصاد في اللغة والتكثيف، وإلى تشظية وعي الأنا بنفسها وبالعالم، مثلما عملت على تشذير البناء النصي وأولت الدالّ الأسبقية في تشييد متخيلها وتفجيره في آن. ففي مقابل تجانس الانسجام الذي تشدّ أجزائه رقاب بعضها ببعض، تصنع الشذرات "نصاً" متشظياً، كثيفاً، مفارقاً، شفافاً، متعدداً ومفتوحاً. وهو ما دشّن، في حقيقة الأمر، أسلوباً جديداً في الكتابة وحياتها.

وموازاة مع هذا القلب الكتابي، وترتيباً عليه، لم يكن مثل هذه الكتابة مجرد شكل أو أسلوب، وإنما كانت تحمل محتوى يعكس فلسفة ما، وفهماً خاصاً للذات والكتابة واللغة والعالم، إذ يطبعه روح المفارقة، ويقف ساخراً، أو لودعياً، أو غير مُبال من حياتنا المعاصرة في شكل ومضات وتشذرات تفكّك وهم الواقعي وترصد "منطق الخلل" الذي يهيمن على تلك الحياة ويطبعها؛ فظهرت الكتابة الشذرية نافرةً من ذهنية النسق وأقل رزاة وأقرب الى التأمل الداخلي والمرح الديونيزوسي.

لقد أصغى الشعراء "الشاذرون" إلى اليومي ونشروا جماليات دماسته شذراً، وجعلوا ممّا يكتبونه نوعاً من "سيمولوجيا للحياة اليومية" التي يزخر بالصور والقيم والعلامات، إذ لا أخطر من تستمدّ الشذرات فعالية معناها من بلاغة الشعر الذي يُفارق ويُواجه ما هو معطى فيما هو لا يتحدّث عن الأشياء التي توجد في الخارج إلّا لتسميتها أو إعادة خلقها من جديد، بحسب بنيتها المفتوحة التي تقوم على استراتيجيات الانزياح والاستبدال واللعب باللغة ونظمها الاستعارية، وذلك ما يجعل الغياب في اللغة هو الأصل، وليس الحضور. النسيان وليس الذاكرة. ولعلّ أهمّ من نعثر لديهم هذا الوعي الجديد في تمثّل الكتابة الشذرية أو المقطعية بأصبرها التي تطول وتقصّر، فيما تعبرها صيغ من فنون الومضة والهايكو والأمثلة والنبرة وحكمة الخسارات، نذكر: سعد سرحان في "نكاية بحطّاب ما"، ومحمد الصالح في "تعثّر بالذهب" (2004)، وجمال بدومة في "نظّارات بيكيت" (2006)، ومحمد بنطلحة في "قليلاً أكثر"، ومبارك وساط في "فراشة من هيدروجين"، وحسن نجمي في "على انفراد"، ونور الدين زويتني

في "الملكة والقربان" (2007)، وعبد السلام الموساوي في "هذا جناح الشعر عليّ" (2008)، ورشيد المومني في "ثلج مريب على جبهة الخطاب"، ونجيب خداري في "يبتلّ بالضوء"، وعزيز أزغاي في "الذين لا تُحبّهم"، ونبيل منصر في "مدينة نائمة" (2009)، ومحمد عزيز الحصيني في "أثر الصباح على الرخام" (2010)، ومحمد الأشعري "كتاب الشظايا" (2011)، ورشيد بجاوي في "مُتعثّر بالنظر" (2013)، تثنياً لا حصراً.

5.4. تأنيث الكتابة: من الاسم الجريح إلى الجرح نفسه

إبتداءً من التسعينيات، سوف نشهد إقبالاً من لدن النساء الشواعر على الإفضاء بتجارهنّ ونشرها في كراريس ومجاميع تعاضمت في بدايات الألفية الجديدة التي أطلقت زخم الحرية وفضاء النشر الإلكتروني، حتّى طاولت المئين مجموعةً شعريّةً استبدّت بأكثرها اللسان العربي فصيحاً ودارجاً، بالقياس إلى الأمازيغي الناشئ والفرنسي المدعوم، وقد برّ فيها الشعر غيره من أجناس القول، كأثّه الأثير لديهنّ ليقلن صمت النساء.

وفي خضمّ ذلك، أثّرت مصطلحات من قبيل "الكتابة النسائية" و"أدب المرأة" و"كتابة الأنوثة" داخل حقل الشعر، متجاوزاً مع بعض الداراسات الثقافية، وقد صار في تأويله بما يُشبه تقسيماً جنسانياً لمفهوم الأدب لم يخل من أحكام قيمة. لكن من الحقّ أن نقول إنّ ذلك لن يمنعنا من أن نستشفّ من تلك الكتابة ما نميز فيه أنا الأنثى وهويّتها ومُتخيّلها، وما حقّته بجُمّاع ذلك من إضافات نوعيّة، راهناً وترهيناً.

إنّ أماننا اليوم متناً شعريّاً بارزاً، متأثّياً من مجموع ما تكتبه شواعر المغرب، يسمح لنا أن نُقرّ بوجود كتابة شعريّة تتكلّم صيغة المؤنث وفتنته، ومفعمة بالتّفنّس الأنثوي الذي سرى في جسد اللغة وفتّت آليّاتها، وأعاد تسمية كثير من مفرداتها المادّية والرمزية، بفضل التهوية التي أتاحتها ذاتها الكاتبة وهي تضع إصبعها في الجرح، وتُسمّيه بنفسها، متمرّدة ومتأمّلةً وونابضةً بالعاطفة والشهوة وبوجدانها الخصب الذي يتكلّم عهوداً من التاريخ الشخصي الموجه والتجربة الوجدانية المشعّة. وبهذا المعنى، رفضت أن تكتب نصّاً تحت أطر القولية أو تطمئنّ إلى التتميط الذي يستغرق غنائيتها أو شفافيتها الخاصّة، فبدا قاموسها الشعري هامساً وعفويّاً، وتماوج إيقاع خطابها بأنفاس غوايتها وشروخ جسدها، وترافقت على أطراف كتابتها مخايل من هشاشتها وحياتها الصغيرة.

هذا الإقرار الذي نسوقه ليس مُجرّد أحكام قيمة مسبقة عن المنجز في نصوص المتن وأجروميّاته، بل هو استنتاجٌ تدمغه ملفوظات بنية الجملة الشعرية، من جهة؛ ويومئ إليه المتخيّل الشعرية الذي يشتغل في غفلة عن الذوات ويُوّجّه مساراته في كلّ ديوانٍ على حدة، من جهة أخرى.

عندما نُصغي إلى أهمّ تجارب الشعر النسائي المغربي أمكن لنا أن نرصد آليات تشكّل الأنا الشعرية وما يترتّب على مُتخيّلها من فهم خاص للذات والجسد والأشياء والعالم، يختلف من ذات إلى ذات.

من أنا الكتابة ضدّ السلطة إلى كتابة الذاكرة، مروراً بالكتابة الإشرافية وكتابة الجسد والأسطقسات الأربع، لم تدّخر شواعر المغرب جهداً لتوطين متخيّلاتٍ كتابيّة مشبعة أنوثَةً في رؤيتها إلى العالم، عابرة لأكثر من بناء نصّي، غنائي ودرامي؛ ووعيٍ شعريٍّ، صوفي وجسديّ وسوريالي. من الآن فصاعداً، لن تكون هشاشة الأنثى، بما هي قدرها الأنطولوجي، إلّا قوّة استبصارية تُطلق الذوات والتوضّعات والمصائر من عقالها، في الكتابة وعبرها.

6.4. بروز ظاهرة المهجرية:

بعد أن هجر عشرات الشعراء من الشباب بلدهم إلى دول وفضاءات جديدة، في أوروبا وأميركا الشمالية وأستراليا، فضلاً عن آخرين من أقرانهم رأوا النور فيها وسط جالية مغربية كبيرة، وما ترتّب عليه من تأثرهم بالثقافة والمحيط الاجتماعيّ الجديدين، ممّا وسم كتاباتهم الشعرية في مجملها بسماّتٍ خاصّة، أمكن لنا أن نتحدّث عن واقع المهجرية وأثرها في شعرنا الراهن. وإذا كان هذا الرعيل الأول من كتّاب المهجر المغاربة كان يعاني من تلك العلاقة المتوتّرة مع لغة الآخر المُستعمر، الفرنسي، مُتحوّطاً من أن تستدرجه إلى مواقعه الفكرية والسياسية، فإنّ هناك جيلاً جديداً هاجر أو ولد ونشأ بالمهجر، بدا مختلفاً وهو يكتب مُتحرراً من عقدة الأجنبي، وأصبحت اللغة التي يكتب بها أداةً تعبيريةً للروح وارتياح الحرية وآفاق الكتابة، سواء لدى من يكتبون بلغة الدول التي تُضيّفهم، أو باللغة العربية لدى أكثرهم ممّن هاجر وقد اشتدّ عوده وطال حنينه نحو وطنه.

وانطلاقاً من التحوّل الجذري اللّافت الذي طال مسألة الهجرة والوعي بها، وعلاقتها المتوتّرة بالكتابة، بالقياس إلى ما كان متداولاً قبل عقدين أو ثلاثة، يبرز لنا كيف تعقّدت

وضعية شعرنا اليوم، وهو يعكس الانتماء الصعب والمركب إلى عالين متناقضين، وثقافتين بينهما عناصر تؤثر. وإذا كان ذلك يشكل مصدر ثراء واختلاف بالنسبة للأدباء الشباب من الجيلين الثاني والثالث، إلّا أنّها بالنتيجة تسم كتاباتهم بروح التساؤل والحيرة واللّائقين والقلق بإزاء موضوعات اللغة والذات والمكان، إلى حدّ يقوّي لدى عدد غير يسير منهم الشعور الحادّ بالمنفى وانشطار الهوية. مع ذلك، وترتيباً عليه، يُشكّل نتاجهم الشعري قيمة مضافة لأدهم الوطني الأصلي، وهم يُدخلون "رَعَشَاتٍ" جديدة في أنساغهم واساليب رؤيته وتعاطيه مع أسئلة العالم، منخرطين، بالتالي، في إعادة صوغ الهوية الفردية والجماعية للمغاربة المتجددة في تعددها وانفتاحها وتطوّرها. وفي هذا السياق، يجب أن ندرك أنّ جزءاً مهماً من أدبنا يتشكل في المهاجر بلغاته العربية والفرنسية والإسبانية والهولندية والألمانية والإنجليزية والإيطالية، بل حتى باللغات الإسكندنافية .

ومن جملة الإشكالات التي عليها أن تتصدّى لها، هذا الإشكال: عن أيّ مُتخيّل شعري وطني يجب أن نهندس بصدد شعراء مغاربة يكتبون في المهجر، مُوزّعين بين ثقافتين وظيفتين؟ وهل بإمكاننا اليوم أن نتحدّث عن جيل المهجريّين في الشعر المغربي، ولاسيّما بلغته الوطنية، حيث تجدهم أمام نداء لذوات مشروخة ومحفوزة في مرايا التاريخ والمطلق، ومن ثمة تكون الجغرافيا المقياس في التنظير والتحليل بدلاً من التاريخ، والمهجر المكاني بدلاً من التحقيب الزمّني؟

وإذا كان المهجريّون قد جمع بينهم قدر الهجرة والاغتراب، إلّا أنّ سبل الكتابة والحياة، مُنصّتين لنوع التمايزات في شكل الكتابة وانبناء الذات واللغة والمتخيّل والقيمات، ولنوع الموقف الذي يتّخذه كلّ شاعرٍ من ذاته ومن الآخر، وكذلك من الشعر نفسه، لم يكن إلّا ليفرق بينهم. فقصيد النثر، قدر كتابتهم الأنطولوجي، لا يكتبونها بسويّة واحدة، وذلك استناداً إلى مصادرهم في الكتابة والمرجعيات الفكرية والجمالية التي يمتحنونها منها. هناك، تجارب تمثّل إضافات لحدّة الشعر المغربي، وأخرى لا تقلّ اعتباراً وإصغاءً لزمناها، كما في نصوص كلّ من الشعراء: عبد الإله الصالح، وطه عدنان، واحسان بزيير، وجمال بدومة، وأحمد لوغليمي، وعبدالله كرمون، ومحمد ميلود غرافي، ومحمد مسعود، وعبد الإله صحافي، وأسماء غريب، وغباري الهواري، ورّيم نجمي، ويونس بن ماجن وغيرهم. ومن اللافت أنّ أكثرهم قد نذر شعره لفضح الحضارة المادية المعاصرة، إذ لا تكفّ الأنا عن نقدها والسخرية

من داخل مفردات هذه الحضارة نفسها، ولا سيما التقنية التي أغرقت الجوهري والإنساني في عصر الأتمتة العولمي الذي سلَّع كلَّ شيء من الرغائب والملكات والقيم والأخلاق، وجعله عرضة لهواء فاسد من الكبت والاختناق؛ وبالنتيجة، حوَّل الكائن إلى مخلوق لاهت يُقسَّط عيشه بحسب الوتيرة السريعة للزمن.

كما من الطريف أن نستشف لدى بعضهم وعياً يستضيء بمثل عبارة جيل دولوز: "الهمجرة حقٌّ مقدَّس"؛ ففي هذه الحالة، لا يكون التوجُّه إلى الآخر تغريباً، بل — خلافاً لذلك — يكون تجذُّداً، إذ ليس للشاعر سوى وطن القصيدة لكي يحقق ذاته، وقضيته حبال منافية الكثيرة هي: كيف يُحسِّن اختيار كتابته في حياة تُعاش خارج النظام المعتاد. حياة مُترحلة. طباقية. بلا مركز. ما أن يألُفها ويعتاد عليها حتى تنفجر قواه المزعزعة، وتضيء سبل إلهامه من جديد.

7.4. صعود حساسية جديدة:

مع كوكبة من الشعراء الشباب توزَّعت بين ألفتين، يستعصي أن نجُمع أفرادها داخل جيلٍ أو نحجرهم على تصنيف عقدي كما كان جارياً من قبل، تفجَّرت ما بات يُصطلح عليه بـ(التجربة الشعرية الجديدة)، وذلك بسبب ما خلقت من جمالياتٍ كتابية مغايرة عكست فهماً جديداً لآليات تدبُّر الكيان الشعري، ممَّا يمكن للمهتم أن يتتبَّعه في دواوين شعرائها، التي شرعت في الظهور منذ أواخر التسعينيات. وهذه التجربة لم تكن لتجِبُّ ما سبقها، بل هي تراكم لتجارب متتالية في سياق القصيدة المغربية الحديثة وتطوُّر إواليات بنائها المعماري، بقدر ما هي تجاوزٌ لها. وتظهر لنا حبل بالانعطافات التي تحفز شعراءها على التحرك الدائم في جسد التجربة وأحاديدها، لا يرهنون ذواتهم لإيديولوجيا أو ينضوون تحت يافطة بارزة، وهو ما يعني صعود حساسية، حساسية جديدة. إنَّها تكشف عن كونها كناية عن اختلاف في تشكُّلات الرؤية الإبداعية، أو في تصوُّرها لأفق الكتابة الشعرية، في سياق ما خلقت اقتراحات الشعراء الجدد النصية والجمالية، وما صارت إليه رؤاهم المختلفة إلى الذوات والأشياء، إذ انزاح النفر الكبير منهم إلى الرؤيا التي تُعنى باكتشاف العالم ومواجهته، عوضاً عن الموقف المباشر من السياسة والأخلاق والقيم. إنَّها ممتدة بصمت، وأوسع من أن تتأطَّر داخل مفهوم مغلق ونهائي مثل مفهوم الجيل، وما فتئت تكشف عن أثر التغيُّر الذي يحدث باستمرار. وهي فوق أن

تحجبتها المعاصرة. لذلك، يجب أن نلتقطها ونسائلها بصيغة الجمع لا المفرد، وبالتالي نعيد اكتشاف الشعر المغربي في زمننا الراهن.

لقد أبان عدد غير يسير من شعراء التجربة الموهوبين، من خلال اجتهاداتهم واقتراحاتهم النصية، عن وعيهم باشتراطات الحساسية الجديدة، فأنحازوا إلى شعريّتها المختلفة التي تقوم على تنوّع الرؤى وتمايزها، بنسب محدّدة، عمّا سبقها، وتكشف عن تحوّل في الحسّ الجمالي، وفي مفهوم الذات والنظر إلى العالم، وفي تقنيات التعبير الفني للقصيدة خاصة، وللكتابة عامّة. وهكذا، فإنّ الارتباط بعامل الزمن لا يعني لنا من قيمة إلّا بمدى قيمة الأشخاص المتحرّكين داخله، ودرجة حضورهم فيه. ولعلّ من أهم هؤلاء الشعراء الممثّلين للتجربة الجديدة، نذكر: محمود عبد الغني، عبد الدين حمروش، حسن الوزاني، ياسين عدنان، نبيل منصر، سعيد الباز، يونس الحبول، محمد أحمد بنيس، عبد الغني فوزي، جمال الموساوي، عز الدين الشنتوف، عبد الجواد الخنيفي، عبد الرحيم الخصار، محمد بشكار، مزوار الإدريسي، أحمد العمراوي، كمال أخلاقي، نجيب مبارك، عبد السلام دخان، عبدالحق بن رحمون، محمد بلمو، الزبير خياط، رشيد منسوم وعبد الهادي السعيد، تمثيلاً لا حصراً. ومن الشواغر نذكر: وداد بنموسي، إيمان الخطابي، نجاة الزباير، إكرام عبيدي، فاطمة الزهراء بنيس، صباح الدي، لبنى المانوزي، سناء بلحور ونعيمة فنو، تمثيلاً لا حصراً.

ومن نافل القول إذا أئحنا إلى أنّ هذه التجربة التي يقرب عمرها الرمزي من العقدين، لا تزال ملامح حساسيّتها الفنية غير مكتملة؛ فهي تندفّق باستمرار، وتقف على ميدان إثبات ذاتها في مواجهة هيمنة السلط والكلّيشيات التي تراوح في ميدانها وتنسجم مع ماضيها الخاص. إنّ ثمة عسفاً يقع على كاهل التجربة لأسباب غاية في التعقيد؛ فقياساً إلى حركة الشعر الحديث التي بدأت بعد استقلال المغرب، وما رافقها من اهتمام وسجال مُطَرِّدين، لم يتوفر للتجربة الجديدة حركة نقدية موازية وقادرة على تفهّم طبيعة التجربة ومغامراتها، بما لها وما عليها في آن.

ومن المهمّ أن نشير، هنا، إلى أنّ الحساسية الجديدة ليست حكراً على الشعراء الجدد، بل يساهم فيها أيضاً شعراء من أجيال سابقة: محمد السرخيني، محمد بنيس، محمد بنطلحة، حسن نجمي ومبارك وساط- تمثيلاً لا حصراً. بل يمكن القول إنّ نتاج هؤلاء الرادة الذين يقدمون إلينا من أجيال وتجارب سابقة، يُمثّل حافزاً إضافياً لشعراء تلك الحساسية على الاستمرار في رهايم الجمالي على تحديث الشعر المغربي، بلا ادّعاء القطيعة أو وهم "قتل الأب"؛ فهم في تلقيهم للتراث الشعري، القريب والبعيد، إنّما يلجؤون إلى دمجهم في ذواتهم ورؤاهم، فلا يحولونه

إلى علاقة ستاتيكية تؤدي إلى بتر الحساسية وإلى جمود اللغة وميكانيكيّتها، وهو ما قد يعيد بناء وجهة نظر جديدة لتاريخنا الثقافي والأدبي في سيرورته وتجدّد حضوره بيننا.

إذا نحن طالعنا نصوص التجربة الشعرية التي انخرط في كتابتها الشعراء ابتداءً من أواسط التسعينيات وعبر بدايات الألفية الجديدة، جاز لنا أن نستقري السمات الشعرية الأساسية التي ترتدّ إليها، ومن ثمّة وقفنا على حجم المغامرة التي ارتادوها بما تنطوي عليه من رهانٍ على الاختلاف والتعدّد، وأهمّهما:

أ. الاهتمام بالذات في صوغها الخافت والحميم، وهي تواجه بمشاشتها وتصدّعها الأشياء والعالم واختلاطات الحياة اليومية، بدلاً من معضلات المجتمع وهواجسه الحرّى. وقد ترتّب على ذلك تذويت الملفوظ الشعري وشخصنة الموضوعات والصور والمواقف من الذات والكتابة والوجود.

ب. بروز رؤية شعرية جديدة تعكس في مجملها إمّا وضع الاغتراب واليأس والحزن التي تتملّك الذات، أو استقالة الذات من الواقع ونفض اليد عن إلزاماته وحاجياته، أو الرغبة الطافحة بالحب والأمل في إعادة صياغة الحياة والتحرّر من القيود، أو التوق لتحقيق التوحّد مع المطلق: (رؤية غنائية، نهلسية، سورالية، إشراقية).

ج. إعادة النظر في مستويات تشكّل دوالّ الكتابة الشعرية الجديدة بأضلاعها البلورية، وذلك في سياق الإقبال على قصيدة النثر والانتساب لها؛ وهو ما تجلّى في:

- التزوع المستمرّ إلى بساطة القول الشعري.
- الانفتاح على السرد وجماليّاته البانية.
- الاعتناء بكتابة الشظايا وأسلوبها فقراتها الشذري .
- إدخال اللغة الشعرية في شبكة علائق معجمية ونظمية وتخييلية غير مألوفة راحت تقلب نظم بناء الدلالة وطرائق شعرنتها.
- المزج بين الوزني والنثري في بناء المعمار الإيقاعي للنص، بقدر التفكير في الصفحة الشعرية داخل مكوناتها عبر الاشتغال على الدالّ واللعب به أو التسلّي معه، أيقونيّاً وعلاميّاً.
- الاهتمام بهوامش الجسد الأنثوي وفضّ مسمياته المختلفة من خلال رؤيات متنوّعة ودالّة، وداخل صيغ أسلوبية تراوح بين الرومانسي والإشراقي والسوريالي.
- ولقد صار بعض هذه الخصوصيات أكثر بروزاً، بعد أن كان متوارياً خلف أساليب الرمز والتجريد، وبعضها الآخر مثّل إضافات نوعية لما تمّ تدشينه سابقاً، ولاسيما مع شعراء الثمانينيات؛ فيما هناك خصوصيات لا تزال رهن مُتخيّلٍ محفوز يهزّ تربة الدالّ الشعري ويوسع وضعيّاته بذراً وتقليباً.

إنَّ ما سُقناه أعلاه يشير، بالفعل، إلى أهمِّ ما تحفل به حساسية التجربة الجديدة من تعدُّ مثمر وحياة خصيبة وواعدة، وتكشف عن غنى المتن الشعري المغربي المعاصر كمًّا ونوعاً، وعن تعدُّ منتجه من كلِّ أعمار الكتابة وتياراتها (الذاتي، الميتافيزيقي، العقدي، النسوي) ورؤاها الحسية والميتافيزيقية. ولعلَّ أهمِّ ما يحسب لشعراء الحساسية الجديدة أنَّهم كتلة غير منسجمة، لا عليه. إنَّهم يعبرون نداءات الشعر المشدورة في مفترق طرق حياة ليست أقلَّ منهم تنوعاً وغرابة وإيلاماً. إلا أنَّنا وقفنا على ما تعانیه نصوص بعضهم من فقر معجمي وأسلوب، وعماء رؤيوي ورؤياوي معاً، وانحسار في موسيقى الشعر، ثمَّ من ضعف الصلة بالتراث الشعري الذي نادوا بالقطع معه من غير أن يستوعبوه ويتجاوزوا معه، فيتجاوزونه عن معرفة ونفاذ رؤية. ووقع البعض الآخر منهم أسير وهَم المغايرة بالشكل، إذ اعتقد باستسهال قصيدة النشر لخلوها من الوزن، فتهافت على اقترافها قلباً وقالباً.

هكذا، يحقُّ لنا، وسط هذه الغابة وارفة الظلال التي يضوع عبقها في كلِّ الأنحاء، أن نتكلَّم عن راهن شعريٍّ خصيب يعبر الأفكار ومشاريع الرؤى ومتخيَّلات الكتابة وذواتها مع ما للزمن من استحقاقات؛ كما يحقُّ لنا أن نعجب بتعايش الشعراء من كلِّ الأجيال والرؤى والحساسيات داخلها، منخرطين بسَمَت العارفين في تحديث الشعر والرقىِّ بجمالياته المتنوعة، بلا هوادة.

ولا يزال الراهن راهناً، وما تزال ذات الكتابة لا تكلِّ من رجِّ أشجار النسب المغربي الحديث للشعر والشعرية، هنا والآن: من جيل المؤسِّسين الذي حدَّثوا القصيدة وأصغوا إلى روحها الحديثة، إلى حساسية/ حساسيات تواصل مشروع التحديث لتستحقَّ صفة الانتساب إلى هذه القصيدة تبدأ كل لحظة يكون فيها ثمة عمل، وثمة ذات تُفكر في مستقبل المعنى وكلِّ تاريخ ولاداته وانعطافاته، عبر كلِّ أشكال "كيف يمكن أن نكون حديثين" — بتعبير آرثر رامبو — التي تمضي، والراهن يبقى راهناً .

الفصل الثاني

الإيقاع، الذات وبناء المعنى: من اللغة إلى الخطاب

نقترب هنا من صيغ عمل الدالّ الشعري وجماليّاته في الخطاب الشعري: الإيقاع، المعنى، بناء الذات وشعرنة سيرتها، كما تعتمل في راهن الشعر المغربي، وداخل اللغة التي يُكتب بها، والمتخيّل الذي يتحرّك عبرها، وذلك قياساً إلى الشرط الإنساني وعلاقاته المتوتّرة من ملفوظٍ إلى ملفوظ، ومن ذات إلى ذات.

I. الإيقاع:

من قياس العروض إلى نسق الخطاب

1. ما الإيقاع ؟

إنّ لفظ الإيقاع هو، في الأصل، من مصطلحات علم الموسيقى، يتردّد كثيراً في كتب فلاسفة المسلمين ومُوسقيّهم، وندر أن نجد في كتب غيرهم من علماء العروض واللغة والشعر والبلاغة، الذين شقّ عليهم أن يتمثّلوا الإيقاع بقوانينه في اللغة من حيث هي أصوات، وفي الدلالات التي لهذه الأصوات، ويجدوه في ألفاظها وجروسها وصورها ما يعنيه لديهم إيقاعاً. لذلك، بدا من السّهل تحديد الإيقاع ودراسته في الموسيقى وكشف قوانين التي ينغلق عليها، بقدر ما أن الموسيقى فنٌّ زمنيٌّ؛ وفي المقابل، بدا من الصّعوبة بمكان تعيين الإيقاع اللفظي وتسميته باسمه في الشعر بوصفه فنّاً قولياً¹، لكنّ القوانين التي استكشفتها وعملوا على إبرازها من خلال دراستهم للشكل فقد تمثّلت الإيقاع في تعبيراتٍ جماليّة، بدون أن تُسمّى. وإذا حصل أن وجدناهم يستعملون مصطلح الإيقاع "للتعبير عن موسيقى الشعر لكنّه يكون إذاك مصطلحاً منقولاً من علم الموسيقى إلى علم العروض"². لا نشكّ في الشعر والموسيقى يلتقيان في خاصية الإيقاع ومادّته التي هي الصوت وامتداده في الزمن، إلّا أنّه في الموسيقى يكون "غاية في ذاته" ويحمل طابعاً غفلاً بالمعنى؛ بينما يرتبط الصوت في بنية اللغة بعلاقات ذات أبعاد متنوّعة، وهو ما يفرض على الوزن الشعري أن يكون منتظماً بكيفيّة مخصوصة ويجعله نظاماً إشارياً معقّداً ينطوي على عالم من الدلالات والصور المحسوسة.

الإيقاع في الشعر هو أكثر خفاءً، ولا مرئياً؛ ولهذا، نفهم لماذا حصل الالتباس عندهم بين الإيقاع والعروض، ولم يستسيغوا وجود الإيقاع إلّا في الموسيقى، ولم يلحظوه في الشعر إلّا من خلال الوزن، ولا يتعدّى إلى غير الوزن. هذا الفهم يؤكّده، أحمد ابن فارس، بقوله: "إن أهل العروض يجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلّا أن صناعة الإيقاع

¹ - عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992م، ص187.

² - محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، حويات الجامعة التونسية، كلية الآداب بجامعة تونس، العدد32، 1991م، ص12.

تُقَسَّم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تُقسَّم الزمان بالحروف المسموعة¹، مثلما تُكرّسه كتب المعاجم بدورها².

مع ذلك، فقد فطن القدماء، بنسبٍ متفاوتة القيمة، إلى مبدأ الإيقاع ممّا لمسوه في الشعر من عناصر الانتظام والتساوي والتوازي والتكرار والتغيّر، وهي القوانين نفسها التي تنتظم القصيدة وتمثّل فيها؛ فدائماً ما كانت بنية الإيقاع، بمعنى أو بآخر، تُشكّل مظاهر القصيدة الحسية. لم يطرح القدامى السؤال بهذه الصيغة: ما الإيقاع؟ وإنّما بصيغٍ مختلفة ومتنوّعة؛ ولهذا، تعدّدت إجاباتهم الصريحة والضمنية عنه، من مُصطلحٍ إلى آخر، ومن إشكالٍ مجالٍ معرفيٍّ إلى آخر، ومن ذات إلى ذات في تأمّل موضوعها. فالإيقاع من أندر المصطلحات التي لم تُدرك طابعها المفهوميّ والمُجرّد ليس في الثقافة العربية وحدها، بل في ثقافات ثانية، بسببٍ من أنّه يُوجد واقعاً ذهنيّاً، وليس شيئاً طبيعياً، وهو ما يجعل تأويل الإيقاع ومفهمته إلى خبرة وفهم وحساسية. وهو كغيره من الألفاظ، كان يحتاج إلى الانتقال من مرحلة إلى تالية متطوّرة. من الحقيقيّ والمحسوس إلى المجاز، فالاصطلاح. ذلك ما ينبّهنا إليه الفارابي، في حديثه عن "أصل اللغة واكتمالها"، عندما أشار إلى أنّه توجد في أول الأمر "محسوسات مدركة بالحسّ، وأنّ فيها أشياء متشابهة وأشياء متباينة"³.

يمكن أن نربط المسألة بالفكر الجمالي لدى هؤلاء العلماء وغيرهم في حقولٍ لها صلة مباشرة بالإيقاع اللفظي في الشعر، وهو الفكر الذي غلب عليه الطابع الحسيّ في رؤيته للعالم، وفي تذوّقهم للجمال وانفعاله بصوره انفعالاً حسياً. ولأنّ دالّ الإيقاع بقي في الكمون، ولم يُطرح في سياق النقاش النقدي الذي طال بلاغة الشعر العربي لدى القدماء، فقد تعرّض أكثر من غيره لغموضٍ شديدٍ والتباسٍ بمفهوم الوزن الذي طالما أخذ مكانه وعبرَ بالنيابة عنه. لقد ساد الاعتقاد فترةً طويلةً بأنّ الإيقاع ليس إلّا حصيلة للوزن والقافية، فأنحصر الهمُّ النقدي بدراسة

¹ - أحمد بن فارس، الصحاح في فقه اللغة، جمع ونشر المكتبة السلفية، القاهرة، 1910م، ص230.

² - انظر تمثيلاً: ابن سيده، المخصص، السفر3، مادة (وقع)، دار الفكر، بيروت، 1978م. والفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط8، 2005م، مادة (وقع)، د.ت. وابن منظور، لسان العرب، مادة (وقع)، دار المعارف، مصر، د.ت. في حين لا يذكره كتاب العين للخليل بن أحمد بشيء. ولا يتضمن لفظه في مشتقاته.

³ - الفارابي، أبو نصر، الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ط.2، 1990م، ص139.

الأوزان والقوافي في القصيدة العربية لاستخلاص موسيقى الشعر وإيقاعاته، مما جعل هذا النمط النقدي في إحراج كبير نتيجة التطور الذي تمّ في بنية القصيدة.

وهكذا، من عصرٍ إلى آخر، كانت القصيدة العربية واقعةً جماليّة متحوّلة باستمرار، بالرغم من ثباتها الظاهري؛ ولم يكفّ الشعراء لحظةً "عن إنتاج النماذج الشعرية التي لا تتفق مع قواعد العروض، سواء جزئياً أو كلياً"¹. وفي واقعة التلقّي، كانت هذه القصيدة تتعرّض لخلخلةٍ من نوعٍ ما. ومن العصر الذي كان فيه الشاعر لا يُعوّل إلّا على حضوره الفيزيائي جسديّاً وصوتيّاً، وفي هذه الحالة كانت آليّة التلقّي شفاهيّة، آنيّة وسريعة الزوال، مثلما يصعب الإمساك بنصّ القصيدة. إلى العصر الذي تطوّرت فيه القصيدة كنصّ مكتوب، وهو تطوّر لم يكن يتمّ معزولاً عن آليات قراءتها، أو بمعزلٍ عنها تماماً، من عهد الشفاهية إلى عهد الكتابة².

2.1. الإيقاع، الإيقاع:

إنّ الإيقاع، من أكثر الكلمات التي لها تأثيرٌ سحريّ، ولا يمكن أن يُحدّد معناها تحديداً كاملاً. لم يأل كثيرٌ من علماء الشعر والجمال والبلاغة، ومن منظّري الخطاب، وواضعي أوقاف النظر الشعري قديمه وحديثه، جهداً في تحديدها دون جدوى. أرادوا تحديدها، لكن دون كبير نجاح، وسنحاول نحن بدورنا. كتب الشاعر بول فاليري في أحد دفاتره: "كلمة (إيقاع) هاته لا تبدو لي واضحة، ولم أستعملها البتّة"³. ويمثل ذلك أوحى أحد أهمّ شعرائنا في العصر الحديث، وهو عبد العزيز المقالح، بقوله: "إنّ قوانين اللاوعي التي نجعل أسرارها تتدخل في صوغ هذا الإيقاع"⁴. ومع أنّ هذا (الإيقاع) نُحسّه من الجهات جميعاً: في خفقان القلب، مساقط الماء، دقات الساعة، تعاقب الليل والنهار، أطوار القمر، عودة الفصول، الرقص على الموسيقى، وأيضاً — كما هنا ودائماً — في الكتابة وفق تواضعنا على تسميته بـ "الإيقاع الشعري". لكن، هل نتحدّث طبعاً عن الشيء نفسه؟ بالطبع، لا. إنّ الإيقاع ليس لاشيء

¹ - سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م، ص99.

² - علي جعفر العلاق، ها هي الغابة فأين الأشجار، دار أزمنة، عمان، الأردن، ط.1، 2007م، ص24-25.

³ - Valéry, P., Cahiers, Pléiade, I, 1281 (1915), cité par Meschonnic, H: Critique du rythme, Verdier, 1982, p.149.

⁴ - عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، 1981م، ص28.

بالتأكيد، ولا موضوعاً يُراد الإمساك به. السؤال لا يمكن أن يُطرح هكذا: ما هو الإيقاع؟ بل، بالأحرى: ما الذي ندعوه إيقاعاً؟ غالباً ما تعتبر صعوبة تعريف المفهوم عرضاً، قبل أن يُعرف ما هو. الرّهان يكون باستكشافه، وبقدراً ما يكون محتججاً يكون مُهمّاً للغاية.

في مقالته "مقولة الإيقاع في تعبيرها اللساني"¹، داخل الإرث الأدبي والفلسفي الإغريقي — اللاتيني الذي انفتح عليه علماء المسلمين في الموسيقى والفلسفة، يعود الفرنسي إميل بنفينيست إلى جذور المقولة ليكتشف العلاقة اللطيفة المعقودة بين الإيقاع وحركة الأمواج "المنتظمة"؛ وهو ما يتتبع إليه، تجوّزاً، فريزر، بقوله: "عندما نقف على شاطئ البحر نراقب الأمواج تتكسر على الرمل لتعود من جديد، نجد ثمة تشابهاً أساسياً في حركة كل موجة، لكن ليس من موجتين تتكسّران في شكل متناظر تماماً. وقد ندعو هذا التشابه في اختلاف حركة الأمواج بالإيقاع"². ما ميّز تحليل بنفينيست هو أنّه عاد إلى المعاني المختلفة لكلمة (إيقاع) عند كثير من المؤلفين الإغريق، من أمثال لوسيب، وديمقريطس، وهيرودوت، وأرسطو، وأخيراً أفلاطون، منتهياً إلى أنّها تدلّ على "الشكل المميّز، الصورة المتناسبة، التنظيم"، كما تعني "الترتيب المتميّز للأشكال داخل الكل"، و"الكيفية الخاصة للجريان"، أو تُحيل على "شكل الحركة الذي يكتمل فيه الجسد الإنساني وهو يرقص" كما لدى أفلاطون.

يشقّ علينا أن نعرف أنّ هذه المعاني الأوّلية لكلمة (الإيقاع) تظهر أبعد ما تكون عن الاستعمال المعاصر للكلمة نفسها. إنّ ما نقصده، اليوم، بـ(الإيقاع) ليس، في نهاية المحصلة، إلّا نتاج سلسلة من الامتدادات في حقل من الأنشطة الإنسانية وخواص الكائن، والذي يتّسع أكثر فأكثر. هكذا، كما يُثبّت بنفينيست، "نُسقط، من جهة النظام الإنساني، الإيقاع على الأشياء والأحداث". والتعميم اللساني لاستعمال الكلمة يُعدّ، هنا، شرطاً وليس نتيجة، لوحدة الإيقاع بين الإنسان والطبيعة؛ فاستخدام اللغة هو الذي يَصُوغ وجود تفكيرنا، وليس العكس. والإنسان هو الذي يُسقط خُطاطات فكره على العالم، وليس العالم الذي يفرض "إيقاعاته" على الإنسان. وإذا كان لنا من حُكم على هذا التعميم المتعسّف، فإنّما علينا أن ندين لعالم اللغة بنفينيست بهذا الاكتشاف، وهو يقول: "بعيداً عن التمثيلات التبسيطية التي تُوحى بها

¹ - انظر:

Benveniste, E., Problèmes de linguistique générale II, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, Paris, 1974, p.327.

² - فريزر، ج. س.، موسوعة المصطلح النقدي: الوزن و القافية و الشعر الحر، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 1982م، ص 421.

الإيثيمولوجيا السطحية، ويمتأى عن تأمل لعبة الأمواج على الضفة حيث اكتشف الهيليني البدائي "الإيقاع"، فإتنا، على العكس من ذلك، نتكلم المجاز عندما نتحدث عن إيقاع الأمواج. وقد لزم تأمل عميق في بنية الأشياء، ثم في نظرية للقياس تُطبّق على وجود الرقص ومنحنيات الغناء، لكي نتعرّف على مبدأ الحركة الموقّعة ونحدّده. فليس هناك من "طبيعي" أقلّ من هذا التدشين الخثيث، بجهد المفكرين، لمقولة تبدو لنا ملازمة، بالضرورة، للأشكال المتفصلة للحركة التي يشقّ علينا الاعتقاد بأننا وعينا بها منذ الأصل¹.

أدرك هنري ميشونيك قيمة عمل بنفينيست الذي "خلخل وقوّض ليس مفهوم الإيقاع فحسب، بل وإدماجه في نظرية الدليل"²، وهو ما ساهم في بلورة هذا المفهوم داخل شعرية الخطاب التي جعلها ممكنة، بحيث "تحلّل القصيدة باعتبارها كاشفة عن اشتغال الإيقاع داخل الخطاب"³. بوصفه كتنظيم، و"تشكّلاتٍ مخصوصة للمتحرّك"، أو كـ"ترتيبٍ مميزٍ داخل الكل"، و"شكلٍ من الحركة"، يكون الإيقاع قد هجر التعريف الجامد الذي أبقاه داخل الدليل وأولوية اللسان، وصار بإمكانه أن يلج إلى الخطاب، ويتوهّج.

داخل نظرية الإيقاع التي جعلها بنفينيست ممكنة، لا يكون الخطاب استعمالاً للأدلة، بل فعّالية للذوات. وانطلاقاً من عمل الأخير، قدّم هنري ميشونيك نفسه عملاً خلاقاً أضاء من خلاله الإيقاع وتشهّياته وأبعاده شديدة الرهافة، في كتابه ذائع العطر "نقد الإيقاع: الأثروبولوجيا التاريخية للغة".

يؤسّس ميشونيك لنظرية جديدة للإيقاع انطلاقاً من غياب الإيقاع في المعنى، والمعنى في الإيقاع، أي ما يكون به "الإيقاع يوتوبيا المعنى"، و"تشكّياً للتلفظ بقدر ما للملفوظ"، لما يصير الإيقاع في المعنى والذات، والذات والمعنى في الإيقاع، وعليه يكون "الإيقاع هو الدالّ الأكبر"⁴. ويرشدنا إلى أنّ نقد الإيقاع لن يكون فحسب نقداً لنظريات الإيقاع. فهذا الأخير لن يكون ممكناً، وضرورياً، إلا ببناء نظرية للإيقاع تؤسّس الإيقاع في اللغة كخطاب. وفي نقد الإيقاع نقداً للشعرية، سواء المحصورة في الشكلائية والبنوية التي تتخلّى عن نظرية المعنى — الذات والتاريخ، وتقيم داخل نظرية الدليل وأولوية اللسان، أو الشعرية التاريخية للخطاب

¹ - Benveniste, E., Problèmes de linguistique générale II, op.cit.p.335.

² - Meschonnic, H., Critique du rythme, op.cit, p.69.

³ - Ibid., p.70.

⁴ - Ibid., p.72.

والذوات، أو شعرية اللغة التي تقوم على أنساق الأدلة؛ فيما هناك شعرية الخطاب التي يراها بأنّها غير المكتمل النظري، وتتعارض مع لسانيات الخطاب التي لا تزال تؤسس لنفسها؛ فهي ليست لها أدلة مادامت أنّها ترى أنّ التواصل، والقصيدة كأيّ خطاب، يتجاوز الأدلة. وهو ما حرّر الإيقاع بعد أن جرّده منه نظريتنا الإيقاع المجرد والشكل من حيويته، عبر إعطائه الأسبقية بوصفه مبدأً لنسق الخطاب. وفي هذا المستوى من التحليل المتطور للإيقاع، الذي يأخذ به في إطار التعارض بين الشعر والنثر وبدون أن يلتبس بالبيت وبالوزن، نتعرّف على ثلاثة أصناف من الإيقاع مشتبكة بالخطاب: الإيقاع اللساني (إيقاع الحديث داخل أيّ لغة، إيقاع الكلمة أو المجموعة، وإيقاع الجملة)، والإيقاع البلاغي (المتغير وفقاً للأعراف الثقافية والعصور الأسلوبية والسجلات)، ثمّ الإيقاع الشعري بوصفه تنظيمًا للكتابة¹.

في الشعر، يُراهن ميشونيك على النظر إلى الإيقاع مُتفاعلاً مع المعنى والذات داخل الخطاب، بوصفها عناصر تبادلية، وأيضاً متحوّلة تبعاً للخطابات والوضعيات. فعلاقة الإيقاع بالمعنى وبالذات، داخل الخطاب، تُحرّر الإيقاع من مجال العروض. يقول: "إذا كان الإيقاع داخل اللغة، داخل الخطاب، فهو تنظيم (ترتيب، تشكيل) للخطاب. ومثلما لا ينفصل الخطاب عن معناه، يكون الإيقاع غير قابل للفصل عن معنى هذا الخطاب. إنّ الإيقاع تنظيم للمعنى في الخطاب. وإذا هو تنظيم للمعنى، فلن يكون قطّ مستوى متميّزاً، متجاوزاً؛ كما أنّ المعنى يتمّ داخل كل أنساق الخطاب وعبرها"². وهو ما يُبرّر لماذا يلجّ ميشونيك على أن يعدّ الشعر، وليس البيت، هو الممارسة النوعية للإيقاع؛ وبالتالي، المجال الذي يُميّز درس الإيقاع. إلى ذلك، يُنبّهنا إلى أنّ الإيقاع يتعرّض لخطرين:

— إمّا أن يكون الإيقاع مُفكّكاً كموضوع، كشكل إلى جانب المعنى، والذي يُعرف بتكرار ما قد قيل: حشو، تعبيرية.

— وإمّا أن يكون مفهوماً بمصطلحات سيكولوجية تُموّده حين يتمّ النظر إليه كأنه غير قابل للوصف، ومستهلك داخل المعنى أو الانفعال³.

وبما أنّ الإيقاع "ليس دليلاً"، فإنّه يرفض الدلائلية، ليخلق دلائلية مُضادّة، طالما أنّه "غير

¹ - Ibid., p. 223.

² - Ibid., p. 72.

³ - Ibid., p. 55.

قابل للاختزال إلى الدليل. بل هو يتم في اللغة¹. وبالنتيجة، يقول: "أعرّف الإيقاع داخل اللغة كنظيم للسمات التي من خلالها تُنتج الدوال، اللسانية وعبر اللسانية (في حالة التواصل الشفوي خاصة)، عِلْم دلالة نوعياً، مُغايراً للمعنى المعجمي، الذي أُسمّيه الدلالية: أي القيم الخاصة بخطاب، وخطاب مُفرد². وهو ما يجعل الإيقاع يهجر مجاله التقليدي، ويفتح، باستمرار، على جميع دوال الخطاب وعناصره البانية التي لا تعمل مستقلة عن بعضها البعض، بل هي تعمل ككل، مما يجعلها تُؤسّس في تضافرها المحورين الاستبدالي والمركبي اللذين يقومان بتحديد مفهوم المستوى كما تصوّره نظرية الدليل وثنائيته. إن دالّ الإيقاع يشتغل في قلب الدلالية وهي تُحرّر المتواليات الصغرى كما الكبرى داخل الخطاب الشعري. لذلك فالإيقاع يتأبى على كل قياس، كما الدلالية la significance³.

في "سياسة الإيقاع، سياسة الذات"، يستعيد ميشونيك فكرة هيروليطس عن الإيقاع، يُبرز ميشونيك أنه "للمرة الأولى، منذ أفلاطون، يمكن للإيقاع داخل اللغة أن يتجلى كنظيم للحركة في الكلام، وتنظيم للخطاب عبر الذات، وللذات عبر خطابها. ليس ثمة من صوت، ولا من شكل، بل الذات⁴. فلا يوجد تمفصل مُزدوج للغة، إنّما الدوال فحسب. وفي فهمه، يرى أنّ الدالّ يُغيّر المعنى، بحيث لا يتعارض مع المدلول، وأنّ الخطاب يُنتج داخل علم الدلالة الإيقاعي والتطريزي — الذي لا يتم بحسب الوحدات المفككة للمعنى — وداخل فيزياء اللغة، منتبهاً إلى تماس الصوت والجسد في المكتوب.

¹ - Ibid., p. 705.

² - Ibid., p. 217.

³ - مصطلح الدلالية (La Signifiante) حديث ظهر وتبلور مع نظرية النص وتطوّرها، وقد استخدمه إميل بنفينيست في تحليل الخطاب، جاك لاكان في التحليل النفسي، ورولان بارت وجوليا كريستيفا في التحليل السيميائي. يُعرّف بارت، بقوله: "النص لما يُقرأ (أو يُكتب) كلعبة متحركة للدوال، دون إحالة ممكنة إلى مدلول أو مدلولات ثانية، يُصبح من الضروري أن نُميز بين الدلالة التي تنتمي إلى محور المنتج، الملفوظ والتواصل، وبين العمل الدالّ الذي ينتمي إلى محور الإنتاج، التلفظ والتميز: هذا هو ما يُسمّى الدلالية". انظر: Barthes, R., Théorie du Texte, in Encyclopédia Universalis, Paris, 1990, p. 372. Kristeva, J. et autres, Essais de sémiotique poétique, Larousse, 1972, p. 225. ونجد لدى الشاعر بول فاليري، في مكان آخر، وعياً حاداً بالدلالية في علاقتها بالإيقاع، قائلاً: "ما أن شرعت في القصيدة حتى أخذ إيقاعٌ يلح علي ويكتسب معنى بالتدريج. وعلى نحو ما، يتم هذا الإنتاج بدءاً من الشكل" إلى "المحتوى". وليس هناك ما يُحفز العمل الأكثر وعياً من أن ينطلق نفسه من بنية فارغة". انظر:

Variété V, Mémoires d'un poème, p. 92. cité par Bencheikh J., Poétique Arabe, éd. Gallimard, 1989, p. 230.

⁴ - Meschonnic, H., Politique du rythme Politique du sujet, éd. Verdier, 1995, p. 143.

بالنتيجة، ومن منطلق اعتبار الإيقاع تنظيمًا ذاتيًا للتاريخية، يُميز ميشونيك بين المنطوق والشفوي، ويرى أنه لا يوجد نموذج ثنائي، شفوي ومكتوب، للدليل يتحكم بالصوت ويُجسده مكتوبًا؛ بل نموذج ثلاثي، منطوق ومكتوب وشفوي. وإذا كان الشفوي مفهومًا كأولوية للإيقاع والتطريز في التلقظ، فهو مع ذلك خاصية ممكنة للمكتوب كما للمنطوق، وليس بالضرورة أن تكون محاكاة المنطوق شفوية¹. وفي هذا المعنى، لا يعدُّ ميشونيك الشفاهية حفرية مفقودة، بدعوى اختفائها المزعوم في العالم الحديث، وينتقد الفكرة المهيمنة التي أشاعها عنها، إلى أيامنا، والتر أونج من خلال كتابه "الشفاهية والكتابية"².

من شعرية الإيقاع إلى سياسة الإيقاع، يُعطي ميشونيك للإيقاع رؤية جديدة لم تكن له، إذ تتداخل الذات في القصيدة بالقيمة وبالذال، وهو يعني بسياسة الإيقاع، هنا، ذلك "الجران الداخلي الذي يتم بين القصيدة والأخلاقيات والسياسي"، بشكل غير قابل للفصل. إنه اكتشاف، بالفعل³.

رغم وفرة الدراسات التي أُنجزت بصدد الإيقاع، وبخاصة داخل "نظريات" الشعر العربي قديمه وحديثه، إلا أن أكثرها وقع سجين العروض ومعايره الاصطلاحية الثابتة، ولم تنفلت بالنتيجة من الخلط بين الإيقاع والوزن. في المقابل، هناك دراسات قدّمت تصوّرًا للإيقاع خارج ما استقرَّ عليه العُرف النقدي، بعد أن تسلّحت بمناهج في الوصف والتحليل جديدة ومبتكرة، بما في ذلك التي أنجزها محمد شكري عياد، كمال أبو ديب، محمد العياشي، سيد البحراوي، حسن الغري، علوي الهاشمي ومحمد مفتاح، تمثيلًا لا حصرًا.

¹ - يُمثل ميشونيك، هنا، بالشاعر سيلين الذي يعتبرونه في فرنسا نموذجًا للشفوية، ومعارضًا لبروست، وهذا ليس إلا نتيجة الالتباس الحاصل في التحديد التقليدي لماهية المنطوق والشفوي، مثلما أنه واحدٌ من الكليشيهات المعاصرة. انظر:

Meschonnic, H., Politique du rythme Politique du sujet, op.cit, p.151-152.

² - Ibid., p.152.

وانظر الترجمة العربية للكتاب: والتر ج. أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1414هـ / 1994.

³ - Meschonnic, H., Politique du rythme Politique du sujet, op.cit, p.155-156.

3.1. الإيقاع دالٌّ أشمل:

الإيقاع ليس الوزن، إنَّه أشمل من الوزن. لكن، لا يزال الالتباس بين الإيقاع والوزن حاصلًا في أذهان الكثير من الدارسين إلى اليوم، إذ ما فتئ يعتقدون بأنَّ هذا هو ذاك بعينه، وأنَّ معناهما واحد. فإذا كان الوزن ظاهرةً صوتيةً تنشأ من تساوي أجزاء البيت الشعري وتردُّدها على مسافاتٍ أو مقادير موزونة متساوية أو متناسبة في الكمية، فإنَّ الإيقاع يضمُّ النسق الصوتي الذي لا يُختزل في الوزن فحسب، وإنَّما يشمل القافية والنبر والتنغيم والتكرار وتوازي المقاطع وسوى ذلك من المحسِّنات البديعية، إلى جانب النسق الدلالي الذي يخصُّ حركة المعنى ودلالته التي تُحوّل بنية القصيدة ببعديها الزماني والمكاني، وبجاليها الشفوي والمكتوب. ولهذا، فالوزن ثابتٌ قابلٌ للقياس، فيما الإيقاع مُتعدّد ولا يقبل العدّ ولا القياس. الإيقاع هو كلّ، لا إيقاع خارجي وآخر داخلي.

إنَّ الإيقاع، وهو يُنظَّم معنى الذات، يكفُّ عن أن يكون له تمفصلٌ مزدوج؛ عدا أنَّه ليس صوتيًا أو وزنياً فحسب. إنَّه يوجد في الخطاب كنسق يجعل الذات الكاتبة تحضر فيه بكثافتها، ويسهم في وضع المعنى داخل اللا — وحدة، لأنَّ الوحدة لا تكون إلَّا دليلاً، والإيقاع لا يقبل باختزاله إلى دليل. الإيقاع ليس دليلاً؛ فهو "لا يُحاكي أو يُضيف فقط، بل إنَّه يُصارع المعنى أيضاً، ويكشف الصراع داخل بنية القصيدة، ولم يكن الإيقاع ليستطيع أن يقوم بهذا الدور، لو كان مُجرّد إشارة بسيطة ذات دلالة وحيدة ومُتفق عليها كإشارة المرور. الإيقاع ليس إشارة بسيطة، إنَّه نظامٌ إشاريٌّ مركَّب ومُعقّد"¹. فالإيقاع هو تتابع الأحداث الصوتية في الزمن، ممَّا يُنظَّم معه أصوات اللغة تنظيمًا مخصوصاً يميّز نظامها الصوتي، إلَّا أنَّ وظيفته تنظيميةٌ "تقوم بدور التنسيق والانسجام بين بنات النص الشعري"، فيجعلها كُلاًّ متماسكاً، أكثر ممَّا هي "ترصيعية يتوخّى من ورائها إحداث تناغمٍ جرسيّ لا غير"².

¹ - سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، مرجع سابق، ص112.

² - حسن الغري، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دار أفريقيا الشرق - المغرب، 2001م، ص6.

2. نسق الإيقاع:

1.2. من المعيار إلى الانزياح:

يقوم الخطاب في الشعر على جملة من الوحدات النصية الصغرى والكبرى (الفونيم، الكلمة، الجملة، المقطع)، التي بها تتشكل عناصره وأنساقه الصوتية والدلالية. ما بين صوت وصوت، وبين مفردة ومفردة، وبين وقفة ووقفة، ثم بين جملة وجملة كانت بيتاً تاماً أو سطرًا ممتدًا، يتقدم الخطاب في سلسلة خطية تحفظ سيرورة البناء بين الوحدة واللا — وحدة. والجملة الشعرية تستوعب الجملة المعيار وتتجاوزها بابتكار أنماط متنوعة من الجمل، وأنماط من أشكال الصوغ الجمالي، وهي بذلك تنحرف عن قانون الكلام النثري فيما هي تدفع بطاقات أسلوبها اللغوي والتخييلي إلى أقصاه: أي الانزياح في مقابل المعيار.

إن تشكيل الجملة الشعرية وصياغتها يرتبط بأبعاد المكتوب المتنوعة لكي تتحقق شعريتها، ويبدأ هذا البعد باختيار الكلمة وانتقائها، وبالمواءمة بين حروف هذه الكلمة صوتياً، ولا ينتهي بمجرد انتظام الكلمات في نسق معين. ويرتبط التكوين الجملي بالسياق الشعري الفردي والعام من زاويتين: الأولى: تتعلق بالنسيج الأسلوبي الخاص بالشاعر، وبظواهره التعبيرية المألوفة؛ والثانية: تتعلق بالفترة الزمنية التي أنتجت فيها خطاب الجمل؛ هل هي فترة كلاسيكية، أم رومانتيكية، أم حديثة؟

وقد كانت الجملة في نمط البيت الأصلي محدودة من حيث طبيعة بنائها، ومراقبة بالأ تتعدى عدداً مسبقاً من أجزاء البحر الشعري، وأن ينتهي المعنى فيها بمجيء القافية، وإلا عابها التضمين، وهو ما يعني أن فاعل الخطاب يتدخل في بنية البيت الشعري بالحذف والزيادة، أو بالتقديم والتأخير داخل شكل مُعدّ سلفاً. بالنتيجة، تعطلت لدى الشاعر القدرة على تفضئة القصيدة وتشكيلها تبعاً للمعنى، وهُمشت علامات الترقيم، فلا مكان فيها لوقف أو استفهام أو تفصيل أو فاصل صمت أو تعجب، إلا ضمن ما تسمح به وقفة البيت العروضية في الغالب.

وفي البيت الحرّ، بمنأى عن تحديدات نازك الملائكة التي وضعتها في كتابها ذائع الصيت، يجوز للسطر الشعري أن يطول ويقصر بحسب عدد غير محدّد من التفاعيل، وتبعاً لمقتضى المعنى والنفس التعبيري، وهو ما أتاح بالفعل للمدونة الشعرية الحديثة أن تبتكر جُملاً شعريّة لا حصر لها، وأن تعود للصفحة الشعرية، بما في ذلك علامات الترقيم، قيمتها في إنتاج المعنى داخل الملفوظ الشعري الذي لم يعد موجّهاً الأذن، بل العين. وبات علينا أن نعترف بالقارّة الهائلة من

الأشكال التي فتحتها كشوفات قصيدة التفعيلة في إطار التحويل الشعري، وبتعددية الأنماط والبنى التي قدّمتها قياساً على ذلك. تلك القصيدة التي صُنعت في مناخ العصر الذي دلّت عليه، وأثّرت علاماته الكبرى في نوع إدراك الشاعر الحسّي والذهني؛ فأنّج القصيدة الطويلة المركّبة، والقصيدة الكتلة ذات المقاطع أو اللوحات المرقّمة أو الحاملة لعناوين فرعية، والقصيدة المؤلّفة من أغاني عدّة ومن حركات مؤلّفة، إلخ. وخضع إنتاج القصيدة، من شكلٍ معماريّ إلى آخر، لتوزيع وإخراج طباعيّ جديدين، ولجماليّات جديدة تستفيد من تقنيّات المسرح، والسينما، وأنواع الموسيقى، والأشكال الهندسية. كانت قصيدة التفعيلة تستفيد من جماع ذلك، وتطوّر حواسّ كتابتها على مراحل من الوعي الجمالي، وبحسب تطوّر اختلاف مفهومات الشعراء ورؤاهم إلى الذات، الكتابة والعالم¹.

وفي ساعةٍ غير موقوتة، ومتزامنة مع تطوّر قصيدة التفعيلة الحاسم، ولدت قصيدة النثر، ومثّلت في أوّل عهدها عملاً ناتجاً عن موهبةٍ وجهْدٍ شخصيّ، أو مستلهماً من الإنتاج الشعري العالمي، كما لدى محمد الماغوط في سوريا، وأنسي الحاج في لبنان، وحسين مردان في العراق، ومحمد الصباغ في المغرب، تمثيلاً لا حصراً؛ قبل أن تتقوّى ويصير لها أتباعٌ في كلّ مكان، وتترسّخ لدى الذائقة ومجتمع الأدب، في المشرق كما المغرب، كشكلٍ شعريٍّ مختلف حتّى من اسمه، ويحوز جماليّات معارضة لجماليّات السائد، لغةً وإيقاعاً وتخيلاً. بدورها، وخارج أسبقية الوزن كواقعة ثقافيّة كرونولوجيّة، وخارج تمثيلات الشعر وحدوسه النظرية السابقة، ووفق مبدأ "الاختيار الحرّ"، أمكن لقصيدة النثر أن تنتج خطاباً شعريّاً مختلفاً، وتنتج داخله أنماطاً من البناء النصّي، وتعيد ترتيب فهمها للصفحة الشعرية ودوالّها وعلاماتها الأيقونية. هكذا صار حقيقةً أن تختار كلّ قصيدة شكلها الخاصّ، وجُمْلها الخاصّة، وتلفّظها الخاصّ، أي نحوها الخاص. لكلّ قصيدةٍ نحوها، وهذا النحو هو جزءٌ أساسيٌّ من إيقاعها، من دلاليتها وفعالية الذات المتلفّظة: نسق الإيقاع.

¹ - ينتبه محمد مفتاح إلى أنّ "علامات العصر وتداخلاتها ودلالاتها أثّرت في نوع إدراك الشاعر الحسّي والذهنيّ معاً: المسرح، والسينما، والتخطيطات، والأشكال الهندسية، وأنواع الموسيقى، جعلت حاسة بصره تستجيب إليها فتتقلّبها إلى أماكن المعالجة في الذهن لتحيلها إلى هذا الكائن الغريب الذي يُسمّى القصيدة الشعرية المعاصرة بأسمائها المختلفة". أنظر: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة-الموسيقى - الحركة، الجزء الثاني (نظريات وأنساق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط.1، 2010، ص324.

على محلّ الخطاب الشعري أن يصغي إلى كلّ هذا، ويتأمل الشعر من قصيدة التفعيلة إلى قصيدة النثر، باعتباره انزياحاً عن المعيار، وبنيةً في اللا — بنية، أي بنية مندورة للتحوّل من ذاتٍ إلى ذاتٍ، تأخذ تحلّياتٍ لا حصر لها، ممّا يجعل بعضاً من عناصرها تزول، أو تتزحزح من مكانها، أو يضاف إليها، أو تُحطّم الحدود بينها وبين عناصر أخرى من داخل البنية نفسها، أو من بنات أخرى لغوية وغير لغوية. إنّها بنية داخل اللا بنية تخضع لمنطق التوالد والنموّ بقدر ما تترع إلى التشذير والانشطار حيناً، أو ترتدّ وترجع القهقري حيناً آخر، تبعاً لتخطيطات البناء الجملي للشعر الذي هو، بطبيعة، خطابٌ هشٌّ، رخوٌ ونخين يتأثر به الإيقاع على غير قياس.

2.2. أولوية الخطاب:

إذا كان الوزن يضع إيقاع البيت داخل البنية، الصّوتية، فإنّ الإيقاع لا يكون إلّا داخل نسق الخطاب، فيكون إيقاع الخطاب تركيباً لكلّ عناصر الخطاب، بما فيه عناصر الإبلاغ الشعري (المقام/ الباث/ المتلقّي). هكذا، يمكننا أن نستقصي إيقاع قصيدة التفعيلة مثلما النثر من مكان شعريّة الإيقاع كنصّورٍ إجرائي يفترض اللسانيات والبلاغة وشعرية الخطاب في آن، لأنّ ما من كتابة فجّرت دالّ الإيقاع كهذه القصيدة. فالتّحو، نحو القصيدة، يُشكّل جزءاً تأسيسياً من إيقاعها، ومن دلاليّتها. يظهر الإيقاع غير منفصل، ألّبتة، عن التركيب، والمعنى، والقيمة داخل القصيدة؛ وهو يرتبط بأصغر وحدة (صامتية، مصوتية، مقطعية، معجمية)، وبأكبر وحدة/ وحدات الخطاب المتغيرة التي تتضمّن وحدة الجملة. وترجع أولوية الإيقاع، المتجرّد من العروض، إلى الأولوية التجريبية للخطاب على اللسان. من هنا، لن تعود الوحدة الإيقاعية في نصّ قصيدة النثر هي التّفعيلة كما يحصل في أشكال أخرى من الشعر العربي قديمه وحديثه، بل تصبح الوحدة هي الجملة اللّغوية بوصفها تركيباً دلالياً لا وزنياً، وتتوزّع القصيدة إلى "أبيات" تتحرّك وفق "حركة المعنى". بما تُشيعه من ضروب وتلوينات بلاغية ودلالية بحسب موقعها في نسق الخطاب، لا وفق قوانين وزنية قارّة وقبليّة¹.

¹ - قدّم كمال أبو ديب، قبل عقد ونيف، دراسة جديدة وغير مسبوقّة للإيقاع في بنية قصيدة النثر وجماليّاتها، ركّز فيها على العلاقات المتبدّلة داخل خطاطها لإنتاج الإيقاع وفاعليّته. أنظر: أبوديب، كمال، قصيدة النثر وجماليّات الخروج والانقطاع، مجلة نزوى، العدد السابع عشر، يناير 1999، ص 19.

الإيقاع أهمُّ داخل الخطاب ونسيجه اللغوي و، مُشْتَبَكاً بدوالها جميعاً، إذ هو اللّا — متوقَّع الذي يتجاوز القياس، والمتَّصل — المنقطع، والجديد داخل المكتوب، كما الحياة. وهو، لذلك، "بالغ الأهمية داخل اللُّغة بدلاً من أن يُزَجَّ به في العروض، العروض الذي يقيس الأزمنة التي ليست لأحد، لأنها ليست لا زمن المعنى، ولا زمن الذات"¹. فإذا كان العروض يُسَعِّفنا في ضبط البنية الوزنية للبيت الشعري، فإنَّ ليس له ما يُقدِّمه في تحليل إيقاع الخطاب باعتباره المجموع التركيبي لكلِّ العناصر التي تُسهم فيه، والتي تتمظهر في كلِّ مستويات اللغة الشعرية: العروضية، التطريزية، التركيبية والدلالية، التي تُحدِّد دالَّ الإيقاع وطبيعة اشتغاله داخل القصيدة. لا يُعرَّف الإيقاع بوصفه وزنيّاً، أو صوتيّاً، أو نبريّاً فحسب، وإنَّما يتعدَّى ذلك إلى الخطاب بأكمله، حيث يمكن أن يستند إلى الأبعاد الدلالية للتَّظْم. بمفهومه البلاغي، وذلك تبعاً لحركة المعنى وفعاليته في تنظيم الذات داخل خطابها، المفرد والمختلف. ذلك ما يجعلنا نعتقد بأنَّ الإيقاع دائماً ما شكَّل مختبر المعاني والرؤى الجديدة التي لم تكفَّ الذَّوات، من عصر إلى آخر، عن السعي إليها في تواريخ تفرُّدها الخاصّة. هناك تاريخ لإيقاعاتٍ أو "عَقْدٍ إيقاعيّة" لكلِّ شاعرٍ مُجيدٍ من شعراء العربيّة وغير العربيّة؛ فالإيقاع ليس عنصراً شكليّاً أو مستوى أو حليّة أو مُضافاً، بل هو مبدأ بانٍ ودلاليّ يتشكَّل عبر مسار إنتاج القصيدة لمعناها وقيمها المخصوصة. إنَّ الارتفاع بالتَّقاش والتحليل من الوزن إلى الإيقاع، ومن قياس العروض إلى نسق الخطاب، يقتضي اختراق تصوّراتٍ عروضيّة وبلاغيّة إستحالت، مع تكريسها باستمرار، إلى عوائق إستيمولوجية بالفعل.

3. دالَّ الإيقاع وعمله:

يتكشف لنا ممَّا سَقَّناه سلفاً، ما ينطوي عليه الإيقاع من صعوبة واستشكال، لكن الفهم الجديد للإيقاع وعمله في النسيج الشعري، كما ترشدنا إليه دراسات الشعرية المعاصرة، يفيدنا في تدبير آليات اشتغال دالَّ الإيقاع في القصيدة المغربية المعاصرة بنمطيتها التفعيلي والنثري تحديداً، وما يترتّب على ذلك من تباين مواقع الدالَّ وعبوراته في اللغة ليس فقط من نمط إلى آخر، بل من قصيدة إلى أخرى.

¹ - Meschonnic, H., Critique du rythme, p.523.

1.3. في قصيدة التفعيلة:

1.1.3. إبدال جديد:

شغلت مسألة الإيقاع في القصيدة الحرة، أو موسيقاها بتعبير آخر، حيزاً مهماً من السجال النقدي، وكانت نازك الملائكة قد اعتبرت الشعر الحر "ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة، ويتعلق بعدد التفعيلات في السطر، ويعني بترتيب الأَشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك، مما هو قضايا عروضية بحتة"¹. وبغض النظر عن القضايا التي أثارها نازك في كتابها، وعن ردود الأفعال التي وُجِعتَ بها، إلا أن أسلوب التفعيلة وتحركه سطريراً داخل القصيدة بعد الهدام البناء التقليدي وتبديل وضعية البيت ونظام التقفية معاً، قد أتاح للشعراء المحدثين استثمار إمكانات واجتراح قيم إيقاعية جديدة، مثل: عدم الالتزام بعددٍ مُقَيّد محدد من التفاعيل خلال السطر الواحد، اختلاف الأضرب، التدوير، المزج بين البحور، إبدال تفعيلة بأخرى تُمرئيهما، التنويع في القافية وأنماطها، كثرة التزحيف في بعض الأوزان البسيطة مثل الرجز والخبب، وابتداع صيغ إيقاعية داخل معمار الأوزان المركبة، إلخ.

بدا لنا أن هنا إرثاً إيقاعياً غنياً خلفه مُنجز قصيدة الشعر الحر منذ انطلاقتها وإلى الآن؛ ومن المؤسف أن هذا الإرث لم يُلقَ عليه الضوء بما يكفي، ويُدرس دراسة علمية، ومن منظورات جديدة تأخذ بالاعتبار مشمولات الإيقاع، الصوتية والبصرية، وعلاقاتها بأضلاع القصيدة البلورية في آن.

ولم تكن القصيدة المغربية الحديثة بمنأى عن ذلك المنجز، فقد استثمر رؤادها من أمثال أحمد المحاطي وعبد الكريم الطبال ومحمد الميموني ومحمد السرجيني وإدريس الملياني وعبد الله راجع وسواهم، إمكانات الإيقاع الشعري وخواصه التي لا يُخطئها المتأمل لدواوينهم التي كانت تترى بعد الاستقلال السياسي لبلدهم، متأخرة عن نظيراتها المشرقية بنحو عقدين.

ولقد احتلت قصيدة التفعيلة، منذ عقد الستينيات إلى اليوم، مساحة مهمة في معمارية الشعر المغربي. وإذا كانت هذه القصيدة قد خفّت صوتها راهناً بالنظر إلى ما استجدّ من أوضاع الواقع الشعري، إلا أنها لا زالت حاضرة ليس في عمل شعراء الرواد ومن تلاهم ممن أبداعوا بها آيماً إبداع، بل حتى لدى الجيل الجديد الذي لم يتخلّ عن الكتابة بها، بل وجدنا من

¹ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1983م، ص 69.

بينهم من سار بها إلى آفاق ممكنة من الصوغ والاحتراح، فبدت نصوصهم، بإيقاعها التفعيلي، تقترح أشكالاً ووتائر جديدة بالتأمل.

2.1.3. ظواهر واجترافات:

إذ نتأمل دالّ الإيقاع وأنماطه الكميّة وقيمه الصوتية والبصرية نجد أنّها تتردّد بنسب متفاوتة لدى أكثر من شاعر، ومن جيلٍ إلى آخر. فمن جهة، تحضر الأوزان الشعرية البسيطة أو الصافية أكثر من غيرها المركبة أو المزوجة، وهي -بحسب الأهمية- محور الكامل والمتقارب والمتدارك والرمل والرجز. وقد يبدع بعضهم في هذا البحر دون سواه، مرتفعاً بقيمه الموسيقية وتردّداته النفسية إلى مقامٍ رفيع، كبحر المتقارب بالنسبة لأمينة المريني في ديوانها "المكابدات"¹، والحبب بالنسبة لعبدالرحمن بوعلي في ديوانه "تحولات يوسف المغربي"²، والكامل بالنسبة لمحمد بنيس في مجمل أعماله، ابتداءً من ديوانه "ورقة الهباء"، إذ ينظر إلى الكتابة كتمارس تشكّل في علاقتها بـ(المكان) و(الجسد)، وهو ما يبلبل، من داخل اختياراته العروضية - الإيقاعية، حدود البيت الشعري وتناظراته، فيأخذ بحر الكامل، وغيره أيضاً، أوضاعاً متبدّلة منتظمة حيناً، ومشطّاة حيناً آخر، تمثيلاً لا حصراً. كما أن عبد الكريم الطبال في ديوانه "من كتاب الرمل"³ يكشف النظم في الرجز محدثاً في بنيته "نتوءات"، وليس كسوراً عروضية، مثلما يحصل في نص "المدينة":

"بسرعة
أفيق من يقظتي
حين تغيب الرّيحُ
في بحيرة
عميقة القرار
أو حين تختلي الطيورُ
في أزقة الأشجار

¹ - أمينة المريني، المكابدات، مطبعة إيميديا، فاس، 2005.

² - عبد الرحمن بوعلي، تحولات يوسف المغربي، منشورات مجلة ضفاف، وجدة، 2003.

³ - عبد الكريم الطبال، من كتاب الرمل، منشورات بيت الشعر في المغرب، 2011.

وحدها
حينئذٍ
ألف في حقيتي السريه
قصائدي
وأستقلُّ أولَ قطارٍ
يرحلُ بي
إلى مدينتي التي أعشقها
لأنَّ فيها المرأة
التي تنام" (ص8)

نُلاحظ أن هذا النصَّ يجري على تفعيلة الرجز الأصلية ومتغيراتها سواءً في الحشو (مُسْتَفْعِلُنْ، مُتَفَعِّلُنْ، مُسْتَعْلُنْ)، أو في الضرب (فَعُولٌ، مَفْعُولُنْ). لكن الشاعر لا يكتفي بهذه الرخص العروضية، إذ يخرج إلى وحدات وزنية ليست من رحم التفعيلة نفسها، فنجد في السطر الثاني ينهيه بتفعيلة (فاعِلُنْ) وإذاك يلتبس الرجز بالسريع، وفي السطر السابع يقلب بالإبدال تفعيلة (مستفعلن) فتصير (مفاعيلنْ)، وفي السطر الثاني يترك التفعيلة بلا ساكن (مُتَفَعِّلُ). وقد يقف الشاعر على تفعيلة هي في حكم التدوير، أو يترها إلى النصف في حشو السطر، وغير ذلك من "التنوعات" التي بدت وكأنها تُقدِّم هذا البحر الشعري بشكْلٍ أكثر سلاسة وتنوعاً وقدرة على التكيف مع حالات الذات وعبوراتها الهامسة من تفصيلٍ طبيعيٍّ أو يوميٍّ إلى آخر.

في المقابل، لا تحضر الأوزان الشعرية المركبة أو الممزوجة إلّا بصورةٍ أخفّ، ولاسيما عند من خبروا الإيقاع ومضايقه كمثل الشعاعين محمد علي الرباوي وإدريس الملياني؛ بل إنهما يمزجان بين النمطين البسيط والمركب معاً، فنجد الأوّل يمزج في نص (الفصل الثالث) من "كتاب الشدة"¹ بين خمسة محاور شعرية هي: الحب، المتقارب، الرمل، الرجز، البسيط. وفي نص (أناشيد من ورجلان)² يمزج بين محور الكامل والمتدارك والبسيط، وفي نص (الخيانة)¹ بين

¹ - محمد علي الرباوي، الشدة، مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، 2009، ص23.

² - محمد علي الرباوي، كتا الخراب، مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، 2009، ص41.

الرمل والخبب والمتدارك والمتقارب. ويمزج إدريس الملياني في أحد نصوصه المعنون بـ(اليوم الثامن)² بين محور بسيطة (الرجز، المتقارب، الخبب) وأخرى مركبة (الخفيف، البسيط). مثلما وجدنا شاعراً موهوباً من الجيل الجديد يجاريهما في هذا الصنيع، هو مصطفى ملح الذي يمزج في نص (الرحيل) من ديوانه "دم الشاعر"³ بحور المحدث والمتقارب والوافر والخبب. ومثل هذا المزج البحوري بما ينطوي عليه من غنى إيقاعيٍّ كمّي وصوتي ينعكس على بناء النصوص وطبيعة تفكيرها الجملي وزخنها الذاتي والنفسي.

وتعيد الشاعرة أمينة المريني توزيع الأبيات الشعرية التي جاءت على نخط البيت الأصلي، وتثرها وفق ترتيب جديد يأخذ بالاعتبار وجهاً آخر لنمو الدلالة، عمودياً وغير متوقع، وإن كان ينتهي بحرف الروي نفسه، كما صنعت ذلك في قصيدتها: "رقصة الصفصاف" و"مكاشفات"⁴. ومثل ذلك يرد عند الشاعر محمد عريج في نصّه "بنت الشمس" و"حالب النوق"⁵، وعند مجايله من الشعراء الجدد الذي نكتشف لديهم عودة نوسطالجية للشعر العمودي، من أمثال ميلود لقاح وخالد بودريف وأحمد لحريشي.

لكن ما يلفتنا إلى قصائد أمينة المريني هو ما تبتدعه من أفانين الإيقاع الصوتي تقفيةً وتجنيساً واشتقاقاً وتوازياً، كما في قصيدتها الإشراقية "عزف منفلت من عزف منفرد على وتر الهاء" من ديوانها "المكابدات"، إذ من العنوان يظهر هذا الشغف بالإيقاع والرغبة بالتفنن فيه ونشيدان مائيّاته؛ ومنها هذا المقطع:

"لبيتي أحتلي لحظةً

كلُّه

أُبصِرَن في المدى

سِدْرُهُ

ظِلُّهُ

والمعاني التي خالطت حَبْرَهُ

¹ - محمد علي الرباوي، دم كذب، مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، 2009، ص39.

² - إدريس الملياني، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، منشورات وزارة الثقافة، 2009، ص71.

³ - مصطفى ملح، دم الشاعر، منشورات وزارة الثقافة، 2006، ص10.

⁴ - أمينة المريني، مكاشفات، مطبعة أميمة، فاس، 2008، ص130 و141.

⁵ - محمد عريج، كنتُ معي، دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، 2012، ص35 و69.

والْفُهْومَ الَّتِي أترعتْ بَحْرَهُ
 آهِ يَا لَيْتَنِي قَهْوَةً
 مازَجتْ كَأْسَهُ
 لَيْتَنِي بَاقَةً أُزْلِفَتْ نَحْوَهُ
 فانتَشَتْ من رذاذِ البَها
 وارْتَدَّتْ عِطْرَهُ
 وَأَنَا سَائِحٌ
 سَائِحٌ
 سَائِحٌ
 سَائِحٌ فِي المِدارِ الَّذِي مِنْ سَنَا
 صاغَهُ
 أَبْتَغِي أَنْ أُقْبَلَ فِي وَمَقِي كَفَّهُ
 أَنْ أَسْكُنَ كُلَّ المَرايا الَّتِي حَوْلَهُ
 أَنْ أُعَسَّعَسَ فِيهِ
 إِلَى أَنْ تَرَى مَقْلَتِي وَجْهَهُ"¹.

علاوةً على التكرار (ليتني، أن، سائح)، والجناس (حيره، بحره)، والتوازي مُفرداً ومركباً (والمعاني التي خالطت حَبْرَهُ= والمعاني التي خالطت حَبْرَهُ/ لحظة= قهوة= باقة/ فانتشت= وارْتَدَّتْ...)، يتكئ المقطع، والقصيدة برمتها، على حرف الروي الهاء الذي يصل حروفاً وأسماءً وأفعالاً بمقدار يُغطي تفعيلة المتدارك "فاعِلُنْ": (كَلَّهُ، سِدرَهُ، ظِلَّهُ، حَبْرَهُ، بَحْرَهُ، كَأْسَهُ، نَحْوَهُ، عِطْرَهُ، صاغَهُ، كَفَّهُ، حَوْلَهُ، وَجْهَهُ)، وعلى مسافات زمنية قصيرة ومتداخلة تجعل من الإيقاع يجري ليّناً، سرّياً ودافقاً؛ وإذا هو يُنظّم معنى الذات في خطابها، يظهر أنا الشاعرة بشكلٍ يتساق مع رغبتها في الانطلاق والتحرّر من منفى الجسد ومشارط المادّة. وفي سياق آخر، نجد أن ثمة شعراء يمزجون في نصوصهم بين الوزن والنثر، مثل أحمد بلحاج آية وارهام ومحمد عرش وأحمد مجدوب رشيد¹. وأما الشاعر محمد العربي غجو فقد

¹ - أمينة المربني، المكابدات، م.س، ص: 5-7.

جرت نصوص ديوانه (سوناتا الخريف) نظماً ونثراً، مازجاً في نص "شطحات على إيقاع البحر النازف"² بين تفعيلتي (فعولن) و(فاعلن)، ومدججاً كلمة (Basta) في بنية النص بما يشبه لازمة، وهي على لا تطرد على قياس كمّي بعينه (فَعْلُنْ، فعولن، فاعل..)، قبل أن يختم النص بجملته نثرية دالة. في حين يستعيز أحمد هاشم الريسوني في ديوانه (لا)³ عن غياب الوزن بابتداع أشكال من التوازي والتقفية والوقفة، والتي توافق وبنية النصوص التي أخذ برقاب معظمها أسلوب التشطير.

وفي نصوص ديوانها (سدره الضوء)، تمنح الشاعرة صباح الديب تقنيّة التدوير صفة الدفق الإيقاعي، إذ تصير حيلة لا حيلة، بأن جعلتها تتعشّش على فائض الخطاب الصوتي من كثرة ما ورد عليه من صور التكرار والتوازي، ومن حروف المد المتوسطة والطويلة، عدا أنها تتدخل بشكل حاسم في تشكيل الصفحة الشعرية وتفصّلتها بما يجعلها تُمثّل تجويفاً يعمّق صدع أنا الشاعرة -الأنا الأغنية الشفيفة وتردّداتها النغمية والنفسية، كما في قصيدتها "اعترافٌ عند باب ابن حزم"⁴، إلى أن تقول:

"أَلْقِ السَّلَامَ عَلَى الْحَبِيبَةِ
قُلْ لَهَا

إِنِّي هُنَا، أَنَسِلُ مِنْ مَوْتِي
وَأُخْلَعُ غُصَّيْ

وَأَزِيحُ عَنْ عَمْرِي تَفَاصِيلَ الْغِيَابِ
عَلَّقْ صِكُوكَ الْعِتْقِ مِنْ شَرِّ الْخَرَابِ

بِبَابِهَا
فَالصُّبْحُ مَوْعِدُنَا
سِيلِبْسُنَا وَنَلْبِسُهُ

إِذَا انْقَشَعَ الصَّبَابُ.."

¹ - انظر، على سبيل التمثيل، دواوينهم ترتيباً: لأفلاكه رشاقة الرغبة (منشورات بيت الشعر في المغرب، 2013)، ومغارة هرقل (دار أزمنة، عمان 2009)، وأظهرك على العشق كله (فاس 2004).

² - محمد العربي غجو، سوناتا الخريف، منشورات سليكي أخوين، طنجة، ط.1، 2012، ص62.

³ - أحمد هاشم الريسوني، لا، سليكي أخوين-طنجة، ط.1، 2012.

⁴ - صباح الديب، سدره الضوء، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط.1، 2013، ص53.

وإذا كان الشعراء لا يزال يولون للقافية اهتماماً، فينوّعون أنماط اشتغالها النصّي المعروفة (القافية المتوالية، المتناوبة، المتشابكة)، كما لدى محمد علي الرباوي وأحمد بلحاج آية وارهام ومزوار الإدريسي والطيب هلو ومصطفى ملح، إلا أنّ هناك من عمل على استيلاد قوافٍ داخلية وزناً وقافية كما لدى إدريس الملياني، أو لدى أمينة المربيني التي تُفجّر من داخل قصائدها صيغاً مدهشة من التقفية والتسجيع بشكل يعكس مداها الإشراقي، أو لدى محمد أنوار محمد وجواد وحمو وميلود لقاح. لكن في الإجمال، يلاحظ أنّ هناك خفوتاً لصوت القافية ترافق مع دخول النثر في بنية الشعر وتأثر أبنية الحمل والملفوظات وطرق تمفصلها في نسيج النص بذلك تأثراً واضحاً. وهكذا نجد بعض الشعراء حتّى وهم يكتبون بالوزن ويُقلّبونه آتّى شأؤوا، لم تعد القافية تغريهم، إذ يشعرون بأنّها قيد أو افتعال، كما لدى جمال الموساوي ومحمد أنوار محمد، بل حتّى لدى رائد مثل عبد الكريم الطبال في شذراته المتأخّرة.

2.3. في قصيدة النثر:

وأما بخصوص قصيدة النثر فهي تروم، بوصفها مسعىً كتابياً، إعادة بناء هذا الدالّ بالخروج علي العروض، والانقطاع عن قياساته الثابتة. وفي غياب مقوّمات الإيقاع العروضي ذات التكوين المنتظم النابع من التركيب الوزني للغة، لا مندوحة لنا من تغيير مكان القراءة.

1.2.3. إيقاع النحو، نحو الإيقاع:

يمكننا أن نستقصي إيقاع قصيدة النثر من مكان شعريّة الإيقاع كتصوّر إجرائي يفترض اللسانيات والبلاغة وشعرية الخطاب في آن، لأنّ ما من كتابة فجّرت دالّ الإيقاع كهذه القصيدة.

يعتبر النحو، نحو القصيدة، جزءاً تأسيسياً من إيقاعها، ومن دلاليّتها. يظهر الإيقاع غير مُنفصل، ألبتّة، عن التركيب، والمعنى، والقيمة داخل القصيدة؛ وهو يرتبط بأصغر وحدة (صامتية، مصوّتية، مقطعية، معجمية)، وبأكبر وحدة/ وحدات الخطاب المتغيرة التي تتضمّن وحدة الجملة. وترجع أولويّة الإيقاع، المتجرّد من العروض، إلى الأولوية التجريبية للخطاب على اللسان. من هنا، لن تعود الوحدة الإيقاعية في نصّ قصيدة النثر هي التفعيلة كما يحصل في

أشكال أخرى من الشعر العربي قديمه وحديثه، بل تصبح الوحدة هي الجملة اللغوية بوصفها تركيباً دلاليّاً لا وزنيّاً، وتتوزّع القصيدة إلى "أبيات" تتحرّك وفق "حركة المعنى"¹ بما تُشيعه من ضروب وتلوينات بلاغية ودلالية بحسب موقعها في نسق الخطاب، لا وفق قوانين وزنية قارّة وقبليّة. بهذا الفهم، ينتج إيقاع قصيدة النثر عن دوالّ الخطاب التي تتموّضع في كلّ عناصر اللّغة الأيقونية، التطريزية، المعجمية والتركيبية؛ التي لا تغفل، في عملها داخل الخطاب، عن "توحيّ معاني التّحو": نحو الإيقاع تحديداً.

كما لا نعلم عن القراءة البصرية التي تتعدّى اختزال النصّ في الصّوت إلى إدراك "الرؤية في السّمع"، بمعنى اعتماد الخطيّة كعنصر لافت للتأمّل في متغيّرات الدّالّ الإيقاعي وأوضاعه في القصيدة، كما آثاره الأكيدة عل وضع "البّيت الشعري" داخلها. يصير الخطّي، هنا، دالّاً من دوالّ الخطاب، ويتفاعل معها لإنتاج معنى الخطاب ودلاليّته، خارج الفصل بين الشعر والنثر. بما يعيد ترتيب "أشجار البيت الرمزي"، بلّه رجّها.

إنّ "الشكل التّحوي للخطاب"² الذي تعبّره لغة القصيدة هو ما يُحدّد عمل الإيقاع كدالّ. ننتبه، هنا، إلى صيغ الشكل المتنوّعة، ونرصّد درجة انتظامها وتغيّرها ممّا يسمح بوصف الخصائص المائزة للمبدأ الإيقاعي على مستوى الانتظام والتناسب والتّوازي، أو بخلاف ذلك. وبالتّظر إلى طبيعة الخطاب الشعري كـ "فنّ لفظي" يستلزم، قبل كلّ شيء، "استعمالاً خاصّاً للغة"، في مختبر قصيدة النثر، من المؤمّل البحث في صور التركيب الصّوتي والوزني (قياساً على التّتابعات الود-سببية التي ترد في السطر الشعري الواحد) والمقطعي، وتنظيم القوافي، والتفضئة الناشئة عن لعبة السّواد والبياض أو عن الحوار الخفي بين النطق والصمت، عدا البحث في أساليب الوصل والفصل، والتّقديم والتّأخير، والتّكرار، والإلتفات، والوقف، والاستئناف، والتّندبة والاستغاثة..، وصيغ المناجاة الدّاخلية وتبثّر الذات، وتداخل الضمائر، وتوظيف السّرد، وأسطرة المحكي الشعري، واجترّاح الباروديا والسخرية، وغير ذلك ممّا يعود إلى تجربة القصيدة ولغتها بين المألوفية والتّعقيد، والحساسية التي يكتب بها الشعراء، ودرجة

¹ - كمال أبوديب، قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع، م.س.، ص19.

² - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ت. محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط.1، 1988، ص65.

تأثرهم بجماليات اللغة العربية أو بصيغ التركيب الفرنسي والإسباني والإنجليزي تحديداً. إنَّ للقصيدة الواحدة، بهذا الأسلوب أو ذلك، إيقاعاً خاصاً بها، لا قياساً على نموذج عروضي قبليّ نقتصر، هنا، في أفق اختبار هذا التصوّر لدالّ الإيقاع، على نصوص قصيرة، أو مقاطع محدّدة من نصوص متوسطة أو طويلة لشعراء قصيدة النثر بالمغرب ممّن يحسبون عليّ جيل التسعينيات وبداية الألفية، ويكرّسون، من منظورنا، متخيلاً للكتابة جديداً ومُجاوزاً، لأجل تأمل الأوضاع الّتي تستحوذ على ممارسة الإيقاع في شعرهم، وآليات الاشتغال النصّي الّتي تنشأ عنها، من غير أن نحجب أثر الذات وتنظيم معناها في خطاها.

هي ذي بعض النماذج التي نعرّ بها في مختبر هذه القصيدة، راعيناً فيها مبدأ التمثيلية والتنوّع لقياس أشكال تجلّي الدالّ الإيقاعي وجماليّاته في الكتابة الشعرية الجديدة.

- يكتب الشاعر عبدالدين حمروش في نصّ "عبور"¹:

"لا تبحث للوردة عن معنى
ابحث عن ريح
لا تبحث للماء عن لون
ابحث عن مجرى
لا تبحث للشمس عن ظلّ
ابحث عن ليل
لا تبحث للأرض عن سقف
ابحث عن قدم
لا تبحث للسماء عن ساكن
ابحث عن طيف".

يُشكّل هذا النصّ نموذجاً من إمكانات الإيقاع الحيّة الّتي تتيحها قصيدة النثر، فقد أتى، على قصره، متلوّناً بدرجة عالية من الدوالّ البانية للإيقاع، فهو من جهة مُوزّع، بدقّة، على أبيات تُنشئ داخلها توازياً من جهة الصّوت، سواء من حيث البنية المقطعية التي تكشف عن انتظام الجمل اللغوية التي تتراكب وفق سلّم موسيقيّ متعادل يهيمن فيه المقطع المتوسّط، أو من

¹ - عبد الدين حمروش، فقط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2001، ص30.

حيث البياض الذي يخترقها منيباً عن علامات الترقيم المدومة في توزيع متواليات النصّ وتفضّعتها على نحو مُطّرد، وشاخصاً في فجوة الصّمت الذي تُبثّرهُ الكلمات-القوافي المُرسّلة والمُتقيّدة (معنى، مجرى) أو (ريح، ليل، طيف)؛ وتوازياً آخر من جهة التّركيب الذي يتحدّد في التكرار بالتناوب (لا تبحت/ إبحث) الذي يُزاوِج بين صيغتي التّنهّي والأمر ممّا يشي، عبر تقنية الانشطار، برغبة الذات في الكفّ عن المألوف، وعبورها إلى البحث في أشياء الطبيعة وهي تُدرك زَيْفَ السّاكن والحادع والمحدود (معنى، لون، ظلّ، شفق، ساكن)، وقيمة اللّاهائي والممتدّ المبحوث عنها (ريح، سبيل، ليل، قدم، طيف). ومن الطريف أن نجد هذا النصّ ينتمي، وزنياً، إلى بحر الخبب الذي تشكّل وحدته الإيقاعية "فعلن" مناطه الموسيقي، لكنّه يخرجُ عنه باعتماد صُورٍ عنها لا تقرّرها قواعد علم العروض: "فاعِلُ — فَعْلانُ"، بل إنّ البيت السابع تدخل في تكوينه تفعيلة الرّجز المخبونة "مُتَفَعْلُنْ"، ممّا يُمثّل خرقاً واضحاً لهذا الوزن. إنّ الشاعر وهو يكتب قصيدة التّثر لاتزال تتحكّم بكتابته نُظْم الإيقاع العروضي، وربّما خبرته بالإيقاع العربيّ، ومرانه على شعر التّفعيلة ما قد يستدلّ به في ذلك.

— تكتب الشاعرة أمل الأخضر في نصّ الوالهِ¹:

"فاتِنًا يَتَأَبَّطُ سُدْفَتَهُ
يرومُ لُجَّةَ الفلقِ،
يَنشُدُ اللهَ في فَرَقِ،
حائِفاً مَنْ وَهَنَ يَمْرِقُهُ
غارِقاً في قَلَقٍ يَعِشِقُهُ
يُعلنُ تَوْبَةَ الأَعْمَاقِ
يَا الشَّادِهْ
يَا الوالِهْ
يَا السَّابِحْ
يَا المُفْتُونُ
يَا الرَّاحِلُ
يَا القابِضُ جَمْرَةَ الأَشْواقِ

¹ — أمل الأخضر، أشبه لي، دار التوحيد، 2012، ص 27-29.

سافرُ ما عنَّ لك السَّفرُ
 حاتِلُ حُجْبِ الْمَاءِ.
 تَفْتَقُ في ظلالِها.
 أنتَ كُلَّ الْمدى تَخْتَصِرُ
 راوِدُ فَرَحَةِ الرَّائي في عَزَلَتِهِ
 تَسْنَمُ أَجْنَحَةَ الْحُبِّ
 تصعَّدُ عَيْنِ الصَّوْءِ.. سامِقُها
 إِنِّي مُنْعَرَجُ الْقَلْبِ أَنْتَظِرُ".

ظاهرياً، يبدو كلُّ سطرٍ مُستقلاً بذاته ومُنقطعاً عن غيره، لكن ملفوظ النصّ مشدودٌ إلى مخاطبه، ومُحيلاً عليه بصيغة الحَال (فاتناً، حائفاً، غارقاً)، ثُمَّ بصيغة النداء (يا الشَّاده، يا الواله.. إلخ)، فالأمر (سافرُ، حاتِلُ، تَفْتَقُ.. إلخ)، ممَّا يسمه بتنويع أسلوبيّ يجعل من هذه الصيغ التركيبية أن تُحدّد وضع البيت في النصّ، وعلاقاته التي تتحرّك في نسقٍ لوليّ هابط — صاعد تتأثّر به اللّغة بين الصّمت والنّطق، بين الفصل والوصل، وهو ما يعكس، بالنتيجة، تشكيل الذات المتلفّظة لإيقاع معناها بلهجة صوفيّة محمومة يُصعّد من درجة توتُّرها استِثمار الشّاعرة للطاقات الصوتيّة الأكثر بروزاً مثل التّوازي الصّوتي والتركيبيّ مع التّفقية المتتابعة (الفلق: فرق/ يمرقه: يعشقه/ الأعماق: الأشواق/ السّفرُ: تختصر: أنتظرُ)، وذلك بشكلٍ يُشيع في أطراف النصّ كثافةً نغميّة وصوتية تتولّد، بالإضافة إلى ذلك، من وفرة حروف المدّ والإطالة وجَرَس الألفاظ المتصادية وهي تسرح بين علامات ترقيم مشبعة بفتنة الأنثويّ، وأطيافٍ وزنيّة متداخلة (المتدارك، المديد، الرجز والبسيط) في حينٍ قصيرٍ كأنّه صوت الذات المتعدّدة، الشفّافة والمستسلمة إلى ما يؤلّفها بنظيرها بعد انتظارٍ ساحق.

نتأمل هذه النصوص الثلاثة:

أ- يكتب رشيد مجايوي في نصّ "أصغي لنقيق الضفادع"¹:

"إني على حافة الكورنيش الليلي
 لن أنحت من طمي النيل امرأة

¹ - رشيد مجايوي، متعرّ بالنظر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط. 1، 2013، ص 26.

على شكل ريشة
تمشُّ
على أبي الهول
بجرامها.
أقطر شفتيها
من غسل المعابد
وأستلُّ من يدها ربحاً فيسبقي
مثل نسر مثل
هبَّ للتوَّ
من قميص نفرتيتي"

ب- يكتب رشيد المومني في أحد مقاطع نصّ "تقشير الهشاشة"¹:

"إِذَنْ
عند المتاهة
كذبَ التاريخُ على الماءِ
عليهم وعليك

أنساني الحضرة
أدراج السلالة
والعرصة
ويداً

تستبدلُ التَّيء
بالمطبوخ
ومَهْوَى الفراغ

¹ رشيد المومني، ثلج مربب على جبهة الخطّاب، دار النهضة العربية، بيروت، 2009، ص 8 و 9.

بِأَلَةِ الْفَتَقِ
وَالْتَشْطِيرِ."

ج- يكتب جلال الحكماوي في نصّ "بورتريه شخصي"¹:

"حياتي ليست في حاجة إلى كومبيوتر من نوع ماكنتوش
أو لَتاجر لَوّحات مُحْتَال لِيُضَعَهَا في المكان المناسب:
في إطار مُذهَّب وتعليقها
في شَبَاك أوتوماتيكي، مثلاً،
بَلْ في حَاجة فقط إلى درَاجة هوائية زرقاء
أُرْكَبها وألَوِّحُ. مَندِيل جَديد لُمُوناليزا
وهي تُخرج لسانها أمام منظارٍ
لتقريب الحدث
وأقول لها أ ت هـ
لقد نسيتُ طائرةَ هليكوپتر صغيرةً في الحَمَّام
ولم أغلق الدشَّ جيِّداً."

كُلَّ صَفْحَةٍ للشَّعر، في التَّصوص الثَّلاثة أعلاه، تعكسُ احتفالاً وهي تُمارسُ الخِطاب،
وبالنتيجة تصوُّراً لِلُغةٍ بَغايةَ الكَشَفِ. واللَّافت أنَّ أَكثَرَ شُعراء قصيدة النثر - وقد سار في
ركبهم نتاج شعر التفعيلة الجديد- يَجنحُ في ممارسته للقصيدة إلى الصَّفحة المُشَتَّة، المُتَشَطِّية،
المُنْتَشِرة، المُتَقَطِّعة كأنَّها لِسَانُ حال الدَّات، والمعنى والإيقاع. هي كذلك. إنَّها تشيْفُ عنْ
ذواتٍ تُفَتَّتُ نَفْسَها عِبرَ الكِتابَةِ، وتُلَخِّصُ كَثافةَ الحِياةِ، وعماءَ العالَمِ، والأشياء التي ينظرونَ
إليها بسُخْرية وتَحدِيفٍ في نصٍّ بَلَوْرِيٍّ كَثيفٍ، نتيجةً لسرد شطايا الدَّات الذي يُقَرِّبه من النثر
القصصيِّ المُكثَّفِ، واللُّغة القائمة على التَّوتُّر والمُفارقة والاستعارة الصَّادِمة رغم المألُوفِية الخادِعة
في شكل التَّعبير، وخرق العلاقات الطَّبِيعِية والدَّلاليَّة بين الأشياء والكلمات. يَكُفُّ، هنا، المبدأ
الإيقاعي عن أن يكونَ قائِماً فحسب على الانتظام والتَّناسُب والتَّماثُل بوصفها العناصر

¹ - جلال الحكماوي، اذهبوا قليلاً إلى السينما، دار تويقال، الدار البيضاء، ط.1، 2006.

الطبيعية المُولدة له، بل يُنشئ داخل النصوص، وهي تسترشد مفاهيم جيدة لكتابة الشعر، إيقاعاً ثالثاً يتحرك بين الشعر والنثر، أي يتخفف من مؤونة الشكل الفني للشعر وجمالياته المنتظمة، ويرتفع على النثر وأساليبه الاعتيادية. من إيقاع الصورة المفارقة الموصول الذي ينقض بلاغتها في ما يتسقطه من تفاصيل اليومي برؤية مهتزة (أ)، مروراً بإيقاع الفقرة المنقوع بالبياض الذي يُفتت الصفحة فيما تخترقها فجوات البياض المُفصحة عن تبه الذات وتآويلها في مهب التاريخ و(ب)، إلى الإيقاع المُتقطع الذي ينشأ عن أساليب التقطيع والالتفات، و"تغريب" اللغة واللعب بها والتسلي معها إلى حدّ ضموره (ج).

2.2.3. عتبة الإيقاع:

يمكن لنا، انطلاقاً مما سبق، أن نُميز في بناء دالّ الإيقاع بين العتبة العليا والعتبة السفلى بتعبير أمبرتو إيكو¹. نقصد بالعتبة العليا تلك النماذج التي تُصعد من عمل الإيقاع وإمكاناته في النص الشعري الذي يتبنى تركيباً إيقاعياً يجلو، بشكل ساطع، طاقات الصوت الموسيقية التي تُرجع صيغ الإنشاء وبقية الأساليب الترنيمية والغنائية، ويكشف عن ارتباط لا وعي الشاعر المغربي بالإيقاع التراثي العربي نتيجة تأثره به قارئاً وممارساً. أهم من يُمثل هذه العتبة، إلى جانب عبدالدين حمروش وأمل الأخضر، كل من محمد بودويك، ومصطفى ملح، وعبد السلام الموساوي، وصلاح بوسريف، وإسماعيل أزيات، وثريا ماجدولين، وجمال بدومة، ولطفة المسكيني وطه عدنان.

أما الذي نقصده بالعتبة السفلى فهي النماذج الذي تعيد بناء الإيقاع في الأوضاع المستجدة التي تختبرها القصيدة على صعد البناء واللغة ومتخيل الكتابة، مما يجعله أقل بروزاً بسبب عدم تأثره بجماليات موسيقى الشعر العربي بقدر تأثره بصيغ وتراكيب تبدو، ظاهرياً، غير مألوفة في لغته. نجد تحت هذه العتبة طائفةً لا بأس بها من شعراء المغرب، ولا سيما الجدد منهم، من أمثال عبد الإله الصالحي، وعدنان ياسين، ونبيل منصر، وحسن الوزاني، ولبنى المانوزي، ومصطفى الرادقي، مُضافاً إليهم عزيز أزغاي وسعيد الباز وجمال الحكماوي.

¹ - Eco, umberto, La structure absente - Introduction à la recherche sémiotique, Traduit de l'italien par Uccio Esposito-Torrigiani, Edité par Mercure de France, 1972.

4. فضاء الإيقاع وأنماط بنائه:

ننشغل، هنا، بتأمل نماذج ثانية من قصيدة النثر المغربية، نُعنى في بعضها بطريقة تفضئة دالّ الإيقاع قياساً على بناء الجملة وعلامات الترقيم ضمن تشكيل الصفحة الشعرية، وفي بعض الآخر نُعنى بتأويلها ضمن إيقاع الخطاب متوتراً بين نسق الأنا وفعالية المعنى، آخذين بالاعتبار مكوّنات بنائها الخطّي والبصري في صلب الاستشكال.

1.4. انتقلنا مع قصيدة التفعيلة، وتالياً مع قصيدة النثر بشكلٍ أبرز، إلى طورٍ أصبحت معه لكل قصيدة شكلها الخاص، فضاءها الخاص. لم يعد هناك معيارٌ مكاني وزماني ثابت أو قبليّ يُحدّد طبيعة الشكل ولا قياساته. لقد كان النمط الأصلي للبيت الشعري بمثابة القشرة الأرضية السميكة التي أخفت وراءها طبقات الكتابة بقدرٍ لا يُحصى، وما أن انهار حتى تفجّرت منها الينابيع التي بها ابتهجت ذات الكتابة في صفحة الشعر وعبرها. ليس الأمر مرتبطاً بالشكل فحسب، بل بأسلوب الكتابة وأنساقها اللغوية والجمالية، وأيضاً برؤية الكاتب إلى العالم وشخصيته الفنية وطبيعة التجارب التي تُغذّي عمله، فهي في قصيدة القناع غيرها في قصيدة التفاصيل، وفي قصيدة الرؤيا غيرها في قصيدة الرؤية، وفي القصيدة التي تتخلّلها عناوين فرعية غيرها في قصيدة الومضة (أو الأبيحرام).

وهكذا عندما نعن النظر في فضاء القصيدة الحديثة، التفعيلية والنثرية، نجده أكثر تنوعاً يشمل نوع الحرف، وشكله، وكيفية كتابه، ونوع الخطّ، وحجم الكلمة الصرفي والمادي، وأوضاع الأسطر، ومقدار المسافة بين المقاطع الشعرية، وتداخلها، والعلاقة بين السواد والبياض، وغيرها من وسائل التفضئة أو التوزيع الخطّي والطباعي. وعبره، يلجأ الشعراء إلى الإركام حيناً، وإلى التشتيت حيناً آخر، أو إلى الجمع بينهما أحياناً. ومنهم من يكثر علامات الترقيم ويحسن توظيفها، أو يقلل منها، أو يحذفها بصورةٍ تخلق لا تجانساً أو التباساً في الدلالة، وسيادةً للبياض والصمت على مسند الصفحة الشعرية بتردّداتٍ تعلو وتخفت.

في سيروية تطوّر الوعي الكتابي للشعر المغربي، رأينا في شعر بعض شعرائنا من أمثال محمد بنيس وأحمد بلداوي والمهدي أخريف وصلاح بوسريف، رؤيةً مغايرةً إلى فضاء الصفحة حيث الشعريّ مشدودٌ إلى الكاليفرافي، والحسيّ إلى الهندسي-الطوبوغرافي، ثمّ سرعان ما تطوّر الحال إلى الاهتمام بتذويت الملفوظ الصوتي-اللغوي على محور البياض والسواد، والصمت والصوت، والعدم والوجود، إذ بدت القصائد تتداعى هذياناً، وأحلاماً، وكوايس، ومفارقات،

وهو ما طرح جماليّات نوعية في تشييد العلامة وتأويلها ترتيباً على تحطّم وحدتها وانسجامها العقلاني والبياني، وانتهاك احتمالات الدلالة، ومن ثمّ على تداعي الفضاء وتبديل علاقات الزمان والمكان عبرها.

2.4. من داخل هذا تصوّر أو الفهم، نتوقّف -تمثيلاً لا حصراً- عند ثلاثة أشكال من بنية الفضاء إذ لكلّ شكل منها، تبعاً للاتجاه الشعري أو رؤية العالم، طريقته في تشييد النصّ ومتوالياته، وبالتالي تصوّره للغة التي يُكتب بها أو توضع فيه، إذ ننتقل من افتراض أنّ "كلّ إخراج طباعيّ للصفحة يُمثّل ويمارس تصوّراً للغة بغاية كَشْفِها"¹.

1.2.4. في ديوانه "محض صدفة"²، يختبر الشاعر المهدي أخريف تصوّره للكتابة داخل القصيدة الطويلة التي تسرح بها الدوالّ في كل اتجاه: القصيدة باعتبارها شِعْباً كثيفاً من الرموز، والأبعاد، والشذرات، والتبغيرات، والاسترسالات الغنائية المتقطّعة أو تموجات الأنا المُفَضَّة في علاقتها بالآخر/الأنت. لنقل، بتعبيره الخاصّ، إنّها (فقاعات حرّية)، وإنّ مجموع ما يجري فيها ويتمدّ ويتناسل منها إنّما يحدث بـ (محض صدفة). هنا، يتكشّف وعي الشاعر بمادّة الكتابة ومادّيّتها. الكتابة التي تُواجه حُبْسَها، وتشعّ في عبور البياض الذي يتعيّش، بدوره، على فائض المعنى ويكفّ عن يكون بياضاً فقط، داخل بناء لوليّ يعبره الإيقاع، الصوتي والخطّي، محسوساً، متقطّعاً، لامرئياً وغير مدرك، على نحوٍ يكشف عن قلق الذات الكاتبة ونواياها في مسعى ما تنصرف إليه. لا نسقّ قبلياً، ولا خارج: يمزج بين الوزني والنثري، ينتهك نسق العروض ويرخص لنفسه من أعاريض البحر الواحد ما لا يجوز. لكن أخطر ما في هذا التصوّر أنّه يُفكّر في الكتابة من داخل الكتابة نفسها: الشعر والميتا شعر. فحدوسات الشاعر وانطباعاته ومفهوماته يسوقها عبر كتابته، كما أنّ الكتابة نفسها تدلّ على ما تُفكّر فيه وتشير إليه من الدوالّ والقيمات، فينعشها كفعل ومناه: الغياب، الصمت، الحلم، الخيال، النسيان، الموت، الإيقاع، الزمان، الحبر، إلخ.³

¹ - Meschonnic, H., Critique du rythme, op.cit, p.303.

² - المهدي أخريف، محض قناع، منشورات سليكي إخوان، طنجة، 2009.

³ - يتحدّث أحد شعراء الشيلي، وهو أليخاندرو روخاس، عن أنّ في قصائد المهدي أخريف هناك موضوعة البياض في علاقته بالحبر والصفحة والخواء والفناء، وبالسؤال الشعري والميتا شعري داخل/ خارج القصيدة مرتقياً بها إلى مستوى التأمل الشعري الميتافيزيقي على نحو جعله يخلق تجربة خاصة يمكن نعتها بـ "ميتافيزيقا الصفحة الخاوية". ديوان: محض قناع، مرجع سابق، 2009، ص. 99 و 100؛ نقلاً عن مجلة "شعر جديد" الشيلية، سنتياغو، ترجمة مزوار الإدريسي، (د.ت).

نقرأ من أجواء الديوان:
"فَلْتَشْطَّ"
أَنْتَ

بإحداها حتى لا تَرْجِعَ "قَطُّ"
إلى طاولة اللعب الفاني
أَمَّا الْآنَ فَدَعْنِي

في قاع الضاية
في لَيْلِ الحافّة
سِيان

بربّك دَعْنِي اليوم
أَنام

فإذا ما انْهَدَّ الكونُ غَدًا
فلتوقظني بَعْدَ غَدٍ

حتى
أكمل نومي..¹

لقد بدا لنا كيف يحضر التشظّي ليس كجهةٍ أو مظهرٍ خطابيٍّ، بل باعتباره يعكس وعياً
حاداً لأننا الشاعر، غير مُتصالحٍ مع العالم الذي يتداعى من تلقاء نفسه، فنرى إلى هنا أننا قد
تشظّيت عبر المونولوج إلى صوتي (الأنا والأنت)، مثلما قد تراكبت مُوَيّجاتها وانتشرت في كلّ
اتجاه، فنرى إلى الحبسة دليلاً على غياب حدث للتوّ، وإلى تشديد الكلمة أو العبارة علامة

¹ - المرجع نفسه، ص 48-49.

تشوير لاستعادة أو خلوة، ثم إلى علامات الترقيم —على نُدرتها ونوعيتها— بوصفها ثريات منقوعة بماء العدم.

2.2.4. في ديوانه "نكاية بحطاب ما..."¹، وفي معظم أشعاره التي كتبها، يتدبر الشاعر سعد سرحان قصيدة أقل حجماً، إذ تفضئة الصفحة وفق بلاغة هندسية تتقصّد المعنى أو الفكرة بقدر ما هي تقتصد في الجملة الشعرية للدلالة عليهما أو استيحائهما، فنراه يبيّن خطابه قياساً إلى مبدأ المفارقة الذي يظهره ملموماً من أطرافه في ومضة. فهو، مثلاً، عندما يتحدث عن موضوعة العطش، فإنه يسخر لاستيحائها آليات خطابية متنوعة: القلب، التضاد، التقابل، الإسناد المجازي، الحذف، إلخ. يقول في أحد المقاطع:

"أيها الماء

يا صديقي

أدعوك إلى كأسٍ من العطش".

وفي أخرى:

"القلب بثر العطش الكبير

حيث

الحُبُّ

قطرة وحيدة وحاسمة" (ص7)

من موضوعة العطش أو الظلّ وغيرهما، في هذا الديوان وبقية دواوينه، نجد الشاعر يعمل على شعرية نشطة تُفكّر من خلال آلياتها الموماً إليها سلفاً، في بحث دلاليٍّ ومجازيٍّ طريفٍ خاصٍّ بالموضوعة ذاتها، فلا يترك شاردةً أو طرفةً أو تفصيلاً دالّاً إلا أدخله في هذا البحث وجعل منه النواة التي تعيد تسمية الموضوعة وامتلاكها بما يشبه لعبة مرايا حيث الدالّ يتزلّق في سلسلة من الدوالّ: شعرية الموضوعة.

وعدا عن هذه المقاطع الشعرية القصيرة التي تردّ بنسقٍ إشاريٍّ أو رقميٍّ أو حرفيٍّ متسلسل، وتدخل تحت قصيدة تجمع بينها لغرض تيمائيٍّ غالباً؛ هناك نوعٌ عُرف به سعد سرحان، يمكن أن نعت بـ(القصيدة القصيرة)، وهي شكلٌ فنيٌّ حديثٌ، له نظام كتابي ذو

¹ - سعد سرحان، نكاية بحطاب ما، منشورات أركانة، ط.1، 2004.

سمات مائزة لعل أهمها ما نجده فيها من اللغة المقتصدة والكثيفة، والمحتوى الدلالي الذي يشع بين حدّي الصورة الكليّة والمفارقة، داخل بناء خاصّ غير بناء القصيدة الطويلة. والقصيدة القصيدة أنواع، بعضها متأثرٌ بشعر الهايكو الياباني (Haiku)، الذي لا يتضمن أكثر من ثلاثة أسطر، وبعضها الآخر متأثرٌ بالكتابة الشذرية التي نجده يتغلّت من كلّ قاعدة، إلا من هذه الأسماء التي تُطلق عليها مثل: القصيدة الومضة، والقصيدة اللقطة، والقصيدة اللمحة، والشذرة، إلخ.

يكتب سعد في ان بعنوان "طفولة"، تستحضر، بشكل مفارق، عذابات الإنسان من أجل الحرية، قائلاً:

"بمرارة"

تذكر الحرية طفولتها

وكيف كان عليها

أن تبني من الضبان أعشاشاً. " (ص 61)

وفي أخرى، يُعرّف مفهوم الشعر من منظور شخصيٍّ، ويربطه بالحياة التي يفارقها الشاعر دون أن يقول كلمته الأخيرة إلا إذا كانت موتاً:

"الشعر هو دين الحياة عليّ

لما أزلّ أسدّد أفساطه

نبضة نبضة

...

كم يؤلّني

أنّي سأرحل

وفي ذمّي شيء من لما. " (ص 65)

يخطُّ سعد سرحان قصيدته باقتصاد وصرامة بارعين لا يتأتيا إلا لشاعر مثله خبر مضايق اللغة، فكلّ كلمة لا تُوضع إلّا بعد تفكّر وفي موقعها الأنسب. وقد تضيق العبارة حتّى لتعتقد أنّ نفس الشاعر انقطع، وشكيمته تلاشت من شدة التفكّر. وحتى علامات الترقيم نفسها

الأثيرة لديه، مثل: الفاصلة والنقطة ونقط الحذف ونقطتي التفسير، تتألاً كمجرات ضوء يعالجن المسافة الأسرع بين السواد والبياض، بين الكلمات والصعداء. وإذا مثلنا بنقط الحذف التي تشغل لوحدها سطرًا شعرياً فأكثر، فإنها لا توحى بالفراغ بل بالامتلاء الذي يضجُّ بالعبور والآثار والأسرار؛ فأنت تجد مثل هذا في: "لقد انصرف الحقل/..."، و".../ أما الأطباء التي)، و"أناشيد من صمت/.../ فلا قطع لي/ في/ السفوح).

لكنما الأطراف أن يُوظف سعد معرفته بالرياضيات كعلم للقياس والمنتاسبات، ليس في الملفوظ اللغوي فحسب، بل كذلك في تدبير الصفحة الشعرية وهندستها وتفصّلها وفق معايير دقيقة (توزيع الكلمات وانتشارها، التنقيط، العودة إلى السطر، توظيف البياض...). وهكذا تجد الشذرة أو العبارة الشعرية تأخذ مقاساتٍ ومصوغاتٍ دالة تبعاً للملفوظها الموضوعاتي، كهذه الشذرة التي تدلّ هندسيّتها على انغراس الفأس عميقاً في أرض الغابة، قبل أن تستوي على المدعاة والرجاء:

"أيها الخطاب

إغرس فأسك

في

قلب

الغابة

وإدع لها بالشتاء والمغفرة

عسى أن تصير شجرة." (ص38)

أو هذه الشذرة التي توحى بسقوط الشجرة:

"ليس بفعل الشيخوخة

ثمّالكت

شجرة

العرعار

بل نكايةً بحطّابٍ ما" (ص56)

أو هذه الشذرة التي غاصت أطرافها بحثاً عن ماء:
"الصحراء كتاب العطش الكبير
والسراب أخطأوك الوحيدة
التي
لن
يغفرها
الماء
أبدأ." (ص74)

في مقابل هذه الشذرات ونظيراتها التي توحى سيميولوجياً بالسقوط ونداء الأعماق
والدواخل والجذور والعوالم السفلى، ثمة شذرات تستثمر سيميولوجيا الصعود ونداء الأعالي،
إلا أنها قليلة إذا قيسَت بالأولى، كما في هذه الشذرة:
"أرسم داليةً وارفة
في القلب
ثم أتسلقها
حصراً
حصراً
حتى عناقيد الحب." (ص71)

وكأني بالشاعر يقرن كتابته للشذرة باستعارة الحضور والقرب والتماس، فلا يكتبها إلا
بمدى محسوسيتها وطراوتها ووجودها المتعين لصق القلب واليد واللسان. مع ذلك، فهو من
أولئك الشعراء الذي جدلوا البعدين، السفلي والعلوي، في كتابتهم ومفهومهم للكتابة وعملهم
المضني عليها بحثاً عن كبد الحقيقة:
"حفارو آبارٍ نحن
الأعماق أعالينا
ولنا غيومٌ كريمة

تجهش

في

كبد

الأرض. " (ص81)

3.2.4. في ديوانه " أنظر وأكتفي بالنظر"¹، يتوَكَّأ عبد الرحيم الخصار على تقنية السرد، فتبدو لنا ذات الكتابة أكثر انطلافاً في تدبُّر كائنات عالمها الشعري، ومحكيها أكثر تدقُّقاً، داخل قصائد تجنح إلى الطول. ونلمح إلى أن الأخيرة هي مزيج من الذكريات والمتخيل؛ فهي تتضمن، في جزء مُهمٍّ منها، وقائع قد يكون الشاعر عاشها وحلم بأن يعيشها، أو أنها تستند إلى العديد من آثار الحياة، إلا التقنية السردية والمحكيّ فهما من وحي الخيال.

يمكن أن نستحضر، في هذه السياق، قصائد مثل: "حطاب الأشجار الهرمة" (ص13)، و"ليس ذنبي أن يغرق هذا المركب" (ص21)، و"الأمازيغي" (ص37)، وهي نصوص سيرة أنا الشاعر وحياته الماضية، مع ما نجد داخلها، أو بموازاة معها، إشارات وعناصر سيريّة ترتبط بالشاعر نفسه. يقول عبد الرحيم في مقطع من قصيدة "حطاب الأشجار الهرمة" المهداة إلى صديق طفولته عبد الرحيم الصايل، مستعيداً ذكرى أيام صعبة:

" أنظر إلى المرأة وأحاول ان أبتسم

فتخونني شفتاي

كيف يضحك رجل

لم يتوقف قلبه يوماً ما عن البكاء؟

ثلاثون عاماً وأنا أركض في حلبة الكوريدا

أتوهم أنني أنتقم من المناديل الحمراء

والآن صرت أتهادى موشكاً على السقوط

وفي عيني تلمع القصور التي لم أصلها

يلمع الشراع الأبيض لسفينة تركتني في الميناء. " (ص17)

¹ عبد الرحيم الخصار، أنظر وأكتفي بالنظر، دار الحرف، القنيطرة، المغرب، 2007.

يبدو من الملفوظ أنّ صوت الأنا متشبعٌ بنبرة الحزن في هذا العمر اليانع لشاعرٍ في العقد الثالث، وإلى هذا الحدّ الذي لا يطاق؛ فهو كسير، يجوب في الأرض بلا وجهة، والحياة التي انتظرها بدت أنّها خاصمت أحلامه وأفكاره التي رتبها في دفاتر الطفولة، مثلما خذلت الطريق. بل إنّ الشاعر سرعان ما يصبغ العالم الذي حوله بهذه الرؤية الحزينة الأسبانية:

" لم يعد للرب في قريتي شكلها القديم

حتي القمر أصبح يبدو لي

مثل فانوس في يد شحاذ

(....)

هل هذا هو الشاطئ الذي زحفنا إليه

مثل السلاحف منذ سنين؟

هل هذه هي الحياة التي قرأناها

في الكتب القديمة؟" (ص19-20)

يبدو أنّ سبب الحزن لدى الشاعر نلمسه من شعوره الفادح بأنّ الحياة "مجرّد خشية" و"مجرد غابة"، وليس بمقدوره أن يُتقن الدور. وربّما تأثّر ذلك بوحي طفولته المبكر والحادّ بهذه المفارقة، في قريته الصغيرة المهجورة، وبين ذويه الذين عاش معهم سنوات الفاقة، وأقرانه ممّن قاسمهم عطب الحياة نفسه، كما يحيل على ذلك مجازاً في بقية قصائد الديوان. بما أقول، مجازاً: لعبة المجاز. فالذات، هنا، تسرد بواسطة ضمير المتكلم الذي سرعان ما يتحوّل إلى تخييل، وبالتالي أصبح ممكناً في هذا المنظور أن نتحدّث عن الأنا التي تكتب ليس بصفتها الأنا التي تقدّم نفسها للوجود، وكأنّ أنا الشاعر تريد أن تثبت أن حياتها شيئاً آخر غير الذي عاشته، وذلك بمجرد أن تنقل محكيّاتها في الحياة إلى فضاء القصيدة.

وهكذا، فإنّ ذات الشاعر، بسبب من قلقها ورفضها لواقعها، تتطلّع إلى حياةٍ أخرى بدل الحياة التي تلمح إليها ولم تعد تحتملها أو تريدها، كما يظهر لنا ابتداءً من قصيدته "ليس ذني أن يغرق هذا المركب".

داخل هذا المنحى السير ذاتي الذي يطبع القصائد، بما فيها قصيدة "أي" (ص35)، يأخذ البناء الجملي فيها أشكال صوغه من العلاقات التي بينها السرد باعتباره كفاءة لغوية وسميائية، بحيث يكون حضوره، من قصيدة إلى أخرى، طريقة خاصة في اكتشاف أمكنة الصراع وفواعله، وحدود الانفعال والتأثر، وصيغ الرؤية للعالم، ضمن نسق اللغة الشعرية الذي تُشيدُه عن طريق الاستعارة ولعبة المجاز والتصوير الفني من جهة، وعن طريق استخدام التنويعات الأسلوبية، كالتكرار والتوازي والالتفات والفصل والوصل والاستفهام والنفي وغيرها، وهو ما يتيح للذات أن تتحرك في حيز كتابي ذي سيروية أرحب، وأن تخلق إيقاعها بوتائر متعددة.

في ضوء ذلك، تطول الجملة إلى حدّ التشبّع الأسلوبي، فأنّت تجد أسلوب النفي الذي يصدع برفض الأنا لواقعها في قصيدة "ليس ذنبي أن يغرق هذا المركب"، وأسلوب التكرار الذي تنتظمه اللازمة في قصيدة "الأمازيغي" أو قصيدة "المحارب" (ص95)، والتكرار الذي يأخذ رقاب الجمل بعضها ببعض في قصيدة "ملكة" (ص73)، وأسلوب الأمر والنهي الذين يتبادلان المواقع ويتراكبان داخل ملفوظ غنائيّ يناصر حباً يقي بلا خوف وامرأة من "نساء الأساطير" كما في قصيدة "دعي العالم يقيم في نزل الجانين" (ص57)، وأسلوب الالتفات للذات أسكرها الحبّ وتماهت معه في خطاب البوح والاعتراف كما في قصيدة "هذا ما يفعله الحب" (ص77).

من داخل هذه الأساليب، وسواها من أساليب البناء المتوالي والمتعاقب التي يقتضيها السرد، تنتسج الجملة في نصوص عبد الرحيم الخصار هويّتها الخاصة، فيجعلها قادرة على أن تُعبّر عمّا يداخل ملفوظات أنا الشاعر وبنية لغته الطافحة بالحزن والاعتراف والحبّ، وأن تتأرجح بين إيقاعين متواشجين: مُتّصل ذي صلة بالسرد، وترجيعيّ ذي صلة بالصيغة الإنشادية التي تطبع بها الأساليب حضور أنا الأغنية، من أثر إلى آخر.

*

داخل جُمّاع هذه النماذج وغيرها ممّا سمحتُ به لنا فسحة القراءة، سواء من خلال قصيدة التفعيلة أو النثر، يُمكن أن نقوم بتوصيف، على الأقلّ، ثلاثة أنماطٍ كبرى مُهيمنة ومتميزة من بناء الإيقاع، دون أن نعي بذلك فصل بعضها عن بعض:

أ — النمط الغنائي الذي يُؤلف بين علاقاته عن طريق استخدام التكرار، واللازمة، والإنهمام بالذات المتلفظة التي تتحرك في مؤشر أسلوبٍ يسم النص بنفَسٍ غنائيٍّ أو إشراقيٍّ يُذيب التمعصلات والتنويعات الأساسية في "تيار متموج وجامع"، كما يُرجع أساليب الإنشاء الترنيمية التي تستغل الطاقات الصوتية للغة الشعرية بدرجة أعلى؛ وأهم ممثليه محمد بودويك، وجمال بدومة، ومصطفى ملح، والزبير خياط، ووعده من الشواعر غير يسير، في مقدمتهن أمينة المريني، وثريا ماجدولين وصباح الدي.

ب. النمط السردِي الذي ينتشر أكثر في القصائد المتوسطة ذات المقاطع أو اللوحات المرقمة التي تترع في أغلبها إلى السرد القريب من النثر القصصي الكثيف، وتخفف من وجوه البلاغة المطروقة، وتعتمد اللغة البسيطة السّاخرة والمفارقة في رؤيتها للأشياء والعالم؛ وأهم من يُمثل هذا النمط عبد السلام المساوي، وعبدالإله الصالح، ومحمود عبد الغني، وياسين عدنان وعبد الرحيم الخصار. ومن الشواعر، نذكر: عائشة البصري وسناء بلحور.

ج . النمط الشذري الذي يترع إليه مُتخيل كتابة الشّطايا التي تبني جمالياتها على الانقطاع والتجاوز والتشظي حيثُ الأسطر مُفككة ومُنشّرة في فضاء الصّفحة التي لا تشي إلّا بتشظي الذات الكاتبة التي تضيع في اللا — وحدة والا — كُلية، ولا يُنقذ شِعريتها إلّا الكثافة الدلالية وتؤثر الإشارات الاستعارية، وإن كان كثيرٌ من نماذجهِ يُعاني ضُمور الإيقاع أو إلهامه بالأحرى. من جملة من يُمثله سعد سرحان، وعزيز أزغاي، وفاتحة مرشيد، ومحمد الصالح، كما نجده لدى عدد متنامٍ من شعراء الحساسية الجديدة.

يُجسد كل نمطٍ من هذه الأنماط التي رصدنا تمثيليتها وتبعنا خرائطيتها، في نظرنا، الأشكال الأكثر بروزاً في مشهدنا الشعري اليوم، وهي تضعنا أمام حقيقة أساسية أنّ الشكل الشعري ينحو، باستمرار، إلى القصر والتكثيف¹؛ كما يُجسد في حد ذاته منظوراً للإيقاع وصيغة من بناء الدالّ الإيقاعي، وبالتالي فإنّها تكشف، بالترتيب، عن الإيقاعات التالية:

- الإيقاع التّرجيعي الذي تهيمن فيه أساليب الإنشاء وصيغته الإنشادية-الترجيعة.
- الإيقاع المتّصل الذي يطغى عليه النثر المطرد والمتعانق.

¹ - ليس في علاقة ذلك بالشعر العربي القديم فحسب، بل بالشعر الحديث نفسه، حيث وجدنا أنّ الرعيل الأول من شعراء الحداثة، ومن تلاهم، قد كتبوا أشكالا من القصيدة الطويلة والمعقدة من "البناء الأوقيانوسي"، كما لدى بدر شاكر السياب ومحمود درويش وأدونيس وسواهم.

- الإيقاع المنفصل الذي تتحكم به أشكال التقطيع والفصل من الخطاب.
مع ذلك، تسمح لنا النماذج التي قاربناها، رغم محدوديتها، باستخلاص فكرة أساسية وهي أن دالّ الإيقاع يأخذ أشكالاً لا تنتهي من الصوغ والاجترار داخل نصوص القصيدتين معاً، من الصعب الإحاطة بها، إذ أيّ نصّ يكتب إيقاعاً خاصاً به، وذلك بحسب الدّوات الشعيرة وأشكال حضورها في الخطاب ومستويات تلفّظه وأفعاله الكلامية، من داخل قواعد العروض العربي، أو خارجها. وبالتالي، فإذا بحثنا في عمل كلّ شاعر عن شخصيته، فإننا لن نندهش ونحن نواجه عدداً من (العروضات الشخصية) التي يستحيل اختزالها في خطاطة ما.

II. الذات:

أنا الشاعر في خطابها السير ذاتي

1. تاريخ آخر:

منذ قدم الثقافة، كان الشعر العربي يتعلّق، في قطاعٍ مهمٍّ ودالٍّ منه، بسيرة الشاعر وأناه؛ فهو لم يكفّ الشاعر على امتداد تجربته، وقياساً إلى مدى فرادته واحتكاكها بسؤال زمنها، أن يُضمّن قصيدته، طالت أو قصرت، ملامح من سيرته الذاتية وأن يتكلّمها وفق حساسيةٍ ما. هكذا، من الممكن جدّاً، أن يُقدّم دارسو شعرنا دراسات تطبيقية لملامح السيرة الذاتية في شعر كلّ من امرئ القيس، وطرفة بن العبد، وعنترة بن شداد، وأبي نواس، والمتنبي، والمعري، وشرف الدين بن الفارض، والمعتمد بن عباد، ولسان الدين بن الخطيب، وبهاء الدين زهير، تمثيلاً لا حصر. إننا نعثّر في شعر هؤلاء، وتبعاً للتقليد الأدبي الذي كان سائداً في عصرهم، على تجارب ذاتية في الحياة صاغوها شعراً، بما تعكسه من تواريخ فردية خاصة تعبّر عن تفرّدتهم بمقومات شخصية، وتجارب، وأذواق، ومواقف، واقتناعات، وانشغالات.

وإذ نطرق اليوم موضوع العنصر السير ذاتي في الشعر، فإنّما نسعى إلى إعادة استكشافه وبحث تجلّياته المختلفة، وبالتالي إبراز أهمّ الإبدالات المعرفية والنصّية التي تجلّى فيها أو تطوّر إليها، حتّى غدت مترعاً رئيساً وبعداً ثابتاً لدى شعراء العربية في المشرق والمغرب على السواء، وهم يستثمرونها ويعطونها منزلة الدالّ الرئيس في بناء نصوصهم، مُفتحين على خطابات ومعارف وتجارب جديدة، من ذات إلى ذات. ونحن نقصر اهتمامنا على دراسة العنصر السير ذاتي في الشعر المغربي المعاصر، نذهب إلى استقصاء ما يلي:

ما هي السيرة الذاتية؟ وكيف خلخل تطوّر الكتابات الذاتية-السير ذاتية خريطة الأجناس الأدبية؟ إلى أيّ حدّ استطاع الحدّ الشعري أن يعيد تحديد السيرة الذاتية ويفقدها صلاحيتها، وهي تنتقل من حقل النثر إلى حقل الشعر؟ وما العلاقة بين السير ذاتي والشعري في فضاء القصيدة؟ إلى أيّ مدى يصحّ الحديث عن القصيدة السير ذاتية؟ وهل يشكّل السير ذاتي، في سياق

اهتمام الشاعر المغربي بتوظيفها، طريقةً خاصّة في بناء ذاته وتشديد خطابه التخيلي بمحمل قيمه الخاصة؟ هل صار بوسع الشاعر المغربي في توظيفه لسيرته الذاتية، أو شعرته لها، أن يُبلور "ميثاقاً تخيلياً جديداً" داخل النص الشعري؟

هذه، في نظرنا، أهمّ الأسئلة التي عنّت لنا ونحن نخوض في بحث السيرذاتي وعلاقته المستعادة والمتوتّر بالشعري، ولا ندّعي أنّه بإمكاننا في الحيز المسموح به للدراسة أن نُحيط بجميع ما تثير من قضايا معرفية ومنهجية معنّصة؛ لكننا لا نعتقد أن البحث في الموضوع الموماً إليه لا يمكن أن نفتح عليها ويحتمي بها في الذهاب-الإياب.

2. تحديدات:

1.2. ما هي السيرة الذاتية؟

ظهر مصطلح السيرة الذاتية (Autobiographie) في أوائل القرن التاسع عشر. وهو يتألف من ثلاث كلمات يونانية: *graphein* (الكتابة)، *bios* (الحياة)، و *autos* (بنفسك)، أي أن تكتب حياتك بنفسك، أو حياتك الشخصية. لكن التعريف الأشهر يعود للفرنسي فيليب لوجون *Philippe Lejeune* الذي حدّد السيرة الذاتية، في كتابه "الميثاق السيرذاتي" (1975)، بأنّها: "حكّي استعاديّ نثريّ يقوم به شخص واقعيّ عن وجوده الخاصّ، عندما يُركّز أساساً على حياته الفردية، ولاسيّما على تاريخ شخصيته"¹. ولقد استدعى مثل هذا التعريف الذي استفاد من تجارب سابقة أو من بروز أخرى لكتاب أعلام مثل روسو، ستنغال، جيد، سارتر، بعض المعايير، أهمّها: معيار شكلي إذ يتعلّق بالحكي نثراً؛ ومعيار تيماتي إذ يعالج الموضوع حياة الفرد وتاريخه الشخصي؛ ومعيار مرتبط بمنظور الحكي الذي يكون استعاديّاً في الغالب؛ ومعيار تلفظي إذ يحصل هناك تطابق بين المؤلّف والسارد من جهة، وبين السارد والشخصية الرئيسية من جهة أخرى. ويفترض المعيار الأخير أن تختبر السيرة الذاتية قدرتها على التوليف بين الذات وتاريخها الشخصي، بحيث يعيد المؤلّف "بناءً" حياته مانحاً إيّاها معنىً من المعاني، داخل الفهم المزدوج للكلمة: دلالة واتّجهاً. فالطفولة، من هنا، يجب أن تحتلّ حيزاً

¹ Philippe Lejeune, Le Pacte autobiographique, Seuil, 1975, nouv. éd. 1996, coll. « Points », p. 14.

تُرجم إلى العربية فصلان من الكتاب. انظر: فيليب لوجون، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.

دلائلاً بمقدار ما تسهم في توجيه حياة الفرد. ورغم هذا الشرط، يُميّز فيليب لوجون بين السيرة الذاتية وذكريات الطفولة التي لا تشغل سوى جزء من الحياة.

وهكذا فإنّ العمل لا يكون بالفعل سيرة ذاتية إلّا عندما يكون هناك تطابق بين المؤلّف والسارد والشخصية، معاً أو بشكل مُتفرّق. وفي حال ما إذا أدمج المؤلّف معلوماتٍ بيوغرافية حقيقية فإنّ ذلك ليس يكفي: ينبغي أن يحصل هناك اتفاق مسبقاً بين المؤلّف وقارئه. فالمؤلّف يلتزم بأن لا يقول إلا الحقيقة ويكون مؤمناً في ما يخصّ حياته. في مقابل ذلك، يُقرّ القارئ بأنّ يمنحه ثقته. إنّ هذا الالتزام الذي يؤكّد فيه المؤلّف على التطابق بين كلّ من السارد والشخصية، هو ما سبق أن أشار إليه فيليب لوجون فيما يخصّ "تأكيد هذا التطابق داخل النصّ الذي يُحيل في نهاية المطاف إلى اسم المؤلّف على الغلاف"¹.

إنّ هذا التطابق بين الثلاثة (المؤلّف، السارد والشخصية) يمكن أن يتأسس من جهتين: عبر استعمال العنوان بوصفه "سيرة ذاتية" أو "قصة حياتي" استعمالاً لا لبس فيه، أو عبر التزام المؤلّف تُجاه القارئ منذ بداية النصّ. والسيرة الذاتية، مثلها مثل البيوغرافيا، هي نصّ مرجعيّ. هدفها ليس "أثر الواقعي" كما في الرواية، بل الحقيقة. فهي تُقدّم معلوماتٍ يمكن أن تخضع لاحتبار صدقيّتها. هذا "الميثاق المرجعي"، بتعبير لوجون نفسه، هو عموماً يقع ضمن الميثاق السيرداتي. ومن النادر أن نجد مؤلّفاً قد أقسم بأغلظ الأيمان أن لا يقول إلا الحقيقة. ومع ذلك، فهو غالباً ما يلتزم بأن يقدم الحقيقة مثلما تظهر له، أو مثلما يعرفها. ويمكنه كذلك أن ينوّه بما يمكن أن يواجهه من مشاكل الذاكرة من سهو ونسيان وسواهما. وهكذا، فإنّ ما يسعى إليه المؤلّف هو أن يكون صادقاً مع نفسه وأن يُنشئ ثقةً بينه وبين القارئ تتنامى طوال العمل وسيرورة تلقيه.

2.2. من المرجع إلى التخيل أو الفضاء الثالث:

لكن يجدر بنا، بعد عقود ثلاثة ونيف من صدور كتابه المؤسّس: "الميثاق السيرداتي"، أن نُشير إلى أنّ فيليب لوجون عدل عن تعريفه الأوّل مُسوِّغاً بذلك الحاجة لشكل من الدوغمائية: "عندما شرعتُ في العمل على السيرة الذاتية، حوالي 1969، وجب عليّ أن أعرفّ، وأقابل،

¹ Lejeune, Ph., Le Pacte autobiographique, op. cit., p. 26.

وأصنّف. ولكم غدت حدودها مُختَرَقَة! فهناك العديد من درجات وسيطة بين السيرة الذاتية والبيوغرافيا، وبينها وبين التخييل، وأمّا السير الذاتية "النقيّة" فعددها قليل جداً¹. لقد أدرك لوجون أن التعريف الذي سبق أن منحه للسيرة الذاتية في كتابه، وكان استند فيه على معجم لاروس (1866) الذي يقول عن السيرة بأنّها "حياة شخص قام هو نفسه بكتابتها"، لم يعد العمل بكفايته، مستفيداً من آراء طبيّة وجادّة لبعض معاصريه، من أمثال جورج غوسدورف، جان ستاروبنسكي، سيرج دوبروفسكي، جورج ماي، فابرو، إليزابيث بروس، كريستين بلونتي، فانسان كولونا، جاك لوكارم وسواهم؛ فعاد إلى نقد بعض عناصر أطروحته السابقة في كتابه: "أنا أيضاً" *Moi aussi* (1986)².

بدا للعيان أن جنس السيرة الذاتية الذي كان يُقابل بالكثير من الحذر والازدراء، قد تعاضم في الآونة الأخيرة الاهتمام به، ودخلت عمارة الأدب أنواعاً وأمشاجاً من جنس الكتابة السيرذاتية من مذكرات ووقائع ومفكرات ويوميّات ومُدوّنات حميمة وسوى ذلك ممّا أصبح يندرج تحت مُسمّى "التخييل الذاتي" *autofiction* كما نظر له سيرج دوبروفسكي *Serge Doubrovsky* منذ سبعينيّات القرن الماضي (1977)، وقد عرفه بأنّه "عملٌ أدبيّ من خلاله يتكرّر الكاتب شخصيّةً ووجوداً آخرين مع الحفاظ على هويّته الواقعية (اسمه الحقيقي)"³؛ ثمّ طوّره فانسان كولونا *Vincent Colonna* إذ وسّع المفهوم فجعله يشمل حيواتٍ مُتخيّلة أصلاً، غير أنّ الكاتب يُسندّها إلى شخصية تحمل اسمه⁴. أمّا جاك لوكارم فهو يُميّز بين استعمالين للمفهوم: التخييل الذاتي بالمعنى الدقيق للمصطلح (أي أنّ الوقائع التي يتضمّنّها الحكيّ تكون حقيقية، بيد أنّ التقنية السردية والحكي هما من وحي الخيال)، والتخييل الذاتي

¹ - Lejeune, Ph., *Signes de vie, Le Pacte autobiographique* 2, Seuil, 2005, « Composer un journal », p. 63.

² - من جملة ما استفاد منه تعريف فابرو *Vapereau* الذي أورده في المعجم العام للأدب عام 1976، بقوله: "السيرة الذاتية هي أيّ عمل أدبيّ أو رواية أو شعر أو دراسة فلسفية يسعى من خلاله المؤلف، بقصد مضمر أو صريح، إلى حكاية حياته، وعرض أفكاره، وتشخيص إحساساته". أنظر:

Lejeune, Ph., *Moi aussi*, Seuil, 1986, p18.

³ - Serge Doubrovsky, "textes en main", in *Autofictions & Cie*, op. cit., p. 212.

⁴ - Vincent Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse sous l'égide de Gérard Genette, EHESS, Paris, 1989, p. 34.

بمعناه الواسع، وهو مزيج من الذكريات والمنتخبات¹. وفي كتابه "الكتابات الذاتية" رأى توماس كليرك *Thomas Clerc* أنه: "يمكن أن نعطي للتخييل الذاتي تعريفاً وضعته ماري داريوسيك (Poétique N° 107, p.192) وهو: سرد بواسطة ضمير متكلم يعتبر نفسه تخيلاً، لكن الكاتب يظهر فيه جوانب السرد تحت اسم العلم حيث يكون التشابه مستنداً إلى العديد من آثار الحياة"².

صار "التخييل الذاتي" يُستعمل للدلالة على الفضاء الثالث بين السيرة الذاتية والعمل التخيلي، وهو فضاء يتوسّع باستمرار بين قطبين: بين سيرة ذاتية لا تريد التصريح باسمها، وتخييل لا يريد أن يتحرّر من مؤلفه³، وهو ما تغنمه مجموع الأخلاط الممكنة التي تقع بين علامات السيرة الذاتية وممارسات التخييل، إلى حدّ أن يثير خلطاً نظرياً لدى الدارسين. إنّ الكتابة السيرة الذاتية تخصّ جميع محكيّات الحياة، ويمكن أن تتعلّق بحياة شخص واقعي (مؤلف مثلاً)، أو بحياة شخصية خيالية، وأصبح ممكناً في هذا المنظور أن نتحدّث عن الأنا التي تكتب ليس بصفتها الأنا التي تقدّم نفسها للوجود، وبالتالي يحتجب أيّ اختلاف بين الذي يكتب والذات التي تتمظهر في الكتابة بحسب جهدها الإبداعي وقدرتها على الإقناع، لتحضر الكتابة، هنا، بوصفها وسيطاً تخيلياً لتحقيق المفارقة بين ذات "المرجع الواقعي" وذات "الموضوع المحكي"، أي بين ذات المؤلف كما هي في الواقع وذاته المتأمله في التخييل، فتتخلّى الذات عن مرجعيتها الواقعية، وعن وضعها المرجعي، ويصبح المرجع نفسه إشكالية داخل النصّ حين تتجاوز الذات، وكأنّ أنا المؤلف تريد أن تثبت أن حياتها شيئاً آخر غير الذي عاشته، وذلك بمجرد أن تنقل محكيّها إلى فضاء الكتابة⁴.

¹ - Jacques Lecarme, *L'autofiction : un mauvais genre ?*, in *Autofictions & Cie*. Colloque de Nanterre, 1992, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITM, n°6.

² - توماس كليرك، الكتابات الذاتية: المفهوم، التاريخ، الوظائف والأشكال، ترجمة محمود عبد الغني، دار أزمنة، عمان، 2005، ص12.

³ - lejeune, Ph., "pour l'autobiographie", magazine littéraire, Paris, n°904, 2002, p.23.

⁴ - تبحث زهور كرام مثل هذه الإشكالات في مقاربتها لروايات مغربية. انظر: كتابها: "ذات المؤلف من السيرة الذاتية الى التخييل الذاتي"، دار الأمان، الرباط، ط.1، 2013.

3.2. السيرة الذاتية داخل الشعر: الحصة المستعادة

لقد تعرّض المشروع السيرذاتي، أجناسياً وأسلوبياً، لتحول جوهري واضح، وتغيّرت - بالتالي - طرق تحديد هويّتها وأجناسيّتها وأدبيّتها، في سياق إعادة الاعتبار لنصوص وخطابات كانت مقصيّة من الأدب عموماً، ومن أدب السيرة الذاتية تحديداً، بما في ذلك جنس الشعر. وإذا كانت السيرة الذاتية أو المذكرات، طوال القرنين التاسع عشر والعشرين، لم تفتأ تتزلق نحو الشعر، فيتداخل السيرذاتي مع صوت الأنا الغنائي وقد يلتبس أحياناً مع ما يحيل صراحةً على المعيش، إلا أننا اليوم بصدد واقع آخر.

1.3.2. مراجعات "الميثاق السيرذاتي":

صار الحدّ الشعري جزءاً أساسياً في إعادة تحديد السيرة الذاتية، وإقرار قيمة التزوع المتسم بالمرونة عوضاً عن الطابع الدوغمائي الذي طبع مفهومها وربطها بخلوص النثر. فلم يعد النثر قيّداً في تحديد جنس السيرة الذاتية، وهو ما أقرّ به فيليب لوجون نفسه في نبرة دالة: "في الميثاق السيرذاتي، قلتُ - يا للبدعة! - أن السيرة الذاتية تكون "نثراً"، إذ أنّ نحو 99 في المئة من الحالات جرت على ذلك، غير أنّ ذلك بالطبع لم يكن صحيحاً"¹. وهو ما توقّف عنده، بإمعان، في الفصل المعنون بـ "ميشيل ليريس. السيرة الذاتية والشعر" من طبعة جديدة لكتابه "الميثاق السيرذاتي" (1996)، مؤكّداً أنّه ليس هناك أيّ تعارض بين البنية الشعرية والسيرة الذاتية. بيد أنّ سؤال السيرة الذاتية والشعر لم يطرح بقوة إلا في الندوة النقدية التي انعقدت بمرسيليا (جنوب فرنسا) يومي 17 و18 نونبر من عام 2000م، تحت عنوان: "حصة السيرة الذاتية داخل الشعر المعاصر: أيّ تحديد؟"، وفرض على المتدخّلين من نقاد وشعراء (من أمثال: إيف شارني، إيمانويل لوجي، جان ميشيل مولبوا، شارل جولي، باتريك كيشيشيان، ميشيل ديغي، دومينيك راباتي..) بحث مسألة العلاقة بين الشعر والسيرة الذاتية اليوم، والتفكير في الوشائج التي تجمع بين ذات الكتابة والذات الواقعية، ومسألة المسافات بكلّ معاني الكلمة: المسافة بين الممارسات الكتابية والأوضاع النظرية، بين الذات ونفسها، بين الذات واللغة. وكان من جملة الأسئلة التي دعتهُم إلى التأمل في وظائف الشعر وهو يواجه القول السيرذاتي، وفي حدوده أيضاً: أيّ حصة من السيرة الذاتية تحتمي بها القصيدة وتحتملها؟ هل

¹ - lejeune, Ph., « Autobiographie et poésie », op.cit, p. 45.

للنظام السيرذاتي من معنى في الشعر؟ وإذا كان التخييل يلقي بنفسه في قلب الجهاز السير ذاتي، ولم يعد الصدق باعتباره ضامن القول، كما تشير إلى ذلك نصوص الآونة الأخيرة، فما المآل الذي يصير إليه الملفوظ السيرذاتي عبر القصيدة؟ وما فاعليته في ظلّ الإلحاح الراهن على الصوت والجسد كعلاماتٍ تؤثر على تجدد التقليد الغنائي العريق والعودة إليه؟ وماذا يحصل داخل العبور من الشكل شعراً إلى الشكل نثراً من وجهة نظر وضع الذات التي تكتب: الذات كأثر، مُتعدد، وتنظيم لأصوات مُتشظية؟ وما هي الثيمات والسجلات التي ستكون بالنسبة لنا خارج الشعر، أو حتى التي على الشعر أن يقاومها أمام تضخم الأنا المرضي مع ما يصاحبه من مجموع الاستيهامات والنوادر؟ وفي إعادة بناء الذات التي تضيق تلقاء نفسها في نسيج اللغة، هل من الممكن قول الأنا عبر اللغة، أو بشكل أكثر جذريةً إعداد "تاريخ الأنا" من داخل ملفوظات اللغة الشعرية التي أنتجتها؟

إستطاعت مثل أعمال هذه الندوة أن ترسم النطاق الراهن لاستراتيجيات الكتابة الشعرية في علاقتها بالمشروع السيرذاتي، بموازاة مع النقاش الذي فتحه هيغو فريديش وكيث هامبورغر واستندا فيه على التحليلات النقدية المعاصرة للسيرة الذاتية والذات الغنائية؛ ومع ما كانت تمارسه الحدائث من إغواء على حقل الأدب، ومن بلبلة في المقولات: إنتاج النثر الغنائي، نثر القصيدة. فلم يعد هناك فصل بين أجناس وأشكال ما سمح بواقع ممارسة مفتوحة للأشكال كان يتنامى باطراد: استعمال السجلات الأجناسية والتقنيات المقترضة من السينما والفيديو والمعلومات استعمالاً مختلفاً- الممارسة المفتوحة التي تبحث (داخل القلق أو داخل اللعبة) ضرورتها، وتبدو أنّها تقلص الحدّ بين التخييل والواقع¹.

في المجال العربي، وبدلاً من السير الشعرية الذاتية، أي سير الشعراء التي يعرضون فيها قصصهم مع الشعر، ويضمّنونها تصوّراتهم للقصيدة وتجاربهم الشعرية ومصادرها الكتابية والمعرفية ("تجربتي الشعرية" لعبد الوهاب البياتي، "حياتي في الشعر"، لصلاح عبد الصبور، "قصتي مع الشعر" لزار قباني، و"فراشات هاربة" لعبد الكريم الطبال..)، صار بإمكاننا اليوم أن نتحدّث عن نصوص شعرية سيرذاتية، أو على الأقل يبرز فيها العنصر السيرذاتي بوضوح أكثر

¹ - للتوسع في موضوع العلاقة بين الشعر والأوتوبوغرافيا، والإشكالات التي يطرحها نظرياً وتطبيقياً، ينظر الكتاب الجماعي الذي قدمه وأشرف عليه ميشيل برو وفاليري هيغوت: L'irressemblance: poésie et autobiographie, presses Univ de Bordeaux, 2007.

من ذي قبل؛ وهو ما يجعل القارئ يتعرّف على أمشاج من سيرة الشاعر وأناه الأصلي ضمن الشّعْر نفسه، وبالتالي يمنحه الشعور بثقته إذ أنّ ما يكتبه "حقيقي" وينأى به عن شطح الذّات وهولها. مثل هذه النصوص نعثر عليها، تمثيلاً لا حصراً، في شعر محمود درويش، سعدي يوسف، قاسم حداد، محمد علي شمس الدين، حميد سعيد، وديع سعادة، سركون بولص، منصف الوهايي، صلاح فائق، أجد ناصر، أحمد الشهاوي وغسان زقطان، تمثيلاً لا حصراً. كما في في نصوص عددٍ من الشّواعر المعاصرات يتزايد. وقد راح جزءٌ من نقد الشّعْر، ولو على استحياء، يلاحق ما يندّ من التّماعات وإشاراتٍ وعناصر سيريّة في القصائد، ويُقارب تظهِراتها الفنيّة وتجسّداتها النصيّة، لرؤية ما تعطي للقصيدة من طاقة السرد، وما تأخذ من شعريتها موضوعاً وبناءً وإيقاعاً.

2.3.2. القصيدة السيرذاتية.. أيّ معنى؟

صار العنصر السيرذاتي داخل القصيدة المعاصرة يُشكّل مُقوّمًا ثيماتيًّا وجماليًّا بارزاً، ولم يعد الأمر يتعلّق بتوظيف أو إدراج أبيات شعريّة داخل نصّ السيرة الذاتية، حتّى أصبحنا أمام "القصيدة السيرذاتية" باعتبارها نوعاً شعريّاً يتنامى باستمرار، وتحوز لنفسها خصائص وأبعاداً قائمة الذات، وتتنسّم بتوّعها وابتكارها، ولا تخضع لنموذجٍ جماليّ تمثيليّ وفجّ. إنّ بنيتها تتلوّن بحسب إيقاع ذات الكتابة وطرائق تنضيدتها للخطاب، ولمعناها داخل الخطاب، فيما محتواها السيرذاتيّ يُستعاد دائماً ويكتشف بأشكال مختلفة، واعية ومتشظّية ومتخيّلة. وأنا القصيدة السيرذاتية لا يمكن إدراكها إلا بوصفه ناظم التجربة عن ذاتٍ محسوسة ومتعيّنة تكتب سيرتها، وتوجد كينونتها بشكل أفضل حين تتوهج في الغيرية، غيريّتها نفسها. فالقصيدة السيرذاتية، كما يلفتنا إليه دومينيك راباتي، لا تسعى إلى ضبط انسجام الحياة، وإنّما إلى إعادة تشغيل "طاقة التّبديد الأسلوبي"، وهي لا تدّعي دقّة ما "للوقائع"، بل حقيقة "ارتجاف الملفوظ". ومن ثمة، لا يمكننا أن نُفكّر في غيريّة الذات بدون أن ندرس رهانات الغير الشكليّة¹.

إنّ القصيدة السيرذاتية هي بمثابة نصوص، شذرات واستدعاءات مقطعيّة، يُميّزها استعمال "أنا" سيرذاتي مرتبط بالاسم الشخصي للشاعر، ولكنّه أنا يتخفّف من غلواء التّطابق الذي نعثر

¹- Dominique Rabaté, Poésie et autobiographie, in : L'irressemblance: poésie et autobiographie, op. cit., p. 37.

عليه في السيرة الذاتية. الأنا كنسقي ناظمٍ لأصواتٍ مُتشظية، نلتقي به في أكثر من مكان؛ في الإهداءات، والتصديرات، والتواريخ، والاقتراسات والإيحاءات الموازية. وبدلاً أن نتحدث عن أنا مرجعي-واقعي، يمكن لنا أن نكشف عن أنا تخيلي-لاشخصي- مجازي (بلانشو، ميشونيك، كومب) يتوتر في العلاقة بين طرفي الكتابة والمرجع، ويمكن أن يتلبس بالأنا الغنائي (كيت هامبورغر)، ويتجاوز ما هو فردي إلى ما هو جمعي. ذلك ما يدعونا إلى قراءة النص الشعري كـ "سيرة ذاتية للأنا التخيلي، الأنا المُتخيّل"، فالأنا لا تُقال إلّا بإنطاق أنا آخر، والشعر نفسه حالة أخرى من اللغة، وحالة أخرى من الذات في اللغة (حياة مخلوم بها، سحرية، مثالية، لاواعية، ومهزوء منها)¹.

كما أنّ القصيدة السيرذاتية يُداخل بنيتها السرد الذي يتواءم مع طبيعتها المفتوحة؛ وإن كان من الصعب، في أحيان ما، أن نحكم فيما إذا كانت هذه العناصر السيرذاتية مُستقاة من حياة الشاعر أو تاريخ شخصيته. لكن المسعى الجمالي والإيحائي -أيّاً كان- يجب أن لا يصرف اهتمامه عن قول الحقيقة، بل على أنا الشاعر، الأصلي والمتلفظ في آن، أن يراعي في سرد تاريخ حياته شعراً بما يقتضيه ذلك من بذلٍ فنيّ وقدرة على التخيل، فيكون الشعر مثل نظيره النشر أهلاً لاحتضان السيرة الذاتية وكتابتها من منظوره الجمالي الخاص، وقادراً على استعادة حياة الأنا والوعد بالكشف عن ماضيها الشخصي، ولكن وفق ميثاق سيرذاتي- تخيلي مغاير جديد. فالكتابة السيرذاتية في سياق الشعر تتطلب من الشاعر أن يقول أناه ويستعيده بصدق وتعبيرية نوعية من جهة، ومن جهة أخرى عليه أن يستلهم سيرته البيوغرافية من داخل رؤية أجناسية تتقيد بقوانين الكلام الشعري وفضاء تكونه بقدر ما تفتح على تقنيات جديدة يستوجبها السرد.

بعبارة أوجز، يمكن أن نصف ما اصطّلحنا عليه بـ (القصيدة السيرذاتية)، كالتالي: قولٌ شعريّ يُداخل بنيته السرد بشكلٍ يسمح لذات الشاعر أن تستدعي جزءاً أو ملامح من سيرتها الذاتية وتعيد بناء طابعها البيوغرافي والواقعي شعرياً، إمّا بضمير الأنا أو بضمائر أخرى حسب ما تقتضيه سيرورة البناء ومعمار التشكيل السيرذاتي للقصيدة، سواءً كانت القصيدة قصيرة أو

¹ - Eric Benoit, Dans les frgments D'un miroir en éclats (L' autobiographie, entre prose et poésie), in : L'irressemblance : poésie et autobiographie, op.cit., p.30.

متوسطة، وقد تطول إلى حدّ أن تستغرق مجموعة شعرية واحدة بكاملها، تحت أيّ شكل من أشكال الشعر العربي المعروفة (عمودية، تفعيلية، نثرية، مُهَجَّنة أو مركَّبة إيقاعياً).¹

3. شَعْرَةُ السَّيِّرة وتخييلات الذات:

بدأ المترع السيرذاتي داخل الشعر المغربي الحديث يبرز منذ عقد الثمانينيات من القرن الفائت، أي منذ أن بدأ هذا الشعر يتخفّف من أحابيل الإيديولوجيا، فاسحاً المجال لصعود مُستمرٍّ ولافتٍ لذات الشاعر التي تتكلّم زمنها وحداثتها وتفردّها. وبموازاة مع ذلك، كان النقد أو الخطاب حول الشعر لا يتغيّر، انتقائيّ وشكلاّني وحاجب. لا ينظر إلى الأراضي الجديدة التي يحترثها الشعر المغربي، بقدرما ينظر إلى نفسه وانسجامه الخاص. وجزء من هذا النقد كان حبيس نظرية فيليب لوجون، ولم يكن بوسعها أن يُفكّر في الرهان السيرذاتي للشعر وعبره.

عندما نعود إلى المتن الشعري الذي كُتِب خلال هذه الفترة، نكتشف أن جزءاً غير يسير من شعراء المغرب كان واعياً بالبعد السيرذاتي وقيّمته في تشييد قصيدته الحديثة، ولعلّ أهمّ هؤلاء: عبد الرفيع جواهري في ديوانه "كأنّي أفيق"، وعبد الكريم الطبال في "كتاب الظل"، ومحمد علي الرباوي في "قمر أسير"، وإدريس الملياني في "زهرة الثلج"، ومحمد الأشعري في "سيرة المطر"، ومحمد بنطلحة في "نشيد البجع"، والمهدي أحرّيف في "لا أحد اليوم ولا سبت"، ومحمد بنيس في "شطحات لمنتصف النهار"، وحسن نجمي في "على انفراد"، وصلاح بوسريف في "شرفة يتيمة"، ووفاء العمراني في "فتنة الأفاصي"، ومحمد بوجبيري في "عارياً.. أحضنك أبها الطين"، ونجيب خداري في "يدٌ لا تسمعي"، تمثيلاً لا حصراً.

وإذ نحن نتعامل مع متنٍ شعريٍّ مغربيٍّ معاصرٍ كُتِب بشكل متزامن، وتتقاطع فيه سمات مشتركة أو مختلفة قياساً إلى هويّاته النصّية واختياراته ومرجعياته الكتابية، فإننا نختبر من خلاله نماذج من القصائد التي يتحقّق فيها، بدرجة واضحة ونوعيّة، الرهان السيرذاتي، ونستخلص

¹ - نجد في الآونة الأخيرة اهتماماً بتوصيف هذا النوع الشعري واصطلاحيّته، فباعتها محمد صابر عبيد بـ "القصيدة السيرذاتية"، وخليل شكري هياس بـ "نوع من الشعر المسردن"، انظر: المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، 2011، ص 217. والقصيدة السيرذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، د. خليل شكري هياس، عالم الكتب الحديث، إربد، ودار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010: 175، وينظر السيرة الذاتية الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردى، عبد الله إبراهيم، مجلة نزوى، عمّان، العدد 14، 1998، ص 17.

المستويات الداخلية لكلٍّ منها في علاقته بشروط السيرة الذاتية وميثاقها الأجناسي وفضائها التلّفظي، وذلك وفق استراتيجية إجرائية تُعيد تجنيس النصوص فيما هي تبحث الفضاء المُتعيّن بين ما هو شعريّ وما هو سيرذاتي. نركز على الجانب الموضوعاتي لأجل تتبع أوضاع الأنا وملفوظاتها في ما يستأثر باهتمامها وتستضمّره كتابتها من مجازات ورموز، بمقدار ما نلقي بالاً بالتشكّلات الفنية التي تعكسها النصوص في توظيفها أو استيحائها للعنصر السيرذاتي: (بنية الضمير، اسم العلم، الشخصوس والأماكن المرجعية، المونولوج، التهجين، الباروديا...).

نُقارب، هنا، خمسة دواوين لشعراء جمع بينهم أفق قصيدة النثر، لكن اختلفت بهم السبل شتّى في منجزهم الجمالي بحسب حساسيّاتهم وأساليبهم في الكتابة ورؤاهم للذات والعالم، وهو ما يتأثّر به حضور السيرذاتي الذي راهنوا عليه في مغامرهم، من ذات إلى ذات.

1.3. سيرة تكوّن الذات وقصيدتها:

يمكن أن ننتع ديوان "على انفراد"¹ بأنّه عملٌ شعريّ سيرذاتي تحتشد فيه عناصر وإشاراتٌ سيريّة متنوعة لذاتٍ عاشت لتتعلّم وتصغي إلى زمنها وتفرد لها جناحاً تحت الشمس ليلاً؛ ذاتٌ نوعيّةٌ تسرد فيما تتعرّض هويّتها لتحوّلٍ من عبورٍ إلى آخر؛ وهو ما يُنبئنا إليه الشاعر عندما صدّر ديوانه بقولة إسحاق الموصلي خاطب بها أبا تمام: "يا فتى، ما أشدّ ما تتكئ على نفسك!". يأخذ البعد الأتوبيوغيرافي للعمل، عبر أقسامه برمّته، مساراتٍ وأشكالاً من الصوغ مختلفة ومكتملة يُجلّي بعضها بعضاً، إلا أنّنا نجده حاضراً، بجلاء أكبر، في القسم الثاني منه، والمعنون بـ "مرايا: تصريح بالتطابق": يقصد به التطابق بين أنا الشاعر الأصلي وأناه التلّفظ في الخطاب بضمائره المتاحة.

تعرض قصائد هذا القسم، تبعاً واستتباعاً، وابتداءً من نص "شبه أوطوبيوغرافيا"، أمشاجاً دالّةً مبتهرة من التاريخ الشخصي لأنا الشاعر منذ أن فتح عينيه في قريته بن أحمد على الأشياء الصغيرة والقريبة منه في البيت والكتاب والمدرسة والطبيعة (رائحة الخبز، كسكس الجمعة، الأصداف المذهبة في معطف العيد، تلاوة (اقرأ)...)، مستعيداً - بضميري المتكلم والغائب، وعبر متواليات شعرية قصيرة تتوكأ على تفاصيل اليوميّ، كما على تقنية المونتاج والإدهاش - مشاهد من مسقط رأسه الذي يظهر من الإشارات التي ساقها عنه أنّه مكان

¹ - حسن نجمي، على انفراد، دار النهضة العربية، بيروت، ط.1، 2007.

تاريخي معماري وإثني يعكس قيم التسامح وتعايش الثقافات (قبة الأولياء، مزار اليهود، صفائر باب الفران، البيوت الواطئة، حانوت "الشترقي"، الحمام..)، غير أنه شاة بسبب التمدن في بعده الكولونيالي والسلطوي (القرض الفلاحي، مزبلة الأمريكان، مجانين المحطة الطرقية، محطة البتزين المغلقة..)، فوصفه بـ "الفضاء المسلوق — حيث لا عطر. لا معمار يلفت العين" (ص47). كما يستعيد الشاعر، بحميمية وإكبار، ذكرى أمه التقية والكادحة "بائعة الخبز" (ص48)، إذ أنجبت دزينة أطفال ضمنهم الشاعر الذي قضى في كنفها وبصحبتها نحو ربع قرن، أي منذ سنة ولادته حتى فراقهما (1960-1984)، وترملت مرتين، وظلت تلبس جلبابها البني القديم، وتتردد على بوابات السجون لزيارة أبنائها المحبوسين بسبب الضرب والجرح أو بسبب الانتماء، ثم عانت من السكري، قبل أن تلقى ربها:

"ومنذ ماتت — كأن لم تعد هناك امرأة تبيع الخبز في "بن أحمد".

وقد كبرت.. وصار بالإمكان أن أرُد بعض دّين. ولكنّها ماتت.

تيتمت — في طريق العودة إلى ذكرى غيابها — قصيدي. (ص49)

كما يستذكر "الأب برأسه العارية" الذي "كان يعود كل مساء بالحلم والخبز وزيت القنديل" و"يكتشف هواء الأغنيات"، ويرسم "بورترية" دالاً عن امرأته الشاعرة التي اقتسمت معه كل شيء: الحب، الخبز، الفكرة، الخطوة، الألم واليأس، معترفاً لها عن قصوره ووهنه تجاهها، لكنها أصبحت أمّ بناهما الثلاث إذ يقتسمان سكناً على وادي أبي رقرق، ويكتبان الشعر ويعيشانه بغبطة.

لكن حبل الود يصل لاستذكار أصدقائه ممن قاسموه الدراسة والكتابة والنضال الذي انطفاً بلا طائل، من أمثال: عبد الوهاب بنعزوز، العربي مخاطري، إدريس الخوري وعزيز أزغاي وفاطمة شبشوب، مستدعيًا في التعبير عن ذلك ببساطة أو أليغورياً، شخصيات وأمكنة حقيقية وأقنعة ومفردات رمزية: (الني يوسف، مقهى درب الخير بسطات، حانة الظهيرة، الظل، المرأة..). كما لا ينسى، في سياق ذلك، التلميح إلى أعدائه ومن غدر به وخذله، مُصرّحاً هذه المرة باسم العلم، باسمه الشخصي، إذ قال: "وكل ذلك شذوذ لا علاقة لحسن نجمي به." (ص56).

إننا إزاء أنا الشاعر وهي تستعيد سيرتها وتسرد ذاتها شعراً، بدءاً من الولادة ثم الانصراف فالحيرة الكبرى. وفي سياق هذه الاستعادة تواجه الذات حقائقها "على انفراد"، محتمية بـ"ألبوم العائلة"، أو بالتذكُّر المُضَيِّ للزمن الجميل، أو بعزاء النفس عبر التماهي مع الشبيه يُوسف في قصته مع إخوته الغادرين، أو من خلال استعارة تقنيات الرمز الطبيعي (الماء، الظل، الليل والحجر) والثقافي -الأليغوري (المرآة، التمثال، الكرسي، الجسد والجنة..)، ما يشفُّ عن تصدُّعها وهي تعكس ما بأعماقها من خيبة، وندم، وذبول وتشظُّ.

تستمرُّ هذه العلاقة من وإلى الذات في علاقتها بالآخر على نحوٍ دالٍّ يثري هوية الذات ويفتحها باستمرار، بدءاً من الكينونة التي كانها الطفل في ارتباطاته الصافية مع الأم وأشياء الطبيعة وصور الوجود والحبِّ الأولين، والمتغيرة في توترات الواقع الذي يرثي التعهُّدات، ويفضحُ "الجنة"، ويندب الحبَّ، ويكي محنة المهاجرين المغاربة. من هنا، لن تلتبس الذات العزاء إلّا في شبيهها انطلاقاً من مبدأ الغيرية والوعي به في قصائدها السردية. تقع قصائد "مرايا: تصريح بالتطابق" في قلب هذا الوعي، إذ بدت قصائد الأقسام الثلاثة الأخرى من العمل تحفُّ به وتعكسه وتؤشِّر عليه، سواء بمحورية أنا الشاعر، أو بكثافة فعلها السردية وتحللها الأجناسي والخطابي (الحكاية، البورتريه، الشذرة، الاقتباس..). وانطلاقاً من وعي الغيرية حيث تستضيء ذات الشاعر، الأصلية والمتلفظة في آن، هويتها المتحوّلة، وتتمرأ أو تمتدُّ في تكوينات إحالية وإستيطيقية من أسماء الأعلام والأمكنة والأيقونات الفنية: (بورخيس، يانيس ريتسوس، محمد شكري، إديت بياف، مطار تسالونيكا، حدائق شالّا، برج السدرية، مقهى Le français، موسيقى ثيودوراكي، قطط بودلير، إمبراطورية العلامات..). وإذ تستدعيها الذات وتتكلم عنها وتخطبها فإنما لكي تضيء جوهرها وتستحقَّ عبورها. ليس مُدراة، بل تحذيراً لسؤال الغيرية الذي يفتح الذات وقصيدتها على الجريح والمحتمل. تعكس الذات في آخرها لا-وحدتها، ولا-تجانسها، ولا-كُلِّيَّتها. في كُلِّ تذكُّر أو وومضة أو شذرة ما تفتُّ الذات تتجاوز نفسها، والآخر لا يأتي من خارج بل يُقيم فيها ويُفجِّرُها من الداخل. الذات والآخر يتساندان ويسكن إلى بعضهما البعض دون أن يتطابقا، وأن يتشابهَا. إنَّ خاصية الشبيه أو السيمولاكر هي اللاتشابه: في عالم من مرايا تقترب وتناهى، تسكن الذات آخرها وتفوّض أمرها إليه؛ ولا يكون هذا الآخر إلا بمدى بُعد الذات عن نفسها، وبما يجعلها في اختلافها شبيهةً بالآخر بمقدار ما هي تتجلى وتتوارى، وتقترب وتناهى في آن. فما يحكم هذا

العالم هو العود الأبدي الذي لا وجود فيه للشيء إلا في عودته خارج خطية الزمان وتقدمه، كما يشير إلى ذلك جيل دولوز¹. هنا، تكشف العودة إلى الذات والتطابق معها عن كونهما محض وهم ومشكوك فيهما، كما تؤكد ذلك العبارة الشهيرة لآرثر رامبو "أنا هو الآخر" « je est un autre », أو تلك التي طورها جيرار جنيت: "أنا هو الماء الذي يتدفق" je suis une eau qui s'écoule. فالفعل السير ذاتي نفسه هو، إذن، فعل غيرية un acte d'altération².

يقول الشاعر مُستدعياً "بورخيس":

" لَسْتُ أَقْلَ عَمَى مِنْكَ.

وَمِثْلَكَ أَعْرِفُ كَيْفَ أُسَدِّدُ حُطُوبِي.

وَمَعَ أَنَّ عَيْنِي لَيْسَتْ مِيتَتَيْنِ تَمَامًا.

مَعَ أَنَّ فَيْضَ الضَّوِّ وَافِرٌ —

لَا أُحِبُّ أَنْ أَرَى مَا يُرَى.

أَعْمَى مِثْلَكَ —

وَلَسْتُ نَادِمًا عَلَى شَيْءٍ تَرَكْتُهُ فِي الضَّوِّ.

فقط، مثلك حُرْمْتُ مِنَ السَّوَادِ" (ص16-17)

إننا، في زخم تجربة "على انفراد"، أمام السيرة الذاتية الشعرية للذات، لتكوّن الذات، وهي تتحرك عمودياً بشكل سمح لها بالتعبير، تقريراً وتضميناً، عن أحوال عزلتها وسردها إن قبل الانصراف وبعده الذي فتح الطريق إلى الناس، وحتى الحيرة الكبرى التي امتحنها وسط واقع زائف لا يعير لقيم الصداقة والوفاء وزناً، ما جعلها تستعيز بواقع كان أجمل تحتمي به وتعيد بناءه عبر العلاقات، ونوعيتها، ومستوياتها، والإيحاءات المُتولّدة عنها وآثارها التي نهضت بِمُنْخِيلِ الكتابة ككل. لم يكن حسن نجمي "على انفراد" كما يحيل على ذلك العنوان، بل

¹ Deleuze, Gilles, Logique du sens, éd. minuit, coll 10/18, 1969, p.360.

² - في مكان آخر، يقول جيرار جنيت: " تتأكد الأنا، لكن تحت أنواع الآخر: الصورة المأروية هي رمز تامّ عن الاغتراب Aliénation". انظر:

Genette, G., Figures I, Seuil, 1966, p. 22.

كان محتشداً بذوات تتكلمه وتعيد بناء ذاته ضدّاً على عزلة بطعم الصعق وسريرة الحجر،
بقدرما يتقدّم بقصيدته التي يُلهمها في المعيش، وتتكوّن في المجهول:
"مُتَكَنّاً — أفكر في القصيدة المقبلة.
وبينما أنتظرها — كتبتُ هذه. قصيدتي" (ص24)

2.3. تأريخ شعري للذات:

ظلّ الشاعر مبارك وساط، في مجمل أعماله، نازعاً إلى الحكاية ومنفتحاً على السرد
يوظفهما باستمرار، حتى داخل التقليد السوريالي الذي عُرف به وطوره في تشييد قصيدته
ومعمارها الجمالي. تحوّل هذا النزوع، مع الوقت، إلى خبرة كتابيّة يتكئ عليها في عمله
الجديد الموسوم بـ "رجل يتسم للعصافير"¹، مستجيبةً لرغبة أنه في قول حكايته الشخصية،
الحكاية التي يقولها الشعر بقدرما ما يحجبها بأفانين الرمز والسحر عبر لعبة التخيل.
بالطبع، من الصعب أن نستخلص "سيرة ذاتية" للشاعر، بملامح وعناصر سيرية واضحة
كما الأمر في دواوين أخرى، وذلك بالنظر إلى المناخ السوريالي للعمل الشعري، وما يترتب من
بناء ولغة خاصّين قد يشتطّان بكلّ تأويل. لكنّ السيرة موجودة، وضمنها تُورّخ أنا الشاعر
لحياتها الذاتية بنوع ما، وهو ما نعني، هنا، بإظهاره وتحيينه.
يتكوّن العمل من قسمين كبيرين ومتراكبين، وكلّ منهما يحوي قصائد متعدّدة ومتباينة في
الشكل والبناء. يحكي لنا الشاعر في القصيدة التي دشّن بها القسم الأول منهما، عن الطفل
الذي كانه، مُستعيداً حكاية الجدّة التي "ترفو حوارب وذكريات"، كما حكاية الجدّ الذي
"جنّ على ظهر ناقة" و"حلّت به لعنة السراب، فمضى لتيه في الصحراء" (ص.9)، تاركاً
خلفه بقايا بيتٍ قديم، وظلّ الطفل يحلم بعودة جدّه منها. عدا أنّه تجلّ لاندهاش/ انشده
بالطبيعة في صفائها، يصير هذا الحلم بالنسبة للطفل ذريعة للبحث عن آثار السلالة التي يمثّلها
الجدّ الفيزيقي، وحسبى الشعري نفسه، مترسماً مأثور أقواله، ثمّ سرعان ما يتشابك مع وقائع
ومواقف ومصائر لم تزد الطفل إلّا شعوراً بالالتباس، سواء على دراجة يحقن عروقها
باليكوتين، أو ماشياً متسكّعاً حتى الفجر. تيه في مقابل تيه.

¹ - مبارك وساط، رجل يتسم للعصافير، منشورات الجمل، بغداد-بيروت، 2011.

من صفاء القرية التي حمل منها معجم البدايات وتشهّيتها، إلى احتلاط المدينة التي شوّشت على وعيه بعد الهجرة إليها، وقذفت به في فضاءاتها، إمّا في بار مارسيل سيردان أو ملعب كرة، أمام السينما أو السوبرماركت، عند حانوت بائع الحزون أو بائع الملابس القديمة، مأخوذاً بـ"مقايير مجهولة في معادلات الريح والليالي"، يعيش الشاعر في ذاته، وفي صميم هويّته حالة تحوّل مستمرّة، إلى حدّ أن يستيقظ يوماً فيجد جسمه كلّ قد تكاثف في كريات أعصاب (الكرية هي أنا)، فتضيع هويّته:

"وخرج أفراد الأسرة للبحث عني في البارات والطوابير. وبعد أن يتسوا، وفيما هم يفكّرون في إعلان الحداد، كنت أستعيد، رويداً، حجم إنسان عصري. ورغم أنّي عدتُ إليهم في هيئة تقريبية (أي أنّها تُذكّر من بعيد بما كنتُ عليه في السابق)، فقد قبلوني وسُروا..." (ص24).

إنّ حساسية البحث عن الجذّ، واستعادة الهوية الضائعة بمثابة تحفيز للبناء الشعري الحكائي داخل العمل، وللذات أن تبرز صوّتها وشخصيتها وهي تخترق الحُجب والمسافات والأمكنة وتتمرّد على الكليشيهات والأنماط الجاهزة، عملاً بنصائح الجذّ الثائرة، في سياق تعبيرى وكنائي يصل الحلم والذاكرة بالتحيل، وبالنتيجة يخلق نوعاً من الأسطورة الشخصية التي تلتحم فيها الذات السيرية الشعرية بالذات الكبرى المثلثة في الجذّ/ الهوية، لا يوازيه إلّا رغبة الذات في قول آخرها المتعدّد. الحلم، الالتباس والتحوّل، ذرائع متوالدة سمحت للذات، إذن، أن تكتب تاريخها شعرياً، أن تُشعرن سيرتها، منذ لحظة الهجرة نحو المدينة والاحتلاط بعالمها، لكنّها بالقدر ذاته كانت تُبلبل أي ميثاقٍ أوتوبيوغرافي قارّ إلا ما يمليه عليه الإمكان الشعري بلسانٍ سوريلي. في القسم الثّاني، يستمرّ المترع السيرذاتي للعمل، ولكن في سياق آخر من عمل الذات يتعلّق بعالمها العاطفي والوجداني الذي تعمل على ترقّيته أو تحريره. فمحمل قصائد هذا القسم هي بمثابة صياغة شعريّة لضربٍ من "التربية العاطفية"، أي بناء علاقات عاطفيّة بين ذات الشاعر والنسوة اللائي تعرّف عليهنّ، ابتداءً من مارية الفتاة التي أحبّها وهو في السادسة عشرة، لكنّها لم تبادله عواطفه:

"الفتاة التي أحببتُ وأنا في السادسة عشرة

في البداية، لم تُبادلني عواطفني

حزنتُ ثمّ نسيتها

لم أعد أترصدُّها كلَّ أحد أمام بيت أبيها

حيث تصنع الكعك

تدرس حياة الجراد

وُئِصت إلى أغاني الحاجة الحمداوية.. " (ص43)

وبدلاً من تتحقّق علاقته بمارية، فقد بقيت صورتها جرحاً في وعي الشاعر، لم يشف منه، وبالتالي بقيت في نطاق توقّ دائم تعيشه أنا الشاعر في مراحل تالية، وتُحيّنه في علاقات بنساء أخريات (أوفيليا، الجارة الإسبانية دولوريس، مريم بائعة الهوى..)، عبر لعبة التخيل التي أطلقت السرد من عقاله، وأذابت الكلام في خيميائه، بقدر ما سنح ذلك للذات أن تتلفّت إلى جسدها، تتحسّسه، وتعبّر عن حواسّه ومسراته وحييائه. بمعجم سرديّ يوقظ الأنا من هذيانها ويحيي فيها ماء الغريزة:

"في الباص المتوجّه إلى وسط المدينة، قضيتُ بعض الوقت أتملّى لوحةً مرسومة بتجاعيد من مختلف الحجوم والألوان على قفا الجالس أمامي. يا للألوان المتناسقة! يا للجسد الأنثوي الباذخ! يا للشبق الذي يضيّجُ به جسدُ المرأة الممدّدة على جنبها عاريةً على السكّة الحديد! ومن بين هذيانها، انداحت فراشاتٌ نحو النافذة المفتوحة جنبي. ثمّ ها أسنان المستلقية تُعضض شفيتها... ولن أعرف أبداً لم قرّرت الانتحار.

أخرجتُ هاتفِي المحمول الصّغير، واهتفتُ لمارية. قلْتُ لها إنّ مارية الأخرى أصيبت البارحة بحروق. قلْتُ أتمنّى ألا يمرّ أيّ قطار قبل أن أنزل من الباص. قلتُ الفراشات تمرّ ملامسةً جيبني وعبر النّافذة تغزو المدينة. لكنّ إذا نتجت عن ذلك كوارث فسيتحدّثون عنها في التّلفزيونات!" (ص60).

من دهشة عين الطفل بداعي الحنين، وهجرته المتحوّلة في الالتباس، إلى تحرير الجسد ومعناه بلعبة التخيل، يكتب الشاعر سيرته التي نهضت من أنقاض اللاوعي واستوت حيوياً جديدة تستحقّ أن تُسرد، وفيها يؤاخي بين حركة السرد وحيوية الصورة الشعرية التي تغذّت بكيفيّة خاصة على "خيماء الحلم" إذ فتحت عيني الشاعر الطفل على غابة يحى في كنفها قرب السناجب، ويتسم رجالاً للعصافير على سرور متسكّعة حتى الفجر؛ فلا معنى، إذن، أن ينتظر عودة الجدّ من الصحراء، ويؤمن النفس فقط بوصاياها السورالية. ومن المهمّ أن نشير، هنا، إلى

معنى أن يُهدي الشاعر عمله الشعري إلى ابنه بشر، كأنه بذلك يتجدد فيه ويوحى إليه بطفولته كمشروع لا ينتهي في الكتابة وعبرها.

3.3. شرط الأثر، أو الجغرافيا بدل التاريخ:

نكتشف في ديوان عبد الإله الصالح، "كلما لمستُ شيئاً كسرتُه"¹، احتفاءً واضحاً بالسير ذاتي في يوميات شاعر مهاجر يلتقط، بعين ساخرة ومتفكّهة، تفاصيل الحياة اليومية ومعيشها القاسي في باريس، ويُقسّطها شعراً:

"الكمائن: الجغرافيا بدل التاريخ.

وفجأةً نجد أنفسنا مكبلين بالسلاسل.

هربنا منك فوجدناك بعد عُقود على قارعة الطريق.

أكثرَ ضراوةً

مساحيقك متقنة الآن

وثأرك سيمفونية مُشهرّة في وجوهنا إلى الأبد" (ص10)

من البدء نلمس في قصيدته التدشينية "دروس باريسية"، شعوراً لدى الذات فادحاً بالقلق والخوف الرهاب في قدر الهجرة الذي ساقهم، هو وأشباهه ثمنٌ يُهديهم قصائده من أدباء مهاجرين أو عبروا الهجرة، إلى عالم غريب عنهم، وواجهوه بأقراص الفاليوم والكحول والحبّ المبدول. وفي سياقٍ من هذه العلاقة الملتبسة والمتوتّرة التي تُقيمها مع العالم، لا يحضر ملفوظ الذات الشاعرة إلّا في ما نلمسه من شرخٍ وسوء تفاهم وصراع بينهما، وهو ما يجعل مثل هذه الذات ساحطّة على المجريات والوقائع حولها، ويجعل بُرة احتجاجيّة طافحةً تسري في سردها المُطرد التّزّاع إلى التفكّك السّاخر من الآخرين، ومن النفس أيضاً:

"أتمنى أن لا تُشبهني قصائدي أبداً

فأنا رجلٌ عصبيٌّ لا صبرَ له

بطني مُتهدّلٌ

وأسناني الأمامية شديدة الصُّفرة

¹ - عبد الإله الصالح، كلما لمستُ شيئاً كسرتُه، دار توبقال للنشر، ط.1، 2005.

كما أنني نذل

وتنقصني الكرامة. " (ص24)

وكَلِّمًا توغلنا في تجربة "السيرذاتي المهجري"، نتعرف على أسماء أعلام حقيقية (جيل دولوز، بوكوفسكي...) وأمكنة مرجعية (باريس، بروكسيل، الدار البيضاء...) تسند النصوص إلى ميثاق سيرذاتي يتلون برؤية الذات في المهجر؛ وتتناهى إلى أسماعنا صور الحياة الجديدة وأصدائها هناك، يكتبها الشاعر بأسلوب الباروديا الأنسب للتعبير عن حياة تتشبع بالسواد والعبث، والكشف عن تصدعات الذات الشعرية وشروخها وندوها. وفي خضم ذلك، تُواجه برؤية تشاؤمية قائمة للحياة، وبُصاق على حالة راهنة بأكملها. من موقف إلى آخر أكثر دلالة، وعبر استعمال ضمائر الخطاب المتنوعة التي تحيل على سلسلة لا تنتهي من الدوال، نلمس اطراد صورة الشاعر العنيفة والصدامية وتواترها الذي يتم حسب قوة الفعل وردّه؛ فهو الغريب المهاجر والمنبوذ الذي يحيا الليل بجمره وحناته ورؤاها، ويحيا شوارعه المكتظة بالسكّار والسكّيرات من نساء يمارسن حياة الليل بكل أبعاده، في مدينة لا تعرف الظلمة مثل باريس، حتّى يشتقّ له من عبور الليل الأبيض فلسفة حياة لا تبعث في نفسه إلا الألم بدل الأمل، وتبعث طاقة هائلة من التهكم والفويا في عصبه، من دون هوية:

"تحسّس كالأعمى أدنى آهة.

تملّى بمراى الإنسانية من ثقب جديد

تُدخن بشراة كي تنسجم مع الألم. " (ص44)

تلبّس الذات سلبية شديدة من الواقع، تزع عنها كل لبوس أخلاقي وطابوه اجتماعي، ويُفضي بها، رأساً، إلى "كلبية" تتجلى في ارتياب الشاعر العام في دوافع الآخرين، وفي إحباطه وعدم رضاه وخيبة أمله، ثم في مزاجه السيء الجامح وإحساسه بالعبث داخل سلوك مُدمر، مُجدّفاً بالأخلاق وساخراً من إمكان وجود الخير في الناس والضوء في الطبيعة. مثلما نجد رغبة لدى الشاعر للتخلّص من العاطفة، وهو الذي كلّم رأى ابنه تجدد يأسه من الحياة:

"العاطفة كلبٌ أُحْرِبَ
ينهشني لأعوي كِتْسَعِينَ في المائة من الحُقَرَاء الذين يسكنون هذه المدينة
الكلب يهزُم الذَّب في أعماقي" (ص35)

لكننا نلمس، وسط هذه الصور العنيفة المتواترة، صورة أخرى للشاعر الذي لا يُقاوم
حججه، ويُداري حنينه إلى الوطن الذي يهزأ مَمَّن جعلوه "فكرة مريحة"، ويتضامن مع سواه من
جوعى المهاجرين ومنبوذهم، ويدفع بقصيدته إلى أقصاها إلى في إدانة الأوضاع الاجتماعية
هناك، كما في نص "فرنسا وشركاؤها":

"نقف في زحام الطابور الطويل
عرباً وزنوجاً
فصحاء وجوعى.

نحزن بالفرنسية

رغم لكنتنا الأجنبية." (ص64)

هكذا، في لغة يومية بارودية تنبع من داخل حياة المهجر نفسها، وبلا بلاغةٍ وتُدبّر
شكلاي، يقترح علينا عبد الإله الصالحى هذه السيرة الذاتية البالغة السُّخرية، وهي ليست نوعاً
من التدوين الشخصي فحسب، بقدر ما هي نقد وخيار صعب تبدو فيه مسؤولية الكتابة لديه
ممارسة أنطولوجية للتعبير عن واقع وجد نفسه مقدوفاً فيه فيعيشه مُضطرباً بلا أدنى حقوق،
وأثنى ذلك من عبارة الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز: "الهجرة حقٌّ مُقدَّس"، التي بدت له بلا
معنى لها في قوانين الهجرة الحكومية الظالمة، ولكن "يكفي أنَّها قيلت ذاتَ يَوْمٍ" (ص22).

4.3. "كُنَّاش العائلة": جرعة الموت وجرعة الحياة

في ديوانه "كُؤوس لا تشبه الهندسة"¹، يسرد لنا الشاعر عزيز أزغاي بعداً آخر من السيرة
التي تتعالق معها ذاته وتتأثر بها طوال نصوصه التي مالت إلى القصر والتكثيف؛ وهو ما يمكن أن
نسَمِّيه، اقتراضاً من الشاعر نفسه، بـ "كُنَّاش العائلة"، بحيث يستعيد فيه شجرة النسب، النسب

¹ - عزيز أزغاي، كُؤوس لا تشبه الهندسة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2002.

الجريح الذي تفشّت فيه أسباب الموت والعزلة ولعنة الجغرافيا. فجذّته، فاطمة، ماتت قبل أن يشبّ حقدتها عن الطوق؛ وأبوه الذي مات كلّ إخوته في عزلة الريف، هو "التريل 47" المصاب بمرض السرطان، لكن ضحكته ووداعته لم تفارق مُحيّاه:

"بخطاه الأقرب إلى منجنيق،

بالأصابع المدسوسة

في سرّة العطب

وبالجمال الناقصة

يهبط الدُرَج الغاصّ بالمجروحين." (ص29)

وفي جلبابها الكاكي، جنب الإسعاف، تزوي زوجته خديجة، أمّ الشاعر. مع هذه "المقبرة العائلية"، لم تمنع أحياءها الباقين من التشبّث بالحياة، ابتداءً من الأمّ، مولّدة النساء التي كانت تباشرهم مثل الأزواج، وابنهم الذي ورث الليل والفلسفة، نجد يتوسّل لأبيه أن لا يموت، لأنّ "هناك أمراً ما" يستحقُّ أرق الملائكة" (ص33).

في وسط "عائلة السرطان"، ينشأ الشاعر حادّ المزاج ويحذّر أصدقاءه من "طمأنينته النادرة":

"ريفني الأصل

مزاجي حادّ

وليس لي ما أخسره

حواسّي مُسدّسي الذي لا يُخطئ." (ص9)

هكذا نجده، بضمير أناه الضاغط، ينظر إلى العالم والأشياء التي تحيط به، والوقائع التي تجري حوله، بلودعية وسخرية حيناً، وكسلٍ ولامبالاة حيناً آخر، وهو يقترب عقده الرابع:

"قريباً من الأربعين

لا شيءَ يهْمُ

الذي يهْمُ هوَ

مزيدٌ من القهقهة

وطولُ العمر للمُغفّلين

هذا كلُّ ما في الأمر

على سبيل الحِمْيَة. " (ص88-89)

هذه الحمية هي، بحدّ ذاتها، تمارين في العزلة للاستئناس بالحياة ونسيان الموت، بين "ملهي باليما" وطريق العودة إلى البيت والطابق الخامس، وأما خطوته فهي بيضاء: "لا تلتفت كثيراً/ لستُ خلفك" (ص52)

5.3. "موتيفات شخصية" من الاستعمال السيء للحياة:

نشعر، ونحن نُطالع نصوص "ضجر الموتى"¹ للشاعر سعيد الباز، بأننا بصدد عمل ذي نبرة جنائزية طافحة، حيث تعيش ذات الشاعر لحظات الألم والسأم والعزلة والفراغ، وتشعر في داخلها بقلق حادّ وجارف أشرف بها على هاوية العدم، نتيجةً لانهياراتٍ متتالية تأذّت منها مُبكّراً، إلى حدّ أنّها باتت تُمجّد الخسارة بدل النصر، والموت في مقابل الحياة.

في "بوتريهات" تستعيد ذات الشاعر حكايات آخرين (بورخيس، فاضل عزاوي، آدم حاتم، فوكوياما) تتجاوز معهم بقصد الإيحاء بدلالات العمى والعدم، أو تجريد التاريخ من منطقته وحديثه. و"في رقصة الملاك" نتلمّس لدى الذات رؤية سوداوية وساخرة للحياة التي خاصمتها الحياة وأفقدته الشعور بالدفء، فبادلها فعلاً باللامبالاة وانتهاك قيمها ونسيان الأمر بشهوة أبيقورية، مُدْمِرة ومفرطة في إساءتها:

"ألم أقلّ لكُ بعدُ

النائم بجوار النافذة

قد يُشْعرك

بأهمية أن تكون لك صور شخصية

مدخل الصالون

مطبخ واسع، وحياة بيتية

وبضع ذكريات؟

¹ - سعيد الباز، ضجر الموتى، منشورات وزارة الثقافة، 2007.

ألم أقل لك بعدُ
أن مخمورا وعدميا مثلي
قد لا همّ ساعة تدقُّ بلا جدوى
في ليل الحيطان. " (ص39)

هذه الإساءة للحياة تفقد الذات كلّ سبب للتجاوز والتخطّي، فهي ترضى بالخسارة، وتحمي عزلتها بثمرن باهض وتحرص عليها من فرط الابتدال، كما تجد في "المشي على الحافة" حكمة ما قبل أن تذوب في ضياع المعنى.

بيد أن القصيدة التي تعكس حضور السيرداتي في الديوان أكثر من سواها، هي قصيدة "موتيفات شخصية" حيث يعمد الشاعر فيها على ضخّ جسدها بأبرز عناصر التشكيل السيرداتي، وهو المكان الذي يأخذ بعداً طبقيّاً وفتوياً بالقياس إلى مرتاديه وعلاقاتهم به، مثلما علاقة ذات الشاعر بهما معاً. يُحيل المكان، من أسمائه العربية والأوربية، على فضاءات مرجعية وحقيقية بمدينة أكادير؛ وهي تتوزّع بين حانات وملاهي ليلية ومقاهٍ (tout va bien، tour de Paris، حانة السندباد، مقهى الفلوري، ملهى GOLDEN GEATS، إلخ). وفي تطوافه بين هذه الفضاءات المغلقة والحميمة، يكشف الشاعر ما فيها من أوهام وشدوذ وزيف، ويلتفت إلى نفسه صارخاً:

"ولا شيء على ما يراميا
تبّاً لوجودك الأخرق
يا سعيد الباز.

ماذا تفعل أنت بكلّ هذه الحياة
والذي جاء بك إلى هذا العالم
قد مات. " (ص65)

إن النصوص تعكس، في الحقيقة، سيرة شاعر كان في الأربعين، وأدمن النثر والنبذ، وسعى طويلاً بين المصحّات، قبل أن يموت أبوه الذي جمعه به علاقة قويّة، وعمي من التحديق في وجه الحياة بكثيرٍ من السخط والشعور بالعدم.

* *

كتابة شذرية، استدعاءات مقطعية، مونتاج، بحث عن الحقيقة التي تتفلت من بين المحكيات العادية، حفز القارئ بسخاء على التعاون التواصلي، هذه بعض السمات الأساسية التي نكتشفها لدى هؤلاء الشعراء الذي وظفوا السيرذاتي في قصائدهم. من السيرة الذاتية التي تقول اللحظة المعيشة وتنفك منها، إلى الشعر الذي يقول الأنا ويحجبها في آن. ومن قصيدة سيرذاتية إلى أخرى شبيهة، تتخلّى الذات عن مرجعيتها الواقعية، وعن وضعها المرجعي، ويصبح المرجع نفسه إشكالية داخل النصّ الشعري نفسه، حين تتجاوز الذات، وكأنّ أنا الشاعر تريد أن تثبت أن حياتها شيئاً آخر غير الذي عاشته، وذلك بمجرد أن تنقل محكيها الشخصي، وسيرتها الشخصية إلى فضاء الكتابة. مفهوم الذات، هنا، يتجاوز بعده الشخصي بقدر ما لا ينفصل عن الآخرين. إنّه متحوّل ويُعاد بناؤه باستمرار داخل اللغة في علاقتها بالعالم والحياة اليومية المستعادة أو المتخيّلة، وداخل حيوية السرد ولعبة التخيل والمجاز؛ وهو ما يجعل السيرذاتي في القصيدة يتلبّس الشعري، ومن ثمة لا يُطالع سيرة ذات الشاعر إلّا وفق ما يملّيه عليها التخييل الشعري الذي يُبلبل أيّ ميثاق قارئ، من ذات إلى ذات.

III. المعنى الشعري،

أو البناء المضاعف للكلام

1. بابل المعاني:

يتبوأ المعنى مكانةً أساسيةً في كثيرٍ من الحقول المعرفية مهما تكن الأطر النظرية التي يندرج أيّ منها، سواء تعلّق الأمر بحقول اللغة والفلسفة والمنطق والأدب، أو بالعلوم المعرفية التي نحت بالموضوع مناحي جديدة. ولعلّ مردّ هذا الاهتمام أنّ معنى الأقوال اللغوية هو أساس تواصل الناس وتخطبهم، فكلّ قولٍ يفيد معنى على أنّ حدود ذلك المعنى قد تكون موضوع اختلاف وتمايز. فالقول الواحد قد يسند إليه أكثر من معنى ممّا خلق إمكان الحديث عن الاشتراك، وسوء الفهم، وتعدّد المعاني والتأويل. وفي ثقافتنا العربية، لم يألُ العلماء بخطاب الشعر ونقّاده جهداً لتحديد المعنى وتأويله، من الشعر الجاهلي حتّى شعر آيامنا. وكانت تقييدهم ودراساتهم تتفاوت قيمتها وأصالتها، لكنّها أسدت عرفاناً جليلاً في إشاعة المعرفة العامة بجماليات الكلام

الآخر والمختلف، بقدر ما عملت على ردم الفجوة بين القصيدة وقارئها الذي ما فتئ يردّد عبارة: المعنى في بطن الشّاعر.

1.1. التقرير والإيجاء، الأحادية والتعدد:

إنّ المعنى ليس محايداً للشيء وليس مُنبثقاً من مادّته، إنّهُ وليد ما تُضيفه الممارسة الإنسانية إلى ما يشكل المظهر الطبيعي للواقعة. وبعبارة أخرى، يأخذ التعرّف على الواقعة منحىً، والتدليل عليها منحىً آخر. لذلك فالتعرّف على الشيء باعتبار حجمه وامتداده وأبعاده ولونه وصفته لا يقود إلى إنتاج دلالةٍ ما، أمّا التدليل فإنّه مرتبط بموقع هذا الشيء ضمن العلاقات الإنسانية وما تنغلق عليها من مشاعر ومواضيعٍ وقيم. وفي هذا السياق، تُميّز بين النصوص الأحادية المعنى والنصوص متعددة المعاني والمفتوحة على شبكة من الاحتمالات، أي بين التقرير والإيجاء. فالعلامة اللغوية كما هو معلوم هي نتاج اتحاد دالّ بمدلول، أو اتحاد بين دالّ ومجموعة مدلولات. فالأمر، بهذا المعنى، يتعلق باصطلاحين نخصّ بهما المعنى الأكثر موضوعيّة والأكثر حياداً للعلامة. يتطابق المعنى الأول مع الجانب المرجعي للمدلول، فيما الثاني يطلق على الدلالات الثانوية المستحضرة التي تعتبر متعددة وذاتية بما فيه الكفاية. إنّها تتناظر والجوانب الوجدانية (المؤثرة أو الانفعالية) للمدلول. وتختلف إيجاءات العلامات -التي نادراً ما تكون معزولة- حسب السياق اللغوي أو السوسيوثقافي، ولمن تعود هل للكاتب؟ أم للقارئ؟ أم للنصّ نفسه؟ وتُسفر الإيجاءات عن نفسها عبر الانزياحات الأسلوبية داخل الكتابة بطريق الوجوه البلاغية.

نطلق على كلّ علامةٍ بأنّها أحادية المعنى حينما لا يحيلنا دالّها، في سياقٍ معيّن، إلا على مدلول واحد. ونطلق تعدّد المعاني على الحالة التي يحيلنا على مدلولاتٍ متعدّدة، اثنين على الأقل. لكنّ ثنائية أحادية المعنى/ تعدّد المعاني لا يجب أن تختلط مع ثنائية تقرير/إيجاء، بحيث يمكن لتحليلٍ يستخدم أسنناً إدراكية، بين ثقافيٍّ إلى حدّ بعيد، أو إيجائيٍّ إلى حدّ ما، أن يُقدّم، إن جاز التعبير، مدلولاتٍ تقريرية للصّور. كما يمكن للصّورة، من خلال هذه الإيجاءات المتعددة، أن تصبح متعددة المعاني، وهنا يبدأ عمل التّأويل حيث يجد المتخيّل نفسه بإزاء مادّة تسمح له بالاشتغال.

2.1. المعنى في الشعر:

وقف العلماء بالشعر وصناعته في قديم الثقافة وحديثها، على ما للمعنى من مزية الكلام المخصوص والمضاعف الذي انغلقت بنيته النصية على معانٍ إيحائية تؤدي بكيفية جمالية ونوعية، متسائلين: كيف يمكن لنا أن نميز بين معنى شعري ومعنى نثري في ضوء علاقة بالمعنى بالعلامة اللغوية؟ أو بعبارة أخرى، كيف تُشرق الصورة في هذا المعنى ولا تُشرق في ذاك؟

إنّ الشعري والنثري صفتان مُتمايزتان عن بعضهما البعض. من الشعر إلى النثر لا يكون للمعنى الفعالية نفسها، وذلك تبعاً للعلاقات اللغوية التي يتخلّق عبرها وينتسج فيها. لذلك لا يمكن أن نفصل المعنى عن طبيعة لغته بين ما هو شعري وما هو نثري. وقد وقف ابن الأثير على كلام لأبي إسحاق الصابي يفرّق فيه بين النثر/ الكتابة والشعر بحسب نوعية معناه، فلمّا كان الأوّل "هو ما وضع معناه" وظهر مضمون ألفاظه من أول وهلة، كان الثاني "أفخره ما غمض فلم يُعطك غرضه إلّا بعد ملاحظة منه"، معتبراً أنّ صنعة الشعر تدور على المعنى، وتعتمد الاحتيال على مساحة اللفظ بالتلطّف والدقّة من أجل إبراز هذا المعنى. وإذا كان ذلك يؤدي إلى الغموض، فإنّ الأخير ليس شيئاً مقصوداً لذاته، بل أمراً تفرضه طبيعة الشعر¹. وإنّ أمكننا أن نعبر عن المعنى النثري بأكثر من عبارة كما هو، فليس بوسعنا أن نُؤدّي المعنى الشعري إلا بالصورة التي استلزمها بناء القصيدة وتركيبها اللغوي والإيقاعي والتخييلي، بمعنى أنّه كامنٌ في اللغة ذاتها ولا يتحقّق بغيرها. فانطلاقاً من فكرة ذهنية واحدة يمكن أن نصل إلى معنيين مختلفين متعلّقين بها: معنى موضوعي مُجرّد يتعلّق بالطبيعة أحادية الدلالة التقريرية أو الإخبارية للفكرة، ويمكن أن نُسَمّي هذا الإدراك للأشياء بالوعي النثري أحادي القيمة؛ ومعنى آخر ذاتي متحرّك يتعلّق بالطبيعة متعدّدة الدلالة الإيحائية أو التأثيرية التي تكسب الفكرة بُعداً عاطفياً وجماليّاً للفكرة، ويرز من خلاله الوعي الشعري متعدّد القيمة للعالم الذي يقوم، جوهريّاً، بتحويل معاني الأشياء الجارية والمبتدلة وتحويلها، عن طريق لغة الاستبصار والمجاز. وبهذا المعنى، تحوز القصيدة طريقة تعبيرها الشعري التي بها تتمّ جماليّات تشكيل المعنى. وإذا حصل أن تمّ تجريدها من فاعلية المعنى والتفكير فيه خارجها، فإنّ القصيدة تنداعى بوصفها شعراً، طالما أنّ الشاعر لا يفكر بطريقة شعرية من أوّل الأمر، ولا تتلبّس به القصيدة من أوّل إبداعها، وتتخلّق

¹ - ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1995، ج.2، ص414-415.

على هذه الصّفة وبهذه الهيئة الشعريّة. وليس هذا فحسب، بل إنّ خاصية المعنى الشعري تتجلى في قدرته على التّمثيل المُفارق للعادي، وعلى الإبلاغ بذلك جهازيّاً، بوصفه يُكسّر مرجعيّة المعيار بقدرما "يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات نفسها من جهة أخرى"¹. فالشعر يعمل على تحرير المعنى من الصّلات الدلالية القائمة، فيما هو يبتكر معانيّ جديدة وحيثيّة، ويلتقط تفاصيل الشعريّة المتناثرة في حياتنا اليوميّة، كأنّه يعكس الوجه الآخر من صورة العالم وتسمياته الأخرى الأكثر صدقاً وصفاء. وفي الحقيقة، أتاحت لنا أطر النظريّة الأدبية الحديثة ومقولاتها، إمكانيات ذات شأن في فهم المعنى وخصوصيّات بنائه.²

3.1. حداثة اللّغة وإشكاليّة الدلالة:

بدا سؤال الحداثة ضاغطاً على نصوص الشعراء وتجاربهم في تمثيل الذات والحقيقة بأكثر أدوات التعبير الشعري أصالةً وجدّةً، مُشارفين الرّؤيا في سعي كشفهم للشعر والعالم. وإذا كانت اللّغة، فيما مضى، يمتنحها الشعراء من قواميس التّداول أعرافاً دلاليّة ثابتة، وكانت مخزوناً من الدّلالات المرجعيّة المشتركة في كلّ عصر معطى، وكانت تتحرّك داخل المعيار بطرفيّة التّحوي والدلالي، فإنّ لغة القصيدة الحديثة كسّرت مرجعية المعيار المُطرّد، وخلقت بدل ذلك مرجعيّتها التي تنجم عن بلاغتها الخاصة القائمة على الانزياح الذي يُحدث تحويلاً مستمراً في العلاقة بين حقول الدّلالة ومستوياتها.

ولا شك في أنّ هذا الوعي الطّارئ بحقوق المفردة وعلاقاتها، الذي يتّمسّ في حداثة اللّغة، جاء ردّاً على عجزها عن حمل المعاني، وعدم وفاء طاقتها الدلاليّة بالرّؤى الجديدة التي فجرها شعراء الحداثة، تبعاً. لقد صار ذلك ابناً شرعيّاً للعقيدة الإبداعية لشعريّة الحداثة، إذ إنّها لم تعد تثق في ارتباط الدالّ بالمدلول الواقعي، ولم تعد تثق في مقولة المحاكاة على مستوياتها المختلفة، إنّ الذي تثق فيه: إنّ كلّ مُفردة تنتج مرجعيّتها دون نظر إلى الواقع الفعلي، وإنّما ينحصر نظرها في

¹ - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط.1، 1986، ص191.

² - خصصنا الفصل الثاني من كتابنا "تحوّلات المعنى في الشعر العربي" لبحث قضايا المعنى المعرفيّة والتأويليّة. انظر: تحوّلات المعنى في الشعر العربي، دائرة الثقافة والإعلام-الشارقة، ط.1، 2009، ص33.

مستهدفاتها الجمالية أكثر من الدلالية¹. فكانت، بالفعل، تتفتّح أمام وعي الشاعر وحساسيته إمكانات من المعنى وطاقات للكشف جديدة، ويختبر "أنه المحدثه" - بتعبير جابر عصفور² - في ارتيادها وقدرتها على الاستجابة لها وتمثلها وتطويع دلالاتها العابرة لمتخيّل القصيدة. من الوعي المشمول بحلم التغيير لعالم ينعم بالحرية والعدل، إلى الوعي المنطوي على روح نبي، متأثراً من توظيف الأسطورة بمختلف تجلياتها وظلالها وأبعادها المركبة، وإسقاطها على واقعه كما على معاناته التي تشفّ عن قلق التجربة الشعرية، حتى "إن الشعر لم يكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت الحاضر"³. وبما أنها صارت تنأى عن الوضوح المنطقي أو واحدة المستوى الدلالي التي نألفها في كثير من الشعر الحديث، "فالقصيد المحدثه ليست زُجاجة ناصع الشّفافية لا نراه بقدر ما نرى ما يقع وراءه، وإنّما هي قصيدة تجذب الانتباه إلى نفسها، بوصفها صنّاعاً متميّزاً في اللغة وباللغة، وتشدّنا إلى علاقاتها الدلالية نفسها قبل أن تشدّنا إلى شيء آخر قبلها أو بعدها"⁴.

بدأت القصيدة كأن ليس لها هاجس سوى وجودها الذاتي، من خلال التركيز على الكلمات في ذاتها، كما لو كانت كائنات مستقلة تلفتنا إلى دالّها أكثر من مدلولها، أو كأنه ليس للدالّ الأوّل سوى مدلول مُحايث منغلق على نفسه، لا يقود إلى شيء خارجه، فلا يتحوّل إلى دالّ ثانٍ يشير إلى خارج القصيدة. فيما الشعرية داخلها تقترن بدلالة ثانية موضوعها هو مبنائها، ومبناها علاقاتها التي لا تشفّ عن غيرها. أو لنقل، بعبارة أخرى، إنّ قياسنا لمدى مراوغة الدالّ للمدلول يعود إلى مراعاة المسافة بينهما، "فكلّما كانت قصيرة مباشرة تأكّد هذا الطابع الحسّي، وكلّما اتّسعت لتشمل ألواناً من الترميز والتخيّل، وفقدت التصاقها بالمعنى الواحد مالت إلى جانب التعدّد والتّجريد"⁵.

¹ - محمد عبد المطلب، ركائز التجديد في شعرية الحداثة، مجلة غيمان، بيت الشعراء في اليمن، العدد الأول، شتاء 2007، ص 22.

² - جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد 4، العدد 4، يوليو/أغسطس/سبتمبر 1984، ص 39.

³ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ظواهره وقضاياها الفنية، دار العودة، بيروت، ط. 5، 1988، ص 223.

⁴ - معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 42.

⁵ - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط. 1، 1995، ص 29.

وما من شك في أن نوع المصادر الكتابية الجديدة التي صار شعر الحداثة يعترف منها ويؤمنها قد ساهم في تكثيف المعنى إلى درجة التعقيد والغموض. إننا أمام إشكالية الدلالة، ومن خواصها:

- تكسير الدلالة الواحدة، وتفجير دلالات جديدة.
 - إغناء اللغة بأشكال من المفارقة والتجريد والترميز والتناص.
 - توسيع مدلول الصورة بوصفها طاقة احتمالية تتغذى من بلاغة التكثيف والانزياح.
 - تشطّي البناء النصّي الذي لا يبين إلّا عن التشوّت والانتشار والتشذّر بلا رابطٍ منطقيّ.
- وهذه الخواص قد نقلت حركة انبثاق المعنى من دائرة الدلالة المعجمية إلى دائرة الدلالة السياقية المفتوحة على إمكانات مهمة لا تعتقل أجرومية المعنى المتحرّك بقيد معجمي أو إيقاعي أو تركيبي. فيما نكتشف أن القصيدة غيرت علاقاتها الخاصة بها كخطاب مخصوص، والعلاقات الوظيفية بين اللغة والمعنى، الوعي والعالم. لكنّها، بسبب من ذلك، سوف تتسم بـ"صدمة التلقّي" التي قرنتها بالغموض.

4.1 . في تلقّي المعنى الجديد:

مع تحولات المعنى داخل حداثة الشعر بوصفها تمثّل شعريّة مفارقةً ومُتحرّرةً "انفرط العقد الدلالي"، وتمّ بلبلة منظومة المعيار الدلالي الذي استقرّ في النسيج الشعري، وكرّسته قواعد البلاغة المعروفة. فلم يعد ثمة مجالاً للاحتكام إلى السُّلم التصنيفي المعهود الذي يتكئ على بلاغة المعيار ذات المرعية النظامية، فيما هو يضبط مراسم انتقال اللفظ من مدلول إلى مدلولٍ سواه. لقد فضّ المجاز، مثلاً، قلبه المُجرّد الذي يسوغ انتقالاته الدلالية، ليدلّ على "حركة المعنى"، أو على التموّجات الطارئة على خارطة الدلالة، والمؤثرة في شبكة العلاقات القائمة بين دوالّ اللغة وتجربة الشاعر المستقطرة لذخيرته في الحياة والقصيدة: "إنّ الشعريّة الجديدة في علاقاتها بالمعيار المجازي شعريّة متحرّرة: تستخدمه حيناً، وتخرج عليه حيناً آخر، ولا تلتزم بتحديد لحظات الدخول إلى مقاسمه ولحظات الخروج. وليس لخروجها من دلالة ولا من فائضٍ إبداعيّ لولا

استبقاؤها على حقّ الدخول. وفي هذا واحدٌ من خفيّ أسرارها، وهو المقصود البعيد من قولنا إنّ الشعر الجديد يخلق لنفسه بلاغته الخاصة¹.

ولقد وقف كثيرٌ من دراسات الشعرية على ما يثيره المتن الشعري الحدائي من غموض في ذهن الناقد والقارئ على السواء، ووجدت في استراتيجيات التأويل والقراءة التي أشاعتها النظرية الأدبية الحديثة إمكاناتٍ مهمّة لفكّ شفرات النصّ وملء فجواته وسر أغواره البعيدة، مبتعدةً عن المعنى الذي تقسره القراءات المغرضة والتفسيرات الإيديولوجية وترغم عليه بنية النصّ. ودائماً ما كانت ثمة ضرورةٌ للتأويل والعمل بسيرورته لأحد مقولتين: "أولاهما غرابة المعنى عن القيم السائدة، القيم الثقافية والسياسية والفكرية، وثانيتها بثّ قيمٍ جديدة بتأويل جديدة؛ أي إرجاع الغرابة إلى الألفة، ودسّ الغرابة في الألفة"، مثلما ذهب إلى ذلك محمد مفتاح². ومثل هذه الغرابة في المعنى وتلك القيم الجديدة قد نشأت مع شعر الحداثة واقرنت به، فكان طبيعياً أن تُثار موضوعاتٌ مثل "الغموض"، و"لغة الغياب"، و"إشكالية الدلالة"، و"الإبهام"، و"غياب المعنى" و"تفجير اللغة"، إلخ. ومن الطبيعيّ أيضاً أن تبحث ذائقة القراءة عن تاريخٍ جديد لها في طرق التعامل مع النصّ الشعري وتأويله. لم تكن القراءة القديمة تتحرّك إلّا ضمن نموذجٍ ثقافيٍّ جماليٍّ سائد لا يخرج قوانين اللغة المعيارية، وينفتح على معاني الذّاكرة الجماعية بسلاسة، وبالتالي كان القارئ يتوكأ عليه للفهم والتذوّق في الغالب. أمّا القراءة الجديدة فإنّها تكسّر عمود "المرجعية" فيما هي تؤسّس لسياقٍ مغايرٍ لكلّ نموذجٍ سائد وقارٍ، وذلك انسجاماً مع تصوّر الانقلابيّ الذي تؤمن به الحداثة الشعرية.

إنّ النصّ الشعري المفتوح على عددٍ لا نهائيٍّ من الأشكال الجديدة، هو خطابٌ رحو وتعدّدي يطفح بالمعاني بدون أن يصرّح بواحدٍ منها، والدّلالة فيه ملتبسة واحتمالية ومنفلتة من التحديد، أو هي "محدّدة بأنّها ما لم يُقل، أو ما قيل بشكلٍ غامضٍ وينبغي فهمه فيما وراء أو تحت سطح النصّ"، بتعبير إمبرتو إيكو³. فالغموض خصيصةٌ شعريةٌ محايثة للشعر الحديث، وليس تُهمّة يُوصم بها؛ فهو نتاجٌ طبيعيٌّ لبنيةٍ كتابيّةٍ مركّبة تتخلّلها الفجوات والقطائع

¹ - عبدالسلام المسدي، شعرنا العربي المعاصر والزمن المضاد، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997، ص 25.

² - محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط. 1، 1994، ص 218.

³ - إمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط. 1، 1996، ص 53.

والحوارات، وعبر جُماع ذلك يشقّ المعنى عبوراته الكتومة في الملفوظ الشعري، من ذاتٍ إلى ذات.

ويمكن أن نحمل تصوّرنا للمعنى، الشعريّ أساساً، في:

- أن المعنى ليس كيّاناً جاهزاً، ولا داخل الكلمات، ولا مُختزلاً إلى المعجم، ولا شيئاً مُعطى، بل يُبنى بواسطة استراتيجية القراءة والتأويل.
- أن التعرف على المعنى جزءٌ من سيروية تكوُّنه النصّي.
- أن المعنى هو نتاجُ ربطٍ علائقيّ يجري داخل السياق، ويُولده النسق العام.
- أن المعنى واقعة ثقافيّة يحتاجُ بناؤه إلى الوعي بالمعارف التي يُحيل عليها، واستثمارها في مسار القراءة.

— أن المعنى فعالية الذات المتلفّظة، يُقاوم اختزاله أو تثبيتته في صيغةٍ ما، لأنّه ذلك المنقطع وغير المكتمل والفجائيّ الذي يعبر صيغ العمل الشعري ودوالّه فيما هو يُنظّم دلالة الخطاب ودلالّيته.

بعبارة أخرى وأوجز، لا يشتمل النصّ على معنى، ولا حتّى على معانٍ، ولا يضمّ بين دفتيه دلالةً نهائيةً كليّة أو جزئية، بل هو كبير لسياقات بالغة التنوّع والتجدّد، والذات المتلقّية/القارئ وحدها القادرة على تحيين هذه الدلالة أو تلك داخل السيروية التأويلية أو تلك ضمن شروط السياق والظروف المقامية الخاصّة بكلّ فعل قرائيّ، ولا سيّما في خطابٍ مخصوص كالخطاب الشعري.

نبعث، تالياً، ما تصير إليه جماليّات بناء المعنى، وهو الواجب الأكثر استعجالاً لدى شعراء وجدوا أنفسهم يواجهون مصيراً له طعم الصّدع، إذ يتسمّى بالعمى والضياع والعزلة. لكنّ بناءً مثل هذا هو بناءٌ مضاعف لا يقوم إلّا بوعي الذات المُفكّرة أو المنفعلة التي تجعل من اللغة الشعرية شرطَ حياتها ومجازها إلى تأسيس ما تبقى، في المعنى وما يتعدّاه. بهذا الاعتبار، لا يتخذ ذلك البناء العابر للغة ومتتالياتها شكلاً أو تحليلاً واحداً، بل يفيضُ عن معانٍ كثيرة تتجاوز حالة الثبات إلى ما يُناخم اليوتوبيا، حيث تبدأ الذات كلّ لحظة يكون فيها ثمة عملٌ. إنّ المعنى في الشعر ليس حالة سكونيّة ولا غمطيّة، ولا يُسجن في الزّمن المعطى. إنّّه فعالية تتجاوز نفسها باستمرار، بالقدر الذي تكون فيه تنظيمًا لمعنى الذات وإيقاعها داخل خطابها، خطابها المفرد بقيمه الخاصّة.

2. مقاربات المعنى: الرمز، الرؤيا، لعبة الدالّ وعبراته في الخطاب

نُقارب، هنا، المعنى في علاقته المُحيطة والتحوّلة بدوالّ النصّ الشعري المغربي الجديد؛ في علاقته باللّغة، والرؤيا، وبالفضاء ودالّ الكتابة، عبر استراتيجيّة الخطاب الذي به ومن خلاله نبيّن آليّات إنتاج الدلالة الشعرية، والمسار المتنوّع والمُخصّب الذي تتمّ فيه من قصيدة إلى أخرى، ومن تجربة شعريّة إلى تالية. ولعلّ أهمّ آليات عمل المعنى في شعرنا خاصّة، وفي الشعر الحديث عامّة، إنّما تشتغل وفق عناصر خاصّة يتطلّبها الشعر نفسه كقولٍ فنيّ وجماليّ مخصوص ومُباين عن غيره من أجناس القول، ولا يخلو منها في تجارب الشعراء على درجة تميّزهم وثراء عطائهم. وهذه العناصر هي المجاز، الرمز والأسطورة، والرؤيا واللّعب اللّغوي. وكلّ عنصر من هذه العناصر المحملة يعكس في اشتغاله النصّي نوعيّة خاصّة، وفي تلقّيه وتأويله جماليّات خاصّة، كما أنّ أيّاً منها يمكن أن يُضَيّف عنصراً أو أكثر داخل بنيته، تبعاً لطبيعة القصيدة وموضوعها، أو التجربة وسمتها. فنحن ننظر إلى المعنى في الشعر:

— بوصفه رمزاً، أي حالة لغويّة خاصّة تتمّ داخل علاقات جديدة تعكس مستوى من الإدراك الشعري يتجاوز، بشكلٍ بائن، جماليّات المجاز. فمع هذا التّجاوز يكتسب البناء الدلالي صفته الرمزيّة التي تهب الشّاعر القدرة على استكناه أشياء العالم استكناهاً عميقاً يتغيّجاً اكتشاف روحها وأصواتها الداخليّة والخفيّة. يصبح للرمز، هنا، حركة توليديّة هي ابتكار هذه الأشياء بقدرما التّعبير عنها، لأنّه ما يهّمه هو أن يقترح صيغ تعبير جديدة عن المعنى الخفيّ والجديد.

— المعنى بوصفه رؤياً، وهي حالة أعقد تستوعب الرمز وتتجاوزه في آن، لأنّها لا تُعنى بالتّعبير بل الكشف عن العلاقات الخفيّة وتفجيرها، والغوص في مجاهل النّفس البشرية وأغوار اللاّشعور السحيقة المعتمة بشكلٍ باطنيّ وميتافيزيقيّ وتجريديّ، ولا الإيحاء بالصّورة الحسيّة المُجسّدة بل ابتكار عناصرها الحدسيّة والحلميّة والتخيّلية في خضمّ التجربة الشعرية، ولا بعث الماضي بل استشراف الآتي. ولقد مثّلت فعالية الرّؤيا، باستخدامها الرمز بإيحاءاته الأسطورية واللاشعورية، انقلاباً على منظورات الوعي الوجدانيّ والإحيائيّ والواقعيّ والتّعبيريّ في إدراك المعنى الشعري وبنائه، مُتجاوبةً مع مفهوم الشاعر الحديث وتجربة القصيدة الجديدة وأدائها الفنّي ومصادر معرفتها الشعريّة. تحت ضغط الرّؤيا، إذن، يهجر المعنى الشعري تراثيّته المعهودة والمرغوب فيها إلى أخرى أعقد وأشدّ حالاً مثل حال المعاناة التي يتولّد منها وفي أثرها، فلا يقدّم للعالم وصفاً حسيّاً ولا عقليّاً لأشياءه، بل يتجاوز ذلك إلى الكشف عن علاقات جديدة

مستبطنه من ذات الشاعر، تقوم المعرفة الشعرية على تفجيرها مهما تكن طراوتها وغرابتها، إلى حدّ "تبهم معالم الأشياء الحسّية، ويخفّ وزن التجارب العينية، وتصبح الكلمات رموزاً لعوالم ضاربة في الخفاء".¹

— بوصفه لعباً لغوياً، يتأتى من آليات إنتاج المعنى على الصّدف التي لا يسوغها قانون، ولم تنجر على ترتيب مسبق. فلا يُحيل المعنى، هنا، على صورة ذهنية أو معرفة إدراكية، وإنّما يحيل على حضوره وعلى الحيز الذي يشغله، والفراغ الذي يملؤه في النصّ وبنياته الصّوتية والتركيبية والدلالية. يتمّ ذلك من أجل تفريغ متواليات اللغة من دلالاتها، وتحريرها من مقامها بعد أن صارت مجرّد مجاميع أصوات دون معنى، واستخدامها في أجزاء غير مترابطة في سياق مغامرة تروم استعادة براءة عالم مدهش لا تمتلك فيه الأشياء أسماءً ما، ولا مجال فيه للمعنى المعجمي — النّفعي. ولقد كان مبدأ اللّعب أو اللّعبة، في الحقيقة، استعارة مفهومية عوّضت عجز اللّغة الواصفة في الإيفاء بالمقصود. بعبارة أخرى، يكفّ المعنى عن أن يكون واسطة أو ذريعة أو وسيلة، وانتقل إلى أن يكون مادّة لها كثافتها وحضورها وتوهّجها. إنّ لعب حرّ لا متناهٍ لأكبر عدد ممكن من الدوال، بحيث تأخذ الكلمة معنىً وكأنّ لها دلالة دون أن تكون لها دلالة، أي أنّها تُحدث أثر الدلالة وحسب: فائض المعنى.

1.2. الرؤيا بوصفها حافزاً على الحلم:

محمد الميموني هو واحد من القلّة الهائلة في تاريخ الشعر المغربي الحديث، تلك التي استطاعت أن تضع شعرنا، بعد أن كان نسياً منسياً، في طليعة الشعر العربي خاصة، والإنساني عامّة. وتبعاً لما راكمه من تجربة مخصوصة في الرؤية إلى الذات والطبيعة والعالم، وللتاريخ الثقافي والرمزي الذي تفاعل معه الشاعر واقترب منه وجسّده شعراً، أو لحياته التي عاشها في القصيدة ونذر فكره وحواسّه لندائها اللاهوائي، يحقّ لنا أن نتحدّث عن "التجربة الشعرية" عند محمد الميموني، بما يفرضه هذا المفهوم من وعي عميق بالحالة الإنسانية، الداخلية والشعورية، التي عاركها الشاعر وعبر عنها.

¹ - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص147.

في سياق تعرُّفي على الشعر المغربي الذي بالكاد كنّا نعثر على دواوينه ضمن كتب الأدب التي كان أغلبها يفد من الشرق، أُتيح لي أن أطلع على أربع مجاميع شعرية تنتمي إلى أفق ذلك الشعر، وهي: "الفروسية" لأحمد المحاطي، و"آخر أعوام العقم" لحمد الميموني، و"واحة النسيان" لبنسالم الدمناتي، ثمّ "تخطيطات حديثة في هندسة الفقر" لأحمد بنميمون الذي أصدره عام 1974م، وهو بعد في عقده الثالث شأن مجاليه من الشعراء المحدثين.

كانت هذه المجاميع تشترك في سماتٍ، وتختلف في أخرى؛ لكن ما لفت انتباهي في مجموعة محمد الميموني، "آخر أعوام العقم"¹، هو الوعي الحادّ والمبكرّ بالعالم الذي تكتبه الأنا بدون أن تسقط في شرك الإيديولوجيا الصارخة التي كانت متفشية وقتئذٍ، لدواعٍ ساسية وسوسيوثقافية، في كتابات أبناء جيله من الرواد، عدا انفتاحه على تقنياتٍ جديدة في الكتابة الشعرية، من بينها استخدام الرمز، والمونتاج، والتفضئة، والحوار والتبشير؛ ولولاها لكانت برزت نبرة الاحتجاج والخطابة على شعره.

يسوق محمد الميموني نصوصه في شكل محكيّاتٍ تطفح بالذات التي لم تسلم رؤيتها الحادة من ضغط زمينيتها، كما نكتشف ذلك ابتداءً من القصيدة الافتتاحية "حكاية من جزيرة الدخان" (ص7)، حيث أنا الشاعر يشعر بتصدّعه، وينمُّ عن تخارجه بقدر ما ينوء بهم الإنسان في مواجهة السلطة والمسوخ حيناً، وتنتصر للشهادة والاستشهاد بالجسد والكلمة من أجل استمرار الحياة حيناً آخر، وإنّ لاح مشوباً بمسحة شفيفة من اليأس واللاجدوى، وأخرى كثيفة كما في القصيدة التي يختم بها المجموعة، الموسومة بـ "توقيع بالأسود على الصفحة الأخيرة" (ص76).

إنّ بناء القصيدة بين مسرحيتها وتبشيرها وتمثيلها أليغورياً في الحكاية والرمز والتاريخ الجمعي، يجعل الصوت الشعري لدى محمد الميموني بمنأى أن يقع أسير الإيديولوجيا وخطابها الضاغط والمباشر كما حصل لمجايلين له تأثروا ببرنامج الحزب وأدبيّاته الواقعية والاشتركية التي كانت تُكرّس في الأدب تبعيةً ثقافي للسياسي. لكن الديوان، مع ذلك، كان يتنفّس زمنه وشرطه التاريخي، فنصوصه التي تمتدُّ لعقدٍ من الزمن (1963-1974) تُقدّم لنا، من خلال طرائق بنائها، خليطاً من الرومانسي والرمزي، الشعري والسردى، الفردي والجمعي، بقدر ما

¹ محمد الميموني، آخر أعوام العقم، ضمن: الأعمال الكاملة، الجزء الأول، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2002، ص5.

يمتزج فيها العمودي بالتفعيلي، والغنائي بالدرامي-البوليفوني. لقد كان الأمر، في الحقيقة، بحثاً عن المختلف والمحلوم به في الشَّعر وعبره، وداخل التجربة التي يشقُّ أحاديدها الشاعر نفسه. هكذا نعثر في ديوان "آخر أعوام العقم" على ما يمكن أن نسميه بـ"استئناف الوعد"، وعد اللغة ومعنى الذات. هذا الوعد الذي لم يطل، نعثر عليه في ديوان "الحلم في زمن الوهم"¹، لكن ليس العمل كله، وإتّما في نصوص المتوالية الأولى التي تحمل عنوان الديوان نفسه، وفي بعض قصائد المتوالية الثالثة، فيما نصوص المتوالية الوسطى، أي "قصائد سائبة"، تنتمي مرجعياً وجماليّاً إلى تجربة "آخر أعوام العقم"؛ كأتّما الأمر، هنا، يعكس اصطراع الوعي الكتابي عند الشاعر إذ يقف بين زمنين، وبين مقترحين جماليّين، وبين شكلين من بناء الذات وتنظيمها خطائهما، إلا أنّ القصائد الجديدة التي أوّمانا إليها تُمثّل، فيما يبدو، بداية تشكّل التجربة الخاصة بشعر محمد الميموني، ففيها نعثر على وعي جماليّ جديد ليس داخل تجربة الشاعر نفسه، بل داخل تجربة الشعر المغربي المعاصر برمّته.

إنّ التذرُّع بالحلم، أو اتّخاذ الحلم كذريعة، يُمثّل صلب هذا الوعي الجمالي وعصبه المتوتّر، فهو يُفكِّك مسلّمات لغة الإيديولوجيا التي كانت تحتمي بها أنا الشاعر، ويعيد بناءها وقف منطق اللعب اللغوي والكنائي الذي يتسلّى مع النسق بقدر ما يُفجّره من الداخل. يقول الشاعر في نصّ "الحلم في زمن الوهم"²:

"أراوّدُ مُنْطَلَقَ الحُلْمِ

أَمْ أَسْتَعِيد

مَلامِحَ حُلْمٍ بَعِيدٍ

أَقُولُ لِصَاحِبَتِي

وَالْمَتَاهَةِ تَبْدِئُ فِي كُلِّ مُنْعَطَفٍ

وَتُعِيدُ:

سَاحِلُمْ فِي زَمَنِ الوَهْمِ

كَي أَتَجَاوِزَ مُسْتَنْقَعَاتِ الْغَبَاءِ

وَفِي التَّفَقُّ الْمَلْتَوِي الْعَنِيدِ

¹ - محمد الميموني، الحلم في زمن الوهم"، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط.1، 1992.
² - المرجع نفسه، ص9. وانظر: الأعمال الشعرية الكاملة، م.س، الجزء الأول، ص83.

سأحضرُ مُتَسَعاً للضياء
فهَلْ تُنْكِرُ العَيْنُ لَمْعَةَ ضَوْءٍ
تلوحُ على شُرْفَةِ الأنبياء."

حفر الذات على الحلم يُشكّل بالنسبة لها مشروع تخطّ، أو تجاوزٍ لزمن الوهم الذي تعالت فيه الحُجُب والأدخنة، بقدر ما يُشكّل استعادةً للبعيد والمحلوم به والمهاجع في لاوعي الطفل الذي كانه الشاعر، إذ تتّم عموديّاً، ومن الصميم. يقول الشاعر في نصّ "طفولة الماء"¹:

"أسعى إلى دواخلي
أصنعُ منها ساحةً فسيحةً
وقطراتُ المطر الرتيبة
لما تنزل تخطّ بالنوافذ العمياء
ترتعش البيوت
إذ يمرُّ بجوارها المساء
على طريقه إلى مدينة الأموات
يُسَمِّعُ صَوْتُ لمعان الماء
على شفة امرأةٍ مَشْوَقةٍ
وأغنيات حُبٍّ وحكاية مغمورة
عن طائر الغياب
يظهر ويضيعُ في المتاهة القرية."

إنّ الماء، هنا، مثله مثل الضوء. هو وَخْزٌ لوعي الأنا الحاضر، هنا والآن. إنّه تساؤلٌ عن الغياب وفيه، إذ تسعى الذات إلى الملتَمع من بعيد، والمتلفّت منها باستمرار، فيزداد ظمؤُها إليه في المايين، حيث "المسافة بينهما غابة من حديد" كما في نصّ "ذاكرة الماء" (ص 89 / 15). وعبر رموز الطبيعة الحية والمتقلّبة (الريح، البحر، النجوم، الليل، الخريف..)، وتمثّلات القناع التاريخي والديني (سفينة نوح، قصة يوسف، السندباد، حي بن يقظان..)، يعمل أنا الشاعر على تكثيف هذا الوعي الحادّ والمصطرع داخل تجربة الحدود أو، بعبارة الشاعر نفسه، داخل

¹ - المرجع نفسه، ص 12. الأعمال الكاملة، ص 85.

"المتاهة التي تُبدئ في كُلِّ منعطفٍ وتُعيد"، بين وعي الأنا بتصدُّعها واغترابها في زمنها، وبين أن تغيب في "حضرة الحلم"، أو في "ضفّة الحلم" حيث "الغريبُ المسافرُ يأوي إلى حرم البحر كلَّ مساء" (ص58/128). وفي نصّ "دوائر" يتزوَّج فعل الاغتراب بالكلمة الصانعة، يقول:

"سكراتُ النعاس ولون الكرامة

فاتحة للحضور وبوابة للغياب

تستكين الكرامة في حضن خالقها،

يرثُ الولدُ البكرُ سرَّ الكلام،

الحروف شواهد قائمة

والكنوز كوامنٌ في رحم الكلمات.. " (ص65/133)

عبر الحلم واتخاذ ذريعة في الكتابة، بوصفه كشفًا وانكشافًا للغة، ثمّ تجاوزاً لوعي الأنا بالحاضر، يتجلّى لنا تصوُّر الشاعر للقصيدة، القصيدة- الحلم، القصيدة التي لا تنتهي إذ هي على الدوام في "رحلة كشف"، مُبحرةً في "مسلة الكلمات"، وباعثةً لأشواق الأنا وإشراقاته. ويتجلّى هذا التصوُّر، ميتالغويًا، في نصّي "موكب القصيدة" و"القصيدة"، وهما -في الحقيقة- يُحدّدان من الآن المسار الذي ستشقه تجربة القصيدة عند محمد الميموني، ونكتشفه ابتداءً من ديوان "طريق النهر" (1995)، إذ نحا الشاعر بالتجربة إلى مستوى الأسطورة الشخصية.

لقد شكّل ديوان "الحلم في زمن الوهم" علامةً فارقةً، أو برزخاً بين مرحلتين حاسمتين:

أ — مرحلة التأثير الإيديولوجي من غير استغراق ولا تشبّع؛

ب — مرحلة اضطراع الوعي الجمالي للتجربة بين مقترحين؛

ج — المرحلة الإشراقية حيث ترتفع أنا الشاعر بأشواقها وأحلامها وتجاربها، داخل متاهة التأويل والكشف والانخراط، إلى مرتبة "اليوتوبيا". يوتوبيا الأنا. وهذه المرحلة هي الأعمق والأصفى التي استقرّ عليها الحلم ونوّع عليها كتابياً.

إنّ شاعراً مثل محمد الميموني لا يكتب الشعر وكفى، إنّهُ يحلم عبر شعره بقدرما هو يضيء جوهر الحياة ويجعلنا قادرين على الانفعال بها. فلا نلمح في الشعر الذي يكتبه سوى شعر التجربة نفسه حيث لا يد على ذات الشاعر، الذات المُفكّرة والمنفصلة بما حوالبها. ثمّ إنّهُ الحالم، ذلك الصياد المستغرق في حلم جميل أمام نهر صغير يتخيّله طافحاً بهدير الأمواج، وفضّة الزبد،

وغناء الأسماك والنوارس وأجراس القاع الدافقة إلى الأبد. وما الحلم الذي يحفره ويسهر عليه، إلا الأمل نفسه وهو يُهيئ لنا تراثاً لمستقبل لم يأت بعد.

2.2. نشيد اللآلئ: القناع في تجليات الأسطورة والتاريخ

إدريس الملياني، هو واحدٌ من أهمّ روّاد القصيدة المغربية الحديثة، وتمتدّ تجربته لأكثر من أربعة عقود لم يكفّ عن تطويرها باستمرار. منذ الستينيات وهو هنا، عينه على الجمال، وفي طرف لسانه قصيدة على الأهبة والسعة. دائماً ما كنّتُ أنعته بالشاعر المغربي بحقّ، وذلك لأنك تجد في شعره ملامح وأيقونات وروائع من المكان المغربي، والأسطورة المغربية، والطبع المغربي السمح الرقاق؛ من غير أن يعني ذلك أنّه أسير رؤية "هوياتية" مغلقة؛ فالشاعر منفتح ومتسامح، ومُطلّع على ما يكتبه الآخر الشعري، ومتفاعل مع أحداث عصره، بلا مطلق ولا متعاليات. وإذا وقفنا على ما يميّز تجربة إدريس الملياني، من حيث المضمون، فإنّه انتقل، تدريجياً، من الالتزام السياسي والاجتماعي المباشر الذي ارتبط بتجربته الحزبية والإيديولوجية، إلى الالتزام الإنساني الذي تغدو معه ذات الشاعر بوعيه الفردي — الجمعي معبراً لقول الحقيقة والصدع بها. وفي هذا الصدد، لم يكن تطوير المعنى الشعري عنده يتمّ خارجاً، أو يشفّ عن سيورته لولا هذا الانشغال نفسه الذي يتمّ على صعد أسطورة الذات واللغة والبناء النصي، فضلاً عمّا نلاحظه من اهتمام عالٍ بالإيقاع الشعري وبنائه قلماً نجده عند مجاليه أو من جاء بعده ليس في الشعر المغربي فحسب، بل في خارطة الشعر العربي الحديث برمتها.

هو، عدا عن طيبوبته وقفشاته الخفيفة وميله إلى الاستمتاع بالحياة، شاعرٌ مشاء. يمشي في الشارع العام تثيره هذه الشجرة أو تلك الفكرة، متأبطاً صحف اليوم التي لم تعد تروقه، وعلى طرف لسانه أيّ من الشعر والنثر، وأحياناً تصلك دندناته الموقّعة رغم بؤس الثقافة في زمننا، وتبرّمه من رجال الحال، ومن دار لقمان التي لا زالت على حالها. سألتُهُ إن كان راضياً عن نفسه وشعره بعد هذه السنين الطوال التي عاشها شاعراً وشاهداً: "هل أنا راضٍ؟ الجواب لا يمكن أن يكون إلّا بالنفي. لستُ راضياً، فما كنّا نلحم 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. إنّه مُقسّم بين ما هو عليه الآن وبين ما يحلم أن يكونه. أنا أحلم أن أكون مستحيلاً، وقد كفّ رامبو عن كتابة الشعر لما عجز عن

التعبير عن هذا المستحيل. الإنسان مادّي بقدر ما هو ميتافيزيقي. ومع ذلك، المستحيل تُحقّقه فوراً وأما المعجزات فلا تحتاج إلا لوقت قليل جداً لتصبح منجزات، كان هذا مما تعلّمته من حُبّ موسكو التي لا تؤمن بالدموع".¹

في ديوانه "نشيد السمندل"²، يُطلق الشاعر هذا الوعي الإنساني العارم، العابر للتاريخ والمشاء بين تفاصيل الحياة واختلاطاتها اليومية، وفي نفسه "عقدة إيقاعية" بطعم الصعق. وقد أفصح عن هذا الوعي الكتابي تعدّد الأصوات الذي انتظم من مجموع المكونات اللسانية والأسلوبية والثقافية المختلفة الذي دمجها الشاعر في بنية العمل بحساسية النّساج، فبدت البنية حوارية، مفتوحة ومتوتّرة في جدلية الذات والآخر. ومثل هذا الوعي لا يتأتّى إلا لشاعر قارئ جيّد للشعر العالمي، وبصيرٍ بأفانيه وجماليّاته وبنابيع قاعه، لا يكتب القصيدة إلا إذا جمع أطرافها من التاريخ وعكسها في مرآة الوعي.

من جهة أولى، يفتح الشاعر على مُدوّنة الشعر العربي القديم والوسيط (المزقّ العبدى، النابغة الذبياني، عمرو بن براقة الهمداني، ابن جاندار، ابن فركون، حنا الأسعد)، أو الحديث (محمود درويش، محمد بنعمارة، محمد علي شمس الدين)، وعلى المرجع الثقافي الروسي (الأيقونة الفلاديميرية، الشمس الحمراء، بيروزكا، سفيثلانا، سييري التاج، أوكا)، مثلما ينهل من تمثيلات أسطورة الموت والبعث والتجدّد والخصب (عشتار، أورفيوس، إيليا، بعل)، ويُحيل على القرآن الكريم والحديث النبوي والكتاب المقدس، وينثر سجلّات من اليومي المغربي المعاصر ومعمّته شذراً وسُخراً، من جهة أخرى؛ وذلك تبيّراً لقناع (السمندل) الذي يتّخذه رمزاً استعارياً في بنية العمل، ويرتفع به إلى مستوى أسطرته بسبب ما تعانیه الذات وتُكابده بحكمة الخسارات. وهو ما يضعنا في مواجهة بنية كتابية ممتدّة في الزمن، تخرقها ملفوظات، وحوارات، واستشهادات، وصور وتمثيلات، وأقنعة، وأمكنة، ووقائع من التاريخ القديم والحديث، وأنماط من صراع الوعي والرؤية لدى الذات. إنّ التناص، هنا، لا يعني المزج بين وعين أو لغتين في ملفوظ واحد، بل يصير أخدوداً يحفر مجراه في وعي النص ولاوعيه معاً،

¹ - من حوار أجريناه معه. انظر: إدريس الملياني، القصيدة كالكثرة.. (حوار)، جريدة القدس العربي، العدد 7164، 27 يونيو 2012.

² - إدريس الملياني، نشيد السمندل، شرق غرب للنشر-ديوان المسار، دبي، 2009. وقد نشرت المجموعة الشعرية احتفاءً بالشعر المغربي بمناسبة الدورة الثالثة لجائزة ديوان الشعرية التي ترعاها مؤسسة ديوان الشرق-الغرب من برلين. كما ضمّها الجزء الأول من الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص13.

ويوجّه قراءته ويتحكم في إنتاج القدرة على التدليل؛ وبالتالي، يصير طريقةً لإدراك العمل وتأويله، إذ أنّ الملفوظات داخله لا تكون دالة باعتبار علاقات خطابها المرجعية الخارج - نصية، وإنما باعتبار علاقات نصية داخلية.¹

لقد أشار الشاعر إلى جُماع ذلك، ودلّل عليه تدليلاً، وهو يعنون عمله بـ"نشيد السمندل". وقد يوحى العنوان بالغنائية، إلّا أنّها غنائية مركّبة؛ فالأنا الغنائي فيها يتلبّس بذواتٍ أخرى، ويفجّر أفانين الرمز والقناع والحوار والتبشير الداخلي، ويستدعي التاريخ والتراث الثقافي في تنويعاته؛ وهو ما نرى فيه بلورةً لصوته الإنشادي وتجربته الداخلية بكلّ ما تفضّ عنه من روح قلق في التعبير عن موقفها من العالم والنظر إليه. فاشتغال الغنائية أكثر من وظيفتها لا يتحدّد إلّا داخل خطابها المفرد ودلالته الخاصة.

مستعيداً الصيغة النيتشوية، يُدشّن الشاعر العمل بقصيدة "هكذا تكلمّ الممزّق العبدى"، التي فيها نلمح عبورات مؤلّة لزمّنٍ انتقاليّ، سياسي وثقافي، يطوي صفحةً ليفتح أخرى أكثر إيلاماً وشعوراً بالخبية والخذلان، وقد "كُتبت بالدمع والدم والمنون" (ص12)؛ ولهذا نعتّه بـ"الزمن السيفيّ الخوّون" الذي أطلق جموع صغار المستبدّين وقراصنة الجمال والضوء، ونبد قيم الوفاء والتضحية والنضال؛ فيندب الفارس وولاداته الشائهة، ويرسم صورةً مفارقةً عنه، قائلاً:

"مُنْعَزلاً، بعيداً،

عن صليل السيف

والدم والعرين

يموت منكسراً، وحيداً،

تحت ظلّ عريشةٍ

من ملعبٍ معشوشبٍ

بحشيشة الدينار

¹ - أحد التعاريف المثمرة التي أعطيت لمفهوم التناص، هو ذلك الذي ينظر إليه "باعتباره نصوصاً جديدة تنفي مضامين النصوص السابقة وتؤسس مضامين جديدة خاصة بها يستخلصها مؤول بقراءة إبداعية مستكشفة وغير قائمة على استقراء أو استنباط". انظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 1999، ص 41.

يجرعها ويزرعها
عريس الساحة الشرفية الشهداء،
وهو يزفُ نحو الخدرِ
موكبَ حَيَّةِ رقطاعٍ،
سَمّاً ساريَ المفعولِ،
وَأَسْماً كَاتِمَ الأنفاسِ
.....كنتَ الممزَّقَ مرّةً،

فاليومَ قد صرتَ الممزَّقَ. " (ص21)

لن يكون هذا الفارس- الممزَّق إلا الشاعر وجيله ورفاقه من "إخوان كهف" الذين اعتزلوا بمبادئهم الناس ممن باعوا أرواحهم للشيطان، وخلدوا إلى الصمت فماتوا حزناً على أحلامهم المجهضة وبريدهم الذي لم يصلهمُ وجرّهم التي انكسرت هباءً من "رُوع البلاد"، من فاس العالمة التي سيقّت بالشكيمة، مروراً بمدنٍ وأضرحةٍ وشبه منازل لم تبع إلّا الوهم، إلى بيروت التي تعوي على حافة الموت. وفي مقابل "الأيقونة الفلاديميرية" (ص33)، التي جمعت الروس حولها، و"العرس الأولي" (ص107)، الذي غنّت فيه الصين وأبهرت العالم، لم يجد الشاعر من الزمن العربي الأخرق إلا "متلاشيات" في كلّ مكان (ص87).

لقد استعار الشاعر قناع الممزَّق العبدى للإيحاء بمعاني التجربة المريعة التي كابدها فردياً وتكبّدها جمعياً، وهي لا تتوقّف عند نصّ هذه القصيدة، بل تتجاوزها لتشعّ في العمل ككلّ؛ فالقناع الخاص الذي تُقدّمه القصيدة يُعبّر عن التفاعل بين أنا الشاعر والشخصية التي يرتدي قناعها باعتبارها أنه الآخر الذي يقوم بعملية امتصاص جوهره جدلياً، ويُفجّر دلالات تجربتها الأكثر معنى وإيحاءً وامتداداً من تلك التجربة الأصل.¹

¹ - الممزَّق العبدى هو شأس بن نهار بن أسود، من بني عبد القيس. شاعر جاهلي قديم، من أهل البحرين. لقب بالميزق، لقوله: فإن كنت مأكولاً، فكن خير أكل = وإلا فأدركني ولما أمزق. فالشاعر إدريس الملياني يستعيد قناع الشاعر الجاهلي لكنّه يحوِّله ويعيد إدماجه في بنية جديدة. ولهذا، "كلما ارتفعت درجة التحويل المزجي وارتفعت درجة احتجاب مرجعية والمكونات حاز كل من القناع والنص درجة أعلى من درجات الكثافة". انظر: عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1999، ص58.

وفي هذا السياق، ومن أجل تكثيف القناع والارتفاع بمستواه إلى مصافّ الرمز والأسطورة، يستدعي الشاعر طائر السمندل، وهو ناريّ ينبعث من رماده شبيهاً بطائر العنقاء أو الفينيق، فيدمجه في لعبة التقنّع بآلية اشتغال كثيفة لكنّها لا تستحيل إلى التجريد، وهو يجعل البؤرة الدلالية للتجربة تأخذ بعداً درامياً يصبغ تكوينات اللغة بصبغته، ويكملّ تنوعات القناع ويزيد عليه:

"هل أنا حقاً

كما زعموا

غريبَ الوجه واليد واللسان،

أموتُ ثمّ أقومُ

كالعنقاء،

مفترشاً وملتحفاً رمادي

مستجيراً بي

من الرمضاء،

أنهضُ طائراً، حرّاً،

طليقاً،

كالقطا، وأشبهُ ناراً،

في سمائي،

ليس لي غيري

رفيقاً،

أنتمي لي،

وحيداً، كالسمندل،

في انطفائي

وانقادي.. " (ص61)

في شعور الأنا بغربته التي تتصادى مع غربة المتنبّي في شعب بوان، أو شعوره باللائتماء بعدما انفضّ الجميع عنه، ممّن باعوا الذكرى واستأثروا بالإرث، يصير احتراق السمندل إرادياً لا

رجعة عنه، إذ موته فعل تطهير وواجب تضحية لا تضع حداً لوجود الفرد إلا لتعبر به من وجود إلى وجود آخر مفارق ومختلف في كليته عما ألفه آنفاً، وأكثر حباً وإشراقاً من يومه. فالشاعر، إذن، يتلبس بأسطورة هذا الطائر الذي يحترق بإرادته لأجل أن يولد من رماده، راسماً لحنيته إليه شارة نصر - أيقونياً. إنَّ السمندل، هنا، يرمز إلى الأمل، وناره إلى أتون الحقيقة المُطَهَّر.

يُنَوِّعُ الشاعر على الأسطورة ونارها بشكلٍ يخفّف من غلوائها المتعالي عبر تبديدها إحالاتها في الحسّي واليوميّ، والارتفاع بصورها إلى بعدها التمثيلي والمراوي والمرجعي لغةً وإيقاعاً. كما يحرّرها من انعكاسها الذاتي لتضيء في تجربة الآخر الشبيه، ولاسيّما في محاورته الشعرية مع الشعارين الفلسطيني محمود درويش والمغربي محمد بنعمارة بعد غيابهما، إذ لا يجعل من الغياب مقاماً للثناء، بل مديحاً للموت في ظلّه العالي، بعد أن يرى في موتهما بعثاً لحياة جديدة، فيخلق من رحم الغياب استعارات الحضور "الأرفيوي" المتجدّد.

في قصيدة "طائر النار" يحاور محمود درويش مُستَهلاًّ بعبارة الشعرية الدالّة: "لقد متُ بما فيه الكفاية"، مُومئاً إلى أنّ درويشاً "أورفويّ الغناء" لم يمتْ، وأنّ صخرة أله الشخصي والأوزار الجمعيّة لم تُعَمِّه عن "ضياء الأمل"، قائلاً:

"طائرُ النَّارِ

يُلْقِي بِنَفْسِهِ فِيهَا

وَخَرَجُ

أَجْمَلَ كَوْنٍ

وَأَحْسَنَ نَسْلٍ" (ص51)

وفي "سونيتة إلى الحريز العزيز"، يحاور محمد بنعمارة من خلال كلماته الساطعة التي أودعها في "مملكة الروح"، فيتخذ من المحاورّة ساحةً لإعادة كتابة تلك الكلمات من جديد بعدما انكشفت الحقيقة وارتفع الحجاب:

"بنعمارة

البس:

حرائق أوراقك

اشرب

على ريقك
ال: ك و ن
موتاً يعيد الحياة
إلى نبضها
والسماء
إلى أرضها" (ص46-47)

فإذا، يُوظف الشاعر إدريس الملياني التناصّ مستدعيّاً الأساطير والرموز والشخصيات والوقائع من عصور سابقة ومن عصره نفسه، مُعيداً دمجها والتفاعل معها في بنية النص الحاضر، فلا يقع تحت تأثيرها أو أسيراً لها، بل يُحوّلها ويبنّيها من جديد، سواءً في قصيدة القناع، أو الاستدعاء المفارق، أو المحاورّة الشعرية. وهكذا تدخل تلك النصوص الغائبة بعد تحويلها كمكوّن رئيس ليس في الرؤية الشعرية التي تحكم التجربة وهوّاجسها فكريّاً وتعبيريّاً وجماليّاً، وتصل الذّاتي بالجمعي، بل تساهم في بناء المعنى الجديد الذي تتشوّف إليه أنا الشاعر وتغني من أجله؛ لأنّها تتحوّل إلى بؤرة تستغرقه وتشكل جماع معناه وتولد شبكة إبحاءاته، وبالتالي تساهم في تشكيل وعي القراءة الجديدة لقصيدة لا تكفّ، في سيّرة تحديثها ونشيدتها اللانهائي، عن البحث الدائم عن المعنى وخرق الحُجب الكثيفة للوصول إليه في الذاكرة، التاريخ، اللغة والإيقاع.

لقد ترافقت تجربة العمل الشعري، وطريقة تديره آليات التناصّ فيه، مع التحوّل الذي عرفته تجربة إدريس الملياني الشعرية ، على الأقلّ منذ ديوانيه "زهرة الثلج" (1998) و"مغارة الريح" (2000)، سواءً على مستوى الرؤية، أو البنية الشعرية، أو تدير غنائية القصيدة التي دخلت مرحلة الغنائية المركبة مع الاستخدام المكثف للرمز والقناع والمونتاج والحوار الدرامي والسرد والسوناتا والمشهدية، واستدعاء التراث الأسطوري والديني والتاريخي المتصل بتيّمات الموت والحياة والوطن والإنسان والحرية، جنباً إلى جنب مع متطلّبات ذات الشاعر على المستوى الوجودي والإنساني في بحثها عن خلاصها، مرتفعاً بها إلى مستوى أسطورتها الشخصية، وبالتزامها الإنساني إلى مقامٍ مُستحقّ.

3.2. من رفض الواقع إلى واجب الرؤيا والتجلي فيها:

بدأت لي قصيدة أحمد بنميمون تنحو إلى الطول، وتتفتق لغتها الشعرية عن وعي إيديولوجي رافض يسنده إيقاع الذات في عبورها الأمكنة المرجعية والمتخيلة. وسوف تتخذ هاته اللغة منحى مغايراً في ارتفاعها بأشواق الذات إلى مصاف "الرؤيا" ومدارجها، بدون أن تمجر شرطها الأرضي والتزامها، عبر الرموز والأقنعة التاريخية، بغناء العذاب الإنساني في محنه وسجلاته المعاصرة. ذلك ما نكتشفه تدريجياً في دواوينه التالية: "مباهج ممكنة" (2008)، و"أصوات الولد الضال" (2011)، ثم "تأتي بقبض الجمر" (2012)؛ وإن كانت تواريخ كتابة نصوص هذه الدواوين وأسباب نزولها تتداخل وتتخرج على نحو يصعب، جمالياً وفكرياً، الفصل بينها داخل معمار التجربة الشعرية برمتها.

ينقسم ديوان "تأتي بقبض الجمر"¹ إلى متواليتين كبيرتين: الأولى بعنوان "حدائق السراب"، والثانية "تأتي بقبض الجمر"، وبينهما خيط ناظم يعكس أفق العمل الشعري ومغامرته الكتابية ككل.

في متوالية "حدائق السراب"، التي تشتمل على أربع وثلاثين قصيدة معظمها من النمط التفعيلي على محور الخفيف والخبب والمتدارك والرملة والكامل والرجز والمتقارب باستثناء قصيدة "حيث تطير الأقدام" (ص31) التي داخلت بين الوزن والنثر، نطالعنا أنا الكتابة بصوتها الجمهوري والشفاف في آن. ورغم ما تستهل به العمل من نشيد الأمل إذ "لا يمنع جناحي الداء/ أو صخرٌ يصدُّ النبع في الأعماق"، فإن ما يحيط بهذه الأنا في مسعاها الكتابي هو التيه/ المته الذي يتوالد ملفوطه الاستعاري والتميائي من شعورها الفاجع بأن "الحاضر لا يهجن عن فجرٍ يومض"، وبأن الليل قد "وارى الأحبة"، فتلهج بهذه الشذرة الممضنة والمومضة: "ووحدي خطوتي لا يُشركني فيها سواه" (ص8). مثل ذلك الملفوط لا تقوله إلّا "لغة ضائعة" تبحث في مجاهيل الكتابة عما تستعيز به من فقدان، ومن خسارة تحولت إلى ذكرى على الشفاه المتبيسة من ييس المكان؛ ومع ذلك، فهي لا تستكين ولا تستسلم، بل تبتكر بدائل لإنهاض الوعد بالحياة من ركام الذاكرة ورماد الأسئلة وبلاء الحاضر، انطلاقاً من شذرات أو تراتيل إشراقية ورؤياوية صارخة ثلهمها حكمة الحب والخسارة والتخطي، التي تتجاوز وتستبصر:

¹ - أحمد بنميمون، تأتي بقبض الجمر، مطبعة 'إمبريما مدري، تطوان، ط.1، 2012.

"مُنْصَهراً/ في اخضرار رؤاي
حقولاً، هي الحلم، إنَّ خُطاي
لُتوغل في..

مهرجان سنيّ وسناء

وكفّي تُعَمَّر بالأمنيات فضائي" (ص22)

بل يصير الحلم حافزاً يشدُّ الأنا إلى صوغها الجمعي، فتقول:

"حلمي يُفجّرني

وصمّي ارتدّ في شفّي نداءً

من صيحيّ ينشقُّ سحر نبوءة التحرير

يُلهم جيليَ الأمل المُضاء" (ص35).

في سياق هذا النشيد، نشيد الأنا المتصاعد بما يُشبه "صرخة أُمّية"، لا تستكين الأنا لواقعها المهزوم والجريح، فهي أنا الأغنية و"أنا اندفاع شرارة" التي تيمّم شطر النبع لأجل أن تحيي مواتاً وتدافع عن "شرف الكلمة" في الأرض البوار. وما أن تقوم ثورات الميدان العربي حتّى تعزف "نوبة استهلال عشّاق الربيع من مقام حرية كبرى" (ص70)، فترتفع بأشواقها وآمالها مع من ارتفعوا بأصواتهم وأرواحهم من ميدان إلى آخر، ساعين نحو "الغد المُضاء".

في متواليّة "تأتي بقبض الجمر" التي يتسمّى الديوان باسمها، وتضمّ ثمان قصائد مدوّرة على تفعيلية بحر الكامل، وكتبت في بحر التسعينيات من القرن العشرين، فإننا نجد الذات الشاعرة تهرج نيرة الاحتجاج لترتدي لبوس المعرفة في اجتراحها لأسئلة التاريخ والهوية والكيونة والإبداع، متجاوبة، في عبورها اللغة وفضاء الأيقوني والرمزي، مع ذواتٍ أخرى لشعراء جالوا الشاعر وقاسموه صداقة القصيدة وحدثتها وكشوفاتها الجديدة، من أمثال عبد الله راجع ومحمد الخمار الكنوني ومحمد الميموني وأحمد الجوماري. من ذات إلى ذات، ومن سؤال إلى سؤال، تنصهر المعرفة الشعرية بواجب الإصغاء لزمناها المفارق، وشهادتها على اختلالاته الإنسانية الجسيمة. وهكذا، تأتي أنا الأغنية- أنا الحلم- أنا الرؤيا بـ"قبض الجمر" الذي يرمز به إلى مفارقة الحاضر وتخطّيه بالسؤال، ممّا يصل الأنا بشهوة البدايات، فلا تكفّ عن أن تتوهّج، وأن تبثّق من رحم الحداد كما العنقاء من "طينٍ مُضاء".

مع ما يطفو على سطح الديوان من مخايل اليأس والعماء ومن آثار العصر المدمرة للواجب الإنساني واشتراطاته، إلّا أننا بصدد غنائية شفافة طافحة بالحبّ والأمل المزمّن، يضطلع فيها دالّ الإيقاع ببناء الذات وتنظيم معناها في عبورها اللغة والمكان والإيديولوجيا والتاريخ؛ ومن ثمة لا ينفصل البناء الشعري عن إدماج الدالّ العروضي في تشييد الإيقاع في بعده الصوتي والخطّي معاً. فإلى جانب الجملة الإيقاعية القصيرة والمتوسطة، يطوّر الشاعر عمل الإيقاع إلى جمل طويلة مدوّرة تدويراً كلياً أو شبه كليّ حيث انتقل البناء الإيقاعي من السطر والمقطع إلى الكتلة، وصارت الجملة الشعرية تأخذ شكل هيئة استرسالية تستغرق جسد القصيدة، فتتداخل وقفاتها الثلاث (العروضية، التركيبية والدلالية) وتلتبس حدودها النصّية بعضها ببعض. إجمالاً، يعكس ديوان "تأتي بقبض الجمر" العمل الشعري الدؤوب لأحمد بنميمون، الذي لا يعدم شعوره بقلق الكتابة وطعم المغامرة التي تواصل، بمهماز الحبّ وحكمة الخسارة، سؤلها الشعري في زمنٍ غير شعري.

4.2. هبة الكتابة بوصفها تحريراً لمعنى الذات:

بدءاً من "زهرة البراري" (1989)، مروراً بـ "الورشان" (1993)، و"ولع بالأرض1" (1996)، و"ولع بالأرض2" (1998)، ثم "وحدي أمّش العتمة" (2000)، لم يكفّ الشاعر محمد الصابر عن أن يسمّ تجربته الشعريّة بمُفرداتٍ ماثرةٍ تضعُ صوته الخاصّ ضمن الأصوات القويّة التي فجّرت أيقونات خطاب الحداثة الشعريّة بالمغرب، وصعدت العمل على الدالّ الشعري، بقدر ما عملت على القطع مع الإيديولوجي الذي رهن سؤال الشعري بالآني، الحدّثي والشّعاري، وكان سائداً بقوةٍ حتّى أواخر الثمانينيّات المتخضّة. والحقّ أنّا بصدد شاعر يتحدّر، رمزيّاً، من شجرة نسبٍ جماليّ شرط تصوّره للكتابة بالخيبة، ويُقيم في أرضٍ شعريّة مندوّرة للقصيدة التي تُصالح بين الواقعيّ والخُرافيّ، وبين الصوّت وصداه، وتبثّ في الكلمة قاعاً أسطوريّاً نافذاً، كما تجعل الذات تسرح، داخل غنائية خفيضة، في عوالم فسيحة تضجّ بالمعنى المُتكرّر دائماً.

لكن ما نكتشفه لدى هذا الشاعر من عمل إلى آخر هو هبة الإصغاء؛ فهو كثير الإنصات إلى العالم ما يجعله قادراً على ربط أواصر الأخوة بين عناصره المترامية. يأخذ الإصغاء، هنا، شكلاً حالةٍ عارمةٍ تضع في حُسبانها الإمساك بالجوهريّ الذي تنقاسمه الكائنات وسط طبيعةٍ

لُجِيَّةٌ يَسْكُنُهَا مَسْعَى تَشْيِيدِيٌّ يُفِيدُ مِنْ رُوحِ الْيُوتُوبِيَا، لِأَنَّ ذَلِكَ فِي تَصَوُّرِهِ هُوَ مَا يَسْتَأْنِفُ لُغَةً
 الْوَعْدَ بِالْمَعْنَى كَمَا فِي عَمَلِهِ 'الْجِبَلُ لَيْسَ عَقْلَانِيًّا'¹. يَقُولُ الشَّاعِرُ فِي قَصِيدَتِهِ التَّدْشِينِيَّةِ "الصَّقْرُ":
 "تَحْتَ جَنَاحِي أَحْضَنُ الْأَنْهَارَ وَالتِّيَّارَاتِ وَالرَّعُودَ
 الْفَتِيَّةَ وَالْعَقَائِدَ الْقَدِيمَةَ لِشَجَرِ الدُّلْبِ،
 مِنْ هُذُنِي تَحِيءُ الْغُيُومُ مِثْلَ حَيَوَانَاتٍ غَرِيبَةٍ
 مِثْلَ الْخُبْزِ الْمَغْمُوسِ بِالظَّلِّ
 مَنْ يُصَدِّقُ لُعْبِي
 عِنْدَمَا أَصِيرُ أَنَا التَّسْيَانُ، أَكُونُ أَنَا الَّذِي
 جَلَسْتُ أَعْوَامًا أَرْعَى الْمَجَرَّاتِ أَتَعَقُّبُهَا
 وَأَهْدُدُهَا بِالْعُمُوضِ وَبِالْمَشَاعِرِ كُلَّمَا صَدَّتْ
 عَنْ نِدَائِي " (ص16)

تَتِمَّاهِي الذَّاتُ مَعَ الصَّقْرِ بِوَصْفِهِ قَنَاعًا يَفْجَرُ، عَبْرَ اسْتِعَارَاتِهِ وَرَوَاهُ، مُتَخَيِّلَ التَّحْلِيْقِ الَّذِي لَا
 يَكْفَى، بِاسْتِمْرَارٍ، عَنْ الْكَشْفِ وَالتَّجَاوُزِ وَبَعَثِ الْلَامِرِّيِّ بَحْثًا عَنْ جَوْهَرِ الْإِنْسَانِ وَمَعْنَاهُ. وَبِمَا
 أَنَّهُ "مُوهَبٌ فِي الْبَكَاءِ"، وَ"جَائِعٌ"، وَ"مَتَعَطِّشٌ"، وَ"عَاطِفِيٌّ" يَجْلِسُ وَحِيدًا يَرْقُبُ "الْمَوْتَ
 التَّرَاجِيدِيَّ لِلنُّجُومِ" (ص8)، وَيَنْصِتُ إِلَى "أَنْفَاسِ الْجِبَالِ الْكَتِيمَةِ" (ص9)، مِثْلَمَا يَحْضُنُ تَحْتَ
 جَنَاحِيهِ الْعَتَمَاتِ وَالْأَنْهَارَ وَالرَّعُودَ وَالْعَقَائِدَ الْقَدِيمَةَ مُدَافِعًا عَنْ كِيَانِهِ بِالْحِكْمَةِ وَالطَّيِّشِ وَالْغُلُوفِ،
 فَإِنَّ الصَّقْرَ يَجْعَلُ — عَبْرَ هَذِهِ الْأَوْصَافِ الْمُتَشَبِّهَةِ وَالْمُفَارِقَةِ — مِنْ ذَاتِ الْكِتَابَةِ تَشِي، عَلَى نَحْوِ
 مُتَوَازٍ، بِتَنَاقُضِهَا وَخُصُوبَةِ مُتَخَيِّلِهَا فِي سِرُورَةِ خَطَابِهَا، وَلَا سِيَّمَا فِي نَصِّ "الْجِبَلِ لَيْسَ عَقْلَانِيًّا"
 الَّذِي يَجْلُو عِبَاءَ مُكَابِدَاتِهَا الْحَيَوِيَّةِ:

"مَا إِنْ أَرُكُضُ صَوْبَ الْجِبَلِ حَتَّى يَنْطَلِقَ فِي دَاخِلِي نَشِيدٌ وَرِيشٌ كَثِيرٌ، أَغْمُرُ الْأَرْضَ
 وَالْهَوَاءَ، رَكُضِي فِي الْهَوَاءِ فَصِيحٌ، آثَارُ نَعْلِي فِي الْعَيْمِ صُرَاحِي قَلِيلٌ مِنَ الْأَرْضِ، فِي جَنِّي حَفْنَةٌ
 مِنَ السَّمَاءِ، تَرَكْتُ جِلْدِي يَتَسَكَّعُ مَعَ خَشْخِشَاتِ الطَّيُورِ الْغَرِيبَةِ
 إِنَّهُ التَّشْيِيدُ الَّذِي عَلَى الْجِبَالِ أَنْ تَرْتَفِعَ قَلِيلًا لِتَسْمَعَهُ أَكْثَرَ " (ص62)

¹ — محمد الصابر، الجبل ليس عقلاً، مطبعة فضالة، المحمدية، ط. 1، 2007.

يُفصح الملفوظ الشعري عن الآمال الخطرة التي تَضطلع بها الذات في مواجهة مصيرها، وعن رؤيتها للكتابة كِفعلٍ لتحريرها من السُّفلي والعرضي، ومن إرغامات التعاقبات غير الشعرية: "يا مَكاننا الآنَ أنْ نصعدَ لِنُغيِّرَ المَعْتَقَد" (ص63). لذلك يُرادف الصُّعود إلى الجبل معنى أن يكون للذات القدرة على تجاوز نفسها، وإبتكار تسمياتٍ جديدةٍ لعالمٍ يستند كلُّ شيءٍ: الأغنيات، الضوء، الغبار، الغبطة، وجه الأم، السهول الشاهقات، الغيوم، إلخ. فالجبل، كما الذات بالنتيجة، ليس شيئاً مُعطى، بل يُبنى ويُصاغ في عبور القيم الخاصة بالعمل الشعري، التي تسم رمزيتها بقوة الخطاب فيغدو "غير عقلائي"، أي ذاتياً ومُتحوّلاً ومنذوراً للمطلق وندائه:

"مِنْ هَذِهِ الْبَرَارِي جِئْتُ

أَلَا تَرَوْنَ

مُوءَاةَ التَّعَالِبِ عَالِقاً بِقَمِيصِي

وَالْفَلَيْنِ يُغْلَفُ أَنْفَاسِي

وَصُرَاحِي مِلْحُ ثُرَابٍ نَعِيقُ

مَنَاقِيرَ كَانَتْ تَنْقُبُ الْبَرَقَ

وَحَدَهُ أَلْمِي

لَا أَعْرِفُ مَعَ أَيِّ رِيحٍ جَاءَنِي" (ص74)

إلى ذلك المُتخَيِّل، يُضاف مُتخَيِّلَانِ آخران يورطانه في كثيرٍ من العِبء: -يتجلّى الأول في التّحديق من عُيُونٍ حادّةٍ لِلصَّقَرِ وَالذَّبِّ وَالتَّعَلُّبِ وَالْحِصَانِ، وَالَّذِي يَتَّخِذُ لَهُ شُعْباً فِي "حَالَةِ الاقْتِرَابِ" من عُبُورَاتِ الكائن وتحوُّلاته، عَبْرَ 'الإقامة في المُمكن المستحيل' التي تُشارِفُ المطلق وتُوغِلُ في الرّطوبة والعَدَم، كما "الإقامة في العُربة" حيثُ "الوقتُ بأحواله السَّبعة" الذي يتجسّد، كثيفاً وناصباً، في اللَّيْلِ:

"دَعْنَا نَعُدُّ إِلَى طُفُولَةِ الشَّعْرِ

حَيْثُ اللَّيْلُ يَفْكُيهِ الْعَظِيمَيْنِ

يَمَضُّعُ الْأَسَاطِيرَ

وَهُوَ يَخِيطُ بِأَشِيعَةِ الشَّمْسِ رُتُوقَ الْخُرَافَاتِ

حَيْثُ كَانَتْ لَنَا الْأَسْبَابُ كُلُّهَا
لِنَكُونَ شُعْرَاءَ" (ص70)

يصيرُ للتحديق نُزوعُ تراجيديّ في فضاء اللَّيل الَّذي يُضِيئُهُ الشَّاعِرُ، وَيُجَبِّرُ طِبَاعَ كَائِنَاتِهِ
السَّحَرِيَّةِ بِالنَّارِ الَّتِي تَتَقَدُّ فِي دَاخِلِهِ وَتَكْتُمُ أَنْفَاسَهَا فِي دَمِهِ. وَيُحِيلُ اللَّيْلَ، فِي ضَوْءِ ذَلِكَ، عَلَى
مَعْنَيْنِ: عَلَى الْعُبُورِ الْخُرَافِيِّ وَالسَّرِّيِّ لِلْكَائِنَاتِ وَالْأَشْيَاءِ وَالْأَفْكَارِ وَالْحَوَاسِّ الَّتِي 'تَأْخُذُ فِي التَّوَالِدِ
عِنْدَمَا أَرَى دَمَهَا وَأَشْلَاءَ وَلَادَتِهَا/ وَأَسْمَعُ صِرْخَةَ الْمِيلَادِ'، وَعَلَى لَاوَعِي الذَّاتِ بِكَيْنُونَتِهَا، بَلْ
تَمَاهِيهَا مَعَهُ كَمَا فِي نَصِّ "أَنَا وَاللَّيْلُ نَرْتَدِي نَفْسَ الْمُعْطَفِ" (ص106)

-فِيمَا الثَّانِي يَقُومُ عَلَى الْوَلَعِ بِالْحَيَاةِ الَّذِي يَتَمَظَّهُرُ عِبْرَ صَيِّغٍ مُتَنَوِّعَةٍ مِنْ تَطَوُّرِ الدَّلَالَةِ، بَدَأَ
مِنَ الْوَلَعِ بِالْأَرْضِ وَإِعْمَارِهَا بِالشَّاعِرِ، إِلَى تَرْوِيضِ الْأَلَمِ وَالْخَوْفِ وَالْعَيْشِ بِـ "فَضِيلَةِ الْإِرْتِيَابِ"،
ثُمَّ اللَّعِبِ بِالْمَوْتِ عِبْرَ الْمَجَازَاتِ الَّتِي تُجَرِّدُهُ مِنْ تَجَرِيدِيَّتِهِ وَتَفَكَّرَ فِي مَلْمُوسِيَّتِهِ، فَهُوَ "ذُو الْمُعْطَفِ
الْبَنِيِّ"، وَ'الْحَيَوَانَ الْجَمِيلِ' الَّذِي تَسْتَضِيْفُهُ الْحِكْمَةُ، لَكِنْ لَا أَحَدٌ يَنْطَشُ بِهِ مِثْلَ الْبَدَايَاتِ، مِنْ
النَّهْرِ إِلَى النَّصِّ. لِأَجْلِ هَذَا الْوَلَعِ تَقْدِيمُ ذَاتِ الشَّاعِرِ مِنْ نَشِيدٍ يَحْتَفِي بِالْمُهْمَلِ وَالْعَاطِلِ وَالْمُتَلَاشِي
وَاللَّاهِي فِي حَيَاةٍ مَنْدُورَةٍ لِلتَّحَوُّلِ :

"وَمَعَ ذَلِكَ
لَنْ يَكُونَ بِاسْتِطَاعَتِي أَنْ أَجْعَلَكَ تَتَكَلَّمُ
كَالْآخَرِينَ
لَذَلِكَ سَأَصْنَعُ لَكَ مِنْ عِظَامِي نَائًا
أَعْجَنُهُ بِعَوِيلِ الرِّيحِ" (ص49)

كَمَا فِي:
"رَأَيْتُ الْمَسَافَةَ"
رَأَيْتُ الْحَجَرَ الْقَدِيمَ مِثْلَ كَبِدِ التَّارِيخِ
الْجَنَازَةَ الَّتِي نَعْبُرُ
فِي الظَّهِيرَةِ
وُجُوهَ الْمَوْتَى تَطْلُ مِنْ وَرَاءَ بَعْضِهَا" (ص109)

داخل العمل الشعري، الذي تنتظم نصوصه في قصيدتي التفعيلة والنثر، تُقيم هذه الأنماط من التخيّل الشعري رؤيةً بانيةً تُعيد تسمية عناصر هذا الكون المترامي وحيواناته تتأرجح بين الإيقاع الايهالي الجنائزي الذي يرتقي به إلى واجب الكشف عن ضغوط الحقائق الواخزة العابر للذوات والأمكنة، والإيقاع التراجيدي الذي يضغّ الذات في مواجهة مصيرها وسط عالمٍ يضحّ بالعُجرات المُمكنة، فلا نعجب للشاعر كيف يسند إلى تلك العناصر كثيراً من الأوصاف الدالة كأن ينعت الضوء بالجلود، والشُعاع بالملحد، والفجر بالشَّيخ، والنهار بالمغفل، والتجمّ بالمهرطق، والشجر بالمسحور، والغابة بالتحيلة، والجدار بذِي الحزن المثلث، مثلما ينعت التسيان بالمجعد والعمى بالأصلع. وبقدروا هي تبني وتكشف، تحمّل الرؤية الذات على قول ما لا تعرف في عبور التاريخ والأدب والخرافة (القرآن، شعر أبي العلاء المعري، الأسطورة الإغريقية، غنائيات سافو والموشح والهايكو، إلخ)، فترتفع عن مبادئ الدرك إلى مدارك الجبل المتأخّم للميتافيزيقا التي يغدو الانهمام بسؤالها المستمرّ واجباً إنسانياً لدى الشاعر الذي يُفكر في المعاني البديلة للحبّ والكتابة الموت، حتّى وإن كان ذلك بذريعة اللّعب: "أنا والتاريخ أخوان شقيقان ولدنا الأسطورة وشرّدنا/ مَنْ يصدّق لعبتي" (ص17). لكنّ الالاف في هذه الذات الشعوفاً بالعبّار، والمخلقة التي تتحرّر في فعل كتابتها، والمعنية بشرطها الإنساني المرتجّ والمتشظّي، أنّها لا تكفّ عن مُناداتنا، من داخل أسطورتها الشخصيّة التي تتوهج فيها، للائتياء إلى ما حولنا، حيثُ تنهارُ الحيوانات وتبدّل من غير أن ننتبه إلى معنى ذلك ورمزيته، فعلاً.

5.2. استيحاش المعنى وتأويل مكبوت اللغة:

في ديوانه "قاعدة البطريق"¹، بعد "خاتمة لذيبي الوشي" (1998) و"ما جاء في الرؤية عند ازدحام الأثر" (2000)، لا يتوان مصطفى غلمان عن بلورة قصيدته بين حدّي الحبّ والموت، والارتقاء بها إلى مستوى أن تكون خطاباً مُفرداً بلغة المائزة التي تشعر بأنّه ينحتها من صخر. وفي مقابل "صقر" محمد الصابر، يتخذ الشاعر طائر البطريق قناعاً، لكن كلاهما في

¹ - مصطفى غلمان، قاعدة البطريق، دار الحرف، القنيطرة، المغرب، 2007.

طريق الكشف والتجاوز وبعث اللامرئي بحثاً عن جوهر الإنسان ومعناه، الأول بتحقيقه وتحديقه النافذ، والثاني بتمليّيه وفضوله الجارح.

وهذا ليس بدعاً في شعرنا، فقد وجدنا من شعراء العربية، رومانسيين وحدائيين، من أغرم بطيور كثيرة ومتنوعة تأرجحت بين الطبيعي والأسطوري، من مثل الكروان والهازار والعندليب والنورس والسنونو والنسر والفينيقي والعنقاء، داخل ما يملّيه عليهم مفهومهم للشعر ووظيفته، ولاسيما داخل متزعين كبيرين هما: أنسنة الطبيعة، وأسطرة الموت والانبعاث. بيد أننا نكتشف اليوم أنّ هناك شعراء معاصرين راحوا يبحثون عن معاني جديدة ووظيفة جديدة من سياق توظيفهم لطيور وحيوانات جديدة (الصقر، البطريق، مالك الحزين، الغراب..)، فوجدوا فيها ابتعاث رؤيا ما، ولحوا فيها، وفي خصلها المتفرّدة والمتناقضة، وفي علاقتها المطلوبة بالطبيعة، بالفضاء الممتدّ في زرقته بلا نهاية، وبالبحر الذي يستوحي من تلاطم أمواجه إيقاع الأزمنة العابرة إلى الأبدية، ما يُلهم قصائدهم ويقذف بذواتهم ومصائرهما في الجهول، حتى غدت لدى كثير منهم قناعاً رمزياً يتراوح بين الإيثار والتضحية من جهة، والحيرة والعزلة والحنين إلى الأصل من جهة ثانية. ومن جملة هؤلاء الشعراء مصطفى غلمان في توظيفه لطائر البطريق كقناع رمزيّ.

يُعرف عن البطريق أنّه طائرٌ بحريّ يقضي سحابة يومه، غالباً، في نصف الكرة الجنوبي حول الشواطئ والجزر البعيدة من المنطقة المتجمدة الجنوبية، ومن صفاته أنّه يُجيد العوم، وأليفٌ، وفضوليّ يختبر أي شيء غير مألوف لديه. وبالرغم من أنّه ليس ذكياً إلّا أنّه مخلوقٌ مُسلّ وجذاب، وهو شبيهٌ بسمك السلمون الذي يقطع مئات الأميال بعكس الماء ليعود إلى موطنه الأصلي، فيقضي فيه ويبعث الحياة من ذرّيته. لكنّ الشاعر ارتفع بالبطريق إلى مستوى الاستعارة الكلية النازمة لحمل أمشاج العمل، والعبارة لأخيلته وصوره ومكابداته وترجيالاته. إنّهُ بدا طائراً تُخومياً يقيم في الحدود، يسبقه فضوله، وحيث لا شيء أخفى عليه من ظلّه الذي يسحبه مُتهالِكاً بين زمنين، وحيث يشعّ في ضميره ماء الأمل على الضفاف. إلى ذات الشاعر التي تحيا فرديتها كما عزلتها في فضاء تخوميّ يرمز البطريق، إذ هي تصارع وجودها لكي ترى وتكشف:

" يتقطّع أمداء

على وجه الطير الأبيض الدمقيسي

يُرمى به من فوق الصّدّ المارج
ويُدحض بالعين المدلّلة
ناراً تأكله
مضغة.. مضغة. " (ص11)

ليست النار هنا إلّا ذريعة حياة، وبالتالي تصير بالنسبة للذّات فعل تحفيز به تسلك سبل
شرطها الأرضي الذي يحفزها على أن تتجدّد ليس بالمعنى الذي تُفيده أسطورة من نوع ما،
ولكن بمعنى أن تكون أو لا تكون وهي على "شفا موت". وفي مواجهة مصيرها المنذور
للجراح والآلام، لا تجد من عزاء إلا الحبّ:
"أرفع رسمها ووجه النصال
ليمتدّ النبع
من طليقة واحدة
سيأتي نبیها وقتاً للحياة
وتعود أسفاري لقلاقتها السادرة
حلماً جميلاً
يُخلصني من موت الجسد" (ص129)

بالرغم ممّا تطفح به الذّات من معاني الحزن وخيبة الأمل، وما تحمله من ندوب الحياة، إلا
أنّ ذلك لا يقودها، رأساً، إلى أن تتبنّى رؤيا عدمية أو عبثية تستقيل بموجبها من العالم
وإلزاماته، بل بالعكس: إنّها تواجه بحبّ أسطورتها الشخصية، مثلما يواجه البطريق "قدره
التّخومي" بين السماء والأرض، وبين البحر واليابسة، وبين الضوء والعتمة، لأجل أن تظلّ
الرؤيا متيقّظة تصبو إلى معانقة المطلق الذي به ترى الذّات معناها الآخر الذي لم يحتطبه أحد:
"والتحفّت بالكلام الحجاب
خرجت من فم وصلي واحترقت
من مشي قيدي السنيّ نور الجلال المحتى" (ص177)

إنّ هذا العبور الذي يتمّ بمعراج الحبّ هو ما يجعل تلك الذات لا تنسى واجب كينونتها التي تنتصر لقيم الإيثار والانطلاق والتأمل، مثلما لقيمة الصداقة حيث يهدي الشاعر أصدقاءه من الموتى والأحياء (محمد بنطلحة، محمد الطوي، أحمد بلحاج آيت وارهام، علي القاسمي، صلاح نيازي، لطيفة الدليمي...) قصائد تطلّ من شرفة المجاز على ما تبقى من أثرهم الجميل في الورق، ومن عطرهم العابر في الذاكرة، فيشتبكون بنسيج الكلمات، ويحضرون طيّها بأفكارهم وضحكاتهم وظلال أغانيهم.

ومثل هذا العماء الذي تواجهه ذات الشاعر وتمشي فيه، هو ما يجعلها تُحدث في اللغة جرحاً يوقظ مكبوتها في لاوعي نصوص الديوان، ويفتح مسار إنتاج المعنى على تأويلات لا تلتئم. فاللغة تلوح قلقة ومتوترة تُطوّح بالجاهز منها، وتُحلّ محلّه البكر والغريب والمهمّل والحوشي الذي تمتحه من المعجم العربي القدم، وتحتفي به داخل دلالات جديدة لم يتعود عليها، كهذه الدلالة التي تأخذها مراکش مسقط رأس الشاعر، التي صارت تقتن لديه مع سموّ منزلتها بالوحدة وانكسار الأفق لا يقولهما إلّا غريباً :

"مرّا على الأرض التي تكشّأت في وحدة ليلها

وانتشرت بفلول المعارج والظلال

وقولا لمن دخل التراب عرياً

أشج بالسرّجين مفازة..." (ص23)

يلجأ الشاعر إلى مثل هذا المعجم ويُلجّ عليه، كأنما يُضاعف لدى القارئ شعوره بالغربة، عدا أنّه يتقصّد استفزازه وإيقاظ ما خمل من ذاكرته ولاوعيه. إلى ذلك، يريد الشاعر أن يأتي إلى المعنى من مكان آخر يخلق علاقات جديدة بين الكلمات وما تتركّب منه، وبالتالي لا يجب أن نُهتَمَّ بمعجم من هذه الطبيعة داخل وحداته المعزولة، ولكن في ما ينتسجه من علائق لغوية مغايرة وغير مسبوقه تُشعرنا بمعنى أن يكون مع الشاعر بإزاء عالم غريب ومبتذل تفضحه لغةً تقدم من المهجور والبعيد، وتفضح فيه وظيفته الاستعمالية التي طالت حياتنا، وأعجزتنا عن أن نشقّ سبلاً تلهمنا ضوءاً بداخلنا يخفق، كهذه السبل التي تحترثها تجربة مصطفى غلملن بغير قليل من الحبّ والإيثار.

6.2. الميتا شعر، أو القصيدة بحثاً عن معنى ضائع:

كما في «غمغمات قاطفي الموت» (1997)، يستأنف نبيل منصر في نصوص مجموعته الشعرية الثانية «أعمال المجهول»¹ مشروعه الخاص والمختلف في كتابة الأنا التي توجهها حساسية محدثة مسكونة بجمين: يومي وميتافيزيقي. وإذا كانت الأنا لا تزعم أي دور تبشيري أو نبوي أو حالم بالتغيير، إلا أنها ترفض الإذعان لعصرها الآلي الذي يشل أيدينا وأرواحنا، ولا ترعوي تنفضه بسؤالها وحسها النقدي الذي يشق عن وعي مستقبلية يعمل في المجهول، بقدرما هو ضدي يُعرض أعراف العصر ومسلّماته وكليشيهاته المتعاطمة لأسلوب في الكتابة نابِه ومُستكشف. هي أنا الشاعر الذي لا ينفك عن إيقاع زمنه، ويأخذه علم جمال اليومي إلى تفقي آثار العابر والبسيط والآني والزائل والهش، داخل العزلة التي يواجه منها قدره في الكتابة. يقول الشاعر في مفتتح عمله الشعري:

"مُعْتَبِطاً بالكلام

أَلْقَطُهُ كالزَّهَر

وأكدّسه بغرفة قديمة

فيحيا، بجوار القطعة التي تموء

العين التي تشربُ الظلام، واليد التي تتنفس.

لم أكن مُقْتَنِعاً كالْيَوْمِ

بالقدر الذي تصنعه الشّفاء،

وهي ترشق المَدَى

بمحسوة الأعماق." (ص9)

عن هذا الملفوظ الشعري الدالّ تتناسل كثير من صور العمل ومجازاته التالية، فهو من جهة، يعبر عن رغبة الشاعر الجامحة في الكتابة كشرطٍ صعبٍ لوجودها، ويشقّ عما يعانيه أنه، بصفته تلك، من أعباء تأكل من جوارحه، وتُنكئ جراحاته، وإن كانت تقدح المتخيل وترحلاته. وإذا بدا الشّاعر خالقاً لعوالم وأخيلة وحيوانات:

" أنا الشاعر... أرفعُ كلمةً صغيرةً

¹ - نبيل منصر، أعمال المجهول، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2007.

فِيضِيءُ الْكَوْنُ،

ويخرج ما يدبُّ في عروقه من حيوانات" (ص12)

مثلما في قوله:

"أَنْزَلْتُ عَلَى التَّشْبِيهَاتِ

أُمُّ الطَّبِيعَةِ

أَجِيءُ بِالْأَنْهَارِ مِنْ آخِرِ الْكَلِمَةِ

أَجِيءُ بِحَجَرِ الْقَلْقِ

مِنْ فَجْرِ الْعَلَاقَةِ،

حَيْثُ يَتَفَجَّرُ اللَّيْلُ كَمَا النَّبْعُ" (ص13)

إِلَّا أَنْ لَا أَحَدٌ يُعْنِي بِصَنِيْعِهِ، وَلَا يَصْدُقُ مَا يَخْلُقُهُ وَيُفَجِّرُهُ مِنْ مَجَازَاتٍ. لَذَلِكَ يَظَلُّ الشَّاعِرُ ذَلِكَ الْمَشَاءَ، الْقَلْقُ، الْمُخْتَمِي بِـ "حَائِطِ" الْأُمِّ وَالْحَبِّ وَالْمَعْرِفَةِ، "مُتَوَارِيًا عَنِ الْأَنْظَارِ/ مُتَحَسِّسًا بِيَدِيهِ الْفَرَاغَ كَمِفْتَاحٍ،/ مُتَحَنِّنًا الْمُدِّيَّةَ الَّتِي فَتَكَتْ بِالْمُتَنَبِّيِّ/ وَأَوْرَثَتْهُ بَيْتًا هَائِلًا مِنَ الظَّلَامِ" (هش) كَانْتِيحَابِ، (ص32)، وَأَمَّا الْكَلِمَاتُ الَّتِي كَانَتْ سَلْفًا "تَجْرَحُ كَالسَّكِينِ"، فَقَدْ غَدَتْ "تَتَسَاقَطُ كَالشَّعْرِ" (التَّابُوتِ، ص37). بِالنَّاتِجَةِ، تُجَذَّرُ الْكِتَابَةُ فِي الْعَمَلِ حَسَبًا نَقْدِيًّا يَتَحَوَّلُ، مِنْ نَصٍّ إِلَى آخَرٍ، إِلَى دَالٍّ لَا فِتْ يَشْفُ عَنْ وَعْيٍ ضِدِّي تَنْسَمُ مَفْرَدَاتُهُ بِالشَّكِّ وَالسَّخَرِيَّةِ وَاللَّذْوَعِيَّةِ مِنْ جِهَةٍ، وَيَتَنَعَّدُ عَنِ السَّنْتِمَتَالِيَّةِ وَالْعَاطِفَةِ الرُّومَانْتِيكِيَّةِ مِنْ جِهَةٍ ثَانِيَةِ، وَلَا يَتَخَلَّى مِنَ الْجَهَتَيْنِ عَنْ وَاجِبِ الْكِتَابَةِ بِوصفه فعل وجود يفترضُ شَكْلَ مُقَاوَمَةٍ يَوْمَنْ بِفَاعِلِيَّةِ الْقَصِيدَةِ، وَإِنْ ظَهَرَ أَنَّ "لَحْمَ الْحِصَانِ لَا يَخْتَلِفُ عَنْ لَحْمِ الْقَصِيدَةِ" (السَّاعَةُ الْآنَ لَيْسَتْ الْأَبَدِيَّةُ، ص52)، وَأَنَّ "الْقَصِيدَةَ لَا تَكْفِي" (ص54).

فِي ضَوْءِ ذَلِكَ، نَكْتَشِفُ كَيْفَ يَصِيرُ لِلْأَنَا، رَغْمَ ثَبَاتِ الْمَسَارِ الَّذِي تُخَادِعُنَا بِهِ، قُدْرَةً عَلَى التَّحَوُّلِ وَالْإِرْتِقَاءِ بِدَالِّ الْكِتَابَةِ إِلَى وَسِيلَةٍ مَعْرِفَةٍ وَكَشْفٍ، وَهِيَ تَسْتَعِيدُ مِيرَاثَ الْمُتَنَبِّيِّ وَأَيَّ تَمَامِ وَأَيَّ الْعَلَاءِ وَالتَّرَوِبَادُورِ وَالرُّومَانْتِيكِيَّينِ وَرَامِبُو وَمَلَارْمِيَّةِ الشَّعْرِيِّ نَقْضًا وَتَحْوِيلًا، وَتَضَعُهُ مِنْ جَدِيدٍ فِي مُوَاجَهَةِ لِحْظَتِهَا الرَّاهِنَةِ مِنْ عَبُورِ الشَّعْرِ وَالْأَزْمَنَةِ وَالْكَائِنَاتِ:

"الصَّخْرَةُ صَخْرَةٌ جَمِيلَةٌ حَقًّا،

على ظهرها نصطاد
ونؤلف قصائد كالكهف
من يطاء أرضها تنغلق عليه
كهذا الشتاء الذي يُغلف بيضتنا،
ويُقعّي أمامها مثل كلبٍ
يُنصت لهدير بعيد. " (ص49)

تُعيد الأنا، أنا الكتابة، التّظر في العلاقة الّتي تربط بين أدوات إنتاج القصيدة وعلاقات إنتاجها، ويترتب على ذلك تعديلٌ في الحساسية الشعرية، ومن ثمة تبدّلٌ في منطق تشكّل اللغة وجماليّاتها، إذ تشدّنا اللغة إلى علاقاتها الدلاليّة نفسها، قبل أن تشدّنا إلى شيءٍ آخر، ولا سيّما عندما تغدو هي نفسها "المأوى":
"كلمتي تُشبه حجارة البناء

من ضاعت منه فقد المأوى. " (ص100)
مثلما تُعيد الأنا التّظر في علاقتها هي بالعالم على نحوٍ يؤكّد فاعليّتها:
"سنلتقي في اللّيل.

طريقنا إلى التّرد يبدأ
من نجومه.
وطريقي إلى الحياة لا ينتهي بهذه الحصة
الّتي لا تُحرّك البركة،
ولا تبعث الرّنين في الضّحكات. " (ص96)

وإذا كان كتاب "مهد الثلج"، المؤلّف لنحو أربعين نصّاً وشذرة، يعكس بالإجمال أنا الشّاعر الّتي تظلّ تنبض بالأشواق إلى الحياة، وترسل نظراتها الجارحة والرّائية للوجود، وتحمل أعباء همّها الميتافيزيقي في اندفاع الأسئلة الممضّة بأمل وحبّ، فإنّ الكتاب الثّاني المُتمّ للعمل والموسوم بـ"بداية تعمل باليد" يضيء أوضاعاً ممزّقة من الأنا الّتي تعبر فضاءات اللّيل والقبر والظلّ والظلام والدّهليز والكهف، وتكفر بالشّرفة الكاذبة (ص91)، وتترل صخرة الخياليّ

والعلوي، وتقرّر العمل باليد بدل الاكتفاء بالنظر، فيما هي تُعالج خبيتها (الجائزة السوداء، ص88)، التي هي خيبة أبناء جيلٍ من فيهم le poète chinois (ص105)، حتّى باتوا جميعاً يرغبون بـ "شئ الفنّ بساحات المدينة" (ص95). ويرجع الشعور بالخيبة، في جزءٍ حاسمٍ منه، إلى تقهقر مشروع الشاعر ولا جدوى رؤياه في زمنٍ لا شعريّ، شائكٍ ومُظلم:

"تحمل كماناً على الكتف
 كمن يحمل أجنحةً ولا يطير.
 تحت الصخرة ينام العشب
 وتحت الحاجب تضجّر العين
 من كلّ هذه السماء" (ص93)

وقد يقترن ذلك بالصمت ومسحة شفيفةٍ من اليأس:

"الهواء هنا كالبحر
 عليه كتبنا أسماءنا
 وضعنا بلا أمل" (ص97)

مثلاً يقترن بالتّيه: "بقيت وحيداً بلا دليلٍ أتحدّث إليه" (ص106) وبالعزلة القويّة (فيلم رديء، ص110). وفي أنحاء ذلك، تتحوّل ورشة الكتابة إلى ظلام (الورشة، ص50)، وبلا فاعليّة (كرسي الملكة، ص99)، والكتاب إلى قنديلٍ مريض (قطعة الشراشف، ص86).

داخل نصوص العمل التي تُخلّص لقصيدة النثر وتبتهج بمعرفتها، غالباً ما ينجح الشاعر إلى اقتصاد الكلم وتكثيفه الموحى بثخونة شديدة للمعنى الشعري في مسار تدليله، ويحافظ على لغةٍ قويّة وبسيطة في الوقت نفسه، لا تتكلّم من داخل رؤيا المجهول التي تُصعّدها وتعملُ عليها إلّا ما يشي بروح التوثّب والقلق التي لا تنسرب إلى الدلالة فحسب، بل إلى المبنى المنطقي لنحويّة الجمل الشعريّة، وإلى نظام الرتبة والمحاكاة الذي تفترضه، بما يتولّد عنه معانٍ ملتبسة ومركّبة، واستعاراتٌ صادمةٌ وغرائبيّةٌ كما في (مجيء من اليابسة، ص19)، وفي (الساعة الآن ليست الأبدية، ص52)، وفي (بيتنا الجنوبي، ص75)، وفي (ثيابي الخفيفة، ص106)، تمثيلاً لا حصراً.

مع خيبة الأنا وعزلتها التي تشفّ عن تشقّقات الكينونة المعاصرة، لكن في وسع الشاعر الذي ينشغل بمعناه في المجهول، ويرى أنّ القصيدة تُشرق مثل مصباح، وأنّ اللغة مأوى الكائن الذي جنته الشعر، أن يستأهل عذابات القصيدة وهي تبحث عن معنى ضائع.

7.2. بُخار المعاني، أو لعبة الدالّ بين المضايق:

بدءاً من "نشيد البجع"، مروراً بـ "غيمة أو حجر" و "سدوم" و "بعكس الماء"¹، إلى "قليلاً أكثر" يُطوّر الشّاعر المغربي محمد بنطلحة مشروعه الشّعري بصيرٍ وأناقة، خارج ادّعاءات النظرية وذائقة التلقّي السائد. من ذاتٍ إلى ذاتٍ، تمتح قصيدته، في صيرورة — ذاتها، مُتخيّلها الكتابيّ من أمشاج ثقافيّة وفلسفيّة وأسطوريّة، ومن اختلاطات علم جمال اليوميّ، شديدة التنوّع والرّهافة بين ما هو طبيعيّ، ومادّي، وتجرّدي، هلاميّ وخلاسيّ، مُفكّر فيه ومقدّوف به في اللعبة. نقصد باللعبة خيار الشّاعر أن يحتفي بالدالّ الشعريّ في شرط الكتابة الذي لا يعتمد رسم الشّيء، بل رسم الأثر الذي يخلقه الشّيء. أو ما يُعبّر عنه هو نفسه في أحد نصوصه بـ "فخاخ المعنى"، حيثُ "يراهن على اقتصادٍ بين ويدمج الصّمت في الكتابة. وبذلك يفتح البناء القراءة على كمائن المعنى، لأنّ المعنى لم يعدّ ظاهراً وإنّما أصبح كامناً، وبكُمونه تفتح الكمائن والفخاخ"².

من هنا، من غير المُجدي أن تبقى خارج الكلمات، تنتظر ما تُحيل عليه، لأنّ لا شيء يأتي منها كما تُريد. يدعونا الشّاعر أن ندخل على الكلمات، أن نُفكّر في داخلها ليرسّخ اعتقادنا، مع الوقت، بأنّ لها فضاءً ثانياً يرُمي بنا في مشاعر وأفكار غير تلك التي ألفناها داخل منطق العلاقة بين الدالّ والمدلول، لأنّ الذي يتكلّم هو الكلمات ذاتها وهي تشتبك، من ملفوظٍ إلى آخر، بذات الشّاعر.

في عمله الجديد "قليلاً أكثر"³، يُواصل محمد بنطلحة سيرورة تحديثه للقصيدة، مُصعّداً مفهومه للكتابة، وبالنتيجة مفهومه المُفارق للعالم الذي تكتبه، خارج أيّة غائيّة للشّعر. مُتجرّدة

¹ - صدرت المجموعات الشعرية في كتاب جامع بعنوان: "اليتني أعمى"، فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء، 2002.

² - خالد بلقاسم، الكتابة وإعادة الكتابة في الشعر المغربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، 2007، ص 67.

³ - محمد بنطلحة، قليلاً أكثر، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط. 1، 2007.

من نفعيتها ومكتفية بذاتها، تتحرك قصيدته في سياقٍ ما فوق طبيعيّ تخلخل مفرداته الفالِنة من طُمأنينة المتلقي من البدء، حيثُ يصطدم الأخير بوجود تعاقد قراءةٍ مُفارقٍ. نقرأ في قصيدته "الوجود والعدم":

"في عُجالة:

وَجْهَانِ لِعُمْلَةٍ وَاحِدَةٍ،

الحياة.

قرأتُ هذا في عَظْمَةٍ كَتِفٍ

عَثَرْتُ عَلَيْهَا

بِالصُّدْفَةِ

بَيْنَ أَوْرَاقِي

بِدُونِ تَارِيخٍ. الْخَطُّ زِنَاتِي. وَفِي الْهَامِشِ:

الْوُجُودُ أَرِيكَةٌ

وَالْعَدَمُ صَوْلَجَانٌ" (ص6)

إن كان النصُّ تنتظمه بنيةٌ نحويةٌ مُصاغةٌ بدقّة (شكّل الحروف، وضع العلامات الإعرابية وعلامات الترقيم، توزيع المتواليات..) وهو ما نلاحظه عبر مجمل نصوص العمل، إلّا أنّ نفس الحرص على الوضوح لا يخصّ به بنية معناها، إذ لا يربط مكوناتها بعضها ببعضٍ رباطٌ دلاليٌّ بائنٌ، وهو ما يجعلُ بنيته العميقة تنمُّ عن نفسها كبنيةٍ للحُلُم والتّداعي والهذيان، الّتي لا تُنتج دلالةً وإنّما تحملُ اختراقاً لنظام الدّلالة: التّكثيف، المُفارقة ومراوغة الدالّ للمدلول. للنصّ مُغامرته في أنّه يُدشّن مصير العمل، ويضعُ كلماته في مُعترك التّأويل وتعدّدِيته. ففي الإياب — الذّهاب، وهي الإستراتيجية الّتي يفتّضها العمل الشعريّ بوصفه مفتوحاً مثل "قليلاً أكثر"، يلفتنا الكوّن الاستعاريّ الَّذِي تحترّهُ لغةُ العمل بقدر ما يجعلُ منه فضاءً بصريّاً مُشطّياً بكوكبة نُجومه الّتي تُضيء وتُعتّم، تُعبر وتُقيم، ترتوي وتعطّش، تُنشّج وتُصمّت. ففاعليّة القصيدة تتبدّى من عُبتها الكتابيّة حيثُ الدالّ يتحرّك وسط مؤشورٍ هائلٍ من التّيمات والاستعارات والإيقاعات الفالِنة من كلّ قياس، ويتسلّى. وإذ هي تتنامى وتنداعى في آن، تضعُ الفاعليّة مشروع القصيدة أمام مصيره. هذا المصير هو، بدوره، لا يتحدّد بسقفٍ محدّد، ولا عبر تصوّرٍ

قَبْلِيَّ. هكذا، يَبْنِ ذهابه الدالَّ وإياه، نَقْطَعُ مع مقولة "التَّجائُس"، ونَقْتَرِحُ عوضاً عنها مقولة "التَّراكُب" — بدون أنْ يعني ذلك المعاطلة في أداء الدالَّ — التي يُفْتَرَضُ أنَّ العمل يصْدُرُ عنها في تشييد مُتَخَيَّلِ الكتابة ولُعبتها، بالمعنى الَّذي يُفِيدُ انْقِلاباً في الرؤية إلى بناء القصيدة ومُتوالياتها:

"عَلَى الْوَرَقِ،

هَزَمْتُ

وَأَهْزَمْتُ

وفي الْحَقِيقَةِ، لَمْ أَكُنْ أَنَا مَنْ ذَهَبَ

إِلَى آخِرِ الْأَرْضِ

لَمْ أَكُنْ أَنَا صَاحِبَ الْجَبَرُوتِ

وإِنَّمَا، ظَلَمْتُ. " (مَجْرِبِ أَقْلٍ، ص10)

كُلُّ قَصِيدَةٍ، داخل العمل، يمكن اعتبارها عالماً صغيراً يَحْتَفِي بمخلوقاته في اختلافها وأثتلافها، في تنافرها وتجاذُفها بما يُشكِّلُ رَحْماً لِلصُّورِ وطلاوتها في الفيض عن معنى يظلُّ مُسْتَأْنَفاً وموعوداً به. بل يمكن لنا أن ندَّعي أنَّ أيّاً منها يقوم على "بذرة ديونيزوسية" تنقُضُ بشعريَّتها المُفَارِقَةَ المنطق السائد والاعتبادي للطبيعة بمنطق ممسوس، عبر الانتهاك الَّذي يحمل اللغة على أنْ تقول ما لا تريد، وما لا تقصد عادةً. في أغلب قصائد العمل نعثِرُ على هذه الشعريَّة، وعبرها لا ينفصل هذا الوعيُّ اللُّغويُّ المُفَارِقُ لدى الشَّاعر عن شرطه الكتابي الَّذي تُدْمِغُه لعبة الدالَّ، وعن سيرورة تدليله على المعنى في أكثر من ملفوظٍ شعريٍّ، في النصِّ وميتا — النصِّ معاً:

— قُبَالَةَ شَوَاطِيءِ اللُّغَةِ، نَاقِلَةَ بَتْرُولِ. (أنا سليل الهمج، ص21)

— أَنَا مَنْ هَرَفْتُ فَوْقَ الْأَرْضِ/ قَارُورَةَ الْمَعْنَى. (أنا، سليل الهمج، ص22)

— نَمَزَحُ مَعَ الطُّرُقِ/ وَنَنْصِبُ الْكَمَائِنَ/ فَوْقَ صَفْحَةٍ بَيضاءَ. (أنا ونفسي، ص37)

— لَا سِيَّاحَ حَوْلَ النَّصِّ/ الْحُقُولُ تَحْتَرِقُ. (بالبريدي العادي، ص43)

— أن أقوم باخْطَافِ اللّغة/ وأتركُ في مكانها رَقَّةً صَغِيرَةً/ وفَوْقَها: Liquidation
Totale. (لستُ شاعراً، ص47)

تبدّى اللّغة، هنا، في شكلٍ سديمٍ لا ينتهي من القلب ومُعاودته، ويتبدّى الدالُّ داخلها وهي تشتغل شديداً التّكثيف، والمدلولُ كثيراً في قليل. تسعى لبناء كينونتها من جديدٍ عبر بناء تصوّر يتأسّس على مُكوّنات الصّورة المتشعّبة والمتنافرة، بما يفتح القصيدة على شبكةٍ من الاحتمالات الدلالية، فتصير— وفق ذلك التّصوّر— معبراً لفهم الموجودات لا لتعميبتها، ومن ثمة تغدو هي نفسها قراءةً تأويليةً للوجود، فلا تُحاكيه بل تتمثله بطريقةٍ يُجازف معها الشّاعر بمقولات الكون، وصوّر الحياة عبر الأقاويل المُخيّلة وأشكال التّأتأة والهديان والتّداعي المُبلّلة لمنطق القوانين العامّة.

"الجبالُ

والسفنُ

حينما عطستُ ارتطَمَ بعضُها ببعضٍ

واختفتُ من الأفقِ

اختفتُ كلّها

اختفتُ تماماً

تخيّل

من جديدٍ، أوّلُ مَنْ شَعَرَ

بالهزّةِ

سمكةُ أبريل (لهذا أتأتّى، ص38)

يتمّ الاشتغال على اللّغة بوصفها لغةً لازمةً تُؤثر التّسلّي مع نظام الأشياء على أن تُحيل على كائناته المركوزة في الدّهن سلفاً، وبوصفها فضاءً دينامياً لتلاقي الأضداد المُخصّبة، وبوصفها حالة مُقاومةٍ تُعنى بواجبها المتوتر والمُحايث نحو مخلوقاتها التي تصطرع في وعي القصيدة. وإذا كانت اللّغة تُظهر وعياً مُفارقاً للعالم وتبني عليه صورتها في العمل، فمن المستحيل التّفكير في اللّغة دون التّفكير داخل اشتغال الدالِّ ووضعيته في القصيدة. داخل اللّغة،

هذه اللعبة دائماً: دالٌّ يُفْضِي إلى دالٍّ وإعداداً بدلالةٍ وسواها في خطاها. يتعلّق الأمر بدلالةٍ الخطاب التي لا تكفُّ عن كونها ناشئةً باطّراد، أو بأوضاع الذات، أو بالعلاقة المتوتّرة بين الكلمات والأشياء. داخل الخطاب، إذاً، لا يُمكن للغة أن تكون/ تؤدّي وظيفةً جماليةً، كما القصيدة. من لغةٍ تنهض تخيلياً من رُكام الأشياء، فيما مسّعاها تفجير أفعال التسمية وصيغ التعبير المجازي عبر تقنيّات الاستدخال واللقطة والمشهدية العارمة، إلى لغةٍ تُشارف على العماء ولا تتحقّق دلالاتها تحقّقاً خطياً، بل على خطّ الزلازل تُقيم:

".. أَضَعُ يَدَيَّ وَرَاءَ أُذُنِي

وَأُشْرِعُ فِي تَأْمُلِ الدَّوَالِّ وَهِيَ

(مِثْلِي وَمِثْلُكَ)

تُهْرَوُلُ

هُنَا أَيْضاً،

فَوْقَ خَطِّ الزَّلَازِلِ

ظَهَرًا لِيُظْهِرَ". (ص88)

للذات، هنا، مُغامرتها في قولٍ مالا يُقال وما لا يُقال وهي تتلق من دالٍّ إلى دالٍّ، مثلما يكتب جاك لاكان: "الذات — إن كان لها وعيٌ بدالٍّ ما يمتلك أثراً من عدمه — ليست شيئاً آخر غير الذي يتلقّ داخل سلسلةٍ من الدوال¹"، مع فارق أن الدالّ في التحليل النفسي هو خارج — لِساني، فيما هو هنا يظلُّ مبدأ الخطاب، أي عبور الذات في الدلالة. ومن الطريف، أن يعرض الشاعر "مساهمة في التحليل النفسي" في أحد نصوصه، مُصعداً لعبة الانزلاق التي لا تُفرط بحالٍ في خسارات الذات التي ليس لها ما تخسره أصلاً (خسارات لا يُفرط فيها، ص80)، مثلما في ملفوظاتٍ أخرى: (أنا ونفسي، ص36/ أنا سليل الممّج، ص41)، حيثُ تعكسُ لنا علاقة الإيقاع بالمعنى في لعبة الدالّ لا — وحدة الذات، بامتياز. لا — وحدة الذات أكثر من تراتبية المعنى. يمكن للمعنى أن يعبر غير مُذكرٍ، لكنّه مع ذلك يُظهر حالات الذات. متصدّعة ومقدوفة بها في متاه الكلمات، بلا مرجع:

— "لَمْ أَكُنْ أَنَا صَاحِبَ الْجَبَرَوَتِ

¹ - Lacan J., Séminaire XX, Seuil, 1975, p.48.

وإِنَّمَا ظَلَمْتُ .(ص10)

— "حَكِيمٌ كَالرَّمَادِ

وَحَيْثُمَا حَلَلْتُ، كَأَلْوَانِ الطَّيْفِ

لَا أَسْتَرِيحُ

أَتَجَدُّدُ

صَبْرًا عَلَيَّ . (ص20)

— "أَنَا وَنَفْسِي

فِي النَّهَارِ، طَرِيدَتَانِ

وَفِي اللَّيْلِ، غُبَارٌ كَثِيفٌ". (ص36)

بيد أَنَّهَا ذاتُ مُتَجَدِّدَةٍ لها قدرة "الخيميائي" الَّذِي يُخْرِجُ مِنْ لُعبةِ الدَّالِّ ظَافِرًا، بعد أن يَغْطِسُ مخلوقاته في ماءِ الكتابةِ وإكسيرها الَّذِي يَجْتَرِحُ إسْطِقْسَاتٍ بَدِيلَةً تَتَنَوَّزُعُ بَيْنَ ما هُوَ مَرْتَنِيٍّ وَلَا مَرْتَنِيٍّ، الحَسِّيِّ وَالْمَجْرَدِ، وَمُحَمَّلَةً بِأَبْعَادِهَا الأسْطُورِيَّةِ وَالدِّينِيَّةِ وَالتَّخْيِيلِيَّةِ، إِذْ يَأْخُذُ كُلَّ عَنَصَرٍ مِنْ عَنَاصِرِهَا صِفَةَ الاسْتِعَارَةِ الَّتِي تَتَفَجَّرُ تَلْقَاءَ ذاتِهَا، وَهُوَ ما يَنْقُلُ مَادِيَةَ الْكِتَابَةِ وَتَجَرِبَتَهَا فِي الْعَمَلِ الشَّعْرِيِّ إِلَى أَفْقِهَا المِيتافِيزِيقِيِّ الَّذِي يَحْتَضِنُ الْمُطْلَقَ. فِي التُّرَابِ، النَّارِ، الْهَوَاءِ ثُمَّ الْمَاءِ أَساسًا. وَفِي هَذَا الْمَعْنَى، يَغْمُرُ مَاءُ الْكِتَابَةِ فضاءَ النَّصُوصِ، وَيَعْكِسُ زَمَنَ الذَّاتِ طَافِيَةً وَمُنْزَلِقَةً مِنْ حَالٍ إِلَى حَالٍ أَكْثَرَ اسْتِدْخَالًا، بِقَدَرِ ما يَعْكِسُ مَنْظُورَها الْمُفَارِقَ لِلْمَحْسُوسَاتِ وَالْمَرْتَنِيَّاتِ تَحْدِيدًا، بِشَكْلِ يَدْعُ الْمَعْنَى يُبَاغِتُنَا مِنْ أَمْكِنةٍ لَا نَتَوَقَّعُها، حَتَّى جَاءَ فِي عِلْمِهَا:

"يَا لِلْمَاءِ

مِنْ كَثْرَةِ طَمَعِهِ

أَرَادَ أَنْ يَسْتَوْلِيَ عَلَى الْآفَاقِ

وَالشُّطُوطِ

فَفَقَدَهَا،

فَقَدَ وَثَائِقَهُ" (ص74)

وهو ما فَتَحَ العملَ في أنفاسه الأخيرة، المُستقطرة والمتقطعة في آنٍ، على مُتخيّلٍ يدفع بالتجربة إلى أقصاها، وبالمغامرة إلى أقصاها، كما في نصوص "نجوم في النهار" (ص75)، حيثُ الدالُّ يُعطاه هبة الامتلاء بدون أن يُصرّح بشيءٍ كدلالة ما، عابراً في صُور المُفارقة والكثافة التي تُشعرنا بما ضاع منا، وتُؤذينا في الصميم.

وفي خضمّ ذلك، يغدو محمد بنطلحة نفسه وجه استعارة عند هيرودوت، ولا يعرف كيف يكون مُعاصراً له بعد كلّ هذه الظلال والأقنعة. مثلما نُعثر على تشبيهاتٍ من طينة أخرى تسند المُتخيّل، فيما هي تُواصل، من جهتها، إعادات التسمية التي ابتهرها العمل من البدء، كرهانٍ أساسيٍّ في رُوحه: "بلادُ العجائبِ صمّتنا الرّهب"، "الليلُ أرغُن"، "ألمُ الفلاسفةِ شَمْعُدان"، "الأنهار مرّة تاج، ومرّة طعنة"، "دمي الزّجاج"، "الأملُ في متحف الشمع سلطان"، "الخطأ مياة عذبة"، إلخ. وإذا كان التشبيه أساساً هو تقريبٌ بين طرفين، يكون الثاني منهما هو الأقوى في الدلالة على وجه الشبه، فإن الأمر، هنا، مُغايرٌ تماماً، بحيثُ يفقد الطرف الثاني قيمته البيانية التي هي غاية وجه التشبيه وعقلته، وبالنتيجة لا يتحقّق للأوّل طمعه في الثاني، فيضيع تلقاء نفسه. تلك لُعبة الدالّ داخل الصورة. فمعظم التشبيهات في العمل لها قدرة سحرية تحويلية تعمل على اللعب ما بين المتباعدات والمتنافرات، وفي ذلك تقلّب تصوّرها للتشبيه كوجهٍ بلاغيٍّ — بيانيٍّ¹.

إنّا أمام مُتخيّلٍ من أبيه البرق وأمّه العاصفة، يترك الكلمات "علاقة في بخار المعاني". كذلك تكتشف جينالوجيا العمل التي تخترقها معارف متنوّعة، وتجارب كتابيّة من السوربالية والدادائية والهايكو والرّسم الحديث عن مفهومات الشّاعر نفسه المُخصّبة والمتوتّرة عن الكتابة، المعنى، اللغة، النصّ، علامات التّرقيم، الوجود والعدم، الحرّية، المعرفة، الجسد، الحقيقة والكذب، المعادل الموضوعي، الزمن، الأسلوب، الذاكرة، الطّوطم، الشبكة العنكبوتية، الاستعارة، إلخ. وهذا ما يَضَعُ تجربة الشّاعر محمد بنطلحة كواحدةٍ من أغنى تجارب الشّعريّ العربيّ ثقافةً ومعرفةً نافذةً بـ "ليل المعنى"، في أيّامنا.

¹ - يكشف ذلك شعريّة التشبيه وآليته في توليد الدلالات، ويوجد في كثير من شعرنا الراهن بخلاف ما زعم الناقد عبدالكريم حسن حين أزاح القيمة الجديدة التي صارت للتشبيه، و أكد أن ما يميّز قصيدة النثر من قصيدة التفعيلة هو أن الأولى كناية، وأن الثانية استعارية. أنظر: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، دار الساقى، بيروت، 2008، ص 176 - 177 .

8.2. اللعب والاحتمال.. ضوء في غابة المعنى:

من باكورته "على درج المياه العميقة" (1990)، مروراً بعمله المركّب والمفكّر فيه "مخفوفاً بأرخبيلات...، يليه "على درج المياه العميقة" {طبعة مراجعة ومنقحة}، وبعده: "راية الهواء" (2001)، وانتهاءً بعمله "فراشة من هيدروجين" (2007)، و"رجل يتسّم للعصافير" (2012) أدخل مبارك وساط رعدة جديدة في شعرنا المعاصر؛ فهو الشّاعر الذي يكفّ عبر مسار تجربته عن أن يُطوّر قصيدته التي تصدّع بانثيقاق جماليّ وتيماتٍ بائن ومتصاعد مثل نشيدٍ لانهائيّ، بسبب ما توافر لديه من متاعٍ تخيليّ وفلسفيّ يقدم من الوجود والكتابة، ومن مقروئته الخصبة والمتنوعة لعيون الشعر العربي والإنساني. يتجاوز ذلك المتاع منطق الكليات والقرائن والأشباه إلى حمى الحياة وتجربتها الفارحة والمغمورة بماء النسيب واليومي، التي تمبّ الذات عبورها وزمنيتها، ومن خلالها تتعرّف ماضي الآخرين، وتنتزع آثارهم من النسيان. يُدشّن مبارك وساط مصير عمله "فراشة من هيدروجين"¹، وميثاقه في تأويل القرعة، بنصّ "ظهيرة"، الشّبيه ب"مانيفستو" أو بيانٍ شعريّ:

"كنتُ على وشك الغرق

في البحر

البسيط

حين أنقذني

بجّارة

عروضيون

هكذا بقيتُ على الرّمال

ملفوفاً في بُغام الظهيرة

الذي تَنبَجَسُ منه

نُموراً ودعة

لقد حُكم عليّ بالتسكّع

فيبي

¹ مبارك وساط، فراشة من هيدروجين، دار النهضة العربية، بيروت، 2007.

الشَّعْرِي
قد جرفته الأمواج
وعليّ بمساعدة ثموري
أن أبنيه

ثانية. " (ص7-8)

من البدء يضع الشاعر بيته الشعري بوصفه مأوىً رمزيًا في الضوء، إذ يريد أن يُعيد بناء الدالّ النصّي مجدّدًا، فيما هو يجعله خارج "البحر العروضي"، منذورًا للأوضاع المتبدّلة التي لا قياس لها في منطق الأمواج المتلاطمة التي نشأ عنها الإيقاع. وإذا كان من الصّريح أنّ الشاعر لا يربط شعريّته برهان الوزن، وهو تحصيل حاصل أصلاً، بحكم انخراطه الأوّلي في قصيدة النثر وخيارات نسبها الجمالي والرمزي، فإنّ ما يلفت إليه، تحديداً، هو استحقاقات رهان المعنى بوصفه مأوى اليوتوبيا المبحوث عنه، وما يتطلّبه ذلك من إحساسٍ خاصّ بقلق الجدوى من عدمها، لأنّ بحثاً كهذا لا يُعوّل على التحديف، إلّا إذا كان المقصود بالتحديف، هنا، مُعاركة الأمواج وشهوتها بيدّين نشوانتين، واعتباره ذلك مُغامرةً لا تكلّ، ونشيداً لانهائياً من الطفولة، متصاعداً وطائراً. بـ"هوى نواصي" يأخذنا الشاعر إلى أرضه البكر يستكشفها خارج مدارها، فلا جاذبيّة تشدّه إليها:

"نُصت، نُدخّن لفائف

سحرية، يخفّ

وزننا، نرتفعُ

مُبَدّدين في الهواء، مطراً

ونُدْف ثلج...

الأرض نفْسُها

داخَتْ، فما عادتْ

تحتدبنا

ويبدو أنّها

كفّتْ

يتعدى ذلك أن يكون لعباً لغوياً، بل هو يعلن عن نفسه، تصاعدياً، بصفته استراتيجية لفعل كتابي يدفع بالذات المنتشية بمعرفتها إلى أقصاها، والمثقلة بقلق أسئلتها ورغائبها واستيهاماتها إلى أقصاها، وهو ما يجعلها تنهمك، من داخل وجودها، في صوغ متخيل شعري يرى إلى الأشياء والعناصر في غير مكانها، فيصغي إليها، ويضافها، ويأتيها بمنطق الغزو والنفوذ إلى جوهرها، ويعمل — بالنتيجة — على التحويل في كيميائها المسكون بالتوترات. ما يلفتنا في هذا المتخيل أنه "متخيل أثري" له قدرة عجيبة على التحليق، وعلى العمل بطريق سحري في الأشياء والعناصر، بحيث يقدم إلينا من/ في الهسيس، والدخان، والهواء، والنسيم، والرفيف، والعواطف الزرقاء، ومن ثم نحد أنفسنا مغمورين ب "أنفاس الغابة" التي تبتدعها ذات الشاعر، وتشق طريقها إليها ب "أثير الريبة"، وإن بدا الطريق "وعراً"، كلما "بدأ الضوء يتخفى في الذهب"، وبدا هو مُحاطاً "بكل تلك الجبال/ التي ستدلى/ من هاتيك الثقوب" (ص35).

هكذا نمضي مع الشاعر إلى الغابة التي يتقيأ في حداثتها، تحت ظلال أبي نواس وطرفة وماياكوفسكي وجورج سيمنون وسواهم، بلا نية في القتل، بل برغبة التره التي تسكنها أهواء الذكرى والحنين، فلا ينصب فخاً لطائر، ولا يقول لجذول أصمت، ولا يحب أن يؤلم حجراً، ولا يحتمل أن يزدرى زهرة، لأن ذلك ميراثه الذي انتهى إليه علمه، وانتشى به:

"وها أنا الآن أصنع سهاماً / من قطرات / نبيذ" (ص30).

ليست الغابة مُعطى خارجياً ناجزاً، بل هي تنتسج باستمرار، عبر المتخيل وعمله الذي يُنادي على البدايات، وعلى ميثاق العود الأزلي. فهي تتجلى إن بصورة حلم أو كابوس: "تركنا رأسينا في غابة" (ص23)، أو بصورة ذكرى: "تذكرت غابةً بأكملها" (ص71)، أو بصورة تطفح بالرغبة: "على شكل شعيرات سوداء/ في عانة غادة" (ص72)، أو بصورة الغبش الذي يتكاثف حتى يصير البحث عن "الأسرار المخبوءة تحت ياقة فراشة" — صماء أو من هيدروجين — سؤالاً هادياً على مدار التجربة التي تترجها الذات كمن "ينكش ريش الليل" (ص56)، و"يتهادى هادياً / على خطوط الرماد" (ص60).

هكذا، سرعان ما تتحوّل الغابة إلى دغلٍ يتعيّش عليه الشاعر، ويُوغل في أهوائه حين لا نكون نراه: في الكأس، في جراح الحليب التي تتخثر، وتحت النافذة التي تُوجّجها الريح بسعير ناياتها، وفي القوقعة التي تدور حول أذنيه وتأتيه بأخبار شاطئ بعيد، بالمعنى الذي يُفيد أنّ الشاعر يستدرج الدّغل إلى غرفة نومه، فلا يرى في الحلم سوى شجرة من ماء يغرق فيها العصفور، وفي غربته رائحة النمل والأقفال التي تصدأ في المرأة، كما الماء يغضب تحت المخدّات، بعيداً عن المدينة المسحوقة.

من خلال هذه الملفوظات المسكونة بالهذيان والحلم والكوابيس، يعمل المتخيّل ويتوهّج في غفلةٍ عن ذات الشاعر الذي يظلّ "أسير هاء الهواء" (ص43)، و"يسكن بيتاً من دخان" (ص92). وإذا كانت الذات تعاني الوحشة والفراغ والعزلة والقلق الوجودي مثلما تصدع بذلك نصوص "ليت لي" (ص31)، و"زمن القتلة" (ص48)، و"اكتئاب" (ص50)، إلّا أنّ الذات لا تستكين إلى ذلك، بل هي تطفحُ بروح المغامرة والتجاوز وعدم التراجع، حتّى وإن كان ذلك في "يوتوبيا" (ص61)، وفي "وهم الواقعي" الذي تنهض عليه نصوص الحلم والتخيّل في "إن كنت منذ الصباح.." (ص66)، والأمل في "لو شدّدنا الريح" (ص76)، والانتشاء بتمارين الاستعارة التي يُحدثها رنين "الشراب الزّعاف" (ص78). لا نفصل، هنا، وضع الذات عن شرطها الإنساني الذي تكتبه قصائد أخرى تتخذ صفة الحكاية الرمزية وتتحرك بالسرّد البغوريّ، فيما هي تُفصح عن سيرة الذات الشعريّة بصفاءٍ نادر، وتكشف سُخريّتها السوداء من زمنها الشائه والشائخ والمتصحّر برؤيا حداديّة، كما في نصوص "البئر"، و"وقائع"، و"انتظار"، أو في نصّ "حكاية" حيث يقول:

في كل مرة، يطرق الباب مُطوّلاً

ولا من مُجيب

بدأ شكّه ينكشُ لحيته

وأخيراً، أدرك أنّ الأحَد قد اختفى

أنّ الأيام المتبقية/ في حداد

وأَنّه يطرقُ باب غرفة فارغة

إلا من رائحة الدّم/ وبقايا

كوايس " (ص75)

لكن ما يثيرنا في هذه النصوص — الحكايات الرمزية ليس بناؤها الشذري الذي يشعُ
بصور رؤيوية تجعل الهامش بين الحسي والمجرد ضيقاً للغاية، بشكْلٍ يُجدد حياة الاستعارات
ويبعث فيها علم جمال اليومي والواخر، بل هذا التعايش بين زوجي الكابوسي والديونيزوسي
الذي يُزتر المتخيل راقصاً على الأجانب، إذ ما تني الكوايس والهديانات المثيرة للدهشة تُهيمن
على القصيدة، حتى يُكسر أفقها رغائب الانتشاء في شكْل استيهاماتٍ مُبهجة، كأنّ الألم
واللذة من رَجِم واحد، من أرومة واحدة:

"كلّما اعتصرت إسفنجة الألم

على جبيني

سرت رعثائك في كفتي

وبلّ هديائك شعري

فالتشيت" (ص17)

إنّ الذات التي يترعها الإحساس بالألم بسبب من زمنها، هي نفسها التي يترعها
الإحساس بالمتعة، من متعة التزّه في دغل تتوالد شعريته باطّراد، إلى متعة الإنزلاق في الدالّ
الشعري الذي لا يقول شيئاً، فيتداعى في سلسلة من المدلولات لا تنتهي:

"أحياناً، أستدرج كوايس

إلى غرفة نومي

صمتي جبل

مكسو بالجليد

فما عليّ إلا أن أمسك عن الكلام

لأترلج وأتشني" (ص38)

نكتشفُ بعد هذه المغامرة التي عبرتُها ذات الشاعر، بأريجٍ من ذاعتْ أشواقه في مياه
الشكِّ والحلم والهديان والمفارقة الساحرة والتَّخيل، أننا بصدد شخصٍ عاديٍّ جدًّا، لا هو بنيٌّ
أو قديسٌ أو مُخلصٌ:

"عاديٌّ تمامًا، ذكرياتي ذات أجنحة من ثلج،

أمسحُ النوم عن فمي،

لأدخنَ سيجارتي،

أمطُ قليلًا شفتي

لأرشف من قهوتي" (ص92-93)

وأما الفراشة الهيدروجينية التي يتسمّى بها الديوان، ورغم معاني الرماد المتكثّرة التي توحى
بها، فإنّها ليست أكثر من خيط رجاء يُشعّشع بالآتي في حجر امرأةٍ، حتّى "قالت إنّها بدورها
رَبّت فراشةً من هيدروجين في شعرها" (ص91). ثمة سورياتيّة ينجح الشاعر في دسّ التماعاتها
التخييلية المدهشة داخل قصيدته بقوة الكثافة التي تؤذينا في الصّميم، وبقوة النَّفس الشعري
الذي يرتفع بمعماريّة العمل الشعري إلى مستوى الرُّوح المرتبة للأشياء والعناصر والرؤى التي
تضع العالم في وَجْه مُفارقاته، وهذا ما يجعل القصيدة تتزع نحو بصريّتها، ويُنقذها من لعبة
الذهني — الصّدفوي المكرورة والمفترضة التي تُحبّط رهان الشعريّة، شعريّة المحتمل.
هكذا، بين الشّدرة والمتتالية والحوارية، تتحوّل القصيدة إلى فعلٍ كتابيّ وأليغوريّ- رمزيّ
يرتفع بنائها النصّي إلى "خيماء الانتشاء" الذي يفتحها على المحتمل، ويُجدّد وعي عناصرها
بالعالم: أي تتحوّل إلى ضوء في غابة المعنى.

الفصل الثالث

أنا الكتابة وتخييلات الجسد في الشعر النسائي:

بين البوح والتجريد

إذ نُصغي إلى أهمّ تلك التجارب التي يحفل بها الشعر النسائي المغربي، فإنه يمكن لنا أن نرصد آليات تشكّل الأنا الشعرية وما يترتّب على مُتخيّلها من فهم خاص للذات والأشياء والعالم، يختلف من ذات إلى ذات، انطلاقاً من الجسد في اختلافيّته، ومن الاهتمام بالجسد بوصفه يعكس بحثاً عن معنى ما، أو عن قيمة ما، يوجدان في موضع اشتهااء وتوق على الدوام.

1. عن شعر النساء، الشعر النسائي:

1.1. النساء والشعر، الهزل والجدة:

إلى حدود منتصف القرن العشرين، ظلّ الصوت الشعري النسائي، عبر عصور القصيدة العربية، رديف اليتيم والغياب. إذا استثنينا شواعر نادرات مثل الخنساء في الجاهلية والإسلام، ولبلى الأخيلية في العصر الأموي، والفارعة ورابعة العدوية في العصر العباسي، وولادة بنت المستكفي في العصر الأندلسي، وعائشة التيمورية في العصر الحديث، فإننا نكاد لا نجد من يدخل في زمرة الشواعر إلا الإماء والجواري والقيان اللاتي يصلننا منهنّ شوارد من الأبيات والمقطّعات كما في "الأغاني" للأصفهاني. فمعظم الأشعار المنسوبة للنساء في معظم الكتب والمختارات الشعرية الخاصة بجنس، مثل: "أشعار النساء" للمرزباني، و"الإماء الشواعر" للأصبهاني، و"نزهة الجلساء في أشعار النساء" للسيوطي، و"الحدائق الغناء في أخبار النساء" للمالقي¹، ليست تعبر في الحقيقة سوى عن مساهمتهن في مجالس الأُنس والسمر والمنادمة، وبالتالي غدت الصورة الأغلب على نتاجهنّ مقرونة بالنموذج العاطفي الخليع وبالتنظّم الهاوي الذي تتحكّم به أساليب الإغراء وإثارة المتعة والطرفة.

وفي مقابل هذا النتاج المتبعثر الذي تُنظر إليه باعتباره هزلاً و"مرفوضاً"، دعمت الفاعلية النقدية نتاجاً "جاذباً" للنساء الشواعر حصرت في غرضين، هما: الرثاء والافتخار. وهكذا وضع ابن سلام الخنساء ضمن طبقة أصحاب المراثي، وذكر لها ثلاثة أبيات فقط في رثاء أخويها صخر ومعاوية، وأورد الأصمعي في "الأصمعيات" قطعة لشاعرة واحدة هي سعاد بنت الشمرذل الجُهينة ترثي أخاها، ومثل ذلك فعل المفضل الضبي فأورد قطعة لامرأة من بني حنيفة ترثي شخصاً من قومها، وذكر ابن قتيبة في "الشعر والشعراء" للخنساء ولبلى الأخيلية نماذج من الرثاء. وحتى أبو تمام نفسه ذكر في "الحماسة" لنحو ستّ وعشرين شاعرة أغلبهنّ من الجاهلية وصدر الإسلام، أبياتاً ومقطّعات معظمها في الرثاء والافتخار. و في "بلاغات النساء"

¹ - المرزباني، أشعار النساء، تحقيق د. سامي مكي العاني وهلال ناجي، عالم الكتب للطباعة والنشر، 1995. أبو الفرج الأصبهاني، الإماء الشواعر، تحقيق د. جليل العطية، دار النضال، بيروت، ط. 1، 1984. جلال الدين السيوطي، نزهة الجلساء في أشعار النساء، تحقيق عبد اللطيف عاشور، مكتبة القرآن، القاهرة، (د.ت). أبو الحسن المالقي، الحدائق الغناء في أخبار النساء، تحقيق عائدة الطيبي، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، 1978.

أورد ابن طيفور لعدد من الشواعر أشعاراً قلّتها في الرثاء والفخر، أو في الحُضّ على الثَّار، متقّياً أثر سابقه الذين "كانوا يقولون: أجود أشعار النساء، أشعار الموتورات الحاضات على الطلب والمُعيرَات والثاكلات المؤبّات وأشعر النساء في الجاهلية والإسلام، الخنساء".¹ أما القرشي فلم يأت في "جمهرة أشعار العرب" على ذكر آية شاعرة حتى في باب المراثي نفسها. وبناءً عليه، تكشف هذه القصيدة أنّ تُقَادنا القدامى لم يكونوا يختارون من شعر النساء إلا ما جاء في "باب التعازي والمراثي" الذي يكرّس "الفضيلة الاجتماعية"، لأنّه باب الجدّ واختبار الصدق، وأنّه يجري مجرى الشعر الجَزَل الذي لا ابتذال أو تهالك فيه، وأنّ من عادة المرأة وطبيعة تكوينها النفسي أنّها تُجيد -في نظرهم- من قول الشعر ما يثيره شوب عاطفتها والشعور بالحزن والفداحة عندها، وإلاّ ما قدّموا الخنساء على فحول الشعراء بسبب مراثيها في أخيها صخر، أو ليلي الأخيلى لمراثيها في توبة بن الحمير. وعدا ذلك، لم يكن الثّقاد يستسيغون شعر المجالس، إذ بدا عليه لُينٌ وفتنةٌ وتهالكٌ على العاطفة. ونجد، ابتداءً من العصر العباسي، أن من بين عدد من الجوّاري والقيان من صرفت شعرها أو نظمها الشعر إلى وصف الطبيعة والحبّ الذي يقرب من التهلك، وبعضه إلى شعر التصوف والزهد بعد توبتهنّ، وغير ذلك. فكانت أعلام الشاعرات تبرز تبعاً لمقاييس العصور المختلفة، وكانت مهمّة الشاعرة تمتدّ "من مجرد نظم الشعر لكي تدرج ضمن مدرسة فنية لها مقوماتها وسماتها الخاصة وذوقها الفني"². ومع ذلك، ظلّ النقد والخطاب الموازي لشعرها لا ينظر إليها إلا باعتبار نموذج الشاعرة البكّاء التي لا تجيد سوى ذرف الدموع.

¹ - ابن طيفور، بلاغات النساء، دار الحداثة، بيروت، 1987، ص257. وترى فاطمة المحسن: "أنّ دور الرائية الذي أوكل للمرأة هو من بين الأدوار التي جنبتها زلل التمتع بتحقيق الرغبات، وفي المقدمة منها منافسة الرجال في القول وقبل كل شيء في ميدان السلطة الأدبية التي كانت تؤهلها التقاليد زمن الكهانة لتتمتع بحقها في ممارستها. وحتى مهنة الوعظ وقول الحكم والأمثال التي احترفتها المرأة في الجاهلية، حرمت عليها فيما وصلنا من الشعر المروي. لم تستطع المرأة العربية أن تبدي مقاومة لتجاوز الأدوار التي أعدت لها شعرياً، إلا في حالات قليلة". انظر: مرجعية شعر المرأة العربية تقاليد الرثاء في القصيدة النسوية، مجلة نزوى، العدد 17، يناير 1999م، ص75.

² - مي يوسف خليف، الشعر النسائي في أدبنا القديم، مكتبة عريب، القاهرة، 1991، ص210.

2.1. أدب المرأة.. أيُّ معنى؟

يقودنا الكلام السابق إلى الاستنتاج بأنه كانت هناك نظرة دونية ناجمة عن البنية الذهنية للمجتمع العربي كانت ترى إلى أدب المرأة بوصفه ضعيفاً وقليل القيمة لا يُضاهي أدب الرجال، وهو ما جعل المرأة تتهيّب من خوض نشاط الأدب، وحُكِمَ عليها أن تبقى خارج حلته أو معركته داخل المجتمع، وهو ما يُفسّر غياب المدوّنة الأدبية النسائية العربية، أو على الأقلّ تبعثرها ونُدْرَها.¹

وقد ظلّت هذه النظرة تُوجّه مجمل نشاطيّة الأدب كأنّها غدت ضرباً من سلطة السّنن الثقافي الذي رَسّخته مؤسسة الأدب وارتضته الذائقة المهيمنة، ولم تتزحزح تبعاً إلا مع اشتداد الدعوة الإصلاحية منذ أوائل القرن العشرين إلى تحرير المرأة ومنحها حقوقها المسلوبة منها. ومنذ منتصفه، بدأ الصوت الجماعي للمرأة الأدبية يهبّ، في موجاتٍ متتالية، ليرمي عنها سمات السلبية والخنوع والتردد، ويكسر حاجز الخوف من قول أناها ودفائنه؛ ومن ثمّة برز اشتداد الحاجة عندها للتعبير، بأسماء مستعارة في بادئ الأمر، عن معاناتها الذاتية، وشجوها الخاصة، وجماليّات أنوثتها وتفصيل جسدها وأرشيّفها الشخصي الموجه، ووجدت في الأدب بأجناسه، شعراً وسرداً، ما استجاب لهذه الحاجة الملحة.

في سياق ذلك، جرى الحديث عمّا اصطلح على تسميته بـ(أدب المرأة)، و(الأدب النسائي)، و(الكتابة النسائية) أو(كتابة الأنوثة) داخل حقل الأدب، مُتجاوباً مع بعض الدراسات الثقافية، ودراسة النوع الاجتماعي أو الجنوسة تحديداً. وقد حملت مثل هذه

¹ - مع الرأي الدارج بأنّ المدوّنة الشعرية النسائية تكاد تكون غائبة، إلا أنّ هناك من يذهب إلى أنّ الشعر العربي لم يعدم عبر تاريخه شاعرات كبيرات وحكيّات منذ الجاهلية. وكانت الباحثة رغداء مارديني قد عرضت لترجمات مفصلة نسبياً عن ثلاث وستين شاعرة جاهلية، وممن وردت لهن دواوين أو مقطوعات أو حتى مجرد أبيات قصيرة. انظر: شواعر الجاهلية، دار الفكر، دمشق، 2002. ويروى عن الصاحب بن عباد أنّ أبا بكر الخوارزمي وفد عليه فاستأذن عليه من حاجبه وكان الصاحب يعرف بوصوله فاراد مناكدته، فقال للحاجب قل له إن مجلسي لا يدخله إلا من يحفظ عشرين ألف بيت من شعر العرب. فقال الخوارزمي: قل له هذا من شعر الرجال أم شعر النساء". انظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، الجزء 4، ص401. ويذكر أحد دارسي الشعر الأندلسي "أنه وُجد في الأندلس ستون ألفاً من الشاعرات وكان أغلبهن من غرناطة وكنّ يعرفن بالعربيات بدلاً من الغرناطيات، واعتقد أن هذا العدد مبالغ فيه، ولكنه لا يخلو من حقيقة إذ لولا وجود حركة نسوية شعرية لما أطلق هذا الحكم". انظر: محمد المنتصر الريسوني، الشعر النسوي في الاندلس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1978، ص 40.

التعبيرات تقسيماً جنسانياً لمفهوم الأدب ووظيفته، وطرحت معها نقاشاً لم يهدأ إلى اليوم، بين مؤيد ومستنكر. مثلما أيقظ الوعي

بـ "النسوانية"¹ لدى كثير من الشاعرات وكاتبات القصة والرواية والمشتغلات بفني السينما والوثائقي في السنوات الأخيرة.²

3.1. من إثبات الذات إلى تأنيث القصيدة:

وإذا قصرنا الأمر على الشعر، فقد مثلت حركة الشعر الحرّ، وبزوغ نجم الشاعرة العراقية نازك الملائكة وريادتها الحاشدة بالرموز³، البداية الحقيقية للصوت الشعري النسائي الجديد الذي لم يتأخّر عن مساهمته في تحديث القصيدة العربية وتحريرها من القوالب الأسلوبية والعروضية التي رانت عليها سنين عدداً؛ فعمل، بذكاء مُمثّلاته الرائدات من أمثال مي زيادة ونازك الملائكة وفدوى طوقان وملك عبد العزيز ولميعة عباس عمارة وغادة السمان ومالكة العاصمي، على إدماج النفس الأنثوي في نسيج اللغة الشعرية، وتنويع بعدها الإيقاعي بخفوتها وتردّداته المهموسة، وتوسيع مداها المعجمي والتصويري، وتوحيثها وجدانياً وقيماً، عبر إطلاق العنان لخيلها البكر والمهمل في تضويء المناطق "المكبوتة" و"القوى الكامنة" و"الهذيان الداخلي" لأننا الكتابة بما تنغلق عليه من إجماعٍ بالبساطة والغموض والهشاشة، وتوقّ إلى الحياة والفنّ.

¹ - النسوانية أو الحركة النسائية Féminisme هي مجموع الأفكار السياسية والاجتماعية والفلسفية التي تسعى إلى تحديد وتعزيز وإرساء حقوق المرأة في المجتمع المدني وفي المجال الخاص. وهي تتجسد داخل المنظمات التي تتمثل أهدافها في القضاء على التفاوتات الاجتماعية والسياسية، والقانونية والاقتصادية والثقافية التي تكون النساء ضحايا لها. وإذا كان مصطلح 'النسوانية' لم يأخذ معناه الراهن حتى نهاية القرن التاسع عشر، فإن الحركة اكتسحت في بحر القرن العشرين العالم بأسره. انظر:

Michèle Riot-Sarcey, Histoire du féminisme, La Découverte, collection Repères, Paris, 2002.

² - أجرى أحد الباحثين مسحاً للكاتبات العربيات انطلاقاً من مقولة مفادها أن الأدب النسائي بات رافداً هاماً من روافد الأدب العربي الحديث، وتحديدًا منذ الربع الأخير للقرن التاسع عشر، وانطلاقاً من قلة اهتمام مؤرخي الأدب العربي بهذا الأدب النسائي. اللائحة طويلة وكبيرة، ومعتمدة على مراجع ومصادر متنوعة تكفل التأكد من صحة المعلومات والمعطيات. انظر: جوزيف زيدان، مصادر الأدب النسائي في العالم العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط. 1، 1999.

³ - في هذا الإطار يقول عبدالله الغدامي عن نازك الملائكة إنها "المرأة الأنثى التي حطمت أهم رموز الفحولة وأبرز علامات الذكورة، وهو عمود الشعر". انظر كتابه: تأنيث القصيدة: قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنثوية الشعرية، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، 1997، ص 66.

ففي مقابل معجمها الذكوري الذي يتغنى بالفروسية والاستعلاء ويتّسم بالصنعة والجزالة ومتانة العبارة وطول التّفَس، بدأت يتسلّل إلى اللغة مزيجٌ من الثرية الهامسة وشبّوب العاطفة وانسياب الصور والأحلام وتراسل الخواطر والرغبات المكبوتة، وعذوبة الإيحاءات العفوية بسمتها الغنائي وإيقاع ذاتيته. فضلاً عن ذلك، ثمة تدفّق الموضوعات التي تستأثر باهتمام المرأة ومزاجيّتها وفضولها العاطفي، بما في ذلك الرثاء، رثاء الذات تحديداً، والحبّ والحرية والشعور بالعزلة والخوف من الزمن والموت والتّزوع إلى المطلق والمجهول هرباً من شرّاهة المادّة ووجودها الضاغطة. وكانت هذه الموضوعات يتشابك فيها البعد النفسي بالبعدين المأساوي والفلسفي، والبعد الذاتي والسيرذاتي بالبعد الجمعي في شقّيّه الوطني والقومي.

وقد ترافق ذلك مع المناخ العام للمشهد الأدبي إبان الخمسينيات والستينيات من القرن الفائت، بمعاركه الأدبية وطروحاته الفكرية التي وسّمها الأثر الرومانسي بغلالةٍ كثيفة، ودعوة "الأدب المهemos" التي أطلقها محمد مندور، والسجال النقدي الذي أثارته كلّ من نازك الملائكة من خلال كتابها النقدي "قضايا الشعر المعاصر"، وسلمى الخضراء الجيوسي وخالدة سعيد ويمى العيد في مقالاتهنّ. عدا عن التّأثّر عن الحركة النسوية التي اتّسعت في أوروبا وصاحبها نقدٌ نسائيٌّ أدبيٌّ وثقافيٌّ مواز.

ومع شيوع قصيدة النثر، انعطفت الشاعرات بتجارهنّ إلى مرحلة شعرية جديدة لعلّ أهمّ سماتها تجذير البعد الأنثوي للقصيدة بخصائصها اللغوية ومُؤمّاتها البلاغية والفنيّة، بما في ذلك التزوع نحو الذاتية والاهتمام بالجسد بتفصيلاته وإيحاءاته المتنوّعة. وهو ما أتاح للدارسين أن يتلمّسوا نشوء خطاب شعريّ نسائي يراهن بأنساقه وكيانه الذاتي على تحقيق جماليّات مغايرة بقدر ما يرفض تبعيته لسلطة الخطاب الذكوري-الفحولي أو تقليده وانضواء تحته، بل يتحدّاه ويتمرّد عليه. وهكذا، "يبدو أنّ لسان المرأة أو لغتها المرحّلة اليوم كنسقي من العلامات إلى سياق الكتابة الشعرية، هي مهمّة الشاعرة لإعادة المرأة إلى الكتابة، حضوراً بها إلى قلب الحياة".¹

¹ - محمد العباس، سادانات القمر: سرّانية النص الشعري الأنثوي، دار نينوى، دمشق، ط.2، 2010، ص10. وترى الشاعرة المغربية زهرة زيراوي أنّ كلّاً من المرأة الساردة والمرأة الشاعرة قد أشرّعت "النوع جديد من الكتابة، هو الكتابة بالجسد العاري؛ غير أنّ العُريّ كمدادٍ وكلماتٍ لهذه الكتابة لا يُفهمُ على أنّه هدفٌ في حدّ ذاته، بقدر ما إنّ الأمر يتعلق بوسيلة من وسائل الإبلاغ والشرح والتفسير، كانت المرأة الكاتبة

كان الأمر، بالفعل، أشبه بثورة ناعمة لانتزاع الاعتراف بوجودهنّ والإقرار بحضورهنّ وحقّهنّ في تقرير مصيرهنّ الإبداعي والإنساني، وقد تمّ لهنّ ذلك. لكن يُخشى راهناً، وفي ظلّ استسهال الكتابة، على قطاع منهنّ أن يستبدل بسلطة الذكورة سلطةً خفيةً مُدمّرةً تغريه بالانقياد السهل وراء العواطف وابتذالها، والاستسلام للشكليات والمظاهر التي قد تفرغ أنوثته وإنسانيته من كلّ قيمةٍ واعتبارٍ رمزيّ.

2. في الشّعْر النسائي المغربي: أنا الكتابة وتخييلات الجسد

في المغرب، وبسبب من الغياب الطويل الذي تُكرّسه كتب الأدب والتاريخ عنها لأسباب دينية واجتماعية ونفسية تحكّمت بآليات الإنتاج الثقافي وسلطتها، لم تُثبّت المرأة حضورها كشاعرة إلا منذ عهدٍ قريب، بعد أن صودر صوتها في ميدان الشعر ولم تكن بالنسبة له إلا موضوعاً أو مجرد منشدة أو راوية له في مجالس السماع والإنشاد والأندية الأدبية التي ازدهرت خلال العصرين الموحدي والمريني. وإذا كان العلامة عبد الهادي التازي قد ذكر في كتابه (المرأة في تاريخ الغرب الإسلامي) ثلاثة وستين منهنّ. بمن فيهنّ أم النساء بنت عبد المومن، وحمدة العوفية الملقبة بـ"خنساء المغرب"، وحفصة بنت الحاج الركونية¹، إلّا أننا لا نجد لهنّ إلا شذرات غائبات لا تفصح عن شخصية إحداهنّ على الأقل.

1.2. تدشين مصير:

لم تظهر أول مجموعة شعرية نسائية إلا في العام 1975، موسومة بـ "أصداء من الألم" لصاحبتها فاطمة الزهراء بن عدو الإدريسي. أضُمومة شعر متواضعة فنيّاً، لكنّها كسّرت صمتاً مُريباً وكثيفاً خيم على وجود المرأة وكينونتها لسنين عدداً، وكسّرت طوق الخوف عمّن كانت تحتفظ بما تكتبه لأرشفة أوجاعها الخاصّ. فتوالى، وإن على استحياء، ظهور دواوين جديدة، مثل: "كتابات خارج أسوار العالم" (1987) للمليكة العاصمي، و"أغنيات خارج الزمان" (1990) لثريا السقاط التي اشتهرت بقصائدها الملتزمة لسنواتٍ قبل أن تجمعها في ديوانها اليتيم. وابتداءً من عقد التسعينيات، سوف نشهد انفجاراً دالّاً وإقبالاً من لدنهنّ على

في أمسّ الحاجة إليها بُعِثَ الوصول إلى قلب القارئ وعقله". انظر مقالاتها: عري الأدب النسوي، جريدة (الزمان) اللندنية، عدد 29 يوليو 2013.

¹ - انظر: عبد الهادي التازي، المرأة في تاريخ الغرب الإسلامي، نشر الفنك، الدار البيضاء، ط. 1، 1992.

الإفضاء بتجارهين ونشرها في كراريس ومجاميع تعاضمت في بدايات الألفية الجديدة التي أطلقت زخم الحرية وفضاء النشر الإلكتروني، حتى طاولت المئين مجموعة شعرية استبدت بأكثرها اللسان العربي فصيحاً ودارجاً بين الروافد اللغوية الأخرى، الأمازيغية والحسانية والناطقية بلغات أجنبية. وقد برز فيها الشعر غيره من أجناس القول، كآثـير الأثير لديهن ليقلن صمت النساء، إذ بدا الأقرب إلى طبيعة المرأة، والوسيلة الأنجع والأسهل للتعبير عن أحاسيسهن بشكل مقتضب.¹ وإجمالاً، يمكن القول إن هذه الوفرة من النصوص والدواوين منذ مطالع الألفية الثالثة بمثابة مكسب للشعرية المغربية، إذ انتقلنا من معدل شاعرة تكاد تنفرد لوحدها بعقد زمني بكامله، من مثال ثريا السقاط في ستينيات القرن الماضي، و نموذج مالكة العاصمي خلال سبعينياته، إلى الانفجار النسبي لبعض الأسماء والتجارب الشعرية النسائية بدءاً من الثمانينيات، وانتهاء إلى ما يصح نعتـه بـ "تسونامي" شعري نسائي سيتبلور انطلاقاً من واسطة التسعينيات ولما يزل في التنامي والاطراد، كما يشير إلى ذلك بنعيسى بوحالة².

إن الكتابة الشعرية النسائية المغربية هي، في مجملها، كتابة شابة تُقارب أربعة عقود؛ لكنّها تشهد تحولاً كمياً ونوعياً يرتبط بانفتاح المرأة على المجال الثقافي والفني، وازدياد وعيها بذاتها وحضورها، وطموحها لأن تُحرّر لغتها من تقاليد الكبت اللغوي والجمالي والقمع الاجتماعي، وتوصل صوتها للقراء، متحملة عبء طبع دواوينها على نفقتها الخاصة. ونستطيع الآن الحديث عن حركية شعرية نسائية في المغرب، خصوصاً إذا أدخلنا في الحسبان شاعرات الإنترنت وعددهنّ كبير مع يسر الولوج إلى المهبط المعلوماتي الكوني الجارف بما يفيد من التفاف على كثير من معيقات التداول والانتشار والتحرر من أي سلطة ورقابة، والجرأة على مواجهة القارئ مباشرة بخلاف ما كانت عليه الأمور سابقاً؛ لكنّ النقد لا زال متخلفاً عن تتبّع تجارب هذا الشعر ورصد جماليّاته النوعية، على صعيدي الشكل والمضمون. ورغم تباين مستويات العديد من الكتابات الشعرية النسائية، وهشاشة بعضها واندفاعها، فإنّها دليل عافية على التنوع والدينامية التي يعرفها الحقل الإبداعي المغربي برمته.

¹ - بعد أن كن ثلاثاً في السبعينيات، وثمان في الثمانينيات، بلغ عدد المجموعات في التسعينيات نحو تسع وثلاثين، ليرتفع إلى خمس وتسعين ومائة في بدايات الألفية الجديدة. انظر: محمد يحيى قاسمي، المجموعات النسائية المغربية قراءة في التراكم، مطابع الأنوار المغربية، وجدة 2011، ص55.

² - انظر الحوار الذي أجرته معه سعيدة شريف، الملحق الثقافي لجريدة (الأخبار) المغربية، عدد 13 يونيو 2013.

2.2. تجارب على محك الأنا:

إنّ أماننا اليوم متناً شعرياً بارزاً، متأثراً من مجموع ما تكتبه شواعر المغرب، يسمح لنا أن نُقرّ بوجود كتابة شعرية تتكلم صيغة المؤنث وفنتته، ومفعمة بالتّفسّ الأنثوي الذي سرى في جسد اللغة وفنّت آليّاتها، وأعاد تسمية كثير من مفرداتها المادّية والرمزية، بفضل التهوية التي أتاحها ذاتها الكاتبة وهي تضع إصبعها في الجرح، وتسمّيه بنفسها، متمرّدة ومتأمّلة وونابضة بالعاطفة والشهوة وبوجدانها الخصب الذي يتكلّم عهداً من التاريخ الشخصي الموجه والتجربة الوجدانية المشعّة. وبهذا المعنى، رفضت أن تكتب نصّاً تحت أطر القولية أو تطمئنّ إلى التّنميط الذي يستغرق غنائيتها أو شفافيتها الخاصة؛ فبدا قاموسها الشعري هامساً وعفويّاً، وتماوج إيقاع خطابها بأنفاس غوايتها وشروح جسدتها، وترافقت على أطراف كتابتها مخايل من هشاشتها وحياتها الصغيرة.

لعلّ أهمّ ما يلفتنا في هذه التجارب أنّها تجعل من الذات موطناً للكينونات، ومن اللغة كائناً يغرس وجوده بطاقة الرؤى وأحلام البقطة والأشواق الدفينة وغيرها ممّا يدخل في صميم الكينونة الأنثوية وماهية النوع (الجنس). وإذا كان بعضها يشتغل على بناء القصيدة، فإنّ كثيراً من هذه التجارب أقرب ما تكون إلى الخواطر الشعرية وتنداعي لغتها إنشائيّاً. كما أنّ غالبيتها تميل نحو قصيدة النثر، بصرف النظر عن شعريتها من عدمها، بين قصيدة طويلة أو مكوّنة من مقاطع، وبين قصيدة قصيرة تكئى على البناء الشذري. والأهمّ، أنّ هناك اهتماماً متزايداً لدى الشعراء بإصدار مجاميعهنّ أو بواكيرهنّ مرفقة بأقراص تضم قراءات شعرية لهنّ بأصواتهنّ، وتركيزاً لضمير المتكلّم، لصوت الأنا مقروءاً ومسموعاً، وكأنّ المرأة تتأّر لنفسها وذاتيتها من عصور الصمت والخوف الذي أطبق عليها. أضف إلى ذلك، أنّ هناك تطوّراً في بناء النص الشعري النسائي وتشكيل خطابه، فقد انتقل الديوان من مجموعة متفرقة من النصوص كيفما اتّفق، إلى الديوان الذي يتشكّل من نصّ واحد تعبره شذرات واستدعاءات ذاتية وأوتوبوغرافية وتخيلية يجمعها خيطُ ناظم، موضوعاتي ونفسي.

من تجربة إلى أخرى، عند هذه الشاعرة أو تلك مُخضّمة وشابّة، ثمّة اشتغال مركزيّ لضمير الأنا الذي يُطلق استعارات الحضور من عقابها، ويتجاوب مع صميم حاجياتها الانفعالية والحياتية والتخييلية. ويحفزها على القول بوتائر متنوّعة تتردّد بين البوح والتجريد، وتسندتها

أساليب ورؤى ومواقف ومرجعيات تنعكس على شكل تدبير الذات والتعبير عنها أوتوبيوغرافياً، وجودياً ورؤيويًا.

هذا الإقرار الذي نسوقه ليس مُجرّد أحكام قيمة مسبقة عن المنجز في نصوص المتن وأجروميّاته، بل هو استنتاجٌ تدمغه ملفوظات بنية الجملة الشعرية، ويومئ إليه المتخيّل الشعرية الذي يشتغل في غفلة عن الذوات ويؤجّه مساراته في كلّ ديوانٍ على حدة، أو تجربة بأسرها.

3.2. أنا الأُنثى، الجسد في الكتابة: رؤى، تشهّيات واستيهامات

عندما نُصغي إلى أهمّ تلك التجارب التي يحفل بها الشعر النسائي المغربي، فإنّه يمكن لنا أن نرصد آليات تشكّل الأنا الشعرية وما يترتب على مُتخيّلها من فهم خاص للذات والأشياء والعالم، يختلف من ذات إلى ذات، انطلاقاً من الجسد في اختلافيّته، ومن الاهتمام بالجسد بوصفه يعكس "بحثاً عن معنى ما، أو عن قيمة ما، يوجدان دوما موضع اشتهاً وتوق"¹. فشاعرة مثل مليكة العاصمي أثبتت، ابتداءً من ديوانها "كتابات خارج أسوار العالم"، ارتباط تجربتها بمشاكل فكرها السياسي والنضالي الذي أملى على أناها المتمرد والمُحرّض أن تُجابه السلطة وتصرخ في وجه الواقع وتكلّسه وخذلانه. لكن، مع رفض أنا الشاعرة وعدم رضاها عن واقعها واحتجاجها عليه بصوتٍ تسمه الغنائية، لم تضع بوصلة الأمل واستشرافه من يديها، وهي تنقل قصيدتها إلى الفضاء الدرامي مُستضاءً بعبارات من الومض والتكثيف، التي لا تتخلّى عن شرطها الإيقاعي وزناً وتكراراً وتقفية، كما في أعمالها الشعرية التالية، بما فيها "دماء الشمس وبورتريهات لأسماء مؤجّلة" (2001)، و"كتاب العصف" (2008).

تقول في قصيدتها "نوّار الشمس":

"منذُ تفتح فلقُ الإصباح تفتّحتُ

وفجرني خيطٌ ذهبيٌّ غازلني

وتبرّعم في نوّاريّ الصفراء

فتّحتُ بذوري

¹ - عبد الحميد عقار، صوت الفردانية، الكتابة النسائية: محكي الأنا، محكي الحياة (مؤلف جماعي)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط.1، 2007، ص4.

نَوَيَاتِي وَنُدُورِي
فَتَحْتُ دَوَاخِلَ رُوحِي فِي وَهَجِ
الإشعاعِ
نَزَعْتُ خُدُورِي
خَلَخَلْتُ جُدُورِي
وَاسْتَكَمَلْتُ لِمَصِّ النَّارِ
جَسَدًا حَلَّ مَسَارِبُهُ لِتَلَقِّي نَضْحِ
الشَّمْسِ
الْإِلَهِيَّةِ اللَّهْفَى
لَهْبِي / لَهْفِي
يَلْتَهَبُ اللَّهْبُ
النَّصَبُ / السَّعْبُ
يَنْضَحُ وَهَجُ الشَّمْسِ عَلَى رُوحِي
أَتَلْهَبُ
يَشْتَعِلُ الحَطَبُ
وَتُثْوِرُ الكُرْبُ
وَيَفُورُ العَصَبُ
وَيَشْعُ الأَدَبُ.¹

في مقابل هذه اللغة اللاهبة تصل الأنا بأصوات عابرة من التجربة الإنسانية العارمة، وربما تنوعاً عليها، ثمّة انكفاءً على التزوع الفردي للأنا الذي سيقطع مع الهمم الجماعي لصالح الصوت المفرد المصيح إلى ديب الذات في مختلف تقلباتها وحالاتها الشعورية والوجدانية، إذ يتلبس بلبوس التجربة الجوانية أو الجسدية، ويحول لغته إلى لسان حال يسمو بتجربة التوق الصوفي إلى الاكتمال والفناء بعد معاناته حالات الفقد والغياب، مثلما يحولها إلى كوكبة نجوم تتلألأ بأثر الجسد وإشراقاته.

¹ - مليكة العاصمي، دماء الشمس، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط.1، 2001، ص85.

فهذه الشاعرة أمينة المربني تعمل، في سعيها اللاتب إلى المطلق ومعانقته، على تحريرها ذاتها من حمأة الجسد وسجنه، وأنها من سلطة المعنى وتستبدل به معنى مُتحوّلاً باستمرار يتجاوب مع نزوعها الرؤياوي- الجوهراني بلغة إشراقية وغنائية تتألاً بقوافٍ داخلية وموازنات صوتية، كما بمجازات الكشف والرؤيا؛ وهذا ما يتيح لنا أن تتجوهر في الصميم من هويتها الكيانية المهدورة، وأن تبصر بضوء المحبة أعماق الحياة رغم ما فيها من زيف وخداع.

تقول الشاعر في مكاشفتها الثالثة "رقصة":

"كَيَّ أُخْرِجَ مِنْ هَذَا الْجَسَدِ الْوَهَجِ

الْجَسَدِ الْغَنَجِ

الْجَسَدِ الثَّجِجِ

كَيَّ أَدْخُلَ ذَاتَ الصَّفْوِ

وَذَاتَ الصَّخْوِ

سَتَلْبَسُنِي ثَانِيَةً

أَخْتَرِلُ الْعُمَرَ الْجَمْرَ

الْعُمَرَ الْحَمْرَ

بِكَأْسٍ لَا تُشْبِهُ تِلْكَ الْكَأْسَ

يَشْقُ الْجُبَّةَ مِنْهَا

أَهْلُ الْقَفْرِ

وَأَهْلُ الْفَقْرِ

وَأَهْلُ الْقَبْضِ

وَأَهْلُ الْجَذْبِ".¹

وعبر استعارتها لمثل هذه اللغة في حضورها الصوفي العرفاني والإشراقي، تتجلى الشاعرة لطيفة المسكيني بجراحات الذات وحيرتها وضيق الحال عندها، بل إنها تجد فيها الملاذ الآمن، وهو ما يلقي بظلالٍ من الرمز والإيحاء كثيفة في ديوانها "حناجرها عمياء". تقول الشاعرة:

¹ - أمينة المربني، مكاشفات، مرجع سابق، ص 27.

"هكذا بدأت الخطوات درهما وجاءتني
بهمتها ممشوقة القدّ هذه الأسئلة
قطعت الوتر اتبعت الوتيرة
أطفأت وهجي الضال عن سبيلي
تعال تتحول إلى قواميس تشبهنا
يا هذا الطير!"¹

ثمّ تنغمر أنا الشاعرة في إشراقات السكر وخدره اللذيذ، وتُقبل على مجهول الرؤيا
وشطحها على ضفاف الكينونة المثلى: "أنت لست أنت أنا/ لست أنا هو ليس هو". تقول:
"من سكري ما صحوتُ
جنتني ريشة الصراخ صمتُ
جني ريح الصمت صرخت
جني وصف الصوت حضرت في المعاني وغبّ
جنتني الرؤيا شفعتها في وانصرفت
يا رضا الصراخ في الصمت"²

تتوكأ الشاعرتان، أمينة المربني ولطيفة المسكيني، على لغة صوفيّة إشراقية تجلو وتغيم
بحسب سياقات الحضور والغياب، فتجعل من ملفوظاتها معبراً نحو واقع سامٍ ومحلومٍ به يتغذى
على مقامات الابتهاال والرجاء والوصال والانتشاء الروحي والسعي إلى المطلق، وبه يستبدل
واقعاً عيانياً مؤذياً ومرفوضاً. هكذا تتحرّر الذات من حمأة الجسد ولعنته لتعانق عالماً آخر تمواه
الروح وتسكن إليه، في معراجٍ روحيٍّ ونشيدٍ لانهائيٍّ يتدفّق بوعيها المتوتر بأنّ في قلب المعرفة
الصوفية تلاشي هي نفسها تلقائياً لتنبثق محلّها وبديلاً عنها ذاتٌ أخرى أرحب تسع الكون
فتفيض عليها ما يجعلها، تحت غمر المحبة، تعيد اكتشافها والسفر فيها.

¹ - لطيفة المسكيني، حناجرها عمياء، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2008، ص10.

² - المرجع نفسه، ص45.

هذا الاشتغال، في تعدد مصادرها وآلياته، على التجربة الجوانية نلمسه يطرد عند شاعرات أخريات، من مثل: فاتحة مرشيد، وأمل الأخضر، ونجاة الزباير، وصباح الدي وإكرام عبدي، تمثيلاً. فهو يمتح من لغة حسية مُثالة تعبر الجسد وتصغي إلى ضمئه داخل الفضاء النصي، ولا تتبرأ منه. تكتب الشاعرة فاتحة مرشيد في مقطع من ورقها العاشق:

"ظاميء ...

ألا فأسكي

في مسام الروح

زُلاًلاً

سأركعُ إجلالاً

فأنا من بلدٍ

يُصلي

للقطرات"

أو:

"أيسط يدي

تربض الفراشات

أفتح محارتي

تتناثر الدرر

....

عجين طين

كنت

شعاع نور

صرت

مُدُّ لثمت أنفاسك

شفتي." ¹

¹ - فاتحة مرشيد، ورق عاشق، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2003، ص 115.

وتقول الشاعرة أمل الأخضر التي لا تظلّ حبيسة رؤياها المتشوّقة، بل تجعل تجربتها مع المطلق والعلويّ تتخفّف من جاذبية اللامرئي لرؤية جريحة ومغموسة في مشاهدات العالم الحسّي الذي يعبر جسدها، قبل أن يمتلكه أناها:

"تجرّحني الرؤيا
تسيلُ مدامعي دماً أزرَقُ
نُقبٌ سَحيقٌ
جُحوظٌ مَهُولٌ
العَالَمُ يَتَدَلَّى مِنْ عَيْنِي
لَا أَمْلِكُ رَدَّهُ
لَا يَمْلِكُ السَّقُوطُ مِنْ غَيْرِي
العَالَمُ خَفِيفٌ
يَجْتَرِحُ جَسْدي
يَعْتَرِضُ خُطَايَ
يَخْتَلِطُ العَرَقُ بِاللُّعَابِ
أَشْدُّهُ.. يَشْدُنِي
تَرْتَعِشُ يَدَايَ
العَالَمُ أَنَايَ"¹

وبأصابع غميسة في ماء الوجد وتأويله، تكتب الشاعرة نجاة الزباير حالات الذات في تعدّدها، فتسكن إلى جسدٍ يُشَيِّد معناه في نشدان المعرفة، بوصفه رديفاً للجمال والخصوبة عندما لا ينغلق على كينونته المادية الضيقة، ويظلّ جماله المعنوي يتظاهر مادياً في الكائنات بما فيه الجسد نفسه الذي يتدثر بجسد آخر ضدّاً على اندثاره في عالمٍ مَسْخٍ، كما في قصيدة "جسد آيل للصعود":

"في قوافيك تشظّت عافيتي
أَرْفَعُ إِلَيْكَ جُرْحي يَتِيمًا

¹ - أمل الأخضر، أشبه لي، م.س.، ص95-98.

عَلَّ عَرَائِي يُبْعَثُ بَيْنَ أَنْفَاسِكَ
فَيَصُدُّنِي إِنْكَ الْوَقْتُ"¹
أو في قصيدة "جسدٌ ينقر أشلاء الصمت":
"لَمْ أَكُنْ أَحْسَنُ الْغِنَاءِ
لَكِنِّي اسْتَعَرْتُ صَوْتَ دَنَائِيرَ
لِأُضَاحِجَ لَيْلًا يَرُوي ضَوْضَاءَ جَسَدٍ
أُنْسَابَ مَنِّي ذَاتَ أَبْجَدِيَّةٍ رَفَعَتْ حُجَّيْهَا
فَرَأَيْتُكَ مُتَدَبِّرًا بِهَوَانَا"²

وفي معارج زواجت بين شغوف الرؤيا ودفق الإيقاع، تصعد الشاعرة صباح الدبي لكتابة ذاتٍ مُجْتَنَحَةٍ لا تَهْتَمُّ بالجسد إلا بمقدار ما يكون فيه مقاماً للكشف وطاقَةً لتصعيد مكبوت القول الذي لا ينشدُ إلى المندثر والمتلاشي منه، بلغةٍ لا تتخفّف من تجريديتها إلا في لعبة المحو الذي تُجيدُه. إنَّه جسدٌ متألِّئٌ يبحث ارتواءه ومنابع ضوئه باستمرار في رحلة "معراجيّة":

"يُذَيِّبُ مَدَارِكُ ثَلَجٍ مَدَارِي
وَيُخْرِجُ بُرْجُلُ أَنْوَارٍ بُرْجِي
يا اشتعالَ التَّوَحُّدِ
في عُشْبٍ بَدْيِي
تفوحينَ من زَهْرَةٍ المُسْتَحِيلِ التي في شَدَايِ
طَوْتُكَ الْمَسَافَاتُ
في رَوْضَةِ الْقَلْبِ
أَنْعَمَ صَوْتُكَ في جَنِي زَهْرَةٍ
قبلَ بَدْيِي
وقبلَ اشتعالِ مَنَارَاتِ مَائِي وَطِينِي
فَكُنْتُ

¹ - نجاة الزباير، أقبض قدم الريح، دار وليمي، مراكش، ط.1، 2007، ص49.

² - المرجع نفسه، ص71.

وكنْتَ السَّنا في مُنَاي¹

ثُمَّ سرعان ما يعاني من الولادات غير المكتملة على طرفي الضوء والعمّة، ويضيق حتى يستحيلُ من السفر "رماداً" ببصيص نار. تقول في "شمعة الأرض":

"يا انخاءة روجي لفيضِ الرُّوى

أوقدي شمعة الأرض

هذا التوجُّس فيك رمادٌ

وناركُ خلف المرايا...

لكِ الصلواتُ التي في قلوب المذابح

تصعدُ من زفراتِ النجيع

ومما تبقى من الشهقاتِ

على حافة الصَّمتِ

أو حافة الموتِ..²

وأما الشاعرة إكرام عبدي فهي تعاني تحولات الجسد في تعدُّده وسيرته الزئبقية التي تنزلق في سلسلة دوالٍ لا تنتهي، وذلك عندما يلتبس أنا الأنثى بأنا القصيدة، فلا تحسّ متى يبدأ هذا، ولا إلى أين يسعى ذاك. لكنهما يتواطآن على الجسد الذي يتدفّق بالمعنى، و يتخلّق باستمرار حالاته داخل حيّز الكتابة وإعادة الكتابة. تقول في نص "في البدء كانت أنثى":

"أيا امرأةً تتقمّصني

ضاق جسدي بك،

قصّي حبل المشيمة

وامضي...

تبهّي في براري القصيدة

وانبجسي فكرةً شاردةً

¹ - صباح الدي، سدرّة الضوء، م.س.، ص 11.

² - المرجع نفسه، ص 67-68.

أغنيةٌ غجريةٌ

واصنعي الإيقاع من صدى هذا الفراغ.¹

إنّهُ جسدٌ غير مُحاصر، ومتفتّحٌ في أقاليم الليل المزدان بفوانيس الرغبة والاشتواء. يُشيع
حوله مساحاتٍ من طاقة العجب والرغبة والافتتان، وتسعى الأنا إلى البوح برغبته، بأنوثته
الشرسة، للآخر، لكن في دثارٍ من الغموض . تقول في "أنوثة":

"إِحْتَرَسْ"

فقد تعصفُ رياح أنوثتي

بأوراق خريفك

المتناثر على فراش الصمت²

في هذا السياق، وتحت مناخ التعبير السوريالي، تعيد الشاعرة نعيمة فنّو هندسة الجسد
وتشكل عناصره بطريقة جديدة لا تخلو من غرائبية ومسوخ، إذ تكتب في "جذور الظلمة":
"لا أملك إلا..."

جسداً يدركُ بالحدس

أنّه مسودةٌ مرمية من سديم السراب

لا أملك

إلا جسداً، إبرةً،

لأخيط هذا الجلد بقصائدي

لا أملك إلا...

جسداً بُتر من شجرة الخليفة

يزحف نايّاً افتراضياً

يبعث عن سيفر عبور لشرايين الريح³

¹ - إكرام عبيدي، يدثرن الغامض فيك، دار النهضة العربية، ط.1، 2011، ص 42-43.

² - المرجع نفسه، ص71.

³ - نعيمة فنّو، عينان في همجمة مقمرة، دار مرسوم، الرباط، 2013، ص11-12.

يتناصّ الملفوظ مع بيت أبي العلاء المعري: "جَسَدِي خِرْقَةٌ تُخَاطُ إِلَى الْأَرْضِ/ فَيَا خَائِطَ الْعَوَالِمِ خِطْنِي"، لكنّما الشاعرة تنهض به في صيرورة خلق جديدة داخل مفردات الطبيعة بعد أن سلبته الحضارة الجديدة أبعاداً من وظيفيّته، ويحاول أن يستعيد حيويّته وهو يشقّق لنفسه معاني جديدة بعد أن "تحوك الريح جسدها خيوطاً"، كما يتجلّى في نص "بيضة في عشّ الشمس" (ص16)، أو في نص "سريالية رحيمة" (ص60). إنّها، كذلك، لا تكتب بل تُشكّل الجسد وتُؤيّن نفسه (من الأيقونة)، وحرّيّتها أن تقول:

"مَلَأْتُ كَفِّي مَاءً"

كي أرى عينيّ تسبحان في أكواريوم الجسد¹

في باكورتها "البحر في بداية الجزر" (2001)، تلفتنا الشاعرة إيمان الخطابي إلى صيغٍ من تخيل ذاتها في أسلوب إيقاع كتابتها الشذري الذي يتمفصل على متواليات بسيطة ومتدفّقة تعتمد التكتيف والتبثير والمفارقة؛ وهو ما طوّرت داخل ديوانها الثاني الموسوم بعنوانٍ دالّ: "حمالة الجسد"، وفيه تنوء أنا الشاعرة تحت الجسد "الأثيم" وتشقى به، بل تسجن فيه، فيما روحها تتطلّع إلى أبعد من الجسد كما يتجلّى ذلك ملفوظاً ومُتقطّعاً في قصيدة تحمل العنوان نفسه:

"لو أستطيع النفاذ بجلد روحي،

أترك لهم جسدي

وأظفر ببعض الحرية.

في قفصٍ تربّي جسدي،

فلم تذهب بعيداً روحي."²

ونحن نطالع متواليات الأنا ونقلّبها، نشعر بهذا الصراع بين الروح والجسد، وهو صراعٌ مشمر تتفتّق عنه "أوتوبيوغرافيا" مجازية تنتهي من الجسد في الواقع لأجل أن تغطس الروح في ماء الكتابة. بيد أنّ صوت الأنا يصل إلينا، من بين التقاليب، جريحاً ومبحوحاً يغصّ بالآلام،

¹ - المرجع نفسه، ص59.

² - إيمان الخطابي، حمالة الجسد، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط.1، 2014، ص50.

وقد فقد شيئاً من طراوته الأولى، وأثر زمنه الأوّل: أنا متألمة، ضجرة، وحيدة وخائفة، عطشانة، تعاني مشقة الانتماء وترتكب إلى الذكريات والندوب التي أثرت عنها، قريباً من الزمن الذي يذبل باستمرار، ومن الحبّ الذي صار رديفاً للخسران، وإلا لما استعارت قناع "فرجينيا

وولف" (ص56). ولأيتها تحلم:

"كنتُ كلّما باغتني ليلٌ

وأنا أعالج أوقاتي الجارحة،

رجوّه: عُدْ بعد صباح؛

حتى أُهيئ حلماً جديداً

بدل الذي كسرت الباردة." (ص29)

فهي لا تكفّ عن الاشتهااء والتوق والتطلّع بجوار الطفولة والطبيعة والله، لأنها امرأة متجذّرة:

"امرأة كلّما نسيت ذكرتي:

قبلي قدم الأرض التي آوت ظلنا

وللمت نثارك ونثاري...

امرأة كلما أتعبتني

نأيت بالقلب

ليكبر بعيداً عن مشيئة الأم." (ص13)

وتأخذ كتابة الجسد وتجربة عكوفها السرّاني عليه مساراتٍ أخرى لدى شاعراتٍ، مثل: وفاء العمراني، وثريا ماجدولين، ووداد بنموسى، وإكرام عبيدي، وفاطمة الزهراء بنيس، وعليّة الإدريسي البوزيدي؛ وذلك عندما تنزل عن "معراج" الرّوح وتتخفّف من التزاماته التي تستغرق الأنا بتجريدية غامرة، وتنحو إلى سمت المادّية الذي تُحرّر به معنى هذه الأنا، وتعيّنه وتُسمّي حواسّه ومغاليقه وعلاماته الهاجعة. وهو ما يستدعي، في الحقيقة، احتفاءً باللغة الشهوانية المفتتنة بنفسها وبالأخر بكيفيةٍ تُطلق التّزعة الديونيزوسية الولوع بأفراح الروح ومباهج الأنا بما فيها من رغبةٍ وبوحٍ وحميمية، بدون أن تسفّ أو تنحدر إلى ابتذال.

فهذه الشاعرة وفاء العمراني بوأت الجسد، جسدها هي مفرداً ومُتعدداً، مُتعيّناً ومُحلوماً به، القُدَحُ المُعلّى في ممارستها الشعرية، عاملةً على التناصّ مع المرجع الصوفي الذي تُفجّرهُ صوتيّاً وجناسيّاً من الداخل، لتتجاوزهُ برؤيةً لا تضادّية متسائلة تلعب في اللغة وتتسلّى معها وتولّدها كما لو كان الجسد يفعل ذلك برغبوته ومرحه. تقول في قصيدة "مجد العري":

"هو الجسد الواحد المنوجد الواحد

اللاقي الملقى اللقيا

الرائي المرئي الرؤيا

استوى العجري على الملكوت

انبسط الوعاء

انكشف الستر

انقبض الرهان

لا الأين حد

لا كيف تعرف

لا متى مسلك

لا الخلل سراج..."¹

تصدع الشاعرة، هنا، بمادّية الجسد التي لا تقيم حدوداً، بل تحرص على تحريره من الكبت اللغوي والقمع الاجتماعي، وتعيّنه بوصفه تجربة وجودية وكتابية في آن. ولقد تحوّل ذلك إلى استراتيجية في مجمل مجاميعها منذ "الأنخاب". بهذا الصدد تقول في قصيدة "نخب الجسد":

"أعلن اللغة عيداً بنفسجياً لروحي وأصرُّ على ملاحظة

جسدي. انتشاء لهذا القهر المرتمي قرونا على أسيجتي."²

وفي عملها الأحدث "مخطر غياباً"، الذي تهديه إلى محمود درويش في غيابه، وتتناصّ مع "غريته" التي تتجلّى في أنها، لا تنفكّ وفاء العمراني عن تطوير المشروع الكتابي الذي بدأته

¹ - وفاء العمراني، أنين الأعالي، دار الآداب، بيروت، ط. 1، 1992، ص26.

² - وفاء العمراني، الأنخاب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط. 1، 1991، ص65.

ويقرأ الإرث الصوفي على ضوء الجسد ويورّطه في تداعياته، كأنما تُصالح متعاليات المرجع الصوفي مع مطالب جسد الكثيف والموجّل و في وعذابه، وتقرأ الغياب في شرط الأنوثة وظمئها إلى الآخر المختلف. تقول:

"سَمَنِي "الْغَرِيبَةَ"

أَوَّلَ الشَّيْءِ

أَوَّلَ الْحُبِّ

أَوْ الْغَيْمِ

سَمَنِي مَا شِئْتَ

أَنَا الْإِسْمُ لَكَ

وَأَنْتَ لِي الْمَعْنَى

وَمَا يَسْكُنُنَا مِنْ أَضْدَادٍ

شَرَارُ الْقَصِيدَةِ...

ضَاقَتْ بِي الْأَمْدَاءُ

يَا غَرِيبُ

هَمْسٌ وَأَرْبَعُونَ

وَأَنَا أَنْوْءُ بِالْإِخْتِلَافِ

بِالْكِبَرِيَاءِ

بِالْأَنْوْثَةِ

وَي...¹

وقد تستخدم الشاعرة أقنعة ورموزاً واستعارات حسّية، جسدية وخرية، للتعبير عن شطح جسدها الكثيف، النضير والموجّل. وقد نجد شاعراتٍ غيرها من الجيل الجديد يستشهدن بأقوال المتصوّفة، أو يستخدمن العبارة الصوفية لحيّة نصّية وذريعة تعبيرية للروح برغائب الجسد وأشواق الذات، وهنّ يَسْتَعِدْنَ هذه الصيغ في شعرٍ شذريّ قصير النفس، لهدف محض حسيّ،

¹ - وفاء العمراني، تظن غيباً، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط.1، 2011، ص34-35.

بل إيروتيكيّ إلى حدّ ما، قد يتاحم ظلال السورالية. تقول الشاعرة وداد بنموسى في نص "سكر":

"هذا أنت: دالية"

هذه أنا: عنب

هذا الحب: كأس نبيذ

هذه الحياة:

تسكر بنا".¹

وفي نصّ "لفرطه":

"حذّلتني قواي

سقطت على

رغوة حب

أواه من ثوره

لفرطه

أبصرني

ملء

عماي"²

وتكتب الشاعرة فاطمة الزهراء بنيس:

"لهول ما رشفت

تجمّرت شفتاي

هبي يا قبلة الروح

ليلة قمراء

أنغمس فيها

¹ - وداد بنموسى، زوبعة في جسد، منشورات دار مرسوم، الرباط، 2008، ص32.

² - المرجع نفسه، ص51.

حدّ التجلّي
كيف أبقى
في ضوء
حدل أنثاي؟¹

وتقول ريم نجمي:
"سماؤك عالية.
أنحي قليلاً
لأقبلك
سافرتُ فيك كثيراً
و لم أصل بعد
إلى موقع الضوء."²

وتقول الشاعرة عليّة الإدريسي البوزيدي في نص "مكاشفة":
"(...) إن لم يكن عندي نبيد
فعندك حانتي
لتمارس
إذن
غيبوتك!!"³

فهنّ يستثمرن مفردات التصوّف (سكر، أبصرتني، قبلة الروح، التجلّي، السفر، مكاشفة، غيبوبة..)، لكن لغرض جسديّ وشهوانيّ مُناقض لروح التصوّف وجوهرانيّته بحسب رؤية كلّ منهنّ ولغتها. وتأخذ هذه المفردات كبوساً إيحائياً ليس مفرطاً في التأويل، إذ هي تنفتح على

¹ - فاطمة الزهراء بنيس، طيف نبي، دار الغاؤون، بيروت، ط.1، 2011، ص19-21.

² - ريم نجمي، كأن قلبي يوم أحد، دار النهضة العربية، بيروت، 2011، ص22.

³ - عليّة الإدريسي البوزيدي، حانة.. لو يأتيها النبيد، دار التوحيد، الرباط، 2009، ص55.

تلويناتٍ وتصادياتٍ من المعجم اليومي تسعف ذات الكتابة في نقل تجربتها بعفويةٍ، بدون وسيطٍ لغويٍّ كثيفٍ. إنَّهن يُصغين لديب الجسد ونداء حواسِّه المباشرة، بل يتَّخذن الجسد مرجعاً لغيريةٍ مفترضة، وذريعةً لفضِّ قيد الحرية على قوهنَّ الأسير، وجسدهنَّ الحسير.

لقد تحوَّل الاحتفاء بالجسد في الكتابة عند أنا الأنثى من جسدٍ سكرانٍ مُنتَشٍ يتوهَّج في المطلق والعشق الإلهي والمعرفة والجمال، قبل أن يغيب أو ينطفئ، إلى جسد فرح بكيونته الضابغة بطاقة الحياة وكوامنها، فيصير -بالنتيجة- بؤرةً تتقد فيها مشاعر الأنثى ورغائبها الفياضة، أو جسدٍ نائر ينسج دواله من مُتخيِّلٍ ينشد الخلاص والحرية.

وثمة تجارب تعكف على صوت الذات التي تصغي إلى انطفائها جسدياً واجتماعياً، وتحاول إلماضه من جديد على نحوٍ يُشبه سفرًا في صحراء، وحالة عطش دائم يبحث ارتواءه في سراب الذكرى، البعد والغياب. ولهذا تتخذ من الطبيعة والخيالات العالم حالةً عزاء، ومن أسطقسات الوجود الشعور الميتافيزيقي الغامض والمتوتِّر بما حالةً من مساكنة الجسد والتماس المعاذير والحيل تجاهه، كما لدى الشاعرات عائشة البصري، وثرثيا ماجدولين ورجاء الطالبي.

في مجمل دواوين عائشة البصري، بما فيها آخرها "ليلة سريعة العطب"، نكون بصدد ذاتٍ مُفكِّرةٍ خبرت معناها في الوجود والحياة من حكمة الخسارات التي شبت عليها وعاركت عودها، فنحسُّ بأنَّها تُقيم داخل شعرية الخيبات التي تتلوَّن بإيقاعها في سلسلةٍ من الدوال لا تنتهي، بموازاةٍ مع تأملها في طبيعة تتراخى من حولها، وعالمٍ "متحصّرٍ" يموت؛ وإذ هي تُسائل هذا أو تلك لا تسمع لصوتها اللاتب سوى ترجيعات صدىٍّ في الصحراء. تقول:

"سرابٌ/ فراغٌ/ تَوْحْدٌ/ وَحْشَةٌ/ ظَمًا..."

أَوْصافٌ لِلصَّحراء ولروحٍ رِداء.

لَوْ عَرَفَتِ الصَّحراءُ مَنَبَعَ العَطش،

لَكَبِرَتْ رُوحِي مِنْ دُمَلِ الحَيَاة.¹

داخل الصحراء، تشعر ذات الشاعرة بأنَّها "عابرة سبيل في غابةٍ من الإسمت"، ووحيدة تستطعم مرارة الجرح، لا أحد يدنو من جسدها الذي عرَّش كالليلك، ويقطف شهواته. وضدًّا على الخراب الذي يطال العالم، ونكايةً بالخسارات التي أُشربتته، وعزاءً للجسد المُوجَل، تحلم

¹ - عائشة البصري، ليلة سريعة العطب، دار النهضة العربية، ط.1، 2007، ص23.

الأنا بعالمٍ بديلٍ في الحبِّ والفقدان والكتابة، وتُدوّنُهُ في أزمنة وأمكنة معيوشة ومُنخِلة. تحلم حيناً بشراسة، وحيناً آخر بقلب طفلة وعين شاعرة. تقول:

"يحدثُ غالباً،

أن أستلقي في المائتين،

نظرةً للسماء،

وكفٌّ يحضنُ الثراب.

أرتقُ أحلامي

قبل أن تتحرّشَ بي مجازات القصيدة."¹

وفي شعر ثريا ماجدولين، منذ باكورتها "المتعبون" (2000)، لا يُخطئ القارئ صوت الأنتى الشجيّ وهي تبوح بتهيؤاتها ومواجهها في الحيرة والقلق، أو هي تستدرج ذاها إلى البوح بأسرارها وعذاباتها الدفينة، أو هي تكتب جسدها الذي انطفاً أو انحدر إلى العدم. ذلك ما نعيد استكشافه من جديد في "سماء تشبهني قليلاً"، وإن بدت الذات أرفع صوتاً، وأنفذ مجازاً. تقول في قصيدة "نقش الروح":

"جسدٌ أعمى

على مهلٍ

يفتحُ عينيه

ولا يرى أحداً...

جسدٌ لا يشبهني

يسيرُ أبعد ما يكونُ

عن رغبة النار

ودون اشتهاٍ

يلبسُ عريّه

يقفُ خلفَ الروحِ

ثمَّ يندثر..."¹

¹ - المرجع نفسه، ص 103.

من هذا الشعور الفادح على حدي الحيرة والغياب، تُشكّل أنا الشاعرة ذاتاً وموضوعَ قيمةٍ في الوقت نفسه، كضربٍ من إرجاء المعنى الذي يستندم وعيها الحادّ بنفسها ويؤجّج رغبتها الدفينة، بقدرما يحفرها على التماهي في المرأة كشكل من البوح والعري و"مقاومة" داخلية لظلّ الغائب ووهمه الذي يعتصرها ويحاول تمشيمها ونفيها، وهو ما ينجم عنه صراعٌ عفويّ تفيض هذيانات "المكبوت" و"المهمل" و"الظليل". تقول في قصيدتها "لا وقت لاختلاس الأنفاس":

"يا امرأةً

تُقيمُ في جسدي
تَمْلُؤُهُ بِالْأَسْرَارِ
تُطَرِّزُ حَوَاشِيَهُ
بِخِيوطِ الصَّمْتِ
إِرْحَلِي مِنْ جَسَدِي
أَقِمْ خَارِجِي
لَسْتُ مِنْ هَذَا الزَّمَانِ!²

ونعتقد أنّ تجربتها الشعرية في ديوانها الأحدث "أيّ ذاكرةٍ تكفيك؟"، اغتنمت هذا الصراع، واعتنت من فواعله وشرائطه، فبدا صوّتها أكثر شفافيةً للبوح والفرح، وجسدها أكثر قابليةً للتفتح والحياة والتنعم بلذاتها، ومراياها أصفى انعكاساً وتجلياً، وذاكرتها أدعى للنسيان. تقول في القصيدة التي افتتحت به:

"لَنْ تَحْتَاجَ إِلَى لَيْلٍ آخَرَ
لِتَصْنَعَ حُلْماً
وَتَسْكُنَهُ
فَلَدَيْكَ عَيْنُ الظَّهِيرَةِ
مُعَلِّقاً فِي سَقْفِ رُوحِكَ
وَلَدَيْكَ مَا تَكْتُبُهُ الشِّفَاهُ

¹ - ثريا ماجدولين، سماء تشبهني قليلاً، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط.1، 2005، ص 19.

² - المرجع نفسه، ص 81.

على جدار الكأس
لك القطفُ
والعزفُ
وما شَعَشَعَ في عَيْنَيْكَ
من ضوء الجسدِ
لك إمارة هذا الجسد! ¹

في نصوص أخرى، لشاعراتٍ مثل: حليلة الإسماعيلي، مليكة معطاوي، فاطمة مرغيش، حسنة عدي، سكيئة حبيب الله، حفيظة حسين وسواهن، نكتشف أنّ أنا الأنتى، بالرغم من مسحة الحزن التي ترين عليها، يتوهج في عبور الطبيعة الحيّة بأسطقساتها الأربع (الماء، الهواء، النار والتراب)، بحيث يعيد صوغ الحياة عبر إعادة ترتيب عناصر المكان المهددة بما على نحوٍ يثير في الجسد فاعليّة حضوره حتى في لحظة وهنه أو غيابه، ولا يستسلم إن كانت شواهد الغياب والفقدان والموت تلتهم من كُواهرها، ومن مشاهداته لها.

وفي هذا السياق، تقول الشاعرة رجاء الطالبي:

"في الظلال المعتمة
لجذوع الغابة
في الرفرفة الخفيفة
لأرواح لا مرئية،
في زقزقة المفاجأة
تكسر مهابة الصمت،
في الشعاع اليتيم
المنبلج من صمت
التربة والجذور المتثاقبة،
أسري بدون أجنحة." ²

¹ - ثريا ماجدولين، أي ذاكرة تكفيك؟، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط.1، 2008، ص15.

² - رجاء الطالبي، عزلة السناجب، دار فضاءات، عمان، ط.1، 2013..

وتكتب الشاعرة مليكة معطاوي:

"أسافرُ في دُجى الأحلام،

ترزعزعي رياح الشوق،

تنشرُ فوق أغصاني غيومَ دمارٍ.

أمدُّ يدي من خلف انكسارِ جدارٍ،

أضمدُ جرحَ ليلي كلما

مات الهوى في المُقلتينِ

وماتت الأشواقُ." ¹

وفي احتمائها بالذاكرة حيال عالم متيسر طاعن في اليأس والجمود واليباب، إذ تنثرها في شكل شذراتٍ مكثفة وموجعة لا تتكلم إلا الغياب بلغة "جدادية" أو قريبة منها، نعثر على الأنا التي تقاوم الفراغ ولا تقعد عن طلب الحرية والسعي إليها بروحٍ مكابرة، كما لدى كثيراتٍ، لكن الأقلّ منهنّ من خلّصها من زوائد العاطفة الرتيبة، مثل لبنى المانوزي، زينب الشروقي، سناء بلحور، أمينة الصيباري، فاطمة موادي وسواهنّ.

وفي هذا، تكتب الشاعرة زينب الشروقي:

"امرأةٌ في بئر اليُتمِ أشلاءُ

وأصابعُ تمتدُّ نحو صُرة الصباح.

تنعزلُ في رفِّ الروح.. مراسيمُ للنبوح

يدي تشدُّ الترابَ

وتحيط بأشكال الليل." ²

وتكتب الشاعرة سناء بلحور:

"كمّ مشيناً على عمر الرّمْل

¹ - مليكة معطاوي العربي، أسرار الظل الأخير، دار التنوخي، الرباط، 2011، ص64.

² - الشروقي، زينب، كمانن الورد، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2013، ص6.

نخطو على وجه الظلال
نداعب حزننا بريشة من
ألوانٍ مُضيئة

(...)

ها حُلْمِي
أودعته للبحر... يُدثره
ويحمله نحو اللازورد.
هناك المشتهى.
واللامنتهى.¹

* *

هكذا، من أنا الكتابة ضدّ السلطة إلى كتابة الذاكرة، مروراً بالكتابة الإشرافية وكتابة الجسد والمكان والأسطقسات الأربع، لم تذخر أنا الأنثى جهداً إبداعياً لتوطين مُتخيّلاتٍ كتابيّة مشبعة أنوثةً في رؤيتها إلى العالم، عابرة لأكثر من بناء نصّي: غنائي ودرامي وهجين؛ ووعي شعريّ: صوفي وجسداني وسوريالي. لكن، من خلال تحليلنا لهذه العيّنات، الدالة والممثلة، من الشعر النسائي المغربي، يمكن أن نستنتج ما يلي:

أ. أنّ أنا الأنثى تركز ذاتها في الكتابة، وتجعل من جسدها، في تعدّده واختلاف فسيفسائه، بؤرة تتوطن فيها مشروعات الكتابة ومنها تتناسل، بصيغ وتعبيرات راشحة، في فضاء الكتابة؛

ب. أنّ الذات كما تفصح عنها الكتابة في مجمل ملفوظاتها، هي ذاتٌ متألّمة وحزينة، منكسرة متشظية، محبطة ومتدمّرة من واقعها الذي تستبدل به واقعاً بديلاً يتعيّش على فائض الأحلام والاستيهامات والذكريات؛

¹ - سناء بلحور، ممشي السحاب، منشورات ديهيا، وجدة، ط.1، 2013، ص46.

ج. أن جسد الأنثى في الكتابة ينشد، في كثير من تفاصيله وتخيلاتهما، إلى المرجع الصوفي-الإشراقي بهذا التأويل أو ذاك، وهو ما يجعل ذات الكتابة تنتسج من مُتعاليات تحدّ من مادية الدال اللغوي بقدر ما تُرحلّه في سلسلة لا تنتهي من الدوال؛

د. أنه، نتيجة ذلك، يُؤدّ خطاب أنا الأنثى متوالياته وعناصره في شعريّة التجريد التي تتغذى من ملفوظات الرؤيا والكشف التي تستغرقها وتقيم فيها؛

ه. وأنّ شعريّة البوح والاعتراف لا تزال في درجة أقلّ، وأنّه كلّما وُجد النص الشعري النسائي يتّجه نحو السرد الذاتي وأدب اليوميّات والسيرة الذاتية، بدت لنا هذه الشعريّة وطفحت بـ"المكبوت" و"المحمل" من أرشيف الأنثى ومقصورة شؤونها الخاصة.

وعدا الأسماء التي ذكرناها، تمثيليّاً، هناك عشرات الشواعر بين شاعرة ملتزمة ربطت شعرها بتحرير معنى هويّتها العابرة للتاريخ كأنا فرديّ وجمعيّ في آن، أو موهوبة تشقّ طريقها بصمت وأناة نهر، أو متلفعة بلباس فضفاض لم تعثر بعد على أسلوبها الخاص. لكن، من الآن فصاعداً، لن تكون أنا الأنثى وهشاشتها، بما هي قدرها الأنطولوجي، إلّا قوّة استبصارية تُطلق الذوات والتوضّعات والمصائر من عقالمها، في الكتابة وعبرها.

الفصل الرابع

المنفى، الغيرية وانشطار الهوية في الشعر المهجري

بات بإمكاننا اليوم أن نتحدث عن كوكبة المهجريين في الشعر المغربي، ولاسيما بلغته الوطنية، حيث أنجد نفسها أمام نداء لذوات مشروخة ومحفوزة في مرايا التاريخ والحضارة وجماليات اليومي؛ نقترح أن نبحت في خمس تجارب شعرية تقدم إلينا من تلك الجغرافية النفسية والثقافية والتاريخية للمهجر الأوربي، رعاها وأكبَّ عليها شعراء جمعهم بينهم قدر الهجرة، وفرقت بينهم سبل الكتابة والحياة، مُنصتين لنوع التمايزات في شكل الكتابة وانبناء الذات واللغة والمتخيل والقيمات، ولنوع الموقف الذي يتخذه كلُّ شاعرٍ من ذاته ومن الآخر، وكذلك من الشعر نفسه.

1. المنفى، الهجرة والاعتراق:

ثمّة تعالقٌ دلاليّ، في اللغة العربية، بين مفردات المنفى والهجرة والاعتراق حيث تتقاطع في معانٍ بينها قرابة واضحة دلاليّاً ونفسياً: هناك معنى التنحّي والبعد والزوح عن الوطن من جهة، وهناك معنى الطرد والتّقي من جهة ثانية. هذا التعالق هو نفسه الذي نجده في أدبيّات المنفى. في كتابه "تمثيلات المثقف"، يصف إدوارد سعيد المنفى بأنّه "من أكثر المصائر إثارة للحرز"، مستخلصاً أنّ النفي والطرّد في التاريخ القديم كان عقاباً مروّعاً للشخص المنفيّ، لأنّه كان يعني سنواتٍ من التشردّ الذي لا هدف له، بعيداً عن العائلة والأمكنة التي ألّفها المرء، مثلما يعني نوعاً من النبذ وعدم الشعور بالاستقرار في المكان. وقد قارن إدوارد سعيد بين المنفى في الأزمنة ما قبل الحديثة والمنفى في العصر الحديث، فوجد أنّ دلالة المنفى في الحاضر تحوّلت من تجربة شخصية إلى تجربة جماعية أصابت شعوباً وأعراقاً بكاملها تعرّضت للاقتلاع والتشريد والنفي القسري، ممثلاً على ذلك بهجرة الفلسطينيين والأرمن¹. وقد وصل إلينا أنّ هناك مجتمعات شتاتٍ كاملة تبعد، طَوْعاً أو كَرْهاً، عن أوطانها الأصلية، وتتخلّى عن لغتها الأم، وثقافتها الأصلية لتصبح جزءاً من المجتمعات والثقافات الجديدة التي هاجرت إليها، مثل الأفارقة والمغاربة في فرنسا، والهنود والباكستانيون في بريطانيا. وقد أنتج هؤلاء آداباً مُهجّنة، وهم يتّخذون من الفرنسية أو الإنجليزية لغةً للتعبير والتواصل، كاشفةً عن حاجيات الذات الجديدة، وجُروح في الوعي والكينونة، وتشظّياتٍ في الهوية. وبسبب من ظروف الحرب في لبنان، أو الإضطهاد السياسي والحصار في العراق، أو بسبب الحرب في السنوات التي أعقبت احتلاله، والقمع واستحالة في أكثر من بلدٍ عربيّ، شهدت العقود الثلاثة الأخيرة هجرة كبيرة لمجموعاتٍ

¹ Edward said, Representations of the Intellectual, London, Vintage, 1994, p.35.
انظر الترجمة العربية للكتاب: إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ت. محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، ط. 1، 2006، ص 92.

في "تأملات حول المنفى"، يستعرض سعيد حياة وأعمال بعض المبدعين الذين عاشوا حياتهم كلّها في المنفى في القرن العشرين، معتبراً أنّ المنفى، في جوهره، حالة متقطعة من حالات الكينونة؛ فالمنفيّون مجتثون من جذورهم، ومن أرضهم، ومن ماضيهم. لذا يشعر المنفيّون بتلك الحاجة الملحة لإعادة تشكيل حيواتهم المخطمة. أنظر المقالة السابعة التي يحمل الكتاب عنوانها: تأملات حول المنفى، إدوارد سعيد، ت. نادر ديب، دار الآداب، بيروت، 2004.

بشرية كبيرة، وفيهم المثقفون والأدباء، إلى البلدان الأجنبية التي استضافتهم كيدٍ عاملة أو طلبة علمٍ أو لاجئين سياسيين. أليس صحيحاً أن النظرة إلى المنفى في الأدب، بل وفي الدين، تخفي ماهو رهيب وفظيع في حقيقته، وهو أنّ المنفى أمرٌ دنيويٌّ على نحو لا براء منه، وتاريخي بصورة لا نطاق، وأنه من فعل البشر بحق سواهم من البشر؟

بوسعنا أن ننظر إلى المنفى، كما يرى منظرو ما بعد الدراسات الاستعمارية، في اتجاهين مختلفين: منفيٌّ مفروض وآخر اختياري، مُميزين بين المنفى والاعتراب، فالأول مفروض، حيث لا يستطيع المنفيُّ العودة إلى وطنه الأم حتى لو رغب في ذلك، أما الثاني فهو اختياري نشأ نتيجة رغبة المرء في مغادرة وطنه، لأي سبب من الأسباب. ومن الصعب اليوم أن نضع تخطيطاً لمعنى المنفى ضمن هذه الظروف المعقدة من عمليات التزوح والشتات والاعتراب والاقتلاع والتشريد والنفي من جهة، ومن مسارات الرحيل الطوعي أو الهجرة بحثاً عن الحرية أو الرغبة في الرقيّ بأوضاع المعيش من جهة ثانية. ولذلك، يحتفظ معنى المنفى بطبيعته المعقدة، ويستوعب معنيي الهجرة والاعتراب معاً: الهجرة حين يجري السعي إلى المنفى وتفضيل الإقامة فيه اختياريّاً — خارج الوطن، والاعتراب حين يُنظر إليه بوصفه حالة من الشعور بالعزلة والإبعاد اضطراريّاً — داخل الوطن وخارجه. وبالنتيجة، من الصعب أيضاً أن تميّز بين الثلاثة، لأنّ هذا التمييز ليس دقيقاً كما يجب؛ فثمة تداخلٌ ومساحاتٌ رماديةٌ تصل ما بين المنفى والاعتراب، ثمّ بين ذينك وبين الهجرة.

وفي هذه الحالات جميعها، يمثّل المنفى واقعاً انتقالياً يتمُّ بالقوّة أو بالفعل، عندما يعني الانتقال من الأليف والمعلوم إلى الغريب والمجهول، ويعني مواجهة الكائن الإنساني لمصيره في حضرة رعب الوجود وقسريّته، وبالتالي نتقل في الحديث عن المنفى من كونه واقعاً مستجداً إلى كونه تجربة إشكالية تقذف بالذات المنفية في أتون أسئلة المصير والهوية المألوفة. للمنفي، إذن، أسماء كثيرة ووجهان، داخليّ وخارجيّ. داخليّ هو غربة المرء عن مجتمعه وثقافته بسبب سلطةٍ من السّلط، فيصير داخل الوطن تعريفاً حاداً للمنفي. وخارجيّ هو انفصال المرء عن مكانه الأول وعن جغرافيته العاطفية وعنه فضاء المرجعي. وإذا كان الأوّل يجد مُتنفّساً مدلولاته في الاعتراب بما هو شرخ في كينونة الذات، فإنّ الثاني يستتبع واقع الهجرة إلى المكان الغريب حيث الانقطاع عن الفضاء المرجعيّ يولّد لدى الذات الفردية رقصاً على الأجناب بين الـ"هنا" والـ"هناك".

وليس هناك أقوى من الأدب للتعبير عن هذه التجربة، حيث تبرز لنا الطبيعة الغنيّة والمركبة لأدب المنفى عبر الموتيفات التي تلتصق في ذاكرته، وتكرر في نصوصه الشعرية والسردية على السواء.

2. أدب المهجرة أم أدب المنفى؟

عبر التاريخ الثقافي، كان هناك دائماً حيزٌ محفوظ لأدب المنفى بتعبيراته المتنوعة والنوعية، من عصر إلى آخر، ومن تجربة إلى أخرى، ذاتية وجمعية. فأدب المنفى قديم في الآداب الإنسانية، ويتجلى حضوره في تيمات الاستبعاد والخروج والمهجرة القسرية، ويتخذ من لحظة النفي علامةً فاصلةً في تاريخ الفرد والجماعة، باعتبارها لحظة انتقالٍ نفسيٍّ — زمنيٍّ تتم من وإلى المكان المهجور إليه، ومن ثمة تنطوي على شرخ في سيرة الفرد مثلما في تاريخ الجماعة. وهذه اللحظة الانتقالية، بكلّ تجلياتها وأشواقها، كانت في معظمها تستدعي سؤال الكينونة ومعنى الوجود، في سياقٍ لا يشي إلّا بالاغتراب والحنين والشعور بالانفصال. لكنّ حضوره اليوم طاع، باعتبار "عبور الحدود" الرمزية والمادية الذي يتصاعد، وتجارب المهجرات الآلام والمصائر المجهولة التي تترتب عنه هجرةً أو نفيًا أو لجوءًا، حتّى أصبح تيمة غالبية، في سياق عصرٍ متحوّل، قياسيٍّ.

ولم يسلم الأدب العربي، عبر تاريخه الطويل، من تجربة المنفى الأدبي؛ فقد شعر الكثير من شعرائه وكتّابه بطعم الاغتراب والبعد عن الوطن، واشتاقوا إلى الأمكنة التي هجروها، لسبب قاهرٍ على الأرجح. تجسّدت معاناة هذه التجربة في صيغٍ كتابية متنوعة، بدءاً من تطلّيات الشاعر الجاهلي، ومروراً بكتّاب وشعراء ذاقوا النفي حنظلاً وكتبوا عنه، ولعلّ أشهر هؤلاء أبو حيان التوحيدي ودعبل بن علي الخزاعي وأبو فراس الحمداني والمتنبي وأبو تمام وابن عبد السلام الخشني وابن زيدون، إلى أحمد شوقي وسامي البارودي وعلال الفاسي وطه حسين وتوفيق الحكيم في العصر الحديث. لكن يبقى المهجر اللبناني إلى أميركا — أو "الأندلس الجديدة" بتعبيرهم، في الربع الأوّل من القرن العشرين، هو الأبرز في تاريخ الأدب العربي.

من مهجرٍ إلى آخر، كان الكتّاب العرب يكابدون مختلفَ حالاتِ النَّفي، القسرية منها والاختيارية. والاغتراب عن الوطن لا يعدو كونه إحدى هذه الحالات، بل ربّما صحّ القول إنه في الغالب أهون هذه الحالات، أي أخفّها وطأةً. وبسبب من الأوضاع المعقّدة التي تعيشها

مجتمعاتنا العربية، والتحديات المصرية التي تواجهها في الداخل والخارج، تعددت وتنوعت مفاهيم "النفي" و"المنفى" لدى المثقف العربي، الذي يجد نفسه حائراً بين الشكوى من المنفى وبين التغي به، متنازلاً بين منافيه الداخلية ومنافيه الخارجية . وقد شاع الكلام كثيراً على المنفى ومفاهيمه في الأدب العربي الحديث، وصار واحداً من أبرز موضوعاته. ولم يدخل مصطلح أدب المنفى تاريخ الأدب العالمي إلّا في ثلاثينيات القرن العشرين.

لكن "أدب المنفى" يثير إشكاليين: — أولاً، أنّه ليس نوعاً أدبياً بالمعنى الدقيق، بقدر ما هو أدبٌ موضوعاتيّ يلازمه حدثٌ مهمٌّ ألا وهو النفي، سواء كان إجبارياً أو اختياريّاً. ويغطّي أدب المنفى كل الأجناس الأدبية المعروفة من شعر ورواية وقصة قصيرة وملحمة ومسرحية، وأحياناً يتجاوز المتعارف عليه من الأنواع الأدبية الرفيعة، ليقدّم في شكل يوميات أو شهادات أو سير ذاتية وغيرها.

— ثانياً، أنّ مفهومه مُلتبس وفضفاض وغير قارٍ، يختفي سرعان ما يظهر مجدداً في حلّة مغايرة تتلون بألوان العصر وظلاله السياسية والسوسيو — الثقافية، وتبعاً للسياق التاريخي والمعرفي الذي ظهر أو أُنتج فيه.

وبغضّ النظر عن التسميات التي أطلقها دارسو أدب المهجر الجديد، ورفض بعضهم تسمية "أدب المهجر" بسبب من تغيّر الحساسيات ورؤى الكتابة، وتغيّر الظروف الراهنة عن الظروف التي رافقت ولادة أدب المهجر، مُفضلين عنه تسمية "أدب الاغتراب" أو "المنفى"، إلّا أنّنا آثرنا أن نأخذ بمصطلح "أدب المهجر"، لأنّه يتسع لأدب المنفى، ويشتمل حتّى على معاني والغربة والنفي والحنين إلى الوطن والّاغتراب بالمعنى الوجودي، وهي المعاني التي ظلت ملازمة له، والموتيفات التي وسمته كظاهرة أدبية خلال النصف الأول من القرن الماضي وما بعده بتأويلات جديدة. وإذا كانت كلّ هجرة، بمعنى من المعاني، نفيّاً، فإنّه ليس بالضرورة كلّ نفي هجرةً، فلکم عاش المرء منفاه، وذاق ويلاته وهو في وطنه حيٌّ يُرزق. ثمّ ليس كلّ من عاش المنفى، خارجيّاً أو داخليّاً، كتب أدباً منفيّاً. إنّ مفهوم المنفى نفسه تغيّر، وتغيّرت الشروط المستجيبة له، فعن أيّ منفى نتحدث اليوم في زمن صعود التكنولوجيا الجديدة التي حقّقت ما يُسمّى بـ "الشفافية الجغرافية"¹؟

¹ - نبيل علي، العرب وعصر المعلومات، عالم المعرفة، العدد 184، الكويت، أبريل 1994، ص96.

3. في معنى المهجرية الجديدة:

نعود إلى المهجر، ولا نشكُّ في أن مغادرة المكان الأول هي الشرارة الأصلية التي تقدح نار المهجرة وتداعياتها. وإذا اختلفت أسباب المهجرة، واختلفت تبعاً لذلك دلالاتها وتجلياتها. فإنَّ المهجر لا ينطوي على القسر الذي ينطوي عليه المنفى، بل ينطوي على درجة من حرية الاختيار، ويبقي إمكانية العودة مفتوحة دائماً، حتّى وإن كانت المهجرة قسريّة أحياناً. ليس للمهجرة ذلك التأثير النفسي الضاغط الذي يتركه المنفى على المهاجر. يشعر هذا الأخير أنّه منفيّ، مُطارَد وغير مرغوب فيه، وهو ما يقوّي الشعور بالغيرة والاعتراّب لديه. مصطلح "المهجر" يستوعب أفق الدراسة، وله كفايته الإجرائيّة في التحليل، فيما "المنفى" و"النفى" مضللّ ويوحي بمدلول سياسي وإيديولوجي لا يمكن أن نعمّمه على كتاب المهجر وشعرائه.

وإذا كان مصطلح "أدب المهجر" ليس متداولاً إلا في كتب التاريخ الثقافي والأدبي، إلّا أنّه لم يتراجع، بل هو في إطار مُستمرّ حتى غير في الوعي بمدلول المهجر نفسه، في سياق مُعوّل تأثرت به طريقتنا في التفكير والتأويل؛ فلم يعد المهجر مهجراً بالمعنى القديم، ولا هو ذلك المكان الذي تقلّ احتمالات عودة من يذهب إليه، مثلما لم يعد الأديب المهجريّ بمنأى عن مجريات الأحداث في بلده الأمّ. وهو ما يدفع بقوة مفهوم "الحضور الغياب" — كما طرحه "هيدجر" و"ليفيناس" و"دريدا" — إلى حقل الدراسات الأدبية المقارنة، حيث الإنسان والكلمات والأشياء تحضر في الغياب، وتغيب في الحضور. ويقترح جورج شتاينر أطروحة ثاقبة مفادها أن أدب المهجر يمثل جنساً قائماً بذاته بين الأجناس الأدبية في القرن العشرين، عصر اللاجئين، وهو أدب كتبه المنفيّون، وعن المنفيين. يقول شتاينر: "يبدو صحيحاً أن أولئك الذين يبدعون الفن في حضارة شبه بربرية جعلت الكثيرين بلا وطن، لا بدّ أن يكونوا هم أنفسهم شعراء مشرّدين ومترحّلين عبر حدود اللغة، شذاً متحفّظين نوستالجيّين في غير أوطانهم عمداً"¹.

يُعاد اليوم طرح السؤال المتعلّق بأدب المهجر، بقوة ودخل تفسيرات خصبة وحادة. وصار دراسوه يتحدّثون عمّا أسموه بـ"المهجرية الجديدة" في الأدب العربي، بعد أن هاجر المثات من الأدباء والكتّاب بلادهم إلى دول وفضاءات وعوالم جديدة، في أوروبا وأميركا الشمالية وأستراليا. وقد تأثّر هؤلاء بالثقافة والمحيط الاجتماعيّ الجديدين، ممّا وسّم كتاباتهم

¹ - نقلاً عن إدوارد سعيد، تأملات حول المنفى، مرجع سابق، ص234.

الشعرية والنثرية في مجملها بسماتٍ خاصّةٍ وجديرةً للانتباه. لكن صيغة السؤال تبدو مختلفة هذه المرّة، فالبحث عن سماتٍ وخصائص في نصوص هؤلاء المهاجرين الجدد، قد لا يتأتى بالقدر نفسه من السهولة والوضوح التي استطاع بها دارسو الأدب تحديد سمات أدب المهجر الذي نشأ في بدايات القرن العشرين.

لقد تغيّر "أدب المهجر" العربي، وتجددت ظاهرة المهجرية بصورة لافتة، وتعددت المهاجر، بدايةً من الربع الأخير من القرن العشرين. ولقد ترتّب عن هذه الأوضاع المستجدة ما نلمسه من ثراءٍ نوعيٍّ وكمّيٍّ في الحالات والمآلات التي استقرّت عليها وضعيّة المهجر الجديدة، وهي تتدرّج من سكّون اللحظة وحيادها إلى المساوية المكثّفة، مروراً بأشكالٍ من التغرّب ونبرة الاحتجاج والإحساس اللذوعي بسؤال الوجود والكينونة لم يكن يعرفها ويرقى إليها وعي المهجريّين الأول. وفي خضمّ ذلك، انخرط المئات من الأدباء في الكتابة باللغة العربية أو باللغات الأجنبية (الفرنسية، الإنجليزية، الألمانية، الهولندية، الإسبانية وسواها)، وقد امتزجت في كتاباتهم هموم أوطانهم بالواقع الذي يحيونه في الدول المضيفة، وتوحي تجاربهم في الغربة بذكريات طفولتهم ونشأتهم الأولى، وهو أهمّ ما يشكّل أدبهم ومفهومهم للكتابة والتخييل، مستثمّرين المحرّة كأفق للكتابة، وعاملين في أفق "الهوية المفتوحة"، وجدلية "الأنا" و"الآخر" غير القابلة للانفصام.

وفي هذا السياق، من المهجريّين من بقي مندجاً في حركة الثقافة العربية في الداخل، ومستكملاً عناصرها بوجودهم الشعري على مستوى النصوص والمشروعات الشعرية أو الحضور الثقافي، ومنهم من ظلّ تابعاً للمراكز الثقافية الكبرى، وهم بذلك يُكرّسون مركزية المركز الثقافي وينتفعون منه أيضاً، وهم نفرٌ غير قليل. لقد بدت المهجرية الجديدة كأنّها "تبدأ من الانقطاع التام عن أيّ ماضٍ وارث للمكان الجديد، سواء ماضيها الشخصي والثقافي، أي كينونتها هناك في الداخل، والانتماء إلى مشروع ثقافي أوسع هو مشروع الحداثة العربية".¹

¹ - حاتم الصكر، في غيبوبة الذّكرى: دراسات في قصيدة الحداثة، كتاب دبي الثقافية، دار الصدى، ط.1، ديسمبر 2009، ص56.

4. مهجرُ الأدب المغربي.. ما بعد الاستعمار:

1.4

من جملة الآداب التي طبعتها ظاهرة المهجرية الجديدة بقوة، هناك الأدب المغربي المكتوب بالعربية أو بغيرها من اللغات الأجنبية. وتلك قصّة أخرى. بالنظر إلى الموقع الجغرافي الاستثنائي للمغرب، فقد كانت الهجرة بالنسبة لأبنائه أفقاً للترحال والكتابة، والمغامرة أيضاً. ولم يعدم الأدب المغربي، من عصرٍ إلى عصر، مهجريّيه من الشعراء والكتّاب والرحّالة. وكان هؤلاء يهاجرون، في بداية الأمر، إلى المشرق لأسباب ترتبط بالعصر نفسه، منها الحجّ أو الرحلة والاستكشاف أو العمل المهني والسياسي ومتابعة الدراسة. ابتداءً من ابن بطّوطة المهاجر الأكبر، وصولاً إلى عبد الكريم بن ثابت وعبد الكريم غلاب ومحمد برادة ومحمد السرخيني وأحمد المحاطي ورشيد يحيوي ومحمد لفتح وسواهم ممن عاشوا أجواء الحياة الثقافية في هذه البلاد لفترة، وتأثّروا بها، وقد كتب معظمهم عنها في رواياتٍ وسير ومذكرات وشهادات. ولم يعرف أدباء المغرب، في مهجرهم، "منفاهم الأدبي" إلّا في بحر السبعينيات من القرن المنصرم، ولاسيّما أولئك الذين هاجروا أو نفوا إلى فرنسا، بعد أن تعلّموا لغتها في المغرب زمن الحماية، فاحتضنهم الوسط الثقافي هناك. ولعلّ أشهر هؤلاء هم: إدريس الشرايبي، محمد خير الدين، الطاهر بن جلون وعبد اللطيف اللعبي. ومعظمهم كان يكتب في سياق ثقافي و سوسيو تاريخي ضاغط كان ترهنه، باستمرار، العلاقة الاستعمارية بين فرنسا والمغرب. وإذا كان هذا الرعيل الأول من كتّاب المهجر المغاربة يعاني من تلك العلاقة المتوترة مع لغة الآخر المُستعمر، مُتحوّطاً من أن تستدرجه إلى مواقعه الفكرية والسياسية، فإنّ هناك جيلاً جديداً هاجر إلى فرنسا أو نشأ في فضاءاتها أو ولد بها، بدا مختلفاً يكتب مُتحرراً من عقدة المستعمر الأجنبي، وأصبحت الفرنسية بالنسبة لديه أداةً تعبيريةً للروح وارتياح الحرية. ولقد خلق هذا الجيل المتكوّن من حساسيّات ورؤى متعارضة بين الشعر والسرد، (محمد حمودان، محمد العمراوي، سهام بوهلال، عبد الله الطايغ، سليم الجاي، رجاء بنشمسي، ماحي بنين، إدريس الحداوي، سميرة العبشي، هدى روان، محمد رزان وسواهم) حراكاً حقيقياً ومتنامياً في أوساط المهاجرين والمشهد الثقافي الفرنسي على السواء. وفي فرنسا أيضاً، هناك من المهجريّين من جاء إليها بعدما درس في أرض الوطن وناضل داخله، وقلبه مشغوفٌ بالعربية يكتب بها ويدع فيها

(جمال بدومة، عبد الاله الصالحى، احساين بترير، محمد المزدوي، عبدالله كرمون، محمد ميلود غرافي، المعطي قبال، حنان درقاوي، ناصر الدين بوشقيف وسواهم).

لقد تعددت اليوم المهاجر المغربية في أوروبا وخارجها، وبات هناك العشرات من الكتاب والشعراء الذين يكتبون باللغة العربية أو بلغة الدول المضيفة أو بهما معاً: في بلجيكا (علال بورقية، طه عدنان، عبد المنعم الشنتوف، سناء بلحور، محمد الزلماطي، عيسى آيت بلعيز، غباري الهواري وسواهم)، وفي ألمانيا (محمد مسعاد، محمد أهروبا، محمد كنوف، مصطفى الحجاج، عبد اللطيف بلقلاص، عبد اللطيف يوسف، رشيد بوطيب، وردة صافو، نور الدين بلهوارى، ريم نجمي وسواهم)، وفي هولندا (عبد القادر بنعلي، فؤاد العروي، مصطفى استيتو، حسن حجي، حفيظ بوعزة، سميرة العياشي، محمد أعشون وسواهم)، وفي إسبانيا (نجاة الهاشمي، رشيدة لمرايط، نبيل دريوش وسواهم)، وفي إيطاليا (أحمد لوغليمي، أسماء غريب، سناء بلحور وسواهم)، وفي إنجلترا (بن يونس ماجن، عبد الإله صحافي، عبد الإله كرين وسواهم)، وفي سويسرا (محمد مقصيدي وسواه)، وفي جمهورية التشيك (عمر منير وسواه)، وفي النرويج (زكية خيرهم وسواها)، وفي الولايات المتحدة (فدوى مساط، خالد سليكي، نجوى المجاهد، ليلي العلمي وسواهم)، وفي كندا (هشام فهمي، عبدالرحمن بكار وسواهما).

2.4

إننا أمام ظاهرة حقاً، ظاهرة المهاجرة. يبرز لنا التحول الجذري اللّفت الذي طال مسألة الهجرة والوعي بها، وعلاقتها المتوترة بالكتابة، بالقياس إلى ما كان متداولاً قبل عقدين أو ثلاثة. وتسمح لنا هذه الوضعيّة المعقّدة من تاريخ المهاجرة المغربية في الأدب والفنّ معاً، بإبداء هذه الملاحظات:

أ — تكشف الوضعيّة حقيقة الانتماء الصعب والمركّب إلى عالمين متناقضين، وثقافتين بينهما عناصر تؤثر. وإذا كان ذلك يشكّل مصدر ثراء واختلاف بالنسبة للأدباء الشباب من الجيلين الثاني والثالث، إلّا أنّها — بالنتيجة — تسم كتاباتهم بروح التساؤل والحيرة واللّا يقين والقلق بإزاء موضوعات اللغة والذات والمكان.

ب — أغلب المهاجرين الجدد، مجهلون العربية، ويكتبون بلغات الدول التي ولدوا بها ونشأوا فيها، ولم يعرفوا المغرب بلدهم الأصلي إلّا عبر البطائق البريدية، أو من خلال العطل

والزيارات العائلية، وأحياناً يتحدثون عن المغرب ككتاب أجنبي، وهو ما يُقوّي الشعور الحادّ لديهم بالمنفى وانشطار الهوية.

ج — ومن هؤلاء من لهم صيتٌ بأوروبا، واختبروا كأهمّ كُتّاب في بلدان المهجر التي يعيشون بها، وكتبهم بلغت مبيعاتها سهماً محترماً، وحظوا بجوائز أدبيّة معروفة، لكن أعمالهم لم تترجم إلى العربية وليس لها صدى ببلدهم الأصليّ المغرب الذي يُجهلون به.

د — بالمقابل، هناك قطاعٌ آخر من أدباء المهجر من غادروا البلاد في سياقات مختلفة، ووجدوا أنفسهم مُوزَّعين بين المهاجر بأوروبا وأمريكا الشمالية حيث يعيشون حياة جديدة، لكنهم يحرصون على الكتابة بالعربية، وبالتالي يبدون أكثر من سابقهم اندماجاً في الحراك الثقافي المغربي على مستوى النصوص والأعمال التي ينشرونها بالمغرب وتتداول بين النقاد والقراء، أو الحضور الثقافي (ندوات، مشروعات ثقافية، مجلّات، مواقع إلكترونية، حوارات صحفية..).

وأيّاً كان، فإنّ الكتاب المغاربة المنتشرين في بقاع العالم يُشكّلون قيمة مضافة لأدبهم الوطني الأصلي، وهم يُدخلون "رَعَشاتٍ" جديدة في أنساغهم واساليب رؤيته وتعاطيه مع أسئلة العالم، منخرطين، بالتالي، في إعادة صوغ الهوية الفردية والجماعية للمغاربة المتحدّدة في تعدّدها وانفتاحها وتطوّفها. وفي هذا السياق، يجب أن ندرك أنّ جزءاً مهماً من أدبنا يتشكّل في المهاجر بلغاته العربية والفرنسية والإسبانية والهولندية والألمانية والإنجليزية والإيطالية، بل حتى باللغات الإسكندنافية. وكما أشار إلى ذلك الناقد بنعيسى بوحالة، فقد غدت المهجرية في الآونة الأخيرة تأخذ "صبغة ملمحٍ بارزٍ" في أدبنا المعاصر، بشكل "لا يمكن القفز عليه أو التهوين من مفعول رافديّته للمتن الشعري المغربي الشامل، لأنّه يمدُّنا بإمكانية تلمُّس منحى تعبير مجموعة من الأصوات والحساسيات الشعرية عن تمثّلها الرؤيوي الثنائي، المركّب والمخصوص"¹.

بات بإمكاننا اليوم أن نتحدّث عن كوكبة المهجريّين في الشعر المغربي، ولاسيّما بلغته الوطنية، حيث أنجد نفسها أمام نداء لدوات مشروخة ومحفوظة في مرايا التاريخ والمطلق، ومن

¹ - بنعيسى بوحالة: تناديات: مقارنة لديوان "أمضغها علماً أسود" لحمد غرافي، العلم الثقافي، عدد 12- 02- 2010.

ثمّة تكون الجغرافيا المقياس في التنظير والتحليل بدلاً من التاريخ، والمهجر المكاني بدلاً من التحقيب الزماني؟

5. شعريّات المهجر: مقترح للقراءة

نقترح، هنا، أن نبحث في أربع تجارب شعريّة مغربية تقدّم إلينا من تلك الجغرافية النفسية والثقافية والتاريخية للمهجر الأوربي، رعاها وأكبّ عليها شعراء جمعهم بينهم قدر المهجرة، وفرّقت بينهم سبل الكتابة والحياة، مُنصّتين لنوع التمايزات في شكل الكتابة وانباء الذات واللغة والمتخيّل والتميمات، ولنوع الموقف الذي يتّخذه كلّ شاعرٍ من ذاته ومن الآخر، وكذلك من الشعر نفسه. هؤلاء الخمسة هم: عبد الإله الصالح، طه عدنان، محمد ميلود غرافي، محمد مسعود واحساين بترير.

وما يوفرّ لبحتنا أرضيّة ممكنة للسؤال والتحليل أنّ هناك أكثر من قاسم مشترك بين هؤلاء الشعراء، فهم ينحدرون من جيل واحد نشأ وشبّ عن الطوق في بلده الأصلي، ولم يهاجروا إلى أوروبا إلّا في بحر التسعينيّات هجرة اختيارية للعمل أو متابعة الدراسة من جهة، واندمجوا في مجتمع المهجر الثقافي من خلال برامج ومشروعات ثقافية، بقدر ما اندمجوا في الحراك الثقافي والشعري المغربي على مستوى النصوص والأعمال التي كانوا ينشرونها تبعاً ببلدهم المغرب من جهة ثانية، ولم يصدرُوا باكوراّهم الشعرية المكتوبة بالعربية إلّا في الألفية الجديدة بين الدار البيضاء وبيروت، وإن كانت أغلب نصوصها وقّعت في بحر التسعينيّات، مهوراً بسؤال كينوناتهم المهجري من جهة ثالثة.

وإذا كان هناك من قاسم آخر لا زال بينهم فهو "قصيدة النثر"، وقد جعلوها لسان حالهم في الكتابة والرؤية إلى الذات والعالم، لكنّهم لا يكتبونها بسويّة واحدة، وذلك استناداً إلى مصادرهم في الكتابة والمرجعيات الفكرية والجمالية التي متحوا منها.

1.5. جماليات اليومي بين اللذوعية والكلبية:

في ديوانه "كلما لمست شيئاً كسرتة"¹، نجد لدى عبد الإله الصالحي في قصيدته قدرةً على التقاط تفاصيل الحياة بتناقضاتها وتفاصيلها، والتعبير عنها بطريقةٍ تمزج بين اللذوعية والكلبية، مثلما نجد احتفاءً بالذاتية بالغ الفجاجة. فالذات تلتقط تفاصيل الحياة اليومية ومعيشها القاسي وباهظ الثمن في المهجر. من البدء، يقول الشاعر في قصيدته التدشينية "دروس باريسية":

"ماذا لو كانت هجرأنا مجرد أعدار؟
ماذا لو كنّا في الواقع مجرد شخصيات ثانوية
لا تتحمل أذن حبكة؟".

ويزيد في لهجة تشفٍ عن معاناتها وحنينها وانشدادها إلى مكانها المرجعي:

"الكماثن: الجغرافيا بدّل التاريخ.
وفجأةً نجد أنفسنا مكبلين بالسلاسل.
هربنا منك فوجدناك بعد عقود على قارعة الطريق.
أكثر ضراوةً
مساحيقك متقنة الآن
وثأرك سيمفونية مشهورة في وجوهنا إلى الأبد" (ص10).

وفي سياق من هذه العلاقة الملتبسة والمتوترة التي تُقيمها مع العالم، لا يحضر ملفوظ الذات الشاعر إلا في ما نلمسه من شرخ وسوء تفاهم وصراع بينهما، وهو ما يجعل الذات ساخطة على الجريات والوقائع حولها، ويجعل نبرة احتجاجية طافحة تسري في ملفوظها وتسمه بالمباشرة والرخاوة من جهة، والعنف والصدامية من جهة أخرى:

"ماذا سنفعل بشرخ
وقد أزهر العشب في أفواهنا؟
من مغامرة لأخرى تفننا في الكبس على الأزرار.
أحرسنا أجمل ما فينا

¹ - عبد الإله الصالحي، ما لمست شيئاً كسرتة، مرجع سابق.

صححنا الندم بالبهارات
وأنجبنا أبناء يفهمون في الطاعة والموسيقى. " (ص11)

وكُلِّمًا توغلنا في أدغال التجربة، تناهت إلى أسماعنا صور الحياة المهجرية وأصداؤها، التي يكتبها الشاعر ويعانيها بصدق وعدم مبالاة، فيجعل أسلوب المفارقة الساحرة الأنسب للتعبير عن حياة تتشبع بالسواد، والكشف عن تصدعات الذات الشعرية وشروخها وندوبها:
"رغم الزحام وشراسة المنافسين
سرقْتُ قلبها في طرفة عين.
رميتُ عقلها في صندوق قمامة. " (ص56)

ثم، في خضم ذلك، نواجه رؤية تشاؤمية قائمة للحياة، ونُحسّ بالسوداوية المصحوبة بمسحة عنفٍ صداميٍّ وبُصاقٍ على حالة راهنة، تقود الذات من حالة إلى أخرى أكثر التباساً:
شارل بودلير أقرب إلينا من أبي تمام
يتقياً المستقبل كلَّ صباح.
التقدم يحمل وزرنا بحروفٍ بارزة
يخذلنا الكحول والشعر أكثر فأكثر. " (ص65)

بسبب من ذلك، نلمس أطراد صورة الشاعر العنيفة والصدامية وتواترها الذي يتم حسب قوة الفعل وردّه، إذ هو الغريب المهاجر والمنبوذ الذي يحيا الليل بخمره وحاناته ورواده، ويحيا شوارعه المكتظة بالسكاري والسكّيرات من نساء يمارسن حياة الليل بكل أبعاده، في مدينة لا تعرف الظلمة مثل باريس، حتّى يشقّ له من عبور الليل الأبيض فلسفة حياة لا تبعث في نفسه كثير أمل، وتبعث طاقة هائلة من التهكم والهزء في عصبه، من دون هوية:
"من حين لآخر يكفهر العالم

تقفل التلفون

تلعن الكتابة

تلعن النساء

وتلحن نفسك." (ص49)

وفي موضع آخر:

نحن مُعَوَّقو هذه الحرب نتحسّسُ نُدُونَنَا ونحن نختسي كؤوساً رخيصةً مع عاهراتِ بدون
أسماء في حاناتٍ مظلمة. " (ص18)

ثُمَّ سرعان ما تتلبّس الذاتُ سلبيةً شديدة من الواقع، تترع عنها كلّ لبوس أخلاقي وطابوه
اجتماعي، ويُفضي بها، رأساً، إلى "كلبية" تتجلّى في ارتياب الشاعر العامّ في دوافع الآخرين،
وفي إحباطه وعدم رضاه وخيبة أمله، ثُمَّ في مزاجه السيّء الجامح وإحساسه بالعبث داخل
سلوكٍ مُدمرٍ، مُجدّفاً بالأخلاق وساخراً من إمكان وجود الخير في النَّاس والضوء في الطبيعة:

"أتمنى ألاّ تشبهني قصائدي أبداً

فأنا رجلٌ عصبيٌّ لا صبر له

بطني مُتهدّل / وأسنانِي الأمامية شديدة الصفرة

كما أنني نذلٌّ

وتنقصني الكرامة." (ص24)

وفي موضع آخر:

"أراجع باستقامةٍ

أتوجّسُ كالكلب.

أسكنُ جنوب ضحكتي

وأتحملُك بموهبةٍ أقلّ.." (ص78)

وفي موضع ثالث:

"تتألفُ مع الأسباب

تبذر روحك

وتشرب كؤوسك بسرعة." (ص48)

مثلما نجد رغبةً لدى الشاعر للتخلّص من العاطفة، وهو الذي كلّما رأى ابنه تجدد يأسه

من الحياة:

"العاطفة كلٌّ أجرب

ينهشني لأعوي كِتْسَعين في المائة من الحُقراء الذين يسكنون هذه المدينة
الكلب يهزُم الذَّب في أعماقي." (ص35)

إلّا أنا نلمس، وسط هذه الصور العنيفة المتواترة، صورة أخرى للشاعر الذي لا يُقاوم
حجّله، ويُداري حينه إلى الوطن الذي يهزأ مَن جعلوه "فكرة مريحة"، ويتضامن مع سواه من
جوعى المهاجرين ومنبوذهم، ويدفع بقصيدته إلى أفصاها إلى في إدانة الأوضاع الاجتماعية
هناك، كما في نص "فرنسا وشركاؤها":

"نقف في زحام الطابور الطويل

عرباً وزنوجاً

فصحاء وجوعى.

نحزن بالفرنسية

رغم لكنتنا الأجنبية." (ص64)

هكذا، بلغة تنبع من داخل الحياة نفسها بلا بلاغةٍ وتدبّرٍ شكلايين، إذ جمعت بين المباشرة
التي لا تخلو من بذاءةٍ حيناً، وبين نبرة الاحتجاج في شراستها وصداميتها حيناً آخر، يقترح
علينا عبد الإله الصالحى شعريّةً بالغة الواقعية، وهي ليست نوعاً من الترف، بقدر ما هي خيارٌ
صعب تبدو فيه مسؤولية الكتابة ممارسة أنطولوجية في عبورها المتوترة للذات، الأشياء والعالم.

2.5. واجب الإصغاء ونقد الأئمة الكونية:

في ديوانه "أكره الحب"¹، نجد لدى طه عدنان في قصيدته مقاومة رمزية ومعكوسة لا
تُهادن واقعاً تحيّاه، وتتعيّش على تناقضات الحياة المنشورة في كل مكان، من أجل تُثمرها. إنّنا
نعثر، عبر نصوص الديوان، على شهادةٍ شعريّةٍ بالغة الدلالة عن عقْد من الاغتراب، ليس عن
وطن، بل عن أرضٍ برُمّتها. إنّنا أمام ذاتٍ ملتزمة تتبنّى، في تعبيراتها التي زاوجت بين القضايا
الكبرى وتفصيل الحياة اليومية، رهان "المواطنة الأممية". لنقل إنّ قصائدها هي نوع من التأريخ
الشخصي لذاتٍ مشروحة، ولعالمٍ يزداد شرحاً وإيجاشاً واغتراباً عن نفسه، في مناخ يطبعه

¹ - طه عدنان، أكره الحب، دار النهضة العربية، بيروت، ط.1، 2009.

أُثْمِتَةُ الجوهري والجواني، من الحبّ إلى الشعر. وهو نفسه تأريخ للإقامة في المهجر (بروكسيل، تحديداً)، والعبور في الأمكنة القريبة والبعيدة (مراكش، نيويورك، بوسطن، بودابست)، والافتراضية أيضاً.

هكذا، يتمّ تدبير أجرومية المعنى الشعري وفقاً لقضائين متوازيين يضيء أحدهما الثاني:
أ. فضاء أوّل تحضر فيه الذات الشاعرة، وبسبب من أنّها منشغلة بما يجري لها وحولها لا تكفّ عن أن تُعبّر عن حقيقتها الخاصة بها، فتبدو لنا الذات من لسانها جريحة لا تمتلك قدرة الفعل. تتكلّم العزلة والفقدان من انفصالها عن مكانها المرجعي:

"لا قُدرة لي على حبس خيولي (...)

خيول الذاكرة تُفضّل الركض حيناً

إلى مراتعها الأولى.." (ص7)

وفي موضع آخر:

"آه كم كانت حُرُوفي مُزهرة !

مثل أصحابي هناك

كان لي بابٌ ومفتاحٌ قدم وسماءُ

كان لي دفترٌ أشعارٍ

سَريرٌ ورفاقٌ

لكن أغوتني قصائدُ سرّكون بولص

أغواني أدبُ المهجر

منذُ الرابطة القلمية.." (ص 36-37)

وبسبب من عدم القدرة ومداراة الوحدة والخوف من الإفلاس، تشعر الذات بالخسارة وخيبة الأمل والتيه في منفاها، كما في قصيدة "وئيداً أحفر في جليدٍ حيّ":

"حتى البكاء لم يعد مُجدياً

لئسّعِفَ رُوحِي البردانة

أنا القادم من جهة الشمس

محنتي هذه البلاد المطيرة

أنا القادم من جهة النخل

هائمٌ على وجهي
في صحراء تشبه الصحراء
أحصى خسارتي
فلا تكفيني الأصابع
تائه، أخرج أُنْقَالَ رُوحِي
من المحيط الأطلسي

إلى بحر الشمال " (ص36)
وفي موضع آخر، بنبرة تحسّر فاقعة:
"آه كم ضيّعنا المنايا
التي من سرابٍ
لا نار في أحشائنا

لا ماء. لا ورد في الشباك.." (ص43)

مثلاً تبرز القصيدة مشاغل الذات، تكشف سحريّتها ولعنتها اللاذعتين للتكنولوجيا التي
لم تجن منها سوى الوحدة والقلق من جهة، كما عمّقت لديها شعوراً فادحاً بأن كلّ شيء
ينهار برودة أمام عينيها ويُبَاع ويُزَيَّف ويُسَوَّق، بما في ذلك الشعر والحبّ والرغبة والصدقة
والنضال من جهة أخرى، حتى وإن كانت من خلالها تستعيد، نسبياً، حرّيتها المفترضة
والمفقودة في الخارج عبر الإبحار في عوالم الافتراضي:
"تَبّاً"

هذا الضّياع البارد يُكبّل أنفاسي

بهواء كالزُّجاج " (ص47)

إلى ذلك، ترثي الذات نفسها بعد ثلاثين عاماً من الشكوى والخوف والهواء الفاسد، ومعه
ترثي الحبّ الذي يأتي من جهةٍ ليست له، زائفاً وعاطلاً عن العمل. إن تفكيرها، هنا، موصولٌ
بما تحلم به وتحياه في مهجرها عن الأصل والذاكرة وشهوة البدء، ولذلك تتخذ الذات هذا
العبء من فاتورتها الرمزية الباهظة في رحلة الروح والجسد معاً. الحبّ المكروه، هنا، كائنه لا
ممكّنه والمحلوم به:

"لا أُحبّ الكره

لأنّه غالباً يكون ما يكون مجانياً
وبلا أسباب وجيهة
وأكره الحبّ

لأنّه مُكلّفٌ للغاية" (ص114)

ب. وفضاء ثانٍ مرتبط بالغير في سياق من تبادل لعبة المعنى بين الذات والآخر، حيث تجعل الذات من الآخر موضوعاً لها، ويُفصح الآخر عن نفسه في مرآة الذات ومشاعلها، لا سيّما إذا كانا، معاً، يقتسمان المنفى نفسه، والمجهول نفسه. وهذا التحوّل في مسار إنتاج المعنى يُدمج أفق التجربة الشعرية للديوان في حوارية خصيبة تكسّر رتابة إيقاع الذات، ويتيح لها في الوقت نفسه الخروج من المنظور المحدود للأنا الفردية المغلقة، فننتقل من مسار ذات غنائيّ إلى آخر ذي نفسٍ ملحميٍّ وإنسانيّ.

يغتني هذا الفضاء في قصائد "أما دو ديالو" و"نينو" و"الماروكسيلواز" (la maroxelloise)، وإذا كانت القصيدتين الأوليين تحمّلان اسمين لمهاجرين أوّلهما شابّ غيني قُتل برصاص أربعة من رجال الأمن أمام منزله بحيّ البرونكس بنيويورك، والثاني شابّ جزائري شاطر كريم التّفّس وجد نفسه في بروكسل بلا هويّة، فإنّ الثالثة حملت عنواناً عبارة عن تركيبٍ مزجيٍّ باللغة الفرنسية، يعني "مغربية بروكسل"، وهي لا ترصد فقط صورة بنت من الجيل الثاني للهجرة تعيش وحيدة، بل صور لمهاجرات من بنات جنسها وبلدها وُجِدْنَ مورّعات وتالفات بين ضفتين ولسانين وثقافتين.

يقول طه عدنان في الأولى، بما يُشبه التماهي مع قرينه الذي نحرّته العنصرية في نيويورك تحت رمز حرّيتها، في رُبّ لهجةٍ لا تخلو من تأسٍّ وسخرية:

"أخي إنّني أموت

لأنّ لي حلماً

بلونٍ فاتحٍ

وجريتي أنّي

أحمل جرحي وتراي

وأبحثُ عن وطنٍ

من ظلّ

وماء" (ص94)

وفي الثانية:

"حَذِرْ

كُلِّمَا حَلَّ بِوَادٍ

مُتَوَجِّسٌ

مِنْ كُلِّ بِلَادٍ" (ص166-167)

وفي الثالثة:

"عَرَبِيَّةٌ

أَعْجَمِيَّةُ اللِّسَانِ

شَمْسٌ بَارِدَةٌ

تَغْزُلُ مِنْ نُدْفِ الثَّلْجِ

رِداءٌ لِلْعَزَلَةِ

وَسِتَاراً

لِلْأَسَى (....)

تَعَمَّدَتْهَا الْوَحْدَةُ

وتقرّحت في روحها التّدوب" (ص154-155)

إلى جانب ما نلمسه من كشفٍ فادحٍ لأعباء الحياة الإنسانية في المهجر، وما تؤدّيه الذات المتلفّظة من روحها وجسدها بإزاء ذلك، إلّا أن الرهان الاستراتيجي للعمل الشعري هو نقد الفضاء الأوربي من بروكسل عاصمته الرمزيّة. يظهر ذلك من نوايا الذات في بداية العمل:

"هنا من شُقّي بالمتزل رقم 34

Rue dechambéry

هنا من على الشُرْفَةِ

وكنيسة القديس أنطوان شاهدة

سأدّعي العالم كلّهُ

سأزعم من العواصم

ما لم تطأ لي قدم" (ص12-13)

في نصوص العمل لا نجد أنّ الذات قد وقعت تحت طائلة الانبهار بالغير المتحضّر وحدثته المادّية، بل هي لا تكفّ عن نقده والسخرية من داخل مفردات حضارته هو نفسه، ولا سيّما التقنية التي أغرقت الجوهريّ والإنساني في عصر الأتمتة، هو واقع العولة الذي سلّع كلّ شيء من الرغائب والملكات والقيم والأخلاق، وجعله عرضة لهواء فاسد من الكبت والاختناق، وبالنتيجة حوّل الكائن إلى مخلوق لاهث يُقسّط عيشه بحسب الوتيرة السريعة للزمن:

"أيتها الإلكترونيات الرحيمة

أنا أسيرُكِ المساق برضايَ

سأتيكِ كاملاً غير منقوص

سأتيكِ بما أخفي وما أعلن

وبما لم يخطر على بالي بعدُ

سأتيكِ بأحلامي

وأوهامي

بأسماء دُخولي كلّها

وبكلمات السرّ

سأحمل رُوحِي

على فأرِي

وألقي بها

في مهاوي الكوكيز

لم أعد قادراً على العيش خارجكِ

يا مدينة الكهّباء" (ص 68-69)

في قصيدة "الشاشة عليكم" كما في "I love you"، يستثمر طه عدنان مفردات التقنية، ساعياً من داخلها إلى التمرد، ونقدها ونقض ما تقوم عليه بأسلوب المفارقة الساخرة التي تبلغ ذروتها عندما يعمد الشاعر إلى التناصّ مع أيقونات معروفة عقدياً وشعرياً تناصّاً مقلوباً، بغرض الإيحاء بما يعيشه الإنسان المعاصر من تخلّ عن واجبه النضالي، ضارباً بالمواضعات ومبادئ الاجتماع البشري عرض الحائط. يستحضر الشاعر بيت المتنبي:

اللَّيْلُ وَالْخَيْلُ وَالْبِيدَاءُ تَعْرِفُنِي وَالسَّيْفُ وَالرَّمْحُ وَالْقِرْطَاسُ وَالْقَلَمُ
في قوله: الوَيْبُ/ وَالْوَابُ/ وَالنَّيْتَسْكَائِبُ تَعْرِفُنِي" (ص69).

كما يستحضر بيت الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود:

سَأَحْمِلُ رُوحِي عَلَى رَاحَتِي وَأَلْقِي بِهَا فِي مَهَاوِي الرَّدَى

في قوله: "أنا أمير العرقى/ وشهيد المبحرين/ ابْنُك البَارُّ/ أَيُّهَا العنكبوت/ فاحضني برأفة
قبطانٍ/ بيتك بيتي/ فأجِرْني من عتمة هذي البيوت" (ص70)

إنَّ رؤية الشاعر، الكوني ادِّعاءً، لذاته وللعالم هي رؤية متمردة وساخرة ممَّا يجري لها
وحولها، دون أن تستطيع الفعل، فهي تعكس ما بداخل الذات من هشاشة وشرخ وشعور
فادح بالاغتراب، بقدر ما تندب زمنها حيث يتنفس الكائن إنسانيته إلكترونيًا، ويضيع معنى
كلِّ شيء في لا شيء. من التناصِّ والتهجين إلى الباروديا وشعرنة المبدول، قاومت اللغة
الشعرية موضوعها بالتعبير عنه داخليًا، فحافظت على مسافة ضرورية بينها وبين ما تصفه من
حولها، ولم تتأذَّ من سمِّ الرخاوة المفترضة. كما أنَّها لم تجرَّ على سجلِّ أسلوبٍ واحد، بل عبر
سجلات متنوعة عتيقة — شطَّارية، وأخرى حديثة — يومية، تتساق مع المسار المتعرج
المفتوح الذي يسلكه متاه الدلالة الشعرية، مثلما مع إيقاعات الذات بين الثري الانسيابي
والتفعليلي المتوازي (فَعُولُن، مستفعلن..). فظَلَّت اللغة متيقِّظة داخل الكثافة الرمزية، وهي
تكتب معناها في عبور الأمكنة والأزمنة وتؤدِّي دلالاته العميقة بسلاسةٍ ويُسر.

لنقلُ إن مجموعة "أكره الحب" تمثِّل، بمعنى آخر، رحلة أوديسية من زمننا تشفِّ، في
عبوراتها المختلفة والمكلفة، عن ذاتٍ تنتصر لعزلتها، وتقاوم بمشاشتها ضراوة المنفى ويؤس
العالم.

هكذا، يتمُّ تدبير أجرومية المعنى الشعري وفُوقاً لفضاءين متوازيين يضيء أحدهما الثاني:

أ. فضاء أوَّل تحضر فيه الذات الشاعرة، وبسبب من أنَّها منشغلة بما يجري لها وحولها لا
تكفُّ عن أن تُعبِّر عن حقيقتها الخاصة بها، فتبدو لنا الذات من لسانها جريحة لا تمتلك قدرة
الفعل. تتكلَّم العزلة والفقدان من انفصالها عن مكافئ المرجعي: "لا قُدرة لي على حبس
خيولي(...)/ خيول الذاكرة تُفضِّل الركض حيناً/ إلى مراتعها الأولى..". (ص7). وبسبب من
عدم القدرة ومدارة الوحدة والخوف من الإفلاس، تشعر الذات بالحسرة وخيبة الأمل والتيه
في منفاها، كما في قصيدة "ويبدأ أحفر في جليدي حي":

مثلما تبرز القصيدة مشاغل الذات، تكشف سخريتها ولعنتها اللاذعتين للتكنولوجيا التي لم تجن منها سوى الوحدة والقلق من جهة، كما عمقت لديها شعوراً فادحاً بأن كل شيء ينهار برودة أمام عينيها ويباع ويؤفك ويُسوّق، بما في ذلك الشعر والحب والرغبة والصدقة والنضال من جهة أخرى، حتى وإن كانت من خلالها تستعيد، نسبياً، حرّيتها المفترضة والمفقودة في الخارج عبر الإبحار في عوالم الافتراضي: "تباً/ هذا الضياع البارد يُكبّل أنفاسي/ بهواء كالزجاج" (ص47).

ب. وفضاء ثانٍ مرتبط بالغير في سياق من تبادل لعبة المعنى بين الذات والآخر، حيث تجعل الذات من الآخر موضوعاً لها، ويُفصح الآخر عن نفسه في مرآة الذات ومشاعلها، لا سيما إذا كانا، معاً، يقتسمان المنفى نفسه، والجهول نفسه. وهذا التحول في مسار إنتاج المعنى يُدمج أفق التجربة الشعرية للديوان في حوارية خصيبة تكسر رتابة إيقاع الذات، و يتيح لها في الوقت نفسه الخروج من المنظور المحدود للأنا الفردية المغلقة، فننتقل من مسار ذاتٍ غنائي إلى آخر ذي نفسٍ ملحميٍّ وإنساني. يغتنى هذا الفضاء في قصائد "أما دو ديالو" و"نينو" و"الماروكسيلواز" « la maroxelloise » ، وإذا كانت القصيدتان الأوليان تحمّلان اسمين لمهاجرين أوّلهما شابٌ غيبي قُتل برصاص أربعة من رجال الأمن أمام منزله بحميّ البرونكس بنيويورك، والثاني شابٌ جزائري شاطر كريم النفس وجد نفسه في بروكسل بلا هوية، فإنّ الثالثة حملت عنواناً عبارة عن تركيبٍ مزجيٍّ باللغة الفرنسية، يعني "مغربية بروكسل"، وهي لا ترصد فقط صورة بنت من الجيل الثاني للهجرة تعيش وحيدة، بل صور لمهاجرات من بنات جنسها وبلدها وُجِدْنَ موزَّعات وتالفات بين ضفتين ولسانين وثقافتين. فيألي جانب ما نلمسه من كشفٍ فادحٍ لأعباء الحياة الإنسانية في المهجر، وما تؤدّيه الذات المتلفظة من روحها وجسدها بإزاء ذلك، إلّا أن الرهان الاستراتيجي للعمل الشعري هو نقد الفضاء الأوربي من بروكسل عاصمته الرمزية. يظهر ذلك من نوايا الذات في بداية العمل: "هنا من شُقّي بالمزّل رقم 34 / Rue dechambéry / هنا من على الشُرفة/ وكنيسة القديس أنطوان شاهدة/ سأدعي العالم كلّهُ/ سأزعم من العواصم/ ما لم تطأ لي قدم" (ص12-13).

في نصوص العمل لا نجد أنّ الذات قد وقعت تحت طائلة الانبهار بالغير المتحضّر وحدثته المادّية، بل هي لا تكفّ عن نقده والسخرية من داخل مفردات حضارته هو نفسه، ولا سيما التقنية التي أغرقت الجوهريّ والإنساني في عصر الأتمتة، هو واقع العولمة الذي سلّع كل شيء

من الرغائب والملكات والقيم والأخلاق، وجعله عرضة لهواء فاسد من الكبت والاختناق، وبالنتيجة حوّل الكائن إلى مخلوق لاهث يُقسّط عيشه بحسب الوتيرة السريعة للزمن.

3.5. تمثيلات التداؤات: سيرة الأنا عبر رهان الغيرية

في ديوانه "أمضغها علّكاً أسود"¹، الذي تتراوح نصوصه بين الطول والقصر، نثر تجربة شعرية مخالفة تنفّس علاماتها، وتجاوليفها وأصداءها داخل الفضاء المهجري عامّة، والأوربي بخاصّة. فقد تراءت لنا أنا الشاعر وهي تتشابك مع زمنها هناك، وتطوف، وتعرّف على آخرها بلا نقص أو شعور بالدونية.

لقد بدا الشاعر محمد ميلود غرافي على وعيٍ حادّ بما يجري لأنّاه البيوغرافي ومتاعها الشخصي، وهو يحرص على توثيق زمان التجربة ومكانها ومراجع تحوّلها نفسياً وجمالياً. فمن جهةٍ أولى، يُوثّق تواريخ كتابة النصوص الشعرية وحضورها هناك، خلال أعوام العقد الأول من الألفية الجديدة، كما يُوثّق أمكنتها، سواءً كانت مفتوحة أو مغلقة، في مدّنٍ تصدّع بعمقها المدني (باريس، فيينا، برشلونة، تولوز، رين..)، حيث — هناك — تعرّف الأنا على آخرها المختلف، أفراداً (ماريا البرتغالية، الجارة مارغاريت العجوز التي كان يزعمها بسميته واسمه محمد، العاشقة الألمانية سيبيل، الصديق النمساوي، أو جماعات (أتراك، غجر، أو كسيتانيون، زنوج..، وذلك في أنفاق المترو، والساحات، والحانات ودور العرض. ومن جهةٍ أخرى، يكشف عن تأثر تلك الأنا بالمرجع الأوربي الحدائث بأيقوناته الشعرية والفنية والفلسفية الباذخة (بيسوا، بودلير، سيرج بي، بابلو بيكاسو، بول كلي، ميشيل فوكو..)، ويظهر ابتداءً من اختياره لوحة الرسام التعبيري بول كلي غلافاً لعمله الشعري، ثمّ يظهر تالياً في عمل الدالّ الشعري وتصادياته مع متخيل قصيدة النثر الأوربية، مُضافاً إليها شعر الهايكو الياباني.

بيد أنّ ذات الشاعر لم تأتِ إلى الغربة، أو تتشابك مع قدرها المهجري؛ إنّها قادمة من تراثٍ محليّ وقوميّ، نفسيّ وسوسيوثقافي، يشدّها إلى نوسطالجيا راشحة بالشوق والحنين كما في القسم الثاني من الديوان، كأن يتصادى صوت الأنا مع روح الرميّتي وصوتها الجريح الذي غنّى الغربة ومنافيتها، إذ يقول في نص "غزالها والتّوار":

¹ - محمد ميلود غرافي، أمضغها علّكاً أسود، دار تريفّة-بركان، دار جناح-تولوز، 2009.

"يا أصحابي!
يا من تركوا خيالاً تصهل
في وجدة أو وهران
يا من دسُّوا بجواز أخضر
رائحة البارود وعطر نسائهم
يا من تعبوا
من إملاء رسائل في المقهى
فبكوا أحراراً مثلي
في أشربة...
يا من رحلوا ليعودوا
وسط متاع
مثلي
في ثوب أبيض.."(ص34-35)

وأحياناً، يحز وعيها الذي يتوكأ على شذراتٍ من المرجع الصوفي-الإشراقي (جلال الدين الرومي، ابن عربي..).
في هذا التلاقي، أو التصادي البرزخي الذي يمتد من المدلول إلى الدالّ في بعده الكاليفرافي والأيقوني، ما يجعل أنا الشاعر تنظر إلى العالم نظرة مركبة تخلخل صفاء هويّتها ويُسّيد اختلافتها البانية، فينعكس ذلك على كتابتها التي تُقدّم نفسها بوصفها محكيّاً شعريّاً تتوسّط في أداء لهجته وإنتاج دلالاتها المتنوّعة، تقنيّاتٌ كتابية متداخلة من مثل: الحوار الداخلي، الاسترجاع، الحلم، الباروديا، المشهدية، إلخ.
ومن الطريف أن نُشير، هنا، إلى أنّ حكاية القطة التي استُهلّ بها الديوان، وكانت محلّ خصامٍ وسوء فهم بين الأمّ والأب، قبل أن تُترك في الخارج وهي تموء بجوار العزلة، إنّما تُمثّل - في نظري - أنا الشاعر تمثيلاً أليغورياً، ذلك الأنا الذي وجد نفسه مقدّوفاً به في فضاء الغربة الكبير، لكن المتمر بلا شكّ، وإلّا لما ارتفع إليه الشاعر محمد ميلود غرافي في هذا الديوان،

وأثمرت أغصان تجربته فيه، قياساً إلى ديوانه الأول "حرائق العشق" نشره ببلدته بركان (شرق المغرب) في عام 2002، قبل أن يحزم رحاله إلى الشمال.

لقد كشفت العودة إلى الذات والتطابق معها عن كونهما محض وهم ومشكوكٌ فيهما، بل هي تكتمل في سفرها إلى الآخر وامتدادها فيه.

4.5. التأويل الكايروسي للغة الجسد الهوياتي:

في ديوانه "زغب المياه الراكدة"¹، نجد لدى محمد مسعاد في قصيدته وعياً حاداً بمسألة الدالّ الشعري تخييلياً وجمالياً، بحيث تشفّ عن عملٍ بالغ القيمة لشعرية الجسد في تأويلها الإيروتيكي للغة، الذي يتحمّل الإفضاء بتجربة فضّ أسرار الجسد، المادّي والمتعّين. بارتعاشاته وروائحه وأشواقه يصير للجسد معنى أن يخلق شعرية المفردة والخاصّة، وضرورته. في "فاتحة" العمل تتقدّم إلينا ذات الشاعر مثخنةً بجراح السؤال، لكنّها تنطوي على طاقةٍ تشعّ من داخلها وتحفرها على الرغبة والمعرفة، وعلى الرؤيا والكشف، وقد منحها الله هبة اللغة التي بها تتعافى وتُحبّ:

"كلّما للمني الجسد

أرى الله يرميني بمحبّة اللغة" (ص7)

لذلك، يحضر جسد الذات بكثافته الماديّة والرمزية، فلا يأخذ الجسد شكلاً وحيداً من الوجود، بل أشكالاً لا تنتهي من الكينونة المتحوّلة التي تتعدّد بتعدّد مستويات الحبّ والحياة والحلم والسفر التي تعيشها، وتتقاسم مع المحبوب صورها ولذائدها:

"وأنا لباسك اغسليني بمائك الساخن

وكواكي

تترف

صنوبراً

ونخباً" (ص13)

من اجتماع الجسد بمحبوبه وتشوّفه الدائم إليه، تتخلّق كيمياء "الجسد المقدّس" بتعبير الخطيبي، وبعد ذلك لا نفجأ — ابتداءً من القصيدة التي يعمل العمل عنوانها — أمام هذا

¹ - محمد مسعاد، زغب المياه الراكدة، دار الغاؤون، بيروت، ط.1، 2009.

الحضور الطافح والبلوغ والمُخصب الذي يتجلّى به الجسد في بعده الإيروتيكي والصوفي معاً، حيث "تُطفئُ تندلّي/ جسدٌ يتملّي". وإذا كان البعد الأوّل يُدمج النصوص في متخيّل كايروسي — شهواني حيث الذات تُتأثّر بعطش الأعضاء، وتتعرّف على صورتها عبر ماء الرغبات الموسوسة:

"الأشجار/ مخالب للجسد

والأيادي كانت

منذافاً يشتفُّ

وسوسة الرغبات" (ص18)

وفي موضع آخر أكثر محسوسيةً وانفراجاً:

"..أغويك وأعضُّ على أضرار قميصك. شهّيّ هذا الأحمر على شفّتيك. وهذا العشب

الأخضر طازجٌ، لزجٌ. يناديني كعريس بين وديانك" (ص46)

فإنّ البعد الصوفي بتجليّاته الرمزية يصعد بالذات إلى مدارج من حالة السُّكر، ولا يحضر إلا

بمقدار ما يكون الجسد موضوعاً لتأويل آخر يفيض عن معانٍ جديدة تفضّ عنه إसार المادّة:

"والليل مُجاهدة،

أن تُقيم

الجسد

معناه

الفتنة تحيا" (ص22)

أو يعد أن تستغرق الجسد مياه الشبق واللذّاذة، فيما هي تسترخي فرحانة بما أتنّها الرغبة،

وحرّكت فيها المياه الراكدة:

"يا امرأة" السرّ الهاتك"

اجتمعي بي

ونامي في موج القصيدة.. " (ص23)

فالذات المتلفّظة، وفقاً لذلك، تُدمج المرأة الأنثى في لعبة من التمثيلات الرمزية لصياغة

عالمها، وتركيب تضاريس جسدها وإنعاش ذكرياتها المعطّلة، إذ تتحوّل إلى بُورة جذب مُشعة

بمحضورها المستحوذ ورغبتها الهائل:

"إطرحي
عوراتك كلها
وغرري بأفلامي كي يُسكب الحليب
على فخّار الحروف" (ص29)

ونكتشف من خلال التناصات المركّبة التي تترج بين النص المقدّس وبين النص الإيروتيكي وتعيد تأويلهما من جديد، أنّ هناك رغبة لدى الذات في تضويء ليل الجسد والتنفيس عن تاريخ المسكوت عنه بمنأى من مسكوكاته، والعبور به إلى عالم أكثر تمثيلاً وموجوديّة. لا تعمل اللغة الشعرية بمنأى عن ذلك، إنّها تتحمّل أعباء هذه الشعرية وتُفجّر أنساقها في اتجاهات مختلفة ومتنوّعة، وتدع الرؤية الكايروسية لأنّ الشاعر، بوصفه ملأحاً للشبق واللذّاذة، تتحرّك في موشور هائل من الصور والحقول الاستعارية الحسيّة والمفارقة التي ترصد التحوّلات الخلاقة للصورة، وتدفع بشعريّة جامحة منشغلة بتجربة الجسد الحية حدّ الهوس، إلى أقصاها. هنا، ليست الأنا من تلفحها شهوة الجسد، بل اللغة أيضاً، بوصفها موضوعاً للتأويل الإيروتيكي أكثر من أنّها وسيلة تعبير فحسب:

"تعرّى الحروف
واللغة تغوي

تستطيع أن تسأل البحر!" (ص12)
وفي موضوع آخر يُجلّي متاهيّة اللغة التي تفيض بأكثر من معنى بين الذات وما تتشوّف إليه:

"لغتك ضيّعتني

والبحر لم يتعب من فيض المدى

بل من اضطراب الضغط في أعصاب اللّغة.." (ص39)

وفي موضع آخر إيجاءً يتقاجع فيه البعدان الإيروتيكي والأنطولوجي على نحو غير قابل للفصل:

"الكلمات تُضاجع بعضها البعض

وأنا متعبٌ

ينهارُ الحكي منّي تحت عطركِ

الأبجدية فرجٌ مخبأ للشهوات.. " (ص39)

وربما أفصحت الأنفاس الأخيرة من العمل عن هذا التأويل الكايروسي للغة، ولاسيما في قصيدتي "سيرة العشب" و"الغاوون"، حيث للغة، الهبة التي لاتعوّض، رائحة شفافة ومدوّخة تدفع بالذات إلى أقصاها، وبالحسوس إلى أقاصي المجهول. واضحة، سيّالة ونضّاحة. ببساطتها تشفّ وتغوي وتسبر الدفين. بدون أن تسقط في الإباحية ومهاوي الإسفاف والابتذال. تمتح اللغة شجرة معجمها من حقول مختلفة بلسانٍ عربي وغير عربي (الأورغازم، الستالايت، الهوتبور، السكس، Gin، Bitte، Orgasmus..). ومن أحواض دلالية متنوّعة (صوفي، صناعي، معلوماني، جنساني، موسيقي..)، بما تشكّل حقولها الاستعارية إمّا بشكل صافٍ أو بشكل هجين أوغرائبي كما في هذه الصورة:

"قضي الأمر

كلّما جنّ الليل

بعدك

الجنة معلقة

الفم غارة

النهود أيضاً

فزاعات على هيئة المولوتوف " (ص18)

كأنّ هوية الجسد موزّعة بين هويّات كثيرة، ومَنافٍ سحيقة. فهكذا تتعدّد صور الجسد المادّي المتعيّن الذي تُحيط به عباات من حريرٍ إشراقي، بين الجسد المتحوّل، المتوثّب، الحيويّ والزاهر. بمياه الحب واللذة. وهو بهذه الصفة يعني موجوديّة الأنا وحياة اللغة، مثلما يخصّ الموت والوطن والأرض جميعاً. في المقابل، هناك الجسد "المتلاشي" و"المتهالك" و"الإلكتروني" الذي يقع ضحيّته من "يتحسّسون فحولتهم/ بين الكراسي/ في مقاهي الإنترنت" (ص24)، وهو نفسه الذي أضاع عرش سيف الدولة وصيرّ المتنبي هاجياً "الخيل والليل والجراد" (ص41)،

مثلما أضع مهندسي مشروعات الثورة الأممية "بين فخذى صاحبة الجلالة"، غيفارا، كاسترو، لينين وماركس الذي اكتفى "بنصف لحيته/ كي/ يحرق/ بطون الرأسمالية" (ص43). يسترفد الجسد، إذن، شعريته من إسقاطات الذات وذاكرتها وتمثيلاتها الرمزية واللاواعية، كما من تراكم الأساطير والأيقونات الإيروتيكية، وتعيد من مجموع ذلك تحرير متخيّله من فضاءات قامعة لسلطته، وبالتالي إضاءة بعض من مسالك الذات إلى مجهولها، حيث "الإيقاع لا يأتي من الكلمات، بل من وحدة الجسدين في ليلٍ طويل" (ص28)، بتعبير شاعرٍ ما.

5.5. شعريّة السلب وإهاك محتوى الصورة:

في ديوانه "بالصدفة، نثر الفصول"¹، نجد لدى احساين بترير في قصيدته شعريّة للسلب تعمل على نقض العقل الدلالي للصورة، وإحلال اللعب الصدفوي محلّه. ويتأتّى ذلك من الأولويّة التي تُعطى للدالّ الشعري الذي يصير شرطاً أساسياً لا تُحقّق الكتابة به تصوّرها للذات والعالم فحسب، بل كذلك تُعيد هي نفسها التصوّر الخاص بها، وبالنتيجة تتأثر محمولاتها وقيم المعاني التي تفترضها. كتابة تحت كتابة، في مسارٍ مفتوح وبلّوري به يتغيّر الشاعر — عن غفلةٍ منه — تشكيل محتوى الصورة بعد إهاك محتوي دلالتها الأصلي، ومن ثمة يكون مسعى مغامرته، من ملفوظٍ إلى آخر، هو تحريك الأثر الذي تخلقه الكلمات فيما بينها من علاقات وتدايعات، ولذلك من غير المُجدي أن نبقي خارج الكلمات، ننتظر ما تُحيل عليه، وتُملّيه علينا، بل علينا أن ندخل عليها ونفكّر في داخلها أولاً، ثمّ في العلاقات التي تستدعيها وترتّب عنها. يُتيح لنا احساين بترير إمكاناً كهذا في التفكير. يقول:

"حين تصوّر الكتابة مرجعاً، أرمي كلّ الكتب وأحرق حوار العارفين تحت إمرة قطّبي الجميلة. يعد ذلك، آخذ رماد الصمت وأسوّيه ملكاً على الجمل والفواصل والنقط والرجوع إلى السطر. آه يُضحكني وهو يتكلّم عن صوفية اللحظات، وصعوبة البياض... إلخ" (ص14-15).

لا مرجع للكتابة، مرجعها هو نفسها مُقيمة في الصمت، تتسلّى مع رماد الذاكرة، وتعبث به. ولنقل هي لعبة الدالّ الذي يفتتن بين أيقونات الشكل وعلاماته. عدا هذا لا يجلب إلّا السخرية.

¹ - احساين بترير، بالصدفة، نثر الفصول، منشورات وزارة الثقافة، 2009.

هكذا، يترسّخ لدينا، مع الوقت، الاعتقاد بأنّ للصورة وظيفة سلبية — غير إحيائية. من مجموع ما تتشكّل به، وهو غريب بالتأكيد، ينتاج وينتسج طيّ متواليات الكتابة فضاءً ثانٍ يقذف بنا في معانٍ وتخيلات غير تلك التي ألفناها داخل منطق العلاقة بين الدالّ والمدلول، فالعلاقة بين دَلٍّ وفَهْمٍ لا تُرجع الأدلّة إلى مرجع، بل دائماً إلى أدلّة فحسب. عبر الكلمات لا نعثر على شيءٍ ما كدلالة. فقط نتنقل في سلسلة من الدوال لا تنتهي. يقول:

"ألمي. ذكرها، يوم استتر الخريف وراء الباب. كلامه الماكر. سدّة النشيد الذي حرقت يوماً. توأمة التبشير والخط. لألأة الفهود. رقة الجوارب لما تكون لينة. هدأة العزلة وعقوبة الصباح بعد ليل مخمور. حكاية شيخ بين أزقة بلدٍ رفيع. وألمي." (ص32).

لا تُقيم الكتابة في صوت الذات، بل في صوت الأثر الذي يترتّب عنه دالٌّ أجوف، فضفاض ومِرْنان من ملفوظ إلى ملفوظ رَخْو وكسير الإيقاع. صوت المعنى الغائب (ذكرها) — الحاضر (ألمي)، الذي يستدعي متنافرات الصورة من مصادر مختلفة، ولكن الاستعارات التي تُقيمها تبدو شيئاً ميثوساً منه. ثرثرة الصورة. كأنه ذلك الدالّ — دالّ الدايزن الهايدغري. وبسبب من ذلك، تقلّ الستمتالية في محتوى العمل، فلا حزن أو عاطفة أو نوسطالجيا من الحالات الشعورية التي تفترضها ذاتٌ لا صوت لا لها أصلاً، إلّا ما كان تجديفاً بالماضي وسخريةً من اللسان:

"صفقات الشاعر تتجسّد في تهريب "الأنا" من صدى قصيدة. وغالباً ما تكون — الأنا — مريضة، سلبياً." (ص28).

بالنتيجة، نحن أمام كتابة بالسلب، في الداخل والخارج. وإذا كنّا نجد متواليات العمل تحتشد بكثير من حالات الذات، فليس لأجل الدلالة على ما تُلقّيه في مساحة النصّ من شعورٍ تأثري ونقيضه، بل بالأحرى أن تستحيل تلك الحالات، المتناقضة طبعاً. إلى أن تكون شكلاً في الحيز يسلب اللغة قيم محتواها، ويتسلّى باللّعب معها. حشد فحسب، ثرثرة مرّة أخرى. فلا شيء أكثر أو أقلّ تأثيراً من شيءٍ آخر. يقول الشاعر في ملفوظ "قصيدة غنائية":

"كم أحلم بواقعية الصوت واللغة

وأتحيل الغناء بموت منتحراً

ثم على سبورة قديمة أكتب:

"دع الغناء بعيداً عن أنفي

كلما جاعني

رميته بعصا الفتور وحزن الدانوب

خريفا. " (ص34)

لا يتسلَّى الدالُّ باللعب مع الأثر، بل يسخر منه، ومما يُحيل عليه أيضاً. كل المعاني التي يُحيل عليها الملفوظ لا علاقة لها بـ"الغنائي" أو"الغنائية" التي تفترض زحماً عاطفياً، إنها تصبح علّفاً للدالِّ، يلوكها ويحتزّها ثم يصقها من ثقب الكتابة كصوّت. الكتابة متممة، تقول ما لا يتوقّعه أحد ينتظره. وهناك، دائماً نداء للذكريات والأحلام، له طعم الصّعق، بما يرسخ الكتابة كفعل مُقاومة:

"تتلعثم الذكريات في رأسه، وهشيم الأحلام يتعارك ضد صوفية الوعي. آه، أيتها الأشياء والطرق الخفيضة، كم يثيرني رقصك وهندسة شيخوختنا. " (ص15)

خليط أفكار، ذكريات وأحلام. وهي تتضامّ فيما بينها وتتلأسن، لا تُبرّر وعياً، بقدرما توحى بفجوة سحيقة وفادحة في لاوعي المتواليات الشعرية: صوفيّة الوعي، صمت، هذيان، سهو وغيبوبة مُدمّرة. في مسارٍ من جُماع هذا كلّ، يكتب الشاعر قصائد الفصول بالترتيب: الربيع، الصيف، الخريف، والشتاء. لكن، لماذا الربيع أولاً، والشتاء انتهاءً؟ هل لهذا الترتيب علاقة بمنطق الكتابة؟. إذا تأملنا العنوان، والمناصّات التي يُتيحها لنا الشاعر من حينٍ لآخر، أدركنا أن الفصول مقذوفٌ في سيرورة تأويل جديدة لها تحركها قشرات الوعي الحادة والغامضة، من قرية "أوريل" (ص18) إلى "مدينة فرسان عاطلين" (ص38)، وأن لا ترتيب أكثر مناسبة من هذا، يستطيع أن يعزّز اعتقاداً بأنّ كلّ شيء صائرٌ إلى بيات، ورهن الصدفة، وأنّ أنا الشاعر تقيم في كتابته إقامة مجروحة، بلا هويّة. تشفُّ عن تصدّع الذات بقدرما عن بؤس العالم وعمائه:

"وأنا أحمل الكتاب الأحق في جيب الأوقات... لأفهم سرّ الفصول وغموض بشرّة غائبة. " (ص16).

أمام تشذيرات المعنى وأشكاله التي تجترحها الذات الشاعرة، يلتقي كمصدرين أساسيين للكتابة في العمل الشعري، شكل الهايكو مع السورالية. وإذا كان الأوّل يُلقى على مساحة النصّ مسحةً من هدوء اللحظة وإشراقيتها، فإنّ المصدر الثاني سرعان ما يُربك أثر المساحة ويُطوّح به في إقامة الاختلاف المجروحة، بلا مرجع:

"بطء

يتسلل الضوء بين شعيرات العشب

والغيم الحالم ينحني لأنخاب الشتاء" (ص10)

وفي موضع ثانٍ:

"شيلم الحقول

عتبة طلال خفيفة

وفي اللغة

صبيحة تلج نير.. " (ص25)

إنّ الشعر، كما يفهمه احساين بتزبير، ليس تعبيراً عن إحساس أو ترجمة للواقع، بل الشعر لديه يبحث، من درجة في الوعي متوترة، عن الشعر الذي يحرك اللغة ليعيد تكوينها، ويحدث في جدار الكتابة، أكثر من لغتها، ثقباً — شراً يضع كل تصوّر مسبق لفعل الكتابة مدعاة للضحك. الشعر ما لا يقاس، وهو دوماً في حالة طوارئ. إنه منجم اللسان، والمهجرة في الأمكنة ببلاغة يتيمة. يقول:

"اليوم

سألتزم بنفسي

بواقع الجمل والذبابة

سأكتب

ما لا نعتبره شعراً

وأشتقّ النحاس من فضة مغلوطة. " (ص44)

في كلّ مرّة، أو ضربة نرد كيفما اتفق، يتجدّد إحساس الشاعر بحرمان اللسان، لسانه هو، من جنسيته الأصلية. لا مرجع، لا إرث، يستحضر شعراء فرنسيين (فيليب جاكوتيه، ميشال دوغي، إيف لوكليير) في المهجرة التي ليست، في نظره، أدباً؛ بل تُشكّل حائطاً للخروج من قدسية المهجرة نفسها.

**

إنّ هذه التجارب الشعرية، في اعتقادي، قد استوعبت اللحظة المهجريّة وتمثّلت أبعادها وأفقها الإنساني والأنطولوجي، إذ هي تبحث عن شروط حياة جديدة، وتستثمر الهجرة كأفق للكتابة، بكيفيّة توازيها قدرة الذات الكاتبة على التخيل والاندماج في مغامرة البحث عن نفسها داخل فضاء تتجاوزه مطالب "الهوية المفتوحة"، وجدلية "الأنا" و"الآخر" غير القابلة للانفصام. فإن كان عبد الإله الصالحي وطه عدنان ومحمد ميلود غرافي قد اهتمّوا بالمدلول الشعري وأخلاقيّات كتابته، فإنّ محمد مسعود واحساين بتزيير انصرفا إلى الدالّ الشعري وجماليّاته، إثباتاً وسلباً.

وما أبلغ ما أشار إليه شاعر العربية الحديث محمود درويش قبل أيّام معدودات من رحيله المدوّي، عندما قال: "هكذا يضخّم المنفىّ جماليات بلاده ويُضفي عليها صفات الفردوس المفقود. وحيث ينظر إلى التاريخ بغضب لا يتساءل: هل أنا ابنُ التاريخ، أم ضحيّته فقط؟ يحدث ذلك عندما يكون المنفىّ إجبارياً (...). وهناك منفىّ اختياريّ، حيث يبحث المنفىّ عن شروط حياة أخرى.. عن أفق جديد. أو عن حالة من العزلة والتأمل في الأعالي والأقاصي، واختبار قدرة الذات على المغامرة والخروج من ذاتها إلى المجهول، والانخراط في التجربة الإنسانية، باعتبار الوجود الإنساني كلّ شكلاً من أشكال المنفى¹". ومن الطريف أن تستضيء هذه العبارة بعبارة جيل دولوز: "الهجرة حقّ مقدّس". وفي هذه الحالة، لا يكون التوجّه إلى الآخر تغريباً، بل - خلافاً لذلك - يكون تجدّداً إذا استحضرنّا بيت أبي تمام المشهور:

وإنّ بقاء المرء في الحيّ مُخلِّقٌ لِدَيّاجتِهِ فاغترِبْ تتجدّد

إنّه لأمرٌ بالغ الأهمية: ليس للشاعر سوى وطن القصيدة لكي يحقّق ذاته، وقضيّته حيال منافيه الكثيرة هي: كيف يُحسّن اختيار كتابته في حياة تُعاش خارج النظام المعتاد. حياة مُترحلة. طباقية. بلا مركز. ما أن يألّفها ويعتاد عليها حتى تنفجر قواه المزعزعة، وتضيء سبل إلهامه، من جديد.

¹ - محمود درويش: مقالة في "المنفى"، المجلة الثقافية، الأردن، عدد أبريل 2008.

الفصل الخامس

التجربة الشعرية الجديدة:

حساسة أم حساسيات؟

إذ نتحدّث عن حساسية جديدة في الشعر، فإنّما نريد التوكيد على قيمة التحديث والمغايرة والاختلاف التي صاحبته وتبنتها بدلاً من حساسية قديمة كانت ترهن الشعري بالإيديولوجي والرسالي في زمنٍ ما وحقبةٍ ولّت. وأمّا هذه الحساسية الجديدة فهي ليس حساسية واحدة ومنسجمة، وإنّما هي بالفعل حساسياتٌ متعددة وغير منسجمة، وذلك قياساً إلى أنّ رؤاها ومرجعياتها وروافدها وطرائق تدبّرها للكون الشعري وبنائه مختلفة إلى حدّ التعارض، وأنّ شعراءها لا ينضوون في جيل، ومدرسة وتيّار ما. إنهم منذورون لذوات لا تُخلّق إلا لئُخفق، وأيادٍ لا تكتب إلا لتمحو.

1. أخدود جينولوجي:

1.1

لم يكن عُكوفي على الشعر، قارئاً وكاتباً، يتمّ خارج وعيي بعصري بقدر فهمي لمعطياته وأحداثه وهزّاته وزلازله في نهايات القرن العشرين، التي كانت تُقدّم، بالنسبة لي، علاماتٍ مضطربة ومحكيّات يائسة: أحداث 1984 و1990م الاجتماعية بالدار البيضاء وفاس، التي فجّرها واقع الفقر والاضطهاد بالمغرب. صمت المثقفين المطبق أو استقالتهم أو استخذاؤهم بعد "سنوات الرصاص". جنازة العاهل الحسن الثاني المهيبة التي أعقبها كشف حقائق مريعة. مآسي القضية الفلسطينية بعد أوسلو. الحرب على العراق وحصاره. المنايا المتقاربة لأهمّ شعراء الحداثة بالمغرب من أمثال عبدالله راجع وأحمد الجوماري وأحمد المجاطي وأحمد بركات، ثمّ انتحار كريم حوماري الفاجع. دويّ قصيدة النثر في المشرق والمغرب. منفى اللغة العربية. تراجع دور الأدب في المجتمع. صعود الأصوليات من كلّ نوع. ازدياد المهاجر الأدبية العربية في أوروبا وأمريكا وأستراليا، بما في ذلك المهجر المغربي، وقد عكست وعياً جمالياً جديداً ترافق مع موجات الشعور بالملنى والاعتراب. زحف العولمة في ظلّ انطلاق التكنولوجيات الجديدة التي بدّدت الزّعة الإنسية، وحطّمت أطراً في الفكر والثقافة، ممّا ترتّب عنه ظهور أجيال أدبية وفنية جديدة لها صيغ أخرى في التفكير والرؤية والإحساس، وإن كان كثيراً لم يسلم من مثالب التهاافت والسرعة والتجهيل، ومن صرعات "قتل الأب". ولقد بات الكثير مقتنعاً، قبيل ساعة من رحيله، بجنائزات نهاية القرن العشرين ومآتمها وزلازلها، عكس تفاؤل البداية والصورة الطليعية التي ارتبطت به.

2.1

لم تكن بداية الألفية الجديدة إلّا نتاجاً طبيعياً لمقدّمات قرن قياسي كالح، وإذا أوحى إلينا بشيء، فهي هو مدبوغاً على ورق شعرائها الذي يتنفّسونه حزناً وإيلاماً. لذلك، لا يُخطئ القارئ أن يكتشف هذا المناخ من اليأس والاعتراب حيناً، ومن السوداوية والشعور بالعبث والالحدوى حيناً آخر، ذلك الذي يطبع نصوص كوكبة منهم ممّن أتى إلى هذا العالم ابتداءً من أواسط الستينيات فصاعداً، وقد وقف على صور فجائعه وسحب سمائه الملبّدة بالشك والرماد. مع هذه الكوكبة التي توزّعت بين ألفتين، ويستعصي أن نجتمع أفرادها داخل جيل أو نجرهم على تصنيف عقدي كما كان جارياً من قبل، تفجّرت ما بات يُصطلح عليه

بـ"التجربة الشعرية الجديدة"، وذلك بسبب ما خلقت من جمالياتٍ كتابيةٍ مغايرة عكست فهماً جديداً لآليات تدبُّر الكيان الشعري، ممَّا يمكن للمهتم أن يتتبَّعه ويتقرَّاه في دواوين شعرائها، التي شرعت في الظهور منذ أواخر التسعينيات، ونُشرت على نفقتهم الخاصة بسبب غياب الدعم، والعماء الذي ووجهوا به، أو في إطار سلسلة (الكتاب الأول) التي أطلقتها، ابتداءً من مطلع الألفية الجديدة، وزارة الثقافة المغربية.

إلى ذلك، نتحفَّظ على صيغة "أدب الشباب" التي أطلقت عليهم، مثلما تحفَّظ عليها كثيرون قبلنا؛ ولا نستطيع اليوم أن نفهم العلاقة بين الأدب والشباب إلَّا داخل ما تعنيه من قوَّة الجذب التي تشدُّ كلاهما إلى المجهول. لكنَّ الذي يحصل في ثقافتنا ومجالها العامِّ بما هو مجالٌ لصراعٍ رمزيٍّ ضارٍ، هو أن يُراد بمصطلح "أدب الشباب" مقابلاً لـ "أدب النُخبة"، حيث الأول أقلُّ شأنًا من الثاني، بل ذيلًا له، وهو مل يستدعي — بالنتيجة — عملاً تمييزياً بآليات سلطة القراءة المغرضة وكورالها الضاحج، ويُبقى على منافع المواقع الاعتبارية والمصالح المعنوية كما هي، بعيداً عن منال "العيال". ولهذا، نفهم لماذا هذه العلاقة متوتِّرة أكثر من اللازم بين الطرفين، ولماذا يظلُّ "الأبناء" بمنأى عن "كعكة" البيت الذي يتوارث "الآباء" مفاتيحه من قديم السنِّ إلى الأقد. تجميلات، مراوحات، ومصطلحات فضفاضة؛ لكنَّ ذلك كلُّه لا يصف لنا إلَّا واقعاً أعمى، ممَّا الذي يجري، فعلاً، فهو صعود كتاباتٍ مختلفة ومائزة تنظمها التجربة الشعرية الجديدة، فيما هي تتكلَّم زمنها الخاصِّ، وحساسيتها الخاصة.

3.1

التجربة الجديدة في الشعر لم تكن لتجبُّ ما سبقها، بل هي تراكم لتجارب متتالية في سياق القصيدة المغربية الحديثة وتطوُّر إواليات بنائها المعماري، بقدر ما هي تجاوُزُ لها. وتظهر لنا جبلى بالانعطافات التي تحفز شعراءها على التحرك الدائم في جسد التجربة وأخاديدها، لا يرهنون ذواتهم لإيديولوجيا أو ينضوون تحت يافطة بارزة من قبيل "الجيل"، و"الائتلاف"، و"الجماعة"¹. إنَّها تعني صعود حساسية، حساسية جديدة. لمفهوم الحساسية، هنا، قيمة إجرائية

¹ - صدرت في العقد الأخير من القرن الأخير، مجموعة من الكرايس الشعرية المغربية يديرها شعراء شباب، إلَّا أنَّها توقفت بشكل مباغت، مثل: "أصوات معاصرة"، "البحور الألف"، "إسراف 2000"، "الغارة الشعرية"، "ديوس"، "مكائد شعرية"، "كراريس تيزي". وقد بدت ملبيةً لحاجات شعرية وثقافية، انطلاقاً من احتضان إنتاجات الشعراء المتناثرين، إلى محاولة تثبيت انطباعات وآراء مغايرة حول مفاهيم الشعر ووظائفه. أنظر: عبد

ومعرفية أنجع من مفهوم الجيل نفسه الذي يبدو، بالقياس إليها، مفهوماً فضفاضاً ومُفكِّكاً لا ينسجم مع ما تستدعيه شرائط هذه التجربة الجديدة. وإذا كان مفهوم "الجيل" قد أفاد دارسين قبلنا في تصنيف الشعراء إلى أجيال، وفي تتبُّع مسار القصيدة المغربية وسيرورة تحديثها الفني والجمالي، فجعلهم ينسبون الشعراء إلى عقد زمني معيّن: جيل الستينيات الذي ارتبط برواد الحداثة ومؤسسيها الأوائل، وجيل السبعينيات الذي واصل مشروع التحديث غير منفكّ عن مشاريع الإيديولوجيا والواقعية الاشتراكية، ثمّ جيل الثمانينيات الذي عرف ولادة المشاريع الأولى لقصيدة النثر منصرفاً إلى الذاتيات وإلى التمثيل الجماليّ للغة الشعر، ومُخفِّفاً من ضغط الإيديولوجيا¹، إلّا أن هذا المفهوم نفسه ليس له ما يقوله بخصوص التجربة الشعرية الجديدة، لأسباب:

فهي أشمل من تكون بمثابة تحقيبٍ عقديّ تسهياً لتصنيفها وأجرائها؛ والشعر كما يقترحه أصحابها، وخاضوا فيه مع الخائضين، لا يُقاس بمثل هذا الزمن؛ وهي ليست تمثيلاً لتزوعٍ إيديولوجيٍّ واضح كما في السابق. إنَّها تكشف عن كونها كنايةً عن اختلاف في تشكُّلات الرؤية الإبداعية، أو في تصوُّرها لأفق الكتابة الشعرية، في سياق ما خلقت اقتراحات الشعراء الجدد النصية والجمالية، وما صارت إليه رؤاهم المختلفة إلى الذوات والأشياء، إذ انزاح النفر الكبير منهم إلى الرؤيا التي تُعنى باكتشاف العالم ومواجهته، عوضاً عن الموقف المباشر من السياسة والأخلاق والقيم. إنَّها ممتدة بصمت، وأوسع من أن تتأطر داخل مفهوم مغلق ونهائي مثل مفهوم الجيل، وما فتئت تكشف عن أثر التغيُّر الذي يحدث باستمرار. وهي فوق أن تحجبها المعاصرة. لذلك، يجب أن نلتقطها ونسائلها بصيغة الجمع لا المفرد، وبالتالي نعيد اكتشاف الشعر المغربي في زمننا الراهن.

الغني فوزي، الكرايس الشعرية في المغرب... المراهنة بالبياض على بياض، جريدة (الغاوون) البيروتية، العدد 1، آذار/ مارس 2008م، ص10.

¹ - لعلّ أشهر هذه الدراسات على الإطلاق: "ظاهرة الشعر المعاصر" لـ محمد بنيس (دار العودة، بيروت 1979م)، و"القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد" لعبد الله راجع (عيون المقالات، الدار البيضاء 1987م). نعتز، هنا، على تصوّر صارم لكلّ منهما عن مفهوم الجيل وتبنيته نقدياً؛ فشعراء الستينيات أثبتوا ريادتهم، لكن شعرهم ظلّ محكوماً ببنية السقوط والانتظار كما يرى بنيس، في حين تفاعل شعراء السبعينيات مع المرحلة، بحسب تعبير تعبيري راجع، فكان شعرهم "استشهادياً". إنَّها خصوصيات موجّهة بما هو إيديولوجي يبرّره هيمنة الوظيفة السياسية في شعر مغرب ما بعد الاستقلال.

من هنا، نسوق هذه الأسئلة على سبيل استشكال المفهوم: ما المقصود بالحساسية؟ وما الذي نستفيد من مفهومها داخل سياقات معرفية محدّدة؟ في أيّ إطار تشكّل المفهوم داخل الأدب العربي الحديث عامة، والمغربي خاصة؟ وما معنى أن تكون حساسيّة جديدة في مقابل أخرى قديمة؟ إلى أيّ مدى تصير فيه الحساسية الجديدة تحمل دلالة التجديد والتجاوز بالنسبة للشعر؟ ثمّ، هل بإمكان أن يُفيدنا المفهوم في مقارنة التجربة الشعرية الجديدة، وتعيين سماتها الجمالية الخاصة، المفارقة لسواها، من خلال متن التجربة؟

2. الحساسية.. الحساسية: استشكال المفهوم

1.2.

كأيّ مصطلح تتعدّد استعمالاته وتباين سياقات توظيفه، لم يسلم مصطلح الحساسية من لبس واختلاطٍ شديدين، إذ نجده يرد بمعانٍ كثيرة؛ وإذا كان في حقل الطبّ والفيزيولوجيا يبدو متعيّناً وقابلاً للتحليل، إذ هي ردّ فعل غير طبيعي للجهاز المناعي في الجسم، أو تعرف عموماً بأنّها تفاعل الجسم أو أحد أعضائه لمؤثر خارجي تفاعلاً غير طبيعي ينتج عنه مجموعة من الأعراض والعلامات؛ إلّا أنّه يلتبس في علوم ومعارف أخرى مثل الفلسفة والإثنولوجيا وعلم النفس وتاريخ الأدب، فتتولّد من سياقاتها تأويلات تأخذ القارئ إلى دلالات وأبعاد متنوّعة. فعلى سبيل المثال، ربطت فلسفة الفن الألمانية، بتأثير من بومجارتن تحديداً، بين التفكير في الفن والبحث في الحساسية، فيما أدخل كانط مفهوم الحساسية إلى مجال المعرفة الفلسفية، والحساسية عنده هي القدرة على تلقي التصورات بالطريقة التي بها يتأثر الكائن بالموضوعات العارضة، معتقداً بأنّ هناك مصدرين للمعرفة البشرية، هما الحساسية والفهم، مميّزاً في الحساسية بين صورة الحدوس الحسية ومادّتها¹.

بموازاة مع صعود الحركة الرومانسية، وتنامي فكرة التنوير، ظهرت، في مقابل الحساسية الكلاسيكية التي حكّمت العقل على حساب العاطفة، ظهرت حساسية رومانسية تُمجّد عالم الأحاسيس والموهبة الفردية والإبداعية والعفوية، وتسمو بكلّ ما هو "عجيب" و"طبيعي"

¹ - Kant, Emmanuel, Critique de la raison pure (traduction Treymesaygues et Pacaud), PUF, Paris, 1971, p. 76-77.

وانظر التحليل الذي قدّمه كوستين في تاريخه عن الفلسفة بخصوص (حساسية) كانط:

[V. Cousin](#) dans son Histoire de la Philosophie au XVIIIe siècle, 1re série, t. V.

و"رمزي"¹؛ وهو ما ناقشته ودافعت عنه، تميلاً، كتابات شاطوبريان، ومدام دي ستايل، وسينانكور الذي قرنها باكتشاف الذاتية لدى الرومانسي الذي تفي "الحساسية الحق" حاجته عبر إصغائه لأعماق روحه وذاته الداخلية، مُعطياً الخيال حقّه من السُّمو². وبسبب من هذه الحساسية، ازدهر أدب السيرة الذاتية (أدب المذكرات، اليوميات، الاعترافات والرسائل الحميمة الزاخرة بالمشاعر)؛ ثمّ سرعان ما انبثقت حساسية جديدة مع الرمزيين الذين اشتطوا بالإبداع إلى ضفاف جديدة، وقد ميّز بودلير، بصراحة، بين حساسية القلب وحساسية المتخيّل، قائلاً: "إن حساسية القلب ليست موافقة، ألبتّة، للعمل الشعري، وهي إذا زادت عن حدّها، في هذه الحال، فإنّها تؤذي أيضاً. أمّا حساسية المتخيّل فهي من طبيعة أخرى: تعرف كيف تختار، وتحكم، وتقارن، وتهرب من هذا وتبحث عن ذلك، بطريقة عجيّة وعفوية. ونحن من هذه الحساسية التي ندعوها الذوق عموماً، نستلهم القدرة على أن تتلافى الشرّ ونبحث عن الخير في المادّة الشعرية"³. كما أثار هربرت ماركيز، في سياق مدرسة فرانكفورت وآرائها الجمالية، العلاقة بين الخيال الحر والحساسية الجديدة وبين مفهوم التحرر، وهو يناقش الشكل الذي تستطيع من خلاله اللغة أن تمثل تعبيراً ثورياً عن الحساسية الجديدة، ثمّ فكرة اللعب وعلاقتها بالفن والتكنولوجيا، وفكرة الفن كشباع غريزي؛ على اعتبار أن هذه الأفكار تمثل مناطق حية يُسمح من خلالها للجمال أن يمارس فاعليّته⁴.

ولقد ظهرت، ابتداءً من سني القرن العشرين الأولى، دراسات بحثت مفهوم الحساسية وظهرتها في بعض الشعرية الأوربية لرصد تطوّرها وإبدالها الجمالية⁵؛ إلى أن صرنا نتحدث عن حساسيّات جديدة حلّت محلّ أخرى قديمة في مجال الفنون التشكيلية، والموسيقى، والسينما، والمعلومات، والإيكولوجيا، والإسطوغرافيا والعلوم السياسية؛ وبالتالي، يرد علينا

¹ - Daniel raven, Apprivoiser ses émotions : éd. Eyrolles, 2008, p. 25-26.

² - Polet, Jean-Claude, Patrimoine littéraire européen: Vol. 10 - Gestation du romantisme (1778-1832), p. 921.

³ - Baudelaire, Charles, « Théophile Gautier (I) » ; Œuvres complètes, éd. Claude Pichois, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976, p.116.

⁴ - حنان مصطفى عبد الحميد، الفن والسياسة في فلسفة هربرت ماركيز، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2010م، ص74

⁵ - Jean dornis, La sensibilité dans la poésie française (1885-1912), A. Fayard (Paris), 1912. Michèle S. Plaisant, La sensibilité dans la poésie anglaise au début du XVIIIe siècle: évolution et transformations, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1974.

المصطلح في سياقات متوترة: حساسية الأسلوب، حساسية جمالية، حساسية روحانية، حساسية ثقافية، حساسية بيئية، حساسية المسرح السياسي، إلخ.

2.2

في معاجم اللغة وكتب الأدب العربي الحديث، لم يكن المصطلح يعني شيئاً إلّا من وجه العموم، حتّى أثاره إدوار الخراط في أواسط الثمانينيات بتأثير من المرجع الأنجلوساكسوني¹، وعالجه، بدقّة، في مؤلّفه الموسوم بـ "الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية" (دار الآداب، بيروت، 1993)؛ حيث بسط فيه تصوّره لما تعنيه الحساسية، إذ استجلى الأفق النظري لمفهوم الحساسية الجديدة، وفضاء ما قبل الحساسية الجديدة (أو ما يطلق عليه الحساسية القديمة)، مقارباً بعض صورها وتمثيلاتهما في نماذج من القصة المصرية القصيرة. كان إدوار يريد من وراء المصطلح وصف النقلة النوعية التي حققتها الكتابات الإبداعية العربية بتأثير من الواقع الاجتماعي إبّان ستينيات القرن العشرين، ونشأت كردّ فعل على مرحلة الواقعية التي غمرت النتاج الأدبي بدون طائل أو فاعليّة. وهكذا، نظر إلى الحساسية الجديدة بوصفها تحمل استشرافاً لنظام قيمي جديد، ليس في الفنّ فحسب، بل على صُعد الفكر والثقافة والمجتمع، وإلا لما تحيّر للحساسية التي ظهرت بعد. عرّف الحساسية بأنّها "كيفية تلقي المؤثرات الخارجية والاستجابة لها"، وهي ليست مرادفة للحدثة، لأنّ مجموع الرؤى أو الطرائق الفنية في الحساسية الجديدة يمكن أن تستقر وتصبح نتاجاً تاريخياً وزمانياً، وتتجاوزها وتقوم على إثرها حساسية جديدة أخرى؛ وبالتالي، فالحساسية توحى بمرونة متجدّدة وتدقّق مستمر². وإذا كان الخراط يلحّ على فكرة احتراق التقاليد، بقدر ما كان يعلي من التجريب في مفهومه للحساسية الجديدة، إلّا أن ذلك كان على حساب التراث الذي دعا إلى القطيعة معه والفصل بين الجديد والقدي. وكأنّ

¹ - يشير الكاتب الإماراتي علي بن تميم إلى "أن الخراط متأثر بمفهوم إليوت عن انحلال الحساسية أو بترها وانفصالها"، إلّا أن الخراط يقصد مفهوماً يختلف عن مفهوم إليوت للحساسية، لاسيما أن ثنائية الفكر والشعور لا تحضر بوصفها مركزاً في مفهومه للحساسية الجديدة، لأنّها جزء من مفهومه للحساسية وليست كلّاً. كما أنّ مفهوم إليوت للحساسية يتجلى في العلاقة مع التقاليد، فالمبدع في تلقيه للتراث يلجأ إلى أن يدمج في ذاته، فلا يحوله إلى علاقة فكرية، لأن هذا يؤدي إلى بتر الحساسية ويقود إلى جمود اللغة وميكانيكيته؛ وهو ما ينعش حضور التقاليد والتراث في الأدب، حتى يعيد بناء وجهة نظر جديدة للتاريخ الأدبي. أنظر: علي بن تميم، الحساسية الجديدة بين إليوت والخراط، جريدة (الاتحاد) الإماراتية، عدد الخميس 06 نوفمبر 2008.

² - إدوار الخراط، الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، 1993م، ص 25-28 وما بعدها.

ذلك كان ردّاً غاضباً على هزيمة العام 1967م، ونقداً لاذعاً لأوهام القومية العربية التي كانت تنفّك. لكن لا نخطئ استراتيجية الحساسية، وقوة تأويلها التي أغوت دارسين كثيراً، فأعادوا توظيفها في قراءة الأدب العربي الحديث والمعاصر بأجناسه وأنماط تعبيره المتنوعة¹. وهكذا انتقل مصطلح الحساسية الجديدة إلى كونه ظاهرة تستقطب جملةً من الخصائص الجمالية والسوسيوقافية التي كان الكتاب يصدر عنها في كتاباتهم ونصوصهم وبياناتهم، ويُعبّرون من خلال عن رؤاهم للعالم في إطار فهم خاص للفن الأدبي من حيث الماهية والوظيفة والاشتغال؛ وهو ما دعا بقوة إلى تحوّل متنامٍ في مفهومي الإبداع والتلقّي على حدّ سواء. وبدا مفهوم الحساسية يعني الوعي والإدراك عن طريق العقل أو الحسّ أو عن طريقهما معاً من جهة، ويعني امتلاك المقدرة الثقافية على الحكم والتمييز والتمتع بذوق أدبي من جهة أخرى².

3.2

لم يكن الأدب المغربي بمنأى عن التطوّر الذي كانت تشهده الآداب العربية الأخرى في مصر والعراق وسوريا ولبنان تحديداً؛ فقد كان هو الآخر مختبراً لتحديث الرؤى والأساليب وطرائق التعبير لدى تجارب كتابية معيّنة في فنون الشعر والسرد والمسرح، وحتى في الفن التشكيلي الذي بزّها جميعاً. وقد ظلّ مصطلح الحساسية، في نقد الشعر المغربي، يكاد يكون غائباً أو لم يعلن عن نفسه بشكل جلي، في ظلّ الخطوة التي كانت لمصطلح الجيل. ولم يتردّد بقوة إلّا في بدايات الألفية الجديدة، سواء في بعض المقالات أو البيانات التي كان يحرّرها الشعراء الجدد أنفسهم، أو في كتاباتهم التي كانت تتمّ في صمت، وتحاول أن تبتكر أشكال تعبير خاصّة بها، وأن تجد لها موطئ قدم في خارطة المعترك الأدبي، ولم يكونوا يألون جهداً في سبيل ذلك، إذ كانت بنيات الاستقبال الثقافي والإعلامي والجمالي التي يفترض أن تحتضن مثل إبداعهم وتساهم في نشره وانتشاره، عاطلة وصمّاء³. وما أن أكملت العشرية الأولى من

¹ - من آخر الأعمال النقدية التي قاربت مفهوم الحساسية نذكر: أحمد موسى الخطيب، الحساسية الجديدة: قراءات في القصة القصيرة، مكتبة الرائد، 2009. عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية روايات إدوار الخراط نموذجاً، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010. عبد الباقي يوسف، حساسية الروائي وذائقة المتلقي، ضمن سلسلة كتاب المجلة العربية، الرياض، العدد 182، يناير 2011م.

² - صبري حافظ، جماليات الحساسية والتغير الثقافي، مجلة (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر 1986.

³ - كان الشاعر الراحل منير بولعيش من الأوائل من لفت النظر إلى الشعراء المغاربة الجدد الذين نعتهم بـ (جيل المشيئين)، وقال بخصوصهم إنهم "تمثيل حقيقي لانعطافة متميّزة ونقلة جديدة" للشعر العربي، ما فتئ

الألفية الجديدة دورها، ولم تكف شجرة الشعر عن الإثمار ورجّ نسبه الرمزي، حتّى بدا لأكثر الدارسين ونقاد الشعر، بما فيهم أولئك الذين كان يلزمون فيها ويذكرونها قدحاً، أنّ هناك حساسيةً جديدة تخرق أنحاء من جسد القصيدة المغربية المعاصرة. وبما يُشبه اقتناعاً مُجمَعاً عليه، التّأمت فعاليات الدورة الأكاديمية حول موضوع "الحساسيات الجديدة في الشعر المغربي الحديث"، التي طرحت لأول مرة في تاريخ الشعرية المغربية مفهوم الحساسية كأداة إجرائية لمقارنته وتتبع مسالك جماليّاته في النصوص، بعدما كان مفهوم الجيل هو المهيمن في دراساته لسنوات طوال¹.

3. شرط الحساسية وجماليات بنائها:

1.3.

إنّ الحساسية هي أصل الشعر، والشعر دائماً ما كان ينشأ من خلال حساسية ما، حساسية في اللغة، أو في المتخيّل، أو في الرؤية، أو الأسلوب وطريقة التأليف الشعري. تاريخ الشعر بدوره هو تاريخ حساسيّات متراكمة ومتجاذبة، إذ تحلّ محل الحساسية القديمة حساسية جديدة؛ أو هو مزيج من أشكال فنيّة وطرق تعبير جمالية متنوّعة كانت تنبثق في كل مرحلة من مراحل عبوره وتطوّره في غير عصر معطى جديد، أو الإبيستيمي - بتعبير ميشيل فوكو². هي

يرسخ "طريقه للبحث عن صوته الخاص، وركضه الحثيث من أجل موقع ثابت له وأسلوب متفرد يوقّع به نشيده الخارج على رداءة السياق العام". وإذا كان الشعراء الجدد قد استطلع بولعش آراءهم مثل عبد السلام دخان وعبد الرحيم الخصار وفاطمة الزهراء بنّيس قد أجمعوا على قيمة التجربة الشعرية الجديدة مع ما تواجهه من صعوبات، إلّا أنّ زميلهم مصطفى ملح وجّه نقداً لاذعاً إلى التجربة التي عدّها "شعراً جامداً لا إحساس فيه"، وقال "إنّا نعيش عصر انحطاط شعري في المعنيتين؛ التاريخي والفني"، مبرّراً بأنه "يمكن تصفّح الجامع الشعرية التي ينشرها البعض باستمرار، وبلا حجل، كما ينشرون سراويلهم في الريح!". أنظر: منير بولعش، الشعراء المغاربة الجدد.. جيل المشيتين، جريدة (الغاؤون) البيروتية، مرجع سابق، ص11.

¹ - عُقدت فعاليات الدورة الأكاديمية بمدينة فاس (21-23 ماي 2010)، بمناسبة أمسيات فاس الشعرية التي درج بيت الشعر في المغرب على تنظيمها في كلّ عا. وقد شارك في هذه الدورة النقاد: عبد السلام المساوي، عبد اللطيف الوراري، محمد غزال، محمد أيت لميم، يوسف ناوري، محمد بودويك، علي أيت أوشن وأحمد العمراوي. وقد أجمع أغلبهم على أنّ التجربة الشعرية الجديدة في المغرب متعدّدة المشارب والمراجع، ومتنوّعة في الاختيارات الجمالية، بما في ذلك التي يقترحها شعراء المهجر، وهو ما أكسبها تنوعاً واختلافاً. وهذه التجربة، وإن جمعتها حساسية جديدة، فإنّها تختلف من شاعر لآخر.

² - ما يدعوه ميشال فوكو في كتابه "الكلمات والأشياء" بـ(الإبيستيمي) لا علاقة لها بالتصنيفات التاريخية، بل إنّّه يقصد به جميع العلاقات التي توجد في عصر ما بين مختلف مجالات العلم، وهو كلّ هذه الظواهر التي

علّة وعافيته من حيث أنّها فعّالية الشعر و قدرته على الشّعور بما يحيط به من المؤثرات، أو تغيير يطرأ على معاناته للوجود والرؤية إليه. فالشاعر ليس الذي يرى ما لا يراه غيره فحسب، بل الذي يتأثر، في رؤيته تلك، بأشياء بسيطة لا يتأثر بها غيره من السابلة. هذه هي الحساسية.

2.3.

إنّنا نتبنّى مفهوم الحساسية، ونتوسّل به كأداة إجرائية في قراءتنا للتجربة الشعرية الجديدة، باعتبار أنّ الحساسية نتاج سياق سوسيوثقافي ضاغط تستجيب لمؤثراته وتتفاعل معه باستمرار؛ ومن ثمة يتركز تحليلنا لمفهوم الحساسية على بيان أثر الإبدالات الجمالية التي طالت فضاء القصيدة الحديثة، أو تلك التي اعترت المادة الشعرية في نصوص التجربة الجديدة. وبما الحساسية الجديدة ممتدّة في الزمن، فإنّ استعمال مفهومها وتصوّرنا لها لن يكونا ذا دلالة إلا عندما تكون مدة سريان التغير ممتدّة في الزمن، هنا والآن. وهي، من هنا، أبعد من أن تكون تعبيراً عن الموجة الجديدة التي يلحقها بعضهم بـ(الموضة)، ويكرّسها قدحاً أثناء حديثه عن التجربة الشعرية الجديدة. لقد أبان عدد غير يسير من شعراء التجربة الموهوبين، من خلال اجتهاداتهم واقتراحاتهم النصية، عن وعيهم باشتراطات الحساسية الجديدة، فانحازوا إلى شعريّتها المختلفة التي تقوم على تنوّع الرؤى وتمايزها، بنسب محدّدة، عمّا سبقها، وتكشف عن تحوّل في الحسّ الجمالي، وفي مفهوم الذات والنظر إلى العالم، وفي تقنيات التعبير الفني للقصيدة خاصة، وللكتابة عامّة. وهكذا، فإنّ الارتباط بعامل الزمن لا يعني لنا من قيمة إلّا بمدى قيمة الأشخاص المتحرّكين داخله، ودرجة حضورهم فيه¹.

من نافل القول إذا أُلحنا إلى أنّ هذه التجربة التي لم يتجاوز عمرها العقدين، لا تزال ملامح حساسيّتها الفنية غير مكتملة؛ فهي تتدفّق باستمرار، وتقف على ميدان إثبات ذاتها في مواجهة هيمنة السلط والكلّيشيات التي تراوح في ميدانها وتنسجم مع ماضيها الخاص. إنّ ثمة عسفاً

تصل بين العلوم أو بين الخطابات المختلفة في شتى المجالات العلمية التي تؤسّس ما يسمّى "إبيستيمي العصر". أنظر:

Foucault M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p.13.

¹ - في حوار أجريناه مع الناقد رشيد يحياوي، أشار إلى "وجود وعي بالزمن أولاً قبل الأشخاص... قد يكون من أسبابه أنّ للمغاربة رؤية للعالم تعتدّ بالزمن أكثر من اعتدادها بالفاعلين فيه. فالمغاربة يعتبرون أنّ دور الشخص مصيره إلى زوال مهما علت مكانته وارتفعت مرتبته. وفي المقابل، لهم خوفٌ من الزمن، ويعتبرون أنّه القادر على الحكم على قيمة الأشياء وحقيقة الموجودات ودور الكائنات". أنظر: جريدة (القدس العربي)، السنة العشرون، العدد 6093، الأربعاء 7 يناير/ كانون الثاني 2009م، ص10.

يقع على كاهل التجربة لأسباب غاية في التعقيد؛ فقياساً إلى حركة الشعر الحديث التي بدأت بعد استقلال المغرب، وما رافقها من اهتمام وسجال مُطّردين، لم يتوفر للتجربة الجديدة حركة نقدية موازية وقادرة على تفهّم طبيعة التجربة ومغامراتها، بما لها وما عليها في آن. ومن المهمّ أن نشير، هنا، إلى أنّ وعي الحساسية الجديدة ليست من نتاج الشعراء الجدد وحدهم، بل يساهم فيه أيضاً شعراء من أجيال سابقة: محمد السريغيني، محمد بنطلحة، محمد بنيس، مبارك وساط، وفاء العمراني، حسن نجمي، تمثيلاً لا حصراً. بل يمكن القول إنّ نتاج هؤلاء الرادة الذين يقدمون إلينا من أجيال وتجارب سابقة، يُمثّل حافزاً إضافياً لشعراء تلك الحساسية على الاستمرار في رهايم الجمالي على تحديث الشعر المغربي، بلا ادّعاء القطيعة أو وهم "قتل الأب"؛ فهم في تلقيهم للتراث الشعري، القريب والبعيد، إنّما يلجؤون إلى دمجهم في ذواتهم ورؤاهم، فلا يحولونه إلى علاقة ستاتيكية تؤدي إلى بتر الحساسية وإلى جمود اللغة وميكانيكيّتها، وهو ما قد يعيد بناء وجهة نظر جديدة لتاريخنا الثقافي والأدبي في سيرورته وتجلّد حضوره بيننا.¹

3.3.

إذا نحن طالعنا نصوص التجربة الشعرية التي انخرط في كتابتها الشعراء ابتداءً من مطالع التسعينيات وعبر بدايات الألفية الجديدة، جاز لنا أن نستقري السمات الشعرية الأساسية التي ترتدّ إليها، ومن ثمة وقفنا على حجم المغامرة التي ارتادوها بما تنطوي عليه من رهانٍ على الاختلاف والتعدّد؛ فهم لا يكتبون بسويّة واحدة، ولا يجمع بينهم فهمٌ محدّد للعمل الشعري، أو هم يشتركون في هذه الخصيصة أو تلك، ويتنازعون هذا البعد وذاك. ولا شك في أنّ ذلك ممّا يُغني الشعر المغربي المعاصر ويصنع حيويّته، بالقدر الذي يعكس من خلاله صراعاً ضمّنيّاً بين جماليّات متعارضة في كتابة القصيدة، وطرائق مختلفة لبناء الذوات ورؤاها إلى العالم.

¹ - من أشدّ الانتقادات التي تُوجّه لشعراء الحساسية الجديدة علاقتهم الواهنة بالتراث الشعري العربي قديمه وحديثه، إذ بدا عدد غير يسير منهم جاهلاً بتاريخه، وأساليبه، ورؤاه في عصوره المضيق. وأحدث هذه الانتقادات ما وجّهه إليهم الشاعر إدريس الملباني في حوارنا معه، بقوله إنّ "أكثرهم يقرأ الرواية والترجمات، ولا يقرأ التراث الذي ينظرون إليه باستخفاف ولا مبالاة". أنظر: جريدة (القدس العربي)، السنة الرابعة والعشرون، العدد 7164، الأربعاء 27 حزيران/ يونيو 2012م، ص10. بل إنّ أحد أهمّ تمثليها مثل مصطفى ملح يعترف بأنّ "العلاقة بالتراث والبلاغي هشة إن لم تكن منعدمة"، لافتاً إلى أنّ "الحساسية الجديدة غالباً ما تقوم على الوعي بأسرار المنتج الشعري الذي سبقها". أنظر: جريدة (الغاوون) البيروتية، م.س، ص11.

هكذا، أمكن لنا أن نحصر هذه الجماليات الأساسية البانية في متن النصوص التي أُتيح لنا الاطلاع عليها، في ما يلي¹:

لعلّ أبرزها عزوف شعراء التجربة عن العضلات الكبرى والهواجس التاريخية والسياسية الحرّى، والانهزام بالذات في صوتهما الخافت والحميم، وهي تواجه بمشاشتها وتصدّعها الأشياء، العالم والجھول. هناك الذات فقط. الذات المتصدّعة التي تشي بعزلتها وبالولاء لحزنها الدقيق، وقد ولّت ظهرها لتلك العضلات التي بدت بلا جدوى، وعكفت عوضاً عن ذلك على ما يعجّ به اليومي والعاير والهامشي والخاص من تباريح وتناقضات وتفاصيل وإيجاءات، مرتفعة بانفعالاتها واستيهاماتها وعلاقاتها وحيواتها إلى مستوى أسطرقتها، وبالتالي شخصنة متخيّلها الشعري. ونتيجةً لذلك، برزت رؤى وتيمات شعرية جديدة أو أُلقي عليها الضوء بقوة، يمكن أن نلتقطها، في مجملها، من وضع الشعور بالاغتراب واليأس والحزن الذي يتملّك ذات الشاعر كما لدى عدد غير يسير منه. لكنّ عدداً يسيراً منهم من ارتفع بسؤال الذات وانفعالاتها إلى مستوى أسطرقتها وبحثها عبر مدارج الرؤيا في التاريخ الشخصي أو الجماعي، ولعلّ أهمّهم مصطفى ملح، بوجعة العوفي، إسماعيل أزيات، حسنة عدي، عبد السلام دخان، محمد أنوار محمد، محسن أخريف وعبد الله بن ناجي.

ومنهم ما يلهج بالرغبة الطافحة بالحب والأمل في إعادة صياغة الحياة والتحرّر من القيود، أو بالتوقّ الوارف لتحقيق التوحّد مع المطلق، إذ تنتقل الأنا الشعرية عبر تحولاتها الحسيّة أو الميتافيزيقية في الزمان والمكان، وعبر غنائية تطفح بالحب والحكمة والحلم تعيد إنتاج مدلولاتها في تأويل الإسطقسات الأربع (الماء، النار، الهواء والتراب)، كما لدى نجاة الزباير، رجاء الطالبي، رشيد خديري، محمد المسعودي، خديجة موادي وحليمة الإسماعيلي.

أو باللياذ بذاكرة الطفولة والمكان الأبدي في مواجهة الزمن المتفلّت وعذابات الحاضر والمصائر الموحية به، ممّا يطبع ملفوظات الأنا الشعرية بدلالات تجد متنفسها الرمزي في فضاء الموت والصمت والغياب، كما لدى جمال أزاغيد، شكري البكري، أحمد الدمناتي، عبد الله صديق، سامي دقّاق، يوسف الأزرق، بوشعيب عطران ورشيد طلي.

¹ - استقرأنا مجمل هذه الجماليات، أو العناصر الشعرية التي تتمّ علي صعيدي الشكل والمضمون، من الدواوين الشعرية التي أُتيح الاطلاع عليها، لأصحابها ممّن سترد أسماؤهم تمثيلاً لا حصراً. ولقد أفردنا ضمن ثبوت المراجع والمصادر ببليوغرافيا تمثيلية لمتن شعر الحساسية الجديدة.

ومن شعرهم ما تتكشف فيه استقالة الذات من الواقع ونفض اليد عن إلزاماته وحاجياته الضاغطة، في ضرب من (البوهيميا) المنقوعة في معاني الشكّ واللايقين أو تمجيد الفراغ والاستمتاع باللحظي الآني كما لدى سعيد الباز، إدريس علوش، حميد زايد، شفيق بوهو، رشيد منيري ومصطفى الرادقي.

كما أنّ هناك من نذر شعره لفضح الحضارة المادية المعاصرة، إذ لا تكفّ الأنا عن نقدها والسخرية من داخل مفردات هذه الحضارة نفسها، ولا سيّما التقنيّة التي أغرقت الجوهريّ والإنساني في عصر الأتمتة، هو واقع العولمة الذي سلّع كلّ شيء من الرغائب والملكات والقيم والأخلاق، وجعله عرضة لهواء فاسد من الكبت والاحتناق، وبالنتيجة حوّل الكائن إلى مخلوق لاهث يُقسّط عيشه بحسب الوتيرة السريعة للزمن، كما لدى أبو بكر متاقي، يونس الحبول، نور الدين بازين، نجيب مبارك وأسعد البازي، أو لدى أهمّ شعراء المهجر الجدد من أمثال طه عدنان، عبد الإله الصالحي واحسان بترير.

موازاة مع ذلك، نقف على شعريّة الاقتراب من اليومي والعاير، وتشذير واقع التفاصيل الدقيقة والأشياء العادية، البسيطة ظاهرياً والعميقة داخلياً، بشكل يشفّ عن علم جمال اليومي عبر تصويره وشخصنته والهزء منه على نحوٍ لَوْدَعِيّ، كما لدى عزيز أزغاي، حكيم عنكر، عبد الجواد العوفير، جمال أماش، محمد عابد، محمد ميلود غرافي، سامح درويش وعبد العالي دمياني. ونجد عند بعضهم معرفة لافتة بطرائق شعرنة اللغة داخل النثر، في استخدامه للغة الشعرية شفافية عالية وتكثيف مجازي لافت، إذ دخلت اللغة في شبكة علائق معجمية وتخييلية جديدة قلبت نُظْم بناء الدلالة، عبر منطق الاستبدال والبحث عن تغيير علاقات اللغة الثابتة من خلال تقنيّات الترميز والتمثيل الكنائي واللعب باللغة؛ وهو ما جعل الرؤيا تلتبس بمستويات كثيفة من الدلالة وفيها يختلط البعد الدّاتيّ بالبعد الموضوعي، كما لدى حسن الوزاني، محمود عبد الغني، محمد أحمد بنيس، نبيل منصر، عبدالغني فوزي، يحيى عمارة، كمال أخلاقي وعبد الجواد الخنيفي.

وعند آخرين انفتاحاً على أسلوب السرد في بناء معمارهم الشعري، بشكل يدير شبكات سردية تمنح القصيدة حركةً شرنقيّة ونمواً عضوياً هادئاً، ويقيم حوارات بين ضمائر الثلاثة بصيغة المفرد والجمع. وداخل هذا الأسلوب من يختار النثر مُتحرراً من إكراهات الإيقاع التفعيلي والقافية، فيطلق طاقات اللغة التعبيرية في أناشيد حب أو قصائد توقيعات تقترب في

عواملها من القصيدة الرومانسية، أو من قصيدة الومضة، أو من شكل الهايكو، أو من الحكاية الرمزية، كما لدى عبد الرحيم الخصار، إيمان الخطابي، عبد الله المتقي، أحمد لوغليمي، نسيمه الراوي، زينب الشروقي ومصطفى بلعوني.

وعند الآخر تطوير دؤوب لجماليات شعر التفعيلة: الطاقة الإيقاعية الخلاقة التي تعكسها المرونة في الشكل والانتقال بين كتله الإيقاعية عبر استثمار آليات التقفية والتدوير والترجيع، وذلك بشكل يكشف عن هضمهم للتراث الشعري وتثويره وجدانياً ومعرفياً، فتجد الإيقاع التفاعلي داخل القصيدة الواحدة إما ينمو علي نحو سلس متسق أحياناً، ومتقطع باتر أحياناً أخرى. كما تجد اللغة تسترسل في ما يشبه الطواف اللفظي الحرّ مازجة بين التركيب الدرامي-الحواري والتركيب الغنائي ذي الضمير المنفرد، كما لدى محمد شيكي، محمد بشكار، سعيد ياسف، مزوار الإدريسي، صباح الدي، عبد الرحيم كنون، الطيب هلو، عبد الرحيم سليبي، الطاهر لكنيزي، علي العلوي، أحمد زنيبر، السعيد التاشفيني، جواد وحمو، أحمد الحريشي، أحمو الحسن الأحمدى وميلود لقاح.

لكن هناك من سعى إلى استثمار عناصر الإيقاع النصّي عبر إيجاد صيغ إيقاعية أخرى لا تقوم كبديل للتفعيلة، لكنّها تنشأ إما بالمزج بين الوزني والنثري في بناء المعمار الإيقاعي للنص، كما لدى محمد أنوار محمد وجمال الموساوي. وقد تنبع من صميم البناء النثري وعفويّته كالتكرار والتوازي والتفضئة كما لدى أمل الأخضر، إبراهيم ديب، مصطفى غلمان، محمد العربي غجو، عبدالله الحوافي، رشيد حجارة ومراد الخطيبي.

ومنهم من يعمل على فلسفة الصفحة الشعرية وتبئرها وإنطاق أيقوناتها الرمزية الكامنة، كما لدى أحمد العمراوي، عز الدين الشنتوف، عبدالدين حمروش، وعبد الهادي روضي، عمر العسري والحسن الكامح.

وعند بعضهم كتابة أشبه بالهمس داخل أسلوب الفقرات الشذرية بطابعها الإيجرامي، يُصاحبه نزوعٌ إلى اقتصاد اللغة وتبئير أبعادها الدلالية، كما لدى سعد سرحان، سعيد السوقيلي، لبنى المانوزي، نزار كربوط، عبد الحميد باحوص ووفاء الحمري.

ومنهم من جمع بين بساطة القول الشعري والقدرة على المباغته والإدهاش بالتمثيل المفارق، كما لدى عمر بنلحسن، خالد الدهيبة، إبراهيم قهوايجي، عبدالحق بن رحمون، محمد العناز، حفيظة حسين، محمد الديهاجي وأحمد هاللي.

ومنهم من تجد في قصيدته لهجة ذاتية تتكسر بجمالية الرفض والمفارقة الساحرة والتسلي مع نظام الواقع من أجل تفجيره من الداخل، كما لدى مبارك الراجي، محمد مقصيدي، منير الإدريسي، محمد بلمو، محمد حجي محمد، عبدالحق ميفراني، حميد علام والكنتاوي لبكم. ومنهم من انفتح على الفنون وأجناس التعبير الأدبي كالتصوير والرسم والسينما والسيرة الذاتية والرحلة، فتجد في نصوص استثماراً لعناصر المشهدية والتخييل الذاتي والتقطيع والتشظي المرآوي وغيرها، كما في نصوص جلال الحكماوي، ياسين عدنان، فؤاد شرودودي ومنى وفيق. وعند آخرين انشغال بالبعد الصوفي أو الروحي في الشعر من خلال ما تنهض به كتابته من تناصٍ ديني وصوفي نلمسه من الاستشهاد بالآيات القرآنية وأقوال الصوفية وتمثلاً لهم، كما لدى لطيفة المسكيني، جمال بوطيب، الزبير خياط، أمجد مجدوب رشيد، حسن عبيدو، بوزيان حجوط وجمال نجيب.

ومنهم من نهل من مصادر شعرية حديثة بما يكشف في نصوصهم عن ارتياد آفاق الحلم والهلديان واللعب باللغة، لاسيما عند المهجرين الجدد، أو من تأثر باتجاهات الشعر الأوروبي الحديث والمعاصر كما لدى محمد أهروبا، هشام فهمي، رشيد منسوم، عبد الهادي السعيد، نفيس مسناوي ونعيمة فنو.

ولدى عدد يسير من الشواعر عكوفٌ على هوامش الجسد أو افتتاحٌ بالأنثوي والهشّ بلا ابتذال أو إسفاف، داخل صيغ أسلوبية تتأرجح بين الإشراقي والرومانسي والذهني والشذري، وهو ما يصحّ أن يُشكّل رافد الكتابة النسائية الأجدد، كما لدى وداد بنموسي، فاطمة الزهراء بنيس، إكرام عبيدي، ريم نجمي، فاطمة مرغيش، فتيحة النوحو، ليلي مهيدرة، أمينة الصيباري، مليكة معطاوي، عليّة الإدريسي البوزيدي، إلهام زويريق وغزلان عود الورد، تمثيلاً لا حصراً. وفي صعود التقنية التي وطّدت حضور الأدب التفاعلي، ثمة طائفة من الشعراء ارتبط "وجودها الشعري" بالفايسبوك الذي عوّضهم عن النشر الورقي، وأبانت عن قدرة هائلة على القول الشعري لغة وتخيلاً ورؤيةً، ولا مرجع لها في الكتابة إلا الذات فقط. الذات المتشظية، لكن المنفصلة والمركبة التي تشي بهشاشتها، وتطفح بصوتها الحميم وترتع نحو اللامرئي ومجهول، وقد ولّت ظهرها للمعضلات الكبرى، وعكفت بدل ذلك على ما يعجّ به اليومي والعاير والهامشي من تفاصيل حميمة وأشياء صغيرة وشواهد دالة. وفي مقدمة هذه الطائفة نذكر: عبد

الرحيم الصايل، إبراهيم قازو، ليلي بارع، سكيّنة حبيب الله، محمد بنميلود، سناء عادل، نادية العناية، عبد الصبور عقيل وخديجة المسعودي.

يبدو لنا ممّا سقّناه من هذه الجماليات البانية أنّها متنوّعة، ومركّبة، ومتقاطعة تشمل صعيدي الشكل والمحتوى؛ وهي لا تخصّ قصيدة النثر التي استحوذت على أغلب شعراء الحساسية الجديدة، وإنّما تنعكس حتى في نصوص شعر التفعيلة التي لاحت وكأّنها تودّع طوراً وتستقبل آخر يعبر عن رغبتها في تحديد آليات تصوّرها الكتابي، والوعي بضرورته. وبناءً عليه، يمكننا القول إنّنا أمام تنوّع حقيقي في نتاج الحساسية، بله تعارض جمالي، بالنظر إلى أنّ تلك الجماليات لها أكثر من صيغة للصوّغ والتبنيّن نصّياً، من شاعر إلى آخر، ومن عمل إلى آخر بالنسبة للشاعر نفسه.

وإذا كان نتاج الحساسية قد انطلق، في أكثر تقدير، منذ بدايات التسعينيات واستمرّ إلى أيّامنا، فإنّ ذلك يؤكد على أنّ شعراءها تتباعد أعمارهم وخبراتهم على نحو واضح، إذ نجد شاعراً شاباً في العشرينيات يجاور شاعراً يكبره سنّاً ومراساً؛ لكن آداب الضيافة وحسن الجيرة وروح التساكن التي تجمع بينهم يُمثّل شرط عافية وتطوّر للشعر المغربي وشجرة نسبه التاريخي ومأواه الرمزي، متحاورين مع تجارب وحساسيات جديدة في شعريّات أخرى، عربية وعالمية. وإذا نتحدّث عن حساسية جديدة في الشعر، فإنّما نريد التوكيد على قيمة التحديث والمغايرة والاختلاف التي صاحبتهما وتبنتها بدلاً من حساسية قديمة كانت ترهن الشعري بالإيديولوجي والرسالي في زمنٍ ما وحقبةٍ ولّت. وأمّا هذه الحساسية الجديدة فهي ليس حساسية واحدة ومنسجمة، وإنّما هي بالفعل حساسياتٌ متعددة وغير منسجمة، وذلك قياساً إلى أنّ رؤاها ومرجعياتها وروافدها وطرائق تدبّرها للكون الشعري وبنائه مختلفة إلى حدّ التعارض، وأنّ شعراءها لا ينضوون في جيل، ومدرسة وتيار ما. إنهم منذورون لذوات لا تُحلّق إلا لتُخفق، وأيادٍ لا تكتب إلا لتمحو.

4. نقدٌ أم احتفاء؟

1.4.

إنّ هذه الملاحظات، المُجمّلة والعابرة لمحمل متن التجربة الشعرية الجديدة، إنّما تستقرئ أهمّ جماليّات الحساسية الجديدة التي فرضت نفسها علينا، من غير أن ندّعي أنّنا جردناها

قضاياها وخواصّها جرداً، وأتينا وضعنا الشعراء حيث يجب أن يوضعوا، إذ يمكن لأكثرهم أن يعبر في غير موضع وأن تعبّر تجربته في الكتابة والحياة عن خصوصيات، مشتركة وفردية. إلى ذلك، حاولنا الاقتراب من مجموع موضوعات الكتابة الشعرية ودوالها المتنوّعة والمتداخلة فيما بينها حالاً ومآلاً: التيمات، اللغة، المتخيّل، الأنا الشعرية، الإيقاع، التناسّ، الأساليب، أنماط البناء ومصادر الكتابة. بعض هذه الخصوصيات صار أكثر بروزاً بعدما كان متوارياً وراء أساليب الرمز والتجريد، وبعضها الآخر مثل إضافات نوعية لما تمّ تدشينه سابقاً، ولاسيما مع شعراء الثمانينيات؛ فيما هناك خصوصيات لا تزال رهن مُتخيّلٍ محفوز يهزّ تربة الدالّ الشعري ويوسع وضعياته بذراً وتقليباً.

إنّ ما سقّناه أعلاه يشير، بالفعل، إلى أهمّ ما تحفل به حساسية التجربة الجديدة من تعدّد مشرّ وحياة خصيبة وواعدة، وتكشف عن غنى المتن الشعري المغربي المعاصر كمّاً ونوعاً، وعن تعدّد منتجه من كلّ أعمار الكتابة وتياراتها ورؤاها الغنائية والإشراقية والاستشراقية والجداية للذات والعالم والأشياء. ولعلّ أهمّ ما يحسب لشعراء الحساسية الجديدة أنّهم كتلة غير منسجمة، لا عليه. إنّهم يعبرون نداءات الشعر المشدورة في مفترق طرق حياة ليست أقلّ منهم تنوّعاً وغرابة وإيلاًماً.

2.4

إذا كان عددٌ غير يسير من أفراد التجربة قد عبر إيقاع التحوّلات وفكّر في ذاتيّة خارج الخطاطات المعروضة، فخرج ظافراً بقصيدته، إلا أنّ أكثرّيّتهم ممّن لم نأت على ذكر السواد الأعظم منهم، قد حاصرت نفسها في ضرب من التنميط عديم الموهبة والجهد الفني، فتشابهت تشابه الرمل. فلقد وقفنا على ما تعانيه نصوصهم من فقر معجمي وأسلوب، وعماء رؤيوي ورؤياوي معاً، وانحسار في موسيقى الشعر، ثمّ من ضعف الصلة بالتراث والذاكرة الشعرية التي نادوا بالقطع معها من غير أن يستوعبوها ويتحاورون معها، فيتجاوزونها عن معرفة ونفاذ رؤية. ولطالما أخفوا ذلك بطرق التعمية والمعاظلة في الكلام والغموض، التي لا مبرّر فنيّاً له من جهة، وبزعمهم المراهنة على قارئ مفترض ليس يحيا بيننا، أو على مجهول يصادر الحقّ في راهنٍ لا شعريّ أكثر تطلّباً، من جهة أخرى. وفي نصوص البعض وجدنا ملامح من التأتّر المعلن بشعراء العربية الحديثين مثل أدونيس ومحمود درويش ونزار قباني، فوقف ذلك حائلاً دون رسم ملامح أولى من شخصيّتهم الشعرية. ووقع البعض الآخر في نصوصهم أسيري وهم المغايرة

بالشكل، إذ اعتقدوا باستسهال قصيدة النثر لخلوّها من الوزن، فتهافتوا على كتابتها بغير علم أو عن حسن نية إذا جاز القول. من هنا، لا يخفى على المتتبع للحركة الشعرية الواقع الطاعني الذي أخذت تحتله قصيدة النثر التي تعني كلّ شعر خارج شرط الوزن والقافية، حتى وإن كانت هذه القصيدة نفسها لا ترتقى إلى مستوى الشعرية.

مع هذا، فإذا كان من الجائز القول إن التجربة في كثيرٍ من هوامشها لم تسلم من تشوّهاتٍ في الخلقة والنموّ لا تزال تُعاني منها إلى اليوم، فلاّتها كانت معرضة للإهمال والنسيان والصمت بسببٍ من أنّ النقد انصرف عنها إلى شعر الرّواد وأشباههم بأسلوبٍ اطمأنّ إليه من المجاملة والمحابة؛ وإذا التفت إليها ركّز على هوائها فحسب، فظلمها ودفع في اتجاه تأويلها تحت هذه الياقطة أو تلك بنية نبذها والسخرية منها، وهو ما أساء إلى مُمثليها أيّما إساءة.

في المقابل، كتب شعراء رواد من جيل الستينيات والسبعينيات، بمن فيهم محمد السريغيني وإدريس الملياني ومحمد علي الرباوي، مقدّمات لدواوين بعض ممثلي الحساسية الجديدة، وذلك بما يشبه تحية إليهم، وتحفيزاً لهم على البذل والاستمرارية، وحرصاً على التواصل الخلاق بينهم وتجاوب أرواحهم في القصيدة، اللغة والتاريخ.

خاتمة

وبعد،

لقد كانت الدراسة، بمقترباتها ومدخلها القرائية، منفتحةً على راهن الشعر المغربي، وعالجته كسؤالٍ وإبدالٍ يتمُّ في الحداثة وعنها في آن: من شاعرٍ إلى آخر، ومن تجربةٍ إلى أخرى، ومن جيلٍ إلى حساسية. من ثمة، لم تنغلق على أجوبةٍ مطمئنةٍ تحوّلت، مع الوقت والتداول المكرورين، إلى حجاب. وبقدر ما كان لدى الدراسة هاجس الانتماء إلى هذا الراهن الشعري، بقدر ما كانت تدرس خصوصياته، وثقائيس إضافاته التوعوية ضمن تيار الحداثة الشعرية، وتكشف ما يتحكّم به من قوانين وأسئلة متنوّعة ومركّبة. فالراهن، في تصوّرها، هو ما انتهى إليه زمن الكتابة في الشعر، في سيروراتٍ ومحكيّاتٍ ومتوالياتٍ متشعبةٍ ترفد أكثر من ذات، أكثر من معنى، أكثر من تاريخ، وهو ما يفتأ يتغيّر ويتحوّل بقدر ما يستمرُّ في التشييد وإعادة البناء الذي لا يكلّ، شبيهاً بذلك التوتّر الدائم الذي لا يهدأ بين الحاضر وما هو ضد الحاضر لأجل أن يظلّ الحاضر راهناً ومغايراً. هذا ما جعل من الراهن مفهوماً أساسياً كان العمل به واختبار فرضياته واجباً في القراءة والإصغاء؛ لكن من البطلان القول باستقراء الراهن استقراءً تامّاً، لأنّ مجهوله أكثر من معلومه، والمتحقّق أكثر من ممكنه.

بهذا الوعي مُصاحباً باشتغالٍ نظريٍّ طوال فصولها الخمسة، عملت الدراسة على توسيع المتن الشعري لدراسته وتأمّل القضايا النصية والجماليّات الجديدة التي يقترحها عليها، منذ بعد الثمانينيات وإلى الآن، وهي التي لم تخلد مسار التحديث، وكرّست وعياً جديدةً بالمسألة الشعرية برُمّتها، بعد أن رفعت عنها السياسي والإيديولوجي، وبمّمت بوجهها شطر المغامرة، حتّى أنّ ما كان مُتخفياً ومأمولاً يصبح أكثر حضوراً في تجربة الراهن. ولم يعد الراهن، كما بدا لنا، يعني جيلاً بعينه، وإنّما كانت تخلقه وتتفاعل داخله تجارب ورؤى وحساسيات مختلفة، متميزة وغير متجانسة في تصوّرها للفعل الكتابي وتدبّر طرائق إنجازه، بحكم تنوّع مصادر العمل الشعري لدى الشعراء، واخترافاتهم المعرفية والجمالية لآفاق أخرى من الكتابة. ولقد صارت فاعلية القصيدة المغربية الحديثة، الممتدة لخمسة عقود، تدرك أن تحديثها يطبع قطاعاً

نوعياً من جسدها الفنيّ بهويّته وأسلوبه ومعناه ولغته وإيقاعات ذاته، وقد تأثرت بعوامل سياسية وسوسيو— ثقافية متسارعة وضاغطة.

لهذا الاعتبار المنهجي، تبنّينا بدل مفهوم الجيل مفهوم الحساسية، كأداة إجرائية في قراءتنا لنصوص تلك الفاعلية الشعرية، باعتبار أنّ الحساسية نتاج سياق سوسيوثقافي ضاغط تستجيب لمؤثراته وتتفاعل معه باستمرار. وكان تحليلنا لمفهوم الحساسية يتركز على بيان أثر الإبدالات الجمالية التي طالت فضاء القصيدة الحديثة، أو تلك التي اعترت المادة الشعرية في نصوص الراهن باعتبار اجتهداتهم واقتراحاتهم النصية ووعيهم باشتراطات الزمن وتاريخية الكتابة فيه. وهذه الحساسية ليست حكراً على الشعراء الجدد، بل يكتب بها وداخلها شعراء يقدمون إلينا من أجيال وتجارب سابقة، وهو ما يُمثّل حافزاً وعبئاً إضافياً على الاستمرار في رهاثهم الجمالي على تحديث الشعر المغربي، بلا ادّعاء القطيعة أو وهم "قتل الأب".

ويحقُّ لنا، بعد عقدٍ ونيف من الزمن الذي عبرناه من الألفية الثالثة، بتطلّعاته وزلازله، أن نتكلّم عن ألفةٍ شعرية مغربية جديدة بما للزمن من استحقاقاتٍ، تأتي عبر ما تراكم في مجال التّوَع الشعري والإضافات التي يشهدها الشعر المغربي بوصفه اليوم شعرَ أفرادٍ وليس شعر أجيال، من حساسيّة إلى حساسيّة. كما يحقُّ لنا أن نخفي بانخراط ندائهم الصادق، وإن خافتاً، في تحديث هذه الشعر والرقّيّ بجماليّاته المختلفة، بلا تجميلاتٍ وكثير ادّعاء.

وحسب الدراسة، ضمن دراساتٍ أخرى تتمّ في الأفق نفسه، أن تكون قد ساهمت في التأريخ لوعي الممارسة الشعرية الحديثة بالمغرب، وملمت إبدالاته ومفهوماته الجديدة في القصيدة العربية وعبرها، مثلما تكون قد حلّلت جوانب من الوضعية المتنبسة والمعقدة التي يجتازها شعرنا راهناً.

ثبت المصادر والمراجع

1. الأعمال الشعرية

1.1. المتن الشعري:

- آية وارهام، أحمد بلحاج، لأفلاكه رشاقة الرغبة، منشورات بيت الشعر في المغرب، 2013.
- أخريف، المهدي، محض قناع، منشورات سليكي إخوان، طنجة، 2009.
- الأخضر، أمل، أشبه لي، دار التوحيد، الرباط، ط.1، 2012.
- أزغاي، عزيز، كؤوس لا تشبه الهندسة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2002.
- الباز، سعيد، ضجر الموتى، منشورات وزارة الثقافة، 2007.
- البصري، عائشة، ليلة سريعة العطب، دار النهضة العربية، ط.1، 2007.
- بلداوي، أحمد، حتى يورق ظل أظافره، منشورات بيت الشعر في المغرب، 2009.
- بلحور، سناء، ممشى السحاب، منشورات ديهيا، وجدة، ط.1، 2013.
- بزيير، احساين، بالصدفة، نشر الفصول، منشورات وزارة الثقافة، 2009.
- بنطلحة، محمد، قليلاً أكثر، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط.1، 2007.
- بنموسى، وداد، زوبعة في جسد، منشورات دار مرسوم، الرباط، 2008.
- بنميمون، أحمد، تأتي بقبض الجمر، مطبعة إمبريما مدري، تطوان، ط.1، 2012.
- بنيس، فاطمة الزهراء، طيف ني، دار الغاؤون، بيروت، ط.1، 2011.
- بنيس، محمد، المكان الوثني، دار توبقال، الدار البيضاء، ط.1، 1996.
- البوزيدي، عليّة الإدريسي، حانة.. لو يأتيها النبيذ، دار التوحيد، الرباط، 2009.
- بوسريف، صلاح، شرفة يتيمة، دار الحرف، القنيطرة-المغرب، ط.1، 2009.
- بوعلي، عبدالرحمن، تحولات يوسف المغربي، منشورات مجلة ضفاف، وجدة، 2003.
- الحكماوي، جلال، اذهبوا قليلاً إلى السنيما، دار توبقال، الدار البيضاء، ط.1، 2006.
- حمروش، عبدالدين، فقط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2001.
- الخصار، عيد الرحيم، أنظر وأكتفي بالنظر، دار الحرف، القنيطرة، المغرب، 2007.

- الخطابي، إيمان، حمالة الجسد، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط.1، 2014.
- الدي، صباح، سدره الضوء، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط.1، 2013.
- الرباوي، محمد علي، الشدة، مطابع الأنوار المغربية، وجدة، 2009.
- كتاب الخراب، مطابع الأنوار المغربية، وجدة، 2009.
- دم كذب، مطابع الأنوار المغربية، وجدة، 2009.
- رشيد، أمجد مجدوب، وأظهرك على العشق كله، فاس، 2004.
- الريسوي، أحمد هاشم، لا، سليكي أخوين-طنجة، ط.1، 2012.
- الزباير، نجاة، أقبض قدم الريح، دار وليلي، مراكش، ط.1، 2007.
- سرحان، سعد، نكاية بحطاب ما، منشورات أركانة، ط.1، 2004.
- السرغيني، محمد، تحت الأنقاض فوق الأنقاض، منشورات مؤسسة نادي الكتاب، فاس، 2012.
- الشروقي، زينب، كمائن الورد، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2013.
- الصابر، محمد، الجبل ليس عقلاً، مطبعة فضالة، المحمدية، ط.1، 2007.
- الصالح، عبد الإله، كلما لمست شيئاً كسرت، دار توبقال للنشر، ط.1، 2005.
- الطالبي، رجاء، عزلة السناجب، دار فضاءات، عمان، ط.1، 2013.
- الطبال، عبدالكريم، من كتاب الرمل، منشورات بيت الشعر في المغرب، 2011.
- العاصمي، مليكة، دماء الشمس، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط.1، 2001.
- عبد، إكرام، يذترني الغامض فيك، دار النهضة العربية، ط.1، 2011.
- عدنان، طه، أكره الحب، دار النهضة العربية، بيروت، ط.1، 2009.
- عرش، محمد، مغارة هرقل، دار أزمنة، عمان، 2009.
- عريج، محمد، كنتُ معي، دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، 2012.
- العمراي، وفاء، الأنخاب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط.1، 1991.
- أنين الأعالي، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1992.
- تمطر غياباً، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط.1، 2011.
- غجو، محمد العربي، سوناتا الخريف، منشورات سليكي أخوين، طنجة 2012.
- غرافي، محمد ميلود، أمضغها علماً أسود، دار تريفة-بركان، دار جناح-تولوز، 2009.

- غلمان، مصطفى، قاعدة البطريق، دار الحرف، القنيطرة، المغرب، 2007.
- فنو، نعيمة: عيان في جمجمة مقمرة، دار مرسوم، الرباط، 2013.
- ماجدولين، ثريا، سماء تشبهي قليلاً، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط.1، 2005.
- أي ذاكرة تكفيك؟، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط.1، 2008.
- مرشيد، فاتحة، ورق عاشق، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2003.
- المريني، أمينة، المكابدات، مطبعة إيميديا، فاس، 2005.
- مكاشفات، مطبعة أميمة، فاس، 2008.
- مسعاد، محمد، زغب المياه الراكدة، دار الغاؤون، بيروت، ط.1، 2009.
- المسكيني، لطيفة، حناجرها عمياء، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2008.
- معطاوي العربي، مليكة، أسرار الظل الأخير، دار التنوخي، الرباط، 2011.
- ملح، مصطفى، دم الشاعر، منشورات وزارة الثقافة، 2006.
- الملياني، إدريس، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، منشورات وزارة الثقافة، 2009.
- نشيد السمندل، شرق غرب للنشر - ديوان المسار، دبي، 2009.
- منصر، نبيل، أعمال المجهول، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2007.
- المومني، رشيد، ثلج مريب على جبهة الخطاب، دار النهضة العربية، بيروت، ط.1، 2009.
- الميموني، محمد، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2002.
- الحلم في زمن الوهم، دار قرطبة، ط.1، 1992.
- نجمي، حسن، على انفراد، دار النهضة العربية، بيروت، ط.1، 2007.
- نجمي، ريم، كأن قلبي يوم أحد، دار النهضة العربية، بيروت، 2011.
- وساط، مبارك، رجل يتسم للعصافير، منشورات الجمل، بغداد-بيروت، 2011.
- فراشة من هيدروجين، دار النهضة العربية، بيروت، 2007.
- يحياوي، رشيد، متعثر بالنظر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2013.

2.1. مجاميع الحساسية الجديدة (بليوغرافيا تمثيلية)

- أخريف، محسن: ترويض الأحلام الجاحمة، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة إبداع، 2012.
- الأخضر، أمل: أشبه بي، منشورات دار التوحيد، 2012.
- أخلاقي، كمال: إشراقات الأبد، دار توبقال للنشر، 2009.
- أزرعيد، جمال: غنج المجاز، مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، 2011.
- أزغاي، عزيز: لا أحد في النافذة، إفريقيا الشرق - الدار البيضاء، 1998.
- الذين لا تحبهم، منشورات فرائد، 2010.
- أزيات، إسماعيل: صيد الليل، تطوان، 2012.
- الإدريسي، مزوار: مراثية الكتف البليل، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2006.
- بين ماعين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2012.
- الإدريسي، منير: مرايا الريش الخفيف، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2008.
- الإسماعيلي، حليلة: ما أوسع الموت فيك، مطبعة دار الجسور، وجدة، 2004.
- أشروي، ابتسام: لعبة الظل، مطبعة فضالة، المحمدية، 1998.
- أماش، جمال: حارس النبض، منشورات بيت الشعر في المغرب، 2010.
- بارع، ليلي: كل هذا الكلام، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2005.
- الباز، سعيد: ضجر الموتى، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2007.
- البازي، أسعد: من يقبل حدّ الفراغ؟، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط.1، 2014.
- بازين، نور الدين: OK، دار الغاؤون، بيروت، ط.1، 2010.
- بدومة، جمال: نظّارات بيكيت، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2006.
- بشكار، محمد: حبط طير، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2002.
- عشنا كم أريد، دار توبقال، الدار البيضاء، 2013.
- البكوري، آمنة: راثياً يأتيك المديح، منشورات سايس ميديت، 2002.
- بلحور، سناء: ممشى السحاب، منشورات ديهيا، 2013.
- بلعوني، مصطفى: حديث الحب، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2007.
- بلمو، محمد: رماد اليقين، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2013.

- بن رحمون، عبدالحق: مكائد الأنفاس، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2001.
- بزيير، احساين: أسمى تليها حالات، دار الغاؤون، 2010.
- بنلحسن، عمر: بالأبيض أيها الليل، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1996.
- بنموسى، وداد: لي جذر في الهواء، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2001.
- بين غيمتين، منشورات دار مرسوم، الرباط، 2006.
- بن ناجي عبد الله، هزيم المنخفض، دار مرسوم، 2014.
- بنيس، فاطمة الزهراء: بين ذراعي قمر، منشورات ملامح، القاهرة، 2008.
- طيف نبي، دار الغاؤون، بيروت، 2011.
- بنيس، محمد أحمد، ندم أسفل اللوحة، الدار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2012.
- بوحجر، عبد السلام: الغناء على مقام الهاء، منشورات موجة، طنجة، 2013.
- بودريف، خالد: سادن الرمل، مطبعة الجسور، وجدة، 2013.
- بورقية، خالد: سماء صغيرة، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2010.
- البوزيدي، عليّة الإدريسي: حانة.. لو يأتيها النبيذ، دار التوحيد، الرباط، 2009.
- بوطيب، جمال: أوراق الوجد الخفية، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، ط.1، 2007.
- بوهو، شفيق: حانات تستيقظ باكراً في رأسي، منشورات بيت الشعر في المغرب، 2010.
- الحاوي، عبد الله: دنّ الأسامي، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2006.
- الحاكم، عزيز: مقعد بين حلمين، منشورات بيت الشعر في المغرب، 2010.
- الشامان الأخير، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2013.
- حبیب الله، سكينّة: ربع قرن من النظر، الدار العربية للعلوم (ناشرون)، بيروت، 2014.
- حجوط، بوزيان: شاعر في بطن الحوت، مطبعة ترفقة، بركان، 1998.
- حجيرة، رشيد: شرفات متوسطة، أنفو برانت، فاس، 2008.
- الحريشي، أحمد: أرتجل الحياة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2013.
- حسين، حفيفة: سماء تشبهني، منشورات وزارة الثقافة، 2013.
- الحكماوي، جلال: شهادة عزوبة، دار جلجامش، باريس، 1997.
- اذهبوا قليلاً إلى السينما، دار توبقال، 2006.
- حمروش، عبدالدين: وردة النار، جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب، 1992.

- كفوهة بندقية، منشورات وزارة الثقافة، 2010.
- الحمري، وفاء: العشق المشروع، دار الوطن، الرباط، 2012.
- الحيول، يونس: الموت بكل خفة، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2009.
- ترويض الندم، دار أروقة، القاهرة، 2014.
- خديري، رشيد: خارج التعاليم ملهاة الكائن، أنفو-برانت، فاس، 2009.
- الخصار، عبد الرحيم: أنظر وأكتفي بالنظر، دار الحرف، 2007.
- بيت بعيد، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 2013.
- الخطابي، إيمان: البحر في بداية الجزر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2001.
- حمالة الجسد، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط.1، 2014.
- الخطيبي، مراد: لن تقع عقارب الساعة في مكانها، دار التنوخي، الرباط، 2010.
- الخنيفي، عبد الجواد: الخيط الأخير، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2008.
- زهرة الغريب، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط.1، 2014.
- خياط، الزبير: وقت بين المديح والرماد، مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، 2012.
- الدي، صباح: حين يهبّ الماء، أنفو-برانت، فاس، 2007.
- سدرة الضوء، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط.1، 2013.
- درويش، سامح: القهقهات، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة إبداع، 2010.
- سدرة الضوء، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2013.
- دخان، عبد السلام: فقدان المناعة، مطبعة الخليج العربي، تطوان، 2011م.
- دقاقي، سامي: الكتابة من نقطة التلاشي، دار النهضة العربية، بيروت، 2012.
- دمياني، عبد العالي: للريح أسماء أخرى، منشورات بيت الشعر في المغرب، 2013.
- الدهيبة، خالد: مخلوقات العزلة، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2008.
- ديب، إبراهيم: جواد ليس لأحد، دار ما بعد الحداثة، فاس، 2007.
- الديهاجي، محمد: تغريبة الأعمى، مطبعة أميمة، فاس، 2014.
- الراجي، مبارك: ضد اليابسة أو بهاء النسيان، دار الجندي للنشر، دمشق، 1998.
- الراذقي، مصطفى: بوهيميا، دار الورزازي للنشر، الرباط، 2004.
- الراوي، نسيمة: قبل أن تستيقظ طنجة، دار النهضة العربية، بيروت، 2012.

- رحموني، عزيزة: صمت يساقط أكثر، دار التوحيدي، الرباط، 2012.
- رشيد، أمجد مجدوب: وأظهرك على العشق كله، أنفو-برانت، فاس، 2004.
- نايات العشق، مطبعة أميمة، فاس، 2014.
- روضي، عبد الهادي: بعيداً قليلاً، أنفو-برانت، فاس، 2009.
- الزباير، نجا: أقبض قدم الريح، دار وليلي، مراكش، 2007.
- لجسده رائحة الموتى، منشورات أفروديت، مراكش، 2010.
- زنيبر، أحمد: أطباف مائية، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، الرباط، 2007.
- سرحان، سعد: شكراً لأربعاء قديم، دار ألواح، مدريد، 1999.
- نكاية بحطاب ما، منشورات أركانة، مراكش، 2004.
- السعيد، عبد الهادي: تفاصيل السراب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1997.
- روتين الدهشة، سعد الورزازي، الرباط، 2004.
- سليلي، عبد الرحيم: ملائكة في السديم، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2010.
- السوقايلي، سعيد: مثل وقع قدميك، دار الغاؤون، بيروت، 2012.
- شرودودي، فؤاد: ماسكاً ذيل كوكب، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط.1، 2014.
- الشروقي، زينب: كمائن الورد، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2013.
- الشتتوف، عز الدين: لست سواي، دار توبقال، الدار البيضاء، 2013.
- شوقي، عبد الحميد: كنت أهىء صمت الانتظار، المطبعة السريعة، القنيطرة، المغرب، 2009.
- شيكي، محمد: أنثى البهاء، دار الاحمدية للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000.
- الصالح، عبد الإله: كلما لمست شيئاً كسرت، دار توبقال للنشر، 2005.
- صديق، عبد الله: مثقلاً بالندى، خطوات للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.
- الصيباري، أمينة: رجع الظلال، دار فاليا للنشر والتوزيع، 2013.
- طلبي، رشيد: الرقص على إيقاع الصمت، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2012.
- عابد، محمد: علبة السجائر، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2004.
- عبد الغني، محمود: عودة صانع الكمان، دار توبقال للنشر، 2004.
- كم يبعد دون كيشوت، دار النهضة العربية، 2007.

- عبدی، إكرام: يدثري الغامض فيك، دار النهضة العربية، بيروت، 2011.
- عدنان، طه: أكره الحب، دار النهضة العربية، بيروت، 2009.
- عدنان، ياسين: رصيف القيامة، منشورات دار التوحيد، ط. 3، 2010.
- دفتر العابر، دار توبقال، الدار البيضاء، 2012.
- العسري، عمر: عندما يتخطاك الضوء، دار التوحيد، 2009.
- عطران، بوشعيب: رعشات من رصيف الانتظار، دار العالمية للنشر، الدار البيضاء، 2012.
- علام، حميد: قبضة الريح، مطابع أميرال، الرباط، 1999.
- علوش، إدريس: آل هؤلاء، منشورات شرق غرب، بيروت، 2009.
- شاهدة الأحبة، دار الناي، دمشق، 2012.
- العلوي، علي: أول المنفى، مؤسسة النخلة للكتاب بوحدة، 2004.
- عمارة، يحيى، فاكهة الغرباء، منتدى رحاب، وحدة، 1999.
- العمراوي، أحمد: مجمع الأهواء، مطبعة فضالة المحمدية، 1997.
- باب الفتوح، دار الأمان، الرباط، 2006.
- العناز، محمد: جليل منتصف العمر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2013.
- عنكر، حكيم: رمل الغريب: شعر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2001.
- عود الورد، غزلان: شيزوفرينيا التوحد، دار فضاءات، عمان، 2012.
- العوفي، بوجمعة: أصدقاء يغادرون حنجرتي، وزارة الثقافة والاتصال، الرباط، 2002.
- البياض يليق بسوزان، مطبعة أنفو - برانت، فاس، 2007.
- العوفير، عبد الجواد: راعي الفراغ، منشورات بيت الشعر في المغرب، 2010.
- عماري، محمد: عتبات الذاكرة، دار الورزازي للنشر، 2008.
- غجو، محمد العربي: سوناتا الخريف، سليكي أخوين - طنجة، 2012.
- غرافي، محمد ميلود: أمضغها علماً أسود، دار جناح للنشر، 2009.
- غللمان، مصطفى: خاتمة لذبيب الوشي، دار ويلي، مراكش، 1998.
- قاعدة البطريق، دار الحرف، 2008.
- فنو، نعيمة: عينان في جمجمة مقمرة، دار مرسوم، الرباط، 2013.
- فوزي، عبد الغني: آت شظايا من رسائلهم، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2008.

- حطب بكامل غاباته المرتعشة، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة إبداع، 2011.
- قهوايجي، ابراهيم: للأزهار رائحة الحزن، مطبعة سجللماسة، مكناس، 2007.
- الكامح، الحسن: أراه فأراني، مؤسسة آفاق، مركش، 2014.
- كربوط، نزار: أحمر يبتلع السواد، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، 2010.
- كنوان، عبد الرحيم: أمطار مالحة، دار القلم، الرباط، 2005.
- لبكم، الكتاوي: التنكيل بسيرة الحب، دار الغاؤون، بيروت، 2013.
- لقاح، ميلود: عرس طرزته يد المجاز، مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، 2010.
- لكنيزي، الطاهر: كيمياء السؤال، دار وليلي للنشر، مراكش، 2001.
- أعشاب شائكة، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة إبداع، 2011.
- لوغليمي، أحمد: رسائل حبّ إلى زهرة الأرطانسيا، دار الغاؤون، بيروت، 2010.
- المانوزي، لبنى: تحت مخدة الكون، منشورات بيت الشعر في المغرب، 2009.
- مبارك، نجيب: تركت الأرض لآخرين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2006.
- على مرأى العميان، دار مرسوم، الرباط، 2013.
- متاقي، أبو بكر: مساء الماء، منشورات وزارة الثقافة، 2000.
- المتقي، عبد الله: قصائد كاتمة الصوت، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2004.
- محمد، محمد أنوار: أحتمل الوجود، دار الأمان، الرباط، 2008.
- في فرضية عمياء، منشورات وزارة الثقافة، 2013.
- محمد، محمد حجي: ذئب الفلوات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1995.
- صباح لا يعني أحداً، منشورات أنفو-برانت، فاس، 2008.
- مرغيش، فاطمة: بعد آخر، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2014.
- مسعاد، محمد: زغب المياه الراكدة، دار الغاؤون، بيروت، 2009.
- المسعودي، محمد: مدارج البوح والعزلة، مطبعة سانوسا، طنجة، 2007.
- المسكيني، لطيفة: السفر المنسي، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2003.
- حناجرها عمياء، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2008.

- مسنأوي، نفيس: الصوت المنبعث من البعوضة، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2006.
- معطاوي العربي، مليكة: أسرار الظل الأخير، دار التنوحي، الرباط، 2011.
- ملح، مصطفى: دم الشاعر، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2006.
- رماد الشمس، جمعية أسيف، أسفي، ط.1، 2009.
- منسوم، رشيد: طعم لأسماك طائرة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2006.
- الصمت سيفعل شيئاً ما، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة إبداع، 2010.
- منصر، نبيل: أعمال المجهول، أعمال المجهول، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2007.
- مدينة نائمة، دار النهضة العربية، بيروت، 2009.
- منيري، رشيد: لا شيء يشبه المطر، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2006.
- موادي، خديجة: قلب يقيم الظل، دار التنوحي، الرباط، 2010.
- الموساوي، جمال: كتاب الظل، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2001.
- مدين للصدفة، آنفو-برانت، فاس، 2007.
- ميفرائي، عبدالحق: كولاج الشاعر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2001.
- نجمي، ريم: أزرق سماوي، دار فرائد، 2008.
- كأن قلبي يوم أحد، دار النهضة العربية، بيروت، 2011.
- نجيب، جمال: تفاحة المغفرة، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2010.
- النوحو، فتيحة: إليك أيها الظمأ كل هذا الارتواء، مطبعة البوكيلي، 2008.
- هلالي، أحمد: أجنحة الشبق، منشورات الغاؤون، بيروت، 2013.
- هلو، الطيب: هبيني ورداً للنسيان، مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، 2010.
- وحمو، جواد: الحياة على جسر، منشورات بيت الشعر، 2013.
- الوزاني، حسن: هدنة ما، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1997.
- وفيق، منى: نيون أحمر، دار النهضة العربية، بيروت، 2011.
- ياسف، سعيد: كي أدرك أنحائي، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الكتاب الأول، 2004.

2. المصادر والمراجع:

1.2. العربية:

- ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت ، 1995.
- ابن سيده، المخصص، دار الفكر، بيروت، 1978.
- ابن طيفور، أحمد بن أبي طاهر، بلاغات النساء، دار الحديث، بيروت، 1987.
- ابن فارس، أحمد، الصحاح في فقه اللغة، جمع ونشر المكتبة السلفية، القاهرة، 1910.
- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مصر، د.ت.
- أبوديب، كمال، قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع، مجلة نزوى، العدد السابع عشر، يناير 1999.
- إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.
- الشعر العربي المعاصر ظواهره وقضاياها الفنية، دار العودة، بيروت، ط.5، 1988.
- أعراب، أحمد الطريسي، الشعر المغربي الحديث والمعاصر بين مفهومي الاستمرارية والقطيعة، مجلة دعوة الحق، السنة السابعة والثلاثون، العدد 303، الرباط، 1994.
- البحراوي، سيد، العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
- بسيسو، عبد الرحمن، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1999.
- بلقاسم، خالد، الكتابة وإعادة الكتابة في الشعر المغربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، 2007.
- بنيس، محمد، حداثّة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.2، 1988.
- كتابة الحو، دار توبقال، الدار البيضاء، ط.1، 1994.
- بوحالة، بنعيسى، درس/نقد الشعر المعاصر بالمغرب: رهان الهوية.. رهان التحديث، مجلة فكر ونقد، العدد 37، مارس 2001.
- تناديات: مقارنة لديوان "أمضغها علكاً أسود" لمحمد غرافي، العلم الثقافي، عدد 12-02-2010.

- بولعيش، منير، الشعراء المغاربة الجدد..جيل المشيئين، جريدة (الغاوون)، بيروت، العدد 1، آذار/ مارس 2008.
- التازي، عبد الهادي، المرأة في تاريخ الغرب الإسلامي، نشر الفنك، الدار البيضاء، ط.1، 1992.
- حافظ، صبري، جماليات الحساسية والتغير الثقافي، مجلة (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر 1986.
- حسن، عبد الكريم، قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، دار الساقى، بيروت، 2008.
- الخراط، إدوار، الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، 1993.
- خليف، مي يوسف، الشعر النسائي في أدبنا القديم، مكتبة عريب، القاهرة، 1991.
- درويش، محمود، مقالة في "المنفى"، المجلة الثقافية، الأردن، عدد أبريل 2008.
- الريسوني، محمد المنتصر، الشعر النسوي في الاندلس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1978.
- زيدان، جوزيف، مصادر الأدب النسائي في العالم العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 1999.
- الشتتوف، عز الدين: شعرية محمد بنيس.. الذاتية والكتابة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.1، 2014.
- الصكر، حاتم، في غيبوبة الذكرى: دراسات في قصيدة الحداثة، كتاب دبي الثقافية، دار الصدى، ط.1، ديسمبر 2009.
- الطرابلسي، محمد الهادي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب بجامعة تونس، العدد 32، 1991.
- العباس، محمد، سادانات القمر: سرّانية النص الشعري الأنثوي، دار نينوى، دمشق، ط.2، 2010.
- عبد الحميد، حنان مصطفى، الفن والسياسة في فلسفة هربرت ماركيز، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2010.

- عبد المطلب، محمد، ركائز التجديد في شعرية الحداثة، مجلة غيمان، بيت الشعراء في اليمن، العدد الأول، شتاء 2007.
- عبيد، محمد صابر، المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، 2011.
- عصفور، جابر، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد 4، العدد 4، يوليو/أغسطس/سبتمبر 1984.
- عقار، عبد الحميد، صوت الفردانية، الكتابة النسائية: محكي الأنا، محكي الحياة (مؤلف جماعي)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط.1، 2007.
- العلاق، علي جعفر، ها هي الغابة فأين الأشجار، دار أزمنة، عمان، الأردن، ط.1، 2007.
- علي، نبيل، العرب وعصر المعلومات، عالم المعرفة، العدد 184، الكويت، أبريل 1994.
- العوفي، نجيب، مساءلة الحداثة، منشورات شرع، طنجة، ط.1، 1996.
- الغذامي، عبدالله، تأنيث القصيدة: قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأثنية الشعرية، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، 1997.
- الغربي، حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دار أفريقيا الشرق — المغرب، 2001.
- الفارابي، أبو نصر، الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ط.2، 1990.
- فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1995.
- فوزي، عبد الغني، الكرايس الشعرية في المغرب... المراهنة بالبياض على بياض، جريدة (الغاوون) البيروتية، العدد 1، آذار/ مارس 2008.
- الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط.8، 2005.
- قاسمي، محمد، سيرورة القصيدة: ببليوغرافيا الشعر العربي الحديث بالمغرب (1936-2000)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2000.
- المجموعات النسائية المغربية قراءة في التراكم، مطابع الأنوار المغربية، وجدة، 2011.
- كرام، زهور، ذات المؤلف من السيرة الذاتية الى التخيل الذاتي، دار الأمان، الرباط، ط.1، 2013.

- المحسن، فاطمة، مرجعية شعر المرأة العربية تقاليد الرثاء في القصيدة النسوية، مجلة نزوى، العدد 17، يناير 1999.
- المسدي، عبد السلام، شعرنا العربي المعاصر والزمن المضاد، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997.
- مفتاح، محمد، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 1994.
- المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 1999.
- مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة-الموسيقى- الحركة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط.1، 2010.
- المقالح، عبد العزيز، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، 1981.
- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1983.
- هياس، خليل شكري، القصيدة السيرذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد، ودار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط.1، 2010.
- الوراري، عبد اللطيف، تحولات المعنى في الشعر العربي، دائرة الثقافة والإعلام-الشارقة، ط.1، 2009.
- نقد الإيقاع: في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب، دار أبي رقرق، الرباط، ط.1، 2011.
- الوزاني، حسن، الأدب المغربي الحديث: 1929-1999، بيليوغرافيا ودراسة بيليومترية، الدار البيضاء، دار الثقافة واتحاد كتاب المغرب، 2001.
- يحيياوي رشيد، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، دار أفريقيا الشرق، ط.1، 2008.
- حملة المشاعل لا يقصدون الإنارة بل إشعال حطب جهنم: (حوار)، جريدة (القدس العربي)، لندن، السنة العشرون، العدد 6093، الأربعاء 7 يناير / كانون الثاني 2009.

2.2. الكتب المترجمة:

إيكو، أمبرتو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط.1، 1996.

سعيد، إدوارد، تأملات حول المنفى، ت. ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، 2004.

المثقف والسلطة، ت. محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، ط.1، 2006.

فريزر، ج. س.، موسوعة المصطلح النقدي: الوزن و القافية و الشعر الحر، ترجمة عبدالواحد

لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 1982.

كليرك، توماس، الكتابات الذاتية: المفهوم، التاريخ، الوظائف والأشكال، ترجمة محمود عبد

الغني، دار أزمنة، عمان، 2005.

كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء،

ط.1، 1986.

لوجون، فيليب، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر حلي، المركز الثقافي

العربي، ط.1، 1994.

والتر ج . أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة،

الكويت، 1414هـ / 1994م.

ياكسون، رومان، قضايا الشعرية، ت. محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط.1،

1988.

3. الأجنبية:

- Barthes, R., Théorie du Texte, in Encyclopédia Universalis, Paris, 1990.
- Baudelaire, Ch., « Théophile Gautier (I) » ; Œuvres complètes, éd. Claude Pichois, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976.
- Bencheikh, j., Poétique Arabe, éd. Gallimard, 1989.
- Benveniste, E., Problèmes de linguistique générale II, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, Paris, 1974.
- Colonna, V., L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, Thèse sous l'égide de Gérard Genette, EHESS, Paris, 1989.
- Deleuze, G., Logique du sens, éd. minuit, coll 10/18, 1969.
- Eco, U., La structure absente - Introduction à la recherche sémiotique, Traduit de l'italien par Uccio Esposito-Torrigiani, Edité par Mercure de France, 1972.
- Foucault, M., Les mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966
- Genette G., Figures I, Seuil, 1966, p. 22.
- Kant, E., Critique de la raison pure (traduction Treymesaygues et Pacaud), PUF, Paris, 1971.
- Kristeva, j. et autres, Essais de sémiotique poétique, Larousse, 1972.
- Lacan J., Séminaire XX, Seuil, 1975.
- Lecarme, J., L'autofiction : un mauvais genre ?, in Autofictions & Cie. Colloque de Nanterre, 1992, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITM, n°6.
- Lejeune, P., Le Pacte autobiographique, Seuil, 1975, nouv. éd. 1996, coll. « Points ».
- Moi aussi, Seuil, 1986.
- “pour l'autobiographie”, magazine littéraire, Paris, n°904, 2002.
- Meschonnic, H., Critique du rythme, éd. Verdier, 1982.
- Politique du rythme Politique du sujet, éd. Verdier, 1995.
- Plaisant, M. S., La sensibilité dans la poésie anglaise au début du XVIIIe siècle: évolution et transformations, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1974.
- Polet, J., Patrimoine littéraire européen: Vol. 10 - Gestation du romantisme (1778-1832).

Rabaté, D., Poésie et autobiographie, in : L'irressemblanceM poésie et autobiographie, presses Univ de Bordeaux, 2007.

Ravon, D., Apprivoiser ses emotions, éd. Eyrolles, 2008.

Riot-Sarcey, M., Histoire du féminisme, La Découverte, collection Repères, Paris, 2002.