ⵜⴰⴳⵍⴷⵉⵜ ⵏ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵙⵉⴷⵉ ⵎⵓⵃⴰⵎⵎⴷ ⴱⵏ ⵄⴱⴷⵍⵍⴰⵀ
ⵜⴰⵡⵉⵙⵜ ⵏ ⵜⵓⵔⵉⵜ ⴷ ⵜⵎⴰⵡⴰⵙⵉⵏ ⵜⵉⵣⵔⴼⵉⵏⵉ
ⵙⴰⵢⵙ - ⴼⴰⵙ

Royaume du Maroc
Université Sidi Mohamed Ben Abdellah
Faculté des Lettres et des Sciences
Humaines Saïs -Fès

المملكة المغربية
جامعة سيدي محمد بن عبد الله
كلية الآداب والعلوم الانسانية سايس – فاس

مركز دراسات الدكتوراه : "اللغات والتراث والتهيئة المجالية"
تكوين الدكتوراه : اللغات والآداب والتواصل
محور : الدراسات العربية
المختبر : التواصل وتقنيات التعبير

أطروحة لنيل الدكتوراه في موضوع ::

المتخيل في قصيدة النثر المغربية
مقاربة موضوعاتية

إعداد الطالب الباحث : إبراهيم ديب
إشراف الأستاذ : الدكتور محمد القاسمي

تاريخ المناقشة : 22 نونبر 2022

لجنة المناقشة :

. الدكتور عبد الإله قيدي	كلية الآداب سايس فاس	رئيسا
. الدكتور فيصل الشرايبي	كلية الآداب عين الشق الدار البيضاء	عضوا
. الدكتور جمال بوطيب	كلية الآداب ظهر المهراز فاس	عضوا
. الدكتور محمد القاسمي	كلية الآداب سايس فاس	مشرفا ومقررا

السنة الجامعية : 2021 . 2022
1443 . 1444

ملخص الأطروحة المعنونة ب :

" المتخيل في قصيدة النثر المغربية : مقاربة موضوعاتية "

إعداد الطالب الباحث : إبراهيم ديب **إشراف الدكتور محمد القاسمي**

عالجت في هذه الرسالة المعنونة ب **" المتخيل في قصيدة النثر المغربية : مقاربة موضوعاتية "** والتي أنجزتها تحت إشراف الدكتور الفاضل **الأستاذ محمد القاسمي** موضوعا يتميز بالكثير من الراهنية الثقافية ، وهو ما يتعلق ب " قصيدة النثر بالمغرب " وقد وظفت المنهج الموضوعاتي للبحث في عالمها وأسئلتها الكبرى : سواء فيما يتعلق بتاريخها وأهم محطاتها ، أو فيما يتعلق بأكوانها الدلالية والتخيلية ، واتجاهاتها ، وأنماطها وأشكالها . و للإحاطة بهذا المنهج الموضوعاتي سواء في شقّه المسمّى ب " نقد الوعي " أو في شقّه المسمّى " نقد المتخيل " ، وبالموضوع " قصيدة النثر بالمغرب " ، فقد قسمت الأطروحة إلى قسمين : مدخل نظري ، وقسم تطبيقي . بالنسبة للمدخل النظري ، فقد درست فيه المتخيل ، وتعريفه في المعاجم الفرنسية والعربية ، بالإضافة إلى التطرق إلى أهم التجارب النقدية والفكرية المتعلقة به . وقد ركزت هنا على ثلاثة أسماء كبرى ، وهي التي تكوّن (نقد المتخيل) الجناح الثاني في النقد الموضوعاتي ، وهؤلاء الباحثين هم : غاستون باشلار ، الذي أسس مشروعه النقدي على الخيال ، وحلم اليقظة ، والصورة ، والعناصر الأربعة ، والطوبوفيليا ، أو ما سمّاها أيضا " المسح التحليلي " المتعلق بالأمكنة الأليفة وخاصة بيت الطفولة . وهناك أيضا جلبير دوران ، من خلال تأسيسه لمنهج " التقاطع " convergence ، والذي يقوم على ترسانة من المفاهيم الجديدة التي تسير في أفق " توسيع " العمل الأدبي بدل اختزاله ، من خلال حديثه عن تعددية مصادر العمل الأدبي ، وتعددية مكوناته وتقنياته ، والذي يهدف في الأخير إلى تحديد نوع النظام التخيلي المهيمن ، والذي حدده في نوعين : النظام النهاري والنظام الليلي . ثم هناك جان بورغوس

، من خلال دراسته حول " المتخيل الشعري " ، والذي يقوم على الصور ، والترسيمات ، والبنيات ، وكثرة الخطوط والمسالك وتنوعها ، وعلى تعددية الأنماط والصيغ والأشكال . كل هذه المعطيات تقودنا إلى الذهاب بعيدا عن الأحادية والتمركز ، والاختزال ، وتدفعنا لتلمّس ملامح نقد موضوعاتي دينامي يقوم على التعدد ، وعلى الطبقات ، والشبكات ، والكوكبات ، والخطاطات ، والمسارات المبحث الثاني من هذا المدخل النظري خصصته لقصيدة النثر ، ولأسئلتها الكبرى المتعلقة بتاريخها ، وبالتسمية ، والتجنيس ، والتلقي .... وتوقفت في هذا المبحث عند تعريف قصيدة النثر ، والصعوبات التي يجدها القارئ في التمييز بين قصيدة النثر والنثر العادي ، والمبادئ التي اعتمدتها سوزان برنار في تحديد قصيدة النثر من وحدة عضوية ، ومجانية ، وإيجاز . كما عالجنا فيه علاقة قصيدة النثر بمسألة النوع ، حيث وجدنا أن النقاد انقسموا حول تصنيفها وتجنيسها ، فهناك من اعتبرها نوعا من أنواع الأدب مستقلا بذاته ، وهناك من اعتبرها نوعا شعريا ، والبعض الآخر اعتبرها لا شعرا ولا أدبا ، وأدخلها ضمن " النص الثقافي ومن هؤلاء الباحث رحمن غركان ، وهناك من اعتبرها جنسا هجينا ، أو جنسا تناصيا يقوم على الحوارية والمزج والتداخل بين الأجناس ، ومن هؤلاء شربل داغر ، وعزالدين المناصرة الذي اعتبرها جنسا ثالثا ، وكتابة خنثى ، ونصا مفتوحا. وإجمالا يمكن حصر أربعة مواقف خاصة بتجنيس وتصنيف قصيدة النثر ،فهناك من اعتبرها نوعا شعريا إلى جانب قصيدة الوزن ، وقصيدة التفعيلة (وهذا الموقف هو الذي تبنيناه في أطروحتنا) ، أما الموقف الثاني فاعتبرها نوعا نثريا وهي بذلك تشكل امتدادا للنثر لا للشعر . في حين يعتبرها الموقف الثالث جنسا أدبيا مستقلا بذاته ، أما الموقف الرابع فيعتبرها نصا هجينا ، أو كتابة مختلطة تقوم على التناص ، والتداخل ، والتعالق بين الأنواع والأجناس . أما الباحث المغربي رشيد يحياوي فقد عبّر عن حيرته وعجزه عن الإدلاء بموقفه تجاه مسألة تجنيس قصيدة النثر ، وما يتعلق باستقلاليتها داخل الشعر أم داخل النثر أم داخل الأدب ؟. أما من الناحية التاريخية فهناك ثلاث آراء مختلفة حول ظهورها ونشأتها : الأول يرجع ظهورها إلى عهود بعيدة ترتبط بالنصوص الدينية والأسطورية والملحمية الأولى . وفيما يخصنا كعرب يعتبر أصحاب هذا الرأي أن القرآن الكريم هو أول من آثار شعرية النثر . الرأي الثاني يربط ولادتها بالشعر

المنثور الذي ظهر في بداية القرن العشرين مع أمين الريحاني الذي أصدر أول مجموعة من الشعر المنثور " هتاف الأودية " عام 1910 . أما الرأي الثالث فيربط ظهور قصيدة النثر بالخمسينيات من القرن العشرين ، ويؤكد أصحاب هذا الرأي ، أن قصيدة النثر هي شيء مختلف عن الأنواع الشعرية السابقة بما في ذلك الشعر المنثور . هذا التحقيب الأخير هو المتداول في المدونة النقدية المعاصرة ، إذ يتم اعتبار مرحلة القرآن الكريم ، والكتابات الصوفية والنثر الفني ، ثم مرحلة الشعر المنثور ، هي مجرد روافد وأصول لقصيدة النثر ، ومن الذين قالوا بهذا التحقيب عزالدين المناصرة ، وعليه فهو يقسم قصيدة النثر إلى مرحلتين أو دفقتين : الدفقة الأولى تبدأ مع الجيل الأول من رواد قصيدة النثر : كتوفيق صايغ ، وجبرا إبراهيم جبرا ، ومحمد الماغوط ، وأنسي الحاج ، وشوقي أبي شقرا ... مع ملاحظة تغييب شعراء الأطراف أو الهوامش البعيدين عن المركز الثقافي بيروت ، ذلك أنه يتم إهمال محمد الصباغ رغم أنه من السباقين لكتابة قصيدة النثر*. الدفقة الثانية ظهرت منذ منتصف الستينيات من القرن العشرين مع جماعة كركوك العراقية التي تضم سركون بولص ، وفاضل العزاوي ، ومؤيد الراوي ، وجان دومو ... وتواصلت مع شعراء لبنان في السبعينيات من قبيل عباس بيضون ، بول شاوول ، سليم بركات ، شربل داغر ، بسام حجار . واستمرت هذه الدفقة في الثمانينيات والتسعينيات وتميزت هذه الفترة الأخيرة بتحوّل بعض شعراء التفعيلة نحو قصيدة النثر ، وتحوّلها من ظاهرة فردية إلى ظاهرة جماعية . وفي محور آخر توقفنا عند مختلف التلقيات لقصيدة النثر ، وقد ميّزنا بين ثلاثة أنواع من التلقي وهي : التلقي التقليدي ، وتميّز برفضه لقصيدة النثر ، والذهاب إلى حد اتهام شعراء قصيدة النثر بالخيانة ، والكفر ، والعمالة ... وقد ضمت جبهة الرفض كلا من الوطنيين ، والقوميين ، والسلفيين ، بالإضافة إلى المؤسسات الثقافية والأكاديمية المشرفة على الحقل الثقافي واللغوي والأدبي ، ثم هناك أيضا بعض شعراء القصيدة التفعيلية على رأسهم نازك الملائكة . والنوع الثاني من التلقي هو التلقي الحداثي : وهذه الجبهة مثلت الأقلية ، وضمت شعراء قصيدة النثر ، وبعض نقادها كأدونيس وخالدة سعيد ، بالإضافة إلى مجلة " شعر " . ثم هناك التلقي التأويلي : الذي ظهر منذ التسعينيات من القرن العشرين ، إذ لم يعد مهتما بسؤال القبول والرفض ، بل تعامل مع النصوص ، وحاول

تحليلها ، والتعرّف على خصائصها وشعريتها . وتتقاطع هذه التلقيات الثلاث مع التيارات النقدية السائدة في العالم العربي وهي : النقد التقليدي ، والنقد الحداثي ، والنقد النصي .

بالنسبة **للقسم التطبيقي** ، فقد عنوته ب **" قصيدة النثر بالمغرب وأكوانها التخيلية والدلالية "** ، ويشتمل على **تقديم** بعنوان " قصيدة النثر بالمغرب وأسئلة التأسيس الصعبة " وعلى **ثلاثة فصول . الفصل الأول عنوته ب " محمد الصباغ والمرحلة التأسيسية الأولى لقصيدة النثر بالمغرب "** ، ويشتمل على تمهيد ، بيّنا من خلاله العوامل التي اجتمعت لمحمد الصباغ لكي يكون قائد الحداثة في المغرب ، وفي العالم العربي أيضا . وهي عوامل موضوعية ، تمثلت في كون مدينة تطوان التي نشأ بها عرفت حركة ثقافية وإعلامية كبيرة في فترة الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين ، بالإضافة إلى دراسته في إسبانيا واحتكاكه بأدبها وأدبائها . وعوامل ذاتية تجسدت في موهبته المبكّرة ، ووعيه برسالته التجديدية منذ ميعة شبابه ، بالإضافة إلى حركيته ، وإصراره على تطوير الأدب المغربي الحديث ومثابرته على الإبداع والكتابة ... هذه العوامل وغيرها ساهمت في جعل محمد شخصية أدبية استثنائية بالمغرب ، فقد كان رائدا لقصيدة النثر بالمغرب والعالم العربي ، ذلك أنه نشر أول ديوان لقصيدة النثر " شجرة النار " سنة 1955 ، ومترجما إلى الإسبانية سنة 1953 ، أي قبل ديوان توفيق الصايغ " ثلاثون قصيدة " (1954) ، والذي اعتبر أول ديوان لقصيدة النثر بالعالم العربي حسب عزالدين المناصرة . كما كان رائدا للكتابة الشذرية ولقصيدة النثر الشذرية من خلال كتبه الشذرية الثلاث : " شموع على الطريق " (1968) ، و " شجرة محار " (1972) ، و" دفقات " (1995) . كما كان رائدا لأدب الطفل بالمغرب من صدور مجموعتيه القصصيتين الموجهتين للطفل : " عندلة " و " بسمة " (1975) . وقد توقفنا في هذا الفصل أيضا عند ريادته وتأسيسه لقصيدة النثر السطرية في بداية الخمسينيات ، ورصد أهم خصائصها الشعرية والموضوعاتية ، ونفس الأمر بالنسبة لقصيدة النثر الشذرية في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات . ومن المسائل التي أثرناها في هذا الصل ، إبراز جهود محمد الصباغ الشعرية من أجل ابتكار أنواع شعرية وأدبية جديدة ، ومن أجل تطوير الأدب المغربي الحديث ، وهو ما توفق فيه ، من خلال ابتكاره للغة جديدة شعرية ، تخللت مختلف الأنواع الأدبية

التي كتبها من مقالة ، وقصيدة نثر ، وخاطرة ، وشذرة ، ورواية ، وقصة قصيرة ، وأدب طفل ... فالفعل المحرّك ، أو التيمة الأساسية التي راهن عليها في مشروعه الأدبي هي " اللغة " ، حيث عمل على تحريرها من الترهل البلاغي والشكلي ، وجعلها قريبة من الحياة ، ومن القرّاء ، وأكثر مرونة وانفتاحا وقدرة على التحليق والتطوير . هذه اللغة الجديدة الشفيفة ، ساعدته على الكتابة في العديد من المواضيع ، وعلى جعل العالم بمختلف عناصره مادة للكتابة . كما ساعدته على التفاعل الحميمي والداخلي مع العالم ، وهو ما جعل تيمة " النار " تيمة جوهرية في مشروعه الشعري ، يكفي أن نذكر عناوين كتبه الأولى لنتأكد من ذلك : " العبير الملتهب " ، شجرة النار " ، " اللهاث الجريح " ، " أنا والقمر " . فمحمد الصباغ كان يذهب إلى مواضيعه الشعرية والأدبية بكامل أحاسيسه وحواسه وأحلامه وملكاته الخيالية والشعرية ، وهو ما كان يمكّنه من الوصول إلى ماهيتها ، والكشف عن بعض الجوانب غير المألوفة فيها . وبناء على كل ذلك يمكن القول أن اللغة الشعرية أصبحت هي الرحم الأولي لمشروع محمد الصباغ الأدبي ، ذلك أنه مهما تنوعت الأنواع والأنماط الأدبية التي كتب فيها ، ومهما اختلفت التيمات والقضايا التي عالجها ، فقد ظلت اللغة العالية بتعبير جان كوهن هي المهيمنة في كل هذه المسارات والمسالك الأدبية . وبسبب هذه اللغة اختلف النقاد حول تجنيس وتصنيف أعماله الأدبية ، وهذا ما وجدناه عند بعض النقاد الذين درسوا تجربته الأدبية ، وهم : حورية الخمليشي ، وعبداللطيف الوراري ، وعبدالعلي الودغيري ، ومحمد القاسمي ، إذ نجدهم يختلفون حول تصنيف كتبه الأدبية ، لدرجة أنهم وضعوا العديد من كتبه غير الشعرية ضمن الدواوين الشعرية بسبب لغته الشعرية العالية . كما توقفت في هذا الفصل عند نمطين من قصيدة النثر : قصيدة النثر السطرية ، وقصيدة النثر الشذرية ، مع العمل على إبراز الفروق بينهما على مستوى الشكل والتيمات وطرق الكتابة ، ونوع الخيال المهيمن فيهما . وقد وجدنا أن قصيدة النثر السطرية عنده تميل إلى الرومانسية ، مع تطعيمها بأبعاد رمزية وأسطورية ، وما يؤكد هذه الرؤية الرومانسية في شعره تركيزه على تيمة الطبيعة وتيمة الذات وما يتعلق بها من حب وعاطفة وأحاسيس جياشة ، وهو ما كان يؤدي إلى الجدل العميق بين العالم الخارجي والعالم الداخلي عند الشاعر ، وإلى توظيف لغة شعرية مجازية ورمزية وإيحائية في الغالب . أما قصيدة

النثر الشذرية عنده فقد أتت متأخرة عنده مقارنة بقصيدة النثر السطرية ، وأول ديوان شذري كتبه هو " شموع على الطريق " وقد صدر سنة 1968 ، وقد كان هذا النوع من الكتابة الشعرية أكثر تأثيرا في الحياة الثقافية والشعرية المغربية باعتراف الكثير من النقاد ، وحتى القراء ، وإن ظل هو الآخر دون مواكبة نقدية جادة ، ودون تأثير في الشعراء ، ذلك أن الكتابة الشذرية لم تظهر بعد محاولات محمد الصباغ ، ولم تنتشر حتى التسعينيات من القرن العشرين . ومن أهم المشاكل التي تطرحها قصيدة النثر الشذرية ، هناك مسألة التصنيف ،فقد قيل عنها أنها شعر ، ، وتأملات ، وخواطر ، وكلمات جامعة ، وإلهامات ، وأفكار موجزة ، وحكم ، وتوقيعات ، وومضات ، وإشارات ضوئية ... لكن بالمقابل كان هناك نوع من الاتفاق على أنها نمط جديد من الكتابة ، يقول عبدالعلي الودغيري " ويمكن أن ندعوها أيضا خواطر ، وأشتاتا من الكلام الفني الرصين المختصر ، مما لا يمكن أن يكون مقالة أو شعرا أو قصة ، أو غيرها من فنون القول المعروفة "1 . وقد تمركزت الكتابة الشذرية عند محمد الصباغ عموما حول أربع صيغ أساسية هي : الشذرة / الحكمة ، الشذرة / القصة ، الشذرة / الحوار ، ثم الشذرة / القصيدة . وما يميز هذه القصيدة النثرية الشذرية على المستوى الموضوعاتي ، معالجتها للعديد من التيمات الكونية ، والاجتماعية ، والثقافية ، والشعرية ، والسياسية . فقد اقتربت القصيدة كثيرا عبر الشذرة من الواقع ، وهو ما جعلها تكون أقرب إلى القارئ .

في الفصل الثاني المعنون ب " رشيد المومني والمرحلة التأسيسية الثانية لقصيدة النثر بالمغرب " ، توقفت عند مساهمة الشاعر رشيد المومني في التأسيس لقصيدة النثر بالمغرب في عقد السبعينيات مرة ثانية ، بعد أن فشلت محاولة محمد الصباغ الأولى ، وذلك عبر دواوينه الثلاثة " حينما يورق الجسد " (1973) ، و " النزيف " (1974) ، و " مشتعلا أتقدم نحو النهر " (1979) . ومن أهم الخصائص الفنية والشعرية التي جاء بها رشيد المومني ، هناك الرهان على البعد البصري والكاليغرافي ، من خلال توظيف اللوحة (لوحات أغلفة دواوينه من " حينما يورق الجسد " سنة 1973 إلى " من أي شيء " سنة 2020 كانت من إنجاز الشاعر نفسه) ، والتوظيف المتنوع للأسطر ، والأشكال الكتابية ،

---

1 - قراءات في أدب محمد الصباغ ، عبدالعلي الودغيري - دار الثقافة / الدار البيضاء - ط 1 - 1977 - ص : 91

بما في ذلك الكتابة الحروفية ، ثم توظيف الكاليغرافيا والخط المغربي في مرحلة لاحقة خاصة في فترة التسعينيات ، وذلك ما يظهر في ديوانيه " الليالي الزرقاء للقمر " (2000) ، و " مهود السلالة " (2002) . ومن مظاهر التجديد الأخرى في قصيدة النثر عند رشيد المومني بالإضافة إلى هذه الأبعاد البصرية ، هناك إدخال الحياة اليومية إلى القصيدة ، مع تناوله لتيمات جديدة كتيمة " الجسد " في مرحلة اتسمت بهيمنة الخطاب السياسي والإيديولوجي عليها . أيضا اتسمت تجربته الشعرية بالتجريب ، وهو ما تجسد في كتابته لقصائد طويلة ، وأخرى قصيرة ، وكتابته أيضا لقصيدة النثر الشذرية ، وللقصيدة ـ القصة ، ثم المزاوجة بين قصيدة النثر السطرية (على شكل أسطر) ، وقصيدة النثر الكتلية (على شكل فقرات نثرية) . ومن التيمات التي توقفنا عندها في شعر رشيد المومني هناك : تيمات النار ، المدينة ، الغابة ، النقطة ، الاستدارة ، الطريق ، بالإضافة إلى الأبعاد الهرمسية والمتاهية في بعض أعماله الشعرية خاصة ديوانه " ثلج مريب على جبهة الحطاب " (2007) . كما توقفنا عند مسارات وبنيات المتخيل الشعري الموظفة في شعره من قبيل : بنيات التركيز ، والدمج ، والتضمين ، واللزوجة ، والتشظي ، والانكفاء أو الترجع . وعلى العموم تتسم الكتابة الشعرية عند الشاعر رشيد المومني بالعمق ، وبالرهان على الكوني ، والفلسفي ، والعام ، والمجرّد ، لذلك لا نجده يذكر تواريخ كتابته لقصائده ، ولا أمكنتها إلا نادرا ، فالكتابة عنده توجد في مكان آخر كما قال في حواره مع الشاعر حسن نجمي ، ولا تبقى حبيسة الواقعي والمرجعي ، فكل شيء مهما كان صغيرا كان يقود إلى هذه الأبعاد الكونية البعيدة الغور ، يقول : " الذاكرة التراثية والتريخية للمكان ، غالبا ما تكون مندمجة بشكل عفوي وتلقائي في الذاكرة الكونية المشتركة التي تتقاطع فيها أمكنة وأزمنة الكتابة "**1** .

أما **الفصل الثالث فعنونته كالآتي : " الثمانينيون والتسعينيون والمرحلة التأسيسية الثالثة لقصيدة النثر بالمغرب "** . وقد حاولت أن أبيّن من خلال هذا الفصل ، كيف

---

1 ـ حوار أجراه حسن نجمي مع الشاعر رشيد الموني عنونه ب " رشيد المومني الشعر وأرستقراطية الحبر " ، مجلة البيت ـ منشورات بيت الشعر ـ عدد مزدوج 27 / 28 ـ 2016 ـ ص : 18 .

أن هذه المرحلة شكّلت بداية التحوّل الأساسي والأعمق في الشعر المغربي الحديث والمعاصر ، وذلك من خلال تبني أغلب شعراء هذين الجيلين لقصيدة النثر ، وبالتالي تحوّل قصيدة النثر في المغرب من ظاهرة فردية كما كان الأمر في الخمسينيات مع محمد الصباغ ، وفي الستينيات مع أحمد صبري ، وفي السبعينيات مع رشيد المومني ، إلى ظاهرة جماعية في الثمانينيات والتسعينيات . ولذلك وجدنا أغلب النقاد والشعراء يرجعون ولادة قصيدة النثر في المغرب للثمانينيات ، وخاصة لعقد التسعينيات ، نظرا لالتحاق الشعراء بشكل جماعي بقصيدة النثر ، ونظرا لظهور أغلب دواوين قصيدة النثر حتى التسعينيات . وقد أسس هذا الجيل من الشعراء تجربته الشعرية على المغايرة والاختلاف كما صرّح بذلك الباحث صلاح بوسريف ، وعلى التجريب ، والبحث عن طرق أخرى للكتابة الشعرية ، وعن تيمات ومواد جديدة غير مطروقة . وهكذا فقد أصبح التجديد عند هذا الجيل الثمانيني ـ التسعيني كليا ، سواء على مستوى الشكل (اختيار قصيدة النثر) ، أو على مستوى المحتوى عبر تناول تيمات جديدة من قبيل : اليومي ، الجسد ، التفاصيل ، الكوني ، المدينة ، الفلسفي ، الحلمي ، العجائبي ، السوريالي ... ورغم انتشارها وتوسعها ، واختيارها كنمط شعري أساسي من طرف أغلب شعراء هذا الجيل ، إلا أنها تعرضت بالمقابل لهجوم شرس من طرف أعداء الحداثة ، وحتى من المحسوبين على الحداثة ، وأخص بالذكر الناقد نجيب العوفي ، لدرجة أن هذا الأخير ذهب إلى أن ما يكتب ضمن قصيدة النثر ليس شعرا ولا نثرا ، لأنه ضعيف لغويا وإيقاعيا ، وعلى مستوى المعنى والرؤية ، يقول عن هذا الشعر المحسوب على قصيدة النثر : " إنه ببساطة ليس شعرا ولا نثرا ، إنه الكتابة الشعرية في الدرجة الصفر "**1**. وأهم ملمح ميّز قصيدة النثر في بداية انبثاقها في هذه المرحلة الثمانينية ـ التسعينية ، غلبة الغموض والإبهام على أغلب تجاربها ، مما كان يعطي المبرر لخصومها للمزيد من الإغارة عليها في أفق محوها وزوالها . لكن مع بداية التسعينيات والألفية الثالثة سينخرط شعراء الجيل الثمانيني ـ التسعيني في المواجهة ، وسيتجهون نحو البحث عن صيغة جديدة لقصيدة نثر جديدة قوية وذات قبول ومصداقية ،

1- ظواهر نصية ـ نجيب العوفي ـ الناشر عيون المقالت / الدار البيضاء ـ مطبعة النجاح الجديدة / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 1992 ـ ص 25

وقد كان البديل هو الاعتماد على السرد من جهة ، والاقتراب من الواقع ومن الحياة اليومية من جهة أخرى وهذا مثّل المسار الأول أو الاتجاه الأول ، والتوجه الثاني في قصيدة النثر تبني الصيغة الشذرية بأبعادها الفلسفية والكونية من جهة ، وبأبعادها اليومية والواقعية من جهة أخرى . بالإضافة إلى الاعتماد على السيرة الذاتية ، وعلى الأبعاد البصرية في تجارب أخرى . وقد مثلت لهذه الأتجاهات في قصيدة النثر المغربية من خلال أربعة شعراء هم : حسن نجمي ، وأحمد بركات ، وعبدالإله الصالحي ، ثم عبدالله زريقة . وقد خصصت لهذه الاتجاهات والشعراء المباحث التالية :

ـ المبحث الأول : قصيدة النثر البصرية عند حسن نجمي

ـ المبحث الثاني : قصيدة النثر السير ذاتية : حسن نجمي نموذجا

ـ المبحث الثالث : قصيدة النثر السردية بالمغرب . وقد قسمت هذا المبحث إلى محورين :
الأول عنونته ب " قصيدة النثر السوريالية بالمغرب : الشاعر أحمد بركات نموذجا .
والمحور الثاني عنونته ب " قصيدة النثر عند عبدالإله الصالحي والواقعية الجديدة .

ـ المبحث الرابع : قصيدة النثر الشذرية بالمغرب : عبدالله زريقة نموذجا .

وليس لي في نهاية هذا الملخص إلا أن أشكر كل من دعمني وساعدني من قريب أو بعيد وعلى رأس هؤلاء الدكتور الفاضل محمد القاسمي الذي شرفني بإشرافه على هذا البحث ، والذي كان لي المرشد والناصح والمحفز والضوء ، في جميع أطوار البحث ولحظاته .... مع وافر محبتي للجميع .

مقدمة :

1 ـ عن الموضوع :

أ ـ دواعي اختيار الموضوع :

من الدواعي الموضوعية الأساسية التي قادتني لاختيار هذا الموضوع **" المتخيل في قصيدة النثر المغربية : مقاربة موضوعاتية "** هناك أولا ذلك التهميش والإقصاء الذي تعرّضت له قصيدة النثر في العالم العربي وخاصة في المغرب ، إذ تم التغاضي عنها وعن ممثليها منذ ظهورها مع الشاعر محمد الصباغ في الخمسينيات ، وكأنها ليست نمطا شعريا إلى جانب الأنماط الشعرية الأخرى من قبيل القصيدة العمودية (الوزنية) وقصيدة الشعر الحر (التفعيلية) ، والموشح ، والمسمط ،والقصيدة اللهجية ... حيث تمت مهاجمتها بضراوة من طرف القوى المحافظة ، بل وحتى من طرف بعض الشعراء والنقاد المحسوبين على الحداثة وعلى رأسهم الشاعرة نازك الملائكة . ورغم مرور أكثر من نصف قرن على ظهورها مع توفيق صايغ ، جبرا إبراهيم جبرا ، محمد الماغوط ، محمد الصباغ ، أنسي الحاج ، شوقي أبي شقرا ، ورغم الدواوين الكثيرة التي أنتجت في قصيدة النثر ، إلا أن هذه التجربة الشعرية لا زالت تعاني من غياب المواكبة النقدية الموضوعية والفاعلة للتعريف بها وإبراز خصوصيتها وشعريتها وخاصة في المغرب ، وهو ما شجعني لدراسة هذا النمط الشعري المهم ، وتسليط الضوء على مكوناته ، وتوجهاته ، وعناصره الشعرية ولدلالية خاصة وأنه قد فرض نفسه في الساحة الشعرية المغربية بشكل ملحوظ منذ التسعينيات من القرن الفائت إلى الآن

لابد أن أشير ثانيا إلى دافع آخر مهم للبحث في الموضوع وهو الدافع الذاتي ، ذلك أن علاقتي بهذا الموضوع (قصيدة النثر) تعود لمراحل مبكرة من عمري ، أي للتسعينيات من القرن المنصرم حينما شرعت في كتابة الشعر حيث اخترت قصيدة النثر شكلا لشعري ، وهو اختيار صعب كان يتطلب منا كجيل شعري جديد أن ندافع عنه في مواجهة الأسئلة

الساخنة والهجومية التي كان يوجهها لنا مناصرو القصيدة التقليدية أو التفعيلية أي أصحاب التصوّر الوزني والإيقاعي للشعر ، وهو ما دفعنا للبحث في الموضوع والتعرف عليه أكثر ، ومعرفة تاريخه ، واتجاهاته ورواده وخصائصه ...

ب ـ موقع الموضوع ضمن الدراسات النقدية والرسائل الجامعية :

أول ما ينبغي التنبيه إليه أن قصيدة النثر في العالم العربي أثارت الكثير من السجالات النقدية منذ ظهورها في فترة الخمسينيات من القرن العشرين بين رافض ومؤيد ، وقد نجحت جبهة الرفض مؤقتا في إيقاف هذا المد الشعري الجديد ذلك أن البحث في قصيدة النثر تراجع ، كما تراجع المنتسبين لها من الشعراء، لكن مع بداية التسعينيات من القرن الفارط عادت قصيدة النثر للتواجد في الساحة الإبداعية بقوة لكن ما كتب عنها من كتب نقدية ورسائل جامعية ظل محدودا وخاصة ما يتعلق بقصيدة النثر في المغرب ، ومن أهم الكتب النقدية والأطاريح التي تناولت الموضوع نذكر :

ـ الكتب النقدية :

ـ إيمان الناصر ـ قصيدة النثر العربية : التغاير والاختلاف ـ دار الانتشار العربي / بيروت ـ ط 1 ـ 2007

ـ الطيب هلو ـ بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر ـ شركة مطابع الأنوار المغاربية / وجدة ـ ط 1 ـ 2010

ـ حورية الخمليشي ـ الشعر المنثور والتحديث الشعري ـ دار الأمان / الرباط ـ الطبعة 1 ـ 2010

ـ رحمن غركان ـ النص في ضيافة الرؤيا ـ مطبعة رند / دمشق ـ الطبعة الأولى ـ 2010

ـ رشيد يحياوي ـ قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة ـ دار أفريقيا الشرق / الدار البيضاء ـ الطبعة الأولى ـ 2008

ـ صلاح السروى ـ قصيدة النثر : دراسة نظرية وتطبيقية ـ دار نفرو للنشر والتوزيع (القاهرة) ـ الطبعة 1 ـ 2009

ـ عبدالكريم حسن ـ قصيدة النثر وإنتاج الدلالة : أنسي الحاج أنموذجا ـ دار الساقي / بيروت ـ ط 1 ـ 2008
ـ عبدالله شريق ـ في شعرية قصيدة النثر ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ـ ط 1 ـ 2003
ـ عزالدين المناصرة ـ إشكاليات قصيدة النثر : نص مفتوح عابر الأنواع ـ المقدمة العربية للدراسات والنشر / بيروت ـ الطبعة الأولى ـ 2002
ـ محمد عبدالمطلب ـ النص المشكل أو قصيدة النثر ـ دار العالم العربي ـ ط1 ـ 2011.
ـ محمد الصالحي ـ شيخوخة الخليل : بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية ـ منشورات اتحاد كتّاب المغرب ـ الرباط ـ ط 1 ـ 2003
ـ حسن مخافي ـ القصيدة الرؤيا : دراسة في التنظير الشعري ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ـ الرباط ـ ط1 ـ 2003

ـ الأطاريح :

ـ قصيدة النثر العربية : الأسس النظرية والبنيات النصية ـ من إعداد عبدالقادر الغزالي تحت إشراف الدكتور عبدالرحمان بوعلي (السنة الجامعية : 2002 / 2003) ، وقد عالج في هذه الأطروحة قصيدة النثر العربية في مرحلتها التأسيسية من خلال دراسة عنصرين مهمين من عناصر الشعرية وهما الإيقاع والمتخيل عند أربعة من رواد قصيدة النثر وهم : توفيق صايغ ـ محمد الماغوط ـ أنسي الحاج ـ سركون بولص . وقد اعتمد على شعرية الإيقاع عند هنري ميشونيك ، وشعرية المتخيل عند جان بورغوس .

ـ قصيدة النثر العربية : الشكل والدلالة من إنجاز محمد أيت العميم . وقد أعدّها تحت إشراف الدكتور أحمد زكي كنون (السنة الجامعية : 2009 / 2010) . وتناول فيها متنا موسعا يشمل الشعراء المؤسسين لقصيدة النثر العربية من قبيل : محمد الماغوط ، سركون بولص ، سيف الرحبي ، وبعض شعراء قصيدة النثر بالمغرب من مثل : حسن نجمي ، ياسين عدنان ، طه عدنان . واستعمل المنهج الموضوعاتي والشعري عند جان بيير ريشار وميكائيل ريفاتير . وقد عالج موضوع قصيدة النثر في امتدادها التاريخي ، انطلاقا من نشأتها ، والسياقات التي ظهرت فيها ، مع التطرق لأجيالها وبعض أصواتها

ـ **شعرية قصيدة النثر بالمغرب** أعدها الباحث عبدالله عرفاوي تحت إشراف الدكتور محمد كنوني (السنة الجامعية : 2020 / 2021) ، ومن أهم القضايا التي عالجها في قصيدة النثر المغربية هناك اللغة الشعرية ، الدلالة ، الإيقاع ، التناص . مع محاولة البحث عن أصولها ومصادرها التراثية . وقد اعتمد على منهج تكاملي يمتح من مختلف الشعريات والمناهج والمتون النقدية القديمة والمعاصرة يقول الباحث عبدالله عرفاوي " في الأخير لابد من الإشارة ، أن أعترف جازما أنه تعذّر عليّ الإعلان عن منهج بذاته ، فليس هناك من منهج محدد دقيق "**(1)**. ومن شعراء قصيدة النثر المغربية الذين طالتهم هناك : ادريس علوش ، محمد بنطلحة ، وفاء العمراني ، محمد بوجبيري ، محمد حجي ، أحمد بركات ، عبدالله زريقة ، أحمد بلبداوي ، عبدالله ناجي ...

وأهم ما ميّز هذه الكتب النقدية والأطاريح، هناك تركيزهما على قصيدة النثر في العالم العربي بشكل أكبر، والبعض الآخر الذي تناول قصيدة النثر بالمغرب ، إما ظل جزئيا وذلك عن طريق اختيار مكوّن واحد من مكوّنات قصيدة النثر (مكوّن الإيقاع مثلا) ، أو انتقائيا حيث يتم البحث في بعض الظواهر أو الخصائص المتعلقة بقصيدة النثر في عموميتها ، دون العمل على تمحيص قصيدة النثر من الداخل والانطلاق من النصوص وليس من الظواهر أو القضايا النقدية والشعرية . كما ظل الجانب التاريخي شبه مسكوت عنه فيما يخص قصيدة النثر بالمغرب ، وكذلك ما يتعلق باتجاهاتها الشعرية وأنماطها وأشكالها ، وهذا ما حاولت هذه الأطروحة تداركه .

ج ـ طبيعة الموضوع وحدوده :

وهنا نكون قد وصلنا إلى الإشكالية التي حاول هذا البحث معالجتها وتتمثل في : كيف يمكن دراسة قصيدة النثر بالمغرب ؟ وما هي البدائل التي قدّمتها قصيدة النثر لتعويض مكوّن الإيقاع الخارجي المهدور ؟ وما هو المنهج الملائم لدراستها ؟ ومن أين يمكن البدء في معالجة قصيدة النثر ؟ هل من المنهج ؟ أم من بعض الظواهر الفنية والدلالية ؟ أم من

---

1 ـ شعرية قصيدة النثر بالمغرب ـ إعداد الطالب عبدالله عرفاوي ـ تحت إشراف الدكتور محمد كنوني ـ كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس فاس ـ السنة الجامعية : 2020 / 2021 ـ ص 28

النصوص الممثلة لقصيدة النثر بالمغرب ؟ ثم ما هي مراحلها ، وأهم اتجاهاتها وأشكالها ؟

لابد أن نشير أولا أن قصيدة النثر ثارت على مكون شعري مهم وأساسي في القصيدة القديمة ، هو مكوّن الوزن ، والذي كان شرطا أساسيا للانتماء للشعر ، ومن دونه تخرج الكتابة من دائرة الشعر . إلا أن هذا الهدر ، أو هذا التفريط في مكوّن الوزن والإيقاع الخارجي عموما ، استوجب حسب هؤلاء الشعراء والنقاد المواكبين لهذه التجربة الشعرية الجديدة تعويض هذا المكوّن المهدور ، وقد تم طرح عدة بدائل عن الوزن من خلال أصحاب هذه المقاربة التعويضية، ومن أهم هذه البدائل نجد السرد سواء الحكائي أو الروائي . ذلك أن قصيدة النثر انبنت منذ ظهورها مع شارل بودلير في ديوانه " سأم باريس " على القصة والحكاية ، أيضا قصيدة النثر العربية تبنت خيار السرد كبديل عن الإيقاع الخارجي بدءا من محمد الماغوط مرورا بسركون بولص وجماعة كركوك ككل وسعدي يوسف وسيف الرحبي وصولا إلى وديع سعادة وغسان زقطان ... أما في المغرب فقد بدأ الاهتمام بالمكون السردي وما يصاحبه من نثر وتفاصيل وحياة يومية مع الشاعر أحمد الصبار من خلال ديوانه " أهداني خوخة ومات " سنة 1967 ، ومع الشاعر رشيد المومني منذ ديوانه الأول " حينما يورق الجسد " سنة 1973، مرورا بأحمد بركات وحسن نجمي ، وعبدالسلام الموساوي ... وصولا إلى جلال الحكماوي وعبدالإله الصالحي ، وعبدالرحيم الخصار ومحمد عابد ، ومحمد ميلود الغرافي ومحمد مقصيدي ...

ولم يكن السرد هو البديل الوحيد المقترح لتعويض الإيقاع الخارجي ، بل كان هناك بدائل أخرى ومن أهمها الصورة الشعرية كما هو الأمر مع لوتريامون في الغرب من خلال ديوانه " أناشيد مالدرور " الذي أبهر النقاد والشعراء بغناه الاستعاري ، وهو ما جعل لوتريامون يصبح أبا للاتجاه السوريالي كما أشار إلى ذلك رائد السوريالية أندريه بريتون . نفس الأمر وجدناه في العالم العربي عند رواد قصيدة النثر كمحمد الماغوط وتوفيق الصايغ وأنسي الحاج وجبرا إبراهيم جبرا ... بينما في المغرب ازدهر تيار الصورة في قصيدة النثر مع وساط مبارك ومحمود عبدالغني وجمال أماش ونبيل منصر وعبدالرحمان الحمومي وسعد سرحان وعدنان ياسين ...

أما البديل الثالث للإيقاع الخارجي فكان الإيقاع الداخلي ، مع أغلب التجارب الأولى لقصيدة النثر التي ظلت تحن إلى المنظور السابق للشعر ، ولم تتمكّن من القطع معه بشكل كامل .

ويمكن الحديث هنا عن تجربة أول من كتب قصيدة النثر في فرنسا ، أقصد الشاعر آلويزيوس برتران في ديوانه " جاسبار الليلي " الذي نشره سنة 1942 ، والذي استلهم فيه الأناشيد الغنائية في بلورة نموذجه في كتابة قصيدة النثر والذي يقوم على المقطع تحديدا وعلى اللازمة ، والتكرار ، والدائرية . وهو نفس النموذج الذي طوّره الرمزيون مع ستيفان مالارميه وكلوديل وأبولينير .... أما في العالم العربي فقد هيمن هذا البديل وكثر أنصاره لأنه لم يقطع مع التصور الإيقاعي والموسيقي للشعر ، ومن أهم من استثمر في هذا المنظور الشعري بالمغرب نجد المهدي أخريف وصلاح بوسريف ووفاء العمراني ...

ولم يتم الاكتفاء بهذه البدائل التي أصبحت كلاسيكية في قصيدة النثر بل تم اجتراح منظورات جديدة للكتابة الشعرية وتجريب أشكال ورؤى مغاير لكتابة قصيدة النثر وعلى رأس هذه الصيغ والأشكال هناك ما يسمى ب" الأشكال الوجيزة " من قبيل الشذرة والومضة والهايكو . وقد فتح باب هذا التوجه الشاعر الفرنسي لامنيه في ديوانه " أحاديث مؤمن " الذي اعتمد فيه شكلا جديدا لكتابة قصيدة النثر مختلفا عن الشكل المقطعي الذي جاء به آلوزيوس برتران ، والشكل الحكائي الذي أتى به شارل بودلير ، ويقوم هذا الشكل على الآية مستلهما التوراة والإنجيل ، وقد ازدهر هذا الشكل الآياتي الشذري مع سان جون بيرس وغيفيك وروني شار وغيرهم . أما في العالم العربي فقد كان أول من كتب قصيدة النثر الشذرية هو محمد الصباغ المغربي من خلال كتبه الشذرية الثلاثة وهي :

- شموع على الطريق - 1968
- شجرة محار - 1972
- دفقات - 1995

وظل هذا النموذج من الكتابة الشذرية في الظل رغم أهميته ، ولم يلتحق به الشاذرون العرب والمغاربة خصوصا حتى تسعينيات القرن الفائت مع عبدالحميد بنداود ، وسعيد سرحان ، وعبدالله زريقة ورشيد المومني ... وصولا إلى سعيد السوقايلي وعزيز أزغاي

ورواد شعر الهايكو كسامح درويش ونورالدين ضرار ومصطفى القلوشي .... هذه هي أهم مسارات واتجاهات قصيدة النثر في العالم ، وفي الوطن العربي ، وفي المغرب .
ولذلك فقد عملت من خلال هذا البحث على التأريخ لقصيدة النثر المغربية ، وتحديد مراحلها ، واتجاهاتها ، وأشكالها وأهم خصائصها وتيماتها وشعرائها ، بالإضافة إلى أهداف أخرى بيبلوغرافية عن طريق التعريف بشعراء قصيدة النثر في المغرب وبدواوينهم ، وخاصة الشعراء الأساسيون الذين ساهموا في تطوير قصيدة النثر ، والتأسيس لتوجهات جديدة فيها . وهو ما جعل البحث يحقق أهداف أخرى موازية كالهدف المونوغرافي ، من خلال التوقف العمودي الحفري على بعض الأسماء المهمة في قصيدة النثر ، حيث خصصت هذا البحث لستة أسماء شعرية بارزة في قصيدة النثر المغربية منذ ظهورها في الخمسينيات من القرن العشرين حتى بداية الألفية الثالثة ، وهؤلاء الشعراء هم : محمد الصباغ ، رشيد المومني ، عبدالله زريقة ، حسن نجمي ، أحمد بركات ، عبدالإله الصالحي . وقد تفاوتت طريقة عملنا مع هؤلاء من خلال الوقوف المتأمل والمستغرق مع كل من محمد الصباغ ورشيد المومني باعتبارهما يمثلان لحظتين كبيرتين في قصيدة النثر المغربية ، والوقوف على جزء من التجربة الشعرية للشعراء الآخرين باعتبارهم مؤسسين لتوجهات شعرية جديدة ، حيث اكتفيت بما يخص التصور البصري والسير ذاتي في قصيدة النثر عند حسن نجمي ، والمنظور السردي في كتابة قصيدة النثر في أبعاده السوريالية عند أحمد بركات ، وفي امتداداته الواقعية وخاصة ما يتعلق بالواقعية المقاتلة أو الواقعية القذرة عند عبدالإله الصالحي ، وأخيرا التصور الشذري لقصيدة النثر مع عبدالله زريقة. وهكذا فقد عملت على تصنيف قصيدة النثر المغربية في المرحلة الثالثة من تطورها أي في الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين إلى خمسة أنماط أساسية وهي : قصيدة النثر البصرية ، قصيدة النثر السير ذاتية ، قصيدة النثر السردية في بعديها السوريالي والواقعي ، وأخيرا قصيدة النثر الشذرية .

2 - عن المنهج :

اخترت المنهج الموضوعاتي نظرا لما يتميّز به من حيوية ، ومرونة ، وقدرة على التفاعل المثمر والحوار المنتج مع النصوص كيف ما كان نوعها أو نمطها وخاصة

النصوص الشعرية ، وعلى استكناه عوالمها الداخلية الفنية والدلالية ، مع الانفتاح على المناهج الأخرى ، والاستفادة من أدواتها و إجراءاتها من قبيل : النقد النفسي ، الألسني ، البنيوي ، التخيلي ، الأنثروبولوجي ، السيميائي ، التأويلي ... وأيضا من الفلسفات الأخرى كالظاهراتية ، والوجودية ، والتفكيكية ....

كما تكمن أهمية هذا المنهج في كونه يعطي للذات القارئة دورا مركزيا في عمليتي التحليل والقراءة . فالنقد الموضوعاتي نقد ذاتي ونصي . ينطلق من النصوص ولا يفرض عليها أي نموذج نقدي جاهز، أو وصفة تحليلية مسبقة .فالنص هو الذي يملي الاستراتيجيات ومسارات القراءة والتحليل على الناقد في المنهج الظاهراتي . كما تتجسد حيويته في ارتباطاته المتشابكة مع المبدع والعالم والفضاء والزمان والوعي والخيال والحلم وحلم اليقظة ...ومع مختلف المقولات ذات الجوهر الروحي والفكري و الخيالي . وهذا الجولان عبر عناصر ومعطيات كثيرة ومختلفة نصية وخارج نصية هو ما يكسب المنهج الموضوعاتي فرادة خاصة في خريطة النقد المعاصر.

لكل هذه الأسباب اخترت المنهج الموضوعاتي لمعالجة قصيدة النثر ، وخاصة في شقّه المسمّى " نقد المتخيل ". وقد ركزت على ثلاثة أسماء كبرى ، وهي التي تكوّن (نقد المتخيل) الجناح الثاني في النقد الموضوعاتي ، وهؤلاء الباحثين هم : غاستون باشلار ، الذي أسس مشروعه النقدي على الخيال ، وحلم اليقظة ، والصورة ، والعناصر الأربعة ، والطوبوفيليا ، أو ما سمّاها أيضا " المسح التحليلي " المتعلق بالأمكنة الأليفة وخاصة بيت الطفولة . وهناك أيضا جلبير دوران ، من خلال تأسيسه لمنهج " التقاطع " convergence ، والذي يقوم على ترسانة من المفاهيم الجديدة التي تسير في أفق " توسيع " العمل الأدبي بدل اختزاله ، من خلال حديثه عن تعددية مصادر العمل الأدبي ، وتعددية مكوناته وتقنياته ، والذي يهدف في الأخير إلى تحديد نوع النظام التخيلي المهيمن ، والذي حدده في نوعين : النظام النهاري والنظام الليلي . ثم هناك جان بورغوس ، من خلال دراسته حول " المتخيل الشعري " ، والذي يقوم على الصور ، والترسيمات ، والبنيات ، وكثرة الخطوط والمسالك وتنوعها ، وعلى تعددية الأنماط والصيغ والأشكال . كل هذه المعطيات تقودنا إلى الذهاب بعيدا عن الأحادية والتمركز ، والاختزال ، وتدفعنا لتلمّس ملامح نقد موضوعاتي دينامي يقوم على التعدد ، وعلى الطبقات ، والشبكات ، والكوكبات ، والخطاطات ، والمسارات .

3 ـ خطوات البحث :

قسمت الأطروحة إلى **مدخل نظري** عالجت فيه محورين أساسيين يتعلق المحور الأول بالمتخيل وخاصة عند جاستون باشلار وجلبير دوران وجان بورغوس ، أما المحور الثاني فقد خصصته لقصيدة النثر ، ولأسئلتها الكبرى المرتبطة بتاريخها ، وبالتسمية ، والتجنيس ، والتلقي .... و**قسم تطبيقي** ، عنونته ب **" قصيدة النثر بالمغرب وأكوانها التخيلية والدلالية "** ، ويشتمل على **تقديم** بعنوان " قصيدة النثر بالمغرب وأسئلة التأسيس الصعبة " وعلى **ثلاثة فصول . الفصل الأول عنونته ب " محمد الصباغ والمرحلة التأسيسية الأولى لقصيدة النثر بالمغرب "** ، ويشتمل على تمهيد ، بيّنا من خلاله العوامل التي اجتمعت لمحمد الصباغ لكي يكون قائد الحداثة في المغرب ، وفي العالم العربي أيضا . وهي عوامل موضوعية ، تمثلت في كون مدينة تطوان التي نشأ بها عرفت حركة ثقافية وإعلامية كبيرة في فترة الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين ، بالإضافة إلى دراسته في إسبانيا واحتكاكه بأدبها وأدبائها . وعوامل ذاتية تجسدت في موهبته المبكّرة ، ووعيه برسالته التجديدية منذ ميعة شبابه ، بالإضافة إلى حركيته ، وإصراره على تطوير الأدب المغربي الحديث ومثابرته على الإبداع والكتابة ... هذه العوامل وغيرها ساهمت في جعل محمد الصباغ شخصية أدبية استثنائية بالمغرب ، فقد كان رائدا لقصيدة النثر بالمغرب والعالم العربي ، ذلك أنه نشر أول ديوان لقصيدة النثر " شجرة النار " سنة 1955 ، ومترجما إلى الإسبانية سنة 1953 ، أي قبل ديوان توفيق الصايغ " ثلاثون قصيدة " (1954) ، والذي اعتبر أول ديوان لقصيدة النثر بالعالم العربي حسب عزالدين المناصرة . كما كان رائدا للكتابة الشذرية ولقصيدة النثر الشذرية من خلال كتبه الشذرية الثلاث : " شموع على الطريق " (1968) ، و " شجرة محار " (1972) ، و" دفقات " (1995) . كما كان رائدا لأدب الطفل بالمغرب من خلال صدور مجموعتيه القصصيتين الموجهتين للطفل : " عندلة " و " بسمة " (1975) . وقد توقفنا في هذا الفصل أيضا عند ريادته وتأسيسه لقصيدة النثر السطرية في بداية الخمسينيات ، ورصد أهم خصائصها الشعرية والموضوعاتية ، ونفس الأمر بالنسبة لقصيدة النثر الشذرية في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات . ومن المسائل التي أثرناها في هذا الفصل ، إبراز جهود محمد الصباغ

الشعرية من أجل ابتكار أنواع شعرية وأدبية جديدة ، ومن أجل تطوير الأدب المغربي الحديث ، وهو ما توفق فيه ، من خلال ابتكاره للغة جديدة شعرية ، تخللت مختلف الأنواع الأدبية التي كتبها من مقالة ، وقصيدة نثر ، وخاطرة ، وشذرة ، ورواية ، وقصة قصيرة ، وأدب طفل ... فالفعل المحرّك ، أو التيمة الأساسية التي راهن عليها في مشروعه الأدبي هي " اللغة " ، حيث عمل على تحريرها من الترهل البلاغي والشكلي ، وجعلها قريبة من الحياة ، ومن القرّاء ، وأكثر مرونة وانفتاحا وقدرة على التحليق والتطوير . هذه اللغة الجديدة الشفيفة ، ساعدته على الكتابة في العديد من المواضيع ، وعلى جعل العالم بمختلف عناصره مادة للكتابة . كما ساعدته على التفاعل الحميمي والداخلي مع العالم ، وهو ما جعل تيمة " النار " تيمة جوهرية في مشروعه الشعري ، يكفي أن نذكر عناوين كتبه الأولى لنتأكد من ذلك : " العبير الملتهب " ، شجرة النار " ، " اللهاث الجريح " ، " أنا والقمر " . فمحمد الصباغ كان يذهب إلى مواضيعه الشعرية والأدبية بكامل أحاسيسه وحواسه وأحلامه وملكاته الخيالية والشعرية ، وهو ما كان يمكّنه من الوصول إلى ماهيتها ، والكشف عن بعض الجوانب غير المألوفة فيها . وبناء على كل ذلك يمكن القول أن اللغة الشعرية أصبحت هي الرحم الأولي لمشروع محمد الصباغ الأدبي ، ذلك أنه مهما تنوعت الأنواع والأنماط الأدبية التي كتب فيها ، ومهما اختلفت التيمات والقضايا التي عالجها ، فقد ظلت اللغة العالية بتعبير جان كوهن هي المهيمنة في كل هذه المسارات والمسالك الأدبية . وبسبب هذه اللغة اختلف النقاد حول تجنيس وتصنيف أعماله الأدبية ، وهذا ما وجدناه عند بعض النقاد الذين درسوا تجربته الأدبية ، وهم : حورية الخمليشي ، وعبداللطيف الوراري ، وعبدالعلي الودغيري ، ومحمد القاسمي ، إذ نجدهم يختلفون حول تصنيف كتبه الأدبية ، لدرجة أنهم وضعوا العديد من كتبه غير الشعرية ضمن الدواوين الشعرية بسبب لغته الشعرية العالية . كما توقفت في هذا الفصل عند نمطين من قصيدة النثر : قصيدة النثر السطرية ، وقصيدة النثر الشذرية ، مع العمل على إبراز الفروق بينهما على مستوى الشكل والتيمات وطرق الكتابة ، ونوع الخيال المهيمن فيهما . **في الفصل الثاني المعنون ب " رشيد المومني والمرحلة التأسيسية الثانية لقصيدة النثر بالمغرب "** ، توقفت عند مساهمة الشاعر رشيد المومني في التأسيس لقصيدة النثر بالمغرب في عقد السبعينيات مرة ثانية ،

بعد أن فشلت محاولة محمد الصباغ الأولى ، وذلك عبر دواوينه الثلاثة " حينما يورق الجسد " (1973) ، و " النزيف " (1974) ، و " مشتعلا أتقدم نحو النهر " (1979) . ومن أهم الخصائص الفنية والشعرية التي جاء بها رشيد المومني ، هناك الرهان على البعد البصري والكاليغرافي ، من خلال توظيف اللوحة (لوحات أغلفة دواوينه من " حينما يورق الجسد " سنة 1973 إلى " من أي شيء " سنة 2020 كانت من إنجاز الشاعر نفسه) ، والتوظيف المتنوع للأسطر ، والأشكال الكتابية ،

1 ـ قراءات في أدب محمد الصباغ ، عبدالعلي الودغيري ـ دار الثقافة / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 1977 ـ ص : 91

بما في ذلك الكتابة الحروفية ، ثم توظيف الكاليغرافيا والخط المغربي في مرحلة لاحقة خاصة في فترة التسعينيات ، وذلك ما يظهر في ديوانيه " الليالي الزرقاء للقمر " (2000) ، و " مهود السلالة " (2002) . ومن مظاهر التجديد الأخرى في قصيدة النثر عند رشيد المومني بالإضافة إلى هذه الأبعاد البصرية ، هناك إدخال الحياة اليومية إلى القصيدة ، مع تناوله لتيمات جديدة كتيمة " الجسد " في مرحلة اتسمت بهيمنة الخطاب السياسي والإيديولوجي عليها . أيضا اتسمت تجربته الشعرية بالتجريب ، وهو ما تجسد في كتابته لقصائد طويلة ، وأخرى قصيرة ، وكتابته أيضا لقصيدة النثر الشذرية ، وللقصيدة ـ القصة ، ثم المزاوجة بين قصيدة النثر السطرية (على شكل أسطر) ، وقصيدة النثر الكتلية (على شكل فقرات نثرية) . ومن التيمات التي توقفنا عندها في شعر رشيد المومني هناك : تيمات النار ، المدينة ، الغابة ، النقطة ، الاستدارة ، الطريق ، بالإضافة إلى الأبعاد الهرمسية والمتاهية في بعض أعماله الشعرية خاصة ديوانه " ثلج مريب على جبهة الحطاب " (2007) . كما توقفنا عند مسارات وبنيات المتخيل الشعري الموظفة في شعره من قبيل : بنيات التركيز ، والدمج ، والتضمين ، واللزوجة ، والتشظي ، والانكفاء أو التراجع . وعلى العموم تتسم الكتابة الشعرية عند الشاعر رشيد المومني بالعمق ، وبالرهان على الكوني ، والفلسفي ، والعام ، والمجرّد ....

أما **الفصل الثالث فعنونته كالآتي : " الثمانينيون والتسعينيون والمرحلة التأسيسية الثالثة لقصيدة النثر بالمغرب "** . وقد حاولت أن أبيّن من خلال هذا الفصل ، كيف

أن هذه المرحلة شكّلت بداية التحوّل الأساسي والأعمق في الشعر المغربي الحديث والمعاصر ، وذلك من خلال تبني أغلب شعراء هذين الجيلين لقصيدة النثر ، وبالتالي تحوّل قصيدة النثر في المغرب من ظاهرة فردية كما كان الأمر في الخمسينيات مع محمد الصباغ ، وفي الستينيات مع أحمد صبري ، وفي السبعينيات مع رشيد المومني ، إلى ظاهرة جماعية في الثمانينيات والتسعينيات . ولذلك وجدنا أن أغلب النقاد والشعراء يرجعون ولادة قصيدة النثر في المغرب للثمانينيات ، وخاصة لعقد التسعينيات ، نظرا لالتحاق الشعراء بشكل جماعي بقصيدة النثر ، ونظرا لظهور أغلب دواوين قصيدة النثر حتى التسعينيات . وقد أسس هذا الجيل من الشعراء تجربته الشعرية على المغايرة والاختلاف كما صرّح بذلك الباحث صلاح بوسريف ، وعلى التجريب ، والبحث عن طرق أخرى للكتابة الشعرية ، وعن تيمات ومواد جديدة غير مطروقة . وهكذا فقد أصبح التجديد عند هذا الجيل الثمانيني ـ التسعيني كليا ، سواء على مستوى الشكل (اختيار قصيدة النثر) ، أو على مستوى المحتوى عبر تناول تيمات جديدة من قبيل : اليومي ، الجسد ، التفاصيل ، الكوني ، المدينة ، الفلسفي ، الحلمي ، العجائبي ، السوريالي ... ورغم انتشارها وتوسعها ، واختيارها كنمط شعري أساسي من طرف أغلب شعراء هذا الجيل ، إلا أنها تعرضت بالمقابل لهجوم شرس من طرف أعداء الحداثة ، وحتى من المحسوبين على الحداثة ، وأخص بالذكر الناقد نجيب العوفي ، لدرجة أن هذا الأخير ذهب إلى أن ما يكتب ضمن قصيدة النثر ليس شعرا ولا نثرا ، لأنه ضعيف لغويا وإيقاعيا ، وعلى مستوى المعنى والرؤية ، يقول عن هذا الشعر المحسوب على قصيدة النثر : " إنه ببساطة ليس شعرا ولا نثرا ، إنه الكتابة الشعرية في الدرجة الصفر "**1**. وأهم ملمح ميّز قصيدة النثر في بداية انبثاقها في هذه المرحلة الثمانينية ـ التسعينية ، غلبة الغموض والإبهام على أغلب تجاربها ، مما كان يعطي المبرر لخصومها للمزيد من الإغارة عليها في أفق محوها وزوالها . لكن مع بداية التسعينيات والألفية الثالثة سينخرط شعراء الجيل الثمانيني ـ التسعيني في المواجهة ، وسيتجهون نحو البحث عن صيغة جديدة لقصيدة نثر جديدة قوية وذات قبول ومصداقية ،

1- ظواهر نصية ـ نجيب العوفي ـ الناشر عيون المقالت / الدار البيضاء ـ مطبعة النجاح الجديدة / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 1992 ـ ص 25

وقد كان البديل هو الاعتماد على السرد من جهة ، والاقتراب من الواقع ومن الحياة اليومية من جهة أخرى وهذا مثّل المسار الأول أو الاتجاه الأول ، والتوجه الثاني في قصيدة النثر تبني الصيغة الشذرية بأبعادها الفلسفية والكونية من جهة ، وبأبعادها اليومية والواقعية من جهة أخرى . بالإضافة إلى الاعتماد على السيرة الذاتية ، وعلى الأبعاد البصرية في تجارب أخرى . وقد مثلت لهذه الأتجاهات في قصيدة النثر المغربية من خلال أربعة شعراء هم : حسن نجمي ، وأحمد بركات ، وعبدالإله الصالحي ، ثم عبدالله زريقة . وقد خصصت لهذه الاتجاهات والشعراء المباحث التالية :

ـ المبحث الأول : قصيدة النثر البصرية عند حسن نجمي

ـ المبحث الثاني : قصيدة النثر السير ذاتية : حسن نجمي نموذجا

ـ المبحث الثالث : قصيدة النثر السردية بالمغرب . وقد قسمت هذا المبحث إلى محورين : الأول عنونته ب " قصيدة النثر السوريالية بالمغرب : الشاعر أحمد بركات نموذجا .
والمحور الثاني عنونته ب " قصيدة النثر عند عبدالإله الصالحي والواقعية الجديدة .

ـ المبحث الرابع : قصيدة النثر الشذرية بالمغرب : عبدالله زريقة نموذجا .

وليس لي في نهاية هذا التقديم إلا أن أشكر بحرارة كل من دعمني وساعدني من قريب أو بعيد في إخراج هذه الأطروحة التي استغرقت مني الكثير من الوقت والجهد والتفكير المضني وعلى رأس هؤلاء الدكتور الفاضل محمد القاسمي الذي شرفني بإشرافه على هذا البحث ، والذي كان لي المرشد والناصح والمحفز والضوء ، في جميع أطوار البحث ولحظاته ، بالإضافة إلى كل الأصدقاء والأقارب والأساتذة الذين ساعدونا على السير بكل ثقة نحو ذرى المعرفة الجميلة وتجاوز كل المعيقات والمثبطات كيف ما كان نوعها....

مدخل نظري :

ـ المتخيل ـ قصيدة النثر

1 ـ المتخيل :

أ ـ بين الخيال والمتخيل :

ورد في معجم " روبير الصغير الجديد " le nouveau petit Robert الصادر سنة 1993 : " الخيال imagination هو ملكة استحضار صور الأشياء المدركة في السابق (الخيال الاستعادي imagination reproductrice) . وهو أيضا ملكة لتكوين صور لأشياء لم تكن مدركة في السابق ، وملكة لخلق ترابطات جديدة بين الصور (الخيال الإبداعي imagination créatrice) "1

واضح إذن أن هذا التعريف المعجمي الذي أورده معجم (روبير الصغير الجديد) يميز بين نوعين من الخيال : الخيال الاستعادي ، الذي يعادل الاستحضار عند هسرل مؤسس الفلسفة الظاهراتية ، وهو خيال أقرب إلى المحاكاة بالمعنى الأفلاطوني ، وإلى التشبيه بالمعنى العربي . ذلك أن الخيال هنا يظل وفيا للواقع ، وهو ما سنجده أيضا في المعاجم العربية ، فقد ورد الخيال في " تاج العروس " للزبيدي بمعنى الطيف ، والظل ، يقول : " الخيال خيال الطائر يرتفع في السماء فينظر إلى ظل نفسه ، فيرى أنه صيد فينقض عليه ولا يجد شيئا وهو خاطف ظله "2 . وهو نفس المعنى الذي نجده في " لسان العرب " لابن منظور ، حيث يقول : " وفي التهذيب : الخيال لكل شيء تراه كالظل ، وكذلك خيال الإنسان في المرآة ، وخياله في المنام صورة تمثاله "3 . بينما النوع الثاني من الخيال أي الخيال الإبداعي فيتميز بقدرته على تجاوز الواقع ، وعلى تعديله وتغييره ، بل يمكنه أن يخلق واقعا جديدا مغايرا ومختلفا عن الواقع الحقيقي . وهذا النوع من الخيال يشترط الحرية ، وتحييد الواقع ، فهو نوع من الخيال الحر ، وبذلك فهو يتجاوز مفاهيم الانعكاس ، والمحاكاة ، والمرآوية ، والتشبيه ... والخيال بهذه المواصفات هو ما يعادل عند سارتر اللاواقع . ولذلك نجد الخيال عند سارتر يشمل جميع الأشياء الغائبة التي تتطابق مع اللاواقع والعدم . فإعدام العالم عنده شرط جوهري في الخيال والصورة . لكن تصوراته هذه ستقوده إلى التقليص من قيمة الخيال ، لأنه أصبح عنده يشكل امتدادا لما هو لا عقلي وعدمي وسلبي ، يقول العربي الذهبي " إن الخيال عند سارتر ينتشر دائما ك " لا تحقق " irréalisation أو " عملية إعدام " néantisation للعالم الواقعي والتاريخي "4

---

1 - le nouveau petit Robert – sous la direction de Josette Rey – Debove et Alain Rey . ed : Dictionnaires Le Robert – 1993 – Paris – p : 1226

2 ـ تاج العروس ـ المجلد السابع ـ الزبيدي ـ دار الفكر للطباعة والنشر ـ ص 313

3 ـ لسان العرب ـ المجلد السابع ـ ابن منظور ـ دار صادر / بيروت ـ ص : 230

4 ـ شعريات المتخيل : اقتراب ظاهراتي ـ العربي الذهبي شركة النشر والتوزيع المدارس / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 2000 ـ ص 155

هذا المعنى الذي ذهب إليه سارتر هو ما نجده في التعريفات المعجمية ل " المتخيل " imaginaire وليس للخيال imagination . فالمتخيل في معجم " روبير الصغير الجديد " يعادل " اللاواقعي ، والتخييلي ، والمختلق ، والخرافي ، والأسطوري "1 . فهكذا يصبح

المتخيل لغويا هو الإفراط في الخيال ، إذ يبدو مناقضا للواقع ومستقلا عنه ، إنه أشبه بما يسمى بالخيال المحض pure imagination . وهو ما ذهب إليه الميلودي شغموم حين قال : " إننا لا نقصد بالمتخيل سوى منتجات المخيلة أو الخيال أي ما درجنا على اعتباره " لاواقعيا أو لاتاريخيا أو لا عقلانيا ... حيث يبدو أن المتخيل يكاد يكون مرادفا " للميتوس " بينما يكون الفكر مرادفا " للوغوس "2 . وتجاوزا للمنظورات التي تفقر الخيال بجعله مرادفا لصورة الشيء ، فإن بيير كوفمان عمل على ربط حقل المتخيل بمختلف مشتقات ومرادفات الخيال ، لأن الاقتصار على لفظ الصورة " image " قد يقود إلى المحاكاة ، وإعادة الإنتاج ، والأيقون icone ، والبورتريه ... وغيرها من المفاهيم المرتبطة بالتمثيل . ولذلك فقد وسع مصطلح " المتخيل " ليشمل : " الأيقون ، والاستيهام ، والفانتازيا ، والعجائبية "3 وهو نفس ما ذهب إليه معجم (روبير الصغير) حينما اعتبر أن الشيء المتخيل يعني " الخارق extravagante " من قبيل " الوهمي ، والاستيهام ، والحلم " كما يعني الخيال المحض كما هو الأمر في " الحكاية الخرافية ، والابتكار ، والكذب "4 . أما الباحث يوسف الإدريسي فيرى أن الخيال هو " ملكة نفسية وقوة باطنية "5 ، في حين يرى أن المتخيل هو المظهر المادي للخيال ، أي مختلف الإنتاجات الفنية الإبداعية والثقافية والأنثروبولوجية الصادرة عن الخيال كملكة نفسية . يقول يوسف الإدريسي موضحا هذا الفرق بين الخيال والمتخيل " أما المتخيل فمعطى مادي يدلّ على الخيال ، ويقوم شاهدا عليه ... وبعبارة أخرى إنه صورة الخيال وقد تحوّلت من مستواها الذهني المجرد والباطني فتشكلت في قالب إيحائي ملموس "6 .

ـ وثاني ملاحظة يمكن تسجيلها حول لفظ " الخيال " في المعاجم العربية أنه كان بمثابة لفظ رئيسي في حين أن باقي الألفاظ ظلت ثانوية ، وتابعة ، ولاحقة للخيال ، ولم تتمكن أية

---

1 - le nouveau petit Robert –p : 1226

2- المتخيل الهوية (الكرامات نموذجا) ـ الميلودي شغموم ـ مجلة بصمات ـ منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، ابن مسيك الدار البيضاء ـ العدد : 4 ـ 1990 ـ : 25

3 - le nouveau petit Robert –p : 1226

4 - Encyclopaedia Universalis – volume : 11 - France 1994 – p : 936

5 ـ الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين ـ يوسف الإدريسي ـ مطبعة النجاح الجديدة / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 2005 ـ ص 7

6 ـ نفس المرجع ـ ص : 7 / 8

كلمة أن تعلو وترتفع أسهمها الدلالية لتنافس مصطلح الخيال ، باستثناء عند الفلاسفة الذين تحدثوا عن " التخييل " بدل الخيال ، وهو ما وجدناه عند الفارابي وابن سينا وغيرهما . فقد

أعطى الفلاسفة المسلمون أهمية كبرى للتخييل في إنتاج المعرفة . وقد قسموه إلى قوتين : قوة محرّكة وأخرى مدركة " وتنقسم القوة المدركة إلى قسمين : قوى تدرك من خارج ، وهي الحواس الخمس الظاهرة ، وقوى تدرك من داخل وهي الحواس الخمس الباطنية : وهي الحس المشترك والمصورة (أو الخيال) والمتخيلة والوهم والذاكرة "1 . ومهمة القوة الخيالية ، أنها تقوم بالمحاكاة ، فهي تحاكي بيانات الحواس الخمس الخارجية ، أو بيانات الحواس الداخلية . وهكذا فقد رد الفارابي الخيال إلى مصدرين : الأول بيولوجي جسدي ، حيث الارتباط بالحواس الخارجية ، والمصدر الثاني يرتبط بالعالم الداخلي للإنسان . وهكذا نرى أنه قد تحدث عن نوعين من الخيال : الأول جسدي ، والثاني سيكولوجي ، وهذا ما دفع شاكر عبدالحميد إلى القول " ونحن نميل إلى الاعتقاد بأن الفارابي هكذا قد سبق كثيرا من المفكرين الذين ربطوا بين الجسد والخيال ، وبخاصة باشلار وميرلو بونتي وغيرهما "2

ـ ويمكن أن نلاحظ أيضا أن لكلمة " خيال " عدة ، معاني مضمرة ومستنبطة ومنها الدلالة على " الممكن " . فمن معاني المخيلة حسب ابن منظور : السحابة ، يقول " وأخيلت السماء وخيّلت وتخيلت : تهيأت للمطر فرعدت وبرقت . فإذا وقع المطر ذهب اسم التخيل "3 .واضح أن الخيال هنا مرتبط بالممكن أما إذا أصبح كائنا وموجودا وحقيقيا ، سقطت صفة الخيال عنه . ومن معاني الخيال الإيجابية الأخرى نجد ، ارتباطه بالوفرة ، والإضافة ، والزيادة ، يقول ابن منظور " وأخالت الناقة إذا كان في ضرعها لبن . والخال : السحاب الماطر ، والرجل السمح . واختالت الأرض بالنبات : ازدانت "4 . فالخيال يعمل حسب هذه المعاني اللغوية على إغناء الواقع ، وجعله أكثر خصوبة ، وقابلية للحياة ... وللخيال معاني أخرى مرتبطة بالظهور والفخامة ، مما يجعله من هذه الوجهة قريب من معنى النص الذي

1ـ الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي ـ شاكر عبدالحميد ـ عالم المعرفة ـ العدد : 360 ـ فبراير 2009 ـ ص 55

2 ـ نفس المرجع ـ ص 59

3 ـ لسان العرب ـ المجلد السابع ـ ابن منظور ـ ص : 227 **4 ـ نفسه ـ ص : 228**

يعني لغة أيضا الظهور والبروز . وكأن الخيال هو الآخر يجعل النص أكثر ظهورا ،وأكثر إثارة ربما لما يحتوي عليه من أشكال ، وعناصر تخييلية من قبيل الصور الشعرية

، والرموز ، والإيحاءات ، والانزياحات . فقد ورد في " تاج العروس " أن الخيال يعني " الجبل الضخم ، والبعير الضخم "1 كما ارتبط من جهة أخرى بالثوب وما يشير إليه من ستر من جهة ، ومن وشي وزخرفة من جهة أخرى ، وبمعنى الكبر والمباهاة ، ورد عند ابن منظور " والخال والخيلاء والأخيل والخيلة والمخيلة ، كله : الكبر "2 . وللخيال معاني أخرى سلبية من قبيل : الظن ، والكذب ، والوهم ، والاشتباه ، والاستشكال ، حيث ورد في " لسان العرب " : " خال الشيء : ظنه ، وخيّل عليه : شبه ، وشيء مخيل أي مشكل "3 .

واضح إذن أن الخيال في البيئة اللغوية العربية تميز بنوع من الثراء الدلالي (32 معنى حسب الزبيدي) ، وأن معانيه الإيجابية هي المهيمنة ، ولكنه بالمقابل نقديا لم تكن له من أهمية كبيرة ، بحيث تم الحديث عن التشبيه ، والصور الشعرية ، وعن المعنى واللفظ ، والتناص ، والبديع ، والطبع والصنعة وغيرها من القضايا والمفاهيم ... أما الخيال وخاصة " التخييل " فلم يأخذ أهميته سوى عند الفلاسفة ، وعند بعض النقاد المتأخرين وخاصة حازم القرطاجني .

ولم يأخذ الخيال كامل وهجه وحضوره المعرفي والإبداعي إلا مع الرومنسيين الذين اعتبروا الخيال شيئا أساسيا ، وبالتالي فإن " الشعر لا يمكن أن يوجد بدونه "4 .. إن مهمة الشاعر حسب كوليردج تكمن في تحويل العالم الخارجي بواسطة الخيال . وفي التعبير عن الجانب الروحي للعالم ، والاندفاع نحو المجهول من أجل الإبداع والخلق ... لكن تبقى أهم الاجتهادات في مجال المتخيل هي التي ظهرت في منتصف القرن العشرين مع النقد الموضوعاتي ، وخاصة من خلال تيار " نقد المتخيل " والذي يضم غاستون باشلار ، جلبير دوران ، جان بورغوس ...

---

1 - تاج العروس - الزبيدي – ص : 313

2 - لسان العرب - المجلد السابع – ابن منظور - ص : 228 **3 - نفسه - ص : 226**

4 - الخيال ، الأسلوب ، الحداثة - اختيار وترجمة وتقديم جابر عصفور - المجلس الأعلى للثقافة / القاهرة - ط 1 - 2005 - ص : 70

ب - المتخيل في النقد الموضوعاتي :

اهتمت الموضوعاتية بعدة مفاهيم من أهمها الوعي ، والمتخيل لدرجة أن جان إيف تاديي قسم الموضوعاتية إلى تيارين نقديين : " نقد الوعي ، ونقد المتخيل " . بالنسبة لتيار الوعي فهو الذي ارتبط بمدرسة جنيف ويتكون من مارسيل ريمون ، وألبير بيغان ، وجورج بولي ، وجان ستاروبنسكي ... وأهم ما يجمع نقاد هذا الاتجاه هناك العودة إلى وعي المؤلف من أجل فهم وتفسير العمل الأدبي أو البحث عن التيمة المهيمنة في العمل الأدبي ، والتيمة عند جان بيير ريشار هي " مبدأ تنظيمي محسوس ، خطاطة (شيمة) ، أو موضوع ثابت ينزع عالما ما لينبني حوله وينتشر "1 وهذا التعريف يجعل التيمة أكثر انفتاحا ، وتصبح بمثابة الفعل المحرك داخل العمل كيف ما كان نوعه كما أشار إلى ذلك عبدالكريم حسن . وهو المفهوم الذي تبنيناه في تحديد التيمات داخل الأعمال الشعرية التي اشتغلنا عليها . ورغم الإنجازات التي حققها هذا التيار النقدي القائم على الوعي، من خلال تبني قراءة منفتحة ، وداخلية للنص ومتماهية ، تساهم في الكشف عن وعي المؤلف وعن مشروعه الفكري أو الأدبي ، إلا أنه وجهت له عدة انتقادات ، وخاصة في شقه المنهجي الذي يعتمد على الإحصاء ، والاختزال ، وإرجاع كل مكونات النص وخطوطه وإمكاناته إلى وحدة مضمرة مرتبطة بوعي المؤلف . وإذا عدنا إلى الظاهراتية وتأملناها جيدا سنجدها أنها هي الأخرى ترفض القول بأحادية الدلالة ، وأحادية المضمون ذلك أنها تتحدث عن " اللاتحديد " ، و " اللاواقع " و " الغياب " ، و" الخيال " ، و " الفجوة " ، و " البياض " ، و" التحجب " ، وتعددية طبقات الموضوع الجمالي ... كما تحدثت عن " التعيين " وعن مشاركة القارئ في تحقيق الموضوع وتجسيده وإخراجه من اللاتحديد إلى التحديد ، ومن التحجب إلى اللاتحجب . هيدجر أيضا تحدث عن أهمية اللغة باعتبارها مسكنا للكائن والوجود ، وعن الصمت ، والإنصات ، وعن التمركز أثناء القراءة في التخوم أو المنطقة الوسطى بين المحدد واللامحدد ، بين اللا متحجب والمتحجب . بل إن هناك تيارا كاملا من داخل النقد الظاهراتي والموضوعاتي عمل على تجاوز الموضوعاتية التي تقوم على الاختزالية ، والمفهمة ، والأحادية ، والقصدية ، والتيمات ... هذا التيار هو الذي سماه إيف تاديي " نقد

---

1 - la critique littéraire au xx siècle – Jean.Yves.Tadié – p : 115

المتخيل " ، ومن أهم أعلامه جاستون باشلار الذي أرسى مشروعه النقدي على الخيال ، وحلم اليقظة ، والصورة ، والعناصر الأربعة ، والطوبوفيليا أو ما سماه أيضا ب " المسح التحليلي " المتعلق بالأمكنة الأليفة وخاصة بيت الطفولة . وجلبير دوران من خلال تأسيسه لمنهج جديد هو منهج " التقاطع " CONVERGENCE والذي يقوم على ترسانة من المفاهيم الجديدة التي تسير في أفق " توسيع " العمل الأدبي بدل اختزاله ، وتحديد نوع النظام التخيلي المهيمن ، والذي حدده في نوعين هما : النظام النهاري ، والنظام الليلي . وللقيام بذلك يلزم الباحث استثمار عدة مفاهيم وخطوات من قبيل الرموز ، الأنماط الجامعة ، التيمات ، الصور ، الترسيمات ، البنيات ... بالإضافة إلى جان بورغوس من خلال حديثه عن " شعرية المتخيل " والتي تقوم على الصور ، والترسيمات ، وكثرة الخطوط والمسالك وتنوعها ، وعلى الفضاء ، وتعددية الصيغ والأنماط ..كل هذه المعطيات تقودنا إلى الذهاب بعيدا عن الأحادية ، وعن التمركز ، والاختزال ... ويدفعنا لتلمس ملامح نقد موضواعتي دينامي يقوم على التعدد ، على الطبقات ، والشبكات ، والخطاطات ، والتجمعات ، والبنيات... وهنا سيكون مرشدنا غاستون باشلار وجلبير دوران ، و جان بورغوس ، وجان بيير ريشار ، ونورثروب فراي ، وغيرهم من النقاد الذين أعطوا للمتخيل مكانة مهمة في بحوثهم ومشاريعهم النقدية ، وسنكتفي في هذا المدخل النظري بالتوقف عند ثلاثة مفكرين تناولوا المتخيل من جوانب مختلفة : كوسمولوجية ، وأنثروبولوجية ، وشعرية ، وهم على التوالي : غاستون باشلار ، جلبير دوران ، جان بورغوس .

ب ـ 1 ـ مفهوم الخيال عند باشلار :

الخيال عند باشلار ليس خاصا بالأدباء بل نجده عند العلماء أيضا وهو ما سماه ب " الخيال النظري " . وقد أعطى باشلار للخيال دورا كبيرا في " تغيير الصور التي يقدمها الإدراك "1. وبذلك أصبح الخيال مدخلا للجدة والحداثة والانفتاح والإبداع . وقد ميّز باشلار بين نوعين من الخيال : الخيال المادي ، والخيال الدينامي . ويرتبط الخيال المادي بالماء

---

1 ـ غاستون باشلار بين ذكاء العلم وجمالية القصيدة ـ سعيد بوخليط ـ منشورات فكر (الرباط) ـ الطبعة 1 ـ 2009 ـ ص : 23

والأرض ، وهو الذي يعطي الحياة للعلة المادية . ويشتغل الخيال المادي حسب باشلار وفق ثنائية مادية تقوم على التآلف أو الصراع يقول : " كل عنصر مادي يبحث عن زواج أو صراع ، رافضا التسامح "1 . بينما يرتبط الخيال الدينامي أساسا بالظواهر الهوائية " التي تعطينا دروسا عامة في الصعود والارتقاء وكذا التسامي "2 كما يقول سعيد بوخليط . ويمثل نيتشه الخيال الدينامي (الهواء) . وهذه الظواهر ترتبط بالصعود وتكوّن بالتالي " روحية عمودية "3.

وقد راهن باشلار على الخيال واعتبره أساسيا مثل العقل ، أوالواقع . فالخيال عنده يمثل وظيفة اللاواقع . واللاواقع لا يقل أهمية عن الواقع يقول سعيد بوخليط " جوهر المشروع المعرفي الباشلاري ، تأسيس وظيفة اللاواقع ، وخلق شاعرية للمادة "4 . وقد اعتمد باشلار على مادة معرفية متنوعة لاكتشاف طبيعة الخيال وآليات اشتغاله : العلم ، الخيمياء ، الشعر ، الأسطورة ، الفلسفة ، التاريخ ، الأدب ، الأنثروبولوجيا ، الرواية ... .

والخيال عند باشلار ليس سلبيا ، أي أن دوره لا يكمن في التقاط الصور وتجميعها ، بل في تغييرها ومنحها أبعادا جديدة يقول باشلار " إذا لم يحدث تحول للصور وامتزاج غير متوقع لها ، فليس ثمة خيال ، وبالتالي ليس هناك من فعل متخيل "5 . ولكي تصبح الصورة حية وديناميةفإنها محتاجة للعناصر المادية لأنها بمثابة " هرمونات الخيال "6. فالخيال يتحرك لحظة تفاعله مع أشياء العالم الخارجي وخاصة مع " النماذج الأربعة المؤسسة للكون "7 . ومن خلال دراسته للسورياليين لاحظ أن الصور الأكثر عمقا وطزاجة وجدة هي تلك التي ترتبط بالعناصر المادية . ولذلك رفض دراسة الصور السطحية والصافية limpide . ومن خلال دراسته للوتريامون (1939) . اكتشف أن الخيال المنتج والعميق يتعارض مع المنطق ، كما استنتج أن الوظيفة الأولى للخيال عنده تتمثل في صنع أشكال حيوانية . والخيال عموما فيما يرى باشلار يتموقع بين اللاوعي والوعي .

---

1 - غاستون باشلار بين ذكاء العلم وجمالية القصيدة - سعيد بوخليط - ص :44

2 - نفسه - ص :24 **3 - نفسه - ص : 42**

4 - نفسه - ص : 31 **5 - نفسه - ص : 40**

6 / 7 - نفسه - ص : 41

والقراءة عند باشلار هي الأخرى تقوم على الخيال ، يقول سعيد بوخليط " لقد تحدث باشلار عن الخيال بخيال آخر ممارسا عمله النقدي بنوع من الحلم مغيبا عن كتاباته ذلك التصلب المفهومي "1. فالخيال حسب ما يرى أهم من الفكر لأنه يسبق الفكر دائما حتى عند العلماء " نحلم بالأشياء ونتخيلها قبل أن نتأملها ونحوّلها إلى مفهوم "2 . أيضا على مستوى القراءة يطلب باشلار منا أن نقوم بهذا الإجراء ، يقول : " اندهش أولا ، بعد ذلك ستفهم "3 . يقول باشلار عن أهمية الخيال الشعري " دون خيال شعري ، فإن الإنسان يعيش في كون غريب مفتقد للمعنى "4 . وقد أصبح للخيال قيمة كبرى في كتابه " الهواء والأحلام "(1942) . فقد اعتبر من خلاله أن الخيال يحفزنا على الذهاب بعيدا ، وعلى تجاوز المغلق والضيق والمحدود ، والسفر باتجاه المفتوح والواسع واللامحدود يقول : " إن دور الشاعر الجيد هو أن يجعل من الخيال سفرا . فالقصيدة الجميلة بمثابة أفيون أو نبيذ ، دعوة للسفر "5 . وتساعد الصور في تجاوز كل المعطيات الحسية والإدراكية . لذلك كان باشلار يوصي الشعراء " بأن لا يصفوا ولكن أن يوحوا "6 . ـ يعطي باشلار أهمية كبرى للخيال في العملية الشعرية ، ويضيف حلم اليقظة ، فالذكريات ، ثم الإدراك . هذه هي الفاعليات النفسية والذهنية التي يستعملها الشاعر في خلق أو صنع عالمه الشعري . والشعر عنده كلما وظف الخيال وحلم اليقظة كان أقوى . وبصورة أقل الذكريات والتذكر ، وفي الرتبة الأخيرة يأتي الإدراك . لأن الإدراك يبقى في حدود الواقع ، مع الإخلاص للموضوع . فالإدراك هو أقرب إلى الحواس والعقل ، وبالتالي يكون الوسيلة المثلى للمعرفة الموضوعية والعلمية ، لا المعرفة الشعرية والخيالية . والخيال عند باشلار هو الجزء المتستر من الموضوع ، أو هو اللاموضوع ، وبلغة أخرى هو اللاواقع بتعبير سارتر ، وهو اللامرئي بمنظور ميرلو بونتي . الخيال هو الداخلي والكامن وليس الخارجي أو البارز .

---

1 ـ غاستون باشلار بين ذكاء العلم وجمالية القصيدة ـ سعيد بوخليط ـ ص : 51

2 ـ نفسه ـ ص : 55 **3 ـ نفسه ـ ص : 59**

4 ـ نفسه ـ ص : 142 **5 ـ نفسه ـ ص : 41**

6 ـ نفسه ـ ص : 46

ب ـ 2 ـ المتخيل النهاري والمتخيل الليلي عند جلبير دوران :

من الهواجس المعرفية التي شغلت بال جلبير دوران هناك هاجس إيجاد منهج ملائم لدراسة المتخيل بمختلف صوره ورموزه ومنتجاته وتعبيراته . ومن أجل الحصول على هذا المنهج عمد جلبير دوران إلى تفحص الرموز بمختلف تصنيفاتها عند المهتمين بالرمزية الدينية والخيال الأدبي . ومن المبادئ التي اعتمدها هؤلاء لتصنيف الرموز هناك : مبدأ الاحتكام للنظام الكوسمولوجي والفلكي . فقد عمد علماء الدين حسب جلبير دوران إلى تصنيف الرموز حسب قرابتها القريبة أو البعيدة بالظواهر الكوسمولوجية العظيمة "1 . وهكذا تم الحديث عن رموز سماوية وعن رموز أرضية . أما غاستون باشلار فقد اعتمد على العناصر الطبيعية الأربعة (الماء ، الهواء ، النار ، التراب) في تصنيفه للمتخيل الشعري . وهناك أيضا مبادئ أخرى سوسيولوجية مع دوميزيل الذي حصر الرموز في ثلاث فئات اجتماعية : الكهنوتية ، والحربية ، والمنتجة ، ومع بيغانيول الذي قسم الرموز إلى رموز ذكورية عند العشائر الرعوية ، ورموز أنثوية عند العشائر الفلاحية المستقرة . ثم هناك مبادئ أخرى تنتمي إلى التحليل النفسي ، حيث أعطى سيجموند فرويد للرموز تفسيرا جنسيا . وقد انتقد جلبير دوران مختلف هذه المبادئ لأنها اختزالية وأحادية وتبسيطية . والحل حسب جلبير دوران لتصنيف الرموز يكمن في الانطلاق من الحركات المهيمنة عند الرضيع . ويقسمها إلى ثلاث حركات مهيمنة هي :

الأولى هي مهيمنة الوضع position والتي تقوم بكبح كل ردود الفعل الأخرى حينما نوجّه جسم الطفل نحو العمودية .. ويرى دوران أن العمودية تتجاوز الفيزيائي والجسدي إلى الحدسي والفكري وصولا إلى " العمودية الرياضية "2 .

الثانية هي المهيمنة الهضمية أو مهيمنة التغذية ، وتتمظهر عند الرضيع من خلال ردود الفعل المتعلقة بالمص الفموي ، وبالتوجه الملائم للرأس ، وهذه الردود أو الانعكاسات الشرطية تنتج من خلال مثيرات خارجية أو من خلال الجوع .

---

1 -Les structures anthropologiques de l'imaginaire - Gelbert Durant ; Ed Dunot ;Paris ;1992 – P : 30

2 – ibid – p : 55

أما المهيمنة الثالثة فهي المهيمنة الجنسية أو الإيقاعية.
وينتهي دوران بقبول هذه المهيمنات الثلاث ويعتمدها في مشروعه لدراسة المتخيل ، وهي مهيمنات ذات خصائص بيولوجية وفيزيولوجية ونفسية وفكرية أي لها علاقة بالذات .
إلا أن الذات وحدها لا يمكن الاقتصار عليها في تفسير الرموز مما جعله ، ينتقل إلى المحيط باعتباره أول مكيّف لهذه المهيمنات المذكورة سابقا .
وهكذا فالحركة الأولى المتعلقة بالمهيمنة الوضعية تقتضي " مواد مضيئة و بصرية ، وتقنيات الفصل والتصفية ، حيث الأسلحة والسهام والصولجانات تشكل رموزها الأكثر ورودا "1.
أما الحركة الثانية المرتبطة بالمهيمنة الهضمية " فتستدعي مواد العمق كالماء والكهوف ، وتقتضي الآلات الحاوية كالكؤوس والصناديق ، كما تجنح إلى أحلام اليقظة التقنية التي لها علاقة بالشرب والأكل "2.
في حين أن الحركات الإيقاعية المرتبطة بالمهيمنة الجنسية فهي " تسقط أو تسلط se projettent على الإيقاعات الفصلية ، وكل ما يرتبط بها من إبدالات تقنية دورية من قبيل : العجلة ، المغزل ، الممخضة ، الولاعة .وأخيرا فإن كل احتكاك تكنولوجي ينضد من طرف الإيقاع الجنسي "3.
ويعمل دوران على اختزال هذه المهيمنات الثلاث إلى توزيع ثنائي عبر دمج الغرائز الهضمية مع الغرائز الجنسية ، مما يفضي إلى وجود نظامين رمزيين :
ـ نظام رمزي ليلي وتواكبه المهيمنة الهضمية والمهيمنة الجنسية يقول : " النظام الليلي يشمل المهيمنتين الهضمية والدورية ، المهيمنة الهضمية تضم تقنيات الحاوي والسكن ، والقيم الغذائية والهضمية ، أما المهيمنة الدورية فتضم تقنيات الدورة ، التوقيت الفلاحي ، والصناعة النسيجية ، وأيضا الرموز الطبيعية أو الاصطناعية للعودة من أساطير ودراما فلكية ـ بيولوجية "4
ـ ونظام رمزي نهاري وترافقه المهيمنة الوضعية وما يرتبط بها من مشتقات من قبيل " تكنولوجيا الأسلحة ، سوسولوجيا السلطان والمحارب ، وأيضا طقوس الإعلاء والتصفية"5
وهكذا اختزل جلبير دوران المتخيل البشري في نظامين رمزيين كبيرين هما النظام النهاري والنظام الليلي :

---

1 / 2 / 3 / -Les structures anthropologiques de l'imaginaire - Gelbert Durant ; p : 55

4 / 5 – ibid – p : 59

أ ـ النظام النهاري للمتخيل : هو نظام تناقضي ، ذلك أنه يقوم على ترسيمتين : ترسيمة السقوط وتتضمن ثلاثة أنواع من الرموز وهي الرموز ذات التشكل الحيواني ، والرموز ذات التشكل الليلي ، والرموز ذات التشكل الجحيمي . وقد اكتسبت ترسيمة السقوط برموزها عدة دلالات وتفسيرات كونية وثقافية ونفسية وجنسية ، وقد أغناها الخيال من خلال عدة آليات وتقنيات كالازدواج ، وقلب المعنى ، والاختزال ، والتصغير ، والصور ، والرموز ، ويخلص جلبير دوران إلى أن التلميحية المتعلقة بالسقوط والهاوية تشكل امتدادا للمهيمنة الجنسية والهضمية . وهذه الرموز عموما ترتبط بالقلق والخوف من الزمان والموت . ثم ترسيمة الارتقاء وتتكون هي الأخرى من ثلاث فئات من الرموز : الرموز الصعودية وتجسد ذلك الولع الإنساني بالصعود ومن أمثلة هذه الرموز : الطيور ، الجبال ، المآذن ، والمباني ، والسهام .... والرموز المشهدية وترتبط بالحواس والضوء ومن نماذجها الشمس ، الألوان ، الضوء ، النظرة ، الرؤيا ، المعرفة ... ثم هناك الرموز البترية من قبيل السيف ، الدرع ، الختان ، التطهير بالماء والنار ... وهي رموز تساعد على الخلوصية والصفاء والصعود والفصل بين الظلمة والضوء . وينتج عن هذه الرموز والترسيمات انبثاق أربع بنيات فصامية هي : بنية التراجع ، وبنية التشظي ، وبنية التفريق ، ثم بنية النقيض .

وهكذا نستنتج أن النظام النهاري للمتخيل مبني على التناقض والضدية ، إنه كما يقول جلبير دوران " مفكر فيه ضد دلالية الظلمات والحيوانية والسقوط ، يعني ضد كرونوس ، وضد الزمن القاتل "1 .

ب ـ النظام الليلي للمتخيل : وينبثق من القلب الجذري للنظام النهاري ، وهو يعتمد على ثلاث فئات من الرموز وهي : رموز القلب inversion وترتبط بالنزول وباقتحام مركز ، وهذا ما يقتضي الحديث عن تقنيات الحفر والهبوط لا الصعود . فقط الهبوط هنا يكون حاملا لنفس تلك النبرة الصعودية حيث الحماس والشغف والولع ، يقول دوران " إن محور

---

1 -Les structures anthropologiques de l’imaginaire - Gelbert Durant ; p : 213

النزول هو محور حميمي ، وهش ، وناعم "1 . وتقوم رموز القلب على النفي ، والمضاعفة ، والدمج ، وجدل الحاوي والمحتوى ، والصغير والكبير ... ورموز الحميمية ، ومن أهم الصور التي تقوم عليها ، صورة العودة إلى الأم التي تقلب قيمة الموت والقبر ، فيصبح الموت ولادة ثانية ، أو طفولة ثانية ، والأرض تصبح أمّا ثانية . ومن أمثلة هذه الرموز الحميمية : البطن ، البيت ، الغابة ، القارب ، القبر ، المحارة ، البذرة ، البرعم ، الصندوق ، الكأس ، الحاويات ... ثم الرموز الدورية : وتقوم هذه الرموز على مقولتين تتعلق الأولى بالتكرار اللانهائي للإيقاعات الزمنية ورمزها هو " الدرهم " Denier . وترتبط المقولة الثانية بالدور التوليدي والتقدمي للحياة ، والذي يستدعي غالبا رموزا بيولوجية ، ورمزها الأساسي هو " العصا " Bâton . ولرموز هاتين المقولتين حسب جلبير دوران خاصية مشتركة وهي أنها تكون عبارة عن " قصص وحكايا تعوّدنا على تسميتها أساطير "2 .

وللمتخيل الليلي بنيات تصوفية وتركيبية مختلفة عن بنيات المتخيل النهاري الفصامية . وبالنسبة لرموز القلب والحميمية فهي التي تنتج البنيات التصوفية وهي أربعة أنماط من البنيات : بنية المضاعفة والتكرار ، حيث تحضر تقنيات الدمج والتداخل بين الحاوي والمحتوى . وبنية اللزوجة وتقوم على الترابط والاتصال وعلى التلميحية . ثم بنية المحسوسية وتتجسد من خلال الارتباط بالمظهر المحسوس والحميمي للأشياء ، والارتباط بالحركة الحيوية للكائنات . وهناك أخيرا البنية الرابعة وهي بنية التركيز ، وتظهر من خلال القلب الكبير للقيم ، حيث يصبح الجزء ممثلا للمجموع .

وهكذا في هذه البنيات الليلية التصوفية ، ومن خلال مجموعة من الإدماجات المتوالية تعطى القيمة الأهم للصغير والأكثر تركيزا ، وهذا ما نجده عند الرسام فان غوغ حسب جلبير دوران حيث يقول : " حقل قمح ، شجرة سرو صغيرة ، جزء من حديقة ، عربية صغيرة ، بعض الأشجار المزينة بأغصان اللبلاب تكفي فان غوغ للإيحاء بكوسمولوجيا كاملة "3 .

---

1 - Les structures anthropologiques de l’imaginaire - Gelbert Durant ; p : 227

2 – ibid – p : 322 **3 – ibid – p m 318**

أما الفئة الثانية من البنيات الليلية للمتخيل ، فهي البنيات التركيبية . وتعمل هذه البنيات على جعل المتناقضات تتناغم وتتشاكل في كل منسجم ، ومن هذه البنيات هناك : بنية التناغم ، والتي تلحّ على الوحدة والانسجام رغم التنوع واختلاف المكونات . والبنية الجدلية وهي تهدف إلى الحفاظ على التناقض في رحم التناغم الكوني ، وبفضلها يأخذ النظام الليلي شكل دراما . ثم هناك البنية التاريخية الدورية ، والبنية التاريخية التقدمية.

ب ـ 3 ـ شعرية المتخيل عند جان بورغوس :

يتميز المتخيل الشعري عند جان بورغوس بالدينامية ، والانفتاح ، والعلائقية ... كما يتميز بنصيته وداخليته ، ذلك أن شعرية المتخيل التي يحاول التأسيس لها تقوم على الصورة ، واللغة ، والفضاء ، وعلى العديد من البنيات والتقنيات النصية ، بخلاف ما كان عند جان بيير ريشار ، وغاستون باشلار ، وجلبير دوران الذين كانوا يدرسون المتخيل في علاقته بالعالم ، وبالعناصر الأربعة ، وبالإنتاجات الثقافية بكافة أنواعها .

وعليه فالقراءة التي يقترح جان بورغوس غير منفصلة عن الكتابة ، إذ تعمل على توضيحها ، وتحيينها ، وتنسيق قواها الحية . ذلك أن قراءة النص الشعري هي تحقيق لافتراضاته ومضمراته ، وانفتاح على كموناته ، وشيماته . وهذه الشيمات لا تنفصل عن الميولات العضوية العميقة والحيوية ، وهي بالتالي حسب بورغوس عبارة عن " إجابات عن أسئلة الكائن ـ في ـ العالم ، وعن أسئلة الإنسان أمام الزمان "1 . وهذه الإجابات تعود " إلى ثلاث مقولات كبرى رئيسة تبرز ثلاثة أنواع من السلوك أمام الزمن الكرونولوجي ، وبالتالي ثلاثة أنماط من الحلول الممكنة أمام القلق l'angoisse المرتبط بالتناهي finitude : المقولة الأولى للثورة ، والثانية للرفض ، والثالثة للقبول المموه أو الخادع "2 . هكذا إذن نحصل على ثلاثة أنماط من المتخيل تتمركز حول ثلاث صيغ كبرى :

ـ **النمط الأول** هو كتابة الثورة والنظام الطباقي وينتظم حول صيغة الغزو conquête : التي هي بمثابة ثورة على الزمن الذي يمرّ ، وتتمظهر من خلال " ملء الفضاء في كافة أبعاده ، وكافة مستوياته ، كما لو أن هذا الغزو الكلي يلزمه توقيف الكرونولوجيا ، وتجميد الزمن في حاضر أبدي "3 . والشيمات هنا توجهها هذه الغاية ، ولذلك فهي تقترح الكثير

---

1 / 2 / 3 - pour une poétique de l'imaginaire – Jean Burgos – p : 126

من الوسائل لتحقيق هذا الغزو ، ومن هذه الشيمات حسب بورغوس نجد " شيمات التوسع ، الانتشار ، الصعود ، التكبير ، التكاثر ، الاغتصاب ، الهيمنة "1 . وصيغ الهيمنة وتملك الفضاء هنا تبدو متنافرة ، فما يجمعها حسب بورغوس هو تعارضها مع قوى مضادة " فشيمات الصعود والتوسع لا تنفصل أبدا عن خطر السقوط ، أو عن التهديد بالاجتياح المتنامي ... "2 . هذه المواجهة بين الأضداد ، حيث التناقض ينفجر على كافة المستويات هو ما يميز كتابة الثورة .

ـ **النمط الثاني** من المتخيل هو كتابة الرفض ونظام التلميح ويقوم حول صيغة الانطواء أو التقوقع repli : والموقف الذي تعبّر عنه هو رفض الزمن الذي يمرّ ، وهي تتجسد من خلال " بناء وإعداد الملاذات (الملاجئ) refuges ، والبحث عن الأمكنة المغلقة ، ووضع التخوم بشكل متنام لهذه الملاذات في الفضاء ... الشيء الذي يسمح في الأخير بوضعنا في منأى عن الزمن المنحط "3 . ومن شيمات هذه الصيغة نجد " شيمات الهروب ، الاستبطان ، النزول ، الحفر ، الدفن ، الإغلاق ، الانكماش ، بما في ذلك المحو والذوبان "4 . والصور هنا حسب بورغوس تعمل على خلق فضاءات أخرى لزمن آخر ، كما تعمل على توقيف عدّادات الزمن . وصور الانكفاء تتكوكب حول نوعين من الفضاء : الأول هش وعابر ، والثاني قوي وقادر على الحماية ، إذ يجعلنا بعيدين " عن العالم الخارجي ، وعن تقلباته المتنوعة ، وداخل مكان ننكفئ إليه من أجل الاختباء ، والتعافي ، والتجدد ، مكان نجد فيه ذواتنا ، ولا نريد أبدا مغادرته "5

ـ **النمط الثالث** من المتخيل هو الكتابة المخادعة والنظام الجدلي ، ويتأسس حول صيغة التقدّم progrès : وهي ليست تركيبا للصيغتين السابقتين ، بل هي عكسهما تماما حسب بورغوس . فهي تقبل بالزمن وبامتداده المحتم . ولكنها تعمل على السيطرة عليه من خلال " التصالح معه أو بالأحرى التظاهر بالتصالح معه "6 . وذلك عن طريق استعمال تكراره الدوري ، بالاعتماد على عجلته roue أكثر من سهمه flèche .

---

1 - pour une poétique de l'imaginaire – Jean Burgos – p : 127
2 – ibid – p : 158 **3 / 4 - ibid – p : 127**
5 – ibid – p : 160 **6 – ibid – p : 128**

2 ـ قصيدة النثر:

أ ـ تعريف قصيدة النثر :

أول مشكلة تواجه الباحث في مسألة تعريف قصيدة النثر ، هو ذلك التداخل الكثيف والحاد بين النثر والشعر لدرجة أننا لا نعرف أين يبدأ أحدهما وأين ينتهي في تشكيل قصيدة النثر . وهو مشكل نقدي أساسي لازالت تعاني منه قصيدة النثر حتى الآن . إذ لم يتم الحسم بشكل نهائي في تعريف قصيدة النثر ، وتعيين حدودها ، ورصد قوادها وخصائصها المميزة والفارقة . وهذا الأمر هو العامل المفسر إلى جوانب عوامل أخرى سبب رفضها والتضييق عليها والهجوم عليها إلى حدود التشطيب عليها ورفضها كنمط من أنماط الشعر . تقول سوزان برنار محددة ومبرزة أبعاد هذه المشكلة : " فما هو المعيار الذي سيسمح لنا بأن نحدد متى ستكف هذه الصفحة عن أن تكون نثرا ، نثرا خالصا : نثرا جميلا ربما ، لتصبح من ناحية مشحونة بالشعر ، وكي تستحق من ناحية أخرى اسم قصيدة ؟ "**1** في القديم كان هناك تحديد واضح للشعر والنثر ، وفصل بين الأنواع . وكان مبدأ نقاء النوع مبدأ أساسيا في النقد الأدبي ، وأي تجاوز له من قبل الأدباء يتم الحكم على صاحبه بالضعف والقصور لكن مع الحركة الرومنسية بدأت المفاهيم والحدود تهتز وتترنح . فقد أصبح بالإمكان . منذ هذه الفترة " أن يصبح النثر شعرا "**2** كما تقول سوزان برنار . أن يصبح النثر شعرا ذلك ممكن ولا خلاف عليه فقد تم الحديث عن النثر الشعري والشعر المنثور لكن المشكل يبقى في القصيدة . كيف نجعل من النثر قصيدة ؟ لأنه أمام هذه السؤال تنضاف شروط أخرى ومحددات إضافية . مع الرومانسية لم يعد مبدأ النوع هو المحدد الأساسي للكتابة وخاصة لقيمة الكتابة . بل أصبح الخروج عن القواعد والانزياح عنها هو ما يرفع من قيمة ووزن الإبداع والمبدع .

1ـ قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن ـ تأليف سوزان برنار ـ ترجمة راوية صادق ـ دار شرقيات ـ الطبعة الأولى ـ 1998 ـ الجزء الأول ـ ص : 31
2 ـ نفسه ـ ص : 32

إن حضور الذات والأسلوب الشخصي هو ما يعطي قيمة للإبداع وليس الالتزام بالنوع وقواعده . وهذا ما سمح عموما بتجديد الأدب وتطويره ، بل إن الشاعر في ضوء هذه الدينامية وهذه الصيرورة الإبداعية أصبح بإمكانه الاستفادة من النثر ومن الأنواع النثرية الأخرى ، وهذا ما سيعقد مسألة التعريف أكثر .

إن قصيدة النثر لا معايير ولا حدود ثابتة لها ، فهي تخضع للحساسية الشخصية والذوق الخاص بكل من الشاعر والمتلقي . وبالنتيجة ستتعدد تعاريفها . ومن التعاريف التي أوردتها سوزان برنار : " سرد مكثف " ، " جوهر الأدب " ، " الشكل الطليعي للإلهام " ، " حكمة " ... "**1** . وأمام هذا التنوع ، والفوضى في التعاريف تقترح سوزان برنار التخلي عنها والانطلاق من النصوص الخاصة بقصيدة النثر تقول : " يبدو أن أفضل الأساليب يكمن في البحث من خلال الأعمال ذاتها "**2** .وذلك بغية رصد تحولاتها والمقارنة بين النصوص والتيارات لضبط الثابت والمتحول فيها ، وبناء على ذلك يمكن إعطاء تعريف تقريبي لها ، وتحديد بعض خصائصها النوعية الكبرى . لأن التعاريف السابقة والتصورات القبلية لن تؤدي إلا للتشويش على أية دراسة جادة لها والتثبيط من عزيمتها . ولكي تحقق هذا المبتغى أي القراءة الداخلية لقصيدة النثر واستنباط عناصرها البنيوية وأشكالها الدالة فإنها تقوم بعملية مسح وتحليل لكم هائل من النصوص المنتمية لهذا النمط الشعري لمدة تقارب القرن ونصف رغم أنها تعلن في العنوان أن نقطة البداية هي شارل بودلير أي منتصف القرن التاسع عشرإلى الوقت الراهن أي فترة كتابة الكتاب ونشره (خمسينيات القرن العشرين)* لأنها تعود بقصيدة النثر إلى ما قبل ذلك إلى الحقبة الرومنسية وخاصة مع آلويزيوس برتران** صاحب ديوان " جاسبار الليلي " الذي كتب في العشرينيات وبداية الثلاثينيات من القرن التاسع عشر . معتمدة في نفس الوقت على إجراءات منهجية وعملية أخرى يمكن تلخيصها في خطوتين نقديتين أساسيتين :

---

1 ـ نفسه ـ ص : 33

2 ـ نفسه ـ ص : 34

***ـ نشر كتاب " قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن " سنة 1958**

****ـ كتب آلويزيس برتران قصائده النثرية في أواخر العشرينيات وبداية الثلاثينيات من القرن 19 . وإن كان ديوانه " جاسبار الليلي " لم ينشر حتى سنة 1942**

ـ أولا : " إقصاء القصائد التي ينتفي فيها مبدأ " القصد " " 1

والمقصود بها مختلف النصوص التي تتخذ شكل قصيدة النثر لك دون نية صاحبها أو إرادته وهي تلك النصوص التي يمكن " اقتطاعها من المراسلات ، ودفاتر اليوميات الخاصة ، وروايات الكتّاب القدامى والمعاصرين " . فسوزان برنار تشترط القصد والوعي والإرادة والاشتغال الفني على القصيدة ، بمعنى أن الشاعر أو الكاتب ينغي أن يدرك أنه يكتب داخل أفق قصيدة النثر ، ويتوجه للقراء انطلاقا من هذا الوعي . بدون مبدأ القصد لا يمكن أن نتحدث عن قصيدة النثر بل ولا يمكن الحديث حتى عن قصيدة . هذا البعد هو ما ستعمل على تطويره نقديا بعد ذلك في حديثها عن ثنائية التنظيم والفوضى كثنائية أساسية في قصيدة النثر ، فالتنظيم الفني والشكلي للقصيدة هو امتداد لمبدأ القصد ، وبدونه سيعم الهدم ، والفوضى ، والنثر أو اللاشكل . وتنتهي سوزان برنار إلى أن قصيدة النثر " تراوحت بين قطبين : الشكلية والانضباط الصارم مع "برتران" و"مالارمي" والفوضوية مع رامبو " 2

ـ ثانيا : تحديد المبدأ المزدوج لقصيدة النثر المرتبط بالفوضوية والتنظيم ، وأيهما المهيمن . وهذا الأمر هو ما أدى إلى ظهور تيارات شعرية متباينة داخل قصيدة النثر حصرتهما سوزان برنار في اتجاهين كبيرين : اتجاه فوضوي يمثله آرثر رامبو من خلال ديوانه " إشراقات " . واتجاه شكلي أو فني يمثله ألويزيوس برتران من خلال ديوانه " جاسبار الليلي "

ـ ثالثا تحديد العناصر والمكونات المركزية لقصيدة النثر وتعيين الاتجاهات والانماط والأشكال . ومن أهم مبادئ قصيدة النثر حسب سوزان برنار هناك ثلاثة مبادئ كبرى تتردد بطريقة أو بأخرى في جميع الاتجاهات وصيغ قصيدة النثر :

1 ـ القصدية : وما يرافقها من إرادة ، وبحث ، واشتغال فني ... وذلك الفعل القصدي التنظيمي الواعي هو ما يقود إلى " الوحدة العضوية " لقصيدة النثر تقول سوزان برنار :

---

1 ـ نفس المرجع السابق ـ ص : 34

2 ـ نفسه ـ ص : 35

" رغم حريتها الظاهرة ، إلا أنها لابد أن تشكّل كلا وعالما مغلقا ، خشية فقدان صفتها كقصيدة "1 .

2 ـ المجانية : وتتمثل في البعد عن المباشرية ، والتبشيرية ، وعن خدمة أية أغراض خارجية سردية أو نثرية أو إيديولوجية ... وإذا ما استخدمت بعض العناصر الغريبة عن عالمها الشعري فينبغي " أن تتسامى بها ، وتوظفها ضمن أهداف شعرية خالصة "2 . كما أن المجانية تتقاطع مع اللازمنية . إذ ينبغي أن تأتي قصيدة النثر ككل ، ككتلة موحدة وليس كتسلسل وتدرج وتعاقب أي كحكاية . قصيدة النثر تتطلع لكي تكون تزامنية ، وبالتالي فهي تبدو كمكان لا كزمان ، كلوحة لا كحكاية . وهنا يطرح مشكل النثرية والسردية التي تقوم عليها بعض قصائد النثر .

3 ـ الإيجاز : وهو من العناصر الجوهرية التي تقوم عليها قصيدة النثر . ويقتضي الإيجاز الكثافة ، وتجاوز الشرح والاستطراد والتفاصيل " أي كل ما قد يؤول بقصيدة النثر إلى أنواع النثر الأخرى ، وكل ما يضر بوحدتها وكثافتها "3 .

وعبر هذا المبدأ تميزت قصيدة النثر وافترقت عن الملاحم والروايات المكتوبة بنثر شعري ، والتي كانوا يسمونها في القرن الثامن عشر باسم " قصائد نثرية "

يلتقي مع الإيجاز كسمة أسلوبية معيار آخر يرتبط بالجانب الكمي أي " القصر " . وهنا يطرح مشكل قصائد النثر الطويلة . إن قصيدة النثر بدأت هكذا متأثرة في ذلك بالنشيد الغنائي (لابالاد) . " وهي التي أبدعها برتران ، واستعادها بودلير وجعلها أكثر مرونة ، لتنتقل إلى الأجيال التالية كأداة لغنائية حديثة "4 .

وعلى العموم فقد مرت قصيدة النثر بفرنسا منذ ظهورها إلى زمن ظهور كتاب سوزان برنار (1958) بعدة تحولات ، وعرفت عدة تجارب ، واخترقتها حساسيات ونبرات ونكهات شتى . كما كان يتنازعها عموما تياران كبيران : تيار النثر والسيولة والتدفق والفوضى . وتيار القصيدة أو الشكل الذي يقوم على القصدية والنظام والصرامة الشكلية

---

1 ـ قصيدة النثر من بودلير إلى الآن ـ ص : 36
2 ـ نفسه ـ ص : 36
3 ـ نفسه ـ ص : 36
4 ـ نفسه ـ ص : 37

ـ التيار الشكلي / الفني :

وهو الذي غلّب جانب القصدية في الشعر . فالشعر حسب هذا التوجه ليس مجرّد عاطفة سيّالة ، أو نثر متدفق . بل هو إرادة ، واشتغال فني ، وصناعة ، أو باختصار " قصيدة " . ولإعطاء شكلا للنثر، خاصة بعد تطور النثر واقترابه من الشعر ، انطلق البحث وبكل جدية هنا وهناك عن الشكل الملائم في الأغاني الشعبية ، والأناشيد الغنائية ، والشعر المترجم ، وفي النصوص المقدسة (التوراة ، الأناجيل ، والمزامير) ، وفي الرواية ، والحكاية ، والسير الذاتية ، والاعترافات ، والرسائل ، والتأملات الفلسفية ، وفيما انبثق عن المجلات من أشكال جديدة : مشاهد ، أشياء مرئية ، محاولات ، يوميات ، قصص .... وقد كانت الترجمة وراء ظهور هذا التيار "الشكلي" أو " الفني " أو " المقطعي " ، وخاصة " الأناشيد الغنائية " . وهكذا سيكون الشكل الأول لقصيدة النثر هو الشكل " المقطعي " الذي وظفه آلويزيوس برتران في ديوانه " جاسبار الليلي " . وقصيدة النثر عنده تقوم على المقاطع ، مع توظيف بعض العناصر الإيقاعية من توازيات ، وتماثلات ، وتكرارات ، وجناسات ، واستعادات ، ولازمات ، وأسلوب دائري (وذلك بانتهاء القصيدة بنفس جملة الانطلاق أو البداية) . هذا التيار الشكلي المهووس بالشكل ، والقصيدة كان وراء ظهور عدة مدارس شعرية كالبرناسية والرمزية والانحطاطية ، وعدة شعراء كبرتران ، مالارميه ، فرلين ، كلوديل وغيرهم .

ـ التيار اللاشكلي / الفوضوي :

وهو تيار يمتلك تصورا آخر للشعر ، يرى فيه أن الشعر أعمق وأبعد من حصره في شكل ، أو تقنية ، أو أسلوب ، أو أي إطار فني أو بلاغي مغلق . الشعر عند أصحاب هذا التيار هو الحرية ، والتمرد على ما هو سائد اجتماعيا وثقافيا وشعريا . هو تحرير للحواس ،والمخيلة ، والطاقات الداخلية لتعبر بنا التخوم ، والأشكال ، والأطر الجاهزة . هو تعبير عن الرؤى والأحلام والكوابيس والهواجس وغيرها من الانفعالات والتناقضات الباطنية .

وقد كان آرثر رامبو هو رائد هذا التيار من خلال ديوانيه : " فصل في الجحيم " و " إشراقات " . وأيضا لوتريامون من خلال ديوانه " أغاني مالدورور " . وصولا إلى أندريه بريتون مؤسس السوريالية وغيرهم . حيث تعرّض مفهوم الشعر لهزات جديدة ، من خلال

توجيههم ضربات عنيفة للنظم ، وللقصيدة بشكل عام ، وذلك من خلال " انتصارهم للشعر على القصيدة " (1) . وقد خرجت قصيدة النثر منتصرة باستفادتها من الأساليب السوريالية الجديدة " سرد الحلم ، واللجوء إلى العبث ، والتلاعب الحر بالألفاظ والصور ، وإدخال المدهش في اليومي " (2) . والأهم من كل هذا هو أن مسألة الشكل تم الحسم فيها ولم تعد عقبة أمام الشاعر . إذ أصبح حرا في اختيار الشكل الذي يلائم تجربته وقصيدته تقول سوزان برنار : " إن الحرية الكاملة للشكل هي شيء مكتسب من الآن فصاعدا " (3) . وهكذا سيتفرغ الشاعر المعاصر بعد ذلك للشعر ولا شيء آخر سوى الشعر . نتج عن ذلك ظهور توجهات وحساسيات شعرية جديدة تحتفل بالحياة ، واليومي ، والكوني ، والأشياء ، والتفاصيل مع رونيه شار ، فرانسيس بونج ، سان جون بيرس ، غيفيك ، إيف بونفوا وغيرهم . مما أفرز عدة أشكال وأنساق شعرية فرعية يمكن إجمالها حسب سوزان برنار في الأشكال التالية :

ـ **الشكل المقطعي :** بعد فترة طويلة من البحث عن شكل ملائم للنثر الشعري أو الشعر المنثور سيهتدي آلويزيوس برتران للشكل المقطعي مستفيدا بالأساس من الأناشيد الغنائية . وقصيدة النثر المقطعية تكتب بطريقتين : اعتماد عدة مقاطع ، أو الاكتفاء بمقطع واحد . وتوظف قصيدة النثر المقطعية بصيغتيها عدة عناصر إيقاعية أهمها التكرار ، واللازمة ، والدائرية ، والبياض ...

ـ **الشكل الآياتي :** وقد وظفه لامنيه بالاستفادة من التوراة ، ثم برع فيه سان جون بيرس أساسا . وقصيدة النثر هنا تقوم على آيات بدل مقاطع . وهي الأخرى تستعمل عدة أساليب إيقاعية مثل ما هو الشأن في قصيدة النثر المقطعية .

ـ **الشكل الحكائي :** صاحب هذا الشكل هو شارل بودلير وقد وظفه في ديوانه " سأم باريس " . فقصيدة النثر عنده تعتمد على الوصف والحكي أساسا لكنه ينجح في الارتقاء بهذا الشكل الحكائي إلى مستوى الشعر من خلال توظيف الإيحاء والرمز وخاصة " الرمز النهائي " . نهاية القصيدة تكون كثيفة ومحملة بأبعاد رمزية تجعل النص يغير هويته النهائية من الحكي إلى الشعر .

---

1 ـ نفس المرجع ، ج 2 ـ ص : 607 / 2 ـ نفسه ، ج2 ـ ص : 60

3 ـ نفسه ، ج 2 ـ ص : 608

ـ الشكل الاعترافي الرؤيوي : يأخذ ديوان آرثر رامبو الأول في قصيدة النثر " فصل في الجحيم " شكل اعتراف . فهناك من النقاد من اعتبره " مؤلفا وجدانيا ، واعترافا مؤثرا وساخطا ، أكثر منه عملا فنيا "1 . وأهم ما يميز الكتابة الشعرية عنده في هذا الديوان هي المزج بين الأنواع ، والاعتماد على التداعيات ، والإيحاء ، والكثافة ، والقفز ، والبتر .

ـ الشكل الفوضوي الإشراقي : وجاء به رامبو أيضا من خلال ديوانه " إشراقات " . حيث أصبحت " الفوضوية مبدأ جماليا " ضدا على مبدأ الانسجام الكلاسيكي الذي تقوم عليه مختلف المدارس والتجارب السابقة . وهنا سيصبح المزج بين الأنواع والأساليب خاصية شعرية عند رامبو ، وهو ما سيؤدي للقطع ، والانتقالات المفاجئة ، وتعدد النبرات ... مع الحفاظ على الكثافة والإيجاز والتركيز والانخطاف والإشراق ...

ـ الشكل الروائي : يمكن اعتبار ديوان لوتريامون " أناشيد مالدورور " رواية شعرية ، لأن لوتريامون كان يريد أن يكتب رواية وهو يؤلف هذا الديوان ، كما أنه وظف من جهة أخرى حشدا من التقنيات الروائية . تقول سوزان برنار : " كان يهدف إلى كتابة رواية رفيعة متحررة من كل العناصر المدينية : التحليل النفسي ، والأخلاق ، ورصد التقاليد "2 . ولكنها رواية نجد فيها " تأكيدا على حساسية المؤلف ، وسيرة ذاتية ، وعملا شعريا "3 . وشعرية هذا الكتاب تكمن في الكثافة ، والذاتية ، والفنتازيا (حيث الخلط والتركيب والمزج بين عوالم متناقضة) ، والتقطيع ، والتحول السريع ، والرؤى الجهنمية ... ومن خلال هذا الانطباع الفانتازي فهو " يقوض في كل صفحة مفهوم الرواية الذي يبدو متأهبا لفرض نفسه "4 . وتكمن أيضا في هذا " الثراء الاستعاري الذي أذهل منذ البداية جميع النقاد "5 كما يقول أندريه بريتون . والذي يصل إلى حدود الاستعارة الاعتباطية أو المجانية .

---

1 ـ نفسه ـ ج 1 ص : 160

2 ـ نفسه ، ج1 ـ ص : 223

3 ـ نفسه ، ج1 ـ ص : 290

4 ـ نفسه ، ج 1 ـ ص : 293

5 ـ نفسه ، ج1 ـ ص : 306

ب ـ قصيدة النثر ومسألة النوع :

ترى إيمان الناصر أن قصيدة النثر نوع أدبي مستقل ، وليس تطويرا أو امتدادا لأي جنس سابق تقول : " إن قصيدة النثر لم تكن امتدادا لشكل قديم انحدرت منه وانحرفت عنه ، بل اعتبرت انبثاقا حرا يولد لتوّه ويمتلك خصائصه وإمكاناته " (1) . وهو ما ذهب إليه رحمن غركان ، إذ اعتبر قصيدة النثر جنس أدبي جديد يستوجب قراءة جديدة ، ونقدا جديدا يقول : " أن تقرأ قصيدة النثر فمعنى ذلك إطلالتك على جنس أدبي جديد يحفل بالمغايرة ، ويبحث عن آليات قراءة جديدة ، ويستدعي وعيا نقديا ينطلق منه ليشتق له معايير قراءة وموجهات كشف " (2) . ويؤكد على أن قصيدة النثر ليست لا شعرا ولا نثرا . وقراءتها كشعر تثير العديد من المشاكل ، وكذلك الأمر إذا قرأناها كنثر . إن قصيدة النثر بحسبه هي " إبداع أدبي جديد هو النص الثقافي الذي صدر عن الكثافة الشعرية المعاصرة"(3)

ومعنى هذا الكلام أن قصيدة النثر تتطلب نقدا جديدا يمتح أدواته لا من النقد الشعري ، ولا من النقد النثري . وإنما من النقد الثقافي ومن نصوص قصيدة النثر ، وإن لم يصرح بذلك بشكل واضح . وتبقى مسألة التجنيس مسألة حيوية برأيه لأنها هي التي ستحدد نوع النقد الملائم لهذ الجنس . ويرى أن هناك رؤيتين : الأولى تعتبر قصيدة النثر شعرا ، والثانية تعتبرها نوعا أدبيا مستقلا يقول : " المتلقي صار متأرجحا بين من يعدّها من الشعر على أنها قصيدة شعر ، ومن يقرأها إضافة نوعية في الأدب بوصفها جنسا أدبيا مستقلا " (4) . لكن الباحث له رؤية ثالثة مخالفة للرؤيتين السابقتين ، فهو لا يعتبرها لا شعرا ، ولا جنسا أدبيا ، وإنما يعدها " نصا ثقافيا " يقول : " هي نص ثقافي يتصف بشيء من عولمة ثقافية متأتية من تلاقح تجارب كتابتها عبر الترجمة " (5) . ويضيف تسميات أخرى " نص إبداعي " ، و" نص الرؤيا " أو " النص في ضيافة الرؤيا " ، و" نصا إشكاليا " (6) إذ يمكن اعتباره إضافة للشعر وإضافة للنثر أيضا .

---

1 ـ قصيدة النثر العربية : التغاير والاختلاف ـ إيمان الناصر ـ دار الانتشار العربي / بيروت ـ ط 1 ـ 2007 ـ ص 215

2 ـ النص في ضيافة الرؤيا ـ رحمن غركان ـ مطبعة رند / دمشق ـ الطبعة الأولى ـ 2010 ـ ص : 7

3 ـ النص في ضيافة الرؤيا ـ ص : 7 / 4 ـ النص في ضيافة الرؤيا ـ ص : 10

5 ـ النص في ضيافة الرؤيا ـ ص : 11 / 6 ـ النص في ضيافة الرؤيا ـ ص : 14

وينتهي إلى ضرورة تمييز قصيدة النثر عن غيرها من الأنواع الأخرى وهذا المقترح ليس جديدا ، فقد سبق لسوزان برنار ولغيرها من المهتمين بقصيدة النثر أن عبروا عنه كمدخل أساسي لمقاربة قصيدة النثر . كما أن عزالدين المناصرة يعتبرها جنسا مستقلا ، أو جنسا ثالثا بعد الشعر والسرد يقول : " أصبحت قصيدة النثر جنسا أدبيا ثالثا مستقلا بعد الشعر والسرد " (1) .

أما الفئة الثانية فتعتبرها شعرا ، وتحديدا نوعا شعريا جديدا إلى جانب الشعر الموزون والشعر التفعيلي ومنهم أدونيس الذي يعتبرها " نوعا متميزا قائما بذاته . ليس خليطا . هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة " (2) . وأيضا أنسي الحاج الذي يؤكد على استقلاليتها كنوع شعري حيث يقول : " كما أن هناك رواية وحكاية وقصيدة وزن تقليدي وقصيدة وزن حر ، هناك قصيدة نثر " (3) .

وهناك فئة أخرى من النقاد احتارت في تصنيفها ، ولذلك هناك من قال بكونها نصا يقوم على المزج والتداخل والتناص ومن هؤلاء شربل داغر الذي اعتبر أن " " قصيدة النثر لا تنفصل عن الشعر ، لكنها تجاور في الوقت نفسه أنواعا أخرى من الكتابة " (4) . وهو ما نفهمه أيضا من كلام عزالدين المناصرة الذي يعتبرها " جنسا ثالثا ، كتابة خنثى ، ونصا مفتوحا " (5) . نفس الفكرة يقول بها محمد عبدالمطلب فهو يعتبر قصيدة النثر " نصا مشكلا " يقوم على التناص وعلى شبكة من التداخلات ، رافضا بالتالي حصر قصيدة النثر ضمن نوع ما ، ذلك أن التصورات الحديثة تميل إلى " ذوبان النوعية ، أو تداخل الخواص ، وربما كان المستقبل مبشرا بسيادة مصطلح الكتابة " (6) .

---

1 ـ إشكاليات قصيدة النثر : نص مفتوح عابر الأنواع ـ عزالدين المناصرة ـ المقدمة العربية للدراسات والنشر / بيروت ـ الطبعة الأولى ـ 2002 ـ ص 72

2 ـ قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة ـ رشيد يحياوي ـ دار أفريقيا الشرق / الدار البيضاء ـ الطبعة الأولى ـ 2008 ـ ص 145 / 3 ـ نفسه ـ ص : 145

4 ـ إشكاليات قصيدة النثر ـ عزالدين المناصرة ـ ص : 75 5 ـ نفسه ـ ص : 78

6 ـ النص المشكل أو قصيدة النثر ـ محمد عبدالمطلب ـ دار العالم العربي ـ ط1 ـ 2011 ـ ص : 48

.

وإجمالا يمكن حصر ثلاثة مواقف بارزة تجاه تجنيس وتصنيف قصيدة النثر تراوحت بين من اعتبرها نوعا شعريا إلى جانب القصيدة التقليدية الوزنية والقصيدة التفعيلية الحرة وهناك من يضيف الموشح والشعر المرسل لتصبح شجرة الشعر العربية بثلاثة فروع أساسية وهي : قصيدة الوزن ، وقصيدة التفعيلة ، وقصيدة النثر . وقد تتوسع هذه الفروع لتشمل الموشح ، والمرسل ، والدوبيت ، والمسمط ، والمزدوج ، والزجل (أو الشعر العامي) . يقول غازي الذيبة " قصيدة النثر هي نوع من أنواع الشعر مثلها مثل القصيدة العمودية والقصيدة الحرة أو القصيدة المرسلة أو الموشح " **1** .

أما الاتجاه الثاني فقد اعتبرها نثرا أو نوعا نثريا وهي بالتالي تطوير للنثر وليست تطويرا وامتدادا للشعر يقول حكمت النواسية من الأردن : " قصيدة النثر نثر ليست شعرا ... ولنضف إلى النثر فرعا جديدا هو قصيدة النثر ، ولنترك الشعر للشعراء " **2** . أما الموقف الثالث فيعتبرها جنسا أدبيا مستقلا وهو ما عبر عنه عزالدين المناصرة ، ومحمد عبدالمطلب وإيمان الناصر كما رأينا سابقا وغيرهم .

والاتجاه الرابع يعتبرها نصا عابرا للأنواع ، نصا هجينا أو كتابة مختلطة تقوم على التداخل والتعالق بين الأنواع ، وبالتالي فهي لازالت تحتاج إلى بحث من أجل تصنيفها وتحديد خاصياتها ومميزاتها الإبداعية الكبرى والمهيمنة يقول زهير أبو شايب من فلسطين : " إنها ليست نثرا ، وليست قصيدة ، وأضيف أنها ليست كتابة خواطر وليست جنسا أدبيا ثالثا . إنها كتابة برزخية توجد عند تقاطع الأجناس " **3** . وقد عبّر رشيد يحياوي عن حيرته وعجزه عن الإدلاء بموقفه تجاه مسألة تجنيس قصيدة النثر وما يتعلق باستقلاليتها داخل الشعر أم داخل النثر أم داخل الأدب ، ويدعو لقراءة تشاركية لحل مثل هذه القضايا الكبرى يقول : " أعترف بأنني لست قادرا على حل هذا الاستشكال ، وفي الوقت ذاته لست مطمئنا للسائد حول استقلاليتها ، لهذا دعوت إلى عقد شراكة تساؤلية حول الموضوع" **4**

---

1 ـ إشكاليات قصيدة النثر ـ عزالدين المناصرة ـ ص : 400

2 ـ نفسه ـ ص : 340

3 ـ نفسه ـ ص : 332

4 ـ قصيدة النثر العربية ـ رشيد يحياوي ـ ص : 153

وربما موقف الناقد رشيد يحياوي اتسم بهذا التذبذب وعدم الحسم لأنه كان من أوائل الباحثين الذين كتبوا في الموضوع *. وللحصول على رؤية نقدية واضحة حول مسألة تجنيس قصيدة النثر فهو يقترح القيام بثلاث عمليات نقدية كبرى من مهامها تحديد ما يلي :

" 1 ـ إطار عبر أنواعي عام يستوعب " الأشكال غير الشعرية حصريا "

2 ـ إطار عبر أنواعي شعري خاص لإدراك مختلف البنيات النوعية للشعر

3 ـ إطار نوعي خاص بقصيدة النثر لا على أساس استقلاليتها ولكن على أساس أنها " نوع ملتبس " " 1 .

وقد وجدنا صدى هذا المقترح في عدة دراسات خاصة بقصيدة النثر التي تمت في العشرية الأولى أو الثانية من القرن العشرين عند الكثير من الباحثين : حورية الخمليشي ، محمد عبدالمطلب ، إيمان الناصر ، رحمن غركان وغيرهم . وهو المقترح الذي سأعمل عليه فيما يخص المطلب الثالث المتعلق بتحديد إطار نوعي خاص بقصيدة النثر في المغرب أساسا مع الانفتاح على المطلبين الثاني والأول كلما أمكن ذلك .

*** ـ صدرت أول مجموعة عربية من نوع (الشعر المنثور) عام 1910 وهي بعنوان " هتاف الأودية " لأمين الريحاني . ولكنه لم يزدهر حتى الأربعينيات من القرن العشرين . ومن الذين كتبوا فيه : ألبير أديب ، وثريا ملحس (نقلا عن عزالدين المناصرة من كتابه " إشكاليات قصيدة النثر: ص 6 ، و 11) وأيضا الشاعر المغربي محمد الصباغ ، حيث أصدر أول ديوان من هذا النوع وهو " شجرة النار " سنة 1953**

1 ـ النص المشكل أو قصيدة النثر ـ محمد عبدالمطلب ـ دار العالم العربي ـ ط1 ـ 2011 ـ ص 95

2 ـ النص في ضيافة الرؤيا ـ رحمن غركان ـ ص : 32

ج ـ قصيدة النثر من منظور تاريخي :

الخوض في معالجة هذه القضية يقتض طرح الأسئلة التهييئية التالية :

ـ كيف ظهرت قصيدة النثر في الوطن العربي ؟ ومتى ؟ وهل قصيدة النثر وليدة مناخ محلي وظروف عربية محضة ؟ أم هي نتاج التأثر بالثقافة الغربية ؟ أم هي حصيلة ذا وذاك ؟

بالنسبة للولادة والنشأة هناك **ثلاثة آراء مختلفة :**

الرأي الأول : يرجع ظهورها إلى عهود بعيدة ترتبط بالنصوص الدينية والأسطورية والملحمية الأولى ، وفيما يخصنا كعرب يعتبرون القرآن الكريم هو أول من أثار شعرية النثر . يقول الشاعر العراقي رسول عدنان : " الشعر بدأ قصيدة نثر (ملحمة كالكامش ، أساطير تموز وعشتار ، نصوص الكاهن الكنعاني ، وكتاب الموتى الفرعوني المصري) ورجع الآن إلى البداية كقصيدة نثر " (1) . وقد رأينا كيف أن شكلا من أشكال قصيدة النثر في فرنسا استلهم شكل الآيات التوراتية وخاصة مع سان جون بيرس . نفس الأمر بالنسبة لقصيدة النثر في البلاد العربية ، فالكثير من النقاد والباحثين يرجعون ظهورها الأول للقرآن الكريم ولكتابات التصوف مع ابن عربي والنفري والمقامة وغيرها . يقول محمد محسن عواد " وأذكر أن العرب كانوا يسمون القرآن شعرا ... ونعرف من ذلك أنهم يعرفون أن الشعر غير القافية والوزن " (2) . وبالتالي فإن أصحاب هذا الرأي يرون أن أصل قصيدة النثر عربي وليس نتاج التأثر بالغرب .

الرأي الثاني : يربط ولادتها بالشعر المنثور الذي ظهر في البلاد العربية منذ بداية القرن العشرين نتيجة الانفتاح على الثقافة الغربية الإنجليزية والفرنسية تقول سلمى الخضراء الجيوسي : " فهذا النوع (الشعر المنثور)مستمد مباشرة من الشعر الغربي ، وقد تأثر تأثرا كبيرا بالترجمات العربية من الشعر الأجنبي"(3). ويسمي رحمن غركان هذه المرحلة من قصيدة النثر بمرحلة التأسيس .

---

1 ـ إشكاليات قصيدة النثر العربية ـ عزالدين المناصرة ـ ص : 390

2 ـ الشعر المنثور والتحديث الشعري ـ حورية الخمليشي ـ دار الأمان / الرباط ـ ط 1 ـ 2010 ـ ص : 56

3 ـ قصيدة النثر العربية : التغاير والاختلاف ـ إيمان الناصر ـ ص : 44

وأول شاعر عربي اقتحم هذا النوع من الكتابة هو أمين الريحاني يقول " أول مجموعة عربية من الشعر المنثور (قصيدة النثر) صدرت عام 1910 تحت عنوان (هتاف الأودية)للأديب أمين الريحاني" **1**

وقد سار على نهج أمين الريحاني العديد من الشعراء والأدباء منهم " مصطفى صادق الرافعي ، وأحمد حسن الزيات ، والمنفلوطي ، وجبران خليل جبران ، ومحمد الماغوط ، وتوفيق الصايغ وأنسي الحاج ، وشوقي أبي شقرا، وأدونيس " **2** . واضح أن رحمن غركان يجعل من الشعر المنثور وقصيدة النثر شيئا واحدا ، فهو لا يميز بينهما ، وبالتالي فهو يرد نشأة قصيدة النثر إلى لحظة ظهور الشعر المنثور في بداية القرن العشرين مع أمين الريحاني الذي نشر أول قصيدة من الشعر المنثور (الحياة والموت) سنة 1905 . وتمتد مرحلة التأسيس هذه إلى غاية الخمسينيات من القرن العشرين ، أي فترة ظهور قصيدة النثر إنتاجا وتسمية . وحسب هذا التصور لا يوجد أي اختلاف بين الشعر المنثور وقصيدة النثر فقط في التسمية والمرجعية يقول رحمن غركان : " فالشعر المنثور اعتمد مرجعية انجليزية (والت وايتمان) ، أما قصيدة النثر فاعتمدت مرجعية فرنسية (سوزان برنار) " **3** .

الرأي الثالث :

يقرن انبثاق قصيدة النثر بالخمسينيات من القرن العشرين ، معتبرا أنها ظهرت في تواز وتساوق مع الشعر الحر * يقول عزالدين المناصرة " وقد نشأت قصيدة النثر موازية لنشوء حركة شعر التفعيلة (الشعر الحر) " **4** . ويؤكد أصحاب هذا الرأي على أن قصيدة النثر هي شيء مختلف عن الأنواع الشعرية السابقة بما في ذلك الشعر المنثور .

---

1 ـ النص في ضيافة الرؤيا ـ رحمن غركان ـ ص : 33

2 ـ النص في ضيافة الرؤيا ـ رحمن غركان ـ ص : 33

3 ـ نفسه ـ ص : 36

*** ـ أصدر توفيق الصايغ أول قصيدة نثر سنة 1947 في نفس الفترة التي بدأ فيها بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ينشران قصائدهما المنتمية للشعر الحر. (إشكاليات قصيدة النثر العربية ـ عزالدين المناصرة ـ ص : 88)**

4 ـ إشكاليات قصيدة النثر العربية عزالدين المناصرة ـ ص : 89

ذلك أن قصيدة النثر تمتلك جملة من الخصائص الفنية التي تميزها عن الشعر المنثور ، إذ لا يجمع بينهما حسب هذا التوجه سوى التحرر من الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية . ولذلك نلاحظ الآن تراجع مصطلح (الشعر المنثور) لصالح مصطلح (قصيدة النثر) فهو المتداول في الخطاب النقدي والشعري المعاصر .

وبناء على هذه الآراء والتوجهات يصبح عندنا ثلاثة أنواع من التحقيب :

ـ النوع الأول من التحقيب : يعتبر أن قصيدة النثر تمتد مرحلتها الأولى إلى القرآن الكريم ، والخطب ، وسجع الكهان والكتابات الصوفية والنثرية الفنية . أما المرحلة الثانية فهي مرحلة الشعر المنثور والنثر الشعري مع أمين الريحاني وجبران خليل جبران وغيرهما في بداية القرن العشرين . والمرحلة الثالثة هي التي تزامنت مع ظهور مصطلح قصيدة النثر في الخمسينيات .

ـ النوع الثاني من التحقيب : يرجع ظهور قصيدة النثر إلى بداية القرن العشرين من خلال ما سمي بالشعر المنثور . وحسب هذ التوجه فقصيدة النثر ـ كما يرى رحمن غركان ـ مرت بمرحلتين مهمتين فقط وليس ثلاثة كما في النوع الأول من التحقيب ، وهما : " مرحلة التأسيس مع (الشعر المنثور) ، ومرحلة التكريس مع (قصيدة النثر) " (1) . وهذا نفس ما ذهب إليه رشيد يحياوي ، فقصيدة النثر في نظره مرت بمحطتين أساسيتين هما : " المحطة الريحانية ، والمحطة الأدونيسية الأنسية " (2)

ـ النوع الثالث من التحقيب : يعتبر أن قصيدة النثر هي وليدة الخمسينيات من القرن العشرين ، مع ظهور مصطلح قصيدة النثر في البيئة الثقافية العربية . وهذا التحقيب الأخير هو المتداول في المدونة النقدية المعاصرة . إذ يعتبر مرحلة القرآن والكتابات الصوفية والنثر الفني ، ثم مرحلة الشعر المنثور هي مجرد روافد وأصول لقصيدة النثر . ومن بين من قال بهذا التحقيب هناك الشاعر والناقد عزالدين المناصرة * وبناء على هذا التصور الذي يعود بقصيدة النثر إلى الخمسينيات من القرن العشرين يقسم تاريخ قصيدة النثر إلى مرحلتين أو بتعبيره إلى " دفقتين " :

---

1 ـ النص في ضيافة الرؤيا ـ رحمن غركان ص : 12

2 ـ قصيدة النثر العربية ـ رشيد يحياوي ـ ص : 140

ـ الدفقة الأولى : وتبدأ مع الجيل الأول من رواد قصيدة النثر " توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا وأدونيس ومحمد الماغوط وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا " **(1)** . ويعتبر عزالدين المناصرة أن توفيق صايغ هو أول من كتب قصيدة النثر * يقول : " فقد أصدر توفيق صايغ أول مجموعة من قصيدة النثر (ثلاثون قصيدة) عام 1954 ، ولكنه كتب قصيدة النثر منذ عام 1947 تقريبا " **(2)**

ـ الدفقة الثانية : ظهرت منذ منتصف الستينات من القرن العشرين مع " جماعة كركوك (سركون بولص ـ فاضل العزاوي ـ مؤيد الراوي ـ جان دومو) ومع عزالدين المناصرة وميشيل حداد وصادق صائغ ورياض فاخوري وسنية صالح " **(3)** وتواصلت هذه الدفقة الثانية مع مجموعة من الشعراء خلال السبعينيات وخاصة شعراء لبنان ومن هؤلاء : " عباس بيضون ، بول شاوول ، سليم بركات ، شربل داغر، بسام حجار .... " **(4)** .

واستمرت في الثمانينيات والتي تميزت " بتحول بعض شعراء التفعيلة نحو قصيدة النثر ، وتحولها من ظاهرة فردية إلى ظاهرة جماعية " **(5)** . ويرى عزالدين المناصرة أن الدفقة الثانية ظلت مستمرة عند الشعراء التسعينيين يقول " هكذا تنتهي الدفقة الثانية بعد الرواد لتواصل تجلياتها في التسعينيات " **(6)**.

ويمكن اعتبار عقد التسعينيات هو امتداد للدفقة الثانية أو بداية لدفقة ثالثة . فالكثير من الباحثين في قصيدة النثر يعتبرون مرحلة التسعينيات بداية نقلة جديدة في قصيدة النثر سواء من حيث الانتشار أو الاعتراف أو التداول أو المتابعة النقدية .

---

1 ـ إشكاليات قصيدة النثر العربية ـ عزالدين المناصرة ـ ص : 87

***ـ هناك اختلاف حول أول ديوان لقصيدة النثر فهناك من يقول ديوان (ثلاثون قصيدة) لتوفيق صايغ الصادر سنة 1954 . والبعض ديوان (حزن في ضوء القمر) لمحمد الماغوط الصادر سنة 1959 ، والبعض الثالث يقول ديوان (لن) لأنسي الحاج الصادر سنة 1960 .**

2 ـ إشكايات قصيدة النثر العربية ـ عزالدين المناصرة ـ ص : 88 **3 ـ نفسه ـ ص : 89**

4 / 5 / 6 ـ نفسه ـ ص : 89

د ـ قصيدة النثر والتلقي :

فجّرت قصيدة النثر أزمة حقيقية فيما يتعلق بتلقي الشعر ونقده وقراءته وتأويله ، لأن قصيدة النثر تمردت على الأشكال الشعرية السابقة ، وعلى العناصر البنيوية للشعر وخاصة مكوّن العروض الذي اعتبر ثابتا بنيويا في تعريف الشعر ، وعلى أساسه يتم التمييز بين الشعر والنثر من جهة ، وبين الشعر وباقي الأنواع الأدبية الأخرى ، مما خلق جدلا لازال مستمرا حتى الآن حول شرعية قصيدة النثر ، وخصائصها ، ونوعها ، وحول الآليات والأدوات الملائمة لقراءتها وتأويلها . وعلى العموم يمكننا أن نميز فيما يتعلق بتلقي قصيدة النثر وتأويلها بين ثلاث أنواع من التلقي :

4 ـ 1 التلقي التقليدي

ولأن قصيدة النثر ظهرت في مرحلة حرجة ومتميزة من التاريخ العربي الحديث (الخمسينات من القرن العشرين) ، فقد تزامنت هذه الولادة مع ما كانت تعيشه أغلب دول وشعوب المنطقة العربية من معارك من أجل التحرر والانعتاق من الاستعمار ، حيث كان الوعي الوطني والقومي في أعلى درجاته ، وما رافق ذلك من كره للآخر ، والرفض لكل ما هو أجنبي وغربي وخارجي . وأمام هذا الوعي العام المهيمن والمتميز بالتعصب للذات ضدا على الآخر ، فقد تم إنكار هذا الوافد الجديد (قصيدة النثر) ، واتهام شعراء قصيدة النثر والمدافعين عنها (خاصة مجلة شعر البيروتية) بأقدح الاتهامات تراوحت بين التخوين ، والعمالة ، والكفر ، والإلحاد ، وغيرها من النعوت التي تروم في الجوهر وأد هذه التجربة الشعرية الجديدة يقول محمد عبدالمطلب " وقد لجأ أصحاب التيار التراثي إلى شيء قبيح لا يلجأ إليه إلا كل عاجز وهو اتهام الشعراء بالكفر ، واتهام شعرهم بالمروق والإلحاد " (1) . ومما زاد من قوة هذه الجبهة المعارضة لقصيدة النثر أنها كانت تضم الوطنيين ، والقوميين ، والتيارات السلفية ، وحتى بعض الأحزاب اليسارية والاشتراكية ، بالإضافة إلى المؤسسات الثقافية والأكاديمية المهيمنة على الشأن الثقافي والأدبي واللغوي

---

1 ـ النص المشكل أو قصيدة النثر ـ محمد عبدالمطلب ـ ص : 18

والتعليمي ، الأكثر من ذلك أنه انضم لهذه الجبهة الرافضة حتى بعض الشعراء الحداثيين من شعراء قصيدة التفعيلة ، وقد أطلق عليها هؤلاء العديد من الصفات القدحية من قبيل : " نثر عادي " ، " بدعة " ، " تقليعة " ، " شكل طارئ وهجين " **(1)** .

وقد كانت نازك الملائكة من أشد الرافضين لقصيدة النثر ، ومن المتشككين في قدرتها على الاستمرار لأنها في نظرها " أبعد ما تكون عن الشعر العربي وعن سياقه المجتمعي والحضاري " **(2)** . ولذلك قادت حربا شعواء على قصيدة النثر وعلى أصحابها ، لأن الشعر بالنسبة إليها هو الوزن ، وما عدا ذلك يعتبر نثرا تقول : " إن الناثر مهما جهد في خلق نثر تحتشد فيه الصور والمعاني يبقى قاصرا عن اللحاق بالشاعر " **(3)** . وتنتهي إلى أن الكثير مما يكتب تحت راية قصيدة النثر " يخلو من أي أثر للشعر ويقع في دائرة البدعة التي لا مصوغ لها " **(4)** . أما محمود درويش رغم أنه كتب قصيدة النثر إلا أنه رفض أن يطلق على ما كتبه قصيدة نثر مفضلا تسميتها (نصوصا) يقول رحمن غركان " كان محمود درويش يطلق على (قصيدة النثر) مصطلح (نص) ، كما في نصه المطول الذي صدر في كتاب عنوانه " في حضرة الغياب " " **(5)** . وكذلك رفضها الكثير من النقاد ، وأهم تجل لهذا الرفض هو الصمت عن ذكرها أو تناولها في متونهم النقدية وكأنها غير موجودة* (مثال ذلك عزالدين إسماعيل في كتابه " الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره ") . والبعض الآخر عبر عن موقف الرافض لها كتابة كعبدالملك مرتاض وإبراهيم الخطيب ونجيب العوفي وغيرهم . والسبب وراء هذه المواقف الرافضة لقصيدة النثر يعود حسب رحمن غركان لقراءتها " بوعي الشعر الموزون ... أوالاكتفاء بالنماذج الرديئة وهي كثيرة " **(6)** .

---

1 ـ قصيدة النثر العربية : التغاير والاختلاف ـ إيمان الناصر ـ ص : 72

*** مثال عن هذا السكوت عن قصيدة النثر وعدم تناولها بالدراسة هناك عزالدين إسماعيل في كتابه " الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره " الصادر سنة 1966 ، فرغم تناوله للشعر في نفس الفترة التي ظهرت فيها قصيدة النثر ، إذ من المتفق عليه بين العديد من الباحثين أن ظهورها تزامن مع ظهور الشعر الحر ، إلا أنه لم يتطرق لها لا من قريب ولا من بعيد**

2 ـ قصيدة النثر العربية : التغاير والاختلاف ـ إيمان الناصر ـ ص : 72

3 ـ نفسه ـ ص : 73

4 ـ النص في ضيافة الرؤيا ـ رحمن غركان ـ ص : 58 5 ـ نفسه ـ ص : 55 6 ـ نفسه ـ ص : 59

والسبب في هذا الرفض والعزوف عن قصيدة النثر أعمق مما ذكر رحمن غركان ، إنه يعود لقصيدة النثر في ذاتها بسبب جدتها المفرطة وخطابها الشعري الموغل في التجريب والتجريد من جهة ، وإلى الخطاب النقدي التقليدي المهيمن في الجامعة والمنتصر للشعر التقليدي والشعر التفعيلي في أحسن الأحوال ، والمتوجس طبعا من التجارب الإبداعية الجديدة وخاصة قصيدة النثر لأنها تتحداه وتتجاوز أدواته النقدية التقليدية ، أي أنها تسحب البساط منه وتطالب بنقد جديد بمناهج ورؤى جديدة ، وهو ما يهدد مواقع هذا التيار النقدي في الجامعة ومؤسسات الدولة .

4 - 2 التلقي الحداثي :

جبهة أنصار الحداثة وخاصة أنصار قصيدة النثر كانت ضعيفة وتمثل الأقلية . ورغم أن قصيدة النثر فتحت بابا آخر للتحرر يمكن اعتباره امتدادا وتتميما للتحرر السياسي ، وهو ما يمكن تسميته بالتحرر الثقافي الذي يقتضي التخلص من التبعية للآخر الحاضر (الغرب) أو الآخر الغائب (التراث) . إلا أن هذا الفهم للتحرر والحرية لم يكن قد نضج بعد نظرا لانفعالية المرحلة وعصابها وتوترها ، ونظرا لهيمنة التقليد والتخلف في كافة مناحي الحياة العربية . ولذلك حوصر هذا التلقي الحداثي المدافع عن قصيدة النثر ، مما جعل قصيدة النثر هي الأخرى تنكمش على ذاتها لفترة طويلة ، ولم تعد لعنفوانها إلا في الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين لكونها فرضت نفسها من خلال كثرة الشعراء المنتسبين إليها ، وظهور فئة جديدة من النقاد قررت خوض المغامرة النقدية بالاقتراب من قصيدة النثر ومن عوالمها المربكة .

وعلى العموم فإن هذا النوع من التلقي الحداثي لقصيدة النثر كان في البداية يقوم على الانبهار بقصيدة النثر والتشبث بها والحرص على الكتابة من داخل أفقها رغم ما تعرض له شعراؤها من رفض وسخط ونبذ وصمت وإقصاء . وتتكون هذه الجبهة التي تشكل الأقلية من بعض الشعراء وهم فرسان قصيدة النثر في الوطن العربي وروادها : محمد الماغوط ، توفيق صايغ ، أنسي الحاج ، جبرا إبراهيم جبرا . ومن أدونيس وخالدة سعيد في مجال النقد . ثم مجلة شعر في مجال التلقي ، فقد كانت هي المجلة الوحيدة التي تبنت مشروع قصيدة النثر ودافعت عنها وروجت لها ولأهميتها وحقها في الوجود إلى جانب الأشكال الشعرية

الأخرى أي قصيدة الوزن وقصيدة التفعيلة . لكن بعض أصحاب هذا الاتجاه يذهب إلى حد اعتبار قصيدة النثر هي الشكل الأسمى للشعر يقول أنسي الحاج : " وقصيدة النثر هي اللغة الأخيرة في سلم طموح الشعر " **(1)** .

4 - 3 التلقي التأويلي :

ونقصد به التلقي الذي تبلور منذ تسعينات القرن العشرين إلى الآن . وهو تلق تجاوز في الغالب مسألة شرعية قصيدة النثر ، وتوجه رأسا نحو القضايا الأساسية المتعلقة بشعريتها وما يميزها داخليا من خصائص ومبادئ وآليات . ويبقى الاختلاف بين أقطاب هذا النوع من التلقي مرتبطا بتجنيس قصيدة النثر ، فهذا التلقي لم يحسم بعد في مسألة جنس قصيدة النثر ، فالبعض اعتبرها نوعا شعريا إلى جانب قصيدة الوزن وقصيدة التفعيلة ، والبعض الآخر يعتبرها نوعا أدبيا وجنسا ثالثا مستقلا عن الشعر والنثر معا كما هو الأمر مع عزالدين المناصرة وغيره .

ولكن الجامع بين هذين التوجهين هو تجاوز الأحكام المسبقة حول قصيدة النثر ، والاقتراب من جوهر قصيدة النثر عبر نصوصها ومتونها . فرحمن غركان يرفض القراءات الإسقاطية ، أي تلك القراءات التي تدرس قصيدة النثر بمعايير قصيدة الوزن أو قصيدة التفعيلة ، لأن قراءتهابهذاالشكل يقود في نظره إلى " موقف " الضد / التأييد " لقصيدة النثر " **(2)** . ويرى أن قصيدة النثر كجنس إبداعي جديد يتطلب قراءة جديدة ، ونقدا جديدا يقول : " أن تقرأ قصيدة النثر فمعنى ذلك إطلالتك على جنس أدبي جديد يحفل بالمغايرة ، ويبحث عن آليات قراءة جديدة ، ويستدعي وعيا نقديا ينطلق منه ليشتق له معايير قراءة وموجهات كشف " **(3)** .

وإجمالا فقد حاول هذا التلقي الجديد تجاوز معايير سوزان برنار المتعلقة بالإيجاز والتوهج والمجانية ، لأنه رأى في هذه المعايير أنها لا تنطبق بالضرورة على قصيدة النثر العربية ، واقترح بدائل أخرى تتعلق بالإيقاع الداخلي ، والتكثيف التصويري ، والمكوّن السردي ،

---

1 - قصيدة النثر العربية : التغاير والاختلاف - إيمان الناصر - ص : 78

2 - النص في ضيافة الرؤيا - رحمن غركان - ص : 53

3 - نفسه - ص : 7

والتناص وغيرها من البدائل . بالإضافة إلى ذلك هناك مسلك آخر في هذا التلقي الجديد كما هو الأمر مع عبدالكريم حسن حيث يقترح الانطلاق من النصوص بعيدا عن أية أفكار أو نظريات أو أحكام قبلية . ومن خلال هذا الاستكناه لنصوصها يمكن الخروج بخلاصات وتعميمات ونتائج تتعلق بمكوناتها الفنية والدلالية ، وبطرق إنتاجها للشعرية . وينتهي إلى أن قصيدة النثر رغم فوضويتها ووحشيتها وانزياحها وخروجها عن المألوف ، إلا أن لها قوانينها وبنيتها " والكشف عن تلك البنية والقوانين رهن بالصبر والأناة وحسن الإصغاء " **(1)** . فعبدالكريم حسن عندما ولج عالم أنسي الحاج كأحد رواد قصيدة النثر في العالم العربي ، لم يحمل معه أي شيء مما يروج حول قصيدة النثر ، أو حول أنسي الحاج ، فقد دخل إلى عالمه مجردا ومغسولا من أية أفكار قبلية عنهما ، فلقاؤه بالنصوص كان لقاء مباشرا ودون وساطات يقول : " عندما قررت الدخول إلى العالم الشعري لأنسي الحاج لم أكن أعرف شيئا عن هذا العالم ، لم أكن أضمر أي حدس خاص ، أو انطباع أول ، أو حكم مسبق " **(2)** . وهذا التوجه الآن هو الذي يحكم أغلب القراءات والتلقيات الجديدة لقصيدة النثر ، أي الانطلاق من النصوص ، ومحاولة استكشاف ما تتميز به وما تخبئه من معاني وأسرار لغوية وشكلية وأسلوبية وشعرية ، ويمكن تسمية هذا التوجه بالتوجه " التأويلي " أو " التفاعلي " فقصيدة النثر تتطلب التفاعل والتعاون بين النص والقارئ من أجل إنتاج المعنى .

فالقارئ لقصيدة النثر هو قارئ يقظ ، ومتنبه ، ومنصت ، ومشارك ، وعنصر فعال في إنتاج الشعرية ، وفي تحيين الطاقات الكامنة في قصيدة النثر تقول إيمان الناصر : " يبدو أن خصائص هذه القصيدة لا تنمو من داخلها وحسب ، وإنما تتضافر بعطاء القارئ وتأملاته " **(3)** .

1- قصيدة النثر وإنتاج الدلالة - عبدالكريم حسن - ص : 280

2 - نفسه - ص : 11

3 - قصيدة النثر العربية : التغاير والاختلاف - إيمان الناصر - ص : 58

القسم التطبيقي :

قصيدة النثر بالمغرب وأكوانها التخيلية والدلالية

تقديم : قصيدة النثر بالمغرب وأسئلة التأسيس الصعبة :

عرف الشعر المغربي الحديث عدة تحولات وتيارات منذ بداية القرن العشرين : الكلاسيكية ، الرومانسية ، الرمزية ، الكاليغرافية ، الواقعية ... لكن مع قصيدة النثر تم تحقيق ما سماه روني طوم من خلال نظرية الكوارث التي أبدعها ب " القفزة " . فعوض أن تستمر قصيدة النثر في النسق الإيقاعي الجديد الذي ارتضاه شعراء الحداثة للشعر عبر ما سمي ب " الشعر الحر " ، أو الشعر الجديد التفعيلي ، وأن تواصل الطريق ، والبحث في نفس الوجهة ، إلا أنها أوقفت كل ذلك وقفزت إلى أرض أخرى لتبدأ منها ، إنها أرض مخالفة للشعر ، ومتعارضة معه ـ على الأقل حسب ما هو متداول ومعروف ـ أي أرض " النثر " . وبذلك تم تحقيق " القفزة " أو " الكارثة " . فمع هذه القفزة سيتم إحداث نوع من القطيعة مع السائد ، مع الصخرة الثقيلة للجاهز ، مع المنظور المهيمن للشعر والنقد ، أي ذلك المنظور الذي يربط بشكل آلي وبديهي بين الشعر والإيقاع و الوزن والموسيقى . وبالتالي لا يمكن الحديث عن الشعر خارج هذه الحدود والرسوم حسب هذا المنظور . لكن مع قصيدة النثر سيتم الإقرار بإمكانية الانطلاق من فرضيات أخرى في الكتابة الشعرية ، من أراضي غير مكتشفة هي أراضي النثر المتنوعة ، من نصوص دينية ، وأساطير ، وأناشيد وتهويمات قديمة ، وكتابات فلسفية وحكمية وتصوفية ... مع هذه القفزة بدأ البحث عن مداخل ومفاتيح أخرى للشعرية غير الإيقاع : من قبيل الصورة الشعرية ، المفارقة ، التكثيف والإيجاز كما هو الأمر في العديد من الأشكال والأنماط الشعرية الوجيزة ، ثم السرد ، والتناص ، واليومي .... وهذا ما يعطي لقصيدة النثر طابعها الكارثي والما بعد حداثي ، ذلك أن الإبداع الكارثي حسب ما يقول مطاع صفدي " لا يهدأ أو يستقر على ثوابت معينة حتى يضطر إلى نقضها "1 .

وهكذا ستنفتح القصيدة على جبل من الإمكانات والاحتمالات ، والتي ستعطي للشعر إمكانية التحليق والانطلاق والإبداع والخلق ...

---

1 ـ نقد العقل الغربي : الحداثة / ما بعد الحداثة ـ مطاع صفدي ـ مركز الإنماء القومي / بيروت ـ 1990 ـ ص : 61

مع هذه الاختيارات الجديدة تم تجاوز كل الرؤى المغلقة والكابحة والضيقة ، وكل أشكال التحديد والتصنيف والتعليب ... وأصبح الشعر بدل ذلك مفتوحا على الجدة والدهشة والنضارة والولادة والمستقبل والحياة .... وعلى التطور المستمر لأنه انفتح على أهم عنصر من عناصر التجديد هو " المتغير " ، أي اليومي ، والحياتي ، والواقعي ... وهو ما لم يكن حاصلا في السابق وفي جميع المناحي المعرفية والأدبية في المجتمعات العربية ومنها المغرب طبعا . فقد ظل الفكر العربي خارج الأسئلة الحقيقية ، خارج سؤال التأسيس والذي ينبغي أن ينطلق من ربط المعرفة والكتابة والإبداع بالواقع ...

وأمام هذا الانغلاق ، والانكفاء على الذات ، والاقتصار على ما هو موجود ستكون النتيجة هي التجمّد ، والتختر ، والتخشّب ...

هذا التخشب طال كل شيء : العقل ، والجسد ، واللغة ، والمعرفة ، والكتابة ... ويبقى الحل للخروج من حالة " التخشب " المرضي حسب مطاع صفدي هو الفن ، وخاصة الشعر . إن الشعري هو سلاحنا ضد التخشب سواء المعرفي ، أو اللغوي ، أو الجسدي ...

وفي محاولة الشعر الانفلات من التخشب ، فإنه غالبا ما يأتي على شكل هذيانات وهلوسات ، وهذا ما يفسر ظاهرة الغموض والإبهام التي طالت العديد من النصوص والتجارب الشعرية العربية . وعليه فإن الشعري حسب مطاع صفدي " اتحد مع المرضي "1.

هذا الأمر يمكن أن نلمسه بشكل واضح عند المؤسس الأول لقصيدة النثر الشاعر محمد الصباغ ، وذلك من خلال رهانه على اللغة ، والصورة ، والخيال ... بعيدا عن كل ما يقيد حريته وعفويته وانسيابه ، وكذلك عند المؤسس الثاني لقصيدة النثر الشاعر رشيد المومني . مع محمد الصباغ سنجد خروجا كليا عن الأسئلة والتوجهات الكبرى في الشعر والأدب . ذلك أنه اجترح لنفسه نهجا جديدا ، وقضية جديدة تمثلت أساسا في تحديث الأدب المغربي ومنه الشعر المغربي . فقد حاول أن يرجع سؤال التأسيس إلى منطلقه الحقيقي ، وذلك عبر التركيز على تطوير الأدب من الداخل ، سواء تعلق الأمر بالمعجم ، أو بالدلالة ، أو بالأشكال الفنية ، وتقنيات الكتابة ... لكن البيئة الثقافية المغربية لم تكن في مستوى هذا الرهان ، لذلك سيتم محاربة هذا المشروع الأدبي الجديد من خلال آليات مسمومة وبغيضة تمثلت في التجاهل ،

---

1 - نقد العقل الغربي : الحداثة / ما بعد الحداثة - مطاع صفدي - ص : 61

والصمت ، واللامبالاة . فرغم أن تجربة محمد الصباغ الأدبية تم الاعتراف بها على المستوى العالمي ، عبر ترجمة أعماله الشعرية والأدبية للإسبانية والإنجليزية والفرنسية ، وعلى المستوى العربي وذلك من خلال مواكبة تجربته والكتابة عنها عبر بعض المجلات ، أو عبر إفراد مقدمات لبعض كتبه من طرف بعض الكتاب والنقاد الكبار في لبنان وفي المهجر الأمريكي ، وخاصة من طرف ناقد الرابطة الأدبية خليل نعيمة . إلا أن تجربته على المستوى المحلي أي داخل المغرب ، لم يتم الاحتفاء بها والالتفات إليها ، فطالها الصمت والنسيان . وبالتالي لم يكتب لها الشيوع والتأثير في الشباب ، ولذلك ظلت تجربة معزولة ، ولم تتطور لتشكل حركة أدبية يلتف حولها جماعة من الشعراء والكتاب . نفس الأمر سيتكرر مع المؤسس الثاني لقصيدة النثر في المغرب الشاعر رشيد المومني في مرحلة السبعينيات . والغريب أنه تم تجاهل تجربتيهما الشعريتين من طرف باحثين وشعراء كبار مجايلين لهما أو على الأقل عاشوا معهم في نفس الفترة ، ذلك أنهم لم يتناولوا أشعارهما في رسائلهم الجامعية ، رغم أنهم خصصوا هذه الرسائل لنفس المرحلة التي كتب فيها محمد الصباغ ورشيد المومني قصيدة النثر أي فترة الخمسينيات والستينيات بالنسبة للأول ، والسبعينيات بالنسبة للثاني أي رشيد المومني *. وأقصد هنا الشاعرين / الناقدين : محمد بنيس وأطروحته " ظاهرة الشعر المغربي المعاصر " التي خصصها لمؤسسي القصيدة الحديثة بالمغرب في الستينيات ، وأقصى منهم محمد الصباغ ، على اعتبار أنه كتب قصيدة النثر أو ما كان يعرف باسم الشعر المنثور . ولذلك اكتفى بالشعراء التفعيليين أي الذين كتبوا ما يعرف بقصيدة الشعر الحر . وعبدالله راجع في أطروحته " الشهادة والاستشهاد " التي خصصها لمرحلة السبعينيات ، بدوره أقصى قصيدة النثر ، وبالتالي تم إسقاط اسم الشاعر رشيد المومني .

ومن الملاحظات الأخرى التي يمكن تسجيلها فيما يخص قصيدة النثر بالمغرب :

ـ أولا : أنها ظلت في بداية ظهورها ونشأتها ، تجربة أفراد ، لا أجيال . فقد كتبها العديد من المبدعين في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات ، لكن الأمر لم يتجاوز بضع نصوص لم

***يعتبر رشيد المومني شاعرا سبعينيا بامتياز ، ذلك أنه نشر ثلاثة دواوين شعرية في هذه الفترة وهي كالتالي : 1 ـ حينما يورق الجسد 1973 ، 2 ـ النزيف 1974 ، 3 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر 1979 .**

ترق لمستوى كتاب ، أو لمستوى اختيار فني وشعري عند هؤلاء ، باستثناء محمد الصباغ الذي كرس حياته لكتابة قصيدة النثر أو ما كان يعرف حينها باسم (الشعر المنثور) ، وكتابة الشذرة الشعرية ، والخواطر ، وغيرها من الأنماط ذات الطابع الشعري والنثري ، أو ما عرف ب (النثر الشعري)*. ولذلك فقد ظل محمد الصباغ وحده يغرد خارج السرب ، ولم يتمكن من التأثير على مجايليه أو على الأجيال اللاحقة . ويمكن بالتالي اعتباره المؤسس الوحيد لقصيدة النثر بالمغرب ـ حسب ما أعرف ـ والله أعلم . والغريب أنه كان سباقا للتجديد والحداثة حتى من الشعراء الذين تم اعتبارهم حداثيين بالمغرب ، أي شعراء القصيدة التفعيلية أو الشعر الحر كما درج على تسميته . فهو ارتاد عالم التجديد منذ بداية الخمسينيات واستمر في هذا المنحى التجديدي خلال العقود اللاحقة إلى غاية وفاته سنة 2013 رحمه الله . أما شعراء الحداثة فلم تنضج تجربتهم الشعرية حتى الستينيات من القرن العشرين . ومع ذلك يتم استثناؤه من الريادة وشرف التأسيس للحداثة !!!

ومن الأمور الأخرى التي يمكن الإشارة إليها والتي رافقت قصيدة النثر في مرحلة التأسيس بالمغرب ، أنه رغم ظهور الجيل الثاني من شعراء قصيدة النثر والذين كانوا مؤسسين لمصطلح قصيدة النثر كبديل عن مصطلح الشعر المنثور الذي عرف به الجيل الأول في العالم العربي وخاصة في لبنان مع جبرا إبراهيم جبرا ، وتوفيق الصايغ ، ومحمد الماغوط ، وأنسي الحاج ، ويوسف الخال ، وأدونيس ... أي مع ما يعرف بتجمع مجلة " شعر " ببيروت ، إلا أن صدى هذه التجربة الشعرية والمصطلحية والنقدية لم يصل إلى المغرب حتى السبعينيات ، ومع شاعر واحد هو رشيد المومني الذي انبرى لكتابة قصيدة النثر منذ بداية السبعينيات . والعجيب أن تجربة رشيد المومني مع قصيدة النثر ستظل هي الأخرى هامشية ، ومحدودة . ولم تحظ بالمواكبة والمتابعة النقدية والدعم ، بل حوربت وبشراسة .

***منذ أول عمل لمحمد الصباغ " العبير الملتهب " لم يتم تجنيسه ، فقد بقي غفلا بدون تجنيس . وهذا ما يدل على أن كتاباته طرحت إشكالات فنية تتجاوز مقولات وقوالب وصيغ التصنيف القديمة وعلى رأسها التصنيف الكبير : شعر ونثر . فمع محمد الصباغ انتفت الحدود بين الشعر والنثر وهو ما وضع النقد التقليدي في ورطة حقيقية ، ولذلك سنجد أغلب التسميات التجنيسية لأعماله دارت حول شعر أو كتابة . مع تخصيص بعض كتابته أيضا للقصة القصيرة وللرواية وأدب الأطفال ، والتي لم تكن تخلو من شعرية .**

الدليل على ذلك أن شاعرا كبيرا من مثل عبدالله راجع استثناها من أطروحته الجامعية .
وهكذا فقصيدة النثر في محاولتيها الأولى مع محمد الصباغ والثانية مع رشيد المومني لم يكتب لها الانتشار والنجاح والتأثير . وبقينا ننتظر حتى الثمانينيات وبشكل خاص التسعينيات حيث تحولت قصيدة النثر من تجربة فردية معزولة ومحدودة إلى تجربة مجموعة من الشعراء في الثمانينيات ، وإلى تجربة شاملة في التسعينيات حيث أصبحت هي النمط الشعري الأول المتداول في المغرب في حين تراجع النمطان الآخران المتعلقان بقصيدة الوزن ، وبمنافستها الأولى قصيدة التفعيلة . ولذلك هناك من يعتبر أن البداية الحقيقية لقصيدة النثر ترتبط بالتسعينيات ، وذلك بظهور دواوين كثيرة خاصة بهذا النمط الشعري ، وإعلانها كاختيار شعري أساسي عند أغلب الجيل التسعيني .

ـ ثانيا : أن قصيدة النثر في المغرب كتبت في المرحلة الأولى مع محمد الصباغ ، وحتى في المرحلة الثانية مع رشيد المومني خارج الرؤية الفرنسية لقصيدة النثر كما جاءت مع الناقدة الفرنسية سوزان برنار في كتابها " قصيدة النثر من بودلير حتى وقتنا الراهن " ، والتي تم تبنيها في الساحة النقدية والثقافية العربية من خلال مجلة شعر وخاصة من طرف أدونيس ويوسف الخال اللذان خصصا لها بعض المقالات النقدية دفاعا عن المصطلح (قصيدة النثر) ، وتوضيحا لأهم مبادئها وخصائصها . ذلك أن محمد الصباغ كتب قصيدة النثر على طريقة " الشعر المنثور " الذي عرف في لبنان مع أمين الريحاني صاحب ديوان " هتاف الأودية " الذي صدر سنة 1910 ، ومع شعراء المهجر خاصة جبران خليل جبران الذين اشتهر بأسلوبه الجديد القائم على المزج بين الشعر والنثر عبر ما عرف ب " النثر الشعري " و " الشعر المنثور " . كما كتبها متأثرا بمصدر شعري آخر غير فرنسا ، وهو الشعر الإسباني . وبذلك يمكن القول أنه كتب قصيدة النثر على الطريقة الرومانسية متأثرا في ذلك بجبران وبالشعراء الإسبان بمن فيهم الشاعر الكبير فدريكو غارسيا لوركا .

ومدخل التحديث الشعري عنده لم يكن مدخلا إيقاعيا ، عبر إجراء بعض التعديلات الشكلية على البيت ، وفي اختيار بعض البحور دون الأخرى ، أو في التحرر من القافية وغيرها من التغييرات ذات الطبيعة الشكلية الصوتية تحديدا ، بل كان مدخلا لغويا . فهو اعتبر أن الشعر لغة أولا وأخيرا . ولذلك فعملية التحديث الشعري تقتضي التحرر من اللغة التقليدية المثقلة

بالأصداء والآثار الأخلاقية والدينية ، وبالزخارف والأصباغ البلاغية . فهدفه كان هو جعل اللغة أكثر حياة ونضارة وجدة ، وقربا من العصر والواقع واليومي . وهي عملية ليست هينة في مجتمع محافظ وتقليدي ومنكفئ على نفسه .

وإذا كانت مهمة محمد الصباغ هي تحرير اللغة الشعرية من الكوابح التراثية والأخلاقية والدينية والبلاغية التي كانت تمنعها من الانطلاق والتحليق بعيدا في سموات الإبداع ، فإن مهمة الشاعر رشيد الموني ارتبطت أساسا بتحرير الرؤية الشعرية من الإيديولوجيا ، ومن تبعيتها للسياسة والأحزاب والدولة والتيارات الفكرية المهيمنة في الستينيات والسبعينيات في العالم العربي ، وخاصة الماركسية والوجودية والمذاهب الأدبية الواقعية ، والتي تعتبر أن الشعر هو محاكاة للواقع أو انعكاس مباشر للحياة وللبنيات التحتية المادية والاقتصادية والاجتماعية . كما ارتبطت مهمته أيضا بتخليص الشعر من الشعار والخطابة والبيان ، ومن مختلف الأبعاد التواصلية والنفعية ، والوظائف التحريضية والتهييجية ... حيث يتم اعتبار الشعر وسيلة لا غاية في حد ذاته . وهو ما نجح فيه رشيد المومني ، عبرتحرير القصيدة من المباشرية والوضوح والنثرية الفجة ، بالرهان على الصورة الشعرية والرؤيا المحملة بما هو كوني وإنساني ومعرفي وشعري . وهكذا أصبح الشعر مع رشيد المومني أكثر ارتباطا بالعالم أو بالكون ، أكثر من الارتباط بالمجتمع في جانبه الحياتي والمباشر . والملاحظ هنا أن رشيد المومني كتب قصيدة النثر بطريقته الخاصة البعيدة عن التصور البرناري أو الأدونيسي لقصيدة النثر . أي أن القصيدة عنده لم تكن وفية لخصائص قصيدة النثر الثلاثة : الإيجاز ، التوهج ، المجانية . ولكنها في المقابل حافظت على شرطيها الأساسيين القائمين على ثنائية الهدم والبناء ، وثنائية الفوضى والنظام . وبالإضافة إلى ذلك ظلت وفية للشاعر ولرؤيته الخاصة للشعر . فقصيدة النثر عنده خاصة في المرحلة الأولى (مرحلة السبعينيات) كانت أكثر ارتباطا بالحلم والرؤيا ، واستلهاما لآليات عملهما[أي الحلم والرؤيا] من تكثيف ونقل وتصوير ورمزية . كما تميزت قصيدة النثر عنده بانفتاحها الأولي على الرسم واللون والتشكيل وهندسة الفضاء . وهذا ما نلمسه منذ أول ديوان له وهو " حينما يورق الجسد " الصادر سنة 1973 ، ذلك أن لوحة الغلاف هي للشاعر نفسه ، حيث تصبح اللوحة امتدادا للقصيدة ، وبعدا من أبعادها ، وليست مجرد تكملة ، أو ذات وظيفة تجميلية ، وتتميمية

لطقوسية الكتابة ، إذ نجد اللوحة في ديوان " حينما يورق الجسد " تتماهى مع الديوان ، ومع العنوان ، ذلك أنها تتكوّن من جسد انساني لامرأة مختلط بعناصر الطبيعة والكون ، وهو ما يوحي بكونية الجسد وتفتحه واندماجه الشامل مع باقي الموجودات الأخرى . نفس الأمر سيتكرر في ديوانه الثاني " النزيف " الصادر سنة 1974 ، ذلك أن لوحة الغلاف صممت بريشة الشاعر نفسه رشيد المومني ، وهي الأخرى تتفاعل مع المجموعة الشعرية بشكل عميق ، حيث نجد " النزيف " يحضر بشكل جمالي من خلال اللون الأحمر القاني الذي يملأ الجزء العلوي من الغلاف ، بالإضافة إلى كتابة العنوان بالأحمر ، لدرجة أن العلاقة بين العنوان واللون تصبح علاقة رمزية وأيقونية ، وهو بعد آخر ينضاف لقطوف الكتابة عند الشاعر رشيد المومني . أيضا في ديوانه الثالث " مشتعلا أتقدم نحو النهر " الصادر سنة 1979 ، استعمل رشيد المومني اللون الرمادي لكتابة قصائده الشعرية ، لون المدينة العتيقة ، لون الأرض ، لون الغروب .... أي ذلك اللون الذي يحيل على التمازجات ، والحيرة ، وصعوبة الرؤية والفهم ... البعد التشكيلي والغرافيكي سيظهر أكثر في مرحلته الثانية أي مع ديوانه الرابع " مهود السلالة " ، والأول بعد مرحلة الصمت الشعري ، أو على الأقل على مستوى النشر والتي تجاوزت عشرين سنة *.

واللافت للانتباه أن قصيدة النثر حوربت بشراسة في بدايتها سواء من طرف المحسوبين على التيارات التقليدية أو المحافظة ، أو من المحسوبين على حركات الحداثة ، بمن فيهم شعراء الشعر التفعيلي أو ما سمي حينها بالشعر التفعيلي ، والنموذج في المشرق هو نازك الملائكة ، أما عندنا في المغرب فيمكن الحديث عن نجيب العوفي ، وأحمد المعداوي ، ومليكة العاصمي ، وأيضا الشاعرين والناقدين والجامعيين : محمد بنيس وعبدالله راجع ، وذلك بعدم التطرق إليها في رسائلهم الجامعية**

*** ديوان " مشتعلا أتقدم نحو النهر " صدر سنة 1979 ، وديوان " مهود السلالة " سنة 2002**

**** كتب محمد بنيس أطروحته " ظاهرة الشعر المغربي المعاصر " وتحدث عن الشعراء التفعيليين ، لكنه لم يتطرق لمجهود محمد الصباغ في كتابة قصيدة مختلفة ومغايرة للقصيدة التفعيلية ، أي " قصيدة النثر ، رغم أنه سبق هؤلاء إلى الحداثة الشعرية ، فقد نشر ديوانه " شجرة النار " سنة 1955 ، أي قبل كل المحسوبين على الحداثة الشعرية في المغرب . كما لم يتطرق للشاعر أحمد صبري الذي نشر ديوانه " أهداني خوخة ومات " سنة 1967 الذي ينتمي لقصيدة النثر . نفس الأمر تكرر مع عبدالله راجع الذي خصص أطروحته للشعر التفعيلي في السبعينيات ولم يشر لا من قريب ولا من بعيد لقصيدة النثر ، ولجهود رشيد المومني الذي يعد من الشعراء السبعينيين الذين خصص لهم رسالته .**

وكأنها ليست شعرا ، أو غير موجودة بالمرة . لدرجة أن الباحث يحار في تفسير هذا الصمت وخاصة من خلال شاعرين وباحثين من أهم رواد الحداثة الشعرية والنقدية والثقافية في بلادنا . وهكذا لم تصبح قصيدة النثر حاضرة وهادرة بشكل قوي إلا في أواخر الثمانينيات وخاصة في عقد التسعينيات يكفي أن نعطي مثالا على هذا الاكتساح في مرحلة التسعينيات ، أن مجلة جديدة متخصصة في الشعر هي " البحور الألف " نشرت 13 قصيدة شعرية ، واحدة فقط كانت تفعيلية للشاعر جمال الموساوي يقول نجيب العوفي " وباستثناء نص (سيجدر بي أن أموت) لجمال الموساوي الذي يعتمد تفعيلة المتدارك (فاعلن) فإن النصوص الباقيات تتحرر من الإيقاع العروضي ، وتمتطي موجة " النثيرة " أو قصيدة النثر حسب الاصطلاح المتداول "1 . وقد جاءت قصيدة النثر هذه المرة طوفانية وشاملة لدرجة أن مقاومة التقليديين وحتى الحداثيين التفعيليين تهاوت مقاومتهم أمام مدها الجارف في مختلف البلاد العربية . مما جعل أعداء قصيدة النثر والحداثة بالعالم العربي ، يتراجعون عن مواقفهم المتعنتة والرافضة لقصيدة النثر ، وحاولوا الدخول من نوافذ أخرى عبر القبول بها لكن مع التوجيه وإسداء النصح ، والمطالبة بتغيير اسمها ، أو اعتبارها جنسا أدبيا مستقلا ،لا نوعا من أنواع الشعر . كما حاولوا في مقارباتهم النقدية التقريب بين الأجيال والحساسيات وخلق نوع من المهادنة بين التيارات الشعرية ، وجعل مقاربة قصيدة النثر كمثيلاتها من الأنماط الشعرية ، وخاصة القصيدة التفعيلية لإخفاء التمايزات الشعرية . وعوض الحديث عن قصيدة النثر ، وعن قصيدة التفعيلة ، في استقلاليتهما ، وفي تمايزهما ، فإنهم يعملون عكس ذلك على الحديث عن الشعر المغربي المعاصر أو الراهن في كليته دون الإشارة إلى نوع الديوان هل ينتمي إلى القصيدة التفعيلية أم إلى قصيدة النثر . والمثير للانتباه أن أغلب النقاد الجدد ، أو نقاد الراهن الشعري يفعلون ذلك من قبيل صلاح بوسريف ، عبداللطيف الوراري ، عبدالسلام الموساوي ، أحمد العمراوي ، أحمد زنيبر ، خالد بلقاسم ، بنعيسى بوحمالة ، أحمد هاشم الريسوني ، حسن لشقر ، محمد الديهاجي ، وغيرهم كثير ... بل إن البعض يتحدث عن قصيدة النثر ويتهيب من ذكر شعرائها ، ولا الحديث عنها ، وعن تاريخها وروادها ... ورغم هذا الصمت ، وهذا التعتيم ، والطمس ، وغيرها من أشكال التشويش ، فإن قصيدة النثر تشق طريقها بثبات ، وأصبحت تفرض نفسها كنوع شعري متميز له شعراؤه ، ومؤخرا بدأ يكتسب حتى نقاده في العالم العربي وفي المغرب أيضا . وإن كان في المغرب مازالت الحركة النقدية المتصلة بقصيدة النثر تتوجه نحو قصيدة النثر العربية دون المغربية ، وهذا ما وجدناه في بعض المتون النقدية التي كتبت حول قصيدة النثر منذ بداية الألفية الثالثة . واللافت للانتباه أن بعض شعراء قصيدة التفعيلة حاولوا الاقتراب من قصيدة النثر والاستفادة منها ، عبر استعمال بعض تقنياتها من شكل مقطعي أو شذري ، ومن لجوء للسردي واليومي والتصويري ....

---

1 ـ رهان البحور الألف ـ نجيب العوفي ـ مجلة البحور الألف ـ العدد : 3 / 4 يوليوز 1995 ص : 42

ومن الملاحظ فيما يخص قصيدة النثر المغربية أن هناك نوعا من الاختلاف حول تاريخها ، فالبعض يرجعها إلى أواخر الأربعينيات كمحمد بنيس ، ومحمد السرغيني ، وأحمد هاشم الريسوني . والبعض يرجعها إلى أواخر السبعينيات : نجيب العوفي ، عبدالسلام الموساوي ، عبدالله شريق ، يقول هذا الأخير في كتابه " في شعرية قصيدة النثر " : " ظهرت البدايات الأولى لهذا الشكل في المشرق منذ أواخر الخمسينيات مع الماغوط وأنسي الحاج ويوسف الخال وغيرهم ، تطويرا وتحويلا لتجربة أدباء المهجر . أما في المغرب فلم يتبلور إلا مع أواخر السبعينيات رغم المحاولات المحدودة التي ظهرت من قبل "1 . وعبدالله شريق هنا ارتكب عدة أخطاء تاريخية فيما يخص التأريخ لقصيدة النثر سواء بالمغرب أو بالعالم العربي ، فقد أرجع ظهور قصيدة النثر لأواخر الخمسينيات ، في حين أنها ظهرت في أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات ، وأول ديوان لقصيدة النثر هو " ثلاثون قصيدة " لتوفيق الصايغ والذي صدر سنة 1954 . أما إذا اعتبرنا قصيدة النثر هي نوع من الشعر تمرد على الأوزان والقوافي فإن البداية ستكون أبعد من ذلك مع ظهور ما يعرف بالشعر المنثور الذي ظهر في بداية القرن العشرين مع أمين الريحاني وجبران خليل جبران ، وقد نشر أول ديوان من الشعر المنثور " هتاف الأودية " للشاعر أمين الريحاني سنة 1910 .
أما على مستوى المغرب فقد أرجع ظهور قصيدة النثر إلى أواخر السبعينيات ، في حين أنها ظهرت في أواخر الأربعينيات كما يذكر محمد السرغيني ، ومحمد بنيس ، وأحمد هاشم الريسوني وأول ديوان لقصيدة النثر هو " شجرة النار " لمحمد الصباغ وقد نشر مترجما إلى الإسبانية سنة 1953 ، وظهر منشورا بلغته الأصلية العربية بعد ذلك سنة 1955 .
كما ظهر ديوان آخر في قصيدة النثر في أواخر الستينيات وهو : " أهداني خوخة ومات " للشاعر أحمد صبري وبالضبط سنة 1967. كما ظهر في السبعينيات ثلاثة دواوين من قصيدة النثر للشاعر رشيد المومني وهي : - " حينما يورق الجسد " - 1973 - " النزيف " - 1974 - " مشتعلا أتقدم نحو النهر " - 1979 .
والبعض الآخر من النقاد يرجعها إلى السبعينيات مع رشيد المومني ، أمثال النقاد عبداللطيف الوراري ، ورشيد اليحياوي في كتابه " قصيدة النثر أو الأرض المحروقة " .
والبعض يخلط بين ممثليها وروادها وممثلي القصيدة التفعيلية . فعبدالله شريق مثلا يذكر بعض ممثلي قصيدة النثر الناجحة كالتالي : " محمد بوجبيري ، حسن نجمي ، وفاء العمراني ، إدريس علوش ، عبدالدين حمروش ، حسن الوزاني ، عبدالسلام الموساوي ، إدريس عيسى ، محمود عبدالغني ، الزهرة المنصوري ، أحمد هاشم الريسوني ، أحمد محمد حافظ ، محمد حجي ، وداد بنموسى ، جمال الموساوي .... "2 . في حين نجد أن إدريس عيسى ، وأحمد حافظ ، وجمال الموساوي لم يكتبوا قصيدة النثر وإنما كتبوا قصيدة

---

1 - في شعرية قصيدة النثر - عبدالله شريق - منشورات اتحاد كتاب المغرب - ط 1 - 2003 - هامش ص : 28
2 - نفسه - ص : 29

التفعيلة . أما الطيب هلو فاعتبر أن قصيدة النثر قد انتشرت في السبعينيات وهو حكم غير صحيح ، بل كانت منبوذة ، وقد كتبها القليل في هذه الفترة أهمهم الشاعر رشيد المومني ، وقد حوربت قصيدة النثر في تلك الفترة بضراوة وفيما بعد أيضا ، كما اعتبر أن عبداللطيف بنيحيى من شعراء قصيدة النثر في السبعينيات ، لكنه لم يكن كذلك بل كان شاعرا تفعيليا وديوانه الذي أصدره سنة 1973 يشهد على ذلك . يقول الطيب هلو : " وقد يدرك القارئ امتداد المتن المدروس في الزمن بدءا بالمؤسس الشاعر الكبير محمد الصباغ ، مرورا بالشاعر المتميز عبداللطيف بنيحيى ، وصولا إلى شعراء السبعينيات الذين انتشرت على أيديهم هذه القصيدة وقد مثلنا لهم بالشاعر عبدالله زريقة . لنبلغ مرحلة الثمانينيات التي اكتسحت فيها قصيدة النثر المشهد الشعري المغربي "1 .

من الأسئلة الكبرى التي حاولت رصدها والإجابة عنها بشكل ظاهر أو مضمر ، هناك سؤال تاريخ قصيدة النثر المغربية ، وما يرتبط بها من حداثة وما بعد حداثة . ذلك أن أغلب النقاد ومؤرخي الشعر المغربي الحديث ، ينطلقون في حديثهم عن تاريخ الحداثة الشعرية ، من الشعر التفعيلي أو ما كان يسمّى ب " الشعر الحر " ، الذي ثار على الشعر التقليدي العمودي ، وتجاوزه إلى صيغ شعرية جديدة . فيشيرون إلى عبدالكريم الطبال ، ومحمد السرغيني ، ومحمد الخمار الكنوني ، وأحمد المجاطي ، وأحمد الجوماري .... في المقابل يصمتون تماما عن رائد الحداثة الشعرية بالمغرب أو ما بعد الحداثة وهو الشاعر محمد الصباغ ، ذلك أنه كتب قصيدة النثر ، أو القصيدة اللاوزنية قبل كل هؤلاء ، ونشر دواوينه التي تنتمي لقصيدة النثر منذ بداية الخمسينيات . نشر ديوانه الأول الخاص بقصيدة النثر " شجرة النار " مترجما إلى الإسبانية سنة 1953 ، وبلغته العربية الأصلية سنة 1955 ، ثم نشر الديوان الثاني في هذا النمط من الشعر " أنا والقمر " سنة 1956 . وبالتالي فهو رائد قصيدة النثر ليس في المغرب فقط بل في العالم العربي إلى جانب الرعيل الأول من شعراء قصيدة النثر المتكوّن من : توفيق صايغ ، وجبرا إبراهيم جبرا ، ومحمد الماغوط ، وأنسي الحاج ...

الرهان الثاني المهم الذي حاولت أن أسلط عليه الضوء أكثر ، هو ما يتعلّق بالتعريف بقصيدة النثر ، وبشعرائها ، وتقريبها من القراء . ذلك أننا نجد أن أغلب من تحدث عن الشعر المغربي الحديث ، إما كان يسكت عنها كما فعل محمد بنيس في كتابه " ظاهرة الشعر المغربي المعاصر " ، وعبدالله راجع في كتابه " القصيدة المغربية : بنية الشهادة والاستشهاد " . وإما يتم إدراجها ضمن المشهد الشعري المغربي المرتبط بمرحلة الثمانينيات والتسعينيات ، إلى جانب الأنماط الشعرية الأخرى ، وخاصة القصيدة التفعيلية ،

---

1 ـ بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر ـ الطيب هلو ـ شركة مطابع الأنوار المغاربية / وجدة ـ ط 1 ـ 2010 ـ ص : 98

دون التنصيص عليها ، ومناقشتها كنمط شعري خاص له شعراؤه وأعلامه وخصائصه ... والسبب في رأيي ربما يعود لكون أغلب من كتب عن الشعر المغربي الحديث هم شعراء يكتبون قصيدة التفعيلة بما في ذلك محمد بنيس وعبدالله راجع ، نفس الأمر بالنسبة للنقاد الجدد الذين تناولوا مرحلة الثمانينيات وما بعدها بالدراسة : صلاح بوسريف ، عبداللطيف الوراري ، أحمد هاشم الريسوني ، أمجد مجدوب رشيد ....

ولعل من أهم النقاد المعاصرين الكبار الذين أقروا بأهمية تجربة قصيدة النثر في العالم العربي وضرورة تسليط الضوء عليها ، نجد الناقد الكبير صلاح فضل ، الذي قال عنها سنة 1993 بجريدة أخبار الأدب القاهرية : " لقد أصبحت قصيدة النثر راية الشباب الثائر على الأعراف ، مما يدعونا بشدة كي نكفّ عن توصيفها السلبي ونعدل عن التشكيك في مفارقة تسميتها ، لنحاول رؤيتها في ذاتها وقراءة شيء من تجلياتها الناطقة "1. وهو نفس ما أشار إليه الروائي والناقد المصري إدوار الخراط ، الذي اعتبر أن إنكار قصيدة النثر " أصبح نوعا من العبث النقدي " . رغم أنه يشكك في تسميتها ، ويقترح بديلا آخر هو " الكتابة عبر النوعية " . وهو ما قام به غالي شكري أيضا الذي أقر بمنجز قصيدة النثر في كتابه " شعرنا الحديث إلى أين ؟ " في فترة سابقة لكنه رفضة التسمية (نشر الكتاب في أواخر الستينيات) . وهكذا نلاحظ أنه تم التخلي عن تلك المقاومة وعن ذلك الرفض الأهوج لقصيدة النثر ، لأنها فرضت نفسها واقعيا وعلى مستوى المنجز الشعري ، وقد أفرزت بعض التجارب الجيدة ، وبعض الأسماء الشعرية الكبيرة أو الواعدة سواء في العالم العربي أو في المغرب . وبناء عليه فإن الاختيار الملائم والأنسب هو تأمل منجزها الشعري ، ودراسة أهم خصائصا ومميزاتها الشكلية والدلالية ، والوقوف على أهم عناصرها البنيوية أو أفعالها المحركة ومنها طبعا البعد الموضوعاتي المتعلق بأهم التيمات والبعد التخيلي . وسنتوقف عند خمس مسارات موضوعاتية وشكلية كبرى يمكن اعتبارها بمثابة أفعال محركة لقصيدة النثر بالمغرب ، ويمكن معالجتها على الشكل التالي :

ـ قصيدة النثر البصرية

ـ قصيدة النثر السير ذاتية

ـ قصيدة النثر السوريالية

ـ قصيدة النثر الواقعية

ـ قصيدة النثر الشذرية

---

1 ـ قصيدة النثر : دراسة نظرية وتطبيقية صلاح السروى ـ نفرو للنشر والتوزيع / القاهرة ـ ط 1 ـ 2009 ـ ص : 9

الفصل الأول :

محمد الصباغ والمرحلة التأسيسية الأولى لقصيدة النثر بالمغرب

تمهيد :

لقد توافرت عدة أسباب لمحمد الصباغ لكي يكون رائدا من رواد الحداثة في المغرب ، ومن بين هذه الأسباب هناك ولادته ونشأته في مدينة تطوان التي عرفت حركة أدبية وثقافية مهمة إبان مرحلة الاستعمار ، وخاصة في ثلاثينيات وأربعينيات وخمسينيات القرن العشرين ، يقول الناقد أحمد هاشم الريسوني : " تميزت تطوان في فترة من تاريخها بحضور ثقافي رائد وثري ليس فقط في المغرب ، بل امتد هذا الحضور الفاعل والخصب حتى مشارف المشرق العربي ، وكذلك أوربا ، عبر بلاد الأندلس "1 . كما عرفت تطوان أيضا حركة إعلامية مهمة تمثلت في ظهور مجموعة من الجرائد إبان هذه الفترة ، ومنها : " جريدة الحياة ، الأخبار ، الوحدة المغربية ، الحرية ، الدستور "2 . وظهور عدد لابأس به من المجلات من أهمها :" السلام (1933) ، الأنيس (1946) ، المعتمد (1948) ، كتامة (1953) "3 .

وقد بدأ محمد الصباغ النشر في هذه الصحف والمجلات منذ 1947 ، حيث نشر " في مجلات : " الأنيس " ، المصباح " ، " النهار " وغيرها من صحف ومجلات تطوان "4 ومن العوامل الأخرى التي ساهمت في تفتيق موهبة محمد الصباغ الأدبية والشعرية ، اطلاعه على ما يجري في المشرق العربي ، وأيضا على ما يجري في الضفة الأخرى ، وخاصة ما يتعلق بالأدب الإسباني ، حيث كانت له علاقات عميقة ، ومراسلات كثيرة مع أدباء من لبنان ، ومصر ، والمهجر من قبيل : بولس سلامة ، ميخائيل نعيمة ، إليا أبو ماضي ، شفيق معلوف ، غادة السمان ، سعيد عقل ... كما راسل العديد من الأدباء الإسبانيين المشهورين عالميا ، وبعضهم حاز على جائزة نوبل للآداب ، ومن هؤلاء الكتّاب الإسبان الذي تواصل معهم ، وتكاتب معهم " خيراردو دييكو ، وداماسو ألونسو ، ، وفيثنطي ألكسندري (جائزة نوبل للآداب) ، وخوان رامون خيمينيث (جائزة نوبل للآداب) ، وغيرهم "5 .

هذه البيئة الثقافية الحيوية ، والغنية بالأنشطة الإعلامية ، والثقافية ، والشعرية ، والأدبية ، بالإضافة إلى علاقاته المتميزة والعديدة مع الكثير من أدباء البلاد العربية ، والمهجر ، وإسبانيا ، زد على ذلك دراسته بإسبانيا ، حيث التحق بمعهد العلوم المكتبية سنة 1957 ، من أجل دراسة " علم المكتبات " ، دون أن ننسى موهبته الخاصة وذوقه الشخصي ... هي

---

1 - إبداعية الكتابة : دراسة في التحديث الشعري عند محمد الصباغ - أحمد هاشم الريسوني - مطبعة سليكي أخوين / طنجة - ط 1 - 2012 - ص : 5 2 - نفسه - ص : 66 / 67 3 - نفسه - ص : 76 / 77

4 - منتخبات من أدب محمد الصباغ - مطبعة النجاح الجديدة / الدار البيضاء - ط 1 - 1984 - ص : 425
5 - نفسه - ص : 426

ما سيؤهله لإحداث رجة حقيقية في الأدب المغربي الحديث ، من خلال إخراجه من تلك القوالب التقليدية المتكررة التي منعته من الانطلاق والتحليق ، وتحريره من أغلال اللغة البلاغية الزخرفية ، واللغة التراثية الفقهية ... وفتحه على آفاق جديدة ، ومجالات وأنواع جديدة غير مطروقة ، وأهم ما جاء به هو تكسير تلك الحدود الصارمة بين الشعر والنثر ، فكتاباته الأدبية كلها تتميز بذلك العبور والجدل المستمر بين الشعر والنثر ، وهذا ما مكّنه لكي يكون من السباقين في المغرب الذين ثاروا على صفاء النوع ، ذلك أننا نجد أن مختلف الأنواع الأدبية التي كتب فيها من مقالة ، وخاطرة ، ورواية ، وقصة ، وأدب الطفل ، لا تخلو من الشعر والخصائص الشعرية كالصورة الشعرية ، والانزياح ، والرمز ، والمفارقة ، والإيحاء ... وهذا ما أدى إلى صعوبة تصنيف أعماله الأدبية ، وذلك ما لاحظناه عند الباحثين الذين اهتموا بأدبه سواء نقديا أو بيبلوغرافيا ، حيث أدخلوا بعض كتبه المقالية تحت راية الشعر ، وهو ما جدناه عند حورية الخمليشي ، وعبداللطيف الوراري ، وحتة محمد القاسمي البيبلوغرافي المغربي المشهور لم يسلم من هذا الخلط ...

ولابد أن نسجل أن محمد الصباغ بالإضافة إلى هذا التجديد الأسلوبي ، عبر المزج بين الشعر والنثر ، والتقريب بين الأنواع ، فقد كان رائدا لمجموعة من الأنماط الشعرية والأدبية الجديدة ، على رأسها قصيدة النثر من خلال ديوانيه : " شجرة النار " الصادر سنة 1954 ، و " أنا والقمر " الصادر سنة 1956 . حيث ظل وحيدا في هذا المجال الشعري الجديد ، ولم يسايره أي أحد على نفس الطريق أو النهج ، والسبب حسب الكثير من الباحثين أن البيئة المغربية الثقافية لم تكن مؤهلة لاستقبال مثل هذا النوع الشعر الذي تمرّد على التقاليد الشعرية العريقة وعلى رأسها الوزن والقافية . وبعد أن أحس بعدم نجاح محاولته التحديثية تلك في مجال الشعر ، فقد ابتكر نوعا شعريا جديدا هو القصيدة الشذرية ، او الكتابة الشذرية ، من خلال كتبه : " شموع على الطريق " 1968 ، و " شجرة محار " 1972 ، ثم " دفقات " 1995 . يقول محمد المسعودي : " يعد محمد الصباغ في طليعة الأدباء المغاربة المعاصرين الذين سعوا إلى تطوير طرائق الكتابة في الأدب المغربي الحديث . ولعل الاستناد إلى " البنية الشذرية " ميزة طبعت أدب الكاتب منذ مراحل مبكرة من من حياته الإبداعية (أوائل الخمسينيات من القرن الماضي) "1 . وقد ظل وحيدا ومتفردا في هذا النوع من الكتابة الجديدة ، وقد انضاف إليه رشيد المومني في بداية السبعينيات من خلال ديوانه " حينما يورق الجسد " الصادر سنة 1973 ، حيث كتب بعض القصائد القصيرة ذات الطابع الشذري ، لكن دون أن يجعل منها نهجا استراتيجيا كما فعل محمد الصباغ ، وقد ظل الأمر كذلك حتى التسعينيات من القرن العشرين حيث ستصبح

---

1 ـ الكتابة الشذرية في الأدب المغربي الحديث ـ محمد المسعودي ـ منشورات يليكي ـ أخوين / طنجة ـ ط1 ـ 2017 ـ ص : 9

الشذرة نهجا شعريا جديدا عند الكثير من شعراء قصيدة النثر من قبيل : أحمد بركات ، حسن نجمي ، سعد سرحان ، عبدالحميد بن داوود ، محمد الصالحي ، سعيد السوقايلي ، عبدالسلام الموساوي ، محمد بنطلحة ، محمد عابد ، عبدالدين حمروش ، إيمان الخطابي ، لبنى المانوزي ....

بالإضافة إلى ذلك فقد كان رائدا في أدب الطفل ، حيث كتب عدة مجموعات من قصص الطفل ، أهمها " عندلة " و " بسمة " سنة 1975 . وقد أشاد بهذه المجموعات الكثير من الكتاب منهم : عبدالعالي الودغيري ، وغادة السمان ، والمحجوب الصفرويوي ، وعبدالقادر الإدريسي " الذي قال إن ميلاد أدب الأطفال في المغرب كان على يد محمد الصباغ "1 .

وسنحاول في هذا الفصل أن نتوقف عن مجهوداته في غرس بذور نوع شعري جديد هو " قصيدة النثر " ، وما يميز طريقته في الكتابة الشعرية ، مع إبراز أهم التيمات ، والبنيات الأسلوبية في قصائده النثرية ، وخاصة في ديوانه " أنا والقمر " ، كما سنتوقف عند النمط الجديد من الكتابة الشعرية الذي برع فيه هو " قصيدة النثر الشذرية " من خلال كتبه الثلاث : " شموع على الطريق " ، و " شجرة محار " ، و" دفقات " . ولإبراز أهم

ا ـ محمد الصباغ ومجرة الكتابة :

كتب محمد الصباغ عن كل شيء تقريبا ، أو حتى لا نكون تعميميين أو إطلاقيين ، فقد كتب عن العديد من القضايا والمواضيع والأشياء . كما كتب معها أيضا ، أو كتب بلسانها ، أي جعلها تتحدث من خلاله ... فإبداع محمد الصباغ الأدبي والشعري يتميز بالبوليفونية ، والتعددية ، والتنوع ، والحوارية (الديالوجية) . فرغم أن الشعر مونولوجي أساسا أو ذاتي (حيث هيمنة الصوت الواحد ، صوت الشاعر في غالب الأحيان ، كما تعوّدنا على ذلك في الشعر التقليدي ، وحتى العالمي) ، إلا أنه مع الصباغ أصبح ديالوجيا ومليئا بالرؤى والأصوات . ذلك أن كل شيء يتكلّم عند محمد الصباغ ، ويعبّر عن كينونته ووجوده وفرادته : الأزهار ، الأشجار ، الحدائق ، الجدران ، النوافذ ، الأنهار ، الموجات ، البحار ، النجوم ، النساء ، الرجال ، الأطفال ، المبدعون ، المسافرون ، المتعبون ، الوحيدون ، الحشديون ، الليليون ، النهاريون ، الحملان ، الحمائم ، الفراشات ، الأزقة ، المدن ، النجوم ، المصابيح ، الصحراء ، الجبال ، الصخور ، الحصى ... كما أنه يتناول جل التيمات أو الموضوعات ، من التيمات الكبرى (الحياة ، الموت ، الدين ، السماء ، الوجود ، الميتافيزيقا ، العالم ، الوطن ، الإنسانية ، الحب ، الحرب ، الولادة ، الحزن ، الألم ،

---

1 ـ إبداعية الكتابة ـ أحمد هاشم الريسوني ـ ص : 357

المرض ، المقاومة ....) إلى التيمات الصغرى (الساعة ، النظرة ، اليومي ، التفاصيل ، اللباس ، العنكبوت ، الخيوط ...) .
لكن اقترابه من هذه الموضوعات ليس فقط من أجل العدّ والإحصاء والوصف ، بل من أجل التعرّف على ماهيتها ، واكتشاف أسرارها ، وتحديد كينونتها ... ولذلك فمحمد الصباغ يرى في الأشياء غير ما نراه ، أو على الأقل أبعد مما نراه . فهو يعرض علينا غالبا جوانب جديدة وغير مألوفة ، وغير مرئية أو مسموعة في هذه الأشياء ، يقول في كتابه " فوارة الظمأ " (1961) : " يحلو لي الآن أن أسمّي الأشياء بغير أسمائها . فالجبال : " مرافئ النجوم " ، والبحار : " أشرعة الثلوج " ، والفراشات : " وشمات النسيم "1 فمحمد الصباغ يعرف واجبه الإبداعي والشعري جيدا ، ويتمثل أساسا في تغيير الأشياء ، ومنحها حياة جديدة ، فتولد في هيئات وأشكال وصور جديدة ، يقول : " أمضي ، وفي سلتي سر الخلود ، أمسح به على عيون الزهور ، والنجوم ، والأعشاب الضريرة فتمتلئ بالنور ، وأزرعه في الصخور والرجام فتفور بالأريج ، والينابيع ، والطيور ، وأنفخ به على الحصى ، وبنات الأحجار ، فتغدو جواهر ولآلئ وقطرات عنبر "2 .

والملفت في التجربة الإبداعية والشعرية لمحمد الصباغ ، أنه كتب عن مواضيع متعددة ، بما في ذلك المواضيع البعيدة عن الشعر والإبداع ، والقريبة من السياسة والتاريخ والإيديولوجيا ... فقد كتب عن الوطن ، والوطنيين ، والمقاومة ، والحرب ، والسياسيين ، والمنافقين ، وعن الانتهازيين ، والمنبطحين ، والخونة ... كما كتب عن المنفى ، والتهجير ، والقتل ، والقمع ، والتعذيب ، وعن الانتصارات ، والحرية ، وأحلام الشعوب ... فمحمد الصباغ يمتلك قدرا عجيبا ، قدرا سحريا يحوّل من خلاله المادة الفكرية ، أو السياسية ، أو اللاشعرية عموما لتصير مادة دبقة ، رخوة شعرية لها قدرة وقابلية على التشكل والتجدد والتمظهر في صور شتى ... كتب عن أيضا عن الشعر ، والأدب ، والفن ، والفكر ، لكن بلغة إبداعية وشعرية ، لا بلغة موضوعية أو نقدية صارمة ، أي أنه كتب بلغة الفن عن الفن ، حيث لا نجد بونا أو فرقا بين اللغة الأولى ـ أي لغة الفن ـ وبين اللغة الثانية لغة النقد . في نصه " الحسناء العارية " ضمن كتابه " عنقود ندى " الصادر عام 1963 ، كتب عن لوحة للرسام الإسباني فرانسيسكو كويا رسمها سنة 1876 ، وتحمل نفس عنوان النص أي " الحسناء العارية " ، بلغة شعرية أقرب إلى لغة الفن من لغة النقد ، يقول : " لاجئا دخلت ، ولائذا بحماك انطرحت ، وأنت مسترخية ، مريضة ، بعلة الهوى ، والشباب ، وحمّى الدلال ، في جفوة من الدمقس ، والدملج ، ودفء الحرير الممزق بكبرياء نتوءاتك ، تنثرين الشعر ، كزمردة ، فيتعرّى الجو حولك من هبوبه ، ويغمى عليه ، وأنا منطرح أمامك ،

---

1 ـ ـ فوارة الظمأ ـ الجزء الأول من الأعمال الكاملة ـ محمد الصباغ ـ منشورات وزارة الثقافة ـ الطبعة الأولى ـ 2001 ـ ص : 9 .

2 ـ نفسه ـ ص : 7 / 8.

أنظر إلى حمامتي صدرك تنقران الفضاء ، وتلتقطان منه الضياء ، وهما أسيرتان في قفصك الذهبي ، ويغمرني الحنان لأحرّرهما . أكاد ، أكاد ألمسهما ... فتذوب أصابعي في عياء الإغراء ، والوهن ، والشهوة "1 .

وهو هنا يتحدث عن اللوحة ، وبالضبط عن الحسناء التي باللوحة من خلال ثلاث استراتيجيات يمكن إجمالها في الآتي :

ـ الوصف الإيحائي ، الوصف الذي يذهب أبعد من الوصف ، إذ يقربنا من وجه آخر للمعنى أو الشيء أو الكلمة ...

ـ اطلاعنا على علاقته الخاصة باللوحة ، وبمختلف التأثيرات التي أحدثتها فيه

ـ إخبارنا أيضا بعلاقة الفنان صاحب اللوحة بلوحته ، وبسياقات إبداعها ...

هكذا نلاحظ أن محمد الصباغ يؤسس علاقة حارة وانفعالية مع الموضوعات ، والأشياء ، والأشخاص ، والأفكار ، والكلمات .... ثمة لهب يندلق منه بكل حيوية ليشمل كل الموجودات التي يحاورها ، وينصت لها ، ويتفاعل معها ويكتب عنها ، ولذلك لا عجب أن نجد لفظة " النار " تحضر بطرق مختلفة في العديد من نصوصه وكتبه ، يكفي أن نذكر أن أول عمل له كان بعنوان " العبير الملتهب " ، وأول ديوان له كان تحت عنوان " شجرة النار " . لا ننسى أن النار عنصر كوني مهم بمثابة محرك قوي للعديد من الإبداعات العالمية . وللإشارة فإن أولى كتب جاستون باشلار حول الشعر ارتبطت بهذا العنصر المادي . كان أول كتاب له في النقد الشعري هو " التحليل النفسي للنار " (1939)، وآخر كتاب له أيضا ارتبط بالنار وكان عنوانه " شعلة قنديل "(1961) . فالشاعر كان يذهب إلى موضوعه الشعري بكامل أحاسيسه وحواسه وأحلامه وملكاته الخيالية والشعرية ، ومن ثمة قوة الارتباط بالموضوع ، مما ينتج عنه نوع من الكتابة الملتهبة ، المتحركة ، والقابلة لتأويلات شتى .... وربما هذا ما عبّر عنه رائد النقد الموضوعاتي جان بيير ريشار حين اعتبر الشعر نوعا من " الحساسية " sensation . فعبر هذا الاتصال الحي والحميمي مع الأشياء يولد الشعر والإبداع عموما . وهذا ما يجسده محمد الصباغ في مختلف نصوصه وكتاباته وأشعاره ... فكل شيء صادفه في الطريق ، أو في المكتب ، أو في الذاكرة ، أو في الكتب ، أو في الحلم ، أو في المدينة ، أو في الطبيعة ... يحوّله إلى موضوع شعري وإبداعي . وهذا ما يدل على حساسية الشاعر المفرطة ، وشدة تأثره بهذا العالم الذي يعيش فيه . كما يدل من جهة أخرى على احترافيته كشاعر وكمبدع ، وعلى جديته والتزامه

---

1 ـ عنقود ندى ـ محمد الصباغ ـ ج 1 ـ ص : 160 .

ومسؤوليته تجاه قضية الكتابة ، وربما تعاطيه للصحافة وترأسه للعديد من المجلات والجرائد الوطنية هو ما غرس عنده هذا الحس بالمسؤولية . فمحمد الصباغ يعتبر الكتابة نوعا من المقاومة ، ونوعا من السلاح الضروري من أجل التطور وخلق مجتمع حر ومفكر ومتسائل ويقظ ...

وقوة محمد الصباغ أنه يلامس الأشياء بحب ورهافة وعمق وحنو ، من أجل أن تطمئن له وتبوح له بكينونتها الخبيئة ... ولذلك فهو يذهب إلى روح الأشياء ، إلى روح المادة ، إلى روح العالم ... وهناك يوجد الشعر طبعا ، وتوجد الخصوصية ، والدهشة ، والفرادة ، وما لا يحصى من الأصداء ، والأسرار ، والرموز ، والكلمات ....

أ ـ محمد الصباغ والأنواع الأدبية :

كتب محمد الصباغ عدة أنواع وأنماط أدبية ، لكن الجامع بينها تقريبا هو الخاصية الشعرية. فجل الأنماط التي مارسها وكلف بها نجدها مفعمة بروح شعرية عظيمة ، حيث تتحوّل اللغة إلى محرّك فعلي وأساسي من محركات الكتابة عند محمد الصباغ ، أقصد اللغة الشعرية المثقلة بالإيحاء والمجاز والانزياح ، لدرجة يمكن اعتبار " اللغة الشعرية " أو " الوظيفة الشعرية " بلغة جاكبسون وظيفة مهيمنة في مختلف الأنواع الأدبية والأنماط الكتابية التي زاولها . وهذه الخاصية أشار إليها أكثر من مبدع وناقد تابع مسيرته الأدبية / الشعرية . يقول الشاعر الإسباني الكبير خوان رامون خمينث الحائز على جائزة نوبل للآداب سنة 1956 " كلماتك يفوح منها أريج الشرق وبخوره ، فتملأ غرفتي بالأحلام والأشواق والأشباح والسحر "1 . وتقول الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان عن هذه الخاصية الشعرية في كتاباته : " تعجبني كثيرا هذه الروح الشاعرية الخصبة في آثار الأستاذ الصباغ الأدبية ، لا سيما حين يناجي رفيقته شهرزاد ، فهنا يحس القارئ أنه أمام شاعر يعصر قلبه وروحه في كلماته وأنغامه "2 . وقد اعتبرته الدكتورة عاتكة الخزرجي رساما باللغة وفي اللغة ، تقول : " يا مبدع الصور ، ومجسم الألوان . أنت يا ذا الريشة الباهرة "3 . ويقول محمد المهدي بناني واضعا أصبعه على هذه الخاصية الفنية المرتبطة بشعرية اللغة في مختلف كتابات محمد الصباغ : " وإذا كان هناك ما يستدعي دائما الدراسة والبحث في كتابات الأستاذ الصباغ ، فذلك هو اللغة نفسها ، التي ولدها وفجرها الأستاذ الصباغ بثورية اقتحامية ، وأعطاها قدرة على التشكيل والتزاوج والتناسل الخلاق "4 . هكذا نلاحظ أن مختلف النقاد ومواكبي تجربة الصباغ الأدبية يشيرون إلى هذه الميزة اللغوية والشعرية . وبناء على ذلك يمكن اعتبار اللغة الشعرية هي الرحم الجوهري للمشروع الأدبي عند محمد الصباغ ، أنه مهما تنوعت االأنواع والأنماط الأدبية ، واختلفت التيمات والقضايا التي

---

1 ـ محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء ـ جمع وتقديم عبدالعلي الودغيري ـ دار الثقافة / الدار البيضاء ـ الطبعة الأولى ـ 1980 ـ ص : 11 2 ـ نفسه ـ ص : 13 3 ـ نفسه ـ ص : 15 4 ـ نفسه ـ ص : 20

تطرق إليها ، تظل اللغة العالية بلغة جان كوهن هي المهيمنة في كل هذه المسارات الأدبية . حتى أنه يمكن القول أن محمد الصباغ كان يكتب كشاعر في مختلف الأنماط الأدبية التي تعاطى لها . ومن ثمة يمكن اعتبار كل تلك الكتابات والأنماط الأدبية هي أشكال شعرية . فقد كتب محمد الصباغ المقالة ، والخاطرة ، والرسالة ، واليوميات ، والشذرة ، والومضة ، والقصيدة ، والقصة ، والرواية بأسلوب شعري ، أو على الأقل بأسلوب يزاوج بين شعرية اللغة من جهة وشعرية النمط من جهة ثانية . وعليه يمكننا الحديث عن شجرة واحدة هي شجرة الشعر ، ومنها تخرج باقي الأنماط التي كتبها : فقد تفرعت عن جذع الشعر مختلف الفروع المذكورة سلفا ، أي المقالة ، والخاطرة ، والرواية ، والقصيدة ، والرسالة ، واليوميات ، والشذرة ، والومضة ، وأدب الطفل سواء كان قصة أو ترنيمة أو نشيدا . وكأن محمد الصباغ يريد أن يعود إلى أصل الأدب حينما كان شعرا . فالشعر في العهد اليوناني كان هو الأصل ، أو الجذر ، وعنه تتفرع الأنماط الأخرى السردية ، والمسرحية ، والشعرية . فالشعر حسب أرسطو كان يضم الملحمة ، والمسرحية ، والقصيدة الغنائية . ما يقوّي فرضية شعرية الكتابة عند محمد الصباغ ، فهناك هيمنة اللغة الشعرية من جهة ، وهيمنة الذاتية من جهة ثانية ، فكل الأنواع والأنماط التي كتبها باستثناء القصة هي ذات طابع مونولوجي تهيمن عليها الذات أساسا ، مما يدخلها ضمن الشعر رغم انتسابها ظاهريا لغير الشعر . وهذا الأمر يعد مظهرا من مظاهر التجديد عند محمد الصباغ . فلقد أعلن منذ أول كتاب له " العبير الملتهب " عن نزوع الرفض لما هو سائد في الأدب المغربي الذي لم يكن تخلص بعد من مظاهر التقليد والمحافظة والاتباعية سواء على مستوى النثر أو على مستوى الشعر . ووصلت ذروة هذا الرفض والخروج والتمرد من خلال كتابته لنمط شعري جديد غير مألوف هو ما كان يسمى حينها ب " الشعر المنثور " أو " القصيدة النثرية " بلغة عبدالعلي الودغيري ، وهو ما أصبح يسمى منذ سيتينيات القرن العشرين في العالم العربي بقصيدة النثر poème en prose خاصة مع جماعة مجلة " شعر " التي كانت تتكون من أدونيس ، وأنسي الحاج ، ويوسف الخال . ومن هنا يبدو واضحا أن محمد الصباغ يعتبر المؤسس الفعلي لقصيدة النثر بالمغرب من خلال ديوانيه " شجرة النار " الصادر سنة 1955 ، و " أنا والقمر " الصادر عام 1956 . بل يمكن اعتباره من السباقين لشكل جديد من أشكال قصيدة النثر في العالم العربي هو ما يعرف ب " الشذرة " ، والذي كتب فيه عدة كتب شعرية شذرية منها " شموع على الطريق " ، و " شجرة محار " ثم " دفقات " . بالإضافة إلى كتابته للخاطرة . وهكذا يمكن أن نقول أن محمد الصباغ قد كتب ثلاثة أشكال من قصيدة النثر ، على الأقل بصيغها السائدة وهي : " قصيدة النثر السطرية " على شاكلة ما كان معمولا به عند شعراء الشعر المنثوركأمين الريحاني وعند شعراء قصيدة النثر الأوائل كجبرا إبراهيم جبرى ، وتوفيق الصايغ ، ومحمد الماغوط ... وقصيدة النثر الشذرية ، ثم قصيدة النثر الخاطراتية (أي التي على شكل خاطرة) . وقد أعلن محمد الصباغ عن موقفه الرافض لمفهوم الشعر التقليدي ، حيث يتم حصر الشعر في الوزن

والقافية ، أي فيما هو شكلي وخارجي ، سواء من خلال ممارسته الشعرية أي كتابته لأشكال شعرية جديدة أو من خلال مواقفه النقدية والتي وردت في بعض مقالاته وخواطره وشذراته وسردياته . وقد عبّر عن هذا التمرد على الشعر الوزني التقليدي منذ بواكيره الإبداعية الأولى . ففي روايته " اللهاث الجريح " التي نشرها عام 1955 نجده يفصح عن موقفه هذا من خلال رسائله للفتاة اللبنانية التي كان يكاتبها بين 1949 و 1951 ، وخاصة في الفصل المعنون ب " بيني وبين نفسي : من مركز البريد إلى بيتي " ، حيث أفصح عن سخطه من أولئك الأدباء والشعراء المتغطرسين والمتكبّرين الذين لا يمتلكون من الشعر سوى الوزن يقول : " فهذا كاتب ناشئ حبّر بعض المقالات فهو كاتب عبقري نابغ ! وهذا " وزّان " لملم بعض القوافي في مناسبات ، فهو شاع مفلق ! "1 . ويشير إلى غياب الشعر المنثور في بيئتنا العربية الشعرية والأدبية والإعلامية ، حيث لاحظ أن " بعض مجلاتنا التي تفرغت للآداب مازالت تتساءل في حيرة عن الشعر الحر والشعر المنثور "2 .
ويشير إلى كون الغرب قد سبقنا لكتابة الشعر المنثور منذ مدة طويلة ، وهو لا يطرح أية مشكلة نقدية ، بل إن أغلب الشعراء الكبار يقبلون عليه ، يقول : " وها هو الغرب قد سبقنا إلى كتابته منذ أجيال بعيدة . فهذه إسبانيا بشعرائها ، ومجلات شعرها ، لا تفرّق أبدا بين الشعر المنظوم والشعر المنثور ، والمائة في المائة من شعرائها المعاصرين يكتبونه "3 .
كما يحكي عن استغراب الشاعر الإسباني الكبير فيثنطي ألكسندري Vicente Aleixandre من كون شعاء العربية مازالوا سجناء الأوزان القديمة ، يقول الصباغ : " لقد طال استغرابه عندما أجبت عن سؤاله حول الشعر المنثور ، ذاكرا له بصراحة : أسفا أن نرى الأقلام الشعرية العربية ، مازالت سجينة بين النونيات ، والداليات ، والسينيات ... "4 . ويستعيد موقف ميخائيل الذي عبّر عن أمله منذ أكثر من عشرين سنة أن يتحرر الشاعر من الأوزان الخارجية المفروضة ، والإنصات إلى إيقاعات الوح والوجود لأنها أغنى وأعمق وأغزر يقول : " فحبذا يوما نسمع فيها شاعرنا يوقع ألحانه على الأوزان التي يختارها قلبه ، وتميل إليها نفسه ، دون أن يرى ذاته مربوطا بلوازم العروض والقوافي " 5

ب ـ استراتيجية الكتابة عند محمد الصباغ :

يعتمد محمد الصباغ على استراتيجية خاصة في الكتابة ، تقوم على الوصف الموحي ، أي أن اللغة عنده تقف على التخوم بين الحقيقة والمجاز ، بين المألوف واللامألوف ، بين المعيار والانزياح ... فاللغة عنده متأهبة ، ومستعدة للتحليق ، للرحيل ، لمغادرة أعشاشها ،

---

1 ـ اللهاث الجريح ـ محمد الصباغ ـ الجزء الثالث ـ الأعمال الكاملة ـ منشورات وزارة الثقافة ـ 2001 ـ ص : 269
2 ـ نفسه ـ ص : 270 3 / 4 / 5 ـ نفسه ـ ص : 271

وكامنها ، وملاذاتها ... إنها لغة دينامية ، حالمة ، مستقبلية . يبدأ محمد الصباغ في أغلب نصوصه من الوصف وخاصة في نصوصه النثرية المقالية والخاطراتية ، ثم يشرع في التغلغل ، والحفر بعيدا عن جلد المظاهر ، وعن ما ألفناه من معاني في الأشياء والكلمات ، بحثا عن ماهيتها ، وجوهرها ، وأسرارها الداخلية ... وهو يفضي به للوصول إلى اكتشافات مبهرة ، ودهشات شتى ... وبذلك يخرج الموضوع أو الشيء من نمطيته ، ومن أحاديته ، ومن ما راكمناه حوله من معارف سابقة ، فيكتسي معاني جديدة ذات أبعاد شعرية وفلسفية ورمزية ... وأداته الوحيدة في هذا التوسع ، في هذا الانتقال من ضفة المألوف إلى ضفة اللامألوف هي اللغة ، اللغة الشعرية ، الصافية ، المنسابة ... حيث يترك لها العنان كي تتقدم ببسالة لتقودنا إلى مروج الجمال ، وغابات الدهشات . فعبر التفريخ اللغوي ، والتوليد الأسلوبي ، من ترادف ، واشتقاق ، وصفات ، ونحت ... تصل بنا اللغة إلى الحدود القصوى حيث تتوقف الأشياء والكلمات عن تأدية نفس المعاني السابقة ، والثابتة ، والمتكررة ، والمشتركة ... لتبوح لنا بأسرار أخرى ، وخيوط أخرى ، ومعاني أخرى ...

كما يعتمد على الصورة الشعرية ، وعلى التشبيه ، والتداعي ، والحلم ، والتشخيص ، والانزياح .....

الخلاصة أن النص عند محمد الصباغ بمختلف أنماطه ، يصبح متحرّكا ، ومتحوّلا ، وقابلا للسير إلى مختلف الوجهات ... إنه يكتب نصا مغامرا ، شجاعا ، نشيطا ، يرفض التقوقع ، والثبات ، أو التراجع ... من هنا صعوبة وضع نصوصه ضمن دائرة قارة ، أو نمط إبداعي مغلق ، أو تام ، أو صاف ... فهو يرفض ما يسمّى ب " نقاء الأنواع الأدبية " ، والحدود ، والحرص على الكتابة من داخل الأعراف الأدبية المعروفة والمتوارثة ... فنصوصه دائمة البحث عن صيغ وطرق جديدة للتعبير والتبليغ . وهكذا يمكن تحديد بعض السمات اللغوية " الصباغية " فيما يلي :

ـ قوة الكلمة وإيحائيتها ، ومجازيتها ، ورمزيتها

ـ رخاوة اللغة ، ولزوجتها ، وانسيابيتها . فهو يستعمل في الغالب لغة مفتوحة ، وميّاسة ، ومتحركة ، وليست لغة صلبة ، ومكتنزة ، وكتلية ... اللغة عنده مفتوحة على الرياح ، على الإضافات ، على التأويل ... وليست لغة معجمية قارة ، أو لغة اصطلاحية محددة ... هذه الانسيابية ، والدينامية ، والتفتح ، والانسكاب ... هو ما يعطي لنصوصه خاصية موسيقية لغوية ، حيث السير ، والموج ، والانتشار ، والضوئية ، والهالات ... لغة نشعر بخيطيتها وهي تنسكب ، وبرقرقة حروفها ، وهي ترتطم بجسد الكتابة ، أو ببياض الورقة ... إنها أشبه ما تكون بخيط من نور ، ومن شعر ، وجمال ، يندلق من ينابيع عجيبة ، ومن دنان ، وكؤوس ، وعناصر ، وألوان قشيبة وغريبة . والقارئ كلما اقترب من أي نص له إلا وسمع صوت اندلاق ذلك الخيط اللغوي ، إلا وغمرته المتعة من جراء ذلك الانصباب

الشاعري الذي يملأ الخيال والحواس والروح ... فالكلمات التي يستعملها تفرض نفسها على القارئ كي يتذوقها ويتلمظها . ومحمد الصباغ نفسه اعتبر القراءة الحقيقية هي نوع من التذوق والتلمظ لحلاوة الكلمات . يقول عن الطريقة المثلى لقراءة قصائد الشاعر الأندلسي ابن زيدون " يجب أن تحفظ ، وتغنّى بالجهر ، ولا أقول تقرأ ، بل تتذوق حتى التلمظ ، لتحدث قشعريرة الانفعال وضجته "1.

ـ توظيف الأساليب الإنشائية ، وخاصة النداء والاستفهام ، مما يساهم في تقوية الوظيفة الانفعالية من جهة ، والوظيفة التأثيرية أو الإفهامية من جهة ثانية . ويمكن اعتبار هاتين الصيغتين الأسلوبيتين ، من بين التيمات المهيمنة داخل النصوص الشعرية خاصة . فالنداء يعكس حاجة الشاعر للتواصل ، بمعناه الشامل ، فهو لا يخاطب الإنسان فقط بل يخاطب كل كائنات هذا الكون وخاصة العناصر الطبيعية ، وبالتالي فنظرته للوجود والحياة ، تتجاوز مفهوم الأخوة الإنسانية إلى الأخوة الكونية ، أو تتخطى الحب الإنساني إلى الحب الكوسمولوجي ... بينما أسلوب الاستفهام ناتج عن الحضور الفلسفي في نصوصه ، وخاصة الفلسفة الوجودية والعبثية والرمزية ... فنصوصه حافلة بهذه الأسئلة الكبرى التي تخبرنا بغموض الحياة وغرابة الوجود ...

ـ اعتماد الحلم ، وما يتطلبه من خيال وتداعيات وانتقالات وصدف وفجاءات واستيهامات ... فلغته في الغالب لغة حالمة ، راغبة ، قبشعورية ـ أي توجد في المنطقة الوسطى بين اللاوعي والوعي ، أو منطقة حلم اليقظة بلغة جاستون باشلار ـ لغة متولهة ، متطلعة للأبعد فالأبعد ، لغة مشّاءة ترفض التوقف ، لغة تهفو للكشف عن الحقيقة ، وتمزيق كل الأستار ، وتفجير كل الحدود والجدران والسدود التي تحول دون تحقيق هذه المهمة (أي الكشف عن ماهية الشيء ، أو الكلمة ، أو النص ، أو الموضوع) .

ـ توظيف التكرار ، الذي يتحوّل إلى قفزات في نفس المكان ، استعدادا للوثبة الكبيرة ، وكأنه يطبق ذلك المبدأ اللينيني الثوري " خطوة إلى الوراء من أجل خطوتين إلى الأمام " . لكن قانون التكرار عند الصباغ يقتضي عدة خطوات في نفس المكان من أجل قفزة هائلة نحو الأعماق ، أو نحو النجوم ورحابة السماء . هكذا يصبح التكرار أشبه بخطوات تسخينية من أجل الوثبة الكبرى . وقد استعمل محمد الصباغ هذا النوع من التكرار في العديد من النصوص والأنماط التي اختارها لمشروعه الكتابي . يقول في نصه " مغناة الكون " : " أصوات ، وأصوات ، وأصوات ، شلالات أصوات يمتزج فيها الزئير بالرخيم ، والنهيق بالرقراق ، والنعيب بالمرنان ، والساجع بالفحيح ، والنباح بالموال ، والوعوعة بالحشرجة ، والبكاء بالنشيد ، والصلصة والدمدمة بإيقاع الشعر ، والوتر ، وغناء حسناء طروب "2

---

1 ـ كالرسم بالوهم ـ الجزء 1 ـ محمد الصباغ ـ ص 297

2 ـ " مهلة " ـ ج 2 ـ محمد الصباغ ـ ص : 79

. ويقول أيضا : " ألوان ، وألوان ، وألوان أحاورها ، أقشرها ، أناجيها ، أزرعها ، أحصدها ، أمتصها ، أدميها ، أقترف حمرتها ، علني أدرك نطفة معناها .
ترى من يفهم لغة الألوان ؟ ترى كيف سيغدو الوجود ، لو خلا من الألوان ؟ "1

هكذا يبدو أن اللغة عند محمد الصباغ كلها متحركة ، ومتموجة ، ومضاءة ، فلا كلمة ثابتة ، أو محنطة ، أو مطفأة ... فالضوء عند محمد الصباغ شامل وينبع من كل مواقع النص وجهاته ، إنه ضوء يغمر كل النص ، وكل الكتابة ، وكل الأطراف المتكوكبة حول هذه اللحظة العالية يطالها هذا الضوء : أي المبدع ، والنص ، والقارئ . على خلاف أغلب النصوص التي تزاوج بين لغة عادية ولغة شعرية ، بين كلمات منطفئة وكلمات مضيئة ، بين عبارات شمسية وعبارات معتمة ...

ج ـ بنية الكتابة عند محمد الصباغ :

تبدأ الكتابة عند محمد الصباغ من كلمة ، من فكرة ، من قولة ، من شيء ، من ملاحظة ، من موتيف صغير ، من حركة ما ، همسة ما ، دخان ما ... هكذا نجد العديد من نصوصه انطلقت من تأمل بعض الأشياء الصغير أو المبتذلة (شعرة ، عنكبوتة ، لون ، وردة ، شوكة ، نحلة ، حصاة ، لوحة ، شخصية ، موسيقى ، بيت شعري ، سور ، بحيرة ، سد ، شراع ، غروب ، طائر ...) ثم تشرع في التمدد ، والنمو ، والتمطط ، والتوسع على شكل موجات أو هالات أو دوائر تكبر وتكبر حتى تطال كل الكون ، وتصبح شخصية واضحة المعالم لها قوة الفلسفة ، والشعر ، والفن ... تصبح ذات شكل ، وبناء ، وهيكل يفرض على القارئ الانتباه إليها والإنصات لخطابها . ربما في البداية لا يلتفت لذلك الشيء ، أو لتلك الكلمة ، وربما حتى يستخف منها ، لكن مع توالي الكتابة ، والتشكيلات ، والضربات ، واللطخات الفنية والشعرية ، تأخذ تلك الكلمة أو ذلك الشيء حياة أخرى ، وأبعاد أخرى ، ووجود آخر . يصبح لها أحيانا قصة ، وتاريخ ، وسيرة ذاتية ... العنكبوتة مثلا عند محمد الصباغ تتحوّل إلى مبدعة ، وإلى مدرسة فنية عظيمة ، من رحمها ، ومن تشكيلاتها خرجت جل المدارس الفنية المعروفة " انطباعية ، تكعيبية ، واقعية ، طبيعية ، سريالية ، تجريدية ، تليدية "2 . ويقول عنها أيضا ، إنها " أم المدارس ، التي لا تضاهيها أية مدرسة فنية أخرى "3 . هكذا نلاحظ أن محمد الصباغ يعمل على تعليمنا كيف نرى ، يهذّ حواسنا ويعلها أكثر ذوقا وفنية وفلسفة . ومن أدواته العظيمة التي تساعده للوصول إلى هذه الغايات ، والتغلغل في أعماق الأشياء وكوامنها هناك اللغة كما لاحظنا ذلك سابقا وسعة الخيال . فمحمد الصباغ يقدّس الكلمة ، ويتولّه بالخيال .

---

1 ـ مهلة ـ ج 2 ـ محمد الصباغ ـ ص : 77 . **2 / 3 ـ الزمن المنقوش ـ ج 2 ـ ص : 164**

فالخيال هو حصانه ، وطائره ، أو كائنه المجنح الذي يساعده على الارتقاء والطواف في الأعالي بحثا عن الضوء والشعر والإبداع الجميل . وقد خصص محمد الصباغ أكثر من موقع ومن نص للحديث عن أهمية الخيال ومن أهم هذه النصوص التي خصصها للخيال ، النص المعنون ب " الخيال : ذلك المجذوب ، بالمكاشفة يهذي "1 .

II ـ محمد الصباغ وقصيدة النثر :

تطرح كتابات محمد الصباغ عدة إشكالات تأويلية ونقدية ، ومن بينها إشكالية التصنيف . فمحمد الصباغ لم يكن معنيا بهذه الإشكالية ، بقدر ما كان معنيا ومهتما بمسألة الكتابة ، كتابة نصوص جميلة ، لا يهم النوع أو النمط أو التسمية . لا يهم إن كانت هذه الكتابة شعرا أو نثرا ، مقالة أو قصيدة أو خاطرة أو شذرة أو رواية * ... ونتيجة لهذا الاختيار الكتابي / الشعري ، فإن الوظيفة التي كانت تهيمن في إبداعاته هي الوظيفة الشعرية . لدرجة أن شعرية الكتابة تعتبر محرّكا أساسيا لمختلف كتاباته ، ويمكن اعتبارها بمثابة ثابت بنيوي ، أو تيمة مركزية في مختلف كتاباته . بالإضافة إلى ذلك يستتبع هذا الاختيار الكتابي انبثاق خاصية التداخل الأجناسي ، وما يرافق ذلك من أسلبة وبوليفونية وحوارية وتناصات أنواعية . وهذا ما أدى إلى صعوبة تصنيف أعماله ، بل نجد أن البعض اعتبر كل ما يكتبه يندرج ضمن الشعر ، وخاصة ضمن الشعر المنثور أو النثر الشعري . أما باقي النقاد الذين حاولوا مقاربة نصوصه من مدخل تصنيفي ، فقد اختلفوا فيما بينهم فيما يخص التصنيف ، وخاصة في الجانب الذي يهمنا أكثر أي التصنيف الشعري . وسنعطي بعض الأمثلة للبرهنة على ذلك الإشكال التصنيفي :

1 ـ محمد القاسمي :

البيبلوغرافي المعروف في المغرب اعتبر الأعمال الأدبية الآتية لمحمد الصباغ شعرا ، وهي :

" ـ شجرة النار / 1955
ـ أنا والقمر / 1956
ـ شجرة محار / 1972

---

1 ـ كتاب " الزمن المنقوش " ـ محمد الصباغ الجزء الثاني ـ ص : 155

*** ـ يمكن أن نشير إلى أن محمد الصباغ كان يستغني عن هذا الهاجس اللا تصنيفي فيما يخص القصة القصيرة ، ذلك أنه كان يحرص على التقيد بتقاليد ومقومات القصة القصيرة . حيث كان يكتب القصة كقاص أولا وأخيرا ، وليس كشاعر ، إذ نادرا ما كان يحضر الشاعر في كتابته للقصص ، بخلاف باقي الأنواع الأخرى التي كان يدنو منها بصفته شاعرا فيعمل على تطويع تلك الأنواع لصالح الشعر والشعرية .**

ـ بغدادات / 1991
ـ أطالب بدم الكلمة / 1995
ـ دفقات / 1995 "1

هكذا نجد أن محمد القاسمي اعتبر الكتابات الشذرية ، أو مايسميه البعض ب " الخواطر " نوعا من الشعر. وهو تصنيف في رأيي جد متقدّم على التصنيفات السابقة التي لم تدخل ضمن دائرة الشعر سوى عملين هما : " شجرة النار " ، و " أنا والقمر " كما هو الأمر عند عبدالعلي الودغيري . من جهة أخرى فإننا نتساءل عن سبب تغييب عمله " شموع على الطريق " الصادر سنة 1968 ، والذي يعتبر بداية مساره الإبداعي المتعلق بالتشذير ، أو كتابة الشذرات . وقد ذهب عبدالعلي الودغيري إلى جعل " شموع على الطريق " و " شجرة محار " كتابا واحدا ، يقول : " تعتبر المجموعة الثانية [شجرة محار] استمرارا للأولى [شموع على الطريق] في الموضوعات ، وطريقة التأليف ، وعرض الأفكار ، ولذلك أعتبرهما كتابا واحدا لا شيء يميّز أحدهما عن الآخر " 2. لكن الأمر الذي يثير أكثر هو تصنيف كتابه " أطالب بدم الكلمة " ضمن الشعر ، في حين أنه عبارة عن مجموعة من المقالات الأدبية والنقدية ، تطرق فيها للعديد من المواضيع الأدبية والثقافية ، ولعلاقته ببعض الشخصيات وببعض الأمكنة .

2 ـ حورية الخمليشي :

لها تصنيف آخر لأعمال محمد الصباغ الشعرية ، تقول : " محمد الصباغ (1929) ، شاعر مغربي كتب الشعر المنثور ، من أهم مؤلفاته في هذا الجنس الشعري : شجرة النار ، أنا والقمر ، العبير الملتهب ، شلال الأسود ، ، فوارة الظمأ ، عنقود ندى ، شموع على الطريق ، شجرة محار ، نقطة نظام وتنتمي كلها إلى جنس الشعر المنثور "3. والغريب في تصنيفها هذا ، أن الباحثة حورية الخمليشي كانت أكثر تعميما ، فجعلت كتاباته المقالية (العبير الملتهب ـ شلال الأسود ـ فوارة الظمأ ـ عنقود ندى) والقصصية (نقطة نظام) شعرا ! والغرابة تزداد عندما نعرف أن المؤلف نفسه صنف الكتاب الأخير (نقطة نظام) ضمن نوع القصة ، بل إننا نجد أيضا أن جامعي أعماله الكاملة الصادرة عن وزارة الثقافة سنة 2001 ، صنفوا الكتاب ضمن نوع القصة . كما أن القراءة التحليلية البسيطة لنصوص

---

1 ـ سيرورة القصيدة : بيبلوغرافيا الشعر العربي الحديث بالمغرب 1936 ـ 2000 ـ محمد القاسمي ـ منشورات اتحاد كتّاب المغرب ـ ط 1 ـ 2000

2 ـ قراءات في أدب الصباغ ـ عبدالعلي الودغيري ـ دار الثقافة / الدار البيضاء ـ الطبعة 1 ـ 1977 ـ ص : 90

3 ـ الشعر المنثور والتحديث الشعري ـ حورية الخمليشي ـ دار الأمان / الرباط ـ الطبعة 1 ـ 2010 ـ هامش ص : 84

الكتاب تساعدنا على تصنيفها ضمن مجال القصة ، ولا علاقة لها بالشعر بتاتا . كما أن الباحثة أسقطت كتابين يمكن تصنيفهما ضمن الشعر ، وهما : " دفقات " ، و " بغدادات " . مما يعكس تخبط الباحثة في تصنيف أعمال محمد الصباغ ، وتسرّعها أيضا .

3 ـ عبداللطيف الوراري :

له تصنيف مختلف لأعمال محمد الصباغ الشعرية عن التصنيفات السابقة ، فقد اعتبر الأعمال الأدبية الآتية لمحمد الصباغ شعرا وهي :

ـ العبير الملتهب / 1953
ـ أنا والقمر / 1956
ـ عنقود ندى / 1964
ـ شموع على الطريق / 1968
ـ نقطة نظام / 1970
ـ كالرسم بالوهم / 1977
ـ بغدادات / 1991
ـ أطالب بدم الكلمة / 1995

ما يمكن ملاحظته ، هو التخبط والاضطراب التصنيفي لدى الباحث ، فقد سار على خطى حورية الخمليشي ، ولم يكلّف نفسه عناء التحقق ، إذ لا يمكن اعتبار كتاب (نقطة نظام) كتابا شعريا ، لأنه ببساطة مجموعة قصصية ، تم الإعلان عن نوعها من خلال غلاف الكتاب ، وهناك أكثر من مؤشر يؤكد سرديته وقصصيته ، سبق لنا أن أشرنا لها حين تطرقنا لتصنيف الباحثة حورية الخمليشي . كما أن الوراري أيضا ، جعل بعض كتبه التي صنفت ضمن المقالة شعرا ، ومن بينها : (" العبير الملتهب " ، و" عنقود ندى " ، و " كالرسم بالوهم " ، ثم " أطالب بدم الكلمة ") . من جهة أخرى أسقط من أعماله الشعرية ديوانه " شجرة النار " ، الذي لا خلاف على اعتباره شعرا ، لا من خلال الكاتب نفسه محمد الصباغ ، ولا من خلال قرائه ونقّاده وخاصة الإسبان منهم الذين ترجموا الكتاب إلى الإسبانية باعتباره شعرا . وليس لي من تفسير لهذه التصنيفات المجانبة للصواب ، سوى إرجاع الأمر للتسرّع وعدم الاطلاع على أعمال الكاتب .

4 ـ عبدالعلي الودغيري :

وسنقف عند هذا التصنيف أكثر لأنه ناتج عن معايشة حقيقية لأعمال الكاتب ، ودراستها على عدة مستويات ، منها المستوى الأنواعي الذي نعالجه الآن . ولذلك فإنني أثمن هذا التصنيف ، وسأعمل على تطويره ريثما ننتهي من عرضه وإبراز ملامحه كما جاء عند الباحث عبدالعلي الودغيري . وقد وضع الباحث التصنيف التالي لأعماله منذ ظهور أول

عمل له وهو " العبير الملتهب " الصادر سنة 1953 إلى آخر كتاب له قبل نشر الباحث لكتابه ، وهو " مجموعة بسمة " للأطفال الصادر سنة 1975 :

" 1 ـ المقالات : وتشمل كتبه الأربعة : العبير الملتهب ، شلال الأسود ، فوارة الظمأ ، عنقود ندى .
2 ـ الشعر : ويشمل ديوانيه : شجرة النار ـ أنا والقمر
3 ـ الخاطرة : شموع على الطريق ـ شجرة محار
4 ـ القصة : اللهاث الجريح ـ نقطة نظام
5 ـ أدب الأطفال : عندلة ـ مجموعة بسمة "1 .

هكذا نلاحظ أن الناقد عبدالعلي الودغيري صنف ضمن نوع الشعر كتابين فقط هما : " شجرة النار " و " أنا والقمر " ، يقول عنهما " إذا كان الصباغ قد جرّب كثيرا من الأنواع الأدبية ، فإن فن الشعر يعتبر من تجارب هذه المرحلة التي ندرسها ، إذ كتب خلالها ديوانين صغيرين صدرا بالمغرب في فترتين متقاربتين "2 . كما أنه صنف ضمن الخاطرة كتابين أيضا هما : " شموع على الطريق " و " شجرة محار " . وقد احتار كثيرا في التسمية الملائمة لهذا النوع من الكتابة ، فقد اعتبرها خواطر ، وتأملات ، وومضات ، وكلمات جامعة (عن طريق الاستنجاد بعلال الفاسي في تقديمه لكتاب " شموع على الطريق ") ... وبناء على الدراسات النقدية الحديثة ، فإن " الخاطرة " و " الشذرة " هما من أنواع الشعر ، أو من أنواع قصيدة النثر تحديدا فالشاعر محمد السرغيني اعتبر أن قصيدة النثر تنقسم إلى أربعة أنماط هي : المغناة ، الخاطرة ، الشذرة ، الهايكو . ومن هنا يمكن اعتبار محمد الصباغ من مؤسسي الشذرة بالمغرب فهو من الشاذرين الأوائل . لا ننسى أنه الآن هناك تيار شعري خاص بالشذرة ، وسنتفحصه لاحقا حين حديثنا عن راهن قصيدة النثر بالمغرب . وهكذا يمكن القول أن محمد الصباغ كتب ثلاثة أنماط من قصيدة النثر : قصيدة النثر المغناة ، أو المشطورة بلغة رشيد اليحياوي ، أو السطرية . وقصيدة النثر الشذرة ، ثم قصيدة النثر الخاطرة .

وعلى العموم يمكن القيام بتصنيفين مختلفين لأعمال الصباغ : الأول موسع ، والثاني ضيق

ـ التصنيف الموسع : إذ يمكننا اعتبار جميع ما كتب شعرا . ما يؤكد هذه الفرضية أن الكثير من الباحثين اعتبروا كتاباته السردية والحجاجية (المقالات) شعرا . يقول عبدالعلي الودغيري : " الصباغ في نظر قارئيه ليست له صفات متعددة . فلا يكون مرة قصاصا ،

---

1 ـ قراءات في أدب الصباغ ـ عبدالعلي الودغيري ـ ص : 22 / 23
2 ـ نفسه ـ ص : 46

ومرة شاعرا ، وأخرى كاتب مقالة ... وهلم جرا . بل هو في الحالات كلها شاعر حتى حين يكتب شيئا يسميه مقالة أو قصة أو غير ذلك "1.

ويمكن اعتمادا على النظرية الأرسطية ، التي اعتمدت على مبدأ " الضمير " في تصنيف الأعمال الأدبية أو الشعرية تحديدا * ، أن نصنف أعمال محمد الصباغ إلى صنفين كبيرين : أ ـ **صنف ذاتي أو مونولوجي** بلغة باختين ، ويقوم على ضمير المتكلم . وهو بذلك يضم روايته " اللهاث الجريح " لأنها عبارة عن سيرة ذاتية ، بالإضافة إلى أشعاره (شجرة النار ـ أنا والقمر ـ بغدادات) ، وخواطره (شجرة محار ، دفقات) ، وشذراته (شموع على الطريق) ، ورسائله ، ويومياته ، ومقالاته (العبير الملتهب ، فوارة ظمأ ، عنقود ندى ، شلال الأسود ، كالرسم بالوهم ، مهلة ، الزمن المنقوش) .

ب ـ صنف موضوعي حواري ، يقوم على ضمير الغائب . ويضم هذا الصنف ، قصصه سواء تلك التي كتبها للكبار (نقطة نظام ـ تطوان تحكي) ، أو تلك التي كتبها للأطفال (عندلة ـ بسمة ...) ، والسيرة الغيرية ، وتتمثل في النص الذي كتبه عن علال الفاسي(العلّال) ، وفي نصوص أخرى كتبها عن شخصيات أخرى .
وهكذا تصبح الأنماط الشعرية التي مارسها محمد الصباغ ، هي : قصيدة النثر السطرية ، قصيدة النثر الشذرية ، قصيدة النثر الخاطراتية ، قصيدة النثر المقالية ، قصيدة النثر الروائية .

ـ تصنيف ضيق :

وهو لا يختلف كثيرا عن تصنيف عبدالعلي الودغيري ، الذي صنف أعمال محمد الصباغ الأدبية إلى خمسة أنواع هي :
ـ المقالة
ـ الخاطرة
ـ الشعر
ـ القصة
ـ أدب الأطفال

الاختلاف هو أنني سأعمل على جعل الخاطرة نوعا من الشعر كما هو الأمر عند النقاد الجدد . وهكذا تصبح قصيدة عند محمد الصباغ تضم شكلين أو نمطين مهمين هما : قصيدة النثر السطرية ، وقصيدة النثر الشذرية . وتضم هذه الأخيرة أنواع صغرى sous genres هي : الشذرة الحكمية ، الشذرة القصصية ، الشذرة السياسية (أو ما سماها

---

1 ـ محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء ـ عبدالعلي الودغيري ـ ص : 7 / 8

عزالدين المناصرة ب " اللافتة الشعرية " . وسنركز في بحثنا على هذين النمطين الشعريين اللذين لا غبار على انتمائهما لقصيدة النثر ، لدرجة أنهما أصبحا يشكلان تيارين شعرين داخل قصيدة النثر العربية : تيار القصيدة السطرية ، وتتميز بالانسياب والطول على المستوى الكمي . وتيار القصيدة الشذرية ، وتتميز بصغرها على مستوى الحجم ، لدرجة أحيانا أنها تضيق ، حيث لا تتجاوز سطرا أو جملة . ويمكن أن ندعوها من هناك بقصيدة النثر القصيرة جدا على غرار القصة القصيرة جدا . وهناك من سماها بالومضة أو التوقيعة .

أ ـ قصيدة النثر السطرية عند محمد الصباغ :

وهي ما كان يسمى قبل ظهور مصطلح قصيدة النثر مع مجموعة مجلة " شعر " ب " الشعر المنثور " وهو ذلك النمط الشعري الذي ظهر منذ بداية القرن العشرين ، حيث يعتبر مؤرخو الأدب أن ديوان " هتاف الأودية " للشاعر أمين الريحاني الصادر سنة 1910 هو أول ديوان شعري يمثل هذا النوع الشعري المسمى ب " الشعر المنثور " . وهو شعر ظهر في الغرب في الأربعينيات والخمسينيات من القرن التاسع عشر بفرنسا مع ألويزيوس برتران ، الذي كتب أو مجموعة شعرية فيما يعرف بقصيدة النثر وهي " جاسبار الليلي " ، ومع شارل بودلير الذي كتب ديوانه " سأم باريس " في هذا النوع من الشعر ، ومع بودلير أصبح لها أتباعها ، وفرضت نفسها كنوع شعري أساسي إلى جانب الأنواع الشعرية الأخرى . وقد كتب محمد الصباغ في هذا النوع من الشعر ديوانين أساسيين هما : " شجرة النار " الصادر سنة 1955 ، و " أنا والقمر " المنشور سنة 1956 . والجدير بالذكر أن محمد الصباغ أخرج هذين الديوانين مترجمين إلى الإسبانية قبل إخراجهما بالعربية ، ويرجع الدويري السبب إلى تهيّب محمد الصباغ " من صدم الذوق العربي في المغرب الذي لم يكن قد تعوّد على قراءة واستساغة القصيدة النثرية "1 . ويذهب عبدالعلي الدويري إلى اعتبار أن محمد الصباغ كان من الرواد السبّاقين لكتابة قصيدة النثر بالمغرب . وقد كتبها حسب الدويري متأثرا بالأدب المهجري وخاصة جبران خليل جبران من جهة ، يقول عبدالعلي الدويري " إن الصباغ كان شديد الإعجاب بأدب الخليل ، وكثير التعلّق بأسلوبه "2 ، كما كتبها متأثرا بشعراء إسبانيا من جهة ثانية ، وعلى رأسهم الشاعر الإسباني الكبير فيثنطي ألكسندري الذي حاز على جائزة نوبل للآداب سنة 1956 . والجميل في محمد الصباغ أنه كان على وعي بما يفعل ، وكان يعرف صعوبة الخطوة التي قدم عليها ، والمتمثلة في تقويض أساس الشعر الإيقاعي وخاصة ما يتعلّق بالأوزان

---

1 ـ محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء ـ عبدالعلي الودغيري ـ ص : 46

2 ـ نفسه ـ ص : 47

والتفاعيل في بيئة ثقافية منشدة للماضي ، ومرتبطة بتراثها بشكل شبه قدسي . والدليل على صعوبة المبادرة أنه نشر أول ديوان له في قصيدة النثر وهو " شجرة النار " بالإسبانية ، قبل أن يصدره بلغته الأصلية العربية . وربما ما توقعه محمد الصباغ هو ما حصل ، ذلك أن أعماله الشعرية تمت مباركتها في الغرب وفي لبنان وبلاد المهجر ، لكنها بالمقابل تعرضت للإهمال والنسيان في المغرب . وظلت مجهوداته في كتابة قصيدة النثر سواء بصيغتها الأولى السطرية ، أو بصيغتها الثانية المتطورة الشذرية معزولة ، ولم يتم تسليط الضوء عليها حتى الآن باستثناء بعض الكتابات المعزولة زمنيا ومكانيا (يمكن أن نذكر العمل الكبير الذي بذله عبدالعلي الودغيري الأستاذ بكلية الآداب فاس ، حيث نشر كتابين تعريفيين بأعمال محمد الصباغ هما :

الأول هو : ـ قراءات في أدب الصباغ ـ سنة 1977

والثاني هو : ـ محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء ـ سنة 1980 .

ثم البحث الجاد الذي خصصه الأستاذ أحمد هاشم الريسوني لكتابات محمد الصباغ وخاصة للجانب الشعري فيها وعنونه ب " الكتابة الإبداعية : التحديث الشعري عند محمد الصباغ " . وقد نشر العمل سنة 2012 . لا ننسى أيضا العمل العظيم الذي قامت به وزارة الثقافة المغربية ، وذلك بإصدار أعماله الأدبية في أربعة أجزاء سنة 2001 . أما باقي المؤسسات الأدبية الحكومية (الجامعة خاصة) ، وغير الحكومية (اتحاد كتاب المغرب ، وبيت الشعر) ، فإنها لم تعمل على الاحتفاء بهذا الرمز الإبداعي المغربي ، وتخصيص أيام نقدية وندوات ومؤتمرات حول أعماله ، ليلتفت إليه الناشئة . أيضا وزارة التربية الوطنية لم تفعل شيئا من أجل برمجة أعماله في المقررات الدراسية ، وفرض بعض كتبه منذ الابتدائي على الأطفال خاصة ما يتعلق بقصصه التي كتبها للأطفال ، وفي مقدمتها مجموعة " عندلة " ومجموعة " بسمة " ، وفي الإعدادي والثانوي خاصة بعض مقالاته أو خواطره أو رقصصه وروايته " اللهاث الجريح " فهي كتب تلائم المرحلة العمرية عندهم ، كما أنها غنية بلغة شعرية عالية ، وبأساليب متميزة .)

الشعر عند محمد الصباغ لا يعني الوزن والقافية بل هو " إبداع وموهبة " 1 . وإن كان للشعر من بحور وإيقاعات فهي إيقاعات كونية يقول الصباغ " أما الشاعر فيطوي (البحر الطويل) بقذفة واحدة حتى يتعلّق بأغصان القمر غير ملتفت إلى الوزن "2 . ويرفض اعتبار الشعر صناعة بل هو خلق ورؤيا وجمال يقول في كتابه " شجرة محار " : " الشعر الجميل خلق لا صناعة "3 .

ويرى الودغيري أن الديوانين معا متشابهان سواء على مستوى الشكل ، أو على مستوى

---

1 / 2 ـ محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء ـ عبدالعلي الودغيري ـ ص : 50

3 ـ نفسه ـ ص : 51

المضمون ، لدرجة أنه يجمع بينهما ، ويجعلهما ديوانا واحدا ، أو عملا واحدا ، يقول : " وقد أحببت أن أجمع بينهما في قران واحد ، لأني لا أجد ما يميّز أحدهما عن الآخر موضوعا وشكلا "1 .
ويذهب الودغيري إلى أن الروح الرومانسية طاغية على الديوانين ، من خلال تناولهما لمواضيع رومنسية معروفة كالغربة ، والحنين ، والحزن ، والرحيل إلى الغاب ، وتأمل الحياة والكون ، يقول الودغيري : " وبجانب الحزن والألم والغربة والحب في هذا الشعر ، نجد التأمل في أسرار الكون وألغازه ، والهروب إلى جمال الطبيعة من بشاعة الحياة وقبحها ، ومن الصراخ والعويل والآثام ، والارتماء في دفء الأحلام السعيدة ، أو في جانب منعزل من العالم "2 . لكن يعود الودغيري إلى اعتبار أن محمد الصباغ كان واقعا في كتابته الشعرية تحت تأثير الرمزية أيضا ، وليس فقط الرومانسية ، ومن مظاهر الرمزية في شعره هناك حضور الغموض . وهي خاصية أشار إليها أكثر من قارئ لأدبه وبالأخص لشعره ، يقول علال الفاسي في تقديمه لكتابه " شموع على الطريق " وهو كتاب شعري ينتمي لقصيدة النثر الشذرية : " والأستاذ محمد الصباغ ، من الأدباء المرموقين الذين تأثروا بالمدرسة الرمزية ، التي أضفى عليها حللا بديعة من أرق ما نسجه الخيال العربي الحديث ، وقد سار في جميع كتبه على هذا النهج "3 .

ورغم ما كاله عبدالعلي الودغيري من مديح للشاعر محمد الصباغ ، إلا أنه ينهي دراسته حول شعره بملاحظة مهمة تتمثل في كون أن تجربته الشعرية ، وخاصة ما يتعلّق بكتابته لقصيدة النثر ، لم تتمكن من فرض نفسها في الحقل الشعري المغربي ، وظلت صيحة معزولة ، لأنها لم تؤثر في الشعراء ، وخاصة الشعراء الشباب يقول : " وفي رأيي أن تجربة الصباغ مع القصيدة النثرية لم تلق النجاح المطلوب ، فظلت مجرّد محاولة لا نصير لها في المغرب . وسنرى أن صاحبنا هو الآخر لا يعاوده التفكير في إغناء التجربة بمحاولات أكثر جدية ونضجا "4 . وعدم تأثيرها في الوسط الشعري المغربي يعود لسببين الأول : خارجي يرتبط بالبيئة الثقافية المغربية التقليدية ، والتي لم تكن مستعدة لتقبّل مثل هذا النفس الشعري اللاهب والجديد بشكل كلي . أما السبب الثاني فداخلي مرتبط بنوعية الكتابة الشعرية التي اختارها لتأليف قصائده ، ذلك أن الصباغ أسقط ركنا أساسيا في الشعر هو ركن الموسيقى وما يرتبط بها من أوزان وقوافي ، يقول الودغيري : " وعندي أيضا أن لغياب الموسيقى دورا كبيرا في فشل قصيدة النثر عند الصباغ ، وعند غيره من الأدباء الذين حاولوا كتابتها في أدبنا العربي ، لأنهم لم يراعوا الأذن العربية التي ألفت الإيقاع في

---

1 ـ قراءات في أدب الصباغ ـ عبدالعلي الودغيري ـ ص : 46
2 ـ شموع على الطريق ـ الجزء 2 ـ محمد الصباغ ـ ص : 266
3 ـ محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء ـ ص : 93
4 ـ نفسه ـ ص : 57

الشعر منذ مئات القرون "1 . ويذهب إلا أن قصيدة النثر في العالم العربي هي تقليد كلي للغرب ، ولا جديد فيها ، يقول " النثرية في الشعر العربي الحديث اتباعية تامة لنثرية الشعر الغربي الحديث "2 . ويرى أيضا أن القصيدة النثرية تتطلب خيالا قويا وعاطفة مشبوبة لتعويض الإيقاع يقول : " هذا فضلا عن أن القصيدة النثرية في حاجة إلى طاقة عاطفية وشعورية ضخمة لكي تضمن لها الحرارة اللازمة لإثارة القارئ ، وإلى خيال قوي ، وقوة عالية على التشخيص والتجريد لتعويض الإيقاع الموسيقي "3 .

فهل هذا يعني أن قصيدة النثر عند الصباغ كان ينقصها الإيقاع ، بالإضافة إلى القوة العاطفية ، والقدرات الفنية التصويرية القائمة على التشخيص والتجريد ؟

إذ لو كان الأمر كذلك ، فكيف لشاعر كبير مثل خوان رامون خمنيث حاز على جائزة نوبل (1956) أن يقول في حق الصباغ ما يلي : " كلماتك يفوح منها أريج الشرق وبخوره ، فتملأ غرفتي بالأحلام ، والأشواق ، والأشباح والسحر "4 . أما عن العاطفة القوية عند الصباغ فيقول الشاعر الإسباني فيثنطي ألكسندري : " نحس في صوت هذا الشاعر العربي ، بصلة قريبة منا . ففي أغانيه التي يصدح بها ، صدق وحرارة وتشاؤم ... "5 . وعلى كل حال فقد عرض عبدالعلي الودغيري نفسه في كتابه " محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء " الصادر سنة 1980 ، العديد من آراء كبار الكتاب في إسبانيا والعالم العربي ، وكلها تجمع على روعة تجربته الأدبية والشعرية وتفرّدها في المغرب والعالم العربي ومن هؤلاء الكتاب نذكر : إيليا أبوماضي ، ميخائيل نعيمة ، بولس سلامة ، فدوى طوقان ، عبدالله كنون ، غادة السمان ، سعيد عقل ، عبدالله الطيب ، عبدالله الدائم ، علال الفاسي ، عبدالكبير الخطيبي ... وغيرهم.
ونحن نرى أن ثورة الصباغ على الإيقاع ، هي ثورة على النمطية والتقليد ، وعلى الثابت والمتكرّر والأحادي ، وثورة من جهة أخرى على الزخرفية في الشعر ، وعلى الشكلية ، والتكلف ، والصنعة ... ولذلك فهو كان يبحث عن شعر جديد أكثر ارتباطا ، بإيقاعات الكون ، والحياة ، والروح ... يقول في شذرة شعرية عالية من كتابه " شموع على الطريق " : عندما تملأ دلوك من الساقية ، فإنك لا تملأ منه ترنيمتها "6. فالشاعر الكبير هو الذي يملأ ترنيمة الساقية أيضا وليس فقط ماؤها . فالشاعر منصت كبير لإيقاعات وذبذبات الكون والحياة... يقول عبدالقادر الصحراوي عن ديوان محمد الصباغ " أنا والقمر " : " وأنا أسميه ديوانا ، وإن لم يكن فيه وزن ولا قافية ، لأن الشعر لا يعني الوزن والقافية ، وإن كانا عنصرين مهمّين من العناصر الشكلية في

---

1 / 2 - قراءات في أدب الصباغ - عبدالعلي الودغيري - ص : 58 3 - نفسه - ص : 59
4 / 5 - محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء - عبدالعلي الودغيري - ص : 11
6 - شموع على الطريق - محمد الصباغ الجزء الثاني الأعمال الكاملة - ص : 266

الشعر ، وإنما يعني قبل كل شيء ، التعبير الفني الجميل عن الشعور الحي ، والعاطفة المشبوبة ، والخيال الطليق ، وكل ذلك متوفر فيما ينتجه الأديب الصباغ "1 ، وصفات العاطفية ، والخيال ، والرمزية في شعر الصباغ هي ما أكد عليه أبو القاسم حين قال : " وميزة أدب الصباغ الكبرى هي براعته في اختيار الألفاظ ، وذوقه الرقيق في المزاوجة والتأليف بينها ، حتى يجعل منها أسلوبا فذا فريدا ، قوامه أناقة أنيقة في التعبير والخيال والرمز "2 .

أما الميزة الثانية إلى جانب أسلوبيته الرفيعة التي تقوم على قوة اللغة ، وتوظيف الخيال والرمز ، فتتمثل في كون محمد الصباغ لا يكتب حسب أبو القاسم " إلا بإحساسه ومن نياط قلبه "3 . ثم يضيف محددا سمات الكتابة الشعرية عند محمد الصباغ : " إن الصباغ ليس شاعر الأوزان والقوافي ، بل هو شاعر الصورة الفنية ، والخيال الجذاب ، والألوان المنسقة "4 . ويعتبر أبو القاسم أن ما يكتبه محمد الصباغ من شعر ، يدخل ضمن الشعر الحر ، المتحرّر من الأوزان والقوافي ... وهذا ما جعل شعره يجابه بالرفض ، والصمت ، والإقصاء على المستوى المغربي ، بل هناك من اعتبره خارج الشعر ، يقول أبو القاسم : " ولا شك أن خصوم الشعر الحر لا يجذبهم مثل هذا الشعر ، بل هم لا يرونه شعرا على الإطلاق ، لأن الشعر عندهم هو الكلام الموزون والمقفى "5 . والدليل على صواب فكرة أبي القاسم ، أن مختلف الباحثين والنقاد بما في ذلك الأكاديميين لم يشيروا إلى تجربة محمد الصباغ الشعرية ، معتبرين أن ما كتبه لا يدخل ضمن حقل الشعر . ولذلك تم التشطيب على هذه التجربة الشعرية الفذة عند أغلب الباحثين والمؤرخين للشعر المغربي الحديث ، إذ أنهم يحددون رواده في : أحمد المجاطي ، محمد السرغيني ، محمد الخمار الكنوني ، عبدالكريم الطبال . ويغلقون الدائرة دون الإشارة إلى محمد الصباغ باعتباره مؤسسا لقصيدة النثر بالمغرب سواء في شكلها السطري ، أو في شكلها الشذري .

عرفت مرحلة الخمسينيات ظهور ثلاثة أنماط كتابية دفعة واحدة تقريبا للكاتب / الشاعر محمد الصباغ وهي :

- العبير الملتهب (مقالات) - 1953
- اللهاث الجريح (رواية سير ذاتية) - 1955
- شجرة النار (شعر) - 1955
- أنا والقمر (شعر) 1956
- شلال الأسود (مقالات) - 1956

---

1 - قراءات في أدب الصباغ - عبدالعلي الودغيري - ص : 179
2 / 3 - نفسه - ص : 183
4 - نفسه - ص : 187
5 - نفسه - ص : 188

حيث نلاحظ حضور ثلاثة أنماط من الإبداع الأدبي هي : الشعر والمقالة والسيرة الذاتية . وستظل هذه الأجناس الأدبية الكبرى (الشعر ، المقالة ، الحكي) حاضرة في حياته الأدبية إلى غاية وفاته سنة 2013 . مع ملاحظة أن الشعر لم يفارقه أبدا في كتابته لأي نوع أدبي ، فقد كان بمثابة السلاح الخفي الذي يحسم به مختلف المعارك الأدبية . وهذه الخاصية الشعرية والأسلوبية واللغوية هي ما لاحظه أغلب محبّي أدبه وكتاباته من نقاد وشعراء وأدباء كبار . لدرجة أن مسألة التصنيف كانت من المسائل الشائكة التي يواجهها أي دارس لأدبه . وأهم وأقوى تداخل هو الذي حصل بين الشعر والمقالة ، وبين الشعر والخواطر والشذرات . لدرجة أنه يمكن تصنيف مختلف أعماله ضمن الشعر باستثناء قصصه . وكأن محمد الصباغ كتب فقط في جنسين كبيرين هما الشعر أولا ، ثم القصة ثانيا . بل نجده في النمط الثاني من قصيدة النثر ـ كما سنرى ـ أي قصيدة النثر الشذرية يوظف مختلف هذه الأنواع في بناء شذراته من قصة ، ومقالة ، وحكمة ، ومثل وغيرها ... لدرجة يمكن الحديث عن قصيدة النثر الشذرية القصصية ، وقصيدة النثر الشذرية السياسية ، وقصيدة النثر الشذرية المقالية أو النقدية ... وهكذا يمكن القول أن محمد الصباغ في تطوره الإبداعي ، أصبح يكتب نصوصا مفتوحة فوق أجناسية ، أو عابرة للأنواع .

وإذا عدنا لقصيدة النثر السطرية عنده أو ما كان يعرف حينها بالشعر المنثور . فإن محمد الصباغ يعتبر من رواد الشعر المنثور بالمغرب ، بل ومن فحوله الكبار دون منازع . بل يعتبر ديواناه " شجرة النار " (1955) ، و " أنا والقمر " (1956) ، من أقدم ما كتب في هذا النوع الشعري ، أي الشعر المنثور ، والذي أطلق عليه فيما بعد قصيدة النثر . وقد كتب هذا النوع من الشعر متأثرا كما قلنا سابقا بالشعر المنثور العربي كما جاء مع أمين الريحاني ، ومع شعراء المهجر وخاصة جبران خليل جبران ، وبقصيدة النثر الإسبانية كما كتبها خوان رامون خمينيث ، وفثينطي ألكسندري . ولأنه يعرف جيدا أن هذا النوع من الشعر غريب عن البيئة الثقافية المغربية المغرقة في المحافظة والتقليد ، فقد آثر أن ينشره مترجما أولا للإسبانية ، قبل ظهوره بعد ذلك في بيئته الأصلية المغربية . لأنه يعرف أن الوسط الأدبي المغربي ما زال مشدودا للماضي ، وما زال يعتبر أن الشعر هو الوزن والقافية ، وإن كان هذا " الكلام " لا يملك من الشعر سوى الوزن والقافية ، فهو مقبول ، ومرحّب به . ولذلك نجده يسخر من هؤلاء المتغطرسين من الكتّاب والشعراء ، ويعتبرهم مجرد " وزّانين " في روايته " اللهاث الجريح " والتي كتبها في نفس فترة كتابته لديوانية ولمقالاته المجموعة في كتابه (العبير الملتهب) ، يقول : " فهذا كاتب ناشئ حبّر بعض المقالات ، فهو كاتب عبقري نابغ ! وهذا " وزّان " لملم بعض القوافي في مناسبات ، فهو شاعر مفلق "1. ويقول موضحا واقع الجمود الثقافي والأدبي العربي ، حيث لا تزال

---

1 ـ اللهاث الجريح ـ محمد الصباغ ـ الجزء 3 ـ ص : 269

الساحة الأدبية منكمشة على ذاتها الشعرية والصيغة الوزنية فقط ، دون انفتاح على الأنواع الأدبية الأخرى من مسرح ، ورواية ، وقصيدة نثرية . وبالتالي يصعب التجديد في هذا الجو الخانق ، أو فتح سجالات ثقافية وأدبية ، لأن الوضع الثقافي العام لا يسمح بهذا التجديد ، وبهذه الجدالات الفكرية التي تروم التغيير والتطوير والتحديث ، يقول متسائلا : " ثم ماذا ؟ وهل تنفع المناظرة أو المقارنة ، وركيزة أدبنا ليس لها وجود . فأين قصتنا السردية منها ، أو المسرحية ؟

أأجادل في هذا ؟ وبعض مجلاتنا التي تفرغت للآداب ما زالت تتساءل في حيرة عن الشعر الحر والشعر المنثور ؟ "1 . فهذه المجلات الأدبية المتخصصة التي تمثل النخبة المثقفة ، وطليعة الأنتلجينسيا في المغرب ، ما زالت مترددة في قبول هذه الأنواع النثرية والشعرية الجديدة ، فكيف سيكون الأمر بالنسبة لعموم القراء الذين تربوا في أحضان الثقافة التقليدية ؟ ! بخلاف الغرب الذي ذهب بعيدا في التجديد ومنذ العشرات من السنين ، وحسم بشكل نهائي في مسألة الأنواع الأدبية والشعرية الجديدة ، ولا غضاضة أن يكتب الشاعر شعرا منظوما أو منثورا يقول : " وها هو الغرب قد سبقنا إلى كتابته [أي الشعر المنثور] منذ أجيال بعيدة . فهذه إسبانيا بشعرائها ، ومجلات شعرها ، لا تفرّق أبدا بين الشعر المنظوم والشعر المنثور ، والمائة في المائة من شعرائها المعاصرين يكتبونه "2 . ويشير إلى استغراب شاعر إسبانيا الكبير فيثنطي ألكسندري من كون أن شعراء العربية ما زالوا سجناء الأوزان القديمة يقول الصباغ : " لقد طال استغرابه عندما أجبت عن سؤاله حول الشعر المنثور ، ذاكرا له بصراحة : أسفا أن نرى الأقلام الشعرية العربية ، ما زالت سجينة بين النونيات ، والداليات ، والسينيات ...."3 . ويبدو أيضا أنه مطلع على محاولات التحديث في الشرق العربي ، وخاصة عند أدباء المهجر ، لذلك يشير في نفس الرواية السير ذاتية (اللهاث الجريح) ، إلى مجهوداتهم ، وخاصة ما قام به ميخائيل نعيمة من محاولات لتجديد الشعر العربي ، فقد كان ينادي بالتحرر من القيود الشكلية الخارجية ، والاقتراب من مصادر الشعر التي هي العاطفة والخيال والوجدان والحرية ، يقول ميخائيل نعيمة : " فحبذا يوما نسمع فيه شاعرنا يوقع ألحانه على الأوزان التي يختارها قلبه ، وتميل إليها نفسه ، دون أن يرى نفسه مربوطا بلوازم العروض والقوافي ... وحبذا اليوم ... نفتح لشعرائنا مجالا للخيال والتعبير لا تحصره قافية ، ولا يقيّده روي "4 . إذن في هذا المناخ الذي يهيمن عليه التقليد والاتباعية ستبزغ شمس محمد الصباغ ، محاولا أن يختط طريقا ، أو طرقا جديدة لأدبنا وشعرنا المغربي المعاصر ، ليكون في مصاف الآداب العالمية .

والغريب أن الطرق التي يمشي فيها الأدب المغربي حتى الآن ، هي تلك التي رسمها محمد الصباغ منذ الخمسينيات والستينيات والسبعينيات ، فقد كان سباقا للرواية ، ولقصيدة النثر ،

---

1 - اللهاث الجريح - محمد الصباغ - الجزء 3 - ص : 270

2 / 3 / 4 - نفسه - ص : 271

وللشذرة ، والخاطرة ، والرسالة ، واليوميات ، وقصة الطفل ، وترنيمة النوم للصغار ... وكان من السباقين للمذاهب الأدبية الكبرى كالرومانسية والرمزية والواقعية ... ومن السباقين للكتابة العابرة للأنواع ، أو الكتابة الهجينة ....

والواضح أن محمد الصباغ كان يتجه في مختلف كتاباته ، وآرائه الميتا ـ أدبية ، والميتا ـ شعرية ، نحو العمل على إنتاج كتابة عبر نوعية ذات بعد إنساني وكوني ، تجد فيه كل الأشياء ملاذها ، يقول في كتابه " فوارة الظمأ : " علّمني الأدب أن أنصت إلى صدى كل كلمة أنطق بها في جميع الأشياء .... علّمني الأدب أن أنصت إلى ما لا ينصت إليه ، ولا يؤبه به . فأنصت إلى الجمادات ، والخرس ، والبكم ، والعمي ، والحمق .... "1 .

يقول في خاطرته المعنونة ب (الشاعر) من كتابه (أطالب بدم الكلمة) متحدثا عن مهام الشاعر ووظائفه : " ذلك المبعثر بين النداوة والأجيج .... يهيم ، يهذي ، يذهل ، يطفل ، يهرم ، يبني ، يئن ، يلين ، ينزو ، يفضح ، يهوس ... دوما هو في حالة مخاض ... دائما هو في حالة ولادة "2 .

ويقول الصباغ متسائلا عن ماهية الإلهام وأصوله :

" أنت ، ما أنت ، أيها الإلهام ؟

أشيطان أنت ، أم ملاك ؟

أمن وحم الغيب أم من رحم الوهم ؟ أمن افترار الحلم ، أنت ؟

أمن جذبة الفطنة ، أم من ذهول الخيال ؟ أمن إشراقة المبهم أنت ؟

أمن سكرة الشيطان ؟ أمن رحمة الملاك ؟ أمن شطحة حورية السماء أنت ؟ "3 .

والشعر موجود في كل شيء وليس خاصا بالإنسان ، فكل كائن له شعريته ، وقصائده الخاصة . يقول عن شاعرية الليمونة : " لو تأملت تكوين ، وطبيعة ، وحياة " ليمونة " لهتفت في الأخير بإعجاب ولسانك يتلمظ : " شاعرة " "4 .

ومن مصادر الإبداع هناك الوحدة يقول : " الوحدة مفتاح لجميع الأبواب الموصدة "5

ويقول أيضا عن أهمية الوحدة أو العزلة ليس فقط في العملية الإبداعية ، بل في الكون ، ففي العزلة تنبثق أروع الأشياء : " كل ما ينمو في العزلة يأتي مستديرا كالقمر ، كالشوق ، كالنجوى ، كدخان القبلة المغتصبة في السر "6 . ثم يقول عن قوة النظر عند المبدع : " للشاعر والفنان عين ثالثة ، دائما يقظى ، حتى في المنام "7 . ويذهب محمد الصباغ إلى أن الأدب الجيد هو الأدب الذي يتجاوز الهويات المغلقة ، والقوميات الضيقة ، يقول : " في

---

1 ـ فوارة الظمأ ـ الجزء الأول ـ ص : 136 / 137 **2 ـ أطالب بدم الكلمة ـ ج 2 ـ ص 21**

3 ـ الزمن المنقوش ـ ج 2 ـ ص : 149 **4 ـ شموع على الطريق ـ ج 2 ـ ص : 301**

5 ـ نفسه ـ ص : 268 **6 ـ شجرة محار ـ ج 3 ـ ص : 22** **7 ـ شموع على الطريق ـ ج 2 ـ ص : 267**

الأدب والفن ترتفع القوميات . في " القومية الإنسانية " وحدها يلتقيان على البعد "1. فجنسية الأديب هي جنسية إنسانية . ويعتبر محمد الصباغ أيضا أن دور الأدب يكمن في مواجهة القبح والرداءة ، يقول : " أنا لا أفهم الأدب ، إلا أنه معركة . معركة ضد البشاعة على اختلاف وجوهها "2 .

وهذه الأبعاد الجديدة في الكتابة : المزج بين الأنواع ، الشحنة العاطفية العالية ، الخيال المحلق ، اللغة الشفيفة والمجلوّة ، الصورة بكافة أشكالها ووجوهها : الإيحاء والمجاز والاستعارة ، بالإضافة إلى بعض التيمات الشعرية المعروفة في المذهب الرومنسي من قبيل : الطبيعة ، الحب ، الذات ، التأمل في الحياة والوجود ... نجدها حاضرة في ديوانيه الشعريين الأولين : " شجرة النار " ، و " أنا والقمر " . وسنحاول الآن التوقف عند ديوانه " أنا والقمر " تمثيلا لهذه المرحلة من تطوره الشعري .

ترى حورية الخمليشي ومعها العديد من مؤرخي الشعر العربي ، أن (الشعر المنثور) ظهر منذ بداية القرن العشرين على يد أمين الريحاني ، الذي أصدر أول ديوان شعري ينتسب لهذا النوع ، وهو " هتاف الأودية " سنة 1910 ، وقد سار على نهجه العديد من شعراء المهجر ، وخاصة الشاعر جبران خليل جبران ، الذي اشتغل على النثر كثيرا ، وأعطاه شعرية عالية ، قد تتجاوز شعرية الشعر ، لدرجة أن أحد النقاد قال عنه " إنه شاعر في منثوره لا في منظومه "3. وقد انتشر هذا الشعر في العالم العربي ، لكن هدأت فورته بعد الأربعينيات من القرن الفائت ، ولم يعاود سيره إلا مع ظهور الشاعر المغربي محمد الصباغ في الخمسينيات من القرن الماضي . يقول أنور الجندي : " وقد شغف محمد الصباغ بهذا الفن فتخصص فيه وعرف به حتى أصدر فيه سبع مجموعات منذ عام 1953 حتى الآن وهي على الترتيب : " العبير الملتهب " ، " شجرة النار " ، " اللهاث الجريح ، " أنا والقمر " ، " شلال الأسود " ، " فوارة الظمأ " ، وآخرها " عنقود ندى " "4 . والغريب أن حورية الخمليشي سايرت الباحث في تصنيفه ، معتبرة هي الأخرى أن كل الكتب التي ذكرها أنور الجندي للشاعر محمد الصباغ تنتمي للشعر المنثور ، والدليل على ذلك أنها اختارت نصا من كتابه " عنقود ندى " والذي يعتبره أغلب النقاد أنه يدخل ضمن نوع المقالة ، ومنهم المتخصص في أدب محمد الصباغ الأستاذ عبدالعلي الودغيري الذي قال عن الكتاب الصادر سنة 1964 : " جمع الصباغ في هذا الكتاب ، سبعا وأربعين مقالة قصيرة ، تتناول مختلف المواضيع : فيها أحاديث عن الحب ، والذات ، والجمال ، والطبيعة

---

1 - شجرة محار - ج 3 - ص : 35 **2 - نفسه - ج 3 - ص : 36**

3 - الشعر المنثور والتحديث الشعري - حورية الخمليشي - دار الأمان / الرباط - الطبعة 1 - 2010 - ص : 80

4 - نفسه - ص : 85

، والكون ، ومختلف المشاعر والأحاسيس الانسانية ، وتأملات ونظرات في كل شيء يقع عليه بصره ويخالج ضميره "1 . والنص الذي اختارته لتمثيل " قصيدة النثر السطرية " أو " الشعر المنثور " هو نص (فجر على الغاب) وهو مأخوذ من " عنقود ندى " وهو عبارة عن خاطرة شعرية إذ أنه مكتوب على شكل فقرات نثرية ، لا على شكل أسطر شعرية .
كما مثلت بنص آخر من نفس الكتاب يحمل نفس عنوان الكتاب ، أي " عنقود ندى " ، يجسد في رأيها الشعر المنثور ومصوغات إدخاله ضمن الشعر المنثور ، كونه يشتمل على " صور شعرية حديثة ، النص زاخر بالتخييل، إيقاع اللغة عامة ينوب عن إيقاع العروض "2 . وقد اعتبرت نص (عنقود ندى) نوعا من الشعر المنثور بناء على توفره على ثلاثة مكونات شعرية هي : الصورة ، والتخييل ، والإيقاع الداخلي أو اللغوي .
ونلاحظ هنا أن الباحثة وسعت مفهوم الشعر المنثور ليضم ما يعرف بالنثر الشعري الذي يوجد في المقالة الذاتية ، وفي الخاطرة ، وفي الرواية أحيانا كما هو الأمر عند جبران خليل جبران . بخلافها نجد عبدالعلي الودغيري االذي صنف كتابين فقط لمحمد الصباغ ضمن الشعر المنثور أو تحديدا ضمن ما سماه ب " القصيدة النثرية " . وهذا الكتابان هما : " شجرة النار " و " أنا والقمر " . يقول : " إذا كان الصباغ قد جرّب كثيرا من الأنواع الأدبية ، فإن فن الشعر يعتبر من بين تجارب هذه المرحلة التي ندرسها ، إذ كتب خلالها ديوانين صغيرين صدرا بالمغرب في فترتين متقاربتين "3 ويقصد بهما طبعا " شجرة النار " الصادر سنة 1955 ، و " أنا والقمر " الصادر سنة 1956 . ومن أهم مميزاتهما : تخلصهما من الوزن والقافية ، الاعتماد على الخيال ، والعاطفة ، وبعض التيمات ذات الشحنة الرومنسية من قبيل الطبيعة ، الذات ، الغربة ، الألم ، الحب ... ثم حضور الإيحاء والغموض والرمزية . ويقول الودغيري ملخصا الخصائص العامة لشعره : " لكن ماذا بعد ذلك ؟ ما هو البديل لما يكرهه الصباغ في الشعر التقليدي ؟ البديل بالطبع هو القصيدة النثرية التي تفسح المجال أمام الشاعر كي يحل الإبداع محل الصناعة ، ويصرف همه إلى الطاقة الشعورية ذاتها عوض الانشغال بالتفكير في القالب الجميل الذي تفرغ فيه ، ومن هنا إذن نجد شاعرنا لم يهتم إطلاقا بالأوزان ، فأحرى أن يأبه للروي والقافية "4. نفس الأمر سار عليه الطالب عادل الوهابي فقد اعتبر أن له ديوانيين شعريين فقط ، بحيث أسقط ديوان " بغدادات " رغم اشتماله على نصوص عبارة عن قصائد نثرية سطرية ، بالإضافة إلى إسقاطه " الكتابة الشذرية " من نوع الشعر . يقول عن محمد الصباغ وكتابته للشعر : " فكتب الشعر المنثور الذي تجسّد في ديواني " أنا والقمر " و " شجرة النار "5

---

1 ـ قراءات في أدب الصباغ ـ عبدالعلي الودغيري ـ ص : 82
2 ـ الشعر المنثور والتحديث الشعري ـ حورية الخمليشي ـ ص : 101
3 ـ قراءات في أدب الصباغ ـ عبدالعلي الودغيري ـ ص : 46 4 ـ نفسه ـ ص : 57
5 ـ أطروحة لنيل الدكتوراه : أنماط بناء الخطاب الشعري الحديث في المغرب : محمد الحلوي ومحمد الصباغ نموذجين ـ إعداد الطالب عادل الوهابي ـ إشراف الدكتور محمد الكنوني ـ ص : 288

ومن مصوغات تصنيف الكتابين ضمن دائرة الشعر المنثور حسب الطالب الباحث عادل الوهابي " كون القصائد التي أتت في هذين العملين تتوفر على مجموعة من الخصائص النثرية مرتبطة بالشعر المنثور ، فالنصوص هنا أتت مفعمة بالتكثيف اللغوي ، والتعبير الغامض ، كما أنها تتوفر على عنصر الإيجاز "1 .

أ ـ 1 ـ خصائص قصيدة النثر في ديوان " أنا والقمر " :

ـ شعرية العناوين :

يتكوّن ديوان " أنا والقمر " من ثمانية وعشرين قصيدة ، تحمل العناوين التالية :

ـ صباح الخير يا قمر
ـ قبل القبل
ـ أبواب الزمن
ـ يا بعض أنا
ـ غفوة بيضاء
ـ انتظار
ـ لا تنهضي القمر
ـ ليست من الطين
ـ النداء الشفاف
ـ مع الحبيبة في أرجوحة
ـ عيد ميلادها
ـ رقصة النار la danza del fuego
ـ الليلة المنسية
ـ أنت الربيع
ـ في الروض
ـ قطوف
ـ بعيدا
ـ عندما
ـ حبذا
ـ التفاحة الملتهبة
ـ النار الخضراء

---

1 ـ أطروحة لنيل الدكتوراه : أنماط بناء الخطاب الشعري الحديث في المغرب : محمد الحلوي ومحمد الصباغ نموذجين ـ إعداد الطالب عادل الوهابي ـ إشراف الدكتور محمد الكنوني ً ـ ص : 288

ـ لنهاجر
ـ ذوبان
ـ نحت
ـ قارئة الكف
ـ حبنا
ـ أنا والقمر

ومن الملاحظات الأسلوبية والفنية التي يمكن تسجيلها حول هذه العناوين يمكن ذكر ما يلي
ـ خاصية الاختزال والتكثيف : نلاحظ أن أغلب هذه العناوين مكثفة ومختزلة ، تتألف من كلمة واحدة (9 قصائد) ، أو من كلمتين (13 قصيدة) ، أو ثلاث كلمات (3 قصائد) ، أو من أربع كلمات (قصيدتان) . واضح أن هناك نزوع نحو التقتير والاقتصاد في اللغة . ويعتبر هذا الملمح من أسس قصيدة النثر بشكل عام عند مختلف النقاد بما في ذلك عند سوزان برنار صاحبة كتاب " قصيدة النثر من شارل بودلير إلى أيامنا هذه " . فقد ألحت على ضرورة حضور ثلاث خصائص في قصيدة النثر من ضمنها خاصية " التكثيف " أو " الكثافة " . وهذه الخصيصة تقتضي الإيجاز ، وتجاوز الشرح والاستطراد والتفاصيل ، أي إقصاء " كل ما قد يؤول بقصيدة النثر إلى أنواع النثر الأخرى ، وكل ما يضرّ بوحدتها وكثافتها "1. وهذا ما يؤكد عليه مختلف الباحثين في قصيدة النثر العربية على اختلاف توجهاتهم ومشاربهم النقدية ، يقول رحمن غركان عن قصيدة النثر " فهي بنية فنية قصيرة خالية من الإسهاب والاستطراد أو النزوع التفسيري وكل تفصيلات تقريرية تدخلها في فنون السرد " 2 .. وهذا ما سنجده في متن قصائد محمد الصباغ فأغلبها قصائد قصيرة ، إذ نادرا ما تتجاوز القصيدة الصفحة ، وأحيانا تقصر لتتكون من أسطر قليلة . فقصيدة " غفوة بيضاء " على سبيل المثال تتألف من خمسة أسطر فقط :

" ضممتك في راحتي
وألقيتك في عيني
ستفيقين على نظرة :
تنقر في الفجر
أجفان الزهر "3 .

---

1 ـ قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن ـ تأليف سوزان بتار ـ ترجمة راوية صادق ـ دار شرقيات ـ الطبعة الأولى ـ الجزء 1 ـ ص : 36
2 ـ النص في ضيافة الرؤيا : دراسة في قصيدة النثر العربية ـ رحمن غركان ـ مطبعة رند / دمشق ـ الطبعة الأولى ـ 2010 ـ ص : 44
3 ـ أنا والقمر ـ محمد الصباغ ـ ج 2 ـ ص : 160

وخاصية التكثيف والإيجاز ستترسخ أكثر في كتاباته الشعرية القادمة ، والتي ظهرت للعيان كظاهرة أسلوبية مركزية في نهاية الستينيات من خلال قصائده النثرية التي جمعها في كتابه " شموع على الطريق " الصادر سنة 1968 ، ومن خلال كتابه الشذري الثاني " شجرة محار " الذي نشر سنة 1972 ، وأيضا في كتابه الشذري الثالث " دفقات " الذي ظهر سنة 1995 .

ـ خاصية التشابه والتقارب : نلاحظ حضور نوع من التقارب بين الكلمات ومكونات العناوين ، رغم الانفصال الظاهري والتباعد بينها . في عنوان القصيدة الأولى من الديوان " صباح الخير يا قمر " ، رغم الاختلاف الواضح بين المرسل أو المتكلم (الإنسان / الشاعر تحديدا) ، والمرسل إليه أو المخاطب (القمر) . وتجليات هذا التباعد والاختلاف بين القمر والشاعر كثيرة : فالقمر كوكب ، جماد ، عال ، لا يتكلم ... ، بينما الشاعر إنسان ، كائن حي ، سفلي (مرتبط بالأرض عن طريق الجاذبية) ، يتكلم ويبدع ويكتب الشعر ... ورغم هذا التعارض الظاهري إلا أن نقط الالتقاء كثيرة : كلاهما يستمد حضوره ووهجه من الشمس ، كلاهما يحضر في سياقات الشعر والحب .... بل يبدو التعارض هو في العمق نوعا من التكامل بينهما ، فالشاعر محتاج للقمر كي يعبّر عن مشاعره وهواجسه وأحلامه . والقمر بدوره يحتاج الشاعر لكي يعطيه توهجه وحضوره وألقه .... كما أن العبارة الشعرية التي استعملها الشاعر في العنوان " صباح الخير " فهي تدل على التواصل ، والمحبة ، والتقارب . والنداء هنا أيضا يؤكد ويقوّي هذا التقارب على اعتبار أنه الشاعر " أنسن " القمر عبر النداء عليه بأداة النداء (يا) التي تستعمل عادة لنداء الإنسان ... هكذا يهدأ التوتر ، وتتقلص مساحات التباعد بين الطرفين ، ويتحقق التقارب والتواصل . وما يؤكد على ذلك هو عنوان آخر قصيدة في الديوان ، وعنوان الديوان ككل " أنا والقمر " إذ عوض النداء ، الذي يدل على البعد من جهة ، وعلى الرغبة في محو هذا البعد ، والوصول إلى نوع من التقارب والتواصل الحميمي ، نجد أن المسافة تبخرت ، وأصبح الشاعر والقمر معا في مكان واحد وجبهة واحدة . فالواو هنا تدل على التشارك ، والمعية ، بعيدا عن الصراع ، والاختلاف والتوتر .
وثمة مفارقات أخرى وتضادات وتعارضات من قبيل العناوين التالية " التفاحة الملتهبة " ، " النار الخضراء " ، " ذوبان " ، " أنت الربيع " ... ولكنها مفارقات وتعارضات جاءت في سياق إيجابي ، فمثلا في " التفاحة الملتهبة " والنار الخضراء " نجد نوعا من تبادل المواقع ، ونوع من التفسير ، والتكافؤ الدلالي بين العنوانين ف " التفاحة الملتهبة " = " النار الخضراء " فهما معا لهما نفس المعنى تقريبا ، وما يؤكد على التقارب الدلالي بين النار والشجرة ، أن كليهما رموز عمودية وصعودية ، ثم حين تزهر الأشجار تصبح نارية ، أو مضيئة . والنار عموما في الميثولوجيات البشرية ترمز للمعرفة ، والحب ، والولادة . فالنار حسب باشلار هي نموذج مثالي ذكوري ، أما الشجرة فهي رمز أنثوي لأنها تنتمي

إلى عنصر التراب الأنثوي . وولع الشاعر بالطبيعة بمختلف مشتقاتها ما يؤكد على هذه الدلالة الإيجابية . عنوان " أنت الربيع " يؤكد هذا الولع بالطبيعة ، وباللون الأخضر . فقد شبه حبيبته بالربيع . وهو ما يحسم الدلالة الإيجابية للنار نظرا لارتباطها بما يحب أي الأشجار ، والألوان الخضراء ، والطبيعة عموما .
يمكن القول أن الشاعر محمد الصباغ وإن اعتمد على المفارقة ، لكنها تبقى في درجاتها الدنيا والمقبولة ، لأنها لا تحدث أي خلخلة في الدلالة ، ولا أي تعارض كبير بين المعنى الظاهر والمعنى الخفي ... فالتوتر سرعان ما يهدأ لأن تلك التعارضات ترد غالبا في سياق تكاملي ، وفي سياق التشبيه الذي يقتضي بعض الاختلاف بين عناصره ، حتى لا يكون هناك تطابق ، وترادف ، ومقارنة كمية فقط بدل المقارنة النوعية . (التشبيه يقتضي أن يكون الطرفان من نوعين أو جنسين مختلفين ، لا من نفس الجنس أو النوع) . وهذا ما سيقودنا لخاصيات أخرى شعرية من قبيل الصورة الشعرية

ـ خاصية التصوير : نعرف أن الصورة الشعرية تعتبر من المكونات الأساسية لقصيدة النثر . فهي تعتبر بمثابة بديل ممكن ، استراتيجي للإيقاع المغيب غالبا في قصيدة النثر ، لدرجة أن البعض تحدث عن نمط خاص من أنماط قصيدة النثر ، تمت تسميته ب " القصيدة الصورة " . وهو ما وجدناه في تجارب قصيدة النثر الأولى ، وخاصة عند الشاعر السوري محمد الماغوط . الذي بنى نموذجه في كتابة قصيدة النثر على الحضور شبه البنيوي للصورة الشعرية في مختلف أسطر القصيدة ، ومقاطعها ، ومفاصلها ، وخاصة التشبيه . وخاصية التصوير هنا مهيمنة ، إذ نجدها في أغلب العناوين ، وللتصوير وفق هذه العناوين ثلاثة مستويات :
أ ـ مستوى الوصف :description وما يتطلبه من إخبار ، ومحاكاة ، ونقل مباشر للعالم ، والأشياء ، ومكونات الواقع . الدليل على ذلك ورود أغلب العناوين في صيغة خبرية (25 عنوان أخذ شكل أسلوب خبري) ، فقط خمسة عناوين تبنت بنية الأسلوب الإنشائي من نداء أساسا ، وأمر ، ونهي ، وتمني . أيضا ما يؤكد هذا المعطى الوصفي ورود أغلب العناوين في شكل جبل إسمية تقريرية باستثناء ثلاثة عناوين ، اتخذت شكل جمل فعلية وهي : لا تنهضي القمر ، ليست من الطين ، لنهاجر . وهي عناوين تخبرنا تارة بالعالم الخارجي وما يجري فيه من أحداث ووقائع ، وما يتألف منه من مكونات وأشياء . والعالم الذي يستحضره في ديوانه " أنا والقمر " يتكوّن أساسا انطلاقا من العناوين من : الطبيعة ، الزمان ، المرأة . كما تخبرنا عناوين الديوان من جهة أخرى بالعالم الداخلي للشاعر : رغباته ، تمنياته ، أحاسيسه ، مكابداته ، ونشواته ، حبه ، لحظاته الصغيرة وذكرياته ... مع ملاحظة أن العالم الخارجي يحضر كوسيلة فنية ، لتبيان وتوضيح العالم الداخلي للشاعر . أي أن الهدف ، والبؤرة ، تكمن في إخبارنا من طرف الشاعر بعالمه الخاص ، الداخلي ، بأناه العميقة le moi profond بلغة جان بيير ريشار . أو بأسطورته الشخصية le

mythe personnel بلغة شارل مورون .
ب ـ مستوى الإيحاء : connotation رغم أن عناوين الديوان تبدو وصفية ، أو إخبارية ، أو تبليغية ... إلا أنه لا ينبغ الوثوق بذلك . على اعتبار أن الشعر في العمق ليس لغة مباشرة ، بل هو لغة غير مباشرة ، لغة تتجاوز المعاني المعجمية للكلمات ، تتجاوز الحقائق ، والأشياء الخارجية أو الظاهرة ، إلى ماورائياتها ، وظلالها ، ولا تحديدها . هكذا نجد ان الأشياء تتحرك ، وتغادر مواقعها ، وحدودها ، فالقمر هنا يصبح صديقا للشاعر ، ويشاركه في لحظاته ، وعوالمه الصغيرة ، ويتكلم معه ، ويرافقه ، ويستشيره ... والنوم يصبح بلون أبيض ، والزمان صرحا بأبواب ، والنار تصبح بلون أخضر ، وترقص ، وتتحول إلى تفاحة ، والحبيبة تصبح ربيعا وأشياء أخرى ستخبرنا عنها متون القصائد . فمثلا كلمة " قطوف " وهي عنوان لإحدى القصائد ، تبدو كلمة كرنفالية ، احتفالية ، بوليوفونية ، تمتد من الواقع (صورة القطف مألوفة) ، إلى الاحتفالات والكرنفالات الأسطورية احتفاء بآلهة الخصب ، والنبات ، والكروم ... كلمة (قطوف) كلمة كبيرة ، مشحونة بالأصداء ، والآثار ، والذكريات ... معها تحضر تناصات كثيرة ،الأساطير القديمة (عشتار ، زيوس ، الحدائق المعلقة ....) ، القصائد الشعرية ذات الحمولة الغزلية والعشقية (معلقة امرؤ القيس ، وقصته مع عنيزة التي دعته للنزول من على راحلتها ، لكنه طلب منها أن تبقيه في جناها المعلل ...) ... إذن الكلمات في القصيدة ليست وصفية بشكل محض أو مطلق ، بل هي حبلى بالإيحاءات ، والأبعاد ، والتداعيات ....
ج ـ مستوى التشبيه : تقوم أغلب العناوين على التشبيه والاستعارة ، أي على مبدأ المشابهة ، وهي مشابهة موسعة تنطلق من تشبيهات جزئية وصغيرة من قبيل تشبيه القمر بالإنسان ، إلى تشبيه الزمان بالصرح أو البيت ، إلى تشبيه النار بالأشجار تارة ، وبراقصة تارة أخرى ، إلى تشبيه الحبيبة بالربيع وبالقمر والفواكه ، إلى تلوين النوم بالأبيض عبر ما يسمى بتقنية التشخيص ، وتلوين النار بالأخضر ... إلى تشبيه كبير وكلي يجمع مختلف العناوين ، ومختلف قصائد الديوان ، ويتمثل في تشبيه العالم الداخلي للشاعر بالعالم الخارجي ، أو العكس في إطار عملية تفاعلية ومعرفية كبرى . وتشبيه الكون الصغير الذي هو الإنسان ، بالكون الكبير (الكوسموس سواء في بعده المادي الطبيعي ، أو بعده الاجتماعي الإنساني) .

أ ـ 2 ـ جدل الداخل والخارج في ديوان " أنا والقمر ":

نلاحظ من خلال عناوين الديوان حضور تيمتين كبيرتين ، يمكن اعتبارهما بمثابة فعلين محركين للعمل الشعري عند محمد الصباغ ، أو بمثابة بؤرتين ، أو تيمتين رئيسيتين تنبع منهما مختلف التيمات الصغرى والفرعية . وهنا نكون أمام بعد ظاهراتي يتحدد في ثنائية الذات والموضوع ، أو الشاعر والعالم . فالشاعر يحاول أن يقدّم لنا رؤيته الخاصة للكون

ولذاته وللكتابة أيضا . وقدر ركز على العديد من الكلمات ذات الشحنة الرومانسية المعروفة من مثل : القمر ، أنا ، الزمان ، الحب ، التفاحة ، الربيع ، القطوف ، الرياض ، الرقص ، النحت ، الليل ، النوم .... ويمكن اختزال مختلف هذه الكلمات أو التيمات في تيمتين أساسيتين هما : الطبيعة والذات ، على غرار ما فعلت المدرسة الرومانسية ، التي تمت تسميتها بيداغوجيا في الكتب المدرسية للسلك الثانوي أداب ب " سؤال الذات " . فكيف حضرت هذه الثنائية في الديوان ؟

يبدو من عنوان الديوان " أنا والقمر " أن هناك مركزية لتيمتين أساسيتين هما : الأنا والقمر ، أو بلغة فينومينولوجية ، الذات والموضوع (الطبيعة) . ومن الأسئلة التي تفرض نفسها في هذا المقام ، كيف تحضر هاتان التيمتان (الأنا والطبيعة) في الديوان ؟ ولمن الهيمنة ، أم أن الأمر يتجاوز الهيمنة والغلبة لصالح التداخل والتفاعل والتعاون بين الطرفين ؟ وأي نوع من الأنا يحضر في الديوان ، وكذلك الأمر بالنسبة للطبيعة ، هل تحضر بجميع مكوناتها وعناصرها أم أن هناك سيطرة لعنصر على باقي العناصر الأخرى الأربعة ؟
لابد أن نسجل في البداية أن الطبيعة تحضر من خلال العنوان (أنا والقمر) في جانبها النوراني والعلوي . أي في بعدها السامي والمتعالي ، فالنور هو الجانب الشفاف والمضيء والطاهر والنقي في النار . فالنار تجتهد وتثابر لكي تصير نورا بعيدا عن كل ترسباتها ، وصورها الأرضية التي تشدها للأسفل أكثر من الأعلى .
كما يلزمنا أن نسجل أيضا أن العنوان يتضمن صورة أو تشبيها مختبئا (وكأن الشاعر يشبه القمر) ، القمر يضيء في الأعلى ، والشاعر يضيء في الأسفل . القمر كائن نوراني علوي ، والشاعر كائن نوراني أرضي . وضوء الشاعر هو كلامه ، وشعره وفنه . وقد أشار إلى ذلك بعض الباحثين الظاهراتيين والأنثروبولوجيين ، وبعض الشعراء أيضا ، يقول نوفاليس " الإنسان شعلة ناطقة "1 .
والقمر ككلمة وكتيمة له حضور قوي في الشعر الإنساني وخاصة في الشعر الرومنسي ، بالإضافة إلى تواجده في الأساطير ، والثقافات الشعبية القديمة ، والمعتقدات ، والحكايات ... كما نجد له علاقة كبيرة بالماء ، وخاصة بالبحر من خلال المد والجزر ، وله من جهة أخرى علاقة وطيدة بالنبات والإنبات ، وفي إطار منهج جلبير دوران المبني على التقاطع نجد له علاقات أخرى بالنساء ، والعذارى سواء من خلال دم الحيض ، أو من خلال بعض التخيلات البشرية التي كانت ترى فيه العريس المثالي لكل العذارى .
والشاعر هنا يجعل نفسه ندا للقمر ، فالواو نحويا تفيد العطف والمساواة بين المعطوف والمعطوف عليه . ونورانية الشاعر تأتي من ناحيتين : من كونه شاعر ، ومن كونه عاشق ، ويرى غاستون باشلار أن ثمة علاقة نفسية وشاعرية " تجمع النار بالجسد والرغبة

---

1 ـ شعلة قنديل ـ غاستون باشلار ـ ترجمة ـ خليل أحمد خليل ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت ـ ط 1 ـ 1995 ـ ص : 75

والحركة الجنسية "1. والتماثل بينهما سيظهر من خلال أول قصيدة في الديوان " صباح الخير يا قمر " ، ذلك أنهما معا يعيشان قصة حب عميقة ، القمر وخليلاته المائيات ، وجواريه البحريات ، يقول الشاعر :

" فاجأته
في حضن البحار
عاريا مرخى الذراع
والليالي حوله
تستر عريه
وجواري البحر
يفركن جيده وخصره "2 .

بينما كان الشاعر مع حبيبته ، يقول مؤكدا هذا التماثل بينهما :

" فاجأته وحبيبتي :
صباح الخير يا قمر
فردّ . أأنتما ؟
أمانا عليكما "3 .

بل نجد القمر في الأخير أن يذهبا معا في رحلة واحدة نحو أمكنة عجائبية تلائم الحب العجائبي أيضا ، يقول القمر موجها خطابه للشاعر وحبيبته :

" اهبطا وادي الغرام
اركبا شراعي
واقلعا معي
إلى عبقر
وقصر المحال
وانزلا
في إرم ذات العماد "4 .

وهكذا في الجزء الأخير تنتفي المسافات والفروقات بين الشاعر والقمر ، ويذهبان معا لأمكنة أخرى غريبة ومجهولة لكي يتمّا سهراتهما الطويلة ، وصفحات عشقهما البديعة .

وفي قصيدة " لا تنهضي القمر " ، تفاجئ حبيبة الشاعر رفقة المياه ، لكن هذه المرة ليس رفقة البحر ، ولكن مع الغدير ، يقول الشاعر :

---

1 ـ النار والأثر : بصدد الرمزي والمتخيل في الثقافة الأمازيغية ـ رشيد الحاحي ـ منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية ـ مطبعة المعارف الجديدة / الرباط ـ ط 1 ـ 2006 ـ ص : 61

2 / 3 / 4 ـ أنا والقمر ـ محمد الصباغ ـ ج 4 ـ ص : 155

" حذار
لا تنهضي القمر
بات ليلا في عناق
مع غدير "1 .
أما في قصيدة " أنا والقمر " فيعلن الشاعر عن رغباته المتمثلة في أن يكون رفقة القمر ورفقة حبيبته ، فذلك كل ما يتمناه ، يقول :
" همس خميلة أصفر
من بقايا الربيع
لا شيء آخر
أنا والقمر
وحفنة من حبي في يمناي
وتاريخي في يسراي "2 .

وهكذا نلاحظ أن الشاعر وظف القمر في تعالق دائم مع تيمة " الحب " ، وهو هنا لا يخرج عن الصورة النمطية المتداولة في الشعر عن ذلك التواشج القديم بين القمر والحب . ولعل الجديد في توظيف محمد الصباغ للقمر ، أنه أنزله من عليائه ، وجعله يستقبله رفقة حبيبته ، وأن يتشاركا الرحلة نحو أمكنة عجيبة وغير مألوفة وبعيدة عن حياة يطبعها العنف ، والحرب ، والاقتتال ....

أ ـ 3 ـ التيمات الأساسية في ديوان " أنا والقمر " :

1 ـ الطبيعة :

تعتبر تيمة " الطبيعة " من التيمات الأساسية في الشعر ، منذ انبثاقه إلى الآن . لكن هذا التيمة تظهر وتكبر وتهيمن في فترات ، ومع بعض المذاهب الأدبية كالمذهب الرومنسي ، وتغيب وتضمحل في فترات ومذاهب أخرى . ففي الشعر العربي حضرت منذ العصر الجاهلي كتيمة أساسية ، من خلال ما اصطلح عليه قديما ب " غرض الوصف " ، وقد تراجعت تيمة الطبيعة في العصور الإسلامية الأولى ، لتحميل الشعر لوظائف أخرى خارجية دينية ، واجتماعية ، وسياسية ... مما أدى إلى هيمنة " المدح " في تلك العصور ، وخاصة في العصر العباسي . لكن عودة الطبيعة كغرض للشعر ستأتي من خلال الشعر الأندلسي ، فقد أثرت البيئة الأندلسية المعروفة بخضرتها الدائمة ، وحدائقها ، وجنائنها في الشعر العربي . لدرجة أن البعض تخصص في وصف الطبيعة ، ومنهم ابن خفاجة الذي

---

1 ـ أنا والقمر ـ محمد الصباغ ـ ج 4 ـ ص : 163
2 ـ نفسه ـ ص : 197

لقب ب " الجنّان " نظرا لارتباطه اللصيق بالطبيعة ... لكن سيعود هذا الغرض إلى التواري ، ولن يعود إلا مع الحركة الرومانسية ، التي أولت الطبيعة مكانة مهمة في الشعر ، فقد كانت بمثابة الملجأ الذي يهرول إليه الشاعر الرومانسي للهروب من صهد الواقع وقساوته وخشونته . ومحمد الصباغ لن يستثنى من هذا التوجه ، على اعتبار أنه من رواد المدرسة الرومنطيقية بالمغرب . وهناك أكثر من باحث في أعماله يؤكد على نزوعه الرومانسي هذا ، يقول عبدالكبير الخطيبي عنه : " إن محمد الصباغ ينهج طريق الرومانسية الغربية خلال القرن التاسع عشر ، سواء في طرائقه الأساسية أو في أبسط تعابيره . على أن حالة هذا الأديب تعتبر ظاهرة في الأدب المغربي "1 . وهو ما يؤكده أكثر من ناقد ، خاصة في مرحلته الأولى ، أي في فترة الخمسينيات ، يقول ميخائيل نعيمة عن تجربته الأدبية : " أما القرار الغالب على نظمه ونثره هو الأسى ـ أسى الأمل الهارب والحلم المخدوع ـ وذلك هو شأن الرومنطيقيين "2 . والتساؤل الذي يطرح نفسه في هذا المقام ، هو كيف قدّم لنا محمد الصباغ هذه التيمة ، أي تيمة الطبيعة في شعره ، وخاصة في ديوانه " أنا والقمر " ؟ . لأنه حينما يكون الموضوع مشتركا ، ومطروقا في الشعر ، ومتداولا بين الشعراء ، يبقى الفيصل ، هو الطريقة ، ورؤية الشاعر للموضوع ، يقول عزالدين إسماعيل : " أما فيما يختص بالخوف من تجمد موضوعات الشعر نتيجة اهتمام كل الشعراء او معظمهم بنفس الموضوعات فان المسألة في الشعر لم تكن في يوم من الأيام مسألة موضوع وانما هي دائما مسألة تجربة شعرية في المكان الأول "3 . فالمهم هو ان يكشف لنا الشاعر عن جوانب جديدة من هذا الموضوع المتواتر . فهل هناك من جديد في المعالجة الشعرية لهذه التيمة (الطبيعة) من طرف محمد الصباغ ؟

أول ملاحظة يمكن تسجيلها حول تيمة الطبيعة في شعر محمد الصباغ ، أنها تحضر بمختلف عناصرها ومكوناتها ، إذ نجد العناصر الأربعة من ماء وهواء وتراب ونار أو ضوء . كما نجد أن هذا الحضور للطبيعة وللعناصر المادية يتأطر غالبا ضمن مجموعة من الثنائيات على رأسها ثنائية السماء والأرض أو الأعلى والأسفل ، وثنائية الضوء العتمة . لكن من خلال دراسة إحصائية ووصفية نجد هيمنة تيمة (الغاب) ، وتيمة (الضوء) . فكأن الشاعر كان يهرب باستمرار إلى الطبيعة في بعدها النباتي ، وإلى الأعالي بعيدا عن مشاكل الحياة ومآزقها وإكراهاتها . وهو بهذا النزوع لا يختلف كثيرا عن الطرح الرومنسي نحو الطبيعة ، إذ أغلب الشعراء الرومنطيقيين كانوا يجدون في الطبيعة الملاذ ، والملجأ ، والحضن كلما ضاقت بهم سبل الحياة . وهكذا تتوزع الألفاظ الدالة على الطبيعة كالآتي :

---

1 ـ محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء ـ إعداد : عبدالعلي الودغيري ـ ص : 21

2 ـ نفسه ـ ص : 163

3 ـ الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ـ عزالدين إسماعيل ـ دار العودة ودار الثقافة / بيروت ـ الطبعة 3 ـ 1981 ـ ص : 327

تيمة الغابة : نجد ما يقرب من مائتين كلمة (200) من قبيل : الغاب ، الطيور ، الأزهار ، البنفسج ، الياسمين ، النرجس ، الأريج ، الحميم ، الجبال ، الصخور ، الأحجار ، الربيع ، العطر ، اللوز ، الصفصاف ، الدوالي ، العناقيد ، الشوكة ، الحقول ، القصب ، الأخضر ، النحل ، الصنوبر ، السهول ، التل ، الروابي ، الحصى ، الجذوع ، الجذور ، الأغصان ، الأوراق ، الغزال ، الأسود ، الحصان ، الروض ، القطوف ، الأقاحي ... والملاحظة أن الطبيعة في بعدها النباتي هي المهيمنة .

ـ تيمة الضوء : وتتكون من حوالي سبعين كلمة (70) من مثل : القمر (يتكر 16 مرة في الديوان) النجوم ، النور ، الضياء ، الشمس ، النار ، الفجر ... ويبقى الضوء الليلي هو المهمين على الضوء النهاري . فالشاعر ينتمي إلى نظام الليل الرمزي .

2 ـ الماء وشعرية الخيال المادي :

لابد أن نشير أن باشلار يرى أن تحليل الشعر ، أو تحديدا الصور الشعرية ، وأحلام اليقظة يقتضي ربط هذه الصور الشعرية بمصادرها أو موادها وخاصة العناصر الأربعة من ماء ، وهواء ، ونار ، وتراب ، يقول باشلار : " إن الأحلام ترتهن بالعناصر الأربعة الأساسية أكثر مما ترتهن بالأفكار البسيطة والصور الواعية "1. ولذلك يرى أن الأحلام والصر لكي تكون عميقة يجب أن تنخرط بقوة في الطبيعة ، ذلك أننا " لا نحلم بعمق أبدا بأشياء . فبغية الحلم بعمق يجب أن نحلم ب " مواد " "2 . وقد ميّز باشلار بين نوعين من الخيال هما : الخيال المادي ، والخيال الحركي . ويتجسد الخيال المادي من خلال عنصرين أساسيين هما : الماء والتراب ، بينما يتجسد الخيال الحركي من خلال الهواء والنار . ولابد أن نشير أن الماء والتراب مادتان أنثويتان ، بينما الهواء والنار مادتان ذكوريتان ، ولا بأس أن نسجل أن الماء والتراب مادتان أرضيتان أو سفليتان ، في حين أن الهواء والنار مادتان سماويتان أو علويتان . وما يهمنا هنا أساسا هو عنصر أو تيمة الماء . ومما ينبغي الإشارة إليه قبل مباشرة تحليل هذا العنصر ، والوقوف عند تجلياته ، وعلاقاته ، وأشكاله ، وصوره ، هو أن الماء يشكل مادة " التنسيق " بامتياز ، إذ نادرا ما ترد لوحدها ، ومن أهم التنسيقات المائية (مركب الماء والتراب) ، (مركب الماء والنار) ، ثم (مركب الماء والهواء) ، يقول باشلار : " الخيال المادي يوحّد الماء والتراب ، يوحّد الماء وضده النار ، ويرى أحيانا في البخار والضباب اتحاد الهواء والماء "3 . فالماء مادة أساسية للتنسيق ، والربط ، والتلحيم ، والتلصيق ، وهي مادة ضد البعثرة ، والفوضى ، والقطائع ... فكل التعارضات في لغة الماء ، أو في حلم اليقظة المرتبطة بالماء تصبح تناغمات ، وتصالحات ، وزواجات

---

1 ـ الماء والأحلام : دراسة عن الخيال والمادة ـ غاستون باشلار ـ ترجمة علي نجيب إبراهيم ـ المنظمة العربية للترجمة / بيروت ـ ط 1 ـ 2007 ـ ص : 17

2 ـ نفسه ـ ص : 43 **3 ـ نفسه ـ ص : 144**

وحب ، وتكامل ... وهذا ما يعطي الماء شاعريته المستفيضة يقول باشلار " المادة لكي تكون شعرية وعميقة ينبغي أن تكون مزدوجة وتعارضة القطبين "1 . فما هي أهم العلاقات والتنسيقات التي قام بها الماء مع غيره من العناصر الأخرى في التجربة الشعرية لمحمد الصباغ وخاصة في ديوانه " أنا والقمر " ؟ من أهم الامتزاجات والتزاوجات عند محمد الصباغ ، هناك تزاوج الماء والنار ، من خلال تزاوج البحر والقمر خاصة كما في قصيدة " صباح الخير يا قمر " ، ثم تزاوج القمر والغدير (النهر) . يقول محمد الصباغ في قصيدته " لا تنهضي القمر " :

" حذار
لا تنهضي القمر
بات ليلا في عناق
مع غدير "2 .

فالعلاقة إذن بين الماء والقمر علاقة عميقة ، علاقة حب وتزاوج و توالد يقول باشلار " وفعلا ما أن تتحد ماهيتان ، وتنصهر إحداهما بالأخرى حتى تتبادلان علاقة جنسية "3 ، وهو ما سيتضح أكثر أيضا في قصيدته " صباح الخير يا قمر " . حيث نجد أن الشاعر فاجأ القمر في مخدعه البحري مع خليلاته البحريات ، في حالة علاقة جنسية ، وثمة أكثر من مؤشر لغوي وتصويري يؤكد على ذلك يقول الشاعر :

" فاجأته
في حضن البحار
عاريا مرخى الذراع
والليالي حوله
تستر عريه

وجواري البحر
يفركن جيده وخصره

فاجأته وحبيبتي :
صباح الخير يا قمر
فردّ . أأنتما ؟
أمانا عليكما

---

1 ـ الماء والأحلام : دراسة عن الخيال والمادة ـ غاستون باشلار ـ ترجمة علي نجيب إبراهيم ـ المنظمة العربية للترجمة / بيروت ـ ط 1 ـ 2007 ـ ص : 28

2 ـ أنا والقمر ـ محمد الصباغ ـ ج 4 ـ ص : 163 **2 ـ الماء والأحلام ـ باشلار ـ ص : 145**

اهبطا وادي الغرام
اركبا شراعي
واقلعا معي
إلى عبقر
وقصر المحال .
وانزلا في إرم ذات العماد
قبة طرزت بأحلام الصندل
وبنفسج عدن .

سلاما على العاشقين "1 .

ومن هذه المؤشرات حضور الألفاظ الدالة على الحب : في حضن البحار ـ عاريا ـ مرخى الذراع ـ تستر عريه ـ جواري البحر ـ يفركن ـ جيده ـ خصره ـ حبيبتي ـ أمانا عليكما ـ وادي الغرام ـ سلاما على العاشقين .
وكذلك حضور الأحداث الدالة على الحب : حب القمر وخليلاته البحريات ، وهو حب طبيعي مادي ملموس (جنسي) ، وحب الشاعر لحبيبته . وكأننا أمام قصتين : قصة القمر والبحر ، وقصة الشاعر مع حبيبته .
هذا اللقاء الكبير بين القمر والبحر ، وما ينتج عنه من رطوبة حارة ، التي ستكون هي المبدأ الأساسي للحياة ، ذلك أنها " سوف تنعش الأرض الخاملة ، وتفجّر منها الأشكال الحية كلها "2.
بموازاة هذا الزواج بين القمر والمياه ، هناك زواج آخر وحب آخر هذه المرة من طبيعة إنسانية بين الشاعر وحبيبته .

3 ـ الماء وشعرية الخيال الرمزي :

ما نلاحظ أن الماء يحضر في الديوان في شكل حكايا ، خاصة من خلال البحر ، كما يحضر كأحلام يقظة مع الأنهار والغدران ، أي مع المياه العذبة الصالحة للشرب . يقول باشلار : " البحر يعطي قصصا قبل أن يعطي أحلاما "3 . وهذا ما يفعله في قصيدة " صباح الخير يا قمر " . فمعالم الحكي واضحة من شخصيات (القمر ، خليلاته ، الجواري البحريات ، والخادمات الليليات اللائي يحاولن ستر عريه ، الشاعر ، حبيبته) ، وأحداث (عناق القمر للمياه ، والاستعداد لرحلة بعيدة انطلاقا من وادي الغرام ، إلى واد عبقر ، فإرم

1 ـ أنا والقمر ـ محمد الصباغ ـ ج 4 ـ ص : 155 / 156
2 ـ الماء والأحلام ـ باشلار ـ ص : 151
3 ـ نفسه ـ ص : 221

ذات العماد) . والبحر هنا يصبح فضاء عجائبيا ، فضاء للقاءات خرافية بين القمر وخليلاته البحريات ، وحيث نجد الليل يلعب دور المساعد للقمر " والليالي حوله تحاول ستر عريه "

وهنا نرى امتزاجا آخر يتعلق بامتزاج الماء بالليل أو ما سماه باشلار ب " إلاهة الستار "1 ، لكن الليل أيضا حسب باشلار يمثل الرقابة والأنا الأعلى ، يقول : " إن الماء المشوب بالليل هو تبكيت ضمير لا يريد أن ينام "2 . وهنا الليل تمظهر في القصيدة من خلال صوره الإيجابية ، لا في صوره السلبية حيث يتحول إلى باعث على الرعب حين يرتبط بالماء في سياقات أدبية وثقافية أخرى ، يقول باشلار " الأشباح تتغذى على الليل والماء "3 لكن الامتزاج الأوضح هو امتزاج الماء بالنار من خلال امتزاج البحر بالقمر ، وهو امتزاج عميق وحقيقي بين عنصرين ، الأول يمثل الأنوثة هو الماء ، والثاني يمثل الذكورة هو النار . وهو ما يعد بالاحتفالات ، والولادات ، والازدهار ، والخصب ، والوفرة في الطبيعة . وقد كان افتتاح الديوان بهذه الصورة الزفافية الكبرى موفقا ، خاصة أن القصائد التي تلي القصيدة الأولى سنجدها تحتفي بالطبيعة الخضراء ، بالنباتات من كل نوع . وما يقوي هذه الأبعاد الكوسمولوجية والرمزية والأسطورية في القصيدة ، ومن ثم في الديوان ، هو حضور بعض التناصات الأسطورية في قصيدة " صباح الخير يا قمر " . فالقمر بعد أن يفاجئه الشاعر وهو منغمس في لحظة حب عليا ، يدعوه لمرافقته هو حبيبته في رحلة عظيمة نحو أمكنة غرائبية وميثية من قبيل : وادي عبقر ، قصر المحال ، إرم ذات العماد ، عدن يقول الشاعر :

" اهبطا وادي الغرام
اركبا شراعي
واقلعا معي
إلى عبقر
وقصر المحال .
وانزلا في إرم ذات العماد
قبة طرزت بأحلام الصندل
وبنفسج عدن . "4

هكذا تقودنا القصيدة إلى البعيد ، والغريب ، واللامسمى (لقد سمّى أحد الروائيين الغربيين مدينة إرم ذات العماد ب " المدينة التي بلا اسم ") ، وإلى المحال أيضا . ففي الخيال

---

2 - الماء والأحلام - باشلار - ص : 152
2 - نفسه - ص : 154
3 - نفسه - ص : 156
4 - أنا والقمر - محمد الصباغ - ج 4 - ص 155

والحلم لا توجد حدود ، ولا يوجد مستحيل . يقول باشلار " البحر ينسج خرافة القصي "1 . ورغم أن الماء هنا مثل الخيال المادي ذلك أن البحر حافظ على هدوئه وسكينته وأنثويته ، لكنه في الجزء الثاني من القصيدة أصبح خيالا حركيا من خلال توسله بالرحلة ، والذهاب بعيدا نحو أمكنة سحرية وغرائبية . وهكذا ينقلب البحر في الجزء الثاني من القصيدة ليصير نهرا . ذلك أن مجال الخيال الحقيقي حسب باشلار هو الحركة ، هو السير ، هو السيولة ، يقول : " الخيال يعرف أن النهر كلام من غير علامات تنقيط "2. ويمكن القول أن الخيال هو أيضا نهر من دون علامات تنقيط ... الخيال لا يعرف الحدود والتوقف ، إنه ملكة فوق بشرية . وهكذا نصل إلى أن الخيال الموظف هنا هو خيال مركب يمزج بين المادي والحركي ، وبين الطبيعي والإنساني ، وبين الواقعي واللاواقعي أو الرمزي . فالقصيدة تجعل من حدث عادي هو ذهاب الشاعر إلى البحر رفقة حبيبته ، حدثا أسطوريا وغرائبيا ، حيث تغمر لحظة الحب كل الكائنات مهما كان البعد ، وذلك تمثل من خلال الزواج بين السماء (القمر) والأرض (البحر) . وهكذا تتحقق استراتيجية الخيال المتمثلة في التكبير والتصغير ، في الذهاب من الصغير (الإنسان) إلى الكبير (الكون) والعكس . وهكذا فمحمد الصباغ تمكن من خلق لوحة شعرية حية مبتلة بالكثير من الخيال الحركي وذلك من خلال توظيف العديد من الاستعارات والرموز حيث المرور من العالم الطبيعي إلى العالم البشري والعكس ، وذلك عبر " إسقاط الطبيعة البشرية على الطبيعة الكونية "3 كما يقول باشلار . ورغم أن القصيدة طبعها البطء في البداية وسقطت في الوصف ، لكن الاستعارة أنقذت المشهد الشعري من السقوط في التحجر والتقوقع ، ثم جاء التناص ، والأسطورة ، والرمز ليهب القصيدة صيرورتها الشعرية الأخاذة ، حيث تم نقلنا دون أن ندري من فضاء البحر إلى فضاء الأرض دون أن نشعر بهذا الانقلاب الخفي ، هكذا نجد أنفسنا في القصور والقبب المضوعة برائحة الصندل والبنفسج والحب في أمكنة مجهولة (إرم ذات العماد) ، أو معروفة لكنها مثقلة بالأصداء الأسطورية والدينية (عدن) . وجاء أيضا السرد ، والفعل ، حيث نشعر بالحركة مضاعفة أو مزدوجة دلالية ، ونحوية أو لغوية ، وقد زادها ضمير المثنى جمالا وتناسقا وسيرا فنيا (اهبطا ، اركبا ، اقلعا ، انزلا) الأفعال هنا تجسد مسيرة ، نهرا ، حكاية ... وهكذا نشعر بنوع من التوازي الدلالي والتوازي اللغوي ، فالرحلة عبر البحر نحو إرم ذات العماد ، ونحو عدن توازيها رحلة لغوية تجسدت من خلال الأفعال الحبلى بالحركة . فاللغة هي الأخرى أصبحت حركية ، يقول باشلار " السيولة برأينا هي رغبة اللغة نفسها ، فاللغة تريد أن تسيل "4 . وهذا ما فعلته اللغة هنا بجنوحها نحو الفعل الذي أعطاها توثبا وحركية وانتقالا يوازي احركية الماء من جهة ، ويوازي حركية الأحداث بانتقالها من البحر إلى أمكنة غريبة وقصية ومجهولة .

---

1 - الماء والأحلام - باشلار - ص : 222 **2 - نفسه - ص : 268**

3 - نفسه - ص : 261 **4 - نفسه - ص : 266**

4 ـ النار وشعرية الخيال الدينامي :

رغم اشتمال الديوان على حوالي ستين كلمة (60) دالة على تيمة (الماء) من قبيل : البحر ، الموج ، الشاطئ ، الأعماق ، الأصداف ، الماء ، الندى ، الطل ، الثلج ، الشتاء ، الوادي السواقي ... ونلاحظ هنا حضور الماء المالح (البحر بمشتقاته) ، والماء العذب (النهر بمشتقاته) . وهو يحضر في صوره وأشكاله الإيجابية التي تبعث على الحياة والفرح ، وليس على الجانب العدواني أو الشرير من الماء ....

والدليل على هذه الرؤية الإيجابية والتفاؤلية في التعاطي للطبيعة ، أن الجوانب المظلمة ، والتشاؤمية والعنيفة قليلة . إذ لا تتجاوز الألفاظ الدالة على تيمة الرياح والعواصف اثنى عشرة كلمة (12) .

المسألة الثانية التي يمكن ملاحظتها أن الطبيعة ، لا تحضر في إطار الوصف ، بل غالبا ما تم استعمالها كأشكال فنية ، ووسائل شعرية ، عبر توظيف الطبيعة للتعبير عن مقاصد الشاعر ، وأحلامه ، ورغباته . كما نجد بعدها الرمزي والإيحائي والاستعاري حاضرا بقوة . يقول باشلار : " إن الاستعارة هي ظاهرة الروح الشعري ، إنها أيضا ظاهرة الطبيعة " 1

ـ المسألة الثالثة تتمثل في هذه الوفرة من عناصر الطبيعة ، في هذا الفيض من الكلمات والصور ، والمكونات التي تطلق من الكون والنجوم ، والكواكب مرورا بالبحار والأنهار والأشجار والجبال والصخور وصولا إلى الرمال والحصى والبذور ... فعالم الطبيعة حاضر بمختلف عناصره وظواهره من أجل إعطاء نوع من الزخم الحي للقصيدة ... وليصبح بالتالي هناك نوع من الجدل بين الخارج وبين الداخل ، بين الذات والعالم ... وبذلك يكون محمد الصباغ شاعرا فنومينولوجيا ، وذلك من خلال تحقيقه لذلك المبدأ الظاهراتي " الذي يطالبنا بالعودة إلى الأشياء على النحو الذي نتجاوز فيه ثنائية الذات والموضوع "2 ، على حد ما قالت الباحثة غادة الإمام .

هكذا نجد الامتزاج والتداخل بين العالم الطبيعي والعالم الإنساني . فالصورة النشيطة ، والفاعلة حسب باشلار فيما توضح ذلك الباحثة غادة الإمام ، هي تلك التي " عندما تتحدث عن عناصر الطبيعة ، فإنها لا تتحدث عن أشياء محضة ، وإنما عن أشياء إنسانية أو لها طابع إنساني " 3

---

1 ـ الماء والأحلام ـ باشلار ـ ص : 261

2 ـ جاستون باشلار : جماليات الصورة ـ غادة الإمام ـ دار التنوير / بيروت ـ الطبعة الأولى ـ 2010 ـ ص : 436

3 ـ نفسه ـ ص : 440

بمعنى أن الصورة لا تصف ، وإنما توحي ، وتذهب نحو الخفي ، واللامرئي ، نحو الباطن والماهية من جهة ، ومن جهة ثانية فالصورة تتجاوز عالم الطبيعة إلى عالم الإنسان ، وهو ما يقتضي الانزياح ، وآليات أخرى كالتشخيص والأنسنة . الصورة الشعرية في العمق هي التداخل والتمازج بين عالمين . وهذا ما يجعلنا كقراء " نتنحّى عن الجمال الطبيعي وننتقل إلى المجال الجمالي "1 . ولذلك فالقارئ حسب باشلار عليه أن يستعمل نفس أدوات الصورة أي الخيال والحلم ، تقول غادة الإمام موضحة رأي باشلار في القراءة " لا جدوى من التواصل مع الصورة الشعرية بدون أن نعيد تخيلها والحلم بها "2 . وعلى العموم فحضور أشياء حية في القصيدة كالعناصر الطبيعية ، أو بعض أجزائها ومكوناتها يجعل الصورة تصبح حية وأكثر دينامية ، وكذلك القصيدة . فالعناصر الطبيعية كما يعبّر باشلار عن ذلك هي بمثابة " هرمونات للخيال ". وهذا ما نجده عند الشاعر محمد الصباغ ، ففي قصيدته " صباح الخير يا قمر " بديوانه " أنا والقمر " نلاحظ هذا التمازج بين العالم الإنساني والعالم الطبيعي منذ العنوان ، فالشاعر ينادي على القمر ، ويلقي عليه التحية وبنوع من الحب والفرح ، وكأنه أحد أصدقائه المقرّبين . وهذه العلاقة الحميمية هي التي تجعل العنصر الطبيعي يخرج من إطاره المادي والموضوعي إلى إطار جديد جمالي . وذلك ما أشار إليه باشلار من كون أن العناصر الطبيعية لا ينبغي أن تستحضر باعتبارها مواضيع خارجية وبعيدة عنا ، أو بطريقة عقلية وموضوعية باردة ، بل يجب علينا كما تقول غادة الإمام موضحة أطروحات باشلار " المشاركة في عالمها والإنصات إليها على نحو ما تفصح عن ماهيتها في الصورة الشعرية ، ولن يكون ذلك إلا من خلال الألفة مع العنصر الطبيعي "3 . وتزداد الألفة حين يباغت الشاعر محمد الصباغ القمر عاريا في مخدعه البحري مع خليلاته البحريات ... ويشرعان في الحديث بينهما ، ويبارك القمر علاقة الشاعر مع حبيبته ، ويدعوهما لزيارته ، ويهبهما شراعه للذهاب إلى قصوره وحدائقه . يقول محمد الصباغ في قصيدته " صباح الخير يا قمر " :

" فاجأته
في حضن البحار
عاريا مرخى الذراع
والليالي حوله
تستر عريه

وجواري البحر
يفركن جيده وخصره

---

1 ـ جاستون باشلار : جماليات الصورة ـ غادة الإمام ـ ص : 439
2 ـ نفسه ـ ص : 440
3 ـ نفسه ـ ص : 184

فاجأته وحبيبتي :
صباح الخير يا قمر
فردّ . أأنتما ؟
أمانا عليكما

اهبطا وادي الغرام
اركبا شراعي
واقلعا معي
إلى عبقر
وقصر المحال .
وانزلا في إرم ذات العماد
قبة طرزت بأحلام الصندل
وبنفسج عدن .

سلاما على العاشقين "1 .

أول ما نسجله على القصيدة أنها تأسست وانبنت على ركنين أساسيين هما : الصورة ، والسرد . فالصورة التي نهضت عليها القصيدة هي صورة مركبة ، صورة أشبه بلوحة أو مشهد يشمل القصيدة من بدايتها ، حيث يتحوّل القمر إلى صديق للشاعر ، ويلتقيان معا في سياق غرامي ، وفي فضاء واحد هو البحر . فالقمر هناك مع خليلاته ، والشاعر أتى كعادته إلى البحر مع حبيبته . يبارك القمر علاقتهما ، ويستدعيهما لزيارته في قصوره وحدائقه . كما أن الصورة هنا تتخذ بعدا رمزيا ، وتصبح أقرب إلى الرمزية من الرومانسية . كما أن القصيدة من جهة أخرى تتخذ شكل قصة قصيرة ، حيث تتوفر فيها كافة عناصر القصة من شخصيات وأحداث وفضاء وزمان ، وحبكة سردية حيث هناك بداية (لقاء الشاعر والقمر ، وحديثهما ، وحوارهما) ووسط (دعوة القمر للشاعر وحبيبته أن يزوراه في فضاءات أخرى غير فضاء البحر حيث القصور والحدائق) ، وهناك نهاية مفتوحة (إمكانية تلبية دعوة القمر ، أو رفضها) . كما تتخذ شكل أسطورة ، أو قصة أسطورية . ولعل ذلك ناتج عن هذا المزج بين عنصرين ماديين أساسيين هما الماء الذي يكتسي طابعا أنثويا ، والنار التي تتجسد في القمر وتكتسي طابعا ذكوريا ، وهو ما ينتج نوعا من الزفافية والزواج ، وهي زفافية شمولية : زفافية بين القمر والماء ، وزفافية بين الشاعر وحبيبته ن يقول باشلار " ففي بعض أحلام اليقظة يبدو أن كل عنصر يبحث عن ت....
كما نجد إلى جانب هذه العناصر الفنية الثلاثة ، حضور الأسلوب الإنشائي حيث النداء

---

1 ـ أنا والقمر ـ محمد الصباغ ـ ج 4 ـ ص : 155 / 156

(صباح الخير يا قمر) الذي يعبّر عن الرغبة في التواصل ، وهو ما يقوّي الوظيفة الانفعالية المرتبطة بالمرسل أو المتكلم (الشاعر) . كما يحضر الاستفهام والأمر ، وخاصة أسلوب الأمر (اركبا ، واقلعا ، وانزلا معي) الذي يقوّي الوظيفة التأثيرية أو الإفهامية . حيث التركيز على المرسل إليه (والذي هو الشاعر في هذا السياق الخاص بالقصيدة) .

قد نصل من خلال هذه القصيدة إلى حضور ثلاثة عناصر فنية تقوم عليها قصيدة النثر عند الشاعر محمد الصباغ وهي :

ـ الصورة الشعرية الرمزية والمركبة ، حيث الأنسنة والتشخيص

ـ السرد الرمزي ، حيث يمكن الحديث عن القصيدة / القصة (لابأس أن نشير أن قصيدة النثر عند أحد روادها الكبار الشاعر الفرنسي شارل بودلير اعتمدت على القصة في ديوانه " سأم باريس ") ذلك أن الشاعر يقدم لنا حكاية رمزية تشمل ثلاث لحظات رمزية كبيرة : ـ لحظة الحب والتزاوج بين القمر وخليلاته البحريات ، ـ لحظة الحب والتي تشمل الشاعر وحبيبته . حيث نستنتج تماثل اللحظتين وكأن هناك نوع من المحاكاة بين الطبيعة والشاعر . ـ اللحظة الثالثة هي لحظة الحلم المشترك حيث رحيل الشاعر وحبيبته والقمر في نفس الشراع ، والتوجه لنفس الأمكنة : قصر المحال ، عبقر ، إرم ذات العماد

ـ الأساليب الإنشائية (النداء والأمر) .

ـ توظيف الأساطير والخرافات عبر آلية التناص ومنها خرافة وادي عبقر الذي كان تسكنه الجنيات وملهمات الشعراء ، وإرم ذات العماد المدينة العظيمة التي أهلكها الله بسبب طغيانها وعدم اتباعها للدين الذي جاء به النبي هود . وقصة جنة عدن وما تحتويه من حدائق وأشجار وأزهار ومياه ... كما تحضر أسطورة بروميثيوس سارق النار من الآلهة ، وهذا ما يفعله البحر هنا فهو الآخر يسرق النار من السماء ، لقد سرق القمر كاملا وجعله خاضعا لمشيئته ، وهو ما يذكرنا بمختلف حكايا البحر العشقية الكبيرة من قبيل أسر الإلاهة (كاليبسو) لأوديس بطل ملحمة " الأوديسة " لهوميروس ، وأسر الماء لزهرة النرجس وغيرها ... كما نجد حضور الدين في القصيدة ، وإن كان بطريقة مضمرة وغير مباشرة ، ففي الكتاب المقدس نجد هذه العبارة فيما يذكر باشلار : " وكانت روح الله ترفرف فوق الماء "1 . ففي الماء تحدث أهم وأخطر العمليات في الوجود ، إنها عمليات الولادة ، والانبثاق ، والتكوّن ...
ـ التوازي بين المحتوى (الرحلة من البحر إلى وادي عبقر وإرم ذات العماد) واللغة

---

1 ـ جاستون باشلار : جماليات الصورة ـ غادة الإمام ـ ص : 67

(استعمال الأفعال ، والسرد الدال على الحركة وعلى التغيّر والانتقال (اهبطا ، اركبا ، اقلعا ، انزلا) . أيضا هذا التوازي بين الأفعال في حد ذاتها وبنفس الصيغة ، نتج عنه نوع من الإيقاع الداخلي الدلالي واللغوي والنحوي ....

ـ حضور حروف المد بكثرة في القصيدة (صباح ، يا ، فاجأته ، في ، البحار ، عاريا ، مرخى ، الذراع ، الليالي ، جواري ، فاجأته ، حبيبتي ، صباح ، يا ، أأنتما ، أمانا ، عليكما) وتزداد وتيرة المد في الجزء الثاني من القصيدة (الجزء الخاص بالرحلة) : اهبطا ، وادي ، الغرام ، اركبا ، شراعي ، اقلعا ، معي ، إلى ، المحال ، انزلا ، ذات العماد ... ويذهب باشلار إلى كون حروف المد أو (الصوائت) هي حروف مائية ، وهو ما يعزز التوازي والتماثل بين المحتوى (تيمة القصيدة تيمة مائية) ، والشكل (لغة القصيدة سردية ، يحضر فيها الفعل كثيرا ، كما نجد هيمنة حروف المد أي الصوائت المائية) ، يقول باشلار : " إن حرف المد (a) هو حرف مد الماء ، إنه صوت الإبداع من خلال الماء ، فال (a) يسم مادة أولية . إنه الحرف الأول من القصيدة الكونية "1 . وهكذا ومن خلال هذا التجميع للصوائت ، وللكلمات التي تحتوي على حروف المد فإننا نتمكن فعلا من الحصول على " منظر مائي " . ينضاف إلى ماء القمر ، وماء الرحلة ، وماء القصيدة .... هكذا يقع نوع من التجاوب والتصادي بين مختلف مكونات القصيدة (التيمات ، اللغة ، الصوت ، وباقي التقنيات الأخرى التي وظفها الشاعر من أساطير ورموز ، وسرد ، وتصغير وتكبير ، واستعارات ، وأساليب إنشائية حيث النداء من خلال حرف النداء " يا " يقف شامخا للجمع بين الأعلى والأسفل ، بين البعيد والقريب ، بين السماء والأرض ، بين القمر والبحر ، بين القصيدة والأسطورة ، بين الواقع واللاواقع ، بين المرئي واللامرئي ....) .

وعلى العموم فالصور الموجودة في الديوان أغلبها مستمدة من الطبيعة ، وأغلبها نجدها تقوم على التداخل بين العالم الطبيعي والعالم الإنساني . فالطبيعة تنفعل هي الأخرى ، وتتأثر ، وتقوم بنفس سلوك البشر ، وهذه بعض الصور الشعرية الدالة على ذلك :

" أحببتك الآن
قبل افترار ثغر الكون
والليل يلحس الآه ...
من حلمات الضياء "2

---

1 ـ جاستون باشلار : جماليات الصورة ـ غادة الإمام ـ ص : 268
2 ـ أنا والقمر ـ محمد الصباغ ـ ج 4 ـ ص : 157

هكذا نجد الكون له ثغر ويضحك ، والليل له لسان يلحس به ، والضياء له حلمات ... وعليه نلاحظ أن مختلف عناصر الصورة تأنسنت أي أنها غادرت مجالها الطبيعي إلى المجال الجمالي والشعري بلغة غادة الإمام .
وكذلك الأمر في مختلف قصائد الديوان . ففي قصيدة " أبواب الزمن " نجد القصيدة كلها مبنية على هذا الذهاب والإياب بين العالم الطبيعي والإنساني ، يقول الشاعر :

" أنا وأنت
ومفتاح من شعاع
لفتح أبواب الزمن .
ونسور الرياح
تعشش في كوة النجوم
وسيل الدهور
يعب سرب المواضي

افتحي جفن الأفق
وانظري إلى مهجة الشموس
شقي البحار
طائر غرد في الأصداف .
افتحي ... افتحي ...
حتى تلمسين نطاق
الوجود "1

فكل مكونات القصيدة الطبيعية تغادر مواقعها الطبيعية وتتخذ أبعادا رمزية . فالزمان له أبواب ، ولا تفتح إلا بمفتاح من شعاع ، وللرياح نسور ، وللنجوم كوة أو نافذة ، وللدهور سيول ، وللماضي أسراب ، وللأفق جفن ، وللشموس مهجة .... وهكذا يتغلغل الشاعر في الصور باحثا عن ماهية الوجود ...

وبعودة مرة جديدة لتيمة الطبيعة فإننا سنجدها حاضرة في شقها النباتي أكثر من شقها الحيواني . فالحيوانات قليلة في الديوان ، والتي حضرت هي ذات قيم إيجابية حيث تدل في الغالب على الحرية ، والسمو ، والتعالي ... وهكذا نجد المعطيات الإحصائية التالية فيما يخص الحيوانات بالديوان : -
الطيور حضرت ثلاثون مرة (30)
ـ الفراش حضر ست مرات (6)

---

1 ـ أنا والقمر ـ محمد الصباغ ـ ج 4 ـ ص : 158

ـ الغزال حضر خمس مرات (5)
ـ النحل حضر مرتين (2)
ـ الأسود حضرت مرة واحدة (1)
ـ الحصان أيضا حضر مرة واحدة (1) .

نلاحظ حضور الحيوانات ذات الأجنحة أو المحلقة من طيور ، وفراش ، ونحل ... وكلها حيوانات مرتبطة بالأعلى أكثر من الأسفل ، وتتميز بالخفة لا بالثقل . وأغلب الحيوانات أليفة وغير عنيفة حتى من الحيوانات الغابوية الأخرى كالغزال والحصان ، وهي حيوانات عاشبة لا لاحمة ومفترسة . مما يعني أن الشاعر يفضل عالم النبات على علم الحيوانات ، ويفضل الحيوانات الطائرة على غيرها من الحيوانات الأخرى وخاصة الحيوانات المفترسة . مما يدل على أن عالم الشاعر هو عالم مسالم ، تسوده الحرية والسعادة والطمأنينة ... عالم يغري باتخاذه موطنا وملاذا بخلاف عالم المدينة أو عالم البشر . فالشاعر يجد راحته حين يكون في هذا العالم العفوي الشفاف الطاهر الحر السعيد ... وهذا ما يزكي حضور النزوع الرومنسي في القصيدة بشكل ملحوظ ....

ـ لمحمد الصباغ عشق خاص للكلمات يقول في خاطرته " معشوقتي الأبدية " : " أتذكرين أيتها الأبجدية الأميرة ، الماهرة ، الرافلة في ـ ريّا وبيّا ـ ذلك العهد المتخثر بسلاف الزمن المعتق "1 .
يقول عن علاقة الكلمة بالإنسانية في أبعادها العميقة " الكلمة التي لا تقرّبني من جوهر الإنسان ، هي كلمة مكبّلة "2 . ثم يقول عن قوة الكلمات ، فهي أحسن من يعرّف بالشاعر ، إذ من خلالها نطلع على حقيقة الصباغ ، وليس في عالمه الخارجي ، أو حياته الواقعية : " كل ما هو عزيز عليّ أكتنزه في كلماتي ، دون أن أحتفظ بشيء منه لنفسي "3 .
كما أن الكلمة التي يفضلها هي الكلمة الملتزمة ، التي تتبنى خوار المواجه ، لا الاختباء والتواري ، وهي الكلمة المتمردة على القواعد والمعايير ، أي ثورية ومحاربة ، يقول : " الكلمة التي لا تحمل السلاح ، وتنتفض ، إلى المعركة مدججة لتعيد إليّ كرامتي ، أو تموت شهيدة ، هي كلمة دمية أرمي بها إلى ملاعب الأطفال .
أنا بحاجة إلى كلمة ذرية زائغة ، تخالف المصطلحات ، وتتحدى القواعد المألوفة ، وتتعملق عليها لتبني معجما جديدا ، بأبجد مارد متمرد ، وتبدع قاموسا للغة الثورة والمعركة "4 .
أما عن مصادر كلماته فهي كثيرة ، وهي كلها مستعارة ، ومأخوذة من الكون . وكأن الكون يتكلّم من خلاله ، وما يفعله الكاتب فهو قليل ، لا يتجاوز بعض العمليات الشكلية ، من وضع لعلامات الترقيم ، أو استعمال بعض الصور والأدوات البلاغية ، يقول في

---

1 ـ الزمن المنقوش ـ محمد الصباغ ـ ج 2 ـ ص : 153
2 ـ شموع على الطريق ـ ج 2 ـ ص : 254 3 ـ نفسه ـ ص : 299 4 ـ نفسه ـ ص : 310

خاطرته " أطالب بدم الكلمة " : " جميع الكلمات استعرتها من البحر ، والنجم ، الفردوس ، والعشب ... "1 . كما يؤكد على انسجامه وتناغمه مع الكلمات ، فهما معا يشكلان جبهة واحدة ، وفريقا واحدا ، ويجبهان نفس الأهوال ، ويقتحمان نفس العوالم يقول : " اقتحمنا معا : اللجة ، واللوعة ، والدجنة ، والشبح ، والموقف ، والعصي ، والمحرّم ، والمذهل ، والسعالى ، وكل ما هو أضغاث ، وهمزات ، ورعب ، وجلل "2 . واضح أن محمد الصباغ حين يسرج كلماته يصبح أقوى ، وأروع ، وأفضل ، وأجمل ....

ـ بنيوية الخيال في تجربة الصباغ الشعرية : يقول عنه في خاطرته " الخيال : ذلك المجذوب بالمكاشفة يهذي " : " الخيال نجمة : أرنو إليها ، أغازلها ، أحضنها ، أربتها ، أتبناها ، أهدهدها ، أناجيها . أفسخ كل حرف من حروفها ، وأمتطي شعاعها ، نحو اللانهاية . "3 ثم يقدم التعريفات التالية له :

ـ الخيال محارة

ـ الخيال نوّارة

ـ الخيال موجة

ـ الخيال أنثى

ـ الخيال نزهة

نلاحظ أن مختلف هذه التعريفات التي وردت في سياق التشبيه البليغ ، أنها كلها تقدم لنا الخيال في سياق من السمو ، والجمال ، مع اقترانه بشكل دائم بالنشوة والفرح . لأنه ببساطة فهو ولادة ، والولادة لا يمكن أن تكون إلا سعيدة . ثم يختم خاطرته بحديثه عن قوة الخيال وكلية حضوره ، وفي نفس الوقت يتحدث عن هشاشته وغيابه أو انعدامه بلغة جان بول سارتر يقول الصباغ : " في كل شيء أنت ، ولا أنت في كل شيء"4 .

وينهي حديثه بعلاقته مع الخيال ، وإصراره على ملاحقته أينما كان يقول :

" وهكذا سأظل باحثا عنك في كل شيء :

في الزمان ، في المكان ، في الفراغ ، في المطلق ، في الوهم ، في الحلم ، في الهاجس ، في الهمزات . في الشيء اللاشيء ـ أنت الشيء ، وكل شيء "5 . ... وهو يؤمن بالخيال ، وبجديته كطفل . فالخيال لا يومن بالمستحيل . فهو قادر على تحقيق أحلام الذات الشاعرة المتخيلة مهما كانت بعيدة أو شاذة ، أو سوريالية . يقول في خاطرة تحمل عنوان " النشاط " : " رآني حاملا شبكتي موليا ظهري نحو البحر ،سألني ـ إلى أين أنت ذاهب ؟

إلى تلك الصحراء ، لأصطاد هناك الأسماك الصحراوية التي تلتمع في جداول السراب .

ضحك ساخرا مني ومضى ...

لم أسخر من ضحكته ، ومضيت جادا في طريقي نحو هدفي "6 .

---

1 / 2 ـ أطالب بدم الكلمة ـ محمد الصباغ ـ ج 2 ـ ص 30

3 ـ الزمن المنقوش ـ ج 2 ـ ص : 155

4 / 5 ـ نفسه ـ ص : 157

6 ـ شجرة محار ـ ج 3 ـ ص : 19 / 20

5. ـ النار بين الدلالة النفسية والدلالة الرمزية :

مما يميز النار عن غيرها من العناصر الأخرى ، أنها " يمكنها تفسير كل شيء "1. كما أنها تتميز بازدواجية القيم ، فهي " داخلية وخارجية " ، كما أنها تقبل " الخير والشر " . ومن مميزات النار حسب باشلار أنها " كائن اجتماعي أكثر مما هي كائن طبيعي "2 . وللنار عدة دلالات رمزية حيث ترتبط بالتجديد والتطهير والبعث والتخريب والتغيير السريع ، كما لها دلالات جنسية وعاطفية من منظور التحليل النفسي ، حيث يعتبر " أن أكثر الأحلام جلاء وأكثرها نقاء هي تلك الأحلام التي يكون التفسير الجنسي فيها هو التفسير المستيقن أكثر من غيره "3 . ويقول باشلار موضحا التلازم العميق بين الحب والنار : " وما الحب إلا نار منقولة ، وما النار إلا حب مباغت "4 . وهذا البعد الجنسي نجده أيضا يظهر بشكل واضح في الرماد ، باعتباره يصلح لتسميد الأرض ، وبالتالي يساعد في إخصاب الأرض . إن مظاهر الجنس والحب في ارتباطها بالنار كثيرة في دواوين محمد الصباغ سواء السطرية أو الشذرية . وغالبا ما يتم ذلك من خلال المزج بين مادتين واحدة أنثوية والأخرى ذكورية ، كالمزج بين النار والماء كما في قصيدة " صباح الخير يا قمر " من خلال التزاوج بين القمر والبحر ، والمزج بين النار والشجر في " التفاحة الملتهبة " ، وبين النار والرقص في " رقصة النار " وغيرهما ...

للنار علاقة كبيرة بالطبيعة ، وخاصة بالأشجار ، فالنار حسب ماكس مولر " كانت ابنا لقطعتين من الخشب "5 . ويؤكد باشلار على أن النار تجسد العقدة الأوديبية بامتياز ذلك أن النار ـ الابن سرعان ما تلتهم أباها وأمها أي تلك الخشبتان اللتان انبثقت منهما . النار ليست خارجية فقط بل هي داخلية أيضا ، ولذلك فالتغيير الذي تحدثه يكون عميقا وبنيويا . وتظل النار من الألغاز الكبرى . وقد ساد الاعتقاد عند الكيميائيين الأوائل لمدة طويلة " أن حلّ اللغز المركزي للنار يتوقف على حل لغز النار "6 . يرى باشلا أن النار تتغذى (هناك نزعة إحيائية للنار) .

يرى باشلار أن " كل حالم شعلة هو شاعر بالقوة . وكل حالومية أمام الشعلة هي حالومية تعجبية "7 . وحلم اليقظة المرتبط بالشعلة يفصل الحالم عن العالم الواقعي (المعيش) ، ويكبّر عالم الحالم المتخيل . مع الشعلة نذهب بعيدا في الأحلام والخيال " إننا نضيع في الأحلام "8 حسب باشلار . فحلم اليقظة المرتبط بالشعلة يؤدي إلى تكبير اللغة ، وتكبير

---

1 ـ النار والتحليل النفسي ـ غاستون باشلار ـ ترجمة : نهاد خياطة ـ دار الأندلس / بيروت ـ ط 1 ـ 1984 ـ ص : 11

2 ـ نفسه ـ ص : 13 **3 ـ نفسه ـ ص : 17** **4 ـ نفسه ـ ص : 28**

5 ـ نفسه ـ ص : 27 **6 ـ نفسه ـ ص : 58**

7 ـ شعلة قنديل ـ غاستون باشلار ـ ص : 7 **8 ـ نفسه ـ ص : 8**

الحياة النفسية ، إذ يعطيها " تغذية عمودية مصعدة . فالشعلة غذاء هوائي مناقض لكل الأغذية الأرضية "1 .
الشعلة تجعل عزلة الحالم ملموسة ، في الكثير من روايات هنري بوسكو" يكون المصباح شخصا حقيقيا له دور فعّال في حكاية حياة "2 .
كما يساعد المصباح على التذكر " حيثما ساد مصباح ، إنما تسود الذكرى "3 . لكن عند محمد الصباغ ساد الحلم أكثر من التذكر ، حيث نجد الانتقال إلى أمكنة بعيدة وعجائبية (عبقر ، قصر المحال ، إرم ذات العماد) ، وإن كان هناك من تذكر فهو تذكر مرتبط بالذاكرة الجماعية ، لا الذاكرة الفردية . فهذه الأمكنة هي بمثابة رموز جماعية ، لها حضور مهم في الذاكرة الجماعية العربية . إن الشعلة تستدعي أحلام يقظة من الذاكرة ، ذلك أنها " تعيد إلينا مواقف سهرات متوحدة من أقاصي ذكرياتنا "4 .
للشعلة عدة اقترانات ، أهمها يكون مع الماء . فالشعلة حسب باشلار هي بمثابة " جدول عمودي "5 . ذلك أن أهم قيمة تنتج عن النار هي الضوء ، فالشعلة تعمل كل ما في وسعها كي تصير نورا ، كي تصير بياضا .
في حلم اليقظة يتوحد الحالم وعالمه " يرتدي العالم مصير الإنسان "6 .
والكتابة تتطلب الضوء مهما كان قليلا " يروي بانفيل أن قنديل كامونس Camoens كان قد انطفأ ، فواصل الشاعر كتابة قصيدته على بصيص عيني قطته "7 .
ويذهب باشلار إلى أن أعظم كاتبة هي النار لأنها أعطت النور ، يقول : " وما دامت النار تعطي النور ، ألا تكون كاتبة أعظم قيمة ؟ "8 .

من أهم خصائص حلم اليقظة هو التكبير ، يقول باشلار : " التكبير الخيالي ، هو فعّالية من أثبت فعاليات الحالومية الأدبية "9 .
وهناك أيضا خاصية " التسامي " أو الصعود والإعلاء ، يقول باشلار : " حالوميات العلاء تغذي غريزتنا العمودية ، الغريزة المنكبتة بضرورات الحياة العامة ، الحياة الأفقية السطحية "10 . فالأحلام الكبرى هي التي نحلم فيها بأمكنة أخرى وخاصة المكان العالي ، وهذا ما توفره النار لنا وبالأخص الشعلة . إن صور وخيالات العمودية " تدخلنا في ملكوت القيم " حسب باشلار .

مع الشعلة تصبح كل قوى الطبيعة فعالة . فالشعلة عند نوفاليس تجسد الحيوان والإنسان والشجرة : " الإنسان شعلة ناطقة ، والشجرة شعلة زاهرة ، والحيوان شعلة ضالة "11 .

---

1 ـ شعلة قنديل ـ غاستون باشلار ـ ص : 8
2 ـ نفسه ـ ص : 112
3 ـ نفسه ـ ص : 23
4 ـ نفسه ـ ص : 41
5 ـ نفسه ـ ص : 29
6 ـ نفسه ـ ص : 38
7 ـ نفسه ـ ص : 47
8 ـ نفسه ـ ص : 55
9 ـ نفسه ـ ص : 59
10 ـ نفسه ـ ص : 68
11 ـ نفسه ـ ص : 75

وهذا ما يعطي للشعلة قدرات إبداعية وشعرية ، يقول باشلار : " إن الشعلة خلاقة ، فهي تمدّنا بحدوس شعرية ، لكي تجعلنا نشارك في حياة العالم المشتعلة "1 .
والشعلة عند نوفاليس " هي العنصر المحرك للحياة المستقيمة "2 . يقول أيضا " ليست الشجرة بشيء آخر سوى شعلة زاهرة "3 .

إذا كانت الحياة النباتية ، وعالم الأشجار يلتحق بالنار ، وبقيمة العمودية والصعود ، فإن الهيمنة واضحة لعنصر " النار " في الكتابة الشعرية عند محمد الصباغ ، وخاصة في ديوانه " أنا والقمر " . ذلك أن النار حسب هذا الفهم تشمل كل ما يدل على النار والضوء في أبعادهما الواقعية والرمزية : النار ، ، الشمس ، القمر ، النجوم ، المصباح ، الأشجار المزهرة ، الورود ، النباتات ، الكلام ، والفن ، والشعر ، والحيوانات خاصة الطيور منها .
يقول فكتور هيغو : " كل نبتة مصباح ، والعطر هو الضوء "4 ، نفس الفكرة عبّر عنها بلزاك بالقول : " كل عطر هو مزيج من هواء ونور "5 .
ويذهب باشلار إلى اعتبار أن اللغة الشعرية المرتبطة بالنار تكون جسورة وإبداعية ولا حدود لانطلاقها ، فمع النار نكون حسب باشلار " في مجال الخيال الحر والخلاق "6 .
وللنار قدرة كبيرة على المزج وخلق انصهارات وتوليفات شتى ، والتي لا يمكن التعبير عنها حسب باشلار إلا شعريا يقول باشلار : " إن مثل هذه التوليفات للأغراض ، وهذه الانصهارات ... مثل انصهار انسكاب الماء وانبجاس الشعلة ، وانصهار الشجرة والشعلة ، ليس في الإمكان أبدا التعبير عنها بلغة النثر "7 . يقول الشاعر الميكسيكي أوكتافيو باث : " النشيد في آن / صفصاف ناري ، انسكاب مائي "8 .
إن الشجرة عند جلبير سوكار هي " أكثر بكثير من شجرة "9 . وقد كان شاعر شرقي قديم يقول : " البرتقالات هي مصابيح الحديقة "10 . نفس ما عبّر عنه شاعر آخر هو مارسيل تيري بقوله : " في أشجار التفاح نرى ثمارا تسطع كالمصابيح "11 . في حلم اليقظة الشعري عند نوفاليس يصبح كل ما هو نباتي شعلة ، يقول : " إن الأزهار كل الأزهار هي ألسنة لهب ، شعل تريد أن تصبح نورا "12 . وعبر أحلام اليقظة هذه التي يكون مصدرها إحدى المواد الطبيعية وخاصة النار، يتم تجاوز الواقع من خلال وظيفة اللاواقع ، يقول باشلار : " مسألة الشاعر هي التعبير عن الواقع باللاواقع "13 . وأهم النباتات الدالة على الشعلة هناك الوردة ، يقول إليوت : " لم تكن النار والوردة سوى شيء واحد "14 . ويتبادل المصباح والوردة لطافتهما يقول رودنباخ : " المصباح في الغرفة وردة بيضاء " 15 .

---

1 ـ شعلة قنديل ـ غاستون باشلار ـ ص : 77
2 / 3 ـ نفسه ـ ص : 83
4 / 5 ـ نفسه ـ ص : 86
6 ـ نفسه ـ ص : 88
7 / 8 ـ نفسه ـ ص : 89
9 ـ نفسه ـ ص : 90
10 / 11 ـ نفسه ـ ص : 91
12 / 13 ـ نفسه ـ ص : 93
14 ـ نفسه ـ ص : 96
15 ـ نفسه ـ ص : 97

في الكتابة الشعرية عند محمد الصباغ نجد حضورا كثيفا للنباتات والورود ، والأزهار من كل نوع ... في آخر قصيدة " صباح الخير يا قمر " تحضر الأنوار الأرضية أي الأشجار والأزهار (الصندل ، والبنفسج)

الشاعر عموما يريد أن يبلغ أعلى المرتفعات : النار ، الهواء ، الضوء . وكل ما يصعد فهو مقدس حسب باشلار ، يقول : " لكل شيء يصعد نفخة ألوهية أيضا ... إن الارتفاع يتلقى رتبة القدسي "1 .

يلعب المصباح دورا مهما في حياة الشاعر ، إذ يخرجه من العزلة ، حتى أنه يصبح شخصا عند بعض الكتاب كهنري بوسكو ، كما أنه يملأ غرفة الشاعر أو الحالم بالسعادة . يقول جورج رودنباخ :

" عندما يأتي المساء ويضاء المصباح ،
تندهش الغرفة
من هذه السعادة التي تدوم "2 .

كما أن المصباح يساعد على التأمل ، والكتابة ، ويفتح أبعاد جديدة غير منتظرة . فمع الضوء ، وأحلام اليقظة " يظن المرء أنه قادر على وضع كتب "3 كما يقول باشلار .

6 ـ تيمة الحب :

من التيمات المهمة والأساسية في تجرته الشعرية نجد تيمة " الحب " ، وما يقتضيه من رقة ولطافة وذوق . فالذوق ينبغي أن يكون حاضرا حتى حين نواجه أعمالا أو مواقف قذرة ، يقول : " بذوق الفنان ورهافة حسه ، يجب أن نواجه كل عمل ، وإن كان هذا العمل تدعو ضراوته إلى شحذ الأظفار ، وتصريف الأسنان ، وإشاعة التقزز .

يجب أن ندخل الذوق حتى في لغة التأنيب والتعنيف ، حتى في طرد الذباب ، ودق المسمار ، ولجم الحمار ، ونحر الشاة ... "4 . والحب يلطف كل شيء ، ويحدث العجائب في النفوس والكائنات مهما كانت شرسة يقول في إحدى شذراته العميقة : " لا أقصد " حديقة الحيوانات " ، إلا لأستمتع برؤية : الغزل ، والدلال ، سجينين داخل القضبان . وكيف يتحوّل الأسد ـ وهو يغازل ويراود لبوءته الحبيبة ـ إلى فرو من الحرير . لا أثر فيه لبرثن ، أو زئير ، أو انقضاض ، أو ناب مكشر .... "5 . وعن الذوق الجميل ، يقول متحدثا عن سلوك زوجته السامي : " أحسستني ، وأنا أكثر انسجاما وتعلّقا بزوجتي ، عندما قالت لي : ـ بثمن لحم غداء هذا اليوم ، اشتر باقة من ورود للبيت "6 .

---

1 ـ شعلة قنديل ـ غاستون باشلار ـ ص : 101 **2 ـ نفسه ـ ص : 116** **3 ـ نفسه ـ ص : 130**
4 ـ شجرة محار ـ ج 3 ـ ص : 23 **5 ـ نفسه ـ ص : 27 / 28**
6 ـ نفسه ـ ص : 37

نسجل أولا أن تيمة " الحب " هي المهيمنة في الديوان ، وإن حضرت تيمة " الطبيعة " كميا بنفس الدرجة والحدة التي لمعجم الحب ، إلا أن الطبيعة لم تكن تأتي في سياق الوصف ، أي باعتبارها موضوعا مستقلا عن الذات الشاعرة ، فهي أما تأتي في سياق الصورة الشعرية ، وتتحول بذلك إلى عناصر مجازية ، أو استعارية ، أو تشبيهية ، أو كنائية ، أو إيحائية ، أو رمزية والأمثلة على ذلك كثيرة ، لأن تمت عبور مستمر بين العالم الطبيعي والإنساني ، ويمكن التمثيل لذلك بقصيدة " صباح الخير يا قمر " فهي عبارة عن صورة كبرى تمجد الحب سواء من خلال الإنسان أو من خلال الطبيعة (القمر خاصة) ، واتفاقهما للرحيل إلى أمكنة أخرى غرائبية شعرية وفنية ، ولكنها بعيدة عن عالم البشر ... وتيمة " الحب " كتيمة مركزية في الديوان ، ومحركة لأغلب قصائده لها خصوصيتها في الديوان ، فهي لم ترد في سياق الإخفاق ، وما يصاحب ذلك من ألم ومعاناة ، وحزن ، وتمزق كما هو الحال في الكثير من التجارب الشعرية الرومانسية ، وحتى في التجارب الشعرية الحداثية (تجربة بدر شاكر السياب نموذجا) . حيث لاحظ عبدالكريم حسن أن العنصر الفاعل لجميع دواوينه هو الفشل في الحب ، ويستمر هذا الفشل متجليا في جميع مراحل تطوره الشعري . يقول عبدالكريم حسن " والسمة الأساسية التي تميز حب السياب هي الإخفاق "1. بل وردت في سياق الفرح ، والتناغم ، والتكامل ، والزفافية والاحتفال وما يرافقه من طقوس الخصب والولادة والنمو والتوهج ... وأهم خاصية لغوية نتجت عن هذا الحب المتناغم ، عن هذا التلاقي المبشر بالولادات والأعراس والأفراح ، هي حضور الحوار ، وجدل الأنا والأنت ، والذي يصير تارة أنتما حين يتم مخاطبتهما من طرف الآخرين (القمر مثلا) ، يقول محمد الصباغ في قصيدته " صباح الخير يا قمر " :

" فاجأته وحبيبتي :
صباح الخير يا قمر
فردّ . أأنتما ؟
أمانا عليكما "2

أيضا الزمن خاطبهما بضمير المثنى في قصيدة " لا تنهضي القمر " :

" إلى عليائي يا أنتما "3

ويصير تارة أخرى ضمير متكلم دال على الجماعة (نحن) ، وقد تجسد هذا الضمير في أكثر من سطر ومقطع وقصيدة وخاصة في قصيدة " لنهاجر " ، وفي قصيدة " حبّنا " . وهذا ما يؤكد على أن الشاعر يعيش حالة حب شبه صوفية حيث التداخل والتمازج بينهما ،

---

1 ـ الموضوعية البنيوية : دراسة في شعر السياب ـ عبدالكريم حسن ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت ـ ط 1 ـ 1983

2 ـ أنا والقمر ـ محمد الصباغ ـ ج 4 ـ ص : 155 ـ

3 ـ نفسه ـ ص : 162

لدرجة أن الشاعر بدأ يتحدث بلسانيهما معا ، وكأن لا حدود ولا فواصل بينهما ، أو أنهما هما معا يشكلان ذاتا واحدة ، وهذا ما جسده في قصيدة " يا بعض أنا " . فالحبيبة تشكل امتدادا لذاته ، أو جزءا مهما من كينونته . ويذهب في نفس القصيدة إلى أن حضورها هو ما يعطي الفرح والحافز على الحياة بالنسبة لعناصر الطبيعة ، يقول الشاعر :

" كنت صوتا وذاب
في نجوم الخشب
مر على الغاب سريعا
فغرد حتى الحجر
والظل الممزق "1

كما أنها من جهة أخرى هي التي تهب الشاعر الحب والفرح والتوازن والرضى عن ذاته يقول : " لولاك / لما أحببت نفسي / يا بعض أنا "2 .

وهنا فالشاعر يعطي قوى كونية للحبيبة ، تتجاوز القوى البشرية ، تصبح المرأة أو الأنثى رمز لكل القوى الجميلة والعظيمة والنشكونية ، ومظاهر عظمتها ، تتمثل في الصور الكثيرة عنها " أنت الربيع . مرآتك القمر " ، " يا ترنيمة الصدى النائم " ، " أنت الغرام " ، " لست من الطين / أكذوبة كنت في تفاحة حواء " ، " نقش نسيم في زحل " " صدى نجم في شعاع " ، " قومي / فمن عينيك الفجر " " اسمعي الأقاح / يردد اسمك / والندى خلفك موج مزقزق / وظل خضير / يجر مطالي إليك "3 .

ولعل ما يجسد هذا الحوار ، وهذا التكامل ، وهذا الحب العظيم ، هو تواجد صيغة أسلوبية مهيمنة ، هي أسلوب الأمر ، والمرتبطة بحبيبة الشاعر أي بالمخاطبة ، فهي تتحول إلى تعزيمة ، أو رقية ، أو إلاهة ، يدعوها في الكثير من لحظاته ، لكي تبسط قدرتها ، وعظمتها ، وإمكانياتها لتجل العالم أكثر سعادة ، وفرحا ، وخفة ، وحبا .... فأسلوب الأمر هنا يأخذ شكل الدعاء تارة ، وشكل الصلاة ، وشكل الطلب ، وشكل الالتماس ... وصيغة النداء أيضا مخلوطة بصيغ الرجاء والأمل والانتظار الجميل والممكن والقادم لا محالة ... فالقصيدة تأخذ عموما شكل ترنيمة ، أو نشيد ، أو ابتهالات سحيقة . بمعنى أن القصيدة تعود للشعر في جذوره الأولى حيث الارتباط ، بالدين ، والأساطير ، وطقوس الخصب والحياة والولادات والنماء ... ويكاد يشمل جل قصائد الديوان حتى أنه يمكن اعتباره خاصية من خاصيات الكتابة الشعرية عنده ، ويكفي أن نتأمل المقاطع التالية ، لنتعرف عن قرب على هذا الطابع الابتهالي والأسطوري في قصائده النثرية المقطعية أو السطرية " كنت قوتا / كنت بذورا ومحراثا / لروابي الحب / وسهول الهيام / يا نسمة خضراء / أفلتت من غصن النجوم "4 .

---

1 / 2 ـ أنا والقمر ـ محمد الصباغ ـ ج 4 ـ ص : 159

3 ـ نفسه ـ ص : 175

4 ـ نفسه ـ ص : 157

هنا نجد المخاطبة تحمل كل ملامح كائنات فوق بشرية ، موكول لها أن تملأ الكون بالربيع ، والحب ، والاخضرار . وفي قصيدته " أبواب الزمن " يمنحها قدرات كشفية وسحرية ، حيث بإمكانها أن تفتح الزمان ، والمكان ، وأن تتعرف على الأسرار الوجودية الكبرى ، يقول محمد الصباغ : " افتحي جفن الأفق / وانظري إلى مهجة الشموس / شقي البحار / طائر غرد في الأصداف / افتحي ... افتحي ... / حتى تلمسين نطاق / الوجود "1 .

نفس هذه الخاصيات يمنحها الشاعر لمحبوته في قصيدة " لا تنهضي القمر " ، حيث نجدها مسؤولة عن الحب في الوجود ، يقول :

" اركبي ... ازرعي في الحقول :
بذور الصبا والهيام
واهتفي للبحار
بلياليا الحسان "2 .

وفي قصيدة " لست من الطين " يؤكد على أبعادها النورانية وانتسابها إلى الأعالي ، وإلى عناصر أخرى غير عنصر التراب ، يقول :

" ارجعي ... اسألي أمك
لست من الطين .
أكذوبة كنت في تفاحة حواء "3 .

هذا البعد العلوي والنوراني ، يتأكد أيضا في قصيدة " الليلة المنسية " ، يقول :

" قومي ،
فمن عينيك الفجر "4 .

وفي قصيدة " أنت الربيع " نجد أن كل عناصر ومكونات الطبيعة متولهة بها ، تردد اسمها ، وتلاحقها ، يقول :

" اسمعي الأقاح
يردد اسمك
والندى خلفك موج مزقزق
وظل خضير
يجر مطالي إليك "5 .

ويترسخ هذا البعد الكوني فوق البشري لمحبوبة الشاعر في المقطع التالي من نفس القصيدة ، حيث يقول : "

أتاني الربيع
من أيك الماء

---

1 ـ أنا والقمر ـ محمد الصباغ ـ ج 4 ـ ص : 158
2 ـ نفسه ـ ص : 162
3 ـ نفسه ـ ص : 164
4 ـ نفسه ـ ص : 173
5 ـ نفسه ـ ص : 175

فاغسلي بالنجوم
وامسحي بالأريج
فأنت الربيع . مرآتك القمر "1
هكذا نشعر من خلال هذه الأمثلة وغيرها أن هذه المخاطبة تتمتع بقوى وقدرات ميثية وعجيبة ، ذلك أنه بإمكانها أن تغير من كل شيء اختلطت به ، أو لمسته ، أو عبرت في نواحيه ، وهو تغيير إيجابي طبعا ، إذ أنه تملأ العالم بالنور ، والحياة ، والفرح ، يقول في قصيدة " عندما " :
" وعندما تبتسمين
تطلقين من شفتيك
أشرعة من ياسمين وحمام
فأشعر وكأني
أقطف من جمجمتي عناقيد السرور "2 .
ويقول في قصيدة " حبذا " :
" حبذا أشعل عيني
بنورك لأرى ما كنت أرى "3 .

هكذا نستنتج أن هذا الحب يأخذ بعدا كونيا ، ويخرج من النطاق الضيق الفردي والشخصي ، ليصبح حبا كبيرا ، يشمل كل عناصر الكون ومظاهره . وهذه خاصية من خاصيات الحب عند محمد الصباغ ، حيث ينتقل الحب من الخاص إلى العام ، ومن العام إلى الخاص . فالحب يفيض ، ويمتد ، ويتمطط ، ويتسع ليشمل الجميع ، ليصبح طريقة في الوجود والعيش والحياة . على خلاف الكثير من الشعراء والمبدعين الذين اقترن الحب عندهم بالإخفاق ، والألم ، والمعاناة ، بما في ذلك المذهب الرومنسي الذي يصر الكثير من الباحثين على الانتماء إليه . وما يعزز هذه الصورة الإيجابية للحب ، أنه يقترن بمظاهر الولادة ، والانبعاث ، والفرح ، حيث تحضر الفضاءات العلوية النورانية ، وفضاءات الطبيعة الخضراء ، بعيدا عن الفضاءات المقفرة ، والخالية (لا توجد الصحراء في شعره مثلا) .
نخلص إذن إلى أن الحب يهيمن على كل الديوان ، والحب بجميع مستوياته البشرية والكونية ، وهو حب له ثلاثة تجليات أساسية : حب بشري (مثاله حب الشاعر وحبيبته) ، حب طبيعي (الحب بين عناصر الطبيعة ومن أمثلته حب القمر للماء ، وحب البحر والضباب ، وحب السهول والرياح ، وحب الغزال للغدير ، وحب الحمام للرياض ، وحب النور للأغوار المعتمة ، وحب الليل للنجوم ...) وحب أسطوري أو فوق بشري يشمل

---

1 - أنا والقمر - محمد الصباغ - ج 4 - ص : 176 **2 - نفسه - ص : 181**
3 - نفسه - ص : 183

الإنسان والطبيعة ، كما في حالة حبيبة الشاعر التي تتحول إلى مصدر حياة ، وفرح ، وولادات بالنسبة للكثير من عناصر الطبيعة ...

يقول عن الحلم في كتابه " عنقود ندى " : " دعيني أحلم يا حلوتي ، كل ما حولي يبعث في نفسي نشوة الحلم اللذيذ : النهار خيط من حرير ألملمه من سباتي ، والسماء مرآة تعكس لي ما وراء الغيب والمستحيل "1 .

7 ـ تيمة الذات :

هناك جدل حاد بين النقاد الموضوعاتيين والفلاسفة الظاهراتيين حول مفهوم الذات ، وحدود مشاركتها في إنتاج العمل الفني أو الموضوع الجمالي سواء أثناء عملية الإبداع ، أو أثناء التلقي والاستقبال . فهناك من يتحدث عن سلبية الذات ، ودورانها في حدود الموضوع ، وأن مشاركتها لا تتجاوز الملاحظ والوصف والإدراك الحسي عموما للموضوع . بينما هناك توجه آخر يرى عكس التوجه الأول ، أن الذات هي التي تخلق الموضوع ، فهي التي تعطيه الوجود والمعنى . ومن دون ذات لا يمكن الحديث عن الموضوع . أما التوجه الثالث فيرى أن الموضوع الجمالي ، أو العمل الفني هو نتاج نوع من التفاعل الحميمي والعميق بين الطرفين أي الذات والموضوع . يقول باشلار " ثمة ضوء متبادل ما ينفك يتردد جيئة وذهابا بين المعارف الموضوعية والاجتماعية والمعارف الذاتية والفردية "2 .
الإشكال الثاني يتعلق في النظرية الظاهراتية والموضوعاتية بنوع الذات . فعن أي ذات يتحدث الظاهراتيون ؟ هل هي الذات الاجتماعية والواقعية أم الذات الإبداعية والحلمية ؟

يرى باشلار أن التماسك في الكتابة إما يعود للموضوع أو للذات . وهكذا نجد في الكتابات العلمية تماسكا موضوعيا ، أما في الكتابات الأدبية أو الما قبل علمية فالتماسك فيها يكون ذاتيا .

أما عن الذات فيقول محمد الصباغ : " أريد أن أطحن ذاتي ، في رحى ذاتي ، فأخرج منها طحين سرها وسحرها "3 . إذن الشاعر له رغبة عميقة في فهم ذاته ، ومعرفة ماهيته ، أي من يكون ؟ فهو يرغب في التجرد من كل شيء يقف دون غايته ، أن يتعرّى من اللحم ، والدم ، والعرق ، والشهوات ، يقول أريد أن " أتعرى من كل شيء يبعدني عن جوهر نفسي ، وصميم حقيقتها "4 .

---

1 ـ عنقود ندى ـ محمد الصباغ ـ ج 1 ـ ص : 147
2 ـ النار والتحليل النفسي ـ غاستون باشلار ـ ترجمة : نهاد خياطة ـ دار الأندلس / بيروت ـ ط 1 ـ 1984 ـ ص : 13
3 ـ عنقود ندى ـ محمد الصباغ ـ ج 1 ـ ص : 227
4 ـ نفسه ـ ص : 224

ثم يقول مميزا بين أناه الواقعية أو الاجتماعية ، وأناه الحلمية أو الإبداعية : " فأنا غير هذا الذي يمشي على رجلين ، وينظر بعينين ، ويسمع بأذنين ... "1 .

ثم يقول في خاطرة أخرى تحت عنوان " أنا أجهلك أيها الصباغ " :

" دائما ألقاك " أينما وليت وجهي أراك " .
أمشي ، فتمشي معي ، وأقف فتقف معي .
وكم من مرة اصطدمت معك وأنا في طريقي إلى السماء ....
فما هو وجه الشبه بيني وبينك أيها الصباغ ؟
أنا أجهلك ، وأجهل اسمك ، وميلادك ، ووطنك ، وما تدعوه تاريخا لك ، وجهلي بك يعرفني على حقيقة نفسي وجوهرها ....
أنا أجهلك أيها الصباغ
فامض واتركني ، ولا تزعج وحدتي "2 .

ثم يقول عن قوة أعماق النفس ، التي تفاجئه باستمرار كلما أساخ السمع جيدا لدواخله : " من حين إلى حين ، أكتشف في نفسي جزيرة آهلة بالسكان "3 . ثم يقول مؤكدا على قيمة الداخل ، وقيمة الأعماق السحيقة : " في أعماق لججك يا أخي ، كما في سائر أعماق غيرك ، وغيري من الناس ، جواهر وأصداف "4 .
عالم محمد الصباغ أو ماؤه هو الفن والشعر والمعرفة ... خارج ذلك فهو لا يعرف شيئا ، أو لا يمكنه أن يعيش على الأقل بفرح ، يقول في كتابه الشذري " شجرة محار " : " ابتداع مؤسسة لتأمين عالم : " الشعر والفن " . تلك هي التجارة الوحيدة التي أستطيع أن أنجح فيها "5 . ثم يقول مؤكدا على أهمية الإبداع والكتابة في حياة المبدع : " لا يكتمل حضور الكاتب ، إلا داخل حروفه "6 . وهو وإن تخاصم مع قلمه لأن مقصدياتهما تتعارض أحيانا ، فإنه لا يستطيع أن يفارقه أبدا ، مما يؤكد على أن الكتابة " مسؤولية " عند محمد الصباغ يقول : " يا للعجب ! أنا وقلمي دائما في خصام .... ومع ذلك فأنا لا أحتمل فراقه ، ولو برهة من أصيل "7 .

---

1 - عنقود ندى - محمد الصباغ - ج 1 - ص : 224
2 - نفسه - ص : 205 / 206
3 - شموع على الطريق - ج 2 - ص : 272
4 - نفسه - ص : 287
5 - شجرة محار - ج 3 - ص : 14
6 - نفسه - ص : 33
7 - نفسه - ص : 51

أ ـ 4 ـ قصيدة النثر السطرية عند محمد الصباغ والرومنسية :

يرى نرثروب فراي أنه يمكن تصنيف الأدب تبعا لنوع البطل وما يقوم به من أعمال ، يقول : " إن الشخصيات في بعض الأعمال التخييلية أفضل منّا ، وفي بعضها أسوأ ، وفي الآخر تكون في مثل مستوانا "1 .

فما نوع البطل السائد في قصيدة النثر السطرية عند محمد الصباغ ؟

أول شيء يمكن تسجيله أن الشاعر محمد الصباغ على خلاف هذا التقليد الشعري الذي يركز على الذات ، نجده يغير اوجهة نحو شخصية أخرى ، هي شخصية الحبيبة ، ولذلك سنجد أن الضمائر المهيمنة في تجربته الشعرية الأولى (ديوان " أنا والقمر " نموذجا) هي : أنا (المتكلم المفرد) ، وأنت (المخاطبة) ، ونحن (المتكلم الجمع) ، ثم أنتما (الشاعر وحبيبته) . ورغم تشابههما أي الشاعر والحبيبة بانتمائهما للنوع الأول من الشخصيات ـ أي التي تكون أفضل منا ـ إلا أنهما يختلفان في درجة الأفضلية . فالحبيبة وهي البطلة الرئيسية في نظري تنتمي إلى الشكل الأول من المحاكاة ، لكن مع امتياز جمعها بين ملامح البطل الأسطوري الذي يتمتع بنوع من الألوهية ، من حيث قدرته على إنجاز العديد من الأعمال الفوق بشرية ، كما هو الحال هنا ، حيث نجدها تغير حياة أي فضاء دخلت إليه ، وعلى العموم فهي أشبه ببطل ديونيزوسي يحمل معه الخصب ، والحب ، والفرح ، والولادات ... يقول الشاعر في قصيدة " لا تنهضي القمر " :

" كوني : أنت الغرام
ولوني لي هذا الفراغ
بذرة شقراء ذابت
في سنابل النظر
في ثنايا الخيال "2

ويقول أيضا في قصيدة أخرى تحت عنوان " أنت الربيع " معددا مزاياها الميثية :

" اسمعي الأقاح
يردد اسمك
والندى خلفك موج مزقزق
وظل خضير
يجر مطالي إليك "3

---

1 ـ تشريح النقد ـ نوثروب فراي ـ ترجمة : محيي الدين صبحي ـ منشورات وزارة الثقافة السورية ـ ط 2 ـ 2005 ـ ص : 49

2 ـ أنا والقمر ـ ج 4 ـ ص : 162 **3 ـ نفسه ـ ص : 175**

ويقول في نفس القصيدة ، مؤكدا على قدراتها العجائبية في التحكم بالطبيعة ، وتظيفها في أغراض مختلفة :

" فاغسلي بالنجوم
وامسحي بالأريج
فأنت الربيع . مرآتك القمر "1 .

أما الشاعر فهو أقل من حبيبته سحرية وعجائبية ، فهو يمثل البطل الرومنسي الذي يقوم حسب نورثروب فراي " بأعمال عجيبة لكنه يتماهي مع الكائن البشري "2 .

وهكذا نجد في الديوان حضورا للنموذج الرومنسي ، مع تطعيمه الديوان بأبعاد أخرى أسطورية ، كما رأينا ، ورمزية كما سنرى فيما بعد . ولعل من أهم ملامح النموذج الرومنسي هو استحضار المجال الطبيعي بمختلف مكوناته : من قمر ، وبحر ، وغدير ، وأزهار من كل نوع ، وأشجار ، وحيوانات وخاصة الطيور ، ويظل أن المكان الأساسي للنموذج الرومانسي هو الغابة ، يقول نورثروب فراي " والإطار النموذجي للرومنس هو الغابة "3 . ورغم حضور الغابة في قصيدة " لنهاجر " بكافة الأبعاد الرومانسية ، المتمثلة في الثورة على المجتمع ، والهروب من قيوده ، وشروره ، والاندماج في عالم الغاب الفطري ، والطاهر ، والبعيد عن كل ما يحزن ويؤلم ، إذ يعمل على المقارنة بين عالم البشر السلبي ، وعالم الطبيعة الإيجابي يقول محمد الصباغ :

" لنهاجر إلى الغاب
لنهاجر الآن .

عويل الأسواق ، وشيب الصراخ .
ومعابد للدرهم
شيدت بدماء الأطفال
ومناجل تسفح أعناق الطهر
والعفاف
وهذا النور
المثقوب :
كالصدور التي تنفث السعال .

لنهاجر إلى الغاب

---

1 ـ أنا والقمر ـ ج 4 ـ ص : 176
2 ـ تشريح النقد ـ نوثروب فراي ـ ص : 50
3 ـ نفسه ـ ص : 55

لنهاجر الآن .
فطيور الدوالي
تعصر أغصان خمورها
والفراش يهرق ألوانه
على الزهور المغلفة بالظلال .

لنقطف الصباح
من بياض شجرته
ونكوّره في كفينا
كأكوام الرمل ، أو الثلج
وننشره ، وننثره حولنا :
زهرة ، أو عصفورة
أو
غديرا .
وإن شئنا قمرا
أو
دهرا

كطفلين على شاطئ البحر :
يرسمان ، يلعبان
يزرعان في الموج
حبات السرور
أو كأصابع
سحابة يلملم الثلج :
سنبلة ، أو ساقية ، أو غناء
وإن شاء حقلا أو صيفا كاملا

لنهاجر إلى الغاب
لنهاجر الآن .
فالقمر هناك ينتظرنا
خلف السنابل الناعسة "(188 / 189)

وما يؤكد هذه الأبعاد الرومانسية بالإضافة إلى العناصر والفضاءات الطبيعية ، والأعمال ،

---

1 - أنا والقمر - ج 4 - ص : 188 / 189

والسمات فوق البشرية التي تتمتع بها شخصيات الديوان ، وخاصة حبيبةالشاعر ، فإننا نعثر على مداخل ومظاهر رومانسية أخرى تتمثل فيما تتوفر عليه بعض القصائد من مغامرات ، وعبورات ، واختراقات ، وتمظهرات عجائبية (الذهاب إلى أمكنة لاواقعية من قبيل وادي عبقر ، وقصر المحال ، وإرم ذات العماد ...

وما يميز رومنسية الصباغ أنها رومنسية ملهاوية حيث نجد الكثير من مظاهر الفرح ، والسعادة ، والانتصار على العوائق والكوابح ... إنها رومنسية مرحة ، فشعره وقصائده أشبه بأناشيد رعوية تارة ، وبترانيم دينية تارة أخرى ... ومن تجليات هذا البعد الرعوي حضور الطبيعة بشكل لافت سواء النباتية (الأشجار ، والأزهار ، والحقول ، والأعشاب ...) أو الحيوانية (خاصة الطيور والفراشات) ... الجانب الآخر الذي يتجسد فيه البعد الملهاوي ، هو غياب المعارضين ، والعوائق ، وكل ما يمنع من اتحاد واتصال الحبيبين ، عكس ذلك يحضر المساعدون ، والمؤيدون ، وعلى رأس هؤلاء مختلف مكونات وعناصر الطبيعة التي تبارك ذلك الحب ، بل وتحاكيه ، وتنغمر هي الأخرى في لحظات حب جارفة ... هكذا لا نجد في ديوان محمد الصباغ " أنا والقمر " ما قد نعتبره معارضة ، وحتى وإن كانت ولو بطريقة غير مباشرة ، فالشاعر يجد الحل بسرعة ، ويجد البديل المتمثل في الطبيعة سواء كانت نورا أو ماء أو غابة مثال ذلك قصيدته " لنهاجر " التي توقفنا عندها سابقا . فالشاعر أمام محيط تغمره المظالم والشرور والحروب والقتل ، أول ما يفكر فيه ودون تردد هو المغادرة ، لا المواجهة ، يقول محددا اختياره بكل وضوح : " لنهاجر إلى الغاب / لنهاجر الآن " . قوة هذا الاختيار تتمثل في تكرار هذه اللازمة أكثر من مرة ، مما يعني مركزية هذا التوجه ، وبؤريته . هكذا نلاحظ حضور النموذج ، أو الطراز الرومنسي كطراز أساسي ، مع تواجد النماذج الأخرى بشكل ثانوي ، خاصة النموذج الأسطوري ، والنموذج الملهاوي ، أما النموذج المأساوي فقد تم تحويل مبادئه التي تقوم على الخوف والشفقة ، إلى مبادئ رومنسية حيث المغامرات ، والعجائبية . يقول نورثروب فراي " إذ في حين أن الطراز الواحد يشكّل الخلفية النغمية للعمل التخييلي ، فإن الطرز الأربعة الأخرى قد تتواجد معا متزامنة "1 .

ومما يميز رومنسية محمد الصباغ ، أنها تجمع بين التخييل الداخلي والتخييل الخارجي ، أو ما سماهما نرورثروب فراي أيضا بالتخييلي والموضوعي ، ذلك أن الديوان يمزج بين نوعين من الفن ، بين المسرح ، حيث نجد عدة شخصيات بشرية (الشاعر ، حبيبة الشاعر) ، وغير بشرية (القمر ، البحر ، الليل ، الروض ، الرياح ، الربيع ...) . والديوان يتخذ شكل حكاية كبرى أو أسطورية بطلاها الشاعر وحبيبته ، تتخلله عدة حكايا صغرى خاصة بالعناصر الطبيعة . كما نجد عنصرا مسرحيا آخر جد مهم هو الحوار . مما يجعلنا نصل إلى أن الكتابة الشعرية عند محمد الصباغ خاصة من خلال نمط القصيدة النثرية السطرية ،

---

1 ـ تشريح النقد ـ نورثروب فراي ـ ص : 77

تتميز بتداخل الأنواع الأدبية ، والطرز أو الصيغ الشعرية ، فهناك : الشعر ، الأسطورة (العجائبية ، الخوارق ...) ، المأساة (أبطال بسمات إلاهية) ، الملهاة (الفرح ، والحب ، والكرنفالية ، والزفافية ، وحضور عناصر الطبيعة) ... بالإضافة للحكاية (السرد ، الوصف ، الأحداث ...) ، والمسرحية (الحوار) ، النشيد (الابتهال والدعاء وما يتعلق بذلك من نداء ونجوى وتمني ورجاء) . ويظل البعد الرومانسي هو المهيمن ، أو المبدأ المحرّك لمختلف هذه الأنواع والأشكال والطرز . لكننا نلاحظ إلى جانب هذا البعد الرومانسي والذي سبق أن أشار إليه أكثر من باحث ومتتبع لمشروع محمد الصباغ الشعري والأدبي ، وجود بعد آخر مهم في تجربته الشعرية والإبداعية عموما ، هو البعد الرمزي :

أ ـ 5 ـ قصيدة النثر السطرية عند محمد الصباغ والرمزية :

بتأملنا لشعر محمد الصباغ ، وخاصة قصيدة النثر السطرية ، من خلال ديوانه " أنا والقمر " ، فإننا نلاحظ حضور البعد الرمزي وبكثافة ، وربما بشكل يفوق الملمح الرومنسي بالديوان . ومن مظاهر الرمزية في الديوان نجد ما يلي :

ـ التطابق بين العالم الداخلي والعالم الخارجي : فالكون الخارجي لا وجود له إلا من خلال الذات التي تتأمله ، وتتفاعل معه ، فالذات هي التي تعطيه المعنى والوجود ، يقول أحد شعراء الرمزية الكبار وهو بول فرلين : " إننا لا نبصر الكون ، إلا من خلال ذواتنا ، ولا نرى هذه الأشياء إلا حسب أذهاننا ... فمعرفتنا للأشياء صادرة عن إحساسنا بها ، بل هي نحن "1. ومظاهر التطابق كثيرة في الديوان ، على رأسها التطابق بين الشاعر والعالم الطبيعي . ذلك أن الشاعر يعيش حالة حب عليا ، وهذا ما نجده أيضا في العالم الطبيعي ، فهو الآخر يعيش لحظات حب سامية من قبيل حب القمر للمياه سواء تعلق الأمر بالبحار حيث يقول الشاعر في قصيدته " صباح الخير يا قمر " :

" فاجأته
في حضن البحار
عاريا مرخى الذراع
والليالي حوله
تستر عريه "2

---

1 ـ أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ـ تسعديت آيت حمودي ـ دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع / بيروت ـ الطبعة 1 ـ 1986 ـ ص : 24

2 ـ أنا والقمر ـ محمد الصباغ ـ ج 4 ـ ص : 155

أو تعلق الأمر بالجداول والغدران ، يقول الشاعر في قصيدته " لا تنهضي القمر " :

" حذار
لا تنهضي القمر
بات ليلا في عناق
مع غدير " 1

وحالة الحب هذه تشمل مختلف مظاهر الوجود الطبيعي ، وكأنها تحاكي حالة العشق التي يوجد عليها القمر ، وذلك ما صرّح به الشاعر من خلال قوله في قصيدته " يا بعض أنا " :

" حسدتك السواقي
فارتمت ثلجا
على ذراع الجبال " 2

أو قوله في قصيدته " النداء الشفاف " :

" حلم الحمام ، للرياض الناعسة
وشوق النور للأغوار الفتية "3 .

أو قوله في قصيدة " رقصة النار " حيث تسيطر حالة من الخفة والتعالي على جميع مكونات الوجود :

" ... حفيف فراش
في الأغصان
في البحار
في زجاج السماء
كل شيء فراشة
حتى أنا فراشة "4 .

نلاحظ إذن وجود حالة من التناغم والانسجام بين عناصر الكون الطبيعي من جهة ، وبين هذا الكون والشاعر . فكل الوجود بكونه الكبير (العالم) أو كونه الصغير (الإنسان / الشاعر) يعيش حالة من الحب والفرح والسمو " كل شيء فراشة " .

ـ الغموض والوضوح : يعتبر الرمزيون أن العالم الذي نعيش فيه يتسم بالتعقيد والغموض ، وخاصة عالم النفس ، لأن موضوع الشعر بالنسبة إليهم ليس العالم الخارجي ، وإنما هو العالم الداخلي ، عالم النفس الذي يتميز بالاختلاط والغرابة والغموض . ومن هنا فهم يلجؤون غالبا فنيا وتعبيريا للإيحاء والتلميح والرموز بدل الوصف والتقرير والإخبار . كما يلجؤون إلى الأساطير لما تشيعه من جو عجائبي على العالم الشعري ، وهذا ما وجدناه في

---

1 ـ أنا والقمر ـ محمد الصباغ ـ ج 4 ـ ص : 163
2 ـ نفسه ـ ص : 159
3 ـ نفسه ـ ص : 166
4 ـ نفسه ـ ص : 171

شعر محمد الصباغ ، ومثال ذلك قصيدته " صباح الخير يا قمر " ، حيث نجد القمر ، يدعو العشيقين ، أي الشاعر وحبيبته لرحلة فانطاستيكية ، بمرافقته إلى أمكنة ذات طابع غرائبي من قبيل (وادي عبقر ، إرم ذات العماد ، قصر المحال) ، يقول :

" اهبطا وادي الغرام
اركبا شراعي
واقلعا معي
إلى عبقر
وقصر المحال
وانزلا
في إرم ذات العماد
قبة طرزت بأحلام الصندل
وبنفسج عدن "1 .

وكل هذه الأمور تملأ القصيدة بنوع من الغموض اللذيذ . فغاية الشعر حسب ما يرى جل الرمزيين " ليس نقل الفكرة الواضحة ، ولكن هي التعبير عن غموض الإحساس "2 .

فاستعمال العقل والحواس لا يوصل إلى الحقيقة ، بل القلب والحدس والخيال . وكلما أفرط الشعر في الوضوح ، بدل الغموض ، وفي الفكرة بدل التخييل ، كلما اتجه نحو انحلاله ، ونثريته ، وهذا ما عبّر عنه شارل بودلير بقوله : " الشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطا في التعبير عن المعنى ، بدلا من عرضه بصورة مبرقعة ، وبهذا يتحوّل الشعر إلى نثر "3

وهكذا يمكن القول عموما أن ملامح الرمزية في الديوان كثيرة ، وأهم خاصية كما سبق أن أشرنا إلى ذلك هي خاصية التطابق بين العالم والشاعر . بالإضافة إلى ثنائية الظاهر والخفي . فالعالم الخارجي الذي يعرضه الشاعر ليس مطلوبا لذاته ، وإنما هو مجرد وسيلة تساعدنا على الغوص في العالم الداخلي للشاعر ، إنها مجرد ظلال بلغة أفلاطون لحقائق أخرى غير ظاهرة نفسية ، ووجودية . كما أن اللغة التي استعملها الشاعر هي لغة إيحائية تلمح وتكنّي أكثر مما تخبر أو تصف . أضف إلى ذلك اعتماده على إيقاعات خفيفة تحاكي الموسيقى(هيمنة الصوائت ، الأفعال ، تنوع الضمائر ، التوازي ، التكرار ، اللازمة) .

ولذلك يمكن اعتبار قصيدة النثر السطرية عند محمد الصباغ هي أقرب إلى الرمزية منها إلى الرومنسية ...

---

1 - أنا والقمر - ج 4 - ص : 155 / 156

2 / 3 - أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم - تسعديت آيت حمودي - ص : 29

ب ـ قصيدة النثر الشذرية عند محمد الصباغ :

تمهيد :

تطرح الكتابة الشذرية عند محمد الصباغ مشكلا في التصنيف ، فهل هي شعر ؟ أم فلسفة ؟ أم حكمة ؟ أم مثلا سائرا ؟ البعض يعتبرها كتابة مستقلة فهي نمط من الكتابة يجمع بين الفلسفة والشعر ، والبعض يعتبرها سمة أسلوبية يمكنها اختراق مختلف الأنواع الأدبية والفلسفية والعلمية . فتاريخ الشذرة قديمة يرجعه البعض إلى القرن السادس قبل الميلاد ، أي إلى فلاسفة الطبيعة اليونانيين أمثال هيرقليطس ، وبرميندس ، وديموقريطس ، وأناكسيمانس ، وغيرهم كثير ... والجدير بالذكر أن هؤلاء خصصوا أبحاثهم للتأمل في أصل الكون ، وقد أرجعوا هذا الأصل لأحد العناصر الطبيعية الكوسمولوجية من قبيل : الماء ، الهواء ، النار ، التراب . وهكذا يمكن أن نستنتج أن أصل الشذرة ، كان أصلا فلسفيا ووجوديا ، أي أنها نشأت انطلاقا من طرح أسئلة كبرى تتعلق بالماهية ، والوجود ، والحياة ... لكن انطلاقا مما هو مادي وعياني ومباشر . إذ نلاحظ وجود نوع من الجدل بين المادي واللامادي ، بين الصغير والكبير ، الفيزيقي والميتافيزيقي ... أي أن الشذرة تبحث عن العودة إلى البدايات ، إلى الانطلاق من الأولي والأصلي والبدائي . ولذلك فالشذرة كما لاحظ أحد المفكرين تظهر دائما في المراحل المرتبكة ، الدراماتيكية ، أي في اللحظات البينية ، يقول جميل الحمداوي : " إنها أسلوب عالم فقد ثقته بقيمه وأشكاله ، عالم يحن إلى البدء من جديد "1 . وهذا ما ينطبق على قصيدة النثر عموما عند ، وعلى قصيدة النثر الشذرية خصوصا عند محمد الصباغ . فقد كتب قصيدة النثر السطرية ، ثم قصيدة النثر الشذرية في مرحلتين مهمتين من تاريخ المغرب السياسي والثقافي والأدبي . كتب قصيدة النثر السطرية في الخمسينيات ، حيث سياسيا ، اشتعال المقاومة ، وظهور جيش التحرير ، وتوالي المشاهد والحالات الفدائية ، وأدبيا انتشار الرومانسية وازدهارها إلى جانب الكلاسيكية ، أو ما عرف بحركة البعث والإحياء . أي في لحظة توتر وصراع ثقافي وأدبي بين القديم والجديد ، بين المحافظة والتجديد . أما قصيدة النثر الشذرية فظهرت في أواخر الستينيات * ، حيث كان العالم العربي يعيش لحظة أخرى من تطوره تمثلت سياسيا واجتماعيا في صراع الطبقات الناشئة المتوسطة والعمالية ضد الطبقة البورجوازية الحاكمة ، و تمظهرت ثقافيا وأدبيا في الصراع بين الواقعية من جهة والرومانسية والكلاسيكية من جهة ثانية .

---

1 ـ المقاربة الشذرية بين النظرية والتطبيق ـ جميل الحمداوي ـ دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني / الناظور ، تطوان ـ ط 3 ـ 2020 ـ ص : 16

*** أصدر محمد الصباغ أول كتاب شذري له " شموع على الطريق " سنة 1968 و يمكن اعتبار هذا الكتاب هو أول كتاب شذري في العالم العربي ككل وليس في المغرب فقط**

كما لا ننسى بداية تأثير هزيمة 67 على الوعي العربي ، وعلى الثقافة والأدب الذي كتب بعد تلك الهزيمة ، وكتاب " شموع على الطريق " الشذري (1968) ، وأيضا كتاب " شجرة محار " (1972) ، هما وليدا هذه المرحلة بكل زخمها ، وسجالها الفكري والثقافي والأدبي ، وما عرفته من انفتاح على الماركسية ، والوجودية ، والواقعية الاشتراكية .
وأمام هذا الصراع في الشعر بين التقليديين (شعراء قصيدة الوزن) ، والحداثيين أو المجددين (شعراء قصيدة التفعيلة) ، وبين الرومنسيين والواقعيين في الأدب عموما، سينأى الشاعر بنفسه عن هذه المعارك الدونكيشوتية الفارغة حول الشكل الخارجي ، وتحديدا حول عدد التفعيلات ، وحول القافية الموحدة أو الحرة ، لأن الشعر في عرفه أبعد من أن يكون مسألة شكل ، ومسألة وزن وقافية . الشعر عنده وجدان ، وخيال ، وإحساس ، وليس مسألة إيقاعية أ و شكلية . فالشكل مؤقت وظرفي أي يتغير بحسب العصور والمجتمعات والثقافات (مثلا في اليابان نجد صيغة أخرى لكتابة الشعر مختلفة تماما عن القصيدة عندنا) ، بل يذهب إلى كون الشعر ليس خاصية بشرية ، بل خاصية كونية ، فالشعر موجود في كل شيء ، ويحيط بنا من كل الجوانب ، ذلك أن كل كائن له شعريته ، وقصائده الخاصة . يقول عن شاعرية الليمونة : " لو تأملت تكوين ، وطبيعة ، وحياة " ليمونة " لهتفت في الأخير بإعجاب ولسانك يتلمظ : " شاعرة " "1 . هكذا سيقترح محمد الصباغ بدايتين أصيليتين ، أو اختيارين شعريين مؤسسين هما : قصيدة النثر ، والكتابة الشذرية ، لكن للأسف لم يتم الالتفات إلى البدايتين معا ، وتم الصراع بين الشكلين المعروفين للشعر (قصيدة الوزن ، وقصيدة التفعيلة) ، أما قصيدة النثر سواء السطرية أو الشذرية فلم تجد من يروج لها ، ومن يساعد على الانتشار ، وتم تأجيلهما معا إلى الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين ، رغم ظهور محاولتين مهمتين على طريق قصيدة النثر الأولى في الستينيات ، قام بها الشاعر أحمد صبري من خلال ديوانه " أهداني خوخة ومات " سنة 1967 ، والثانية قام بها الشاعر رشيد المومني في السبعينيات من خلال دواوينه الثلاثة : " حينما يورق الجسد " (1973) ، و " النزيف " (1974) ، ثم " مشتعلا أتقدم نحو النهر " (1979) . وهكذا بعد أن توقفنا عند البداية الأولى مع قصيدة النثر السطرية عند محمد الصباغ في المباحث السابقة ، سنعمل الآن على التوقف عند البداية الثانية مع الكتابة الشذرية ، أو مع قصيدة النثر الشذرية ، والتي يسميها جميل الحمداوي أيضا : " الكتابة المقطعية ، أو كتابة الصمت ، أو أسلوب النبذة aphorisme 1"

فما هي مرتكزات هذا النوع من الكتابة الدلالية والشكلية ؟ وما هي تيماته ، وبنياته ،

---

1 ـ شموع على الطريق ـ ج 2 ـ ص : 301

2 ـ المقاربة الشذرية بين النظرية والتطبيق ـ جميل الحمداوي ـ ص : 6

وتقنياته ، وأفعاله المحرّكة ؟ وهل الكتابة الشذرية نوع أدبي مستقل ، أم نوع معرفي ، أم نوع شعري ، أم أنها كتابة عبر نوعية ؟ وما علاقة الكتابة الشذرية بقصيدة النثر عند محمد الصباغ من خلال كتبه الشذرية الثلاث : " شموع على الطريق " ، و " شجرة محار " ، ثم " دفقات " ؟

يذهب الكثير من نقاد محمد الصباغ ومتتبعيه ، إلى اعتبار الكتابة الشذرية عنده تشكل بداية مرحلة أدبية جديدة في مساره الإبداعي ، ذلك أنها أحدثت قطيعة مع ما كتبه هو نفسه في السابق (كتب قبل كتاب " شموع على الطريق " الشذري : المقالة ، والرواية ، وقصيدة النثر) ، ومع ما عرفه المغرب والعالم العربي من أنواع أدبية ، فالشذرة صنف جديد من الكتابة ، غير مألوف على الأقل كشكل مستقل ، لأن البعض يعود بالشذرة إلى النثر الجاهلي ، وإلى القرآن الكريم ، والحديث النبوي ، وخاصة إلى ما كتبه المتصوفة من شعر ومن شذرات مفتوحة غير محكومة بقوانين النوع الضيقة . يقول عبدالعلي الودغيري عن كتابيه " شموع على الطريق " و " شجرة محار " باعتبارهما يشكلان مسلكا جديدا في الكاتبة العربية : " لكن هناك شيء مهم تنفردان به عن بقية مؤلفات الصباغ السابقة واللاحقة ، وذلك هو طريقة تأليفهما ، وهي تكاد تكون وحيدة نسجها في الأدب العربي "1 . ونظرا لجدة هذا النوع من الكتابة ، فقد طرحت مشكلا في تصنيفها ، فقد قيل عنها : خواطر ، وتأملات ، وكلمات جامعة ، وإلهامات ، وأفكار موجزة ، وحكم ، وتوقيعات ، وومضات ، وإشارات ضوئية ... لكن هناك بالمقابل شبه اتفاق على أنها نوع جديد من الكتابة ، يقول عبدالعلي الودغيري في هذا السياق " ويمكن أن ندعوها أيضا خواطر ، وأشتاتا من الكلام الفني الرصين المختصر ، مما لا يمكن أن يكون مقالة ، أو شعرا ، أو قصة ، أو غيرها من فنون القول المعروفة "2 ... أما محمد الأمري فيدخل هذا النوع من الكتابة فيما كان يسمى عند العرب بالحكمة ، والمثل السائر ، وكل ما يمكن أن يدخل في الأشكال الوجيزة ، يقول : " هذا اللون من الأدب يذكرنا بالحكم المتداولة ، والجمل القصار ، التي تحفل بها الكتب الأدبية ، وتتداولها الألسن نظرا لإيجازها ، ولعمق معانيها ، ولكونها تصلح لكل زمان ومكان "3 . وهو نفس التصنيف الذي ذهب إليه المستشرق المجري أشتوان بوكا حينما قال : " يشتمل هذا الكتاب على مجموعة من الحكم والأفكار القصيرة التي نسميها بالفرنسية على العموم ب (Maxime) "4 . وسنؤجل رأينا في الموضوع إلى حين انتهائنا من دراسة هذا النوع من الكتابة الشذرية الإشكالية . ما يمكن الأخذ به الآن هو التسمية ، إذ لا خلاف على تسميته بالشذرة fragment . ويبقى التساؤل هل الشذرة سمة أسلوبية أي تقنية فنية ، أم سمة نوعية أي أنها خاصة بنوع محدد ؟

---

1 / 2 ـ قراءات في أدب محمد الصباغ ـ عبدالعلي الودغيري ـ ص : 91

3 ـ محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء ـ ص : 124

4 ـ نفسه ـ ص : 109

ولذلك يمكن القول أن البحث سيروم الكشف عن أهم العناصر البنيوية والمكونة للكتابة الشذرية بغية بناء تصور تقريبي حول هذا النوع من الكتابة عند محمد الصباغ في أفق الانطلاق منها لاحقا لتأمل الكتابة الشذرية المغربية باعتبارها من أهم سمات وملامح التجديد في الأدب المغربي المعاصر وخاصة فيما يتعلق بالشعر .

ب ـ 1 ـ الكتابة الشذرية والبحث عن المعنى :

هناك إشارة مهمة لناقد مهم حول هذا الأسلوب الجديد في الكتابة عند محمد الصباغ ، أي الأسلوب الشذري : وتخص بولس سلامة ، وهو ناقد لبناني معروف ، ومتتبع ذكي لأعمال محمد الصباغ منذ يفاعته أي قبل أن ينشر أي عمل أدبي ، الدليل على ذلك أنه هو من قدّم لأول كتاب نشره محمد الصباغ ، أي كتاب " العبير الملتهب " سنة 1953 ، ولذلك نجده في حديثه عن أول كتاب لمحمد الصباغ في الشذرة ، لاحظ الاختلاف بين كل ما كتب سواء في الشعر (قصيدة النثر) أو الرواية أو المقالة ، وما كتبه الآن من خلال هذا الكتاب " شموع على الطريق " الذي نشره سنة 1968 . بل ووجد أن الاختلاف لا يطال النوع فقط ، بل حتى طريقة أو أسلوب الكتابة ، ففي السابق كان يميل إلى الغموض على عادة الاتجاه الرمزي الذي كان يمتح منه و ينتمي إليه ، كما كان يميل أيضا أكثر جهة المبنى ، والشكل ، وجمالية الأسلوب على حساب المعنى ، بخلاف مع كتابه الجديد الشذري " شموع على الطريق " ، فقد لاحظ أن محمد الصباغ أصبح أكثر حرصا على المعنى ، وعلى التوازن بين الشكل والمحتوى ، ذلك أن القارئ لن يجد مشاكل كبرى في فهم وتأويل هذا الشكل الشذري ، يقول عن شكل الكتاب وأهميته : " ولعله [يقصد كتابه " شموع على الطريق "] أقصر مؤلفاتك ، ولكنه بلا ريب ، أنفسها . فلقد كنت أجد في كتبك السالفة الصدف حيال اللؤلؤ أما في هذه " الشموع " فلم أكن أرى إلا الجمان يتلو الجمان "1 . فالسمة الأولى التي لاحظها بولس سلامة تتعلق بحجم الكتاب ، فهو قصير مقارنة مع ما كتب ، وذلك طبيعي لأن الشذرة تعتمد على الاقتصاد والتكثيف ، وتتجنب الإسهاب والشرح . أما السمة الثانية التي لاحظها فتخص جمالية الشذرات ، فكلها مركزة وكثيفة وشاعرية ، بخلاف في السابق حيث يمكن العثور على لغة عادية إلى جانب اللغة الشاعرية . أما عن الاهتما بالمعنى ، والتوازن بين الأسلوب والفكرة ، فيقول : " لقد كنت بالأمس تجعل وكدك في الجمال ، وتعبّر عن إنسانيتك والقيم العلى التي استقطبت خاطرك تعبيرا رمزيا فتكثر في الأصباغ فأصبحت اليوم تعنى بالفكر من غير أن تتخلّى عن الأسلوب الزاهي الأنيق "2 ما يعزز هذا التوجه أن هناك من يعتبر أن الشذرة هي شعر العقل ، أو شعر الفكرة ، أي أن

---

1 / 2 ـ محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء ـ ص : 96

الرهان هو : كيف نجعل من فكرة معينة فكرة شعرية ، لها جاذبيتها ، وقوتها البلاغية والتأثيرية ؟ كيف نجعل الفكرة تغادر حقلها الأصلي أي حقل الفلسفة والتأمليات والوجوديات والنشكونيات لتلتحق بحقل الجمال والفن والشعر خاصة ؟ فهناك عدة آراء تسير في أفق جعل الشذرة قصيدة الفلسفة والتأمل والحكمة والخلاصة ، وهذا التوجه هو المهيمن منذ نشوء أو ظهور الشذرة كإبداع جديد ، وكتابة جديدة . فكل نقاد محمد الصباغ اعتبروا شذراته في كتابيه " شموع على الطريق " ، و " شجرة محار " شذرات أقرب إلى الحكم والأمثال السائرة والأقوال المأثورة ، وجوامع الكلمة ... يقول علال الفاسي مقدّم كتابه " شموع على الطريق " : " و " شموع على الطريق كلمات جامعة تعبّر عن روحانية عميقة "1 . ثم يقول أيضا " إن " شموع على الطريق " مجموعة إلهامات ، تستحق أن تقرأ وأن يتأمل في ما تبعثه من قلق ، ومن إيمان "2 . نفس الأمر يعبّر عنه الأديب اللبناني بولس سلامة ، يقول عنه إنه يذكّره " بسفر الحكمة وسفر الأمثال لسليمان بن داود ، وبروائع الأقلام الغربية "3 . هذا التصنيف سنجده عند ناقد آخر هو عبدالقادر الصحراوي ، لكنه أكثر دقة وحيطة في تحديد نوعية هذه الكتابة الشذرية ، إذ اعتبر أن فقط بعض الشذرات فقط هي من يمكن اعتبارها حكما ، وليس الجميع ، بمعنى أن هناك شذرات أخرى تأخذ شكلا آخر وتصنيفا آخر ، أو يصعب تصنيفها بالمطلق ، يقول : " فبعض مقاطع هذا الكتاب يمكن اعتبارها من باب الحكم ، أو من باب الكلمات السائرة المطلقة "4 . أما المستشرق المجري أشتوان يوكا ، فقد كان حاسما منذ البداية ، إذ اعتبر هذه الكتابة الشذرية ، أو الكتابة المقطعية بلغة عبدالقادر الصحراوي تدخل ضمن حقل الحكمة ، يقول بنوع من الجزم ودون تردد : " يشتمل هذا الكتاب على مجموعة من الحكم والأفكار القصيرة التي نسميها بالفرنسية على العموم ب (Maxime) "5 .

هذا التوجه التصنيفي لشذرات محمد الصباغ باعتبارها حكما ، أو على الأقل البعض منها كما قال عبدالقادر الصحراوي ، يزكّي فكرة البحث عن المعنى ، والبحث عن التواصل مع القارئ الذي كان يشتكي من نخبوية كتابته ، وغموضها ، وصعوبتها . فالشاعر محمد الصباغ أحس بضرورة البحث عن صيغة أخرى جديدة للانفتاح على القراء والتقرب منهم ، وتوصيل رسالته أو رسائله إليهم ، ولعله كان موفقا في اختيار صيغة الشذرة ـ الحكمة . ثانيا هذه الصيغة جعلته يتحرّر من فكرة " الفن للفن " الرمزية ، ومن التحر من الانفعالات الحارة أو الساخنة التي كانت تجعل كتابته أكثر حرارة وانفجارية على عادة الرومنسيين . فالكتابة هنا في كتابيه الشذريين " شموع على الطريق " و " شجرة محار " وأيضا في

---

1 ـ محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء ـ ص : 94
2 ـ نفسه ـ ص : 95
3 ـ نفسه ـ ص : 97
4 ـ نفسه ـ ص : 105 / 106
5 ـ نفسه ـ ص : 109

كتابه الثالث الذي نشره بعدهما بمدة طويلة " دفقات " أصبحت أكثر واقعية ، وأكثر بساطة ، وأكثر رشاقة ، ذلك أنها تخلصت من الكثير من الزخارف والأصباغ الشكلية ، كما لاحظ ذلك بولس سلامة ، يقول : " لقد كنت بالأمس تجعل وكدك في الجمال ، وتعبّر عن إنسانيتك والقيم العلى التي استقطبت خاطرك تعبيرا رمزيا فتكثر في الأصباغ فأصبحت اليوم تعنى بالفكر من غير أن تتخلّى عن الأسلوب الزاهي الأنيق "1 .

ولعل ذلك يعود لتأثير المحيط عليه سواء المحلي (المغربي) ، حيث كان يشعر بنوع من الاغتراب ، والانفصال عن مجتمعه ، لأنه رغم الإشادة بأعماله من طرف مبدعين عالميين وعرب مشهورين ، إلا أنه على المستوى المغربي ، ظل مبدعا غير مقروء ، وغير متابع بخلاف الكثير من مجايليه ، رغم قوته الإبداعية ، ثم إن مرحلة الستينيات وبداية السبعينيات هي بداية انتشار الفكر اليساري الذي يقول بالتزام المبدع وعضويته وطليعيته ، أي أن كتابته ينبغي أن تكون تنويرية ومباشرة وقريبة من المجتمع ولا تخلو من وظائف إيديولوجية وتنويرية وتوعوية ، الشيء الذي لم يكن يفعله الصباغ نظرا لرؤيته الخاصة للإبداع ، حيث دور الفن أكثر عمقا ، إذ لا يروم التغيير السريع ، وإنما التغيير العميق الخاص بالذهنيات . ولا ننسى أنه على المستوى العربي ، كان هناك نوع من الإقبال على الفكر الاشتراكي الثوري ، الذي يستهدف التغيير السياسي ، خاصة بعد هزيمة 1967 .

ولعل ذلك ما جعل عزالدين المناصرة في حديثه عن قصيدة النثر بالعالم العربي أن يقسم تطورها وتاريخها إلى ثلاثة مراحل : الأولى تمتد من 1954 إلى 1967 ، والثانية من 1967 إلى 1979 ، والثالثة من 1980 إلى 2002 سنة نشر كتابه " إشكالية قصيدة النثر : نص مفتوح عابر للأنواع " . والملاحظ أن ظهور كتابيه الشذريين " شموع على الطريق " (1968) ، و " شجرة محار " (1972) ، زامن المرحلة الثانية أو الدفقة الثانية من تطور قصيدة النثر بلغة عزالدين المناصرة ، ومع ذلك لم يتم التطرق إليه ، ولا الإشارة إلى مجهوداته في التأسيس لقصيدة النثر وتطويرها . ولا نعجب من ذلك ، فالكثير من الشعراء والنقاد المغاربة الذين شاركوا في الكتاب بآرائهم حول قصيدة النثر لم يذكروا مجهود محمد الصباغ ومنهم (نجيب العوفي ، أحمد الحاج آية وارهام ، عبدالسلام الموساوي ، بوجمعة العوفي) باستثناء الشاعرين : محمد السرغيني ومحمد بودويك اللذان أشارا إلى ريادة محمد الصباغ في التأسيس لقصيدة النثر بالمغرب . يقول محمد السرغيني : " لقد ابتدأت قصيدة النثر في المغرب في النصف الثاني من عقد السنوات الأربعين مع محمد الصباغ الذي كان ينشر قصائده في المجلات العربية الصادرة آنذاك في تطوان "2 . وهو ما يؤكده محمد بودويك بقوله : " بإيجاز شديد يمكن أن نؤرخ لظهور قصيدة النثر في السياق المغربي بتاريخ 1955 . ففي هذا التاريخ نشر الكاتب المغربي محمد الصباغ كتابا بعنوان

---

1 ـ محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء ـ إعداد عبدالعلي الودغيري ـ ص : 96

2 ـ إشكاليات قصيدة : نص مفتوح عابر للأنواع ـ عزالدين المناصرة ـ ص : 302 / 303

" شجرة النار " . وفي عام 1956 نشر كتاب " أنا والقمر " ... إن الشكل الكتابي أقرب ما يكون إلى النثر الشعري ، غير أن القصدية حاضرة وناجزة في الكتابين الرائدين معا "1 . هكذا يمكن القول أن محمد الصباغ ، اهتدى للوصفة السحرية التي تجعله ، يقترب من المتلقي بما في ذلك القارئ العادي ، دون أن يفرط في منظوره الإبداعي ، وفيما يتعلق بشعرية اللغة وشعرية النص . هذه الوصفة هي قصيدة النثر الشذرية . فالشذرة حسب الشاعر والناقد محمد السرغيني هي شكل من أشكال قصيدة النثر ، يقول : " على أنه يمكن أن نميز في قصيدة النثر بين الأشكال الآتية : الخاطرة ، والشذرة ، والهايكو الياباني ، والمغناة "2 . والشذرة فيما يرى الشاعر محمد الصباغ ، أنها تقوم على التأمل في المرئيات ، وذلك " بوضعها في سياق ما يمكن أن يكون شبيها بالحكمة "3 . هكذا نستنتج أن قصيدة النثر الشذرية عند محمد الصباغ بدأت تقترب من الحكمة ، ومن أساليب الفلسفة التأملية ، لكي تكون أكثر تأثيرا في المتلقي ، وأكثر استجابة لهواجسه وتطلعاته ورغباته . ومن أهم مميزاتها كما سنرى ، وعلى الأقل في البعض منها أنها تتوفر على وحدة موضوعية ، إذ غالبا ما يكون العنوان هو بؤرتها ، وكأن القصيدة هي تعريف للعنوان / الموضوع ، أو هي تمطيط وتوسيع له . لذلك فالمنهج الموضوعاتي يمكنه أن يساعد في دراسة قصيدة النثر الشذرية عند محمد الصباغ ، من خلال تحديد التيمات المهيمنة في كتبه الشذرية الثلاث ، أي " شموع على الطريق " ، و " شجرة محار " و " دفقات " . ذلك أن المنهج الموضوعاتي فيما يرى رحمن غركان يمكنه أن يستهدف الخصائص الدلالية لقصيدة النثر ، وأن يجرد موضوعاتها المهيمنة " سواء منها الجزئية الذاتية الصغرى ذات المنحى الخاطراتي .... أم الجزئي اليومي المعني بالتفاصيل اليومية "4 ... وقصيدة النثر الشذرية عند محمد الصباغ خاصة في كتابه الشذري الأول " شموع على الطريق " كانت تستهدف موضوعات كبرى ، عامة ، وكونية ، وكأن الشاعر محمد الصباغ كان في طور التدرب على الاقتراب من الواقع دون أن تفتقد كتابته شاعريتها . فالاقتراب من الواقع في أبعاده المباشرة السياسية والاجتماعية واليومية ، يتطلب الكثير من المهارة الفنية ، كي لا يسقط الأدب إلى مجرد وثيقة تسجل الواقع كما هو أو تحاكيه ... وما يؤكد ما ذهبنا إليه أن محمد الصباغ مباشرة بعد نشره لكتابه " شموع على الطريق " سنة 1968 ، سينشر مجموعته القصصية " نقطة نظام " سنة 1970 ، وقد حصل من خلالها على جائزة المغرب للكتاب .

---

1 ـ إشكاليات قصيدة النثر : نص مفتوح عابر للأنواع ـ عزالدين المتاصرة ـ ص : 286

2 / 3 ـ نفسه ـ ص : 288 4 ـ النص في ضيافة الرؤيا ـ رحمن غركان ـ ص : 51

ولذلك فواقعية الصباغ بدأت تظهر ملامحها في هذا الكتاب الشذري ، وستبرز أكثر في مجاميعه القصصية التي أصدرها في فترة السبعينيات ، أقصد " نقطة نظام " ، و " تطوان تحكي " . فما هي إذن التيمات التي تطرّق إليها محمد الصباغ في كتابه الشذري الأول " شموع على الطريق " ؟ يرى علال الفاسي أن من التيمات التي تناولها في كتابه هناك الحرية ، وهناك بؤس المجتمع ، وخاصة بؤس الفلاحين . فمطلب الحرية ظل قائما في مغرب ما بعد الاستقلال ، وخاصة حرية التعبير . كما أن البؤس بقي موجودا ، رغم الاستقلال ... لأن الاستقلال استفاد منه الطبقات البورجوازية فقط ، بخلاف الطبقات الاجتماعية الفقيرة التي تضم العمال والفلاحين والتي لم تستفد من خيرات الوطن ، يقول علال الفاسي " لكن الصباغ لا يبقى في الأعلى ، بل ينزل إلى الأرض فيبكي مع البائسين "1. ويمكن أن نلاحظ أن الكتابة عند محمد الصباغ بدأت تتخلص من رومنطيقيتها ، ورخاوتها ، وانسيابيتها الشاعرية ، ومن تجريديتها وغموضها ، وأصبحت أكثر صلابة ، وأكثر قربا من الواقع ، وأكثر تأثيرية ونفعية . وحتى وإن وظفت الرمزية في بعض الشذرات ، فمن أجل توصيل المعنى ، والرسالة . يعني أن الرمزية كانت وسيلة لا غاية في حد ذاتها . ذلك أن ما كان يهم محمد الصباغ في هذا الكتاب هو العمق ، هو الفكرة ، هو الرسالة . فقد أصبح أكثر التزاما ، وأكثر مسؤولية ، وهو ما عبّرت عنه الكثير من شذراته . وذلك ما يبيّن انتقال محمد الصباغ الفكري ، ونضجه الفني ، وإحساسه بخطورة الكتابة وقيمتها التغييرية والثورية والتنويرية . يقول : " كل من يحمل القلم ، يتحمّل مسؤولية كبرى "2 ، ويقول أيضا " الكلمة التي تتخلّى عن التزامها الثوري ، تجحد يومها ، وتناقض منطق التاريخ "3 ، ثم يقول " لا خير في قلم يكبو ، وسط شعب مستعبد مقهور "4 . واضح من خلال هذه الشذرات مدى الأهمية الكبرى التي أعطاها للكتابة والكاتب . فالكتابة مسؤولية ، والكلمة ينبغي أن تكون ثورية ، أما القلم فمحارب ومدافع عن الشعب المستعبد المقهور . فمحمد الصباغ يعلن من خلال هذه الشذرات عن وقوفه إلى جانب أبناء شعبه المقهورين ، وأن يوظف كتاباته لنصرة قضاياهم . وهذا ما يؤكد بالملموس انتقال الكاتب الفكري من رؤية رومانسية مثالية حالمة ، إلى رؤية واقعية وثورية وملتزمة . لكن رغم هذا الاعتراف بوجوديته وسارتريته عبر حديثه عن الالتزام ، والمسؤولية ، والثورة ، إلا أنه لم يتخلص من رؤيته الرومنسية للواقع ، ومن رؤيته الكونية الشاملة ، التي تبتعد عن اليومي ، والمباشر ، والاجتماعي ، والسياسي وهذا ما لاحظه المستشرق المجري أشتوان يوكا ، الذي صنف شذراته / حكمه إلى ستة أنواع أو مجالات ، وأقل نوع أو مجال خصص له شذراته هو المجال السياسي ، وهذه الأصناف هي :

---

1 - محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء - إعداد عبدالعلي الودغيري - ص : 95

2 - شموع على الطريق - الجزء 2 - ص 280 3 - نفسه - ص : 295

- 4 نفسه - ص : 310

" 1 ـ حكم وأفكار تتعلق بالكاتب : ونجد في هذه الحكم " الأنا " مركزية ، ونوعا ما من الافتخار بنفسه ... ونرى في هذه الحكم الشخصية انطواء الكاتب على نفسه
2 ـ حكم وأفكار متأثرة بالأمثال الشعبية
3 ـ حكم شاعرية
4 ـ حكم فلسفية بكسوة أدبية
5 ـ حكم نصائح لغيره
6 ـ حكم اجتماعية سياسية وهي قليلة للأسف "1. إذن الشذرات ذات البعد السياسي والاجتماعي قليلة جدا كما قال أشتوان يوكا فمن 470 شذرة يحتوي عليها الكتاب ، وجدنا حوالي 40 شذرة فقط أي بنسبة 8 % ، وبالنسبة للشذرات ذات الطابع السياسي المحض فهي لا تتجاوز سبع شذرات بنسبة لا تتجاو 1,50 % ، مما يعكس عزوفه عن تناول التيمات السياسية ، وبعده عن الهموم المباشرة للمواطنين . ربما لوضعه السياسي والإداري في الدولة (فقد كان مسؤولا في وزارة الشؤون الثقافية الإسلامية) . وربما يعود الأمر لصعوبة ترويض المادة السياسية كي تصير مادة أدبية وخاصة مادة شعرية . وهو محق في هذا الافتراض لأنه بتفحصنا للشذرات ذات الطابع السياسي فإننا نجد أن درجة الشعرية تنخفض ، وتصبح الشذرات أشبه بكتابة مقالية ، وهو ما يتضح بالملموس في حديثه عن (ابن عرفة) ، أو في حديثه عن االديموقراطية ، أو الفرانكفونية* ، او الدستور ، يقول في الشذرة الخاصة بالدستور : " عندما يطول العهد على بعض الدساتير والقوانين ، تفاجأ بنودها ببعض الكلمات الناخرة .
كثيرة هي الكلمات الأصيلات المحترمات التي باتت تأنف من الدخول إلى هذه المعركة 2 " . إذا تأملنا هذه الشذرة ، فإننا نجد أن الشعرية فيها شبه منعدمة ، وحتى النقد الذي مارسه على الدساتير والقوانين المتقادمة ، هو نقد عام ومبهم ولغوي في أفضل الحالات . أما التيمات ذات الطابع الاجتماعي ، فقد تمثلت أساسا في نقد بعض السلوكيات والمظاهر الاجتماعية غير المحمودة من قبيل : الإسراف في الاستهلاك ، عدم توزيع الثروات

---

1 محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء ـ إعداد عبدالعي الودغيري ـ ص : 110/109
2 ـ شموع على الطريق ـ محمد الصباغ ـ الجزء 2 ـ ص : 291
***انتقد الفرانكفونية لأن التيار الفرانكفوني هو الذي هيمن على دواليب الدولة وعلى مؤسساتها في مرحلة الاستقلال ، وقد وجد محمد الصباغ نفسه مهمشا ضمن هذا التوجه لأنه كان يمتلك ثقافة إسبانية . وقد يكون ذلك من الدواعي ، التي أدت به لانتقاد الفرانكفونية .**

والخيرات بشكل عادل بين المواطنين ، العنصرية ، الانتهازية ، نزعة " الفلكرة "* الثقافية ، العجرفة ، الأنانية ، الحربائية ، التظاهر والادعاء ، سيطرة التقليد واللغو والاستهلاك بدل الإبداع والخلق والإنتاج ، نقد الفساد بمختلف مظاهره ....

وبتأملنا لهذه الشذرات فإنه يمكن تصنيفها تبعا لثلاثة محاور دلالية وموضوعاتية كبرى : وهي الذات المتكلمة ، العالم بشقيه الطبيعي والاجتماعي ، ثم الآخر . وما دفعنا لاعتماد هذا التقسيم ، هو حضور ثلاثة أنواع من الضمائر**: ضمير المتكلم ، ضمير الغائب ، ضمير المخاطب . وهناك تصنيف آخر يمكن أن يكون حسب نوع الشذرات : الحكمة والخلاصة ، التأملية والفلسفية ، إخبارية ، شاعرية ، وميضية (لافتة ، توقيعة) ، والقصصية ، والمشهدية ..

ب 2 ـ الكتابة الشذرية ومركزية الذات :

بعد عملية جرد للشذرات المكوّنة لكتاب " شموع على الطريق " وجدنا 143 شذرة تدور حول الذات الشاعرة ، لأنها مبنية جميعها على ضمير المتكلم سواء المفرد (أنا) ، وهو المهيمن أو الجمع (نحن) . وبعودتنا إلى هذه الشذرات المرتبطة بالشاعر ، فإننا نجدها تعبّر عن رؤيته للعالم والكتابة والشعر والفن والطبيعة والأشياء ، وكأنها تشكل نوعا من السيرة الذاتية للشاعر ، وفي جميع أبعادها ، فهنا الكاتب لا يكتفي بذاته الإبداعية فقط ، بل يعرض علينا حتى ذاته الواقعية العادية ، التي نصادفها في الحياة اليومية . إذ يمكن القول أن الشاعر في كتاباته السابقة ، كان يركز على ذاته المتعالية المفارقة في كتاباته الشعرية

***الفلكرة من الفولكلور ، وتتمثل في تحويل الثقافة الشعبية ، إلى مادة استعراضية من أجل جلب السياح إلى البلد ، يقول محمد الصباغ : " بعض الأمم المتخلفة ، استوردت من عل ، كلمة " الفولكلور " لترويج وراثتها السخيفة ، ولتغطية عجزها في الفنون والآداب العلية "(شموع على الطريق ـ الجزء 2 ـ ص 273) . والواضح أن محمد الصباغ ينتقد هذا التوجه ، لأنه ينم عن عجز الدولة عن إنتاج فنون وأنواع أدبية راقية ، لأنها لا تشجع على ذلك حقا . لكنه يقع في خطأ جسيم من جهة أخرى حين يعتبر الثقافة الشعبية " وراثة سخيفة " ، والواضح أنه هو الآخر واقع في فلك الرؤية الغربية التي تقسم الفنون إلى فنون راقية هي الفنون الجميلة ، وفنون دنيا أو منحطة هي الفنون الشعبية . وقد سبق لعبدالكريم الخطيبي في كتابه " الإسم العربي الجريح " ، أن انتقد هذه الرؤية الغربية في تصنيف الفنون والثقافت ، وتسأءل وهو يتأمل الأشكال الفنية والتعبيرية الشعبية من وشم وطرز وحناء وزرابي وغيرها : لماذا تم حصر الفنون الجميلة في سبعة ؟ لماذا ليس ثمانية أو تسعة أو عشرة أو أكثر ؟ مبينا أن تصنيف الفنون والعلوم والفلسفات والتأريخ لها خضعت لرؤية غربية محضة في أفق ما تم تسميته بالمركزية الغربية ، واعتبار ما عداها هامشا ، أي غير منتج للثقافة العالية ....**

**** يعتبر مقياس الضمائر ، من أقدم المقاييس النقدية التي تم الاعتماد عليها في تصنيف الأنواع الأدبية ، وقد استند عليه أرسطو في " شعريته " لكي يحدد الأنواع الشعرية التي كانت مهيمنة في عهده أي الملحمة ، والمسرحية ، والشعر الغنائي . فالملحمة نجد فيها هيمنة ضمير الغائب ، وفي المسرحية ضمير الخطاب ، أما في الشعر الغنائي فنجد سيطرة ضمير المتكلم**

والنثرية ، لدرجة أنه كان يرفض بتاتا ذاته الواقعية ، أو ذلك التصور الذي كوّنه الناس عنه ، مبيّنا أن المبدع غير ذلك الكائن الواقعي الذي من لحم ودم ، والذي يصادفونه في الطريق ، أو في السوق ، أو في العمل ... يقول في نصه " لست ذلك الصباغ " الذي يوجد ضمن كتابه " فوارة الظمأ " الصادر سنة 1961 : " أنا ذلك الذي يحلم عندما أكون يقظا ، ويغني عندما أكون حزينا ، ويرقص عندما أكون جريحا ، ويحب عندما أكون غاضبا "1 .

واضح إذن أن محمد الصباغ يؤكد على اختلافه عن باقي الناس من جهة ، وعن نفسه لحظة الكتابة . فالذات الكاتبة هي غير الذات الواقعية . وهو هنا كان ظاهراتيا يحقق شرطا مهما من شروط الإبداع والمتمثل في تعليق (أو تقويس) الذات التجريبية لصالح الذات المتعالية الإبداعية ، لأن هذه الذات الفردية تحول دون الوصول إلى ماهية الموضوع أو الشيء ، وبتخلصنا من الإسقاطات الشخصية ، يمكننا معاينة الماهية ، ويمكننا أيضا حسب ما يقول عادل مصطفى أن " نرى العالم بدهشة ونضارة ، ونتعلّم رؤية العالم من جديد "2 . وهكذا فمحمد الصباغ في هذه المرحلة أي مرحلة ما قبل توجهه الشذري في كتابيه " شموع على الطريق " (1968) ، و " شجرة محار " (1972) ، كان لا يتحدث إلا ‘ن الذات الأخرى ، الذات الحالمة ، المفارقة للواقع ، الراغبة في عوالم أخرى موجودة ، على غرار ما هو موجود في التيار الرومنسي عموما ، الذي نجد فيه توق مستمر لأكوان جديدة ، ولذوات جديدة مختلفة تماما عمّا هو موجود في الواقع . يبيّن محمد الصباغ في نصه " أنا أجهلك أيها الصباغ " من كتابه " عنقود ندى " الصادر سنة 1963 ، بكل وضوح أنه ينفر من ذاته الواقعية ، ويرفضها لأنها تخرجه من عالمه الإبداعي والفني والحلمي ، يقول : " أنا أجهلك أيها الصباغ .... فامض واتركني ، ولا تزعج وحدتي "3

هكذا كان موقفه من ذاته في المرحلة الأولى من عمره الإبداعي ، إذ يبدو قلقا على الدوام ، حزينا ، حالما ، متعاليا عن الواقع ، راغبا في حياة أخرى يغمرها الضوء والفرح ، لذلك وجدناه كلفا بالقمر ، ومنجذبا للبحر والغابة والنهر والأشجار بعيدا عن عالم المدينة ، وعالم البشر بشكل عام ، إذ أنه كان أميل للوحدة ، والابتعاد عن الناس ، وعن كل ما يمكن أن ينغص عليه حياته . لكن في المرحلة الثانية ، مرحلة الكتابة الشذرية ، فقد وجدناه أكثر تصالحا وانسجاما مع الحياة الواقعية ، وأكثر تناغما مع ذاته الاجتماعية كإنسان ، كزوج ، كموظف ، كمسافر ، كمتسوق ، كقارئ ، ككاتب ... لأنه بدأ ينظر للحياة من زوايا أخرى ، فلسفية وتأملية ، لذلك ستغيب أحكام القيمة ، والتسرع ، والمواقف المتشنجة ... فالأنا البيولوجية والحياتية والاجتماعية ، وجدت أخيرا من يصغي لها ، كيف لا ومحمد الصباغ أصبح لسان الجميع ، إذ يعطي الكلمة لمختلف الموجودات لتعبّر عن نفسها ، وعن ماهيتها

---

1 فوارة الظمأ - محمد الصباغ - ج 1 - ص 14

2 - مدخل إلى الهيرمينوطيقا - عادل مصطفى - - ط 1 - 2003 - ص 141

3 - عنقود ندى - محمد الصباغ - ج 1 - ص : 206

، وأبعادها المتخفية ، أو اللامرئية ... وهو هنا يتبنى دون أن يعلم موقف ميرلو بونتي الظاهراتي من الذات ، وكذلك هيدجر في حديثه عن الكائن في الوجود . هكذا نجد الوعي لا ينفصل عن الجسم عند ميرلو بونتي ، إنه " وعي جسماني ملتحم بالعالم "1 . فميرلو بونتي رفض المفاهيم الماهوية التي أتى بها هوسرل ، معتبرا أن الوصول إلى الماهية يقتضي البدء من الوقائع ، من المعيش ، من الخبرة الحياتية ، من البدن . وهكذا مع ميرلو بونتي لم تعد الذات متعالية ، وخيالية ، وحلمية ... بل أصبحت ذاتا فنومينولوجية متجسدة ، ولذلك فهو يرى أن " إبداع الفنان هو عمله لا أكثر ولا أقل "2 . هذا التصور للذات الملتحمة بذاتها الواقعية والبيولوجية ، وبالعالم ، والآخرين هو ما سنجده في كتابات محمد الصباغ الشذرية . ذلك أنه أصبح أكثر حكمة ، ونضجا ، وقدرة على التعبير على مختلف صيغ الوجود ، وتجلياته ، ومضمراته أيضا ... وهكذا أصبح محمد الصباغ أكثر واقعية ، وأكثر محسوسية ، ولم يعد مجرد هلام ، وخيال ، وهلاوس ، وأوهام ... حيث بدأ يعبّر أكثر عن نظرته للحياة في كافة أبعادها بما في ذلك الواقع الاجتماعي والسياسي ، حيث انتقد مجموعة من الظواهر والسلوكيات الاجتماعية السلبية ، السائدة في بلده من قبيل : الفساد ، ديموقراطية الواجهة ، الرياء ، النفاق ، الأنانية ، التظاهر والادعاء ، التقليد ، العنصرية ، حقوق الإنسان المزيفة ، الفرانكفونية ، الكذب ، الاستبداد ، السلطة المتغولة أو المتوحشة .... كما يشيد ويثني على السلوكيات والقيم الإيجابية من قبيل : التواضع ، الصدق ، الإبداع والخلق ، البساطة ، الحب ، الشفافية ، العفوية ، الحلم ، الإصرار ، التحدي ، القناعة ، الرضى بالواقع ، القبول بالقدر ، مساعدة الآخرين ، التصدق عليهم ، الجرأة ، التمرّد ، الثورة ، المسؤولية ، الالتزام ، الدفاع عن الوطن وعن المبادئ .... وهكذا فرؤية محمد الصباغ للعالم هي نقدية من جهة ، ورؤية تفاؤلية من جهة أخرى ، بحيث يراهن على المستقبل ، ومقتنع جدا بإمكانية التغيير ، إذ لا شيء مستحيل بالنسبة إليه ، مهما كانت العوائق والعقبات ، يقول : " دعني أعتقد أن جناحي يطوف كل ليل ، حول نجمة السهى "3 . إن القارئ لشذراته لابد أن يخرج منها بروح جديدة ، وبرؤية جديدة ، ذلك أن محمد الصباغ يحرص في مختلف شذراته أن يرينا الجوانب الأخرى من الأشياء ، ما لا نراه ، ولا نلتفت إليه رغم قربه منّا وحميميته ، ويغيّر فهمنا للعديد من القضايا والمفاهيم كالملكية مثلا يقول : " كلّما ملكت شيئا ملكني "4 ، أو التوزيع العادل للثروات ، يقول : " كل ما زاد عن حصتي الضرورية في الحياة من : أكل ، ولباس ، وأثاث ، وشراب ، أعدّه مختلسا من حقوق غيري "5

---

1 ـ دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ـ سعيد توفيق ـ مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت ـ الطبعة الأولى ـ السنة 1992 ـ ص : 202

2 ـ نفسه ـ ص : 221

3 ـ شموع على الطريق ـ محمد الصباغ ـ الجزء 2 ـ ص 268

4 ـ نفسه ـ ص : 272

5 ـ نفسه ـ ص : 270

كما أن البعد التعليمي والإرشادي والتوجيهي حاضر بقوة في هذه الشذرات وخاصة في الكتابين الأول والثاني . يكفي أن نشير إلى أن الشذرات التي تهيمن فيها الوظيفة التأثيرية ويكون عاملها هو المخاطب كثيرة وتحتل المرتبة الثالثة ، بعد الشذرات التي تهيمن فيها الوظيفة المرجعية عبر تركيزها على العالم ، وبعد الشذرات التي تهيمن فيها الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية ، ويكون عاملها هو الذات المتكلمة . بخلاف في كتابه الثالث " دفقات " الصادر سنة 1995 ، فقد تراجعت فيه الوظائف الانفعالية والإفهامية ، لصالح الوظيفة المرجعية . يكفي أن نذكر أن شذراته في هذا الكتاب يغيب عنها تماما ضمير المتكلم الذي يعود على الكاتب . وهكذا نصل إلى أن محمد الصباغ يقدم صورة جميلة عن نفسه في الكتابين معا (شموع على الطريق) و (شجرة محار) ، صورة نرى من خلالها مبدعا له رسالة في الحياة ، وهي الكتابة ، وجعلها وسيلة للدفاع من عن قضايا شعبه ، وحقهم في الحياة الكريمة بعيدا عن البؤس ، والقهر والاستعباد ... ووسيلة من أجل انتقاد الظواهر السلبية ، والثناء على الظواهر الإيجابية ... مبدعا يصر أن يكون متواضعا ، بسيطا ، راضيا بالمشيئة الإلهية ، قنوعا ، ونقيا ، يقول في إحدى شذراته : " كلما أغسل يديّ ، أغسل معهما قلبي "1 ، وحالما باستمرار بمجتمع عادل ، تسوده الديموقراطية الحقيقية ، وحقوق الإنسان ، والعفو ، والتسامح ، والمحبة ، والعطاء ، ومد اليد البيضاء للآخرين، يقول عن هذه القيمة الكبرى (قيمة العطاء) : " خير أيامي ، يوم تنضج فيه فواكهي ، ، فأقطفها ، وأسعى بها في سلالي ، إلى الطرقات العمومية ، لأهديها للمارين : من أعرف منهم ، ومن لا أعرف "2 . والشذرة هنا عظيمة سواء قرأناها قراءة مباشرة حقيقية ، أو قراءة مجازية . وأظن أن قيمة مثل هذه الكتابة هي قابليتها أن تقرأ في بعدها الحقيقي ، وفي بعدها المجازي ، رغم أن محمد الصباغ يوصينا كقراء أن لا نقرأه قراءة حرفية ، يقول : " إذا كنت حرفيا ، فلن تستهويك كلماتي التي تنطوي على النقاط المضمرة "3 . فقد كان محمد الصباغ مبدعا يراهن على الكتابة ، وعلى قدرتها في التغيير والبناء .... مبدعا ملتحما بالكتابة ، فهي تشكل هويته الأولى والأساسية ، إذ من غيرها لا يمكنه أن يعيش ، أو سيعيش ناقصا على الأقل ، فالكتابة عنده تعادل الخبز ، يقول : " هب لي يا إلهي ، مع خبزي اليومي ، كلماتي اليومية ، فجوعي وعطشي إليها أشد "4 . ولحظة الكتابة بالنسبة إليه لحظة مقدسة لحظة عطاء كلي ، فهو يكتب بكل روحه ، ومواهبه ، وملكاته ، وبكل ما يملك من جهد من أجل أن يترك إبداعا في المستوى يرضى عنه الناس ، والتاريخ أساسا ، يقول : " كل ما هو رفيع وعزيز علي ، أكتنزه في كلماتي ، دون أن أحتفظ بشيء منه لنفسي "5

1- شموع على الطريق - محمد الصباغ - الجزء 2 - ص 260
2 - نفسه - ص : 276
3 - نفسه - ص : 286
4 - نفسه - ص : 309
5 - نفسه - ص : 299

ويؤكد في كتابه " شجرة محار " ، أن الشيء الذي يعرفه ، ويمكن أن ينجح فيه هو ما يتعلق بالفن والشعر ، خارج ذلك يتلعثم ، ويرتج ، وربما يفشل ، يقول :
" ابتداع مؤسسة لتأمين عالم : " الشعر والفن " .
تلك هي التجارة الوحيدة التي أستطيع أن أنجح فيها "1 . ومن أهم الألوان التي صبغها على صورته في هذه الشذرات ، فبالإضافة إلى حبه للفن بمختلف أنواعه ، وللأدب ، والشعر ، نجد حبه للتأمل والحكمة والفلسفة ... ذلك أن أهم ما يميز هذه الشذرات عموما هو جمعها بين الأدبي والفكري ، بين الشعري والفلسفي . وخاصية التأمل هذه لم تبق حكرا على الشاعر ، بل طالت كل الأشياء . ذلك أن الكون كلّه يدخل في حالة تأمل وتملّي لذاته ، حيث يصبح هو الرائي والمرئي في نفس الوقت ، يقول عن حكمة الطائر السجين " ما أشد استغراب الطائر السجين في قفص البيت من سكانه المسجونين بين جدرانه ! "2 .

ب ـ 3 ـ " دفقات " بين الوظيفة المرجعية والوظيفة الشعرية :

أول ملاحظة يمكن تسجيلها فيما يخص هذا الكتاب الشذري " دفقات " الصادر سنة 1995 ، أي بعد مرور أكثر من عشرين سنة على آخر كتاب شذري كتبه ، وهو " شجرة محار " . أن هذه الشذرات الجديدة كلها معنونة . حيث يمكن اعتبار الشذرات أنها بمثابة تعريف ، أو تمطيط للعنوان . وأحيانا يكون العنوان بمثابة تأويل للشذرة ، وهذا هو الجانب السلبي في العناوين بهذه الشاكلة ، ذلك أن الشاعر يحرم القارئ من متعة التأويل ، ومن لذة البحث عن المعنى ، أو العبرة ، أو القيمة ، أو الرسالة التي يستهدفها الكاتب . وهكذا تتم محاصرة القارئ وتوجيهه نحو نوع من القراءة حدده الكاتب مسبقا . وأحيانا نجد في هذه الشذرات ازدواج العناوين ففي أول شذرة نجد عنوانين ، عنوان أول في رأس الصفحة هو المصرّح ومكتوب بخط مغاير مضغوط (الصوفي " ، وعنوان آخر داخل الشذرة نفسها أي أنها يشكل جزءا من متن الشذرة ، وهو (المغزل) . لدرجة أن القارئ هنا تعمه الدهشة ، لهذه المشابهة أو المقايسة بين الصوفي والمغزل ، لدرجة أنه سيطرح لا محالة سؤال العلاقة بينهما . والعلاقة لغوية ذلك أن كلمة " الصوفي " مرتبطة بكلمة (الصوف) ، والصوف يحتاج إلى مغزل لينسج جبة الصوفي أو لباسه . لكن كيف يكون الصوفي مغزلا ، وكيف يكون المغزل صوفيا ؟ . هذا السؤال تجيب عنه القصيدة من خلال تجميع سلسلة من المعاني أو النويات المعنمية الصغرى التي يتميز بها (المغزل) : الدوران المستمر هو نوع من الرقص ، وهو ما يقوم به الصوفي أيضا ، ثم العطاء والإيثار والزهد فالمغزل ينسج للآخرين ألبستهم ، في حين هو يبقى عاريا ... هكذا تنتفي الغرابة التي تشكلت في

---

1 ـ شجرة محار ـ محمد الصباغ ـ ج 3 ـ ص : 14
2 ـ شموع على الطريق ـ محمد الصباغ ـ الجزء 2 ـ ص : 274

بداية التحليل . ولعلنا نقول في السر أو العلن للكاتب (نعم لقد جيدا) . فالشعر من خصائصه الكبرى عقد العلاقات والمقارنات حتى بين عناصر متباعدة ، مع إيجاد خيط سري ناظم أو جامع بينهما ، أي ملاحظة الدقائق التي لا يلتفت إليها الإنسان العادي . هكذا يمكن أن نستنتج أن اختيار العنوان يشكل نوعا من التقنيات الفنية التي يعتمد عليها الكاتب في بناء شذراته ... ولنلاحظ أكثر هذه التشابهات ، والتلاقيات ، والدقائق الخفية ، وتقنيات وأسرار الكتابة ، إليكم شذرة الشاعر أو الشاذر محمد الصباغ ، يقول :

" الصوفي

المغزل :
من تباريح الغزل أنا
أنام وأستيقظ على شطحاتي
من دوران جذبتي
من زهدي
أغزل الدفء
أنسج الزينة لغيري
وأنا العاري
وأبقى على ذكرى الصوف أعيش
وفي بال الحرير "1 .

هكذا نلاحظ أن محمد الصباغ يحاول أن يؤسس لنوع من الكتابة تقوم على صورة كبرى ذات أبعاد استعارية ورمزية خاصة ، فالشاعر هنا ركز على المستعار منه أو المشبه به ، فكل الصفات التي قدّمها في قصيدته الشذرية تركز على المغزل (الدوران ، الغزل ، النسج ، العري ، تذكر الصوف والحرير) ، في حين أن المشبه (أو المستعار له) أي الصوفي غائب ، مما يجعل الكتابة الشذرية هنا تأخذ طابع اللغز ، واللعب اللغوي . فلو افترضنا أن الصباغ اكتفى بالعنوان الداخلي المرتبط بمتن الشذرة ، دون العنوان الخارجي المستقل عنها لصعب جدا معرفة المشبه ، ولظلت القراءة للنص حرفية . بمعنى سيكتفي القارئ باعتبار أن الحديث هنا مرتبط بالمغزل . ولعله لذلك ، وخوفا من هذه القراءة الحرفية التي تهدم قصدية النص ، وما يريده الشاعر ، هو ما دفع محمد الصباغ أن يصرّح بالعنوان الأكبر (الصوفي) . والرمزية في هذا الكتاب تتجلى من خلال مظاهر أسلوبية وموضوعاتية كثيرة ، تنطلق من الاعتماد على الاستعارة والرمز كشكلين بلاغيين ، إلى شكل الكتابة أو معماريتها ، حيث انتقلنا من الشذرة / الفقرة النثرية ، إلى الشذرة / السطر الشعري . كما نجد الرمزية تتجسد من خلال الاعتماد على قصائد أو نصوص قصيرة ، وهذا ما يفعله

---

1 ـ دفقات ـ محمد الصباغ ـ ج 3 ـ ص : 57

محمد الصباغ . واضح أن محمد الصباغ في هذا الكتاب أصبح أكثر إدراكا لما يريد ، أكثر معرفة بالشكل الذي يرغب في خلقه وتثبيته . ولنا عودة لهذه الخصائص لنناقشها بشيء من التفصيل . ووعي الشاعر بما يفعل وخاصة على المستوى الشكلي والأنواعي ، يتمظهر منذ العنوان " دفقات " ، فهو لا يختلف عن " شذرات " أو " ومضات " . بمعنى أن البعد النوعي للكتاب يحضر منذ العنوان .

ومن الملاحظات الأخرى حول عناوين الشذرات أن أغلبها عبارة عن كلمة واحدة ، وهي إما مصادر (أو أسماء معاني) : شموخ ، الفكر ، عجرفة ، برور ، عقيدة ، رفض ، رؤية ، سعادة ، غفران ، الطيش ، الكدح ، عناد ، غياب ، نباهة ، دعاء ، متابعة ، دلال ، مراوغة ، هروب ، هتاف ، قساوة ، خلق ، توجيه ، إحسان ، توبة ، ترفع ، فضول ، إيثار ، طمع ، اكتشاف ، غرور ، وهم .... وإما أسماء ذوات ، أو بعض المشتقات الأخرى ... مما يبيّن أن الشاعر كان مهووسا بالمعنى . فالخيار الأول هو المعنى ، ثم إيجاد التعبير الملائم له . بينما الجمل أو أشباه الجمل في العناوين ، فهي قليلة ، مما يعطي الارتسام ـ كما قلنا سابقا ـ أن الشذرات هي إما تعريف للعنوان ، أو توسيع وتمطيط له ، وإما تفسير وتأويل .

ـ تقوم أغلب الشذرات على خيال شعري واضح ، حيث نجد التشبيه ، والكناية ، والاستعارة ، والمقارنة ، والمفارقة ، بالإضافة إلى الدهشة ، والعجائبية ، وتكسير أفق الانتظار ، مثال ذلك قول الصباغ في إحدى شذراته :

" أجمل غزل في العيون
ما يكتبه المرود
في رفيف العيون "1

فالشاعر مختلف التوقعات ومهما كانت عجيبة ، حين اعتبر أن أجمل غزل في العيون ، ما يكتبه المرود في العيون .

ـ نلاحظ حضور الصوفية في بعض الشذرات ، بشكل صريح في بعض العناوين ، كما لاحظنا في الشذرة السابقة (الصوفي) ، وكما في الشذرة المعنونة ب " دعاء دالية متصوفة في حوش مسجد " . فالشاعر كان يلح على استحضار كلمة الصوفية في العنوان في أفق أن يتم تأويل شذرته تأويلا صوفيا ، وكأن الشاعر كان واقع تحت ضغط معين ، يدفعه لضرورة التصريح بصوفيته . ذلك أنه كان يكتفي في العنوان ب " دعاء دالية " أو" دالية في مسجد " ، لكن هذا الإلحاح على صوفية الدالية جعل المعنى يتجاوز جديته إلى ليدخل إلى دائرة السخرية والملهاوية خاصة حين تدعو الدالية الله أن يحمي عناقيدها من " خشونة الأيدي / ومن جهالة الأضراس "2 ، أو حين تدعو الله أيضا أن يعصم عناقيدها " حتى لا تعصر خمرا "3 . وهكذا فهذا الأمر يدفعنا للتساؤل هل الشاعر يسخر من الصوفية

---

1 / 2 / 3 ـ دفقات ـ محمد الصباغ ـ ج 3 ـ ص : 59

أم هو متماه معها ومع توجهاتها ؟ .
ـ من الفقرة إلى السطر : عاد محمد الصباغ ليعتمد في كتابة شذراته على السطر بدل الفقرة النثرية التي هيمنت على طريقته في الكتابة الشذرية في كتابيه السابقين " شموع على الطريق " و " شجرة محار " . وهو ما يلمح بصريا وكاليغرافيا إلى شكل الشعر الحر ، وهو نفس الشكل الذي كان اعتمد عليه في بناء قصائده النثرية الأولى المتمثلة في ديوانيه " شجرة النار " و " أنا والقمر " . هذا الانتقال على مستوى الشكل ، رافقه التخلي عن بعض صيغ كتابة الشذرة ، والمتمثلة في الحكاية بشكلها السردي أو الحواري . والشاعر يحرص على السطر في الكتابة حتى في أقصر شذراته ، كتلك التي تقوم على سطرين صغيرين ، وكان بالإمكان كتابتها في جملة واحدة ، ودون تعاقب للأسطر . فالشاعر يفعل ذلك ، وكأنه مصر على أن ما يكتبه يدخل ضمن الشعر لا النثر . ولهذا السبب وجدنا بعض الباحثين البيبلوغرافيين ، يصنفون الكتاب ضمن الشعر ، ومن هؤلاء محمد قاسمي في كتابه " سيرورة القصيدة : بيبليوغرافيا الشعر العربي الحديث بالمغرب 1936 ـ 2000 " فقد ذكره على هذا الشكل : " دفقات ـ (1995) ـ البوكيلي للطباعة ـ القنيطرة ـ 114 صفحة "1.

ب ـ 4 ـ مميزات الكتابة الشذرية عند محمد الصباغ :

مرت الكتابة الشذرية عند محمد الصباغ بمرحلتين أساسيتين : مرحلة التأسيس وشملت كتابيه " شموع على الطريق " الصادر سنة 1968 ، و " شجرة محار " الصادر سنة 1972 ، فالكتابان معا يخضعان لنفس التوجه ، ويتبنيان نفس أساليب الكتابة ، وهو ما لاحظه الناقد عبدالعلي الودغيري حيث قال عن الكتابين : " (شموع على الطريق) ، و (شجرة محار) مجموعتان ظهرتا في فترتين متقاربتين ، وتكوّنان معا وحدة متماسكة ، بحيث تعتبر المجموعة الثانية استمرارا للمجموعة الأولى في الموضوعات وطريقة التأليف ، وعرض الأفكار ، ولذلك أعتبرها كتابا واحدا لا شيء يميّز أحدهما عن الآخر "2.
المرحلة الثانية هي مرحلة النضج ، وتمثلت في كتابه الشذري " دفقات " الصادر سنة 1995 .
ومن أهم الملامح الفنية والشعرية للكتابة الشذرية عند محمد الصباغ نذكر ما يلي :
ـ تجسيم المجرد : بإعطائه إطارا رمزيا ، يجعل منه شخصا ، أو شيئا ، أو مكانا ، أو حدثا معينا ، مما يقرب تلك الفكرة المجردة من المتلقي ، وهذه التحويل لما هو فكري إلى ما هو أدبي يمكن تسميته ب " الأدبية " . وهذه الخاصية تتجلى في العديد من الشذرات التي تصبح ذات طابع رمزي وواقعي ، مع الاعتماد على تقنيتين أساسيتين هما :

---

1 ـ سيرورة القصيدة ـ محمد قاسمي ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ـ ط 1 ـ 2000 ـ ص : 57
2 ـ قراءات في أدب الصباغ ـ عبدالعلي الودغيري ـ دار الثقافة / الدار البيضاء ـ ط1 ـ 1977

ـ السرد والحوار ، ومن النماذج السردية ، حديثه عن الأشهر والفصول ، حيث يصبح شهر أكتوبر فلاحا كريما ، يقدم دائما إلى البشرية محمّلا بالخيرات ، يقول : " دائما يصل إلينا شهر " أكتوبر " منتعلا بالطين ، حاملا إلى بيوتنا أحطابا مشتعلة ، وسلة من جوز ولوز ورمان "1 . ومما جاء في كتابه " شجرة محار " قوله :

" التقى شاعر ، وفلاح ، وصياد ، أمام شجرة .

قال الأول :

آه ، لا أنضر من هذه الموجة الخضراء ، التي تتدلى من قلبها عناقيد الغناء ، فتروي هذه الحقول بالشدو ، والسنى ، والبهاء .

فكل نبتة منها تطلع ، وهي تميس بالتباريح ، والأشواق ، والمواويل ، وتميد .

وقال الثاني :

لقد أورقت أغصانها وتكاثفت ، حتى باتت الطيور الغريبة تعشش فيها ، فتقضي في النهار على كل البذور في حقلي عابثة بفواكه مزارعي ، سأعريها من أغصانها ، انتقاما من هذه الطيور .

ولماذا لا أحطمها ، فأبيع خشبها ، وأستريح منها ، ومن هذه المشوشات المختلسات ؟

أما الثالث :

فقد نصب شبكته بجوارها ، وجلس خفية يترقب . "2 .

ومن أمثلة الصيغة الحوارية ـ وهي كثيرة سواء في الكتاب الأول أو الكتاب الثاني ـ نجد الصيغة المركزة والقصيرة :

" تقول الرياح للسفن الشراعية وهي في خضم البحر :

ـ اتجاهك في يدي . "3.

ثم قوله : " ـ تفضل .

أقولها لظلي ، بعد أن أفتح باب بيتي .

فيجيبني :

سأنتظرك هنا حتى تخرج "4 .

كما نجد الصيغة الطويلة ، وقد تضاعفت هذه الصيغة في كتابه الثاني " شجرة محار " ، أي أن السرد الرمزي الحواري المشهدي أصبح له حضور قوي في الكتاب الثاني ، ومثاله ، قوله :

" جاءت " دفلى " طارئة على حديقة ، فتجاورت بالصدفة مع وردة . وكلما رغبت هذه

---

1 ـ شموع على الطريق ـ محمد الصباغ ـ الجزء 2 ـ ص : 263

2 ـ شجرة المحار ـ محمد الصباغ ـ ج 3 ـ ص : 29/28

3 ـ شموع على الطريق ـ ج 2 ـ ص : 255

4 ـ نفسه ـ ص : 276

الأصيلة الحمراء في أن تستميل جارتها وتتصادق معها ، إلا وازورت بوجهها عنها ، دون أن تعلم السبب .
وبينما قرنفلة تتنزه في هذه الحديقة ، ذات صباح ، إذا بمطافها يقف بها عند هذه " الدفلى " فخاطبتها :
ـ سعيدة أنت بجوارك مع هذه الجميلة ، التي تكسوك بالجمال والشذا . فما رأيك فيها ؟
فأجابت " الدفلى " متحاملة على نفسها ، وبودها ألا تجيب :
ـ أنا مزكومة ، ولا شيء يصلني منها أبدا "1 . وربما يعود هذا الأمر في نظري (أي اعتماد الصيغ السردية والحوارية) ، لأن الكتابة الشذرية في هذه الفترة قد تزامنت مع كتابته للقصة القصيرة ، ذلك أنه أصدر مجموعته القصصية الأولى " نقطة نظام " سنة 1970 ، أي في نفس فترة كتابته ل " شجرة محار " الذي صدر سنة 1972 . بخلاف في كتابه الشذري الثالث " دفقات " الصادر سنة 1995 ، أي في المرحلة الثانية من كتابته للشذرة ، فإن شذراته اقتربت كثيرا من الشعر ، فهي أكثر شعرية ، شكلا ، وبناء ، ولغة ، وتخييلا .... وهكذا يمكن القول أن الكتابة الشذرية عند محمد الصباغ تمركزت حول أربع صيغ أساسية : الشذرة / الحكمة ، الشذرة / القصة ، الشذرة / الحوار ، وأخيرا الشذرة / القصيدة .

ب ـ 5 ـ الزمان عند محمد الصباغ بين التقدّم والدورية :

في كتبه الشذرية الثلاث ، لاحظنا حضور الزمن ك " تيمة " مركزية في الكثير من الشذرات ، وهذا ما يؤكد على البعد التأملي في إبداعاته الشذرية . فقد كان الزمان موضوعا للتأمل منذ الفلاسفة الطبيعيين اليونانيين . والكل يعرف الشذرة المشهورة التي كتبها هيرقليطس حول الزمان وتدفقه المستمر دون تكرار " لا يمكن للمرء أن يسبح في النهر مرتين " . وهذا ما يؤكد انتماء الكتابة الشذرية للحكمة الفلسفية التأملية ، في إحدى أبعادها ، لأننا سنجدها تنهل من مصادر وأرومات أخرى في سياقات أخرى ، كالثقافة الشعبية (الأمثال مثلا) ، والتصوف ، والحكم ، والشعر ، والقصة ... فهي تبدو في المجمل كتابة هجينية وعجينية قابلة للانفتاح على مجموعة من الأشكال والأنماط الفنية والمعرفية والأدبية . فكيف وظف محمد الصباغ الزمان في شذراته ؟ يرى جلبير دوران أن المبدعين لهم ثلاثة مواقف متباينة من الزمان : موقف ثوري ، وموقف رافض ، وموقف جدلي (تحايلي) فما هو موقف محمد الصباغ من الزمان ، وما هي رؤيته له ؟ .
واضح أن محمد الصباغ من خلال العديد من الشذرات التي كتبها عن الزمان ـ وهي كثيرة ، ومتوفرة في كتبه الشذرية الثلاث ـ يؤسس لعلاقة متناغمة مع الزمن ، لا علاقة صراع

---

1 ـ شجرة محار ـ محمد الصباغ ـ ج 3 ـ ص : 48/47

وتوتر ورفض . فهو يبدو أنه يقبل باللعبة ، بلعبة القدر والمصير ، فهو مستعد كما يرى لاستقبال كل مفاجآت الحياة سواء كانت سارة أو حزينة ، يقول : " أكون مجندا ، وعلى أتم الاستعداد ، في كل دقيقة من دقائق عمري ، لاستقبال مفاجآت الحياة ، أبيضها وأسودها "1 يرى جان بورغوس أن مواقف المبدعين من الزمان ، تتراوح بين ثلاثة مواقف أو أنماط من الحلول هي كالتالي : الثورة ، الرفض ، القبول الخادع . وإذا عدنا لمحمد الصباغ فإننا نجده يتبنى الموقف الثالث المتعلق بالقبول الخادع ، وهو ما يقابله كصيغة كتابية ، ما سماه جان بور غوس ب " صيغة التقدم " progrès ، وهي عكس الصيغتين المتعلقتين بالغزو conquête ، وبالانطواء repli الناتجتين عن موقفي الثورة والرفض . فصيغة التقدم لا ترفض الزمان ولا تثور عليه ، ولكنها تقبل به ، وتتظاهر بالتصالح معه ، عن طريق استعمال منطقه المتعلق بالتكرار الدوري الذي يقوم على العجلة la roue ، لا على السهم la flèche ، ومن شيمات أو ترسيمات هذه الصيغة ، نجد حسب جان بورغوس : " شيمات المجرى ، العودة ، التقدّم ، العلاقة ، التلقيح ، الإنبات ، الإخصاب ، الدورية ، التعاقب ، الاحتكاك ، التجاوز "2 ، والتيمات هنا تكون تفاؤلية ، حيث المزج بين الفضاء والزمان. وهو ما نلاحظه عند محمد الصباغ ، حيث تصبح الكتابة عنده بمثابة حلم سعيد ، أو " معرفة نشوانة " بتعبير نيتشه ، تساعده على العيش بسلام ، وتجاوز كل الجوانب السلبية والمنفرة في الحياة . ويغذو بالتالي الإبداع عنده من خلال شذراته وسيلة للمقاومة ، وتخطّي المعيقات ، والانتصار على الزمان والموت ...

إن علاقة محمد الصباغ بالزمان علاقة تآلف وانسجام ، لا علاقة صراع وصدام . لدرجة أن محمد الصباغ لا يرغب في مرور الأيام وانقضائها ، ولا يرغب في أي تغيير ، وراض عن حياته ، وليس مهووسا بالبحث عن حياة أخرى ، يقول : " فوق مكتبي ـ دائما ـ تمثال سلحفاة ، وساعة رملية "3 . وهذا يعود لنظرته للعالم والحياة ، فهو يرى أن الكون عامر بالجديد والمدهش ، ولا ينفذ ، فقط يحتاج إلى عين ترى ، وتبصر ، وتتأمل ، لكي تعثر على هذا الجمال الذي ينهمر يوميا مع شروق كل شمس ، يقول : " كل شيء جديد تحت الشمس للعين الجديدة فقط "4 . فالذات تلعب دورا كبيرا في تحديد ماهية الحياة ، ومسؤولة عن سعادة الإنسان أو حزنه . ومحمد الصباغ يعيش كل لحظة من لحظات حياته بفرح ، لدرجة أنه على خلاف الجميع الذين يحتفلون كل سنة بالسنة الجديدة ، فهو يحتفل كل يوم بيومه الجديد ، يقول : " كل يوم أشعل على مائدتي شمعة لعيد ميلادي الجديد "5 .

---

1 ـ شموع على الطريق ـ محمد الصباغ ـ ج2 ـ ص : 274

2- pour une poétique de l'imaginaire – Jean Burgos – editions du seuil ; 1982 p : 128

3 ـ شموع على الطريق ـ ج2 ـ ص : 258

ـ 4 ـ نفسه ـ ص : 298

5 ـ نفسه ـ ص : 258

وما يؤكد تناغمه مع الزمان والحياة ، هو عيشه بطمأنينة ، وقبوله بالقدر ، فكتاباته لا تصارع المصير ، ليست ضد ـ قدرية anti – destin ، رغم أن جلبير دوران يعتبر كل إبداع هو بشكل من الأشكال لا قدري ، يقول : " خلف الأقنعة والرسوم والرقصات والإيقاعات تختبئ إرادة الدوام والبقاء "1 . ولذلك يمكن القول أن الكتابة عند محمد الصباغ هي لا زمنية بطريقتها الخاصة ، إنها عوض المواجهة المباشرة مع الزمن ، والإعلان عن الثورة أو الرفض ، فهي تتبنى خطة أخرى تتمثل في التحايل على الزمن ، وذلك بغية تقريبه ، من أجل فهمه ثم السيطرة عليه ، وتحقيق حلم الشاعر بالخلود ، والبقاء . فهو يعرف جيدا أن ما يجعله يبقى هو إبداعه ، هو شعره ، وكلماته ... لذلك كل ما يتمناه هو أن يمهله الزمان لكي يقول كلمته قبل أن يرحل . وما يميز رؤية محمد الصباغ للزمان ، أنها رؤية تفاؤلية ، فهو يراهن على المستقبل باستمرار ، يقول : " أجمل من الكلمات التي أكتب ، الكلمات التي لا أكتب "2 .

ب ـ 6 ـ الكتابة الشذرية عند محمد الصباغ والميتا ـ كتابة :

يدرك محمد الصباغ جيدا قوة الإبداع ، فبفضل " المتنبي " أصبح " كافور " مشهورا ، وبفضل سقراط أصبح للسم معنى آخر ، معنى إيجابي طبعا ، وبفضل شارل بودلير أصبحت " جان دوفال " المتهتكة ، " ضيفة مكرمة " في الصالونات الكبرى للأدب لأنبل سيدات فرنسا . وبفضل الإبداع يمكن للإنسان أن يبقى ، وهنا تظهر قوة الإبداع بالمقارنة مع أية قوة أخرى خارجية سواء كانت مالا ، أو جاها سياسيا . يقول في إحدى شذراته :
" يموت الأديب أو الفنان ، فيستحيل بيته إلى مزار ، أو متحف يقصد . كل طرق المعمورة تؤدي إليه بدون دليل ، أو سراج .
ويموت ذو شهرة المال ، أو الوظيفة ، فيستحيل قصره إلى ملاعب العناكب . وقبابه أعشاش اللقالق المريضة . كل الطرق منحرفة عنه ، مظلمة في وجهه "3 .
ولكن الكتابة لكي تكون بهذه المواصفات ، وتستطيع أن تتغلب في معركتها على الزمان ، فهي مطالبة ، أن تكون ملتزمة ، وثورية ، وجريئة ، وحرة ، ولا تهاب أبدا . والكاتب لحظة الكتابة لا يجامل أي أحد ، ولا يحابي أية جهة ، بل يمتلك شجاعة ، وقوة لحظة الكتابة ، ربما لا يتمتع بها في الواقع ، يقول : " ما لا يجرؤ على ذكره الإنسان لأصفيائه من خفايا أسراره ... يجرؤ عليه القلم"4 . فالإبداع إذن يحتاج إلى الجرأة ، والصدق ، لا إلى النفاق والرياء ، وقد أعطى محمد الصباغ مثالا على ذلك من خلال ما حدث ل " بيتهوفن " مع " بونبارت " . فقد سبق للفنان أن أهدى سمفونية " النصر "

---

1 - Les structures anthropoligiques de l'imaginaire Gelbert Durant ; p : 471

2 ـ شموع على الطريق ـ محمد الصباغ ـ الجزء 2 ـ 273

3 ـ نفسه ـ ص : 310

4 ـ نفسه ـ ص : 276

لبونبارت مصحوبة بتوقيعه ، لكن حين تمادى في القتل والهمجية وإراقة الدماء عاد ليسحب إهداءه وتوقيعه ، يقول الصباغ : " ولما توحش ، واستعذب الدماء المسفوحة ، حطّم " بيتهوفن " الشهم إهداءه "1 .

والإبداع عند محمد الصباغ يقوم على الحدس ، والخيال ، والحلم ، والوجدان ... لا على العقل والمنطق والموضوعية ... بل إن محمد الصباغ يفضل الشاعر على العالم ، لأن الشاعر أكثر مستقبلية من العالم ، يقول : " الشاعر بتنبؤات لاوعيه ، يسبق العالم ببحثه وتمحيصه "2 .

ويرفض محمد الصباغ تعريفات الشعر التقنية والشكلية ، فالشعر ليس أوزانا وقوافي ، ولكنه رؤية جديدة للكون . وهو هنا يميّز بين الشعرور (المتشبث بالقوافي والأوزان) ، والشاعر الذي لا برضى سوى بالقمر ، يقول : " الشعرور : يغرق في " البحر البسيط " ، وهو يستغيث ، ويستنجد ، متعلقا بالوزن : مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن .

أما الشاعر فيطوي " البحر الطويل " بقذفة واحدة ، حتى يتعلق بأغصان القمر ، غير ملتفت إلى الوزن "3 . هذه الجرأة تتمثل في قدرة المبدع على النقد ، وفضح مختلف المظاهر والسلوكيات السلبية ، ومن تجليات هذه الجرأة في نظري ، انتقاده للمد الفرانكفوني الذي كان مسيطرا على كل دواليب الدولة في مغرب ما بعد الاستقلال ، يقول : " أخشى أن يأتي يوم تقتحم فيه لغة " نابليون " أسوار مقابرنا ، فنقف مرتلين ترجمة القرآن على موتانا ساعة الدفن ، وأيام الترحم "4 .

ومن مصادر الإبداع حسب محمد الصباغ ، هناك الطبيعة من جهة ، والفن من جهة ثانية ، ولذلك فإبداعاته تتماهى مع هذين المصدرين ، فوجوده كمبدع يقوم على التمازج ، والتناغم مع الطبيعة والفن ، يقول : " كتاب ، زهرة ، لوحة ، موال في أسطوانة : ذلك هو كل أثاث بيتي "5. ومن شدة هذا التماهي فهو يرى أن الطبيعة هي الأخرى مبدعة ، هي الأخرى تكتب الشعر والنثر وتمارس النقد أيضا ، يقول : " الأزهار تنظم ، والأشجار تنثر ، والرياح تنقد "6 . ويرى أن حياته ووجود ه يكمنان في التماهي مع الكلمات ، فوجوده الحقيقي هو وجود لغوي ، هو وجود شعري وإبداعي ، وذلك ما يذكرنا بالتصور الفينومونولوجي للشعر عند هيدجر ، حيث اعتبر أن اللغة هي مسكن الكائن يقول الصباغ : " حسبي أن أنزرع في الكلمات التي هي أبقى مني ، حتى إذا غبت ، آمل لها أن تورق وتينع ، وتبوح ، بعطر الخير والجمال "7 .وهو يقدّر المبدعين أيضا ، حيث يرى أن المبدع يستحق الاعتراف ، والاحتفاء به ، والتشجيع ، وبالتالي فهو ينتقد ضمنيا المجتمعات والدول التي لا تقدر مبدعيها ، ولا تعتني

---

1 / 2 - شموع على الطريق - محمد الصباغ - الجزء 2 - 280
3 - نفسه - ص : 283
4 - نفسه - ص : 284
5 - نفسه - ص : 257
6 - نفسه - ص : 259
7 - نفسه - ص : 270

بهم ، يقول مبينا مكانة الشاعر الكونية : " أطفئوا مصابيح المدينة ، فإن النجوم ستنزل إليها هذه الليلة لمشاهدة ميلاد أمير من أمراء الريشة ، وإطلاق زغاريدها المتلألئة على سريره 1" .

والمبدع كما يراه الصباغ هو الذي يكتب بمداد الكون ، يقول : " نعم الكاتب أنت ، إذا كنت تشعر بأن قلمك الطفل يرضع من نطفة الكون "2 .

ويميز محمد الصباغ بين الأنا الإبداعي le moi créateur ، والأنا الاجتماعي (الواقعي) le moi social . ويرى أن المبدع هو الذي ينصت لأعماقه ، لأناه الفنية الباطنية ، يقول : " في أعماق لججك يا أخي ، كما في سائر أعماق غيرك ، وغيري من الناس ، جواهر وأصداف . فإذا صادفت في طريقك حياة أحد لمّاعة ، فاعلم أنه غاص في سحيق أعماقه ، باحثا ، جادا عن جواهره حتى اكتشفها ، وصقلها ، تاركا على حافتها مزقا من ضوء عينيه 3" .

والكلمة في عرفه ، ينبغي أن تكون جريئة ، وحرة ، ومتحررة من المعاني التي أناطتها بها القواميس ، الكلمة الحقة هي المملوءة بمعاني لا تنفذ . كما يشير أيضا لأهمية الإنصات ، وما يقتضيه من تأمل وصمت ، يقول : " لا أمل من الإنصات بأذن الصمت ، إلى أنشودة الصمت الخلاق التي تجري في جسدي ، فتثير في كل دقيقة من دقائقه مهرجانات خطابية حماسية : فإذا باللسان يتحدث ... وبالأصابع تشير وتلمس ... وبالقلب ينبض ويخفق ... وبقطرات الدم تنبض وتقفز ... وبالأهداب تنفتح وتقفل ... كل ذلك وغيره يتمّ في صمت صموت ، ما أبلغه ! "4 .

والكلمة حسب ما يراه الصباغ ، ينبغي أن تكون مؤثرة ، وذات قيمة في حياة البشرية ، يقول : " إلهي ، لتكن كلماتي كخبز الصدقة ، أو كالحليب الذي يقدّم إلى الرضّع الأيتام الملهوفين "5 .

والشعر عنده موجود في كل شيء ، وليس مقتصرا على البشرية ، وهذا ما يوضّح مدى تآلفه مع الكون ، يقول : " لو تأملت تكوين ، وطبيعة ، وحياة " ليمونة " لهتفت في الأخير بإعجاب ، ولسانك يتلمظ : ـ " شاعرة " "6 .

والقلم في رأيه هو الجرأة ، وهو المواجهة أيضا ، يقول : " لا خير في قلم يكبو وسط شعب مستعبد مقهور "7 .

والكتابة التزام ، ومسؤولية ، وصدق ، ورسالة ، ونقد ... يقول : " خير لك أن تدع القلم ، إذا كنت عبدا ، أو جبانا ، أو مرائيا ، أو مدّاحا ، أو ما شابه "8 .

---

1 / 2 ـ شموع على الطريق ـ محمد الصباغ ـ الجزء 2 ـ 286
2 ـ نفسه ـ ص : 270
3 ـ نفسه ـ ص : 287
4 ـ نفسه ـ ص : 288
5 ـ نفسه ـ ص : 292
6 ـ نفسه ـ ص : 301
7 ـ نفسه ـ ص : 310
8 ـ نفسه ـ ص : 265

خلاصة حول الكتابة الشذرية عند محمد الصباغ :

الكتابة الشذرية عند محمد الصباغ هي خليط من الحكمة ، والملاحظة ، والحكي ، والشعر ، والتأمل ، والتفلسف .... وهي تتأسس على المفارقة غالبا في أفق استكشاف الجوانب غير المعروفة في الأشياء ، ومن هنا تحدث الدهشة ، والغرابة ، وتكسير أفق انتظار القارئ ... وهي أيضا كتابة تقوم على الكثافة والاقتصاد والفجائية والوميضية .... وبالتالي فهي ترفد الخيال بارتعاشات وانتعاشات ممتعة وعجيبة . فمن خلال هذه الشذرات نلمس ما لا نراه فيما نراه ، أي أنها تعيد تشكيل الواقع وخلقه من جديد ، أو على الأصح تخلق واقعا موازيا مختلفا عن الواقع الحقيقي ، أو تحديدا تخلق واقعا حقيقيا مختلفا عن الواقع المزيف ، أي الواقع المعيوش ، الذي ننغمر فيه ... فعبر هذه الشذرات نلمس الماهية والجوهر والأصيل ... وهي من جهة أخرى كتابة تفاؤلية ، مرحة تزوّد القارئ بشحنات وطاقات نفسية جبارة ... وتقوم هذه الشذرات أيضا على التنويع في الأداء الفني ، والبناء الشعري الهندسي ، فهي تعمل على استغلال البياض والصمت والحذف وجعلها مكونات فنية أساسية لا يقلان قيمة عن الملء والكلام والذكر ....

والكتابة الشذرية لها وظائف شتى ، وظائف معرفية وتنويرية ونفسية وتحفيزية ... ذلك أنها تعلمنا أن نرى ونسمع ونحس بطريقة جيدة ، بطريقة فنية ... فهي توقظ المتلقي ، وتشحن حواسه ، وخياله ، ورؤاه بطاقة جديدة ، فتخرجه من انطوائه وقوقعته ، ومن رؤيته الرتيبة والثقيلة للعالم والأشياء ... هكذا تصبح كل الحواس متحفزة ومستعدة لالتقاط الجمال ، واصطياد الشعر أينما كان ... هكذا تصبح الأذن مثلا قادرة على أن تسمع هسيس الأشياء ، أن تسمع الفجر وهو يتململ في قلب محارة استعدادا للانبثاق والظهور ... والعين هي الأخرى تمتلك قوى جديدة ، إذ يغذو بمكنتها أن ترى روح الأشياء ، أن ترى في القمر زوجا مفترضا ، وفي الزهرة عاشقة متولهة " ترنو إليه ، وفي يمناها باقة زهر "1

ـ الملاحظة الثانية تتعلق بنوع الكتاب ، ونوع الكتابة ، أي تلك الشذرات التي يتكوّن منها الكتاب . فليس هناك اتفاق حول تصنيفها ، لأنها ببساطة تمثل نوعية جديدة من الكتابة غير مألوفة ، وإن عرفت في القديم لكن بمسميات أخرى ، وثانيا تكون عابرة ومخترقة للنصوص ، ولا تشكل هي ذاتها نصا ، أو كتابا كما هو الحال مع محمد الصباغ

ـ الملاحظة الثالثة ترتبط بالقراءة والتأويل ، هناك إقبال على الكتابة الشذرية من طرف الشباب ، والطلبة ، وعموم القراء (أي ذوي المستوى العادي) ، وهذا ما لاحظه الناقد المجري أشتوان بوكا ، حيث عاين انجذاب تلامذته لهذا النوع من الكتابة ، يقول : " قرأت من هذا الكتاب حكما كثيرة على تلاميذي فوجدت عندهم إقبالا عليها ، واهتماما بها أكثر

---

1 ـ شجرة محار ـ محمد الصباغ ـ الجزء 3 ـ ص : 7

مما وجدته في كتابيه " اللهاث الجريح " و " عنقود ندى " "1. هكذا فمع كتبه الشذرية ، مع هذا الأسلوب الشعري الجديد ، وجد الطريق إلى قلب القارئ وذهنه . فهو يمزج في شذراته بين بلاغة الإمتاع وبلاغة الإقناع . ذلك أن محمد الصباغ يستهدف قلب القارئ حينا ، وعقله حينا آخر ، وهما معا في أغلب الأحيان . والأكثر من ذلك أن كتابته تتميز بما سماه عزالدين المناصرة ب " تبريد اللغة " ، حيث التأمل ، والانفصال عن الأشياء وعرضها في استقلاليتها وعرائها . فمع هذا النوع من الكتابة يجد القارئ نفسه يقرأ بسعادة ولهفة ورغبة ، لأنها كتابة خالية من الابهام والتعقيد وهيمنة الزخارف والأصباغ ، كما هو الشأن في بعض كتاباته السابقة ... فالقارئ وهو يقرأ محمد الصباغ يشعر بقربه منه ، ومن عالمه ، ومن زمانه ... وهكذا يكتشف أن محمد الصباغ شاعر عظيم ، ومعلّم ، وملهم ، وقائد ، وناشر عبير وفرح ، ومحفز على القراءة والكتابة معا ... أذكر أني كلما قرأت له وتغلغلت في عالمه الشعري والأدبي والشذري أكثر ، كلما شعرت بخلاياي تتفتح ، وروحي تستيقظ ، وملكاتي الداخلية تتأهب ، بل أحس أن كل جسدي يسري فيه دبيب غريب أشبه بدبيب الحياة .....

لابد أن نشير إلى أن بعض الشذرات كانت تصبح عادية وتقريرية ومباشرة ، فنسبة البلاغة والإيحاء فيها تكاد تسقط إلى الصفر لتصبح بلاغتها بلاغة فكر لا بلاغة شعر ، أي أنها تصبح أقرب إلى ما سماه عزالدين المناصرة ب " نص الحكمة " أو " نص الخلاصة " ... ومن الأقوال المأثورة ، وبعضها تشعر فيه بالتصنع والتمحل والفبركة ، من قبيل " الفضيلة الصامتة حسناء لا يعوزها " مكياج " "2 ... مع هذه الشذرات نشعر أن ما روّج عنه من كونه كاتب نخبوي ، وأن إبداعاته غامضة ويصعب فهما ، مجرّد إشاعات وآراء مجانبة للصواب .... فأغلب شذراته مفهومة ، وبسيطة ، لكن مع العمق ، والجدة ، والطراوة ، والقدرة على شدّ القارئ وجره إلى عالمها مهما كان مستواه المعرفي .... قد توجد بعض الشذرات التي تحتاج تأمل ، وجهد للوصول إلى مكنوناتها ، لكنها مع ذلك لا تثقل على الذهن ، ولا على القلب ، فرغم لغزيتها يشعر القارئ بألفتها وقربها وجمالها .... ذلك أن ما تقوله يلمسنا ، يجذبنا إليه ، يقنعنا ولو أننا لا نعرف لماذا .

---

1 ـ محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء ـ إعداد عبدالعلي الودغيري ص : 110

2 ـ شجرة محار ـ محمد الصباغ ـ الجزء 3 ـ ص : 10

الفصل الثاني :

رشيد المومني والمرحلة التأسيسية الثانية لقصيدة النثر بالمغرب

تمهيد :

يعتبر الشاعر رشيد المومني من الأغصان المهمة في شجرة الشعر المغربي المعاصر ، وتأتي أهمية الشاعر رشيد المومني من كونه كان من الرواد والسباقين إلى كتابة قصيدة النثر بالمغرب ، فقد راهن عليها كخيار شعري وجمالي جديد منذ أول ديوان شعري له ، وهو " حينما يورق الجسد " الصادر سنة 1973 ، وفي عز ازدهار القصيدة التفعيلية أو ما يعرف بالشعر الحر بالمغرب ، وفي عزّ ازدهار الخطاب الإيديولوجي المصاحب لهذه القصيدة ، حيث كان الاهتمام بقضايا الثورة ، والتغيير ، والتعبير عمّا يعانيه المواطن من قهر وفقر واستبداد على رأس البرنامج الشعري للشاعر المغربي السبعيني ، وهو ما ذهب إليه ادريس الناقوري الذي اعتبر أن الشعر المغربي المعاصر هو نتاج شروط تاريخية وسياسية ، وأن رؤيا الشاعر المأساوية السائدة في هذا الشعر هي " سمة من سمات الطبقة الوسطى "1. في ظل هذه الأجواء المتسمة بتبعية الشعري للإيديولوجي ، سيحاول رشيد المومني أن يجد أرض شعرية جديدة غير معروفة عند شعراء جيله ، وهو ما فعله من خلال ديوانه الأول " حينما يورق الجسد " عبر اختيار قصيدة النثر كشكل شعري جديد على الأقل في فترة السبعينيات *. والتجديد عنده لم يتم فقط من خلال التحرّر من الشعر التقليدي الوزني ، والشعر الحديث التفعيلي ، ولكن أيضا وبالموازاة مع هذا الاختيار ، فقد راهن على البعد البصري في القصيدة ، ذلك أنه هو من أنجز لوحة الغلاف لديوانه " حينما يورق الجسد " ، وهو ما دأب عليه في جميع مجاميعه الشعرية اللاحقة : " النزيف " (1974) ، " مشتعلا أتقدم نحو النهر " (1979) ، بل سيعمل على تطوير هذا البعد البصري في القصيدة من خلال إضافة عناصر جديدة تتعلق بالكاليغرافيا والخط المغربي ، واللوحات المصاحبة للقصائد كما هو الأمر في ديوانه " ليالي الروح الزرقاء " الصادر عام 2000 ، ثم " مهود السلالة " الصادر عام 2002 ، وصولا إلى آخر أعماله " من أي شيء " الصادر عام

---

1 ـ المصطلح المشترك : دراسات في الأدب المغربي المعاصر ـ ادريس الناقوري ـ مطبعة دار النشر المغربية / الدار البيضاء ـ ط 4 ـ 2010 ـ ص : 14

*** سبقه لهذا النوع الشعري بالمغرب : محمد الصباغ من خلال دواوينه : " شجرة النار " (1973 ، و" أنا والقمر " 1956 ، و" شموع على الطريق " 1968 ، ثم " شجرة محار " 1972 . وأيضا أحمد صبري من خلال ديوانه " أهداني خوخة ومات " الصادر سنة 1967**

2020 . كما أن التجديد عند رشيد المومني من خلال اختياره لتيمة جديدة وغريبة عن المعجم الشعري السائد في السبعينيات ، هي تيمة " الجسد " . بالإضافة إلى جعله اليومي وما يرتبط به من جزئيات ، وتفاصيل ، أشياء ، مادة للشعر ، يقول في الإهداء بديوانه الأول " حينما يورق الجسد " :

" إلى قطط كسولة .. تنام في أزقتنا

إلى الناس .. والأشياء

وذكرى لحظة كانت "1 .

كما أن مناحي التجديد طالت شكل القصيدة النثرية وحجمها ، فقد زاوج بين القصائد الطويلة ، والقصائد القصيرة ، وهو ما قاده إلى شعر الشذرة ، او القصيدة النثرية الشذرية ، يقول في قصيدته " قصيدة كبيرة " :

" أنا .. أنا

أحبكم ..

وشكلكم أريده

ووجهكم .. ولونكم

لكنكم يا إخوتي

في سرّكم قذرون "2 .

فنحن نلاحظ أن القصيدة قصيرة ، وقد بنيت على المفارقة . بل يمكن اعتباره من أوائل من كتب القصيدة ـ القصة التي تحدث عنها عزالدين المناصرة ، يقول في قصيدته " قصة طويلة " :

" وولدنا .. طيورا

فرأينا أن نعيش طيورا .. طيورا

وكالطيور آثرنا أن نظل

فاسمعوا أيها المقعدون "3 .

---

1 ـ حينما يورق الجسد ـ رشيد المومني ـ مطبعة النهضة / فاس ـ ط 1 ـ 1973 ـ ص : 3

2 ـ نفسه ـ ص : 41 **3 ـ نفسه ـ ص : 106**

هكذا نرى أن القصيدة اعتمدت السرد والبناء القصصي في تشييد عالمها الشعري ، مع الاعتماد على المفارقة . وهكذا إذا تجاوزنا شعريتها يمكن اعتبارها " قصة قصيرة جدا " ، ويكون الشاعر رشيد المومني بذلك هو أول من كتب القصة القصيرة جدا ، التي أصبحت معروفة في التسعينيات من القرن الفائت وبداية الألفية الحالية . كما أن الشاعر رشيد المومني ، كتب قصيدة النثر السطرية ، وقصيدة النثر الكتلية (أي التي على شكل فقرة نثرية) ، وذلك منذ أول ديوان له ، يقول في قصيدة " الهجرة " :

" أغوص تحت شباك أعينكم ـ وأحفر طينتها الرطيبة

أترك خلفي الرمل ، والرمل ـ وأختفي عمق أعينكم

أخف إلى القلوب أجذبها ـ تخور ـ أضيع .. أضيع

أسكن في مسالك الأمعاء ـ تنحصر المسافة .. والطريق

ـ أصرخ ـ تتشبك الشفاه .. تفشل لهجة الكلمات

ـ أضرب حائطكم ـ فتنهدم البيوت ..وأنجلي وسط الركام "1

وهو هنا يؤكد على " القصدية " في كتابة قصيدة النثر ، أي أن الشاعر من خلال كتابة قصيدة النثر بهذه الطريقة الكتلية على شكل فقرات النثر ، يؤكد ، ويصرّ ، ويبيّن لمن له شك أن ما يكتبه مخالف عن قصيدة التفعيلة ، خاصة وأن قصيدة النثر السطرية تطابق قصيدة التفعيلة على المستوى المعماري والبصري ، لدرجة أن القارئ الذي لا يعرف العروض ، لا يمكنه أن يميّز بين القصيدة التفعيلية ، وقصيدة النثر السطرية . وذلك ما كان أثار حفيظة الشاعرة / الناقدة نازك الملائكة ، لأن شعراء قصيدة النثر وخاصة محمد الماغوط ، وتوفيق صايغ ، وجبرا إبراهيم جبرا ، كتبوا قصيدة النثر السطرية التي تشبه بصريا وهندسيا قصيدة التفعيلة . الاستثناء الوحيد كان مع أنسي الحاج في ديوانه " لن " حيث كتب قصيدة النثر الكتلية ذات الفقرات النثرية . وهكذا فإن الشاعر رشيد المومني ، وإزاحة لأي لبس ، أعلن من خلال شكل قصيدته أنه يكتب قصيدة النثر ، أي أنه تعاطى لشكل جديد مخالف للشعر التفعيلي .

خاصية أسلوبية أخرى جديدة ، تمثلت في البعد الكاليغرافي ، حيث أصر على توزيع

---

1 ـ حينما يورق الجسد ـ رشيد المومني ـ ص : 92 / 93

الكلمات بطريقة غير معهودة ، يقول في ديوانه " النزيف":

" بين انشطار لسانك المقطوع ـ مدينتي

أزحف

أقتات من بقايا أقدامك المتورمة

أخرج

أدخل

د

ع

ص

أ "1 .

واضح إذن أن الشاعر رشيد المومني راهن على البعد البصري في بناء قصيدته الجديدة ، فالبعد الكتابي ، واللعب بالحروف ، وخلق نوع من التوازي بين المعنى وشكل الكتابة ، كان من التقنيات التي التجأ إليها رشيد المومني لخلق نوع من الجدة والطرافة في كتابته الشعرية . كما لا ننسى البعد العجائبي والغروتيسكي ، الذي بدأ يظهر في ديوانه الثاني " النزيف " ، يقول :

" سيداتي سادتي !

أراكم تزدحمون أمام أنفي الغريب ذي

الثقب الواحد

أنفي المسافر في استدارة وجهي المحتقن "2

وتبدو الصورة هنا بالغة التحوّل والكاريكاتورية حيث أنف بثقب واحد ، وسوف نعرف أن الأمر ليس طبيعيا ، وإنما بفعل فاعل ، يقول :

" سيداتي سادتي

تصابون الآن بنفس الأنف أنفي

---

1 ـ النزيف ـ رشيد المومني ـ مطبعة النهضة / فاس ـ ط 1 ـ 1974 ـ ص : 11

2 ـ نفسه ـ ص : 9

يغرق الكون النزيف .. النزيف .. النزيف "1 . والشاعر هنا يشير لمختلف التحولات ، والتشوهات التي حدثت للشاعر ، وللبشر ، وللمدينة ، يقول عن ما تعرضت له المدينة من تشويه وتعذيب :

" بين انشطار لسانك المقطوع ـ مدينتي

أزحف

أقتات من بقايا أقدامك المتورمة "2 .

هكذا نرى الشاعر يرسم بشرا مشوهين ، ومدينة مشوهة ، وكل هذا ناتج عن العنف السياسي المسلط على كل المدينة .... وعليه فإننا نستنتج أن الشاعر وإن تعامل مع التيمة السياسية ، إلا أنه وظفها بشكل شعري ، حيث أصبح السياسي تابع للشعري ، ويعمل لصالحه ...

كل هذه الأبعاد التجديدية التي ظلت جنينية في دواوينه الأولى ، سنجدها تكبر وتتضح في باقي دواوينه التي أصدرها مع بداية الألفية الجديدة :

" مهود السلالة " (2002) ، " هكذا سدى " (2007) ، " ثلج مريب على جبهة الحطاب " (2008) ، وصولا إلى ديوانه الأخير " من أي شيء " (2020) . وهو ما سنعمل على إيضاحه في باقي مباحث هذا الفصل . وعلى العموم يمكن القول إن الشاعر رشيد المومني كان وراء المرحلة التأسيسية الثانية لقصيدة النثر بالمغرب خلال فترة السبعينيات من خلال دواوينه الثلاثة التي ذكرنا أي " حينما يورق الجسد " ، و " النزيف " و " مشتعلا أتقدّم نحو النهر " .

1 ـ الكتابة الشعرية عند رشيد المومني والبحث عن أرض أخرى :

الصورة الشعرية القوية حسب باشلار ، ويونغ ، ودوران هي تلك التي تمزج بين ماضي بعيد إنساني ، ومعطيات من التاريخ الفردي ، أي أن الصورة الشعرية هي جماع الإنساني

1 ـ النزيف ـ رشيد المومني ـ مطبعة النهضة / فاس ـ ط 1 ـ 1974 ـ ص : 10

2 ـ نفسه ـ ص : 11

والفردي الشخصي ، يقول باشلار : " إن لكل صورة عظيمة عمق حلمي بعيد الغور يضيف إليه التاريخ الشخصي لونا خاصا "1 . وهذا ما يفعله رشيد المومني في دواوينه التي قرأت وحاولت تحليلها ، ابتداء من " مشتعلا أتقدم نحو النهر " 1979 ، فديوان " مهود السلالة " 2002 ، وديوان " هكذا سدى " 2007 ، وديوان " ثلج مريب على جبهة الحطاب " 2007 ، وصولا إلى ديوان " من أي شيء " 2020 . فدائما نجد هذا الولع بالأسفار ، بالذهاب بعيدا نحو أمكنة مجهولة وغريبة وعجيبة من قبيل الذهاب إلى أغلال افريقيا وسوالفها ورموزها وجماجمها وهيروغليفياتها السرية كما هو الأمر في ديوان " مشتعلا أتقدم النهر " وتحديدا في أول قصيدة من الديوان المعنونة ب " الذهاب إلى أغلال افريقيا " ، والذهاب إلى أعماق المكان ، إلى الطبقات السفلى من المدينة كما في الديوان الذي خصصه لمدينة فاس " مهود السلالة " ، فالذهاب إلى الذات ، إلى أجرافها ، وعرصاتها ، ولذائذها وخيولها ، وغاباتها أساسا كما في ديوان " هكذا سدى " ، ثم الذهاب إلى الزمان ، إلى التاريخ تحديدا ومحاولة كشف أكاذيبه ، وجرائمه ، وانحرافاته ، وكوارثه كما في ديوان " ثلج مريب على جبهة الحطاب " ، وأخيرا الذهاب إلى أرض الكاتبة ، أرض اللغة والصوت والمعنى ، أرض القصيدة . فكل ديوان هو سفر من نوع خاص ، تجربة مهولة مفتوحة على الدهشات والأسئلة والنور والكشف ودليله في هذه الرحلات ، والمغامرات ، والأسفار الكبرى هناك اللغة بكل طاقاتها الرمزية والإيحائية ، الخط بكل عبقه وسحره وقدسيته وتعازيمه ، الحبر القادم من الشرق من أرض الأسرار الأولى وخاصة من الصين (أقصد طبعا الحبر الصيني ذو العينين الغريبتين عين الرسم وعين الشعر) ، فاللوحة بألوانها وتخاريفها ، وامتدادها وأنوارها وظلالها وحكاياتها وأقواسها وسقوفها وترانيمها وزليجها وحمامها وحمّاماتها ووصيفاتها وأميراتها ، وغاباتها وأشجارها وفواكهها ونوياتها ، حيث الأغرب والأجمل يوجد في العمق يوجد في البذرة لا في الفاكهة كما يقول في ديوانه " ثلج مريب على جبهة الحطاب " :

---

1 ـ جماليات المكان ـ كاستون باشلار ـ ترجمة غالب هلسا ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر / بيروت ـ الطبعة الثانية ـ 1984 ـ ص : 57

" واختصرت العرصة

في فاكهة

ـ سمّها ما شئت ـ

ما دامت البذرة

تكفيني

كي أستنطق

غابات الأعراف "1

والصورة بكل جدتها وطزاجتها وعوالمها وموادها وعناصرها التي تتجاوز العناصر الأربع لتشمل الملح ، والذهب والمعادن والأثير واللامسمى والغابات والصدف والتلاقيات المباغتة ، والتناقضات ، والتناغمات ، والجوارات ، والتقاربات ، والإمكانات ، والاحتمالات ... ثم الرموز والأنماط الجامعة من عجلات وسيوف وغابات وطيور وخيول وفصول وأقمار وليال ونهارات ، وأحلام ليلية ، وأحلام نهارية (أحلام اليقظة) ، وكوابيس ، وأساطير ، ومشاهد خرافية ...

فالتقنيات كالمفارقة ، والتوسيع ، والتكبير ، والتصغير ، والدمج ، والتضمين ، والقلب ، والتحويل ، والمسخ ، والمحو ، والتختر ، والإذابة ....

يرى باشلار أن الصور الشعرية الكبرى مهما اختلفت تعود إلى الأصيل في الكون ، والعميق في الحياة ، تعود للبيت وما ينوب عن البيت من قواقع وأعشاش وملاذات ، وللطفولة ، والأنوثة ، والذكورة ، وأحلام اليقظة ، والخنثوية فضلا عن العناصر الأربعة (الماء ، الهواء ، التراب ، ، النار) . وما يهمنا هنا هو تفحص علاقة الصور بالعناصر الأربعة ، وكيف تساهم في تكوين المتخيل الشعري عند الشاعر رشيد المومني ، وخاصة النار باعتبارها تمثل الخيال الدينامي الذكوري ، والماء باعتباره يمثل الخيال المادي الأنثوي .

---

1 ـ ثلج مريب على جبهة الحطاب ـ رشيد المومني ـ دار النهضة العربية / بيروت ـ ط1 ـ 2009 ـ ص : 6 / 7

وباشلار ذهب إلى حد تصنيف الشعراء تبعا لحضور وهيمنة أحد العناصر المادية على تجربته الشعرية ، بمعنى أن لهذه العناصر وظائف شعرية وجمالية ودلالية ونقدية أي أنها تساعد الناقد في تصنيف الشعراء إلى كوكبات أو مجموعات ، يقول باشلار : " فالنار كانت عالم هوفمان ، والماء يمثل عالم إدغار ألان بو ، وأن التعالي والسمو يمثلان عقدة نيتشه ، وأن عالم الحجر كان الموضوع المفضل لرمبو "1 . والسؤال الذي طرحه باشلار ونحاول طرحه معه الآن هو : كيف تتحول تلك العناصر من أصلها الطبيعي لتصبح مواد شعرية ذات طاقات تخييلية خلاقة ؟ فالنقد حسب باشلار يقتضي رد النصوص والصور الشعرية إلى موادهما الصحيحة . وبالتالي نتساءل عن عناصر أو مواد نصوص ودواوين رشيد المومني ، وما هي المواد الأكثر حضورا وترددا وتواترا ؟ ولماذا ؟ وكيف ؟ ثم ماذا تعني تلك الهيمنة ؟ وما أثرها على المشروع الشعري لرشيد المومني في عموميته ؟

2 ـ النار في المتخيل الشعري لدى رشيد المومني :

كيف تحضر النار شعريا في دواوين الشاعر رشيد المومني ؟

في ديوان " مشتعلا أتقدم نحو النهر " تحضر غالبا مقرونة بالماء ، العنوان يشي بذلك ، وهو ما يؤكد عليه أيضا باشلار في تحليله الكوني . ذلك أن النار كعنصر ذكوري ، يبحث عن قرينه الأنثوي والذي يكون في الغالب هو الماء . هذه الصورة الزفافية القائمة على التزاوج والامتزاج بين النار والماء هي ما يجسده العنوان ، حيث نجد الشاعر المشتعل ، المحترق ، والذي تلتهمه النيران مصمم على الوصول إلى النهر ، لأن ذلك هو ما سيمنحه الحياة والولادة والتوازن وربما البعث من جديد (لا ننسى أن الصورة هنا ، صورة الشاعر المحترق هي ذات أبعاد ميثولوجية واضحة ، حيث نجد أصداء من بروميثيوس سارق النار ، الفنيق ، إيكار ... وتشبيهه بالشمعة المحترقة ، التي تضحي من أجل الآخرين ، بالإضافة إلى الصور الواقعية الحديثة المأخوذة من واقعنا العربي حيث لجوء العديد من المواطنين

1 ـ الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين ـ يوسف الإدريسي ـ مطبعة النجاح الجديدة ـ ط 1 ـ 2005 ـ ص 97

البسطاء إلى إحراق أنفسهم وتعريض ذواتهم للخطر والألم احتجاجا على جبروت السلطة ، وعلى التهميش ، والتفقير ، والحط من الكرامة ... مما كان وراء اندلاع الثورات العربية المعاصر انطلاقا من تونس وبالضبط من مدينة سيدي بوزيد وصولا إلى الخليج شرقا ، والمحيط الأطلسي غربا . هذه الصورة الواقعية هي ما يؤكد على البعد الحدسي والاحتمالي والمستقبلي في الشعر . وهو ما أكد عليه جان لوي بورغوس حيث اعتبر أن القصيدة هي مزيج من الكائن والممكن ، من الحاضر والمستقبلي . فالقصيدة لا تخبر فقط بل ترى وتحدس وتتنبأ ... وهو ما أشار إليه شارل بودلير حين اعتبر أن الشاعر رائي un voyeur ، وهو ما أكد عليه الشاعر قيد الدراسة رشيد المومني سواء في حواراته أو في أشعاره . فالشعر عنده رؤيا أساسا) .

أ ـ النار في ديوان " مشتعلا أتقدّم نحو النهر "

ـ الشاعر في قصيدة " الذهاب الى أغلال افريقيا " نجده مشغولا أو مهووسا بفكرة الذهاب إلى افريقيا ، افريقيا الأغلال ، والسوالف ، والجماجم ، والسلاسل ، والحروب... يذهب إليها بصور شتى ، وحيدا ، ومرفوقا بالقرى والأطفال والماء ، يمضي إليها بدون توقف مهما كانت العوائق والمسافات والعوالم ، يذهب عبر البحر " يقودنا جسد من الأبنوس / مرتفعا ... / ومنخفضا ... ومنبسطا "1 وعبر الأرض " إنني أمشي / متجاوزا دمهم وشكلي "2 ... يذهب غاضبا ، ورافضا ، وثائرا على ما يوجد في بلده أو عالمه ، جملة " لست من دمهم " التي تتكرر في القصيدة تؤكد ذلك . ومبدأ الرفض هو ما يجمعه مع باقي من يرافقه في رحلته من قرى ، وأطفال ، وماء ، وخطاطيف ... وباعتباره قائدا فهو يمتلك سمات أخرى تميز القائد عموما ، وتتمثل في الإصرار ، ومواصلة السير ، والاستعداد للاستشهاد والموت من أجل القضية ، والاحتراق ، يقول في نهاية الرحلة / نهاية القصيدة " ها أنذا وصلت باحتراقي "3 . أهم ما يبقى في الذهن بعد قراءة القصيدة ، والتجول في عوالمها

---

1 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ رشيد المومني ـ مطبعة سناء / فاس ـ ط 1 ـ 1979 ـ ص : 9

2 ـ نفسه ـ ص : 10

3 ـ نفسه ـ ص : 16

وصورها وخطوطها هو صورة البطل المستشهد المحترق ، المصر على أحلامه وأهدافه مهما كان البعد والقيد والألم والنفي والعذاب ... وبذلك فهو يتنضد ويتناص مع العديد من الأبطال الأسطوريين : إكار ، برومثيوس ، النبي إبراهيم عليه السلام ، صور الشهداء المحترقين في ساحات الوطن العربي أثناء ثورات الربيع العربي ....

ـ في قصيدة " طائر الحرمل يهبط من مرتفعات الأضواء السبعة " : ما يثير في هذا العنوان وما يترسخ في الذهن وتوافقا مع رؤية باشلار وبورغوس وحتى دوران التي تتأسس على مبدأ الخيال يقرأ بالخيال ، هو راسب الهبوط أو السقوط ، وما يستتبع ذلك من ثنائيات محركة في الكتابة الشعرية : الأعلى / الأسفل ، الضوء المنتصر الصاعد / الضوء المنهزم النازل ، الأضواء / العتمات ، الرؤية / العمى ... وما يلفت انتباهنا ونحن نتتبع صور النار ورموزها في الديوان ، وفي هذه القصيدة تحديدا ، أن النار تحضر غالبا كفعالية روحية وفكرية ورمزية أكثر من حضورها الواقعي المحض ، أي أن المدلول هو المهيمن والمتضخم والمتمطط ، أكثر من الدال ، ومن الحقيقة ، ومن المرجع ... النار في قصيدة " طائر الحرمل " حاضرة من خلال معانيها النفسية كالغضب والحقد ، يقول الشاعر " يرفع صوته باللعنة من منطقة الحقد "1 ، والتوتر والهدوء ، التوازن واللاتوازن " ويشهد أنه سيهدأ لحظة "2 . كما تحضر من خلال دوالها الكبرى كدال الحرب ، وما يرتبط من صور ومشتقات لغوية وتعبيرية : قصف (مع ملاحظة أن الدلالة هنا تصبح معدية ، وسائلة ، وتطال ما يلائمها ولا يلائمها فالقصف مثلا يصبح قصف القنبلة ، وقصف الأغنية ، وقصف المجهول " بين قصف أغنية / وقصف قنبلة / وقصف ثالث "3 ، ينسفها ، "تنصهر المناشير / تشتعل القصائد " ، " قادتني منطقة العنف إليك ، كل الفضاءات مثقلة بالذهول / مغلقة بالحراب "4 ، " لي جرسا يدق كلما وفد الفتى العصبي "5 . " وحريقك لن تطفئه الأكواب / ولن تطفئه الأضواء السبعة "6 . نصل إلى أن كل هذه النار ، والحروب ، ومشاهد القصف والاشتعال .... لا تفضي إلا إلى الظلمة ، والعمى ، وعدم الفهم ، والتيه ، والضلال ، والانحراف عن الطريق وعن نقطة الوصول ، وإلى نقل أخبار ومعطيات غير صحيحة عن

---

1 / 2 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ رشيد المومني ـ ص : 18 **3 ـ نفسه ـ ص : 19**

4 ـ نفسه ـ ص : 22 **5 ـ نفسه ـ ص : 23** **6 ـ نفسه ـ ص : 26**

الواقع لأن الشاهد كما جاء في القصيدة أعمى . الدليل على بؤرية هذه الدلالة هو تكرار عبارة الشاهد الأعمى ثلاث مرات في القصيدة ، والأنكى من ذلك أن هذا الشاهد الأعمى يرد مجهولا أو غير معروف " هو الشاهد الأعمى "1 ، " هو الشاهد الأعمى إذن "2 ، ويكون في أحايين أخرى هو الشاعر " إنني الشاهد الأعمى "3 . بمعنى أن صورة العمى ، واللارؤية ، والتيه أصبحت من الصور المعممة في العالم العربي ، وفي المغرب خاصة في فترة السبيعينيات ، ضدا على النور والتنوير ـ وهنا المفارقة ـ الذي كان يدعو له تيار اليسار في المغرب والعالم العربي . لتصبح القصيدة هي بمثابة نقد لاذع لتيار سياسي وثقافي وشعري كامل ... تيار تبنى التنوير ، والثورة ، والتغيير الجذي ... ليكتشف الشاعر ومعه القصيدة أنه هذه الأضواء السبعة ، هذه الصور القزحية التي كان يعدنا بها اليسار ليست سوى أوهام وضلالات ... لدرجة أن الشاعر وهو يمارس النقد والنقد الذاتي لهذه الرؤى الإيديولوجية الحالمة والطوباوية والتضليلية .... يدعو الشاعر والمثقف عموما لمغادرة خندقه الوهمي ذاك ، والبحث عن خندق أو طريق آخر يقول " أترك مرتفعات الأضواء / وتشبث بلجام خيول الماء "4 ، " وحريقك لن تطفئه الأكواب / لن تطفئه الأضواء السبعة "5 . والحل الذي يقترحه الشاعر هنا هو الماء بكافة أبعاده الإحيائية والتطهيرية والبعثية . لا ننسى أن النار ظاهراتيا كرمز للخيال الحركي الذكوي ترد مقرونة في الغالب بالماء كرمز للخيال المادي وللأنوثة . وهو حل تكرر كثيرا في الديوان ، وغالبا ما يشكل الماء مساعدا* يقول الشاعر : " على الماء نمضي "6 ، " تشبث بلجام خيول الماء "7 ، ومرافقا " أمضي أنا والماء "8 ، " على الماء نمضي "9 ، وهدفا ، عنوان الديوان خير دليل على ذلك

---

1 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ رشيد المومني ـ ص : 18

2 ـ نفسه ـ ص : 19

3 ـ نفسه ـ ص : 21

4 ـ نفسه ـ ص : 28

5 ـ نفسه ـ ص : 26

*** في الكثير من الأساطير والحكايات والثقافات القديمة ، يكون الماء ـ البحر في الغالب معيقا ـ كما في حكايا السندباد على سبيل المثال ، بخلاف في ديوان " مشتعلا أتقدم نحو النهر " الماء ، بما في ذلك البحر يلعب دورا مساعدا**

6 ـ نفسه ـ ص : 15

7 ـ نفسه ـ ص : 28

8 ـ نفسه ـ ص : 10

9 ـ نفسه ـ ص : 15

" مشتعلا أتقدّم نحو النهر " . وحين ننتقل إن شاء الله لتحليل رمزية الماء في شعر رشيد المومني ، سنحاول أن نجيب عن سؤال مهم رغم بساطته الظاهرة هو : لماذا النهر وليس البحر ؟

ـ في قصيدة " الدفع باتجاه نجمة السعد " ...

يوظف الشاعر في هذه القصيدة ترسيمة أو شيمة الصعود . وكأن هذه القصيدة إجابة عن القصيدة السابقة أو العكس ، لا يهم ، الأساسي هو أن نعرف أن هناك نوع من الجدل والسجال بين ثنائية الصعود والهبوط التي تميز النظام النهاري للمتخيل كما جاء به جلبير دوران ، الذي يرى أن ترسيمات التعالي transcendence تقتضي إجراءات جدلية " فالصعود يتم تخيله ضد السقوط ، والضوء ضد الظلمات "1 .

قبل الصعود والارتقاء ، يعرض علينا الشاعر لحظة ما قبل الانطلاق ، ما قبل البدء ، وهو ما لم يفعله في النصين السابقين " الذهاب نحو أغلال افريقيا " و " طائر الحرمل يهبط من مرتفعات الأضواء السبعة " ، ذلك أننا نجده مباشرة يخوض فيما هو جاء من أجله : السفر إلى أغلال افريقيا ، أو نقد اختيارات جيله الذي راهن على العلو والضوء دون أن يتحقق أي شيء من ذلك ، ولذلك يدعوه إلى تغيير الوجهة نحو الماء ، نحو العواصف والأنواء والرياح والأخطار ، نحو البدء من جديد لكي يتحول من شاهد أعمى إلى شاهد رائي ، ومن ملاحظ وواصف إلى مشارك وفاعل . المهم أن يكون هو سيد اختياراته ومسالكه ووجهاته ، وكأنها دعوة للتحرر من التبعية للأجيال السابقة ومن الأفكار السائدة . وكأنه يقول لمثقفي وشعراء جيله أن يبدؤوا من ذواتهم ، من حياتهم ، من واقعهم ، وألا يظلوا مجرد منفذ أعمى لخطاطات واستراتيجيات الغير ...

هنا في هذه القصيدة " الدفع باتجاه نجمة السعد " يقف عند لحظة ما قبل الصعود ، وينقل لنا مختلف الأسئلة التي كانت مطروحة أمامه كشاعر وأمام جيله ، من قبيل وماذا بعد ؟ وما العمل ؟ ومن أين البداية ؟ وما الطريق ؟ ... يبيّن الشاعر أن هناك الكثير من الاختيارات كانت مطروحة ثلاثة أمامهم منذ البداية ، لكنه يكتفي بعرض ثلاثة خيارات يقول :

---

1 -Les structures anthropoligiques de l'imaginaire Gelbert Durant ; p : 178

" .....

نبدأ الآن من فندق بالخليج

أو .. من نجمة تتهيأ للخروج من سجننا الوطني ؟؟

أم .. نتمدد .. ! "1 . ...

هذه الخيارات الثلاث تعني في العمق ثلاث وجهات نظر كانت سائدة حينها في المشهد الثقافي والسياسي بشكل عام : تيار يميني استفاد من السلطة ومن ثقافة الريع (فنادق ، سفريات ، علاوات ....) ، وتيار يساري ظل يعض على الحلم بأسنان من حديد على حد تعبير الفيلسوف المغربي محمد عزيز الحبابي ، ظل مصرا على التغيير مهما كان الثمن ، وتيار ثالث غير عابئ بما يجري كل همه أن يأكل ويتزوج وينام ... ويبدو أن التيارات الأكثر هيمنة هي تيار اللامبالين ، واليمينيين ... وذلك ما أدى إلى انتشار صور الذل والمهانة ، وصور التحوّل والمسخ والارتماء في أحضان السلطة والتبعية والانبطاح والقبول والتصفيق ... يقول الشاعر :

" واستبدلت يدنا قبضة السيف بقبضة الذل

ارتبكت مطايا الخيل . حين لذنا بأعرافها

ارتبكت من جديد فاختلجنا حين لذنا

بأذيالها انفتحت هوة في الرمال

خجلي ! "2 .

ثم يرسم هذه الصورة السفلية الكابحة لأي خيال علوي ، حيث القبو بكل دلالاته السلبية يحيط بأي محاولة للتخلص من ربقة الهزيمة والمهانة والظلمة، يقول :

" من القبو نأتي

إلى القبو نمضي

وفي القبو نرحل "3 .

وبعد رصده للكثير من صور وأشكال التيه والتخلف والانحدار والتواري والجبن ... يأتي

---

1 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ رشيد المومني ـ ص : 29

2 ـ نفسه ـ ص : 30

3 ـ نفسه ـ ص : 32

الحل من الشعر ، من القصيدة ، فهي لم تستسلم وقررت أن تقاوم

" فارتدت القصيدة بذلة الحرب وانطلقت تقاتل "1 ...

ويصل الشاعر إلى الكشف عن أسباب الهزيمة ، وتكمن في رأيه في عدم اختيارنا للمسلك السليم والملائم ، يقول محددا الطريق ، أو نقطة البدء التي انطلقت منها القصيدة :

" لن نغطي قتلانا اليوم

لسنا قتلى سيف

ولسنا قتلى حرب

ولكننا

سنبدأ من نجمة تتهيأ للخروج من سجننا الوطني "2 .

ـ أما في قصيدة " خبر عن وقف اطلاق الفراشات من ألوانها ... " فيتحدث عن الحرب التي شنت الحرب على كل شيء : على الرمل ، والماء ، وخاصة على الشاعر ... هذه الحرب شبت في كل شيء بحيث لم يسلم منها حتى نفسها ، فهي حرب سادية ومازوخية ، ولذلك أمام هذا الخطر الجارف أن يبحث عن حل يقول:

" هنا شبّت الحرب

في مفاصلها

وفي مفاصل الماء

وكان علي أن أطفو "3 .

الحرب شاملة إذن وتلتهم كل شيء

بما في ذلك الفراشات ، الفراشات التي منعتها الأرض أن ترتدي ألوانها ربما خوفا عليها من الرصاص والنيران ، يقول الشاعر :

" لن أحدثكم عن تفاصيل الحروب

لكن سأشهد أن الأرض جاءت

لتعلن عن

---

1 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ رشيد المومني ـ ص : 42

2 ـ نفسه ـ ص : 44

3 ـ نفسه ـ ص : 46

وقف إطلاق الفراشات من ألوانها . "1 .

ـ قصيدة " كان يمرح في دمه "

أقوى ما في القصيدة ، هذا السطر الشعري " لن ننتمي إلى الصحراء والماء يطل من أحداقنا "2 . إذ يمكن اعتباره بؤرة القصيدة وسرتها وروحها ، إنه بمثابة قصيدة داخل القصيدة ، وهذا ما يقودنا إلى ميكائيل ريفاتير الذي يعتبر القصيدة ، وخاصة قصيدة النثر تمطيطا لبؤرة دلالية ما ، قد تكون لازمة ، أو جملة ، أو كلمة ... هنا في هذه الجملة / البؤرة ، نجدها تتأسس على تعارض حاد بين الصحراء والماء . والصحراء هي قريبة من النار أكثر من قربها من الماء . فحين نتحدث عن الصحراء ، نتحدث عن الشمس الحارقة ، وندرة الماء ، وضعف الموارد الطبيعية التي تساعد على الحياة . والشاعر هنا يعلن انحيازه للماء لا للصحراء ، للحياة لا للموت . وهكذا يمكن اعتبار القصيدة امتدادا طبيعيا لذلك المناخ العام الذي يهيمن على الديوان ، أقصد مناخ الرفض ، والتمرد ، والخروج بحثا عمّا يساعد على الحياة والحلم والأمل ، البحث عن الماء ، الماء السعيد ، وعن الضوء ، الضوء المنتصر طبعا .

ـ قصيدة " العطش الهادئ وحوارية الأقاليم اليابسة " ، ويستمر البحث عن الماء ، لكن هناك دائما عوائق طبيعية ، بشرية ، تاريخية ، نفسية ... في هذه القصيدة العائق مركب وشامل إنه مختلف الأقاليم اليابسة ... وهكذا تنبعث أو تنبجس صورة أخرى تقوم على التناقض ، لا تختلف كثيرا عن الثنائية السابقة المتعلقة بالصحراء والماء ، هنا الأمر ليس بعيدا حدا إنها ثنائية العطش والماء ، ولكنها ثنائية يهيمن فيها طرف العطش ، لأن هذه الدلالة مآزرة ومعضدة بدلالة أخرى هي اليبس والجفاف ، مما يجعلنا أن نتصور أن العطش كلي ، يعاني منه البشر والطبيعة . هنا في النص رمزية النار تتقوى ذلك أن معجمتها طاغية : العطش ، اليابسة ، النار ، وجهه الملفوح بالقيظ ، أصابع البارود ، الروائح السوداء ، النارين ، تنسف ، تمتشق اللهب ، المحارب ، قذائفهم ، الصحراء ، الرمل ، اليابسة ، الحرائق ، يغضب ، يحرقها ، عطشي ... هكذا ترد النار في صور شتى وبدلالات متنوعة : العطش ، الجفاف ، الاحتراق ، الحرب ، الصحراء ، الغضب ... الحال دائما هو الماء تنتهي القصيدة بهذا الأمر

1 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ رشيد المومني ـ ص : 54 **2 ـ نفسه ـ ص : 57**

، أو بهذه النصيحة ، التي هي نتاج لفهم عميق من طرف الشاعر لما يجري حوله :

" وزّع على النهر قلبك

وانزع الأوتاد من تربة الصمت "1 .

ـ قصيدة " ساعديني على الوقوف وابتعدي قليلا " تحركها نار أخرى ، نار الرغبات ، نار العواطف ، نار الروح ... في الخارج أيضا نيران كثيرة ، وحدها حبيبة الشاعرة هي الماء ، الماء العذب طبعا لا المالح . ولكنها هي الأخرى مهددة بالاشتعال من جديدة إذا أخلت بشروط الحب كأن تبتعد مثلا ، يقول الشاعر : " وأعلم أنك حين تبتعدين تشتعلين

فاطمئن "2 .

الشاعر يشعر بالحاجة إليها ، فهو مشتعل ، وعطشان ، وغريب ، ومائل ، ومختل ، وتائه ، ومحاصر ، ومبعثر ، يحتاج إلى وطن وأبناء ، يقول :

وامتزجي كالنهر

بالنهر

بي

العين تمتص شهوة العين في جسدك

والنار تمتص شهوة التجريب في وطني

والحواجز في المنصة قائمة

إنني أوزع أطفال ذاكرتي عليك "3 .

ـ قصيدة " الغناء في قمة الحزن " ، يواصل الشاعر مفارقاته (الغناء / الحزن ، القمة / السفح) ... وهو هنا أيضا لا يخرج عن دائرة النار ، فالحزن ناري في جوهره ، والغناء أيضا صعودي ، ثمة امتدادات ، واندفاعات ، وألسنة اللهب تتعالى محيطة بالصورة) . وها هو هنا يدخل تجربة أخرى ، يلج إلى ماهية مادة أخرى ، ويتعلق الأمر بالطين ... حيث نجد نوعا من التداخل بين الشاعر ، وبين هذه المادة الترابية الجديدة ، التي تتعاطف معه ، وتبكي لبكائه ، يقول الشاعر :

---

1 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ رشيد المومني ـ ص : 54

2 ـ نفسه ـ ص : 82

3 ـ نفسه ـ ص : 88 / 89

" ـ فرس الحزن تعدو

ـ فرس الحزن هوت مطعونة في القلب

ـ والطين ؟

ـ يرفع كفه إلى أعلى ويشهق "1 .

وهنا نلاحظ تقاربا عجائبيا بين الشاعر والمرأة التي يحب ، والأرض التي يحب ، بين المياه والأغاني ، بين الأعشاب والدماء ، والشاعر في الأخير يبدو غير واثق من الطريق الذي رآه لذلك يتساءل عن الخطوة المقبلة :

" هل أغني .. ؟

هل أتبع هذا النجم ؟

هل أسقط في جوف البركان ؟ "2 .

وثم :

" وطني ..... !

هل تقبلني .. ؟؟؟ "3 .

ـ وأخيرا القصيدة التي يقوم عنوانها بوظيفتين أو مهمتين ، فهو يشكل عنوانا للقصيدة ، وللديوان أيضا " مشتعلا أتقدم نحو النهر " .

وهي قصيدة مفتوحة على الفرح منذ البداية ، ثمة فرح برائحة الخوخ والضوء والألوان يملأ الورقة والقصيدة والديوان ، نعرف أن ما يأتي في الأخير يجب ويمحو ما قبله . للنهايات سطوتها ، ووهجها ، ومقالبها ... الكثير من قصائد النثر راهنت على النهاية ، شعريتها تنبجس من النهاية ، ويكفي أن نقرأ ديوان " سأم باريس " لشارل بودلير لنتأكد من ذلك .

يقول :

" لي فرح

والفرح القادم لي

ولها

---

1 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ رشيد المومني ـ ص : 94

2 ـ نفسه ـ ص : 99

3 ـ نفسه ـ ص : 101

والفرح الآن يجيء خفيفا يعبر أقواس العين
المفتوحة من مطلع هذي الشمس إلى مطلع هذا
الليل إلى مطلع هذا الوطن المتسامق في ساحات
القلب لي
وطن
وطن
وطن "1 .

كأن الديوان يصل إلى نهايته ، إلى ذروته السعيدة كما في القصائد الكبيرة ، والملاحم الكبيرة ، والأغاني الكبيرة .... ثمة ماء لذيذ وسعيد ينبع من كل الجهات فيملأ الجهات ، وكأن الشاعر أحس بمخاوفنا ، واضطراباتنا ، فقرر أن يهدّئ من روعنا ، أن يرشقنا بالورود والمياه ، المياه العذبة طبعا ، مياه النهر ، لا مياه البحر . ماء النهر الحالم ، النشوان ، السعيد ... لكن بنية التوتر والصراع تظهر من جديد ، تظهر الذكريات لتزاحم أحلام اليقظة السعيدة ، يقول :

" فيراودني الجند
تهاجم حنجرتي الأغاني
جسدي متجملا بالحقد يصعد
يعلو
يطير "2 .

هذا الصراع بين ماء النهر وماء البحر يشتد في هذه القصيدة ، يزداد التوتر والاصطدام بين الماضي والمستقبل ، بين الذكريات والأحلام (أحلام اليقظة طبعا ، بين السرد والشعر ... في هذه القصيدة تحضر كل الصور ، الصور القادمة من الخارج ، من التاريخ ، من الجغرافيا ، من الريف ، ومن المدن العربية التي قاومت المستعمر والامبريالية بشراسة نيابة عنا (صنعاء ، بغداد ، بيروت ، عمان ، دمشق) ، من البحر ، والمحيط الأطلسي ... يحضر

---

1 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ رشيد المومني ـ ص : 102 / 103

2 ـ نفسه ـ ص : 104

وطن متعدد الأوجه " بأجنحة وأشرطة قزحية " ، " وطن من الفولاذ والأضواء " ، " وطن من الفولاذ والأعشاب " ... ويحضر الماء ، والضوء ، والطين ، والنار ...

ثم أخيرا وعلى مشهد يشبه الأعراس والكرنفالات والترانيم وغناء الكورس في نشيد ديني قديم أو في مسرحية إغريقية لسوفكل أو إسخيلوس أو يوربديس تنتهي القصيدة ، وينتهي الديوان :

" الآن أضم صوتي إلى الموج

أضم صوتي إلى جذور العشب والاشتعال

ناديت

يا إسمي الحركي !

الآن نفتح كل القلوب ... وكل العيون

كل البيوت ... وكل السجون "1 .

هنا يستعيد الشاعر حقيقته ، هويته النضالية ، يستعيد إسمه الحركي . وكأن الشاعر والمناضل له إسمان : إسم إداري مرتبط بالبطاقة الوطنية ، وإسم حركي مرتبط بحياته النضالية والثورية ... وكأن الشاعر هنا يستعيد حقيقته ، ويتأكد من طريقه ، ولا شيء يوقف الآن أمام ما يريده ...

في هذه القصيدة يستعيد صوته السبعيني ، ورؤية جيله من الشعراء ، حيث الشعر عندهم شكل من أشكال المقاومة ، لا يختلف عن البندقية ، والخندق ، والمدفع ....

ب ـ النار في ديوان " مهود السلالة "

تكاد النار لا تحضر في هذا الديوان ، وإن حضرت فتحضر كبقايا نار ، كرماد أساسا ، أو إن شئنا القول يمكن الحديث عن ما بعد النار . لا عجب أن الرماد يتكرر كثيرا في الديوان ، وفي أكثر من موقع ، وبصور ودلالات متعددة ومتنوعة . يحضر الرماد في الإهداء " إلى تباريح رمادها / فاس / منفى أنامل الرائي " . فالرماد هنا مرتبط بالمدينة ، مدينة فاس طبعا

---

1 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ رشيد المومني ـ ص : 123

التي ينتمي إليها الشاعر / الرسام . لا ننسى أن الديوان هنا هو مجموعة من اللوحات عن فاس توازيها مجموعة من القصائد ، ولكن المفارقة أن الديوان رغم أنه يشتمل على لوحات وقصائد وبنفس العدد (ثلاثون لوحة ، توازيها ثلاثون قصيدة) إلا أنه في التسمية أو التجنيس سمي " شعرا " ! ، وفي هذا تجني على الرسم ، وتنقيص من فاعليته ، أو أن الأمر يفوق ذلك إلى رؤية جمالية جديدة للشاعر تتمثل في اعتبار اللوحات شعرا أيضا . وسوف نعود إلى مقاربة هذا البعد الغرافيكي في الديوان في محور آخر إن شاء الله . وفي هذه القصائد الثلاثون لا يحضر الرماد إلا في عنوان واحد " برج الرماد " ، كما أن النار لا تحضر لغويا ، بل دلاليا فقط من خلال بعض مشتقاتها " غروب " في قصيدة " غروب الشتات " .

هكذا إذن من صور النار ، والاحتراق ، والاشتعال ، والحروب ، والقصف ، والنسف ، والعطش ، والسيوف ، والرماح ، والغضب ، والحقد ، والعنف .... ننتقل إلى النهايات ، على ما آلت إليه تلك النيران ، ننتقل إلى الرماد ، رماد اليقين ، رماد الحكمة ، رماد الشعر والغناء والموسيقى ... رماد الولادات (الرماد هو عنصر مسمد للأرض حسب باشلار ، وعنصر مسمد لكل ما هو جميل حسب رشيد المومني) . هكذا تطالعنا الصور التالية :

ـ " ما أبهى
طفولة هذا الخراب الذي
تتناسخ الأحقاب فيه "(9)

ـ " قل أيهذا الرماد المقدس
أنت
من هندس هذا الموشح
كوكبه
بنشيد التخاريم

---

1 ـ مهود السلالة ـ رشيد المومني ـ دار ما بعد الحداثة / فاس ـ ط 1 ـ 2002 ـ ص : 9

قل

إلى أي فجر ؟ "1

ـ " احترس

أن توقظ حارسة الرماد

إذا ما الدرب

ناداك "2

ـ ويقول في قصيدة " تقاسيم السؤال " :

" الآن

وقد غاب الحراس

غاب العابر والمقيم

من سأحاور

أسرارك أم أسوارك ؟

أم أكتفي

بسماع نشيدك القدسي

وهو يقصّ ما تيسّر

من

حكايات

الماء

والنار ؟ "3

---

1 ـ مهود السلالة ـ رشيد المومني ـ ص : 11

2 ـ نفسه ـ ص : 13

3 ـ نفسه ـ ص : 63

وللرماد تسميات أخرى في الديوان : الخراب ، الحطام ... وكلها تسميات لمسمّى واحد ... كلها تشير إلى ما تبقى بعد الفعل ، أو بعد الكارثة ، كلها تدل على ما تبقى من رواسب وتفالات ...

لكن في كل الحالات نجد كل هذه المسميات ثمينة وواعدة ومبشرة بولادات وكنوز ولقى وتحف نادرة . فالخراب هو مكان لتناسخ الأحقاب وتوالدها ، ومن خلاله يمكن أن نتعرف على عصور ودول ومجتمعات . والحطام إلهي ويأسر الماء . أما الرماد فمقدس ومهندس للموشحات والتخاريم للصوت وللصورة ، رماد يقود للفجر والضوء والحقيقة ، رماد يجعل من الزمان مادة لحكيه ، رماد يقود للغزل ، والأقواس ، والأسرار ، والرؤى ، وما وراء الأسوار ، رماد " يقصّ ما تيسر / من / حكايات / الماء / والنار "1 .

بالمقابل هناك وضوح وضوء ورؤى جديرة بالاهتمام ، وعيون فصيحة ، ونظرات شاهقة ... حيث المشهد برمته نجده مغموسا في شلالات الضوء : الجرح مضيء ، والأعمى بثلاث عيون ، والأدراج مجلوّة بمكنسة الضوء ...

هنا في هذا الديوان نجد الشاعر ينزل بتؤدة لقعر المدينة ، ينزل بخطى واثقة ، وبعيون مبصرة وموغلة في الرؤية والرؤيا ، ينزل الأدراج دون خوف ، ودون عجلة لكي يرى ، ويتأمل ، ويستنتج ، ويخرج بباقة من اللقى الخارقة ، ذلك أنه يجد الحكمة في كل شيء داخل المدينة : الأزقة ، الدروب ، الأقواس ، الأدراج ، الأبراج ، الزليج ، التخاريم ، الموشحات ، الأسوار ، القبب ، الأبواب ، العرصات ...

ج ـ النار في ديوان " هكذا سدى " :

يستهل الديوان بقصيدة " برق يشير إليّ " ، هكذا وبلا مقدمات تخبرنا القصيدة بمعلومة مباشرة تتمثل في أن السماء سلطت الضوء على الشاعر ، وأن البرق يشير إليه ، وكأنه كان مبحوثا عنه ، وإذا كان الأمر كذلك فمن طرف من ؟

وهكذا فالضوء في البداية يشمل حيزا كبيرا ، مشهدا كبيرا ، ولذلك لا عجب أن نجد القصيدة تفتتح بالوصف :

---

1 ـ مهود السلالة ـ رشيد المومني ـ دار ما بعد الحداثة / فاس ـ ط 1 ـ 2002 ـ ص : 63

ـ في المشهد الأول هناك مجموعة من الناس يتكؤون على سرر يأكلون بلهفة و" ينهشون الظباء والغربان من أكبادها "1 . وهي صورة رغم واقعيتها ، وإمكانية حدوثها ، إلا أنها لا تخلو من غرابة وعجائبية . فصورة النهش هي صورة حيوانية افتراسية تتجاوز الحدود العادية للأكل العادي ، ذلك أنهم ينهشون هذه الحيوانات انطلاقا من أكبادها . وهي صورة أيضا تخلق فينا نوعا من الخوف والانقباض ، وتزداد دلالة الرعب بالتركيز على جزء واحد من الإنسان وهو فمه ، الفم المسلح بالأسنان ، مما يجعل التداخل بين الإنسان والحيوان يصبح واضحا ، فكلاهما يأكل بطرق غريبة ومخيفة وتبدأ من الأحشاء ... القصيدة هنا تذكرنا بحيوانيتنا الغابرة ، وكأنها تقول لنا أننا لم نتخلص كلية من الحيوان الساكن فينا ، وأنه من الممكن أن يستيقظ ويظهر في كل لحظة . وهكذا فبالتركيز على الفم تتعزز الحيوانية بدلالات مرعبة وسادية ومخرّبة انطلاقا من الأسنان . وهذا ما يؤكده جلبير دوران بربط رمزية الحيوان بترسيمة السقوط أو الضوء المنهزم ، ويعتبرها أنها تعكس قلق الانسان أمام التغيرات الزمنية ، وأمام الموت الملتهم . وستتعزز رمزية الحيوان من خلال إدراج الشاعر للعديد من الحيوانات المفترسة والغريبة في الغالب من قبيل : الفهد ، التيتل ، اللبؤة ، اللقوة (أنثى العقاب) ، الغربان ، العنكبوت ، الذئاب ، البياسين ، الأحصنة ...

ـ المشهد الثاني : البحر يرمي قصوره للصحراء . وهي صورة مضادة للأولى التي تجسد السلب ، والنهش ، والافتراس ، والفتك ... وما يرتبط بذلك من دلالات الاستيلاء والسيطرة والأخذ بالقوة من جهة ، والرعب والخوف والاضطراب من جهة ثانية . الصورة هنا تجسد قمة الكرم والعطاء ، البحر رأفة بالصحراء كان يقذف بقصوره إليها ....

ـ المشهد الثالث يتم فيه تسليط الضوء على الشاعر ، حيث نراه وهو يخرج من كهف القيافة ، والسير على هدي القبيلة ، باتجاه الأشجار والغابات ، وكأنه بذلك يفك الارتباط بالسلالة ، ويعلن بدل ذلك الانتساب إلى الطبيعة . وهذا ما سيجعله يصطف إلى جانب البحر الذي يعطي ويساعد ويكرم ، لا إلى جانب ناهشي الظباء والغربان . ولذلك نجده يبيح خزان الموج لفضول المومياء ، ويوقظ الأيقونات ويدعوها للذهاب إلى الحمّام بدل الذهاب إلى الصحراء ،

---

1 ـ هكذا سدى ـ رشيد المومني ـ مطبعة آنفو ـ برانت / فاس ـ ط 1 ـ 2007 ـ ص : 5

أي يدعوها إلى التمرد على الأصل (نعرف أن الزجاج ينتج من الرمل) . لكن بالمقابل سنجد من يتآمر عليه للإيقاع به ، ونهش كبده على طريقة ناهشي الغربان والظباء ... باقي النصوص الأخرى سنجدها لا تختلف في نغمتها العامة عن قصيدة " برق يشير إليّ " ، ففي قصيدة " غابات يتطاير ريش أحوالها فيك " سنجد كمائن كثيرة تتربص به ، وحيوانات ...لأن الغابة مبنية على العنف ، والدم ، والقتل ، يقول : " والغابة هي الغابة

كل ليل

تتوّج نابا جديدا

ملكا على فرائس الضوء "1

3 ـ الهرمسية المتاهية في ديوان " ثلج مريب على جبهة الحطاب " :

أ ـ العنوان بين التحديد واللاتحديد :

انطلاقا من العنوان نجد أنفسنا في رياض الشعر وحدائقه وغاباته وعرصاته ، في ثلوجه وأمطاره وعواصفه ، وكمائنه ، وغراباته ، وتخيلاته ، وتأملاته ، وقفزاته الكارثية والعجيبة الغريب أن كلمة الريبة هنا تنتقل إلينا كقراء بكامل إحساساتها وجمرها ، فهي تعدي القارئ وتجعله يرتاب فيما يقدّم له من كلمات ، وجمل ، وصور ، ومعارف ، واستعارات ، ورموز ... إذ يشعر أنه في حاجة إلى التريث ، والاحتياط ، والتحليل ، والتأويل قبل الإقرار والاعتراف بأي شيء في الديوان مهما كان كبيرا أو صغيرا ، يتحوّل القائ وفق هذه الرؤية إلى أركيولوجي ، ومعجمي ، وموسوعي بلغة امبرطو إيكو والجاحظ وعبدالفتاح كليطو ، وإلى محقق ، وباحث في الأرشيف والأدغال (أرشيف البشرية طبعا) ذلك أن الشعر العظيم بإمكانه أن يوصلنا إلى الصرخات الأولى ، إلى الكهوف ، وصفير الظلام ، ونخير الدببة ، وزمجرات المجهول ... ومن هنا فهو لن يترك العنوان يمر أمام عينيه بسهولة ، بل سيستوقفه في مهمة استكشافية وتحقيقية مطولة ، أولا من حيث الشكل : فالعنوان يبدو عبارة

---

1 ـ هكذا سدى ـ رشيد المومني ـ ص : 15

عن جملة اسمية خبرية وصفية تنقل لنا حقيقة ما مادية مرئية توازي ما يوجد في العالم الخارجي (يمكن أن نتخيل الآن حطابا وهو يدخل علينا بفأسه وحطبه وثلج يلمع على جبهته) . مع هذا البعد المحاكي والتقريري للصورة ، فإن ثمة فأر أو فئران صغيرة ينبغي أن ننتبه إليها ، ربما هي مختبئة في معطفه الشتوي أو بين حزمة أعواده اليابسة ، أو بين الحروف والكلمات . العنوان إذن يصف ويخبر ويحكي ويحاكي ويعكس ، لكنه لا يكتفي بذلك فثمة كمية من الإيحاء ، والخيال ، والأبعاد تمر بالموازاة مع المهام الأولى التي يقوم بها العنوان ، فهو أيضا يوحي ، ويومئ ، ويرمز ، ويترك الباب مواربا لدخول معاني أو شبه معاني أو لا معاني من شقوق اللغة وانفراجاتها وفراغاتها .... والسؤال الأول هو كيف يكون الثلج مريبا ، ولماذا الثلج فوق الجبهة فقط ، لماذا لا يكون فوق ملابس الحطاب ، قبعته أو حذائه ، أو معطفه مثلا ، لم لا يكون على أدوات عمله ، الفأس مثلا ، أو فوق حطبه ... أو يكون على عضو آخر من جسده ، الأنف مثلا ، الحواجب ، أو باقي الوجه ؟

هكذا نجد أنفسنا ضمن عالم الصورة ، الصورة الدينامية والمنفتحة ، والبعيدة عن التعريفات والتحديدات الثابتة . إنها الصورة التي تتجاوز الاستعارة ، والرمز ، والعلامة ... ومختلف الأشكال التي تراهن على المعنى الواحد والأحادي ... وعليه نستشف أن الشاعر يعقد ميثاقا قرائيا مع المتلقي يقتضي عدم الاكتفاء بالمعنى الظاهر ، لابد من الانتقال إلى المعنى الخفي ، أو تحديدا المعاني الخفية . ويبقى هناك سيل من القراءات والاحتمالات ، لأن هناك فراغات كثيرة ، وتحتاج إلى الملء والتعيين والتحديد . فالقراءة الظاهراتية حسب هسرل ، هيدجر ، جادامير ، انجاردن ، ريشار ، باشلار ، ميرلو بونتي ... هي الانتقال المستمر من المحدد إلى اللامحدد ... واللامحدد في العنوان كثير : المكان غير محدد ، ناقل الخبر أيضا ، نوع الريبة ، درجتها ، سببها ... ولماذا الثلج مريب ؟ هل ذلك يعني أو يشير إلى أن الحطاب مريب أيضا من باب علاقة الجز بالكل ؟ هل هذا الثلج إذن دليل على جريمة ما ؟ شاهد على حدث ما ؟ حدث خطير طبعا ...

واضح أن العنوان يمتلك بعدا لغزيا هرمسيا مهولا رغم بساطته الظاهرة ... مما يجعله يلتحق بأدب الإجرام والرعب والقتل والتحقيقات البوليسية وغيرها ... في الروايات البوليسية يبدأ الرعب صغيرا ، لكنه ينمو ، ويكبر ، ويتكاثر مع تطور أحداث الرواية ، فهل يعدنا الشاعر

هنا بحصة من الرعب والخوف ؟ أم أن الأمر مجرد شكوك ، وافتراضات ، وتأويلات مغالية ؟ وإذا كان العنوان يمتلك نفسا سرديا ، ونفس المحاضر والتحقيقات القضائية ، فما الذي يجعله يصبح شعريا ؟ هل شعريته تنبع من قراءة وتأويل القراء ؟ (جان بورغوس ، ريفاتير ، وأغلب الظاهراتيين الجدد يعتبرون أن القراءة وخاصة قراءة الشعر تقوم على التمطيط ، والتوسيع لا على التكثيف ، والاختزال ، والحذف ...) . من الغرابات الأخرى أو المفارقات التي يمكن أن نشير إليها لأنها تؤسس لمبدأ مهم في القراءة بشكل عام هو مبدأ الثنائيات ، نجد ذلك التقابل والتعارض بين الثلج والحطب ، أي ثنائية السائل والصلب ، العابر والمقيم ، المتغير والثابت ... وبالتالي يبدو أن العلاقة غير متوازنة بين هذين الطرفين ، لكن إذا عدنا إلى القصيدة التي أخذ الديوان عنوانها نجد كلمة تسللت إليه وهي غير موجود في عنوان الديوان ، هذه الكلمة هي " يخيّم " ، وهكذا فعنوان القصيدة هو على الشكل التالي " ثلج مريب يخيّم على جبهة الحطاب " ، وهكذا فمن خلال كلمة " يخيم " والتي تعني البقاء والديمومة والإقامة قد هدأ التوتر نسبيا بين الثلج والحطب . لكن كلمة " يخيم " رغم نثريتها وحشويتها وبعدها التفصيلي الإيضاحي إلا أنها لا تخلو من غرابة ، فهي تحوّلت إلى بؤرة دلالية جاذبة للمعاني الأخرى ، وحتى إذا تخينا الكلمات المكونة للعنوان ، نجد أن الخيمة أكبر وأعم من باقي الشخصيات اللغوية الأخرى أي (ثلج، على ، جبهة ، الحطاب) باستثناء كلمة ريبة لأنها مجردة وذاتية ونفسية أكثرولذلك فهي تظل متمنعة عن أي تصنيف أو تعليب أو تخييم ، أي أنه لا تحتويها أي خيمة أو على الأقل لها خيمة أخرى . وبالتالي يمكن اعتبار كلمتي " مريب " و " يخيم " كلمتين مشوشتين على المعنى الواقعي ، الحقيقي ، الموضوعي . فلو كان العنوان " ثلج على جبهة الحطاب " لما أثار كل هذه الأسئلة والتأويلات ، لأن الكلمات ستكون حينها ذات حمولة دلالية من الدرجة الصفر ، أي دلالات معجمية في الغالب ، لكن الكلمتين " مريب " و " يخيم " حركتا المعنى المعجمي الأول ، ونفخت فيه روحا أخرى ، وأعطته إمكانات أخرى كانت مهملة أو هامشية أو نائمة ... ومع ذلك فالجبهة قد تحتج علينا وتحتج بشكل أساسي على الشاعر الذي عمل على إخفائها حين أضاف " الخيمة " ، مما يجعل الأنظار تتجه للخيمة ، لا للمكان الذي تقيم عليه الخيمة أي الجبهة . وقد تحتج علينا أيضا ولو بدون " خيمة " لأنها هي ليست فقط مكانا لإجراء التلاقيات والتفاعلات (

بين الثلج والحطب والحطاب والريبة) بل هي كلمة لها دورها البالغ في إنتاج المعنى والشعرية ، ذلك أن وجود الثلج عليها هو ما يدعو إلى الريبة ، خاصة وأنها تتسم بانحدارها وملاستها ، وهو ما يتناقض مع الثلج الذي يلزمه شيء خشن ليسقط عليه كي يبقى ، الأشجار مثلا ، أو الشعر في حالة الحطاب . هل كان الحطاب أصلع إذن ، أم أنه كان يرتدي سلهاما بلاستيكيا ؟ . وانطلاقا من استراتيجية التأويل التي تقوم على الريبة والشك والتساؤل ، فإن كل مكونات العنوان تصبح لها أهميتها ، ودورها في خلق المعنى ، والوصول إلى الحقيقة (ثلج ، مريب ، على ، جبهة ، الحطاب) ، هذا التفكيك démontage مهم جدا لأنه يجعلنا نرى الأشياء بوضوح ، الجمع والضم والربط والنسج يؤدي إلى الإخفاء ، إذ نتحدث عن الثوب / النص وننسى صاحب الثوب ، ومكونات الثوب ، ومصادره ، والتقنيات التي استعملت لحبكه ونسجه وإخراجه ... من هنا أهمية التفكيك ، وتقدير جميع العناصر والمكونات ، مهما كانت صغيرة . بل إن الصغير ، والهامشي ، والميكروسكوبي يمتلك أهمية قصوى أفضل ، وأقوى من الكبير ، والمركزي ، والواضح ... وحينما نقوم بهذه العملية ، فالكلمة التي تظل غريبة أو مريبة والتي لا تتلائم مع كونتنيوم الجملة هي كلة " مريب " ، لأنها ببساطة لا تنتمي لنفس الحقل الدلالي التي تنتمي إليه الكلمات الأخرى أي ثلج ، على ، جبهة الحطاب ، فكلها تنتمي للمرئي ، للطبيعي ، للمادي . بخلاف كلمة مريب فهي تنتمي للحقل النفسي والذهني والقضائي ، فقد تدفع بنا إلى مجال الجرائم ، وما يقتضيه ذلك من متهمين ، وشبهات ، وتحقيقات ، وشهود ، وأدلة ... كلمة مريب هنا ارتبطت بالثلج ، فما الذي جعله يكون مريبا ؟ في نص العنوان لاشيء يدل على الإجابة ، الأمر يترك إذن للافتراضات والاحتمالات مرة أخرى ، فنقول مثلا أن الثلج كان يحمل لونا آخر غير لونه الأصلي ، ولأن الريبة تحيل على حقل الجرائم ، سنقول أن هذا اللون كان أحمر ، ربما هو لون الدم . لكن السؤال الأساسي هو : دم من ؟ ومن القاتل ؟ . الجواب الأول يمكن أن نستخرجه من نص العنوان ، ذلك أن الثلج المريب يوجد على جبهة الحطاب ، والحطاب كما نعرف يتحوّل إلى قاتل في عرف الغابات والأشجار ، لأنه يستعمل فأسه ومنشاره للقضاء عليها ، لقتلها . وبالتالي فالدم هو دم الأشجار ، والقاتل هو الحطاب ، وهكذا يتحوّل الثلج إلى شاهد ، ودليل في نفس الوقت . هكذا نكون قد انتهينا من تحقيقنا ، وأغلقنا الباب ، وسنذهب

لننام مرتاحين في بيوتنا لأننا حللنا لغز الجريمة ، ويبقى فقط حكم هيئة القضاء . وبينما أحد مستشاري الهيئة القضائية يقرأ حيثيات الجريمة ، والتحقيق تساءل مع نفسه ، أسئلة أخرى لكن لها ما يبررها ، لم لا يكون الدم العالق بالثلج دم الحطاب نفسه ، دم الثلج ، دم حطاب آخر أو شخص آخر كان في الغابة ، أو حيوان (لا ننسى أن الحطاب في الكثير من المرات يتحوّل إلى قناص) . وبالتالي عرض أسئلته على باقي مستشاري الهيئة فقرروا بالإجماع أن يحكموا بتأجيل جلسة النطق بالحكم لمزيد من التقصي ، والتحري . دفعوا بالدم العالق بالثلج للخبرة الطبية ، فأثبت أن الدم هو دم الغابة ، دم الأشجار . الأمر الذي يعني المصادقة على الحكم الأول الذي جرّم الحطاب . لكن قاضي التحقيق هذه المرة طرح سؤالا مهما : من يمكنه قتل الغابة غير الحطاب ، أو غير الإنسان ؟ سؤال قوي قاد البحث لتغيير وجهته تماما ؟ الحريق قد يكون بفعل فاعل بشري ، أو غير بشري ، شدة الحرارة مثلا ، لكن هذا الاحتمال تم استبعاده بسرعة لأن الفصل فصل شتاء وأمطار وثلوج . ألا يمكن أن يكون المطر والثلج سببا في القتل من خلال الفيضانات ؟ أحدهم استبعد أن يكون الثلج سببا في الفيضانات لأنه يتطلب وقتا قبل ذوبانه ، إذن يمكن أن تكون الفياضانات . الأمر يتطلب المعاينة حقا . ولما ذهبوا للغابة راعهم ما رأوا ، عدد كبير من الأشجار مقتلعة ، ومائلة ، وساقطة على الأرض ، وميتة وكأن الغابة تعرضت لحرب إبادة حقيقية . وقد تفاجؤوا حينما سألوا فلاحا يسكن قرب الغابة عن الفاعل ؟ فقال : إنه الثلج . نظروا إلى بعضهم غير مصدقين . فتابع قائلا هذه السنة سقط ثلج كثير هنا بالجبل تجاوز المتر ، وبالتالي فقد أثقل على الأشجار وبدأت تسقط تباعا .... (هل نستمر في أسئلتنا وبحثنا وتحقيقنا أم نتوقف هنا ما دمنا اكتشفنا الفاعل الحقيقي الذي هو الثلج ، وليس الحطاب . يمكن فعل ذلك ، من قبيل ما الحكم الذي حكمت به الهيئة على الثلج ، وكيف يمكن معاقبتهم ، وهل يمتلكون السلطة لفعل ذلك ، أم أن الأمر يتجاوز اختصاصاته ، وبالتالي إحالة الملف على محكمة أخرى مختصة هي المحكمة العليا / المكمة الإلهية ؟ لكن يكفينا أننا اكتشفنا القاتل ، الباقي لا يهم ..... الغريب أيضا أن مختلف هذه الآليات الإبداعية التي اكتشفناها من خلال هذه الملامسة للعنوان سنجدها بكثرة في هذا الديوان ، وفي مختلف

أعمال رشيد المومني ... فحقيقة النص حسب أمبرطو إيكو ليست موجودة في النص بل في لعبة التفكيك نفسها ، في الاعتراف بأن النص نسيج من الاختلافات والثغرات .

ب ـ المتاهة والبحث عن ملاذ :

تحضر المتاهة في الديوان منذ أول قصيدة في الديوان " تقشير الهشاشة " ، ومنذ أول مقطع فيها ، يقول الشاعر :

" في الطابق العاشر
في صمت المتاهة
أعني
داخل لبّ الهشاشة بالذات
خوّضت بالكف
ماء ورد
دوزنته الجنة لي
واختصرت العرصة
في فاكهة
ـ سمّها ما شئت ـ
ما دامت البذرة
تكفيني
كي أستنطق
غابات الأعراف "1 . ....

تقشير الهشاشة ، عنوان رخو ، يوحي بالليونة ، باللزوجة ، لزوجة دبقة ومنفتحة على التحول

---

1 ـ ثلج مريب على جبهة الحطاب ـ رشيد المومني ـ دار النهضة العربية / بيروت ـ ط 1 ـ 2009 ـ ص : 6 / 7

باستمرار ، فمن معاني الهشاشة : الرخاوة والليونة التي تصل حد السيولة ، فالهشّاشة هي القربة ونحوها التي يسل ماؤها لرقتها ، والهشوش هي الشاة الغزيرة اللبن ، والهشّ من الخيل : الكثير العرق . نستنتج أن الهشاشة تتحرّك من حقل الصب إلى حقل السائل ، بمعنى أنها حالة فيزيائية ملتبسة خنثوية تجمع بين الصلب والسائل ، ومن هنا صعوبة مهمة التقشير ، فأي محاولة ليس فيها دقة وليونة وهشاشة إذا أردنا أن نقول ستؤدي إلى كارثة ، إلى إحداث أضرار فادحة بالمادة المعروضة للتقشير . فعن أية هشاشة يتحدث الشاعر ؟ وهل يمكن للهشاشة أن تقشر خارج مادة تتحيز فيها ؟ وخاصة الفواكه والخضر ، فهي التي تحتاج إلى التقشير في الغالب ، لكن المرجح أكثر هو الفواكه ، وخاصة بعض الفواكه الكثير الماء : الخوخ مثلا . هل الشاعر هنا كان يقصد فعلا مادة طبيعية ، فاكهة ما ؟ وإذا كان الأمر كذلك لماذا لم يذكرها بشكل مباشر دون مجاز أو انزياح ؟ في المقطع الأول نجد ما يعضد هذا التأويل ، ذلك أن الشاعر سيذكر الفاكهة ، وخاصة أهم ما في الفاكهة ، أي البذرة أو النواة ، البذرة التي تختزل كل الفواكه ، وكل الغابات . الشاعر هنا يفصح عن فلسفته ورؤيته للوجود والحياة ، فما يهمه ليس لحم الحياة ، وإنما عظمها ونواتها ، ما يهمه ليس المتغير والعابر مهما كان جميلا وممتعا ولذيذا ، لأنه ببساطة معرض للمحو والفناء والموت ... وإنما ما يهمه هو الثابت ، هو الأبدي ، هو المكاني ، واللا زمني الشاعر يقاوم الموت والانمحاء وسطوة الزمان من خلال تقنية الاستبطان ، والتراجع والانكفاء داخل ملاذات متعددة دائرية في الغالب ، ملاذات لا يصلها التغير والزمن وفحيح الموت والفساد ، هكذا نجد حضور للحميمية ، وللدائرية ، ولمختلف الأشكال الأمومية الرحمية التي تحمي من بطش الوقت ، وضربات المتغير ... تظهر أيضا بنيات لزجة متداخلة ، حيث الاختراق الدائم للحدود ، ولصفاء النوع والمواد ، بنيات تصوفية تداخلية ، حيث لا يبدو الفرق كبير جدا بين الحاوي والمحتوى ، بين الآكل والمأكول ، بين الذئب والحمل يقول بلاك " الحمل والنمر (الذئب) هما نفس الكائن "1 هكذا نجد بالإضافة إلى بنيات اللزوجة وما تتطلبه من إدماج ، وتداخل ، ومحو حدود ، وانتقال

---

1 ـ شاعرية أحلام اليقظة ـ باشلار ـ غاستون باشلار ـ ترجمة جورج سعد ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت ـ ط 1 ـ 1991 ـ ص 153 .

، وقلب للمعاني ... بنيات التركيز concentration والتلخيص القزمي والتصغيري ، وهي تظهر بشكل واضح في القلب الكبير للقيم والصور كما رأينا سابقا ... وما يهم في هذه البنيات هو الجزء لا الكل ، بل إن الجزء في هذا النوع من البنيات " هو الذي يصبح ممثلا للمجموع "1 . وينضاف في بنيات الكتابة عند رشيد المومني ، بنيات التضمين emboitement ، وما يستتبعها من تداخل ، ودمج إلى درجة أن القيمة تكون في الأخير للعنصر الأكثر تركيزا ، البذرة مثلا كما هو الأمر في قصيدة " تقشير الهشاشة " . وعليه نجد خطاطة الدمج والاحتواء تتم على مسارين : مسار العالم ، ومسار الذات . بالنسبة للمسار الأول نجد :

ـ الغابات ـــــ العرصة ـــ الأشجار ـــــ شجرة ـــــ فاكهة ـــــ بذرة

أما المسار الثاني فيقوم على التداخلات والتضمينات التالية :

المتاهة ـــــ المدينة ـــــ الطابق العاشر ـــــ الشاعر

وهكذا نلاحظ وجود مسارين مختلفين ومتكاملين في نفس الوقت : المسار الأول يمثل الطبيعة ، والمسار الثاني يمثل الثقافة أو الإنسان

وهما معا يمثلان العالم الخارجي في شقيه الطبيعي والبشري ، لكن أين هو العالم الداخلي ؟ أين هي الفاعلية الشعرية ؟

يبدو أن المشهد تم كالتالي : الشاعر يتواجد في شقة في الطابق العاشر من المدينة ، ومن هناك من نافذته كان يطل على حديقة العمارة أو عرصتها تحديدا ، وكان يتأمل الأشجار ، والفواكه ، والحياة .... وقد قادته تأملاته أو أحلام يقظته إلى اعتبار أن أهم ما في العرصة والأشجار والفواكه هو النواة ، هو البذرة ، لأن البذرة هي الأصل ، وهي المستقبل ، وحدها بإمكانها أن تتحول إلى فواكه وأشجار ، وغابات ... الأجمل إذن صغير جدا ومتوار عن الأنظار ، وحتى وإن تمت رؤيته أحيانا لا نراه لأننا لا ندرك أهميته ، ما يهمنا غالبا هو الشجرة ، هو الفاكهة ، هو الأكل ، هو هشاشتها اللذيذة لا صلابتها المتجمعة في البذرة ...

---

1 - Les structures anthropoligiques de l’imaginaire Gelbert Durant ; p : 316

ـ المشهد 2 :

في هذا المقطع نجد رؤية أخرى للكون ، رؤية كابحة ، لما يريد الشاعر ، لأحلامه وتأملاته ، وهي رؤية كاذبة ، وحاجبة ، تمنع الشاعر من اختزال المشهد في يد تخوض الورد ، وفي بذرة تختزل الغابات . التاريخ يقول عكس ذلك ، يقودنا إلى النسيان ، والابتعاد عن الأسئلة الأولى حيث اليد تفضل النيّء على المطبوخ ، والفراغ على الملء .

المقطع 3 :

تعود القصيدة لاستئناف عملها ومهامها المهيبة ، البحث عن الحقيقة ، ومن أجل ذلك فهو يستعين بالموسيقى ، موسيقى الأمكنة التي تختزل كل الأسرار والحقائق ، يقول " أهفو لتقاسيم زليجة "(10) . هذا الولع بالمرئي ، بالأمكنة ، بالآثار ، هو ولع بالثابت ، بالحقيقي ، بالأصل ، بالبذرة ، بمعرفة الحدون والانتقالات والتحولات ... فالكتابة عند الشاعر رشيد المومني هي كتابة أركيولوجية حفرية ، لا تتوانى في النزول بعيدا في طبقات المعنى ، حيث الفجر الأول للأشياء والحقائق . وهو هنا يقترب كثيرا من أركيولوجيا فوكو ، وجينالوجيا نيتشه. إن فلسفة نيتشه تدعو إلى العودة إلى جذور التفكير الأوربي ، العودة إلى " الأصل " و " الأساس " ، لكن هذه العودة ليست ميتافيزيقية ، بل هي عودة معرفية وتأملية . وهذه العودة إلى الأصول ، إلى الوراء هو ما سماه نيتشه ب " الجينالوجيا " ، وهي التي تعني عند أتباعه الما بعد حداثيين أسماء من قبيل " التذكر " و " الأصل " عند هيدجر ، و" التفكيك " عند دريدا ، و" الحفريات " عند فوكو . والسؤال عن الأصل ليس سؤالا ميتافيزقيا ، بل هو سؤال عن كيفية نشأة الظواهر والأشياء . المقصود إذن من الجينالوجيا ليس إثبات الأصل التاريخي ، ولا تمجيد البدايات ، وإنما المقصود شيء آخر .. وهذا ما يحاول الشاعر رشيد المومني القيام به عبر شعره في المرحلة الثانية ، أي منذ ديوانه " مهود السلالة " 2002 إلى آخر ديوان نشره هو " من أي شيء " 2020 حيث نجد سؤال الحفر ، والبحث ، والتحري حاضر بشكل كبير منذ عناوين الدواوين أو عتباتها : " مهود السلالة " ، " هكذا سدى " ، " ثلج مريب على جبهة الحطاب " فديوان " من أي شيء " . فهو الآخر يحاول أن يبرز أكاذيب التاريخ ، والإيديولوجيات / وما راكمناه حول الأشياء من زيف ، لذلك فهو يقوم بهذه المهمة المزولية نحو الطبقات السفلى للأفكار

والأشياء ، وكأنه يريد أن يعرف كيف بدأت الأشياء ، وكيف تكونت . وهكذا فهو يبدأ من العام غالبا ، كما لو أننا فب لقطة سينمائية مكبرة ، كما رأينا في ديوان مود السلالة ، حيث ينطلق من المدينة ككل ، ثم يشرع في التجزيء والتفكيك والتفصيل ، إذ يعمل على تأمل كل مكوناتها بغية فهمها وتقديم الحقائق كما هي لا كما هي مسرودة تاريخيا . واضح أن الشاعر رشيد المومني شاعر ظاهراتي بامتياز ، إذ أنه يعمل على الذهاب رأسا إلى الأشياء ، وتتحول المعارف حولها إلى عوائق مانعة من الوصول أو مضللة ، ولذلك فهو يلجأ إلى صقل الكلمات ، والأفكار ، ومحاولة تكشير ما تراكم على حوافها من غبار الإديولوجيا ، والتقييمات الاجتماعية والثقافية والتاريخية ، التي تعمل في الغالب على إغراق الأشياء والحقائق وإخفائها ... هذه الاستراتيجية الكتابية هي التي نجدها في ديوان " ثلج مريب على جبهة الحطاب " ، وفي القصيدة الأولى من الديوان " تقشير الهشاشة " . حيث نجد إصرارا لدى الشاعر على ماواصل الحفر ، للوصول إلى الحقائق الأولى ، والبدايات الأولى . والبدايات الأولى تعني النزول نحو المركز أي أصغر شيء (البذرة التي تختزل العرصات والفواكه والغابات ، الزليجة التي تختصر المدينة ، النقطة التي يفيض منها العالم ....) . وهذا ما يؤكد على أن البنية التي يستعملها بكثرة هي بنية التركيز والتكثيف القزمي والتصغيري . ذلك أننا نجد أن المهم في هذه البنية هو الجزء لا الكل ، بل " الجزء هو الذي يصبح ممثلا للمجموع "1 . وهكذا ففي النظام الليلي للصورة ، ومن خلال الإدماجات المتوالية ، تكون القيمة في الأخير للعنصر الأكثر تركيزا والأكثر صغرا . وهذا ما نجده عند فان غوغ حسب دوران " حقل قمح ، شجرة سرو وحيدة ، عربة صغيرة ، بعض الأشجار المزينة بأغصان اللبلاب ، تكفي فان غوغ للإيحاء بكوسمولوجيا كاملة "2 . لكن رشيد المومني وإن كان المهم عنده هو الجزء ، هو ذلك العنصر البؤري الذي يلتف حوله كون كامل ، فإنه ينطلق في رحلة حفرية من الكل ليصل إلى الجزء ، بخلاف فان غوغ الذي ينطلق من الجزء ليصل إلى الكل ، أو ليوحي بهذا الكل . تختلف الطريقة إذن في التعاطي مع هذا الجزء . فرشيد المومني ليس له أهداف شعرية

1 - Les structures anthropoligiques de l'imaginaire Gelbert Durant ; p : 316

2 – ibid – p : 318

تخيلية محضة ، بل هناك أهداف معرفية . رشيد المومني يأخذ معه القارئ في رحلة أركيولوجية ، اكتشافية ، الهدف منها الوصول إلى الحقيقة ، وفي نفس الوقت الكشف عن زيف التاريخ . وقد صرّح الشاعر نفسه بهذا البعد الأركيولوجي في كتابته الشعرية ، من خلال ديوانه " مهود السلالة " الذي خصصه لمدينة فاس ، حيث تمت ترجمة كلمة سلالة بجينالوجيا généalogie ، والعنوان ككل ترجم كالتالي " berceaux de généalogie " ، وهو ما يحيل طبعا إلى الحفر بحثا عن العميق ، والبعيد ، والأصلي . وكأن الشاعر غير راض على ما يراه ، وما يعيشه ، فهو استمرار لمسلسل الزيف ، والمسخ التاريخي الذي انطلق منذ أزمة بعيدة ... هكذا فالشاعر يعدم المشاهد الحالية ، أو يغرقها ، أو يهدمها من أجل القبض على رحم الأشياء . فالشاعر وإن هدأت انفعالاته ، وفوراته بالمقارنة مع المرحلة الشعرية الأولى النهارية ، مرحلة الثورة ، والمواجهة ، والصعود النهاري ، فإنه مازال مصرا على السير في نفس الطريق إنما هذه المرة بتريث أكثر ، وتأمل أكثر ، وروح فلسفية أكثر وأعمق . وهكذا فصور الشاعر بقدر ما تجسد الحفر ، والبحث عن الأصل . وعن مركز الأشياء والحقائق ، فهي أيضا صور ارتدادية نكوصية تجسد شيمة الانكفاء repli كما تحدث عنها سواء جلبير دوران أو جان بورغوس . وصور الانكفاء فيما يرى بورغوس تقودنا إلى فضاء قادر على حمايتنا من العالم الخارجي ، ومن تقلباته المتنوعة " مكان ننكفئ إليه من أجل الاختباء ، والتعافي ، والتجدد ، مكان نجد فيه ذواتنا ، ولا نريد أبدا أن نغادره "1 . هكذا يتخلص الشاعر من كل يحيط به ، وكأنه لا يعنيه ، من أجل تشييد عالمه الخاص ، المخالف للعالم الواقعي . العودة إلى نقطة البدء البيضاء التي تتكوكب حولها كل اللذائذ ، بما في ذلك الشاعر ، يقول :

" نقطة بيضاء تماما

تطوف حولها الهشاشة والمعدن والأميرة

وأنا أحيانا "2

---

1 - pour une poétique de l’imaginaire – Jean burgos – p : 161

2 ـ ثلج مريب على جبهة الحطاب ـ رشيد المومني ـ ص : 12

لكن هذا الزول نحو المركز ، نحو البذرة ، نحو النقطة البيضاء ، لا يعني أنه انتصر على العوائق ووحوش التاريخ والإيديولوجيا ، فهي لا يمكن أن تتركه هكذا ينام بهدوء ، وفي سلام دون أن تزعجه وتلاحقه ، وتخيفه . فما يميز عوائق العالم الخارجي أن قادرة على التكاثر والتوالد ، والعودة بشكل أقوى ولو من الخلف . وهنا يلجأ الشاعر إلى بنيات أخرى هي بنيات التكبير ، ذلك أن الشاعر يتحول إلى بطل خرافي قادر أن يحمل جبلا ، أو شمسا لمواجهة الأشباح والكوابيس ، يقول :

" لذلك

كان علي كالعادة

أن أسدّ النافذة برأسي قبل النوم

صدّا لحوافر الكوابيس

أن أتأبّط الجبل

كلما فكرت في زيارة الكارثة

خشية أن تخطئني سهامها

وأن

أحمل شمسي بين يديّ

نكاية

في لؤم الشمس المطلة عليّ

من تحت "1 .

تتمخض الصورة في بعدها الكابوسي ، السوريالي عن صورة أكثر ميثولوجية ، وأكثر جلبا للخوف والريبة والهلع ، يقول :

" حين أستقبل وحدي

جنازة بدائية

يقودها جعل بسبع عيون "2

---

2 ـ ثلج مريب على جبهة الحطاب ـ رشيد المومني ـ ص : 13 / 14 **2 ـ نفسه ـ ص : 16**

وهذا ما جعل بورغوس يتساءل إن كان النظام الليلي للمتخيل نظاما أحاديا " حيث رفض الزمن الذي يمر من ارتداد إلى آخر ، يدفعنا للانحدار نحو القبر ، أو الفضاء النهائي لبياض الورقة "1 . الذهاب نحو القبر ، هو ذهاب في العمق نحو الأم ، نحو الانسجام الكلي مع الكون بعيدا عن التاريخ والإيديولوجيات والقراءات والتأويلات ... ولذلك فالشاعر لا يتحدث عن الموت بنبرة انفعالية أو جنائزية حيث الحزن والخوف والألم والاضطراب . الشاعر في العمق مقيم هناك ، هكذا يخيل إلي ، إنه يتحدث من هناك ، من مرابع الموت ، يتحدث ببرود الموتى ، الذين انتهوا من الحياة ، وفرغوا من الانخداع بها ، وببسماتها ، وإغراءاتها ، ولذائذها ، وكمائنها ... لذلك فشعره قادم من أرض أخرى ، ومكتوب بلسان آخر ، وبمتخيل أقل ما يمكن القول عنه أنه ممزوج بنكهات الينابيع تارة ، وبحقول النار تارة أخرى ، ممزوج بما هو مقيم وأبدي وأصلي ، لكن دون أن يتخلّى عن هبات الحياة التي تخرج من شقوق نجهلها في الغالب ... يقول بورغوس موضحا أهداف ووظائف الأمكنة المغلقة أو ما سماها دوران ب " الملاذات " les refuges كالبطن ، البيت ، المرفأ ، الجزيرة ، السجن ، الغابة ، القبر ... أن الأمر لا يتعلق " بالفرار من الزمان ، ولكن من أجل تملك مقدس لفضاء حاضر وخاص "2 . إن هذا النوع من الكتابة القائمة على الرفض تتقاطع مع كتابة الملاذات ، وكتابة الفضاءات المرتبة والمنمنمة بغية إفراغ ، وإجلاء الزمن . يكفي أن نذكر أن المعجمة الخاصة بالزمن ضعيفة جدا ، هذا لا يعني أن الزمان غير مهم ، بل لأنه مهم فهو يعمل على تغييبه لغويا ومعجميا ، وقد بين أكثر من أكثر من ناقد ظاهراتي أن التواتر والتكرار ليس دائما دليلا على قوة كلمة معينة ، بل هناك تيمات لم تتم معجمتها نهائيا ، لكنها مع ذلك كانت هي المتحكمة في خيوط لعبة الكتابة ويعطي ؟ مثالين : قصيدة (حرية) liberté لبول إيلوار التي لم تذكر بتاتا في القصيدة ، ومع ذلك فهي التي تعتبر تيمة القصيدة وبؤرتها الدلالية . نفس الأمر بالنسبة لقصيدة " النورس " l’albatros للشاعر شارل بودلير التي تتمحور حول هذا الشاعر لكن لم يتم ذكره بالمرة . وهكذا نجد الشاعر مصرا على الظفر بنقطة فقط ، نقطة

1 - pour une poétique de l’imaginaire – Jean burgos – p : 164

2 – ibid – p : 161

فقط وسط هذا الفضاء الشاسع ، ربما الشاعر يشعر بالخوف من العالم الخارجي ، الخوف من أن يتيه ، ومن أن يضيّع الطريق إلى نقطته ، لذلك وكما مريض مصاب بالهذيان ، يعيد باستمرار أفعاله ، وما يريد أن يحققه ، حتى لا ينسى ، ولذلك بسقط النص أحيانا في الطوطولوجيا ، والحشو ، والهذر ... وما يبقى من كل ذلك الخطاب المرتبك ، الدائري هو كلمتان أساسيتان : المتاهة ، والهشاشة ، والنقطة . (المتاهة تكررت في القصيدة 4 مرات ، والهشاشة ترددت 4 مرات أيضا ، بينما النقطة فتواترت 6 مرات ، دون ذكر ما يدل عليها من : بذرة ، زليجة ، قبة ، حبب ، الجبل ، الشمس ، الجعل ، العين ، بقعة زعفران ، دائرة ...

ننتهي إلى أن الشاعر يشعر بنوع من الدوار والدوخة والرهبة من العالم الذي يوجد فيه ، العالم الذي يتخذ شكل متاهة ، أو هشاشة (أي حالة غير قارة ، وقابلة للتحول بسرعة إذا لم بكن التقشير جيدا) . ويبقى الحل ، أو نقطة الارتكاز هو البحث عن النقطة ، أوم ما يأخذ شكلها ، ويتقاطع معها ، خوفا من بطش التاريخ ، وكمائنه ، ووحوشه ، وكوابيسه ...

عنوان القصيدة الثانية " ثلج مريب يخيم على جبهة الحطاب " هو نفس العنوان الذي يحمله الديوان ، مع اختلاف واحد هو إسقاط أو حذف كلمة واحدة من عنوان القصيدة ، أي كلمة " يخيّم " . وربما السؤال الذي يفرض نفسه : هو لماذا حذف تلك الكلمة ؟ هل لعدم تناسقها مع مكونات الجملة الأخرى ، وانتسابها لحقل دلالي مختلف عن الحقل الدلالي لكلمات العنوان الأخرى ؟ أم لأنه أحس بنثريتها ، وكأنها تشرح وتوضّح ، في حين أن الشعر في العمق هو تلميح وإيحاء ؟

وكلمة " يخيّم " رغم نثريتها أو تقريريتها إلا أنها لا تخلو من ذخائر تخيلية وشعرية ، فهي كلمة محسوسة ، تصويرية ، وبالتالي فهي تضفي المزيد من التمثيلية على العنوان ، وتجعل المعنى يأخذ شكلا آخر (الخيمة) ، وهنا ربما نعود للجبل ، ولكل الأشكال المسننة ، الشبيهة بمثلث له ضلعان (رقم واحد مثلا) . واحد يشبه الجبل ، بل يمثل الجبل في الثقافات الهندية القديمة ، وهو يشبه الخيمة أيضا . لكن ما يهم الشاعر ، وما يهمنا نحن أيضا كقراء ليس شكل الخيمة ، ولكن معناها ، فيخيّم تعني البقاء ، تعني الإقامة ، وهو ما يعل كلمة " يخيّم " تضيف للثلج خاصيات كانت تنقصه ، وهي توجد في الحطب مقابله ،

من قبيل الصلابة ، والاستمرارية .. كلمة " يخيم " كلمة خطيرة ، وذات أبعاد انقلابية ، حيث أنها أخرجت الثلج من هويته المائية أو بلغة فيزيائية من حالته السائلة ، إلى حالة الصلابة . فالثلج يتحوّل بالتالي إلى دليل إدانة قوي لا يمكن إزالته أو إخفاؤه . هكذا نشعر أنه انطلاقا من حبة الثلج هذه أو من هذه النقطة البيضاء ينبثق كل الديوان ، أو على الأقل كل القصيدة . هكذا تصير النقطة عالما شاسعا كما في عالم السحر ، تصير مشاهد ، وحقائق عاجة بالاستعارات ، والاشتقاقات ، والتوليدات ... إنها نقطة مسحورة تجمع بين الهشاشة والصلابة ، بين التحلل والديمومة ، بين الزوال والبقاء ... هذه البنية التناقضية نجدها تخترق كل القصيدة ، فهي من الخصائص الفنية التي انبنت عليها هذه القصيدة حيث نجد التالي : غراب / بياض ، الساحات / ضيقة ، الداخل / الخارج ، رحّل / ينامون ، فراشة / ثور ، السقف / بابا ، المصب / المنبع ، الحارس / اللص ، الشمس / الأفول ، ضوء / كفيف ، بناء / هدم ، المهندس / التحريف ، عاقل / مجنون ، رمل / ماء ، جفت / أنساغ ، سمّ الإبرة / الجمل ، صمت / تضج ، مشتعل / الهبوب ، سوداء / بياض ، غبطة / ثلاجة الموتى ، نغتب / جهرا ، برد / الحمم ، تناثرت / الشكل ، الغبار / بلور ـ شمس ـ عين ، العقد الناري ـ المتلألئ / ليلنا ، طويل / قمقم ، المصعد / حفار ، تلابيب / العثرة ، يخيّم / ثلج ، ثلج / حطاب ، الحطاب / سمك البوري ، مريب / ضوء ـ نجمة ، الطريدة / الذئب ، العواء / هديل ، المغلولة / الحرية ، وقف / حراك ...

ما يمكن ملاحظته هو تنوع هذه الثنائيات ، مما يعكس ثراء الكون الشعري عند الشاعر رشيد المومني ويمكن عموما اختزال هذه الثنائيات ضمن ثنائية أعلى أو أكبر ، أقصد ثنائية : الطبيعة الإنسان .

ـ الألفاظ الدالة على الطبيعة هي : غراب ، بياض ، ضيقة ، الداخل ، الخارج ، فراشة ، ثور ، المصب ، المنبع ، الشمس ، الأفول ، ضوء ، رمل ، ماء ، جفت ، أنساغ ، الجمل ، صمت ، تضج ، مشتعل ، الهبوب ، سوداء ، برد ، الحمم ، تناثرت ، الشكل ، الغبار ، بلور ، عين ، ليل ، طويل ، ثلج ، سمك البوري ، نجمة ، الذئب ، العواء ، هديل ، الحرية ، وقف ، حراك ...

ـ الألفاظ الدالة على الإنسان : الساحات ، بياض ، الداخل ، الخارج ، رحّل ، ينامون ، السقف ، بابا ، الحارس ، اللص ، ضوء ، كفيف ، بناء ، هدم ، المهندس ، التحريف ، عاقل ، مجنون ، سمّ الإبرة ، صمت ، تضج ، مشتعل ، سوداء ، غبطة ، ثلاجة الموتى ، نغتب ، جهرا ، تناثرت ، الشكل ، عين ، العقد الناري ، متلألئ ، طويل ، قمقم ، المصعد ، حفار ، تلابيب ، العثرة ، يخيّم ، حطاب ، مريب ، المغلولة ، الحرية ، وقف ، حراك ...

نستنتج أن :

ـ الألفاظ الدالة على الحقلين متقاربة (48 كلمة دالة على الإنسان ، و 41 كلمة دالة على الطبيعة ، ثم 13 كلمة مشتركة بينهما أي تدل على الحقلين معا وهي تدل على التماسات الطبيعية الموجودة بين الحقلين ـ لا ننسى أن الإنسان هو جزء من الطبيعة في أحد أبعاده ، خاصة البعد البيولوجي) . هذا التقارب الكمي بين الألفاظ الدالة على الحقلين ، يدل على التوازن بينهما ، والتناغم ، والتزاوج . فالشاعر يستدعي الطبيعة في مختلف لحظاته وحالاته ، ويستنجد بها ليحقق سعادته واكتماله .

ـ الألفاظ الدالة على الطبيعة تنقسم بين ما يدل على الحي ، وغير الحي .

ـ ما يدل على الحي : ويمكن تقسيمه للحيواني والنباتي

داخل مقولة الحيواني نجد تفريعات أخرى :

تفريع 1 : اللاحم (الذئب) / العاشب : ثور ، غراب ، حمامة ، فراشة ، سمك .

تفريع 2 : بري : ذئب ، ثور / هوائي : غراب ، حمامة ، فراشة / مائي : سمك البوري

ـ تفريع 3 : الأعلى : حمامة ، غراب ، فراشة / الأسفل : ذئب ، ثور ، سمك البوري

وهناك تفريعات أخرى كثيرة يمكن أن نصنف بها الحيوانات : الولود / البيوض ، الخفة / الثقل ، الماشي / السابح / الطائر ، الأليف / المتوحش ، الفقري / اللافقري ....

بالنسبة لمقولة النباتي : لا نجد أية معجمة تدل عليها ، إنها مقولة فارغة . لكن هناك كلمات ذات دلالة عامة تحيل عليها ، خاصة ثنائية الداخل والخارج التي تحيل إلى الغابة ، أيضا تواجد الحيوانات ، وغير غير الأليفة يكون بالغابة ، كذلك كلمة حطاب بحقل الإنسان ، فهي تدل على الغابة ...

هكذا نستنتج أن بعض التيمات تكون حاضرة في النص لكن ليس بشكل مباشر من خلال التسمية ، ولكن بطريقة غير مباشرة ، مما يقتضي الانتباه واليقظة في تحديد التيمات والمقولات وحتى الرموز، والأنماط الجامعة ، والترسيمات ...

ـ مقولة غير الحي : المصب ، المنبع ، الشمس ، ضوء ، رمل ، ماء ، الهبوب ، برد ، الثلج ، الحمم ، الغبار ، ثلج ، ليل ، نجمة

ويمكن إعادة توزيع وتفريغ هذه الكلمات ضمن عدة صنافات أخرى ، من قبيل : العناصر الأربعة أي الضوء ، الماء ، التراب ، الهواء / ثم ما يمثل الخيال المادي ، وما يمثل الخيال الحركي / تقسيمها بحسب الأعلى والأسفل / بحسب المتحرك والمتوقف ، الثابت والمتغير ....

لكن يبقى التفريغ الأهم هو إجراء المزيد من التجريد والتعالي على الكلمات لتعطينا الثنائيات الأعم التالية :

السواد / البياض ، الرحابة / الضيق ، الداخل / الخارج ، اليقظة / النوم ، الخفة / الثقل ، البداية / النهاية ، الانغلاق / الانفتاح ، الحضور / الغياب ، الظهور / الاختفاء ، الضوء / العتمة ، البناء / الهدم ، العقل / الجنون ، الجفاف / الخصوبة ، التراب / الماء ، الصغر / الكبر ، الصمت / الصخب ، الغبطة / الحزن ، النار / الهواء ، الحياة / الموت ، الفوضى / الشكل ، البرد / الحرارة ، الصعود / النزول ، العمودي / الدائري ، الأعلى / الأسفل ، السائل / الصلب ، الزوال / البقاء ، الأليف / المتوحش ، الحركة / الجمود ، القيد / الحرية ، الصياد / الطريدة ...

هذه التصنيفات المقولية تروم في العمق القبض على ما يميز العالم الدلالي للقصائد ، لا ننسى أن قصيدة النثر تتميز بدلاليتها أكثر من جوانبها الدالية والصوتية والشكلية . لكن ما يهمنا أساسا هو القبض على الثنائيات المحرّكة للفعل الشعري عند رشيد المومني

وإذا عدنا لقصائد ديوان " ثلج مريب على جبهة الحطاب " وهي : " تقشير الهشاشة " و " ثلج مريب يخيّم على جبهة الحطاب " و " كرسي يتأرجح دونما حراك ، ثم " داخل الليل في الليل " فإننا سنجد أن أهم الثنائيات المتحكمة في عالم النصوص الدلالي والشعري هناك : ثنائية الصغير / الكبير ، وثنائية الداخل والخارج . ....

4 ـ جدل الهبوط والصعود في شعر رشيد المومني

نجد في الكثير من المواضع من دواوين رشيد المومني ، هذه الترسيمة القائمة على الحفر ، والهبوط ، الهبوط الحذر المصحوب بالعديد من الاحتياطات حتى لا يتحوّل إلى سقوط ، وعلى صيغة الارتداد والانكفاء repli وما يرافقها من رموز دالة على القلب والحميمية تساعد في الحفاظ على ذلك الحماس والشعور بالفرح رغم أن الأمر يتعلق بالنزول لا بالصعود . ولذلك فالشاعر أثناء نزوله ، وحفره ، ورحلته ، يحاول دائما أن يذهب عموديا ، الحفر في الفضاء ، في التزامن ، البحث إذن عن التجمد ، والتفضي ، والتخثر ... إنها حيل يلتجئ إليها الخيال لمواجهة انسياب الزمن ، وتحولاته المخيفة . حيث يعمل الشاعر على التراجع إلى عمق الأشياء ، إلى أصلها ، إلى بذرتها ، أو نقطتها ، أو نواتها . هي عودة نفسية للرحم ـ لبطن الأم ، هي بحث عن الملاذ refuge الآمن من الصدمات ، والتشوهات الخارجية (يكفي أن نذكر أن كلمة ملاذ تكررت كثيرا في تجربته الشعرية ، بل الأكثر من ذلك وجدناها تشكل عنصرا مهما في قصيدته " ملاذات مائلة " بديوانه " هكذى سدى " ، والتي تتكوّن من أربعة مقاطع أو أربع قصائد صغرى هي كالتالي : " ملاذ الهواء " ، " ملاذ الظل " ، ملاذ الشهوة " ، " ملاذ لقبعة المجنون " ، ثم " ذئب في ملاذاتك " ، هكذا نجد عملية الارتداد للداخل يصاحبها نوع من التصغير والنمنمة المستمرة ، العالم الكبير ، يتحول إلى نقطة في النهاية ، الغابة تتكوّر ، وتتقلص فتصير شجرة ، ثم فاكهة ، وأخيرا بذرة ... المدينة ، تتكثف فتصير عمارة من عشر طوابق ، ثم زليجة تنبعث موسيقى هائلة ... بالإضافة إلى آليات القلب والاختزال والتصغير ، نجد آليات الدمج والتحوّل والاقتران ، والتشابه ، والحلول . بإمكان أي شيء أن يصير شيئا آخر ، بإمكان الخنجر أن يصير حرفا ، وبالإمكان أيضا تغيير المواقع ، الشمس مثلا تصير في الأسفل ، وبإمكانها أن تصبح في يد الشاعر ، كما بإمكانه أن يتأبط جبلا يقول :

" وأن

أحمل شمسي بين يديّ

نكاية

في لؤم الشمس المطلة عليّ

من تحت "1 .

هكذا نلاحظ أن الخيال يساعد الشاعر في تحقيق نوع من البطولة الكونية المهيبة (لكنه بطل مزيف / أو ضد البطل / أو البطل بالمقلوب) ، وأن يحقق رغباته وأمانيه . فقوة الخيال أنه يهزم الواقع مهما كانت صلابته ، وأن ينتصر على المنطق والعقل والموضوعية ، ولذلك تحدث سارتر وهسرل وباشلار وغيرهم عن وظيفة الخيال اللاواقعية . وتصغير العالم يعني امتلاكه ، وهذا ما كان يفعله الشاعر في هذا الديوان ، فهو يتأبط الجبل ، ويحمل الشمس بين يديه ، ويختزل الغابات في بذرة .... عملية التصغير كانت تذهب أحيانا إلى أقصى طرف من التصغير ، كانت تذهب حتى الصمت ، والمحو ، والنسيان ، والحذف النهائي للأشياء في بعض الحالات . ومن وظائف المتناهي في الصغر الأخرى حسب باشلار ، فبالإضافة إلى خلق جو من السعادة ، فإنه أيضا يعمل على فصلنا عن الواقع بكل خشونته وحافاته وكوارثه ، ويذهب بنا إلى مكان آخر ، المكان الذي نريد طبعا يقول ديول " وأنا أسير ملأ عقلي المشهد الصحراوي بالماء ، في خيالي أغرقت المكان الذي حولي وأنا أسير فيه "2 . وهكذا من النقطة نقطة الثلج يكبر المشهد أيضا ليصير غابة وأشجار ، ففي الخيال نجد جدلا مستمرا بين الكبير والصغير ، بين الكل والجزء ، يمكن اختزال البحر في كأس ، كما يمكن أن نجعل من نقطة كل الكون ، وهو ما يفعله رشيد المومني برشاقة ساحر ، إذ يقوم بسلسلة من الاختزالات أو التمطيطات أو التحويلات العجائبية ... يصبح العالم هشا ، رخوا ، قابلا للاندلاق في كل لحظة خارج الآنية . ويذهب باشلار إلى أن عمليات التكبير والتضخيم والانتشار هي عمليات طبيعية لخيال الوحدة يقول باشلار " بمجرد أن نقبع ساكنين فإننا نعيش في مكان آخر ، نحلم في عالم أوسع ، إن المتناهي في الكبر هو حركة الإنسان الساكن "3 . الوحدة تلك من المفردات والتيمات المهمة في التجربة الشعرية لرشيد المومني ، فالشاعر يميل إلى العزلة ، وإلى الكون أو العالم ، بدل المجتمع

---

1 ـ ثلج مريب على جبهة الحطاب ـ رشيد المومني ـ ص : 14

2 ـ جماليات المكان ـ كاستون باشلار ـ ترجمة غالب هلسا ـ ص 188

3 ـ نفسه ـ ص : 171

والحشود ، لذلك نكاد لا نجد صدى لضجيج الحياة اليومية ، إنه يعيش في غابته وألوانه وخيالاته وحفرياته بعيدا عن دوار اليومي والتاريخي والإديولوجي ، لذلك لا عجب أن نجده يتحدث كثيرا عن العمى ، والكفيف ، عن بورخيس (وحده بورخيس من استل إهداء من الشاعر) وعن الرؤية ، والرؤيا . وكأنها يصح حواسنا ، ومفاهيمنا ، ورؤيتنا للأشياء ... أشعر أن الشاعر رشيد المومني كان يخاطبنا من مكانين بعيدا عن الغليان والاندفاع والتوتر المتواتر للحياة ، يخاطبنا من أعلى الضوء ، أو من أعمق المياه والكهوف والأقبية . ومن الفضاءات التي تنبجس في قصائده وصوره وأخيولاته وأحلام يقظته بغتة ودون تردد وفي كل الأحوال نجد (الغابة) . فهو يلجأ إلى الغابة كمكان شعري وفلسفي وتأملي ونفسي وميتافيزيقي ، إنها مكان المقدس بامتياز ، وأرض الخيال العجيبة . ويلجأ ليس كتمرد على المدينة ، بل ليفهم المدينة ، وليفهم نفسه ، ولكي يجد مفاتيح الكتابة الأكثر جمالا ورقة وسحرية . الغابة هي تجسيد لكلمة كان يحبها بودلير وباشلار هي كلمة " واسع أو " رحب " بما فيها من أبعاد تخيلية ، وتحررية ، وتنفسية ، وانطلاقية ... ومن مزايا هذه الكلمة العجيبة أنها بمثابة تركيب وجمع للمتناقضات ، كأن نقول " واسع كالليل والضوء "1 .

الرحلة عند رشيد المومني رحلتان ، رحلة أفقية باتجاه أمكنة بعيدة ، عجائبية ، سحرية : افريقيا بأغلالها ، وسوألفها ، وجماجمها ، وسحرها ، ورقصها ، وأشكالها ، وألوانها ، ورموزها . وهنا نصادف أيضا الغابة ، والبحر ، والطريق ، والمدن ، والمتاهات ... ورحلة عمودية صعودية وغالبا ما تكون هي الأهم ، رحلة نحو الضوء ، والشمس ، والأعلى ... ورحلة عمودية أخرى لكن هبوطية ، لكنها لا تقل قوة ، وشجاعة ، وصعوبة عن رحلة الصعود ، بل نجد عند جلبير دوران أن الهبوط أصعب وأخطر من الصعود ، لأنه إذا لم تكون هناك حيطة وحذر ، يمكن أن يتحول في أي لحظة إلى كارثة ، إلى سقوط . والرحلتان معا لهما نفس الأهداف والوظائف ، الانتصار على الزمن ، والموت وما يصاحبه من تغيرات ومخاوف ...

---

1 ـ جماليات المكان ـ كاستون باشلار ـ ترجمة غالب هلسا ـ ص : 177

وما نلاحظه عموما في الإبداع سواء كان شعريا أو فنيا بشكل عام هو عبارة عن علو وارتقاء وسفر نحو منابع ومنابت الضوء ، وهو ما وجدناه في الشعر الرومنسي ، والسوريالي ، والتصوفي ... فهو محاولة جادة للاختلاط بالضوء . وأغلب الأدب يحتفي بالصعود ، أي أنه أدب نهاري بامتياز . لكن بالمقابل أدب الهبوط ، الأدب الليلي ، الأدب الحفري ، الجينيالوجي ... فقليل ...

والنزول نزولان : نزول في الفكر البشري ، وحفر في طبقاته ، وتراكماته ... وخاصة ما يتعلق ، بالتاريخ ، والإيديولوجيا ، والأنثروبولوجيا ، والثقافة ، واللاشعور الجمعي ... ثم النزول الثاني هو نزول داخلي ، ذاتي ، سيكولوجي ، شخصي ...

والطريقة التي تساعدنا على هذا التدلي تكمن في تتبع ما أنتجه الإنسان من أحلام ، وأحلام يقظة ، وخيال ، وصور ، ورموز ، وأساطير ، وأغاني ، وكتابات ، وبنايات ، ومدن ، وآثار ، وأصداء ...

ورشيد المومني قام بكل أنواع الرحلات والأسفار... وأغربها طبعا الرحلات النزولية نحو غياهب الأشياء ، وأصولها بغية الكشف عنها ، وفهم التباساتها ، النزول نحو أعماق الثقافة ، والمدينة ، والكتابة ، والنفس البشرية ... وفي كل مرة يكون مختلفا وعميقا ووحيدا ... فبعد أن قام برحلة نحو الجسد في بعده البيولوجي والعاطفي والفكري في " حينما يورق الجسد " و " نزيف " ، ورحلة نحو جزء من هويتنا المنسي ، أقصد الهوية الإفريقية الزنجية ، ضدا في رحلات التشريق (فلسطين خاصة) أو رحلات التغريب (باريس ، لندن ، مدريد) ، نجد الشاعر يسلك مسارا آخر مختلف عن مسارات الشعراء العرب والمغاربة الآخرين الذي أعلنوا الانتساب للشرق أو الغرب ، بل وربما مختلف حتى عن ابن بطوطة ، ابن بطوطة الذي سافر إلى الشرق بما في ذلك الشرق الأقصى أو البعيد (الهند والصين) . ولكن حين عاد إلى المغرب ، إلى فاس في عهد الدولة السعدية ، حاول أن يذهب إلى إفريقيا لكنه لم يستطع ، ما أن وصل إلى الصحراء حتى رجع ... رشيد المومني عكس ذلك ، توغل بعيدا في افريقيا ، في أغلالها ، وجماجمها ، ورموزها ... رغبة منه في تحريرها ، وتحرير نفسه ووطنه وقرى وأطفال بلده ... فقد كانت له نظرة استشرافية ، كان يشير إلى الطريق في فترة بعيدة ... الانطلاق من افريقيا هو الحل ... ثم

سينتقل بكاميراته إلى المدينة ، وسيسلط زومه على مكوناتها ، وتاريخها ، ورموزها ، وشعرها المكتوب بالطوب والأحجار والعرق ... من خلال ديوانه " مهود السلالة " (2002)، بعدها عاد للحديث عن المتاهة ، والطريق ، وصولا إلى الغابة ، ثم أخيرا في ديوانه " من أي شيء " (2020) ، يعمل على تأمل أرض أو أراضي جديدة تتعلق باللغة ، والكتابة والمعنى . وقد ذكر ذلك في العنوان في الصفحة الداخلية للديوان :

" من أي شيء

أنت أيتها الصيحة

أنت أيها الحرف

أنت أيها المعنى "1

هكذا نلاحظ استمرارية رحلته في البحث والاستكشاف ، فالكتابة عنده بشكل عام في كل قصيدة وكل ديوان ، هي مشروع معرفي وجمالي يروم من خلالها الجواب عن إشكالات وأسئلة فنية ومعرفية وإنسانية . وهنا يبرز هذا البعد الفكري والفلسفي والميتا شعري من خلال تحويل الكتابة إلى سؤال ، سؤال يقتفي ماهية الصوت والحرف والمعنى ، ماهية الكتابة ، ماهية الشعر ؟ الأكثر من ذلك أنه يروم من خلال الكتابة الشعرية تجريب أنماط جديدة في القول الشعري تقتضي على العموم تقريب الشعر من أبعاد أخرى درجت الشعرية العربية على نسيانها من قبيل الخط ، اللون ، التشكيل ثم المعرفة والتصوف والأسطورة والفلسفة . هنا في ديوان " من أي شيء " نجده يبني جسرا آخر ، أو يروم القيام بعملية دمج كبيرة عبر التقريب بين ضفاف وحدود الشعر والفلسفة ، أو على الأقل هذا ما يوحي به العنوان . والدليل على هذا الاستغراق الفكري والفلسفي هو تعميق سمة من سمات الشعرية عنده هي سمة الكتابة الطويلة والتي ظهرت منذ ديوانه " مشتعلا أتقدم نحو النهر " وتعمقت أكثر في " ثلج مريب على جبهة الحطاب " وتضخمت بشكل بارز في ديوانه الأخير " من أي شيء " . وهي سمة أو خصيصة شعرية مخالفة لخصائص قصيدة النثر كما تم الترويج لها نقديا في الخطاب النقدي البرناري (نسبة لسوزان برنار) ، أو في الخطاب النقدي

---

1 ـ من أي شيء ـ رشيد المومني ـ مطبعة باب الحكمة / تطوان ـ ط 1 ـ 2020 ـ الصفحة الأولى بعد الغلاف الخارجي . وقد وردت هذه الشذرة كامتداد للعنوان ، وكأن الشاعر يحاول أن يفسر المقصود بعنوان الديوان .

لأصحاب مجلة شعر اللبنانية . ذلك أن قصيدة النثر في هاتين التجربتين النقديتين تقوم على الكثافة وعلى القصر من الناحية الكمية ، وهو نفس الاتجاه الذي سارت فيه حتى بعض المعاجم النقدية التي حددت طولها في نصف صفحة إلى صفحة ونصف على الأكثر . وهو ما لم يتقيد به رشيد المومني ، فهو يكتب قصيدة النثر بطريقته الخاصة ووفق منظوره الشعري والنقدي والجمالي الذاتي . وهذا التفكير في الشعر وماهيته ، هو من الانشغالات الأساسية عند الشاعر رشيد المومني ، ذلك أن الميتا شعر ، أو الميتا كتابة حاضرة في الكثيرة من قصائده . فهو يكتب انطلاقا من وعي شعري خاص يقوم على التجريب في الغالب . فهو لا يأتي للشعر مستسلما ومنفذا وتابعا ، بل يأتي للشعر محاورا ، ومرفوقا بأسئلة وبمنظورات وتقنيات جديدة في الكتابة الشعرية . فهو يضع الشعر دائما أمام نوع من القلق الإبداعي الداخلي ، لا يتركه هادئا وساكنا يجتر نفس الرؤية باستمرار ، فالقصيدة مهددة باستمرار بالانقلاب على بنودها وخصائصها وحدودها .

ديوان " من أي شيء " كبير في الحجم بالمقارنة مع سابقيه (183 صفحة) ، تتوزعه ثلاث قصائد فقط هي " من أي شيء " والتي تستغرق أكثر من نصف الديوان (123 صفحة) أي لنقل أنها بحجم ديوان (أغلب الدواوين الشعرية الصادرة في المغرب والوطن العربي لا تتجاوز المائة صفحة) . ثم قصيدة " قمر بلا ليل " حوالي 45 صفحة (من الصفحة 124 إلى الصفحة 169) ، وأخيرا قصيدة " فلك سان جون بيرس " حوالي 21 صفحة (من الصفحة 170 إلى الصفحة 181) . وواضح من خلال هذه العناوين التي لا تخلو من دهشة فلسفية وشعرية ، أن رشيد المومني يرتقي بالشعر إلى مراقي جديدة ، إلى سموات وأضواء جديدة ، إلى " قمر بلا ليل " قمر خالص وضوء خالص وشعر خالص ، وللوصول إلى ذلك فهو يزاوج بين جناحي الشعر والفلسفة ، ويستحضر تجربة سان جون بيرس الشاعر الفرنسي الكبير صاحب تجربة القصيدة الديوان كما في ديوانه " أناباز " .

....

5 ـ اللغزية والغرابة والميتا ـ كتابة في شعر رشيد المومني :

تروم الكتابة عند رشيد المومني تكسير المألوف ، والقذف بالقارئ في عوالم عجيبة ، وأحيانا لغزية ومغلقة ، مما يصعّب عليه مهمة القراءة والفهم واستخراج الدلالة ، وهذه خاصية تطال كل شعره ، مع اختلاف في الدرجة من ديوان لآخر . فهو لا يكتب تلبية لطلب خارجي ما ، أو تحت ضغط ما ، بل هو يكتب في مناخ كامل من الحرية ، هدفه الأساسي هو كتابة شعر جميل وجديد ومختلف ومغاير . يكفي أن نعرف أنه من الشعراء الذين ثاروا على الإيديولوجيا في الشعر ، وما يرتبط بها من التزام وواقعية وجماهيرية ... وذلك ما يساهم فعلا في جعل الشعر يهدف إلى غايات خارجية لا غايات داخلية شعرية . وهو ما تخلص منه رشيد المومني بكتابة قصيدة جديدة متخففة مما هو إيديولوجي وسياسي وواقعي ... بل ومتحررة من كل ما يكبلها فنيا ودلاليا بما في ذلك الوزن ، أو الإيقاع ، لذلك كان من الأوائل الذين كتبوا قصيدة النثر تحت هذا الإسم بعد محمد الصباغ الذي كتب قصيدة النثر لكن تحت تسمية أخرى هي " الشعر المنثور " .

هذا التحرر من الواقعي والمرجعي سوف يكبر مع السنين ، ومع تطور التجربة الشعرية ، ومن ملامح ذلك في ديوانه الأخير " من أي شيء " سنجد استعماله للعديد من الضمائر ، لكن دون العمل على تعيينها ، وشخصنتها فيما بعد ، بل تظل فارغة ، مجردة وعامة ... وما يؤكد ذلك أن أسماء الأمكنة والمدن والمبدعين والشعراء والفلاسفة وحتى الأشخاص الواقعيين تقريبا قليلة إلى منعدمة ، ففي خمسة دواوين لم يذكر أي مكان باستثناء افريقيا ، والشرق المتوسط ، وبعض مدنه كدمشق ، عمان ، صنعاء ، بغداد في ديوانه " مشتعلا أتقدّم نحو النهر "(1979) ثم فاس في ديوانه " مهود السلالة " (2002) . فقد خصص الديوان واللوحات للاحتفاء بها وبرموزها وآثارها ، وأقواسها ، وقببها ، وصهاريجها ، وعرصاتها ... ثم بورخيس في ديوان " هكذا سدى " (2007) ، حيث يقع نوع من التماهي بينهما ، والتناص ، والتداخل يقول :

" طرقي شائكة

لا تفضي لشرق الكأس أو غربه

فكيف سأهتدي إليك يا بورخيس

تحت شمس هذي المتاهة

وأنا شبيهك لا أبصر إلا عبر ضوء عماك ؟ "1 .

وأخيرا سان جون بيرس ومحمد السرغيني في ديوانه " من أي شيء " (2020) حيث خصص لهما قصيدة كاملة تحت عنوان " فلك سان جون بيرس الضيقة " ، وهي مهداة إلى الشاعر محمد السرغيني ، يقول في آخر القصيدة مازجا بين سان جون بيرس ومحمد السرغيني ونفسه

" قل : أليس كذلك ياسميّنا الصغير

أنت يا سان جون بيرس

وأنت كذلك يا هذي الظلال

التي أبدا لن تبين ؟ "2 .

مع ذكر القليل من الأسماء التاريخية والأسطورية : مالك بن الريب ، النبي سليمان ...

وكأن رشيد المومني كان يبحث عن كتابة شعر خالص ، مقطر ، متحرر من كل وحل أو لحم أو غبار إيديولوجي أو تاريخي ... وحتى أن أي محاولة لقراءة الديوان قراءة مرجعية أو تاريخية أو واقعية ستفشل ، لأن الشاعر يعمل في كل قصائده إلى الذهاب نحو أصول الأشياء والكلمات ، أي إلى فجر الأشياء وبداياتها ، حيث لا روابط ولا علاقات إلا بالوجود ، والبدائي ، والأولي فينا وفي العالم ، يقول أو تحديدا يكتب :

" أنت الآن

في قلب تعتعه السديم

تتلعثم في البياض

نطفة بأجنحة بيضاء

تحاول أن ترتّل أسماء انبلاجاتها "3

ويقول أيضا في إطار البوح بطريقته في الكتابة ، أي فيما يمكن تسميته بالكتابة داخل الكتابة

---

1 ـ هكذا سدى ـ رشيد المومني ـ ص : 102

2 ـ من أي شيء ـ رشيد المومني ـ ص : 181

3 ـ نفسه ـ ص : 99

أو الميتا ـ كتابة ، حيث البحث المستمر والحفر المستمر عن الماهية وما وراء الظواهر والأشياء والأشكال :

" هي

المواجهة الحرون

تقشير البداهات

بحثا

عن

نواة

عالقة

في

شهقة

التكوين "1 .

عن رشيد الموني يكتب خارج الزمن ، وخارج السياق ، والمرجعيات ... فهو لا يتقيد سوى بالمرجعية الشعرية ، حيث يكتب بأنا شعرية وفنية شبه منفصلة عن أناه الاجتماعية أو الواقعية . إذ من الصعب أن يتعرّف القارئ على رشيد المومني الإنسان من خلال شعره ، إذ يبقى كائنا هلاميا ، متعاليا بتقاسيم مفارقة لما هو واقعي ومباشر وحياتي ، باستثناء أناه المعرفية والشعرية ، وحتى هذا الجانب من سيرته لا يتلفظه بشكل مباشر أو كإخبارات ومعلومات ، ولكنه يمرره عبر قصائده وطرائقه في الكتابة الشعرية . وربما هذا الجانب الملغز من تجربته الشعرية والفنية والحياتية ، يعود لأناه التشكيلية ، ذلك أن اللوحة تكون مفتوحة بشكل كامل على الحرية ، وعلى الرمزية ، ومختلف الطاقات الإبداعية ، ونحن نعرف أن الشاعر رشيد المومني لا يدخل القصيدة من باب الشعر فقط ، بل يدخلها من أبواب متعددة ، من باب الشعر ، والرسم ، والخط ، والفلسفة ، والموسيقى ، والتجربة الحياتية الكبيرة ... وهذا ما يجعل قصائده مفتوحة باستمرار على الارتحال ، والتجريب ، والتيه ، والتغريب ، والعجائبية ، واللاحدود ...

---

1 ـ من أي شيء ـ رشيد المومني ـ ص 126

إن العلاقة التي يؤسسها رشيد المومني بين الشعر والواقع أو التاريخ أو المجتمع ، ليست علاقة محاكاة ، أو وصف ، أو انعكاس وتماثل ... بل هي علاقة شعرية أساسا تقوم على الإضافة ، على تحويل الواقع ، أو إغراقه من أجل إيجاد واقع آخر ، ومكان آخر . إن وظيفة الشعر هنا تكون وظيفة خيالية ، أو وظيفة اللاواقع بتعبير العديد من الظاهراتيين على رأسهم هسرل نفسه مؤسس الفنومنولوجيا ، وجان بول سارتر ، وجاستون باشلار وغيرهم ... عن طريق هذه الوظيفة يصبح الشعر حالما ، ومتعاليا على الواقع في سطحيته وانسيابيته ... والشعر مع الخيال وأحلام اليقظة والصور الشعرية ، يصبح أكثر ارتباطا بالكون والعالم ، لا بالواقع والمجتمع ... هكذا يصبح الشعر أكثر تكثيفا ، وتركيزا ، وجذرية ، وماهوية ، يصبح شعرا لا زمنيا وإن اتخذ أحيانا طابعا سرديا ، يقرب القصيدة من الرواية الشعرية ، وحتى من البحث الفكري l'essai ...

وهكذا نستنتج أن الضمائر تحضر عند رشيد المومني كوسائل لغوية وبلاغية ، وبعيدة عن التعيينات والتحيزات الواقعية ... إنها ضمائر شبه فارغة ، وبالتالي فالقارئ الذي تعوّد على القراءة المرجعية سيصطدم بهذه الضمائر اللاشخصية واللاواقعية ، إذ لن يجد خلفها سوى الظلال ، والهياكل ، والمجردات ... مما سيسبب له نوعا من القلق والحصر وحتى الاكتئاب لأنه سيشعر بالمتاهة ، والفراغ ، والجماجم ، واللاشيء ... تغمغم في آخر النص ، أو في طية من طيات الورقة . ...

تزداد درجة اللغزية والغرابة بالإضافة إلى هذه الضمائر المجردة أو الفارغة ، من خلال استهلال القصيدة بأسئلة غريبة ، وبوصف سوريالي مخيف ، وبالكثير من الغموض المريب ، يكتب :

" لماذا رأسك اليمنى

تحت الوسادة

والركبتان

على الحاجبين

والريح

بنصف تنورة

تتسكع

في مساء

الأرصفه ؟ "1

الغرابة l'etrangeté تنبجس من كل الجهات ، من شكل المقطع المحدودب ، الشبيه بركبة ، الضمير الذي نجهل ما خلفه ، التبئير على بعض الكلمات دون غيرها ، الصور الميتامورفوزية (كائن برأسين على الأقل ، الرأس تحت الوسادة ، كائن مكور يجمع رجليه إلى رأسه ، الريح بنصف تنورة ، وتتسكع في مساء الأرصفة ؟ !)

هذه الصور التي تحيل على مخاطبة برأسين على الأقل وربما بعدة رؤوس ، تدفعنا مباشرة إلى عالم اللاواقع ، إلى عالم الخيال ، عالم الجنيات ، والغيلان ، والعجائب ... وكأن الشاعر يريد أن يعوّدنا على هذه النغمة من الكتابة الشعرية السوريالية ، التي تتجاوز العادي ، والواقعي ، والمرجعي ، والموضوعي ... وأما هذه الانزلاقات في فضاء من الغرابات ، يجد القارئ نفسه مطوقا ومحاصرا بنمط كتابي جديد ، وببنود وتقنيات شعرية جديدة تقوم على التحوّل ، والقلب ، والتناقضات ... بحيث أن الصورة هنا ليست معنية بإيجاد التماثل والتشابه بين عناصرها ، ذلك أنها صور رنينية بلغة باشلار ، ستجد لها امتدادات وعلاقات فيما سيأتي من الصور والمشاهد ، لأن الشعر هنا خاضع في كليته لبنية ليليلة تصوفية وتناغمية ، حيث المزج ، والدمج ، والتداخل ، والتحولات ، والانقلابات ... في البداية يجد القارئ صعوبة في اقتلاع المعنى من جدار اللامعنى الفولاذي ، وفي إيجاد رأس الخيط . ذلك أن الشاعر مصرّ على الإخفاء لا الإظهار ، على العجيب ، والخارق ، والسحري ، والأسطوري ... وبعد أن يشعر القارئ بنوع من العجز لحفر ولو كوة أو ثقب صغير لتملك ما يراه ، وما يقدّم له ، يعود مرة أخرى للشكل ، وقد يتساءل متعبا عن السر في كتابة تلك الكلمات بخط بارز ؟ معتقدا أن الأمر مجرد ألاعيب فنية وشكلية ، ولكن كم ستكون دهشته عارمة حين يكتشف أن الشاعر ربما رأفة بالقراء الذين لا يمتلكون نفسا طويلا في القراءة ، سيعطيهم حل اللغز في تلك الكلمات البارزة ، يكفي أن يقوموا بجمعها ليجدوا التالي :

---

1 ـ من أي شيء ـ رشيد المومني ـ ص : 3

(رأسك على الوسادة
والريح تتسكع على الأرصفة) .

هكذا تصبح الصورة عادية ومقبولة ، ولا تثير أية مشكلة في الفهم والتأويل . فالشاعر إذن اكتفى بإبراز الكلمات ذات البعد المرجعي ، والتي تعكس حقيقة واقعية رآها الشاعر ، لكن الخيال ليس حياديا كما يقول باشلار ، وهو ما جعل الشاعر في لحظة تملّي وتأمل عليا أن يخلق ما يراه كما قال الشاعر الإنجليزي شيللي ، بأن جعل تلك المرأة المكومة على نفسها كائنا برؤوس كثيرة ، والريح فتاة صغيرة السن بنصف تنورة تتسكع في الخارج .

وهكذا يمكننا أن نقول أن الشاعر يكتب نصين لا نص واحد ، نص للقارئ العارف بأسرار الشعر ، وألاعيبه ، وقدراته الكبيرة الخيالية والميثولوجية ، ونص آخر داخل النص الأول أقل غموضا موجها للقارئ العادي ، المتسرع ، وربما القارئ الذي يقرأ الشعر قراءة مرجعية لا شعرية . رغم أن هانز روبير ياوس يبين أن من بنود القراءة الأساسية : التمييز بين اللغة الشعرية الخيالية ، والواقع . ..

وهكذا يمكن أن نعتبر رشيد المومني هو امتداد لمدرسة الغرابة والتعمية في الشعر مع يوسف الخال ، وخليل حاوي ، وأدونيس ، ثم سليم بركات ... والشاعر الأقرب إلى مذهبه الشعري ، أو طريقته في الكتابة في المغرب هو محمد الشركي ، لأن الشعر عند هؤلاء ليس ألاعيب شكلية ، بل هو مهمة شعرية وفنية وبلاغية ومعرفية جسيمة ، لذلك فأشعارهم حبلى بالمعاني والخيرات ، فقط يلزم القارئ الصبر ، والإنصات العميق للقصائد ، وامتلاك تجربة قرائية مهمة تمكنه من التقرب من النصوص بخلفيات كثيرة ، تساعده على فك شفرات النص واستنطاق خباياه ، وأبعاده ، ورموزه ...

هل الشاعر رشيد المومني نرجسي ؟ فهو يكتب بترفع ، برفعة ، بأنا الشاعر الذي يعرف قيمته ، ويعرف سلطته ، يعرف ما يملك ... نبرة التعالي هاته هي ما يمكن ملاحظته في عنوان إحدى قصائده " برق يشير إلي " من ديوانه " هكذا سدى " ، أو من خلال إهدائه لإحدى قصائده إلى نفسه " قمر بلا ليل " حيث قال في الإهداء :

" إلى أراضي الكلام

إلى نفسي إن أمكن "1 . والملاحظ أن الشاعر في القصيدتين معا جاء مقرونا بالضوء : برق ، وقمر بلا ليل ، ومقرونا بالكلام من جهة أخرى . وكأن الشاعر هنا يكشف عن هويته المشتقة من الضوء والكلام . بل نجد الشاعر يصل إلى هذه القناعة من خلال جولاته الكثيرة بحثا عن مكان ملائم ليقيم فيه لكن دون جدوى ، فقد بحث عنه في البعيد ، في الجغرافيات القصية (افريقيا مثلا) ، وفي مرتفعات الضوء ، وفي التاريخ ، وفي العميق من المدينة ، وفي البحر ، والطريق ، والغابات ، لكن دون نتيجة ليقر أن ينزل إلى ذاته ، أن يذهب إلى نفسه ، يقول في ديوانه " مهود السلالة " :

" أنا

أيضا

سأجنح مثلها إلي "2 .

ويقول في قصيدة " ملاذات مائلة " بديوان " هكذا سدى " :

" وسواء كنت أعيش نهاية التاريخ

أو عصر بداية الحمّى

فظلي أمسى ينعكس تلقائيا عليّ "3

ولذلك فهو لا يهمه الآخرين ، لا يهمه أن يعرفوا ، أو لا يعرفوا ، مهمته أن يكتب ، الباقي لا يعنيه ، وهو يكتب ، وينشئ صوره ، وألاعيبه ، وعوالمه بجدية ـ بجدية طفل يلعب ـ ... رشيد المومني قرر الاختلاف في كل شيء منذ بدء كتابة الشعر ، واختلافه متعدد ومركب ، اختلاف يعكس استقلاليته ، وحريته ، وعدم تأثره بالآخرين ... لأنه ببساطة يشعر ويعي أنه في الطريق الصحيح ، لذلك لا يلتفت لانتقادات وصيحات الآخرين ، فهو لا يسمعهم حتى ، لأنه يقيم في مدينته ، وعرصاته ، وأشكاله ، وفراغاته ، ونقطته أو بذرته التي تحميه من الأذى والشرور والأيادي التي تتعالى وتتطاول باحثة عنه . وأحيانا يختار التطرف والغلو ، والذهاب بعيدا في الاختلاف ، فهو لا يرى الآخرين (صورة الكفيف أو الأعمى) تتكرر في نصوصه ، وأحيانا لا يسمع أيضا ، من هنا فسؤال جان بول سارتر

---

1 ـ من أي شيء ـ رشيد المومني ـ ص 124

2 ـ مهود السلالة ـ رشيد المومني ـ ص : 67

3 ـ هكذا سدى ـ رشيد المومني ـ ص : 28

لمن نكتب ؟ لا يعنيه . إنه يكتب وكفى ، فهو معني بشكل أساسي بالكتابة والإبداع وفقط . لكنه مع ذلك فهو يقوم بأعماله الجليلة دون ادعاء مزيف أو كاذب أو افتخار مرضي ... فشعره صادم حقا ، لكنه صادق أيضا ، لدرجة أننا أحيانا وتحت سطوة شعريته ، وانزياحاته ، وقفزاته ، وانتقالاته ... نشعر بالهدهدة الشبيهة بالتحليق والمهود المتأرجحة ، والكراسي التي تهتز دون حراك كما جاء في أحد عناوين قصائده " كرسي يتأرجح دونما حراك " هي صور طفولية طيرانية مشبعة بالمتعة والاستيهامات ، وباعثة على أحلام اليقظة السعيدة ، وحليب الصور اللذيذ ، أقصد الحليب الأمومي طبعا .

... (ضرورة الحديث عن الصمت والمحو والنسيان والفراغ في تجربته الشعرية ....)

ـ هناك أيضا الغرابة اللغوية ، يستعمل بعض الكلمات غير المألوفة : التيتل ، القيافة ، الدهليج ، البياسين ، اليشب ، اللقوة ، القاوند ،

6 ـ الطريق وامتداداته الرمزية عند رشيد المومني :

يحضر الفضاء عند رشيد المومني بأشكال مختلفة ، يحضر لغة ، ورسما ، وتشكيلا ، وهندسة ، ومتخيلا ، وصورا ، ووصفا ، وإيحاء ، ورمزا ، وأسطورة ، وواقعا أيضا . فالشاعر دائم البحث عن مكان آخر ، عن أرض أخرى ، عن مدينة أخرى ، عن غابة أخرى ، أو عرصة أخرى .... والغريب أن الشاعر ليس متطلبا ، ليس مغاليا في رغباته ، فهو لا يريد قصرا ، أو فيلا Villa ، أو عمارة فخمة من عشر طوابق ، ولكن يكفيه شقة في الطابق العاشر ، أو دارا قديمة في قعر المدينة ، ونافذة ، أو شرفة تطل على العرصة والأشجار ، بل إنه أحيانا يكتفي بالتحيز في بذرة عجيبة تختزل كل الغابات ، وكل الكون . إن الإنسان حسب مافيزولي يعيش موزعا بين ثنائية الثابت والمتحرك ، المقيم والمسافر ، " بين البيت الرامز للأمن والأمان والرحم الأمومي ، والانجذاب إلى حياة المغامرة الدائبة الحركة والانفتاح على اللانهائي والضبابي "(140) . وهذه الثنائية المتضادة ، هي من بين البنى الأنثروبولوجية التي تحدثت عنها الحكايات والأساطير والآداب . إن هذه الثنائية التي تقوم على البيت والخروج أو المغامرة تستدعي ذلك التداخل بين الهنا والهناك ، بين الأنا واللاأنا .

وهكذا نجد مختلف قصائد ودواوين رشيد المومني هي رحلات ، ومغامرات جريئة ، ومختلفة ، تروم الكشف عن حقائق جديدة ، وأمكنة جديدة ، ولغة جديدة ، وشعرية جديدة . تنطلق رحلات رشيد المومني المغايرة ، منذ أول ديوان له هو " حينما يورق الجسد "(1973) . حيث نجد الشاعر عكس المصطفين حول الواقعية ، والانعكاس ، والالتزام ، والعضوية ، والجماهيرية ، وغيرها من المفاهيم ذات الطابع الاشتراكي والواقعي والوجودي . يختار توجها آخر يعد حينها من الطابوهات في المغرب ، وفي العالم العربي من جهة أي تيمة " الجسد " ، كما يعتبر خروجا عن التوجه العام الثقافي والشعري الذي يرى أن دور الشاعر ، هو دور ثوري ، وتغييري ، وتنويري ... ولذلك على الشاعر أن يتطرق في أشعاره لما له علاقة بالواقع الاجتماعي للطبقات المسحوقة (والتي تجمع التحالف الرباعي : العمّال ، الفلاحون ، المعطلون ، الطلبة) في صراعها مع الطبقات المسيطرة البورجوازية والإقطاعية والكومبرادورية . وهو ما لم ينضبط له الشاعر رشيد المومني ، فقد كانت له وجهته الخاصة ، ورؤيته الخاصة للشعر والالتزام . فالشعر عنده هو التزام بالشعرية (بما يميز الشعر عن غيره من الخطابات اللاشعرية حسب البنيويين والشعريين من أمثال بارت ، جاكوبسون ، تودوروف ، جان كوهن ...) والتزام بالحرية . نفس الأمر سنجده في ديوانه " مشتعلا أتقدم نحو النهر "(1979) . حيث سيقرر في رحلته الجديدة الذهاب إلى أمكنة جديدة غير مألوفة وخاصة افريقيا . وهو ما أصر عليه منذ أو قصيدة في الديوان " الذهاب إلى أغلال افريقيا " . وهي رحلة مختلفة ومغايرة . فأغلب الرحلات كانت نحو الشرق قديما (الهند والصين وشبه الجزيرة العربية حيث توجد بعض الأمكنة المقدسة أو التاريخية والحضارية من قبيل مكة ، المدينة ، القدس ، دمشق ، بغداد) ، أو نحو الغرب في العصر الحديث (أوربا وأمريكا) . بينما الشاعر هنا وضدا هذه التوجهات والوجهات ، سيقرر الذهاب جنوبا ، لا شرقا أو غربا أو شمالا ، الذهاب نحو افريقيا ، وبالضبط نحو قيودها وأغلالها . ربما من أجل تحريرها ، أو ربما ليتقاسم معها الأغلال ، وهو ما فعله الشاعر في آخر القصيدة بعد أن عجز عن تحريرها . يقول :

" وأنا ... وأنت

في عزة نشوة من تداولت يده السلاسل ؟؟؟ "1 .

افريقيا هي الأخرى كانت تنتظر الشاعر ، ومتشوقة لظهوره وحضوره يقول :

" إلى افريقيا التي احتشدت سوالفها الكثيفة

في سماء الوقت يقودنا جسد من الأبنوس

مرتفعا ...

ومنخفضا .. ومنبسطا "2

هل هذه السوالف خيوط وحبال رمزية من أجل إنقاذ الشاعر ، أم أن الأمر لا يتعدى حلم يقظة سري ، يمكن اعتباره بمثابة رشوة لهوية أو لذّية للشاعر من أجل مكافأته على شجاعته ، وعلى إبحاره ، ومجازفته ؟ أو من الجهة الأخرى للتأويل ، أن الأمر يتعلق ببداية كابوس مخيف ، حيث السوالف هي وعد بتحولات مؤذية ، التحوّل إلى أفاعي ، وعصي ، وهراوات المخزن في ساحات الوطن ؟

الشاعر لا يذهب وحيدا بل مرفوقا (أو على الأقل متبوعا) بالقرى ، التي رفضت الانتماء لأي شيء آخر غير افريقيا تقول حاسمة محاولات تدجينها وترويضها وترويمها " لست من دمهم "3 . وهي جملة بمثابة لازمة أو بؤرة دلالية قوية ، ذلك أنها تتكرر أكثر من مرة في القصيدة . أيضا رافقه الماء " أمضي أنا والماء "4 ، ورافقه الأطفال أو لحقوا به " خلفنا سحب من الأطفال "5 .

الرحلة كانت عبر البحر ، عبر مركب من الأبنوس ، نوع من الخشب يتسم بصلابته وبحيويته وحياته ، يقول : " يقودنا جسد من الأبنوس "6 ،

ثم يضيف موضحا هذا البعد الإحيائي للمركب :

" لوح من الأبنوس

أو

جسد

يمضي بنا إلى جماجمها الجميلة "7

---

1 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ ص : 17

2 / 3 ـ نفسه ص : 9

4 / 5 ت نفسه ـ ص : 10

6 ـ نفسه ـ ص : 9

7 ـ نفسه ـ ص : 10

هكذا إذن يأخذ الشاعر رشيد المومني طريقا آخر ، ووجهة أخرى غير مطروقة ، ذلك أن التوجه نحو افريقيا ، واقعيا أو ثقافيا ، لم يكن واردا عند المثقف العربي والمغربي . لقد اختاروا مسلكين آخرين : مسلك الشرق عبر ما سمّي بالبعث والإحياء أو السلفية ، ومسلك الغرب عبر ما سمّي بالتحديث والحداثة ... ربما الاستثناء الوحيد يمثله بعض شعراء السودان أمثال محمد الفيتوري من خلال تركيزه على افريقيا كتيمة مركزية في اغلب أشعاره . وهو ما يظهر أيضا عند رشيد المومني من خلال ديوانه " مشتعلا أتقدم نحو النهر " وبالضبط من خلال قصيدته " الذهاب إلى أغلال افريقيا " . ما يؤكد اختلاف الشاعر عن مجايليه من المثقفين والشعراء المغاربة ، هو افتتاحه لقصيدته بجملة " لست من دمهم " مع تكرارها أيضا في مفاصل أخرى من القصيدة ، إنها جملة واضحة ، صادمة ، قاسمة ، حارة ... لا لبس فيها ولا غموض . تذهب رأسا إلى المعنى بنوع من الجزم . جملة تعلن الرفض ، والرغبة في التخلص والتحرر من الآخرين سواء على مستوى الطريق أو الوجهة ، أو على مستوى الرؤية للعالم والموقف والفكر ، وحتى على مستوى الكتابة الشعرية وطرق التعبير الإبداعي ... ذلك أنه تبنّى مسلكا شعريا مخالفا لما كان سائدا في بداية مساره الشعري في فترة السبعينيات ، أي القصيدة التفعيلية ، أو ما كان يعرف بالشعر الحر . فهو ذهب بعيدا شعريا بتبني مسلك أو نمط قصيدة النثر الذي لم يكن مطروقا ومتداولا في الشعر المغربي المعاصر (إذا استثنينا محمد الصباغ الذي كتب في الخمسينيات والستينيات ما عرف بالشعر المنثور) . الاختلاف أيضا تمثل في شكل الكتابة ، وبداية توظيف الرسم واللون والخط كوسائل ، ونوافذ أخرى لتهوية الشعر ، وفتحه على أراضي أخرى . فقد استعمل اللون البني لكتابة الديوان بخلاف اللون الأسود الذي كان معروفا ومتداولا . إنه لون اللهب ، ولون الطين ، ولون الماء مخلوطا بالدم... لقد حاول الشاعر أن يجد جسرا يربط بين المعنى والخط والكتابة ... بمعنى أن لا يظل الخط محايدا وحاملا للمعنى والرسائل والنوايا والمقصديات فقط .... الكتابة هنا أصبحت معنية بالكون الشعري ، بالرسالة الشعرية التي يرغب الشاعر أن يوصلها لنا . إن خطوط الترحال عند الشاعر كثيرة ، وكلها تشترك في الرفض لما هو سائد ، على مستوى التيمات والدلالات ، على مستوى النمط الشعري (قصيدة النثر) ، على مستوى الشكل واللون والكاليغرافيا ...

ومن التيمات المهمة ، والجديدة ، هناك تيمة الرحلة ، والخروج نحو أمكنة غير مألوفة .
وتيمة الطريق حاضرة بشكل هاجسي وملحاح ، وتتكرر في تجربته الشعرية منذ " حينما يورق الجسد "(1973) ، وصولا إلى آخر ديوان " من أي شيء "(2020) . فقصائد هي بمثابة بحث مستمر عن الطريق ، وعن الوجهة ... حيث نجد رحلات ، وتنقلات ، صعود وارتقاء ، وهبوط ونزول ، تعالي وحفريات ، ورياح ، واتجاهات ، وتيه ومتاهات ، وتداخلات ، وملاجئ ، ومسارات ، تحركات وتوقفات ... (هكذا نجد الرحلة واضحة ، لكن نقطة الانطلاق غير واضحة ، أو نقطة الوصول) ، وبالتالي هناك تساؤل مستمر حول البداية . من أين نبدأ ؟ ما الوجهة ؟ ما الطريق ؟ ما نقطة الوصول ؟ .... رحلات متعددة ومتنوعة ، رحلات أفقية نحو البحر ، وافريقيا ، والجماجم ، والغابة ، والنهر ، والمدينة ... ورحلات عمودية باتجاه الضوء ، والشمس ، والنجوم ، والقمر لدرجة أن الشاعر يتحول إلى ضوء ، إلى قمر في ديوانه الأخير " قمر بلا ليل " ، ورحلات نزولية حيث الحفر المتواصل بحثا عن الأصيل ، والثابت ، والجوهري ، بعيدا عن كل طبقات الزيف والكذب والإيديولوجيا ، التي تمنعنا من إدراك الأشياء والحقائق في فجريتها الأولى ...
فالخشب كائن حي لأنه ينتمي لنفس تصور الافريقي ، البدائي الذي يعتبر كل ما يوجد في محيطه حيا .
الأسئلة السبعينية من قبيل : من أين نبدأ ؟ وما العمل ؟ وما الطريق ؟ ظلت حاضرة ، لكن فيما يتعلق بالوصول ، وبالضبط بكيفية الوصول ، كيف الوصول إلى المركز ، إلى الجوهر ، إلى الماهية ، إلى الأصل ، إلى البذرة ، والنواة ، والنقطة ، وأحيانا إلى الصمت ، والفراغ ؟
ومازال أيضا ذلك الحماس ، والاندفاع ، والرغبة في الوصول التي كانت متحكمة في الشاعر السبعيني عموما ، مع ملاحظة أن طريقة الوصول مختلفة ، وكذلك فيما يخص نقطة الوصول : رشيد المومني راهنا على الخيال ، وعلى الصورة الشعرية ، وعلى قصيدة النثر ، أو لنقل تحديدا راهن على الشعر هكذا بلا حدود ، ولا ضفاف ، ولا قواعد ثابتة ... الدليل على ذلك أن الشاعر رشيد المومني كان دائم التجريب ، ودائما كان يحرص على أن يأتي بالجديد ، أو أن يصمت . وربما هذا ما يفسر غيابه عن الساحة الشعرية ، على الأقل

على مستوى نشر الدواوين ، وصمته لأكثر من عشرين سنة (من 1979 سنة نشر ديوانه " مشتعلا أتقدم نحو النهر " ، إلى سنة 2002 سنة نشره لديوانه " مهود السلالة ") .
بينما معاصروه راهنوا على الواقعية ، وعلى المحاكاة ، والانعكاس ، وعلى الإيديولوجيا ، والخطابية ، وعلى القصيدة التفعيلية ، أو ما يعرف بالشعر الحر . نقطة الوصول أيضا كانت مختلفة . الشاعر رشيد المومني ، كان يستهدف التغيير العميق ، التغيير الحقيقي الذي يبدأ من الجذور ، من الذهن ، من الروح ... في حين نجد معاصريه ، كانوا يستهدفون التغيير الآني الإيديولوجي والسياسي والاجتماعي ...
فالشاعر رشيد المومني لم يفقد ذلك الحماس ، والشغف ، والاشتعال ، والسير الحثيث ، والاندفاع ... حتى الآن . يشعر القارئ أن الشاعر جدي فيما يقول وفيما يكتب ويرسم ويهندس وأنه مشمّر على ذراعيه حتى آخرهما ، يشعر أن الشاعر مؤمن بما يفعل (الإبداع الشعري عنده تجاوز القول أو الكتابة ، فهو يحرض ملكات أخرى للعمل ، ويستعمل مداخل أخرى تبدو غير شعرية بالنسبة للشعرية التقليدية ، أي ما يتعلق بالرسم ، واللون ، والخط ... فهو مهووس بشعرية مفتوحة ، شعرية مندلقة ، شعرية أكبر وأغرب وأجدّ ...) . رغم ما يبدو على شعريته الحالية ، من تركيز ، وتكثيف ، وفن ، وصنعة ، وإجادة ... إنه يكتب بجنون معقلن على حد تعبير الشاعر عبدالله راجع ... هذا ما يمكنه معاينته في شعره ، فالقارئ الذي لا يمتلك أدوات ، ورصيد قرائي كبير في عالم المتخيل بشكل عام من الأساطير والخرافات إلى الأديان ونصوص التصوف والحركات الأدبية الحديثة الرمزية والسوريالية والعبثية والسحرية بالإضافة إلى الفلسفة ، والنقد ، والفن ... فإنه سيجد صعوبة في الولوج إلى عوالمه السحرية ، الطلسمية ... أحيانا نجده يكتب بلغة سحرية ، فلكية ، تنجيمية لكن دون مغالاة (يظهر ذلك في شكل استغلال الورقة ، ما يجعل القارئ أمام هندسات مستمرة ، وأن الورقة تقدم نفسها كل مرة بشكل جديد أو بلغة وقتية ب " لوك look " جديد ... وهذا ما يجعل القارئ يشعر بالحركية ، بالسير ، بالماء يغمر قدميه ... وهنا نخلص إلى طريقته الكبرى في اللعب : البحث عن الثابت داخل المتحرك ، والمقيم داخل العابر ، والجوهري داخل النافل والإضافي والهامشي ، والعمدة داخل الفضلة ... الشاعر هنا لا يعارض ، ولا يرفض تدفق الزمن وسيرورته ، لكنه في المقابل يعمل على

إيقافه للحظات ليتملّى ما حوّش من زهور ، وما أبدع من تحف ، هذا ما يجعل الكون ينتبه إليه والزمن أيضا " برق يشير إليّ " وكأنه يقول انا المجد للشاعر . فالشاعر يقوم بعمل جليل ، يوجد ترنيمة ، تميمة ، أسطورة ، طقسا ، أو حفلا موغلا في الرموز والألوان والغمغمات والإشارات ...

هذا الاندفاع ، هذا المشي الحثيث على غرار المشّائين الكبار ، والملّاحين الكبار ، والمحلقّين أو الطيّارين الكبار ، يعكس روحا حية وديناميةومفتونة بالحياة والمعرفة وأسرار الوجود ... ويعكس أيضا نوعا من القلق ، والغضب ، والتوتر ، والاشتعال ... حتى ليخيّل لي أن الشاعر رشيد المومني ، لا يتوقف ، وأنه دائم الحركة ، ودائم الفعل ، ولا ينام ... ربما ذلك ما يعكس تعدد مواهبه فهو شاعر ، ورسام ، وخطاط ، وموسيقي ، وفيلسوف ، وعاشق للسفر ، والمشي ... في المقابل هو يعشق فاس كثير ، يعشقها لحد أنه أفرد لها معارض خاصة ، وقصائد خاصة ، وديوانا كاملا هو " مهود السلالة " . يمكنني أن أقول أن رشيد المومني هو شاعر فاس الأول ، أو على الأقل من شعرائها الأساسيين (رغم ما في هذا الحكم من ذاتية ، وحتى من غرابة لأن الشاعر لم يذكر مدينة فاس بالاسم بتاتا ـ المرة الوحيدة التي ذكر فيها مدينة فاس ، كان ذلك بديوانه " مهود السلالة " وفي الإهداء تحديدا : " إلى تباريح رمادها / فاس / منفى أنامل الرائي " ، لكنها ذاتية مبنية على استقراء موضوعي على الأقل لشعر الشاعر رشيد المومني ، فهي تحضر في متخيله بأشكال كثيرة ومتنوعة ، تحضر في صوره ، ومجازاته ، ورموزه ، ومفارقاته ، وثنائياته ، ومبالغاته ، وعجائبه ، وأهواله . وفي مبحث " الفضاء في شعر رشيد المومني " سنوضّح ذلك أكثر) .

والشاعر رشيد المومني يؤكد على اختياره ، على مشروعه الشخصي الوجودي المتمثل في المشي مهما كانت الصعاب والعراقيل ، لأنه استعد لذلك بما يكفي ، فهو يمتلك من القدرات ما يجعله يتجاوز تلك العوائق مهما كانت شدتها وصلابتها ، قدرات خارقة وعجيبة ، إذ يمكنه أن يغير الوجهة ، والفضاء ، ومجال اللعب بسهولة ، من الأرض ، إلى الماء ، إلى السماء ، إلى النجوم ، إلى الليل ، إلى السديم والعماء ... فبإمكانه أن يأتي من كل الجهات ومن اللاجهات أيضا . فالشاعر دائم التشكل ، دائم التوالد ، دائم التناسخ ، دائم المشي ، دائم

الحفر ، دائم الصعود والهبوط ، دائم الركض .... يذهب وحيدا ومع الآخرين : القرى ، الأطفال ، الماء ، الصدى ، الأرض ، النار يقول :

" أحمل الأرض وأعدو

أحمل الماء وأعدو

أحمل النار وأعدو "1

وهي نفس الصورة تتكرر في ديوانه " ثلج مريب على جبهة الحطاب " ، وبطرق مختلفة ، حيث يكشف من خلالها عن هويته وكينونته وماهيته (هذا المبحث سنعود إليه في حديثنا عن الذات في شعر رشيد المومني) يقول :

" أن

أتأبط الجبل

....

وأن

أحمل شمسي بين يديّ

نكاية

في لؤم الشمس المطلة عليّ

من تحت "2

يذهب واضحا ومتقنعا ، ظاهرا ومتخفيا ... يفعل كل ذلك من أجل الفهم ، من أجل الوصول إلى الحقيقة ، من أجل فضح زيف التاريخ يقول :

" إذن

عند المتاهة

كذب التاريخ على الماء

عليهم وعليك "3

و من أجل الانتصار على الخوف ومشاهد العار والذل يقول :

---

1 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ رشيد المومني ـ ص : 91

2 ـ ثلج مريب على جبهة الحطاب ـ رشيد المومني ـ ص : 13 / 14

3 ـ نفسه ـ ص : 8

" تهنا دهورا

جبنا دواخلنا

انحنينا ... دفنّا وجوهنا في الرمل "1

هكذا إذن يتضح لنا أن الطريق تشكل تيمة مركزية في شعره ، وخاصة في المرحلة الشعرية الأولى السبعينية ، ذلك أن الشاعر ، كان شابا في بدايات عمره البيولوجي والفكري والشعري ، ومن ثمة هاجسية وقلق الطريق لدرجة أن الأمر كان يتحوّل إلى قلق وحصر واكتئاب ، لأننا نعرف أن من أصعب الأشياء في حياة الإنسان ، ألا يجد الطريق ، ألا يقدر على الاختيار ، أن يشعر بالضياع ، والمتاهة ، والفقدان ... وفي حمّى هذا الضياع ، والرفض لما هو سائد من طرق واختيارات : طريق المحافظة والسلفية والوطنية والقومية ، أو طريق الحداثة والاشتراكية والثورة والأممية . سيصر على أن تكون له وجهته الخاصة ، وجهة مغايرة ، ولذلك سيشد الرحال نحو الجنوب ، نحو افريقيا ... والعودة هنا لافريقيا هي عودة رمزية ، على اعتبار أننا ننسى انتماءنا الافريقي ، انتماءنا للصحراء ، والغابة ، والطبيعة ، وقوة الفطرة .... يقول باشلار " إن لكل صورة عظيمة عمق حلمي بعيد الغور ، يضيف إليه التاريخ الشخصي لونا خاصا "2 . والشاعر يصر على الوصول مهما كانت العوائق ، والصور الذاكرية المملوءة بالرعب ، حيث الحرب ، والخناجر ، والسيوف ، وطيور العنف ، يقول موضحا تضحيته العظيمة بنفسه ، من أجل هذا الحلم ، وهذا الاختيار : " ها أنذا وصلتك باحتراقي "3 . لكن في قصائد أخرى من ديوانه الذي يمثل تجربته الأولى ، أو مرحلته الأولى في الكتابة الشعرية ، نجد قلق الطريق مطروح بحدة ، ذلك أنه لا يعرف نقط الانطلاق ، نقطة البدء ، يقول :

" .....

نبدأ الآن من فندق بالخليج

أو ... من نجمة تتهيأ للخروج من سجننا الوطني .. ؟؟

أم ... نتمدد ... ؟ "4

---

1 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ رشيد المومني ـ ص : 91

2 ـ جماليات المكان ـ كاستون باشلار ـ ترجمة : غالب هلسا ـ ص : 57

3 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ رشيد المومني ـ ص : 16

4 ـ نفسه ـ ص : 29

ثم يقول موضحا هذا التيه الجماعي ، وليس تيه الشاعر فقط :

" تهنا دهورا

جبنا دواخلنا

انحنينا ... دفنّا وجوهنا في الرمل "1

ثم يقول أيضا :

" هل أغني ... ؟

" هل أتبع هذا النجم ؟

" هل أسقط في جوف البركان ... ؟ "2

هذه الأسئلة الصعبة الملتهبة ، والتي تتبأّر كلها ، أو تتمركز في الأخير حول سؤالين إشكاليين بلغة جورج لوكاتش هما التشبث بالمبادئ والأفكار والرؤية للعالم ... مما يقود رأسا إلى السجن والمنافي والتعذيب ، أو القبول بالواقع على علاته والارتماء في أحضان السلطة ، مما يقود إلى الكثير من الامتيازات ، والوضع المريح ... وهو ما عبّر عنه الشاعر قائلا :

" ورأيت قربي حاديّ الغيم

قلت له : ـ

يا حاديّ الجمر

هل زارني أحد ؟

قال : ـ

زارتك الرياح ولم تجدك

فاتجهت إلى طريق السوق جائعة

وغاضبة .

حرّضت أعضاء جسمي المتهالك

ثم انطلقت إلى طريق السوق أتبعها لأخذها

---

1 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ رشيد المومني ـ ص : 32

2 ـ نفسه ـ ص : 99

إلى طريق السجن

أو إلى طريق القصر "1 .

والديوان " مشتعلا أتقدم نحو النهر " في رأيي يحاول أن بقدّ لنا صورة عن قلق المرحلة ، وما عاناه الشاعر المغربي من حرب حقيقية على أحلامه ، وأفكاره ، من أجل احتوائه وتدجينه بكل الطرق ، سواء عن طريق الاحتضان ، والامتيازات ، والريع وغيره ... أو عن طريق التضييق عليه وعلى أفكاره ، وتعريضه للسجن والمنفى (عبداللطيف اللعبي نموذجا) .

والواضح أن الشاعر رشيد المومني لم ينبطح ، ولم يرضخ ، واختار طريق السجن / طريق النضال :

" بحزني أحارب الأعياد

بجوعي أقاتل ساحات الفواكه والخبز

بعريي أواجه كل المصابيح

وليس لي سوى الفقراء

واسمي الحركي .

.....

ناديت

يا اسمي الحركي !

الآن نفتح كل القلوب ... وكل العيون

كل البيوت ... وكل السجون "2 .

---

1 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ رشيد المومني ـ ص : 120 / 121

2 ـ نفسه ـ ص : 123

7 ـ من الكون إلى النقطة أو جدل الكبير والصغير :

هنا لا نقصد الكون في شموليته ، ولكن الكون الشعري ، أي مجموع المواد ، والأشياء والكائنات التي استعملها الشاعر ، إن الأمر أقرب مما سمي بالقوى الفاعلة في السرديات الحديثة ، أو ما سماه أمبرطو إيكو بالموسوعة ، أي مختلف تلك المعاني التي نحتاجها في التأويل ، يقول إيكو معرفا الموسوعة " إنها المجموعة المسجلة لجميع التأويلات ، ويمكن تصورها موضوعيا على أنها مكتبة المكتبات "1 . فمما يتكون الكون الشعري لرشيد المومني ؟ وما هي مرتكزاته ، وتيماته الكبرى ؟

أ ـ النقطة أو البحث عن الأم :

أول ما نلاحظه حول التجربة الشعرية للشاعر رشيد المومني ، هو وجود عملية تفكيك مستمرة للكون ، عملية حفر أركيولوجي وجينالوجي متواتر ، بحثا عن المهم ، والأساسي ، والجوهري... ووجود عملية هدم ، وتكشيط ، وصقل ، وجرف لمختلف الطبقات التي تغطي المركز . لذلك فالشاعر لا يتردد في أن يغرق كل شيء في مياه الشك ، من أجل إيجاد حصاة الحقيقة ، بذرتها ، نواتها ، نقطتها ... ولذلك يكثر معجم المحو والنسيان ، في العديد من القصائد ، يقول في ديوانه " هكذا سدى " :

" يتعهد

بالمحو

ما يتعهّده

بالكتابة "2

---

1 ـ السيميائية وفلسفة اللغة ـ أمبرتو إيكو ـ ترجمة : أحمد الصمعي ـ نشر المنظمة العربية للنشر والتوزيع ومركز الدراسات الوحدة العربية / بيروت ـ ط 1 ـ 2005 ـ ص 189

2 ـ هكذا سدى ـ رشيد المومني ـ ص : 20

وقد كتب هذه الشذرة بخط بارز كدليل على أهميتها ، وأماميتها في رؤيته للشعر . ذلك أن الإبداع عنده يقوم على الكتابة ، على الدال بكل أهميته ، وأناقته ، وروحانيته ، حيث عمل على استثمار الجانب الغرافيكي بقوة في كتابة قصائده ، عبر توظيف الخط ، بصيغ مختلفة ، وصولا إلى الخط الفني ، الذي يفرض نفسه كعلامة ، أو كخط من خطوط الكتابة بتعبير جيل دولوز ويوري لوتمان ، اللذان يعتبران الإبداع هو بمثابة سيمياء تقوم على مجموعة من الخطوط . ويقوم الإبداع عنده أيضا على المحو ، والنسيان ، والصمت ، والفراغ ... وهو ما يستثمره في دواوينه ، ذلك أن جمالية الصمت ، والفراغ بارزة في تأثيثه لقصائده ودواوينه . يقول أيضا :

" ما استبقيت غير النسيان

وغير القصائد التي قطّرتها مخطوفا

وأوشكت أن أبيدها

كلّما أعادني الصحو إليّ "1

والشاعر لا يتردد على القيام بمهامه الهدمية والتنقيبية إلى أبعد الحدود ، حتى أنه يصل في عملية الحفر إلى المنطقة الحرجة ، إلى الحدود المحرمة التي تفصل بين عالمين : بين الحياة والموت ، بين الوجود والعدم ، بين الكوسموس Cosmos والكاوس Caos ، أو الكون والعماء ... عملية الحفر تجعل الشاعر ، ومعه نحن كقراء ، نطلّ على الجهة الأخرى من الحياة والوجود ، أي جهة الموت والعدم والعماء واللابدو معنى ...
أحيانا يبدو الشاعر رشيد المومني كطفل ، ذلك أنه يكتب بروح الطفل ، حيث الشغف ، والحماس ، والاندفاع ، والفرح ، والرغبة الجارفة في معرفة كل شيء ، لذلك فهو يلتجئ إلى التخريب ، والتكسير ، والهدم ، والتفكيك (كما يفعل الطفل مع ألعابه ، ظنا منه أنها تخفي في داخلها شيئا غريبا ، شيئا مسليا ، شيئا جديدا ... يفعل ذلك بغبطة للكشف عما

---

1 ـ هكذا سدى ـ رشيد المومني ـ ص : 23 / 24

وراء الشكل ، ما وراء المظهر ... الشاعر العميق طفل كما أكد على ذلك باشلار ، وراينر ماريا ريلكه في كتابه " رسائل إلى شاعر شاب " . والطفولة هي تيمة شعرية بامتياز ، تمتلك قوة تعادل قوة العناصر الأربعة (الماء ، الهواء ، التراب ، النار) . يقول باشلار : " الطفولة الفائضة هي بداية قصيدة "1 . لكن الملاحظ أن رشيد المومني يكتب كطفل حكيم ، ذلك أنه رغم استحضاره للروح الطفولية ، لكنه لا يستسلم لها ، فهو دائم الاشتغال على نصوصه ، وأعماله ... فهو حتى في رحلاته الأشد خطورة ، الرحلات إلى افريقيا ، إلى الجماجم ، والماء ، والنهر ... وفي حروبه كان يستحضر الأطفال ، إنهم سنده في العديد من مغامراته ، ومشاريعه ، وكتاباته يقول في ديوانه " مشتعلا أتقدم نحو النهر " :

" أمضي أنا والماء

وخلفنا سحب من الأطفال "2

ثم يقول أيضا

" ها أنذا وصلتك باحتراقي

وتحفّني سحب من الأطفال

جاؤوا من المدن البعيدة والقريبة

من حدود محّرمة على قدمي "3

إن الشاعر العميق ، شاعري طفولي ، شاعر ظاهراتي ، شاعر لا يكتفي بما يظهر ، بل يبحث في أعماق الأشياء والظواهر ، أو يعمل على خلقها من جديد ، لأن عمل الشاعر ليس بلاغيا فقط ، بل عملا وجوديا ... فخلف الواقعي دائما هناك جوانب أخرى لا واقعية ، وخفية ، وخيالية ... وذاك ما يستهدفه رشيد المومني ... الدليل على ذلك أن صوره الشعرية

---

1 - ـ شاعرية أحلام اليقظة ، كاستون باشلار ، ترجمة جورج سعد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر (بيروت) ، ط 1 ، 1991 ـ ص : 109

2 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ رشيد المومني ـ ص : 10 **3 ـ نفسه ـ ص : 16**

تفيض بالغرابة ، والجدة ، والطزاجة ، حتى أنها تغرينا بافتراسها ، ومشاركتها طقس النهش الكوني يقول :

" والغابة هي الغابة

كلّ ليل

تتوّج نابا جديدا

ملكا على فرائس الضوء . "1

وأحيانا تجتاحنا الرغبة أن نتحول إلى نقطة سوداء في جلد الفهد وهو يبحث في الغابة عن الحروف المناسبة ، يقول :

" وإلى أي حروف أعدّ الفهد كل هذي النقط السوداء التي

يطوف بها في متاهة الغابة ؟ "2 .

ما يميّز الشاعر رشيد المومني ، أنه لا يكل ، ولا يتعب ، فهو دائم البحث عن الحقيقة ، وعن الجمال ، وعن الشعر ، وحين يشعر بالعياء يتوقف ... ذلك أنه لا يرضى بالقليل ، لا يرضى بكتابة لا تروم الأطراف ، والعمق . الدليل على ذلك توقفه عن النشر لأكثر من عشرين سنة ، من 1979 إلى 2002 . ومن الهواجس الشعرية والوجودية والفلسفية التي تسكنه نجد الحفر حتى أبعد نقطة ، ذلك أننا نجده يبحث عن الثابت ، والأصيل ، واللامتجزئ ، أو ما يسمّى بالمتناهي في الصغر . لذلك لا عجب أن تتكرر عنده النقطة باستمرار ، وفي الكثير من القصائد ، وفي جل الدواوين ، إن لم نقل كلها ... ورغم هذا التكرار إلا أنها تأتي دائما في صور جديدة ، وبمعاني جديدة ... تفسير ذلك بسيط جدا ، لأن النقطة توجد في كل شيء ، بل هي أصل كل الأشياء والأشكال والموجودات ... فهي تتموقع في أمكنة عدة ، وسياقات عدة ، لدرجة أننا نشعر أنها هي أصل العالم أو الكون .

---

1 ـ هكذا سدى ـ رشيد المومني ـ ص : 15

2 ـ نفسه ـ ص : 12

يقول ميرسيا إلياد : " إن اكتشاف أو تعيين " نقطة ثابتة " أي مركز ، لهو فعل يضارع " خلق العالم " "1 . وهذا ما يفعله رشيد المومني باستمرار ، ففي كل رحلاته وحفرياته ، نجده يبحث عن هذه النقطة الثابتة . ففي رحلته إلى افريقيا يتوقف عند الجماجم ، لأن ما يبقى من الإنسان هو الجمجمة . الجمجمة بالطبع تأخذ شكل نقطة ، وهي اختزال للإنسان ، ومن هنا قيمتها عند الشعوب البدائية ، فقد ارتبطت أولى الديانات بعبادة الجماجم حسب جلبير دوران ، كما أن الشيمات الصعودية المرتبطة بالنظام النهاري للمتخيل ، عملت على تثمين الرأس وجعلته يوازي قمم الجبال ، والملك على مستوى الحكم والسلطة ، يقول : " فالشيمات العمودية تفضي إلى تثمين الرموز والأنماط الجامعة الملكية على صعيد العالم الكبير الاجتماعي ، والقمم على صعيد العالم الكبير الطبيعي ، والرأس على صعيد العالم الصغير للجسد الإنساني والحيواني "2 . وفي التصوف نجد المتصوفة يماثلون بشكل طبيعي بين الرأس والدائرة السماوية ، حيث العينان تشكلان الشمس والقمر . كما أن الإثنوغرافيا سجلت ظاهرة عبادة الجماجم عند القدماء يقول دوران " عبادة الجماجم ستكون هي الظاهرة الدينية الأولى بالنسبة للنفس البشرية " 3.

ولنا أن نتساءل هل هذا الحفر هو نوع من الهروب ، والرغبة ، والرغبة في الاختفاء ، والتواري عن الأنظار ؟ أم أن الأمر لا يتعلق بحفر سيكولوجي ، بل يتعلق بحفر معرفي ؟

إذا كان هذا الحفر ذا طبيعة سيكولوجية ، فما الذي كان يدفع الشاعر لهذا التواري ، ما الذي كان يخيفه ويرعبه ، ويدفعه لاختراق أي شيء مهما كان صلبا ومنيعا ، من أجل أن يجد مكانا يوفر له الحماية ، والأمن ، والطمأنينة والراحة ؟ هل كان الشاعر يبحث عن أمه ، عن رحمها الذي يمكنه أن يقيه من شر العالم الخارجي ؟

---

1 ـ المقدس والدنيوي ـ مرسيا إلياد ـ ترجمة نهاد خياطة ـ دار العربي / دمشق ـ ط 1 ـ 1982 ـ ص : 24

2 / 3 - Les structures anthropoligiques de l'imaginaire - Gelbert Durant ; p : 157

ب ـ الهروب من المدينة إلى المدينة :

نعرف أن الرومانسيين ، هم الآخرون كانوا يهربون من الواقع ، ومن المدينة تحديدا ، وهو ما ظل حاضرا حتى في الشعر العربي المعاصر ، ذلك أن عدم التوافق مع المدينة ، عبّر عليه أكثر من شاعر انطلاقا من بدر شاكر السياب فصلاح عبدالصبور ، وعبدالوهاب البياتي ، وعبدالمعطي حجازي ، وسعدي يوسف ... وهكذا نجدهم يكتبون عن الجدران ، والضياع ، والاغتراب ، والحزن ، والوحدة ، والحنين إلى البلد .... الشاعر رشيد المومني هو الآخر يعبر عن رفضه للمدينة ، فمن رافقه في رحلته نحو افريقيا في قصيدته " الذهاب إلى أغلال افريقيا " نجد القرى والأطفال والماء ، لا المدن يقول :

" ـ لست من دمهم

تقول القرى

للقرى

وتتبعني "1

ولكن الشاعر في هذا الرفض للمدينة ، لا يطلب القرية ، بل يذهب نحو النهر والماء ، ويذهب نحن الأصيل ، والقديم ، والأولي ، يذهب نحو افريقيا (افريقيا الرمز طبعا ، افريقيا الأنثى الهائلة التي نشرت سوالفها في السماء لاستقباله) بعيدا عن نار الواقع ، وحروبه ، ورماحه ، وكواسره... يقول : " إلى إفريقيا التي احتشدت سوالفها في سماء الوقت "2 . وفي مرحلة ثانية سيهرب من المدينة إلى المدينة ، إلى المدينة الحلم ، المدينة التاريخ ، المدينة العمق والجذور ... لذلك فقد خصص لها ديوانا كاملا هو " مهود السلالة " ، تحدث فيه عن فاس المكان ، الحضارة ، التاريخ ، الرمز ، الأسطورة ... لا المدينة الجديدة ، الحالية ، الواقعية في صخبها ، وتحولاتها المريبة ... ولذلك سوف يعتمد الحفر أيضا بحثا عن هذه المدينة التي لم يبق منها سوى آثار تشهد على عظمتها ...

---

1 / 2 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ رشيد المومني ـ ص : 9

هذا الولع بفاس التاريخ والحضارة والمعمار البديع ، هو ما جعله يعتمد الوصف كثيرا الذي يكاد يصل أحيانا إلى الدرجة الصفر من البلاغة ... وذلك يعود في رأيي لحب الشاعر للمدينة ، فالوصف ، والعد ، والإحصاء ، والتدقيق ... دليل على المحبة ، لا نصف إلا من نحب ، أما من لا نحب فغالبا لا نذكره ، وإن اقتضى الحال ذلك فإننا لا نتوقف عنده ، بل نتجاوزه بسرعة ... أضف إلى ذلك أن فاس في واقعيتها ، لا ينقصها الإيحاء ، والمجاز ، والرمز ، والشعر ... فكل بناياتها ، ودروبها ، وعرصاتها ، ومنتوجاتها التقليدية هي قصائد كبيرة .... وهكذا فقد حضرت المدينة عند الشاعر بمختلف عناصرها ورموزها ، ومكوناتها : الأبواب ، الأقواس ، الجوامع ، المآذن ، الأدراج ، السلالم ، القبب ، الدروب ، الأحواض ، العرصات ، التخاريم ، الظل ، النوافذ ، العتبات ، الأسطح ، المكنسة ، الشرفة المعلقة ، المفتاح ، الحصى ، الماء ، الممرات ، استدارة ، سقف ، أسوار ، سواري ، أباريق ، كوة ، هندسة ، مهود ، دورية ، الهدم ، البناء ، الصمت الحجري ، برج ، الدمليج ، منزه ، الأزقة ، الحرف ، ركائز ، الوشم ، حائط ، جدار ، الفراغات ، الأسقف ، المقصورة ، الستائر ، اللبنات ، تقاسيم ، الحراس ...

المدينة تحضر في تجربته الشعرية بكل أسرارها ، وترشه باستمرار بالمعاني والصور ، فهي حضرت في شعره كموضوع ، وخاصة في ديوان " مهود السلالة " ، كما حضرت كصور ، وإيحاءات ، وكخزان من التأثيرات ، والأصداء ، والكلمات ، والمعاني ... ربما يمكن القول أن رشيد المومني كان يحاكي فاس في كل كتاباته ، فهو يكتب كمدينة ، مدينة عميقة ، مدينة علمية ، مدينة رمزية ، مدينة فنية ، مدينة سحرية وعجائبية ... الدليل على ذلك أنه كان مضطرا لرسمها ، والرسم هو نوع من الوصف ، والمحاكاة ، ونوع من التوله بالمدينة ، وهو توله صوفي ، حيث نجد المعجم الصوفي حاضر بقوة في الديوان ، ومن أهم ما يميز التجربة الصوفية كتجربة إبداعية ، وفلسفية ، ودينية ارتكازها على مبدأ معرفي ونفسي مهم هو (الحلول) ، أي أن الذات تحل في الموضوع ، وتنتفي بالتالي المسافات والفروقات (أتصور أن الشاعر رشيد المومني لا يغادر فاس ، بل ويصعب عليه أن يغادرها ، لأنها بالنسبة إليه هي امتداد لكينونته ، وروحه ، وجسده / إنه الشاعر المقيم العابر .) ، ومن أهم ألفاظ الحقل الصوفي المرتبط بالمدينة / الديوان نجد : تباريح ،

الرماد ، الرائي ، فردوس ، المواويل ، الحلول ، الله ، تتناسخ ، عرش ، حلم ، المقدس ، نشيد ، فجر ، مهجع الضوء ، النداء ، أدخل ، الظل ، الدرب ، حارسة الرماد ، الجرح ، القلب ، مقامات السيدة ، الإقامة ، العبور ، النبع ، منتشيا ، النبوءة ، تؤول ، الأعمى ، العتبات ، يدلّك ، ثلاث عيون ، موال غامض ، المعلقة ، مفتاح الغيب ، اسأل ، أسرار ، بوابة السماء ، الروح ، تهويمة ، حاشية ، ضمّخ ، رماد الجنون ، أباريق ، المحتجبة ، المشرعة ، رحيق ، العارفة ، خلوته ، الرؤيا ، النار ، المفتونة ، برزخ ، تجوهر ، عزلة ، برج ، صوت ، وصايا ، مغارة ، منزهك المعلّق ، المرتقى ، الحرف ، شطح ، الحفر ، الموشح ، مساقط الأنوار ، الكشف ، فضة الهذيان ، السلّم ، شاهد ، الذهول ، مئذنة ، عرصة ، الفصل ، الوصل ، انشطارات ، القيامة ، توازن ، إيقاع ، أسفل ، عل ، تقاسيم ... كل هذه المجرة من الكلمات الصوفية الروحانية ، تذهب بنا نحو مدينة عظيمة ، مقدسة ، صوفية ، وموغلة في الشطح والإبداع والذهول ... لقد عمل الشاعر على أسطرة المدينة ، على رفعها إلى مستوى أعلى من القداسة ، والضوء ، والانخطاف ... لذلك فالشاعر لم يختر بديلا عنها ، لا يرغب أن يرحل عنها نحو أمكنة أخرى أو بدائل أخرى ... بل يرغب أن يتغلغل فيها أكثر ، وأن يختلط بها أكثر ، وأن يحلّ بها أكثر . فالمدينة ـ مدينة فاس تحديدا ـ هي بمثابة بيته ، لذلك فهو يتحدث عن بيته الطفولي من خلال فاس قاطبة ، فاس استطاعت أن تؤثر فيه لدرجة أن خياله الشعري والتشكيلي ارتبط بها لدرجة الأمومة .

والبيت عند باشلار يمتلك قوة تخييلية تعادل خيال العناصر المادية كالماء والهواء والتراب والنار ، وخاصة من خلال تفجيره لأحلام يقظة ذات علاقة بالذكريات القديمة . وباعتبار أن حلم اليقظة هو مصدر الإبداع الشعري فإنه يشتغل في علاقته بالبيت بطريقة الدمج بين البيوت عبر ما قد نسميه بالتكثيف أو الاستعارة يقول باشلار : " خلال أحلام اليقظة تتداخل مختلف البيوت التي سكنّاها ونحتفظ بكنوز الأيام السالفة "1 . وهذا ما نجده عند الشاعر رشيد المومني ، أي أنه كان يستحضر المدينة عن طريق التكثيف والاستعارة ، ففي صوره ورسومه ، كانت تحضر المدينة بكل مؤثثاتها المعمارية ، والفنية ، والتشكيلية ، فيختار ما به ملونته palette وشعريته .

---

1 ـ جماليات المكان ـ كاستون باشلار ـ ترجمة : غالب هلسا ـ ص : 37

ويذهب باشلار إلى أن الحديث عن البيت ينبغي أن يكون إيحائيا ورمزيا وشعريا بعيدا عن الوصف والتقرير والتعيين والمباشرية . وبذلك فالبيت يصلح أن يكون موضوعا للشعر أكثر من الرواية يقول : " إن البيت ينتمي إلى أدب العمق ، إلى الشعر ، وليس للأدب المنساب "1 . ويؤكد على التأثير العضوي للبيت في الإنسان . إن بيت الطفولة يرسم فينا هيكليته وخريطته الهندسية ، لدرجة يمكن اعتبارنا امتدادا لذلك البيت أو نتاجا له ، أو أبناءه، أو أشكاله وصوره ونسخه الحية يقول : " إننا رسم بياني لوظائف ذلك البيت المحدد "2 . وهكذا فالبيت الشعري حسب باشلار هو البيت المفتوح على الكون ، البيت البسيط ، البيت الطبيعي لا البيت المديني أو الحضري . فالبيت المديني يفتقد للكونية والحميمية ، ومنفصل عن محيطه الطبيعي ، واصطناعيته هذه " تجعل الحياة الأليفة تنفلت هاربة في كل اتجاه "3 . لكن الأمر بالنسبة لفاس لا ينطبق ، فهي مدينة قديمة ، مدينة تجعلك تشعر من أن تدخلها وكأنك في البيت ، نظرا لحميميتها ، وتقارب أسوارها ، وضيق أزقتها ، في فاس القديمة تشعر بالتناغم مع المكان ، وأنك جزء منه ، وليس غريبا عنه ، هذا البعد الهندسي ، بالإضافة إلى البعد التاريخي والثقافي ، هي ما جعل الشاعر يكتب بلسانها ، وبروحها ، إذ تتحول إلى بديل عن البيت ، أو على الأقل يمكن اعتبارها توسيعا له ، وبديل عن الأم ، وإن كان لا يصرّح بذلك لأن رشيد المومني أكبر من أية انجذابات عاطفية لا تضيف له شيئا ، ذلك أنه حتى لو لعب كالأطفال ، فإنه يلعب بالنجوم أو بالكلمات ، يقول في قصيدته " كمائن الكلمات " موضحا هذا التناوس بين الأعلى والأسفل ، بين النجوم والكلمات ، بين الطفل والشاعر ، بين الحليب والماء ، بين الحكاية والقصيدة ، بين الرؤيا والشهوة :

" سلاما

أيها المجرى الحليبيّ المطوّق بالحكايات !

---

1 ـ جماليات المكان ـ كاستون باشلار ـ ترجمة : غالب هلسا ـ ص : 52

2 ـ نفسه ـ ص : 37

3 ـ نفسه ـ ص : 52

قل

أية كوة كان الطفل يرشق بالنجوم

قبل أن تحرق عينه الرؤيا

ويسقط ملء شهوته

في

كمائن

الكلماتـــــ . "1 .

والملاحظ أن الشاعر رشيد المومني مصر في كل أعماله ، على الذهاب بعيدا في العلوّ ، أو في الأعماق . يقول موضحا رهانه الشعري ، أو تحديدا جزء من مشروعه الشعري ، يقول في قصيدته " غيمة الحكي " :

" من أجل هذا الجدار الشبيه بغيمة النسيان

جئـــــــت

غير أنّي سأمكث قيد ما تشتهيه

النوافذ

أو قيد ما يشتهيه

الحفـــــــــر "2

هكذا نلاحظ أن الشاعر موزع بين الصعود والهبوط ، بين النافذة والحفر (النافذة هنا المفتوحة على الأعالي ، أو على الغابات ، والعرصات ، والأقواس ... نادرا ما ينظر الشاعر لما يجري أمام عينيه ، فهو مصر أن يكون أعمى ، أن يكون بورخيس ، أن يكون " بعيون ثلاثة فقط " ، أن يبدع ، ويعيد خلق وتشكيل ما يراه ، أو محوه ونسيانه بالمرة ...) وهكذا نجده في كل رحلاته ، واكتشافاته ، ولقاه [جمع لقية] يفاجئنا بما لم يخطر ببال الطير ، دائما يعود محملا بالجماجم ، بنقط بيضاء أو سوداء ، بندف الثلج التي استقرت على جبهة الحطاب ، أو بحبب الكأس الملتفة على سرّة امرأة ، أو بأسئلة كبرى ، أو بعلامات تعجب ذهبت لتبحث عن نقطها ....

---

1 ـ مهود السلالة ـ رشيد المومني ـ ص : 31 **2 ـ نفسه ـ ص : 45**

لابد أن نشير أيضا أن الحديث عن المكان ، والتغلغل فيه عبر تملّيه ، وتشريحه ، وتفكيكه ، ووصفه ، واستعراض تجلياته وكوامنه ... يرافقه بالمقابل نوع من التجاهل للزمان ، يصل إلى حدود الرفض ، يكفي أن نشير أن كلمة زمان لم توظف في ديوانه " مشتعلا أتقدّم نحو النهر " إلا مرة واحدة ومن خلال إحدى مرادفاتها (الوقت) . فالزمان عام ، وكلي يكاد يعادل ما كان يسمّى عند القدماء ب " الدهر " حيث لا ماضي ، ولا حاضر ، ولا مستقبل . إنه أشبه بزمان أسطوري ن لا بزمان تاريخي ، لدرجة أنه يصعب تحديد زمان الكتابة (حدد زمان الكتابة في ديوان " مشتعلا أتقدم نحو النهر " ، وفي ديوان " هكذا سدى " . بالمقابل لا يوجد المكان بالمرة ، وكأنه يكتب من اللامكان . الشاعر شحيح في ما يتعلق بالمعلومات الصحافية ، واليومية ، والإخبارية ... لا خبر يمكن استخراجه من شعره ، قصائده لا تحترف النميمة ، قصائده أشبه بالرؤى والنبوءات والأساطير .

هذا الرفض للزمان ، وللتأريخ ، والأخبار ، يقوّي ويؤكد صيغة الانكفاء أو الارتداد repli التي تحدّث عنها جان بورغوس . فهذه الصيغة تقوم على البحث عن ملاجئ وملاذات (في ديوانه " هكذا سدى " نجد عدة قصائد تحت عنوان ملاذات أو ملاذ وهي كالتالي : ملاذات مائلة ـ ملاذ الهواء ـ ملاذ الظل ـ ملاذ الشهوة ـ ملاذ لقبعة المجنون ـ ذئب في ملاذاتك) مما يؤكد على وعي الكاتب بهذا المنحى القائم على اللجوء إلى الملاذات ، والمخابئ ، والأمكنة السرية والبعيدة ، وعلى الفضاءات المختزلة والمصغرة . فمع صيغة الانكفاء نشعر كما يقول جان بورغوس " كما لو أن الأمر يقتضي إيجاد مكان مغلق ، منسي ، يمكن الفرار إليه "1 . فصور الانكفاء تقودنا دائما حسب جان بورغوس إلى فضاء يمكن أن يحمينا من تقلبات العالم الخارجي ومخاطره المتنوعة ، إلى " مكان ننكفئ إليه من أجل الاختباء ، والتعافي ، والتجدد ، مكان نجد فيه ذواتنا ، ولا نريد أبدا مغادرته "2 . هذا المكان المختزل ، الصغير الذي يبحث عنه الشاعر في مسعاه للحصول على الراحة والطمأنينة والمعرفة أيضا ، سنجد أنه يتخذ أشكالا كثيرة ، وتمظهرات شتى تبدأ من الكون بكل مجراته ، وأضوائه ، ونجومه ، وسماواته ولا حدوده ، وأنهاره ، وبحاره ، ومحيطاته

1 - pour une poétique de l'imaginaire – Jean burgos – p : 160

2 – ibid – p : 161

، وأراضيه ، وصولا إلى المدينة ، والغابة ، والعرصة ، فالإنسان (أو الكون الصغير) ، فالجمجمة ، فالبذرة أو النقطة . هكذا تصبح النقطة تعبيرا رمزيا عميقا عن الرغبة في التخلص من الزمان ، ومن التاريخ ، ومن الأخبار ، والغبار (غبار الإيديولوجيا) . وعن الرغبة في البدء من جديد ، وصياغة عالم محرر من كل الانحرافات ، والتشوهات ، والحكايات ، والدروب التي لا تفضي إلى أي مكان . يقول مرسيا إلياد مؤكدا على أهمية النقطة : " يولد العالم وينمو انطلاقا من نواة ، من نقطة مركزية "1 . وهذا ما يجعل المبدع يبدأ من جديد ، يصنع العالم الذي يريد ، بعيدا عن التقييمات ، والتحيزات ، والأفكار السابقة . وهذا ما يجسد الموقف الظاهراتي الذي دعا له هوسرل " إلى الأشياء ذاتها " . وبهذه الرؤية يمكن أن يصبح كل شيء شعريا ، والتي تقوم على النظر إليها وكأنها خلقت من أجلنا ، وكأنها ظهرت للتو في عالمنا ، حينها نتحول إلى مستكشفين كبار ، وإلى قناصين كبار للجمال ، والجدة ، والدهشات . كتب فان غوغ الرسام الهولندي الشهير رسالة إلى أخيه ثيو ومما جاء فيها " علينا أن نستعيد جزءا من الشخصية الأصلية لروبنسن كروزو "2 . هكذا فالفنان الأصيل ، والشاعر الأصيل هو الذي ينظر إلى العالم بعينين تغمرهما الدهشة والتعجب والانجذاب ، وكأنه يراها لأول مرة ، بعيني روبنسن كروزو ، والسندباد ، وحي بن يقظان ، وغيرهم من المبدعين الأغواريين والمستكشفين والعميقين . وقبل الوصول إلى هذه النقطة العجيبة ، لابد أن نتوقف في طريقنا إليها على فضاء مهم ، يتمتع بالكثير من الجاذبية والشعرية والعجائبية ، أقصد الغابة . الغابة التي تعتبر هي النقطة الأولى لانبثاق الحياة بكافة أبعادها البيولوجية ، والأنثروبولوجية ، والثقافية ، والاجتماعية .

ج ـ الغابة عند رشيد المومني أو من غابة الأشجار إلى غابة الرموز :

مقابل هذا الحفر ، وهذا البحث عن الصغير والمختزل ، عن البذرة ، والنواة ، والحصاة ، وعين البغل ، وساق الفراشة المرفوعة كعلم في طليعة جيش الملك سليمان ، وعن الكنز ،

---

1 ـ المقدس والدنيوي ـ مرسيا إلياد ـ ترجمة نهاد خياطة ـ ص : 44

2 ـ جماليات المكان ـ كاستون باشلار ـ ترجمة : غالب هلسا ـ ص : 84

والذهب ، والصيغة الأخرى من الماء ، حيث للهيدروجين مكانة رفيعة (الدهليج أقصد) .... نجد أيضا رغبة أخرى موازية ، تتعلق بالتكبير ، والتضخيم ، والانتقال من الصغير إلى الكبير ، من المصباح إلى الشمس ، أو مرتفعات الضوء السبعة ، ومن البذرة إلى الغابات ، ومن الحصاة إلى أعلى القمم وأعظم الجبال وأغرب المرتفعات ، ومن القطرة إلى كل الماء ، ومن الرأس إلى المطر والقمر والشمس يقول :

" رأس

يتعقبها مطر أعمى

في دوّامات هذه الورقة

لذلك

ترى الشمس والقمر

معا

يتبادلان قيادتي إليّ "1 .

والتضخيم حسب باشلار هو نتاج الوحدة ، والتأمل ، وأحلام اليقظة المصاحبة لهذه اللحظة الفريدة (لحظة العزلة العالية) ، يقول : " بمجرد أن نقبع ساكنين ، فإننا نعيش في مكان آخر ، نحلم في عالم أوسع . إن المتناهي في الكبر هو حركة الإنسان الساكن "2 .

وعملية التكبير هذه لا تطال فقط الموضوعات التي يكتبها الشاعر ، أو يحلم بها ، ويتخيلها ، ويتفاعل معها ، بل تطال أيضا الحالم نفسه ، هو الآخر يغادره أناه الواقعية الاجتماعية ، ويمتلك أنا أخرى جديدة ، قوية ، بطولية ، ولا حدود لقدراتها . يقول باشلار : أحلام اليقظة تنقل الحالم إلى عالم آخر ، وتجعل منه شخصا آخر "3 . بمعنى أن وظيفة اللاواقع تشمل كل شيء الذات والعالم ، وتصبح مهيمنة على الفعل

---

1 ـ هكذا سدى ـ رشيد المومني ـ ص : 35 / 36

1 ـ جماليات المكان ـ كاستون باشلار ـ ترجمة : غالب هلسا ـ ص : 171

3 ـ شاعرية أحلام اليقظة ، كاستون باشلار ، ترجمة جورج سعد ـ ص : 25

الشعري ، وتغرق العالم الواقعي ، والأنا الواقعية في محيطات من الغرابة اللامحدودة .

يقول رشيد مومني :

" فكّرت مؤقتا في التوقف عن التحليق استعدادا لردم ما تبقّى

رشقت الشمس بالقبة وبالبرجين المتقابلين

وقبل أن أبيح خزائن الموج لفضول المومياء

كي تلتقط لها صورا بالأخضر المرّ

آثرت أن أوقظ الأيقونات المزجّجة

وأستحثّها للذهاب إلى الحمّام

بدل الصحراء "1

ومن أهم الأمكنة التي يطالها التضخيم أو يفضلها هناك (الغابة) . ففي الغابة نعيش تجربة الضخامة المباشرة ، واللاتناهي في الكبر ، يقول باشلار " إن موضوع العالم غير المتناهي هو خصيصة من خصائص الغابة "2 . ومن مميزات الغابة أيضا ، أنها تعتبر فضاءا مقدسا . يقول جلبير دوران : " الغابة هي مركز الحميمية مثل المنزل والكهف والكاتدرائية . فالمنظر المغلق للغابة يجعل منها مكان مقدسا "3 . والشاعر رشيد المومني يعي جيدا أهمية الغابة في الشعر والأدب والفن والإبداع عموما ، فبإمكان شجرة واحدة أن تمثل كل العالم . كل شجرة هي بداية قصيدة ، أو أسطورة ، أوحكاية ، يقول الشاعر رشيد المومني موضحا هذه الطاقات الخارقة للغابة :

" وما تستطيعه الحكمة

تستطيع أضعافه الغابة "4

---

1 ـ هكذا سدى ـ رشيد المومني ـ ص : 6

2 ـ شاعرية أحلام اليقظة ، كاستون باشلار ، ترجمة جورج سعد ـ ص : 171 3 ـ نفسه ـ ص : 181

4 ـ هكذا سدى ـ رشيد المومني ـ ص : 13

وعليه يمكن اعتبار هذه الشذرة الشعرية / الفلسفية هي رحم النص ، وبؤرته المركزية ، وباقي الأسطر والمقاطع هي تمطيط لهذه البؤرة . فقصيدة النثر عموما فيما يرى ميخائيل ريفاتير ، هي مثال على تمطيط كامل ، ذلك أنها تولد من رحم متناقض في الألفاظ " ويتطوّر النص إما بحلّ هذا التناقض كما عند بونج ، وإما بتكراره كما عند كلوديل ، ورامبو ، وإيلوار "1 . ما يدل على رحمية الغابة ومحوريتها في التجربة الشعرية عند رشيد المومني ، هو تكرار كلمة الغابة في مختلف دواوينه ، وإن كانت هاجسيتها ، وإلحاحيتها تظهر بشكل أكبر في ديوانه " هكذا سدى " ، أولا من خلال حضورها في عدد مهم من عناوين قصائد الديوان بشكل أو بآخر ، ومنها ما يلي : الشجرة ـ الرائحة ـ التفاحة ـ سلحفاة الليل ، أرض ـ حفيف أقلّ غلوّا ـ غابات يتطاير ريش أحوالها فيك ـ حدائق الفضة

كما أن تيمة الغابة تتكرر معجميا (16 مرة) باللفظ المباشر ، وبالمرادفات القريبة منها وخاصة الشجرة (27 مرة) . مما يجعلنا أمام فيض من الأشجار ، والخضرة ، والانتظارات ، والحيوانات (يحضر حوالي أربعين نوعا من الوحش : الظباء ، الغربان ، الخيول ، الدلافين ، الفهد ، الفراشة ، النمل ، الماعز ، التيتل ، الطرائد ، الفرائس ، ديك ، أيائل ، جرذ ، الحيتان ، ذكر الحمام ، الطيور النقارة ، أنثى الجعل ، ذئب ، الجاموس ، الحدأة ، الحبارى ، الفيلة ، ، البغل ، سحلية ، دببة ، بيسون ، وعول ، أرنب ، اللقوة ، طيور القاوند ، حمائم ، السلطعون ، العجلة ، النسر ، الطاووس ، العنكبوت ... أول ملاحظة يمكن تسجيلها حول المعجم الحيواني ، هي اشتماله على جميع أنواع الحيوانات الهوائية : الغربان ، الحدأة ، النسر ، طائر القاوند ، الحمام ، الفراشة ، الديك ، اللقوة . وهي حيوانات لا تخلو من رمزية دالة على الرعب والشر فأغلبها طيور مفترسة ، ثم اقترانها بأفعال وصفات من قبيل النهش ، الأشلاء ، مذبوح ... والبرية : الظباء ، الوعول ، الأيائل ، الفهد ، الجرذ ، الخيول ، الماعز ، النمل ، الجاموس ، بيسون ، الفيلة ، البغل ، سحلية ، الجعل ، الدببة ، السلطعون ، العجلة ، قطعان ، العنكبوت ... وهي حيوانات

---

1 ـ دلاليات الشعر ـ مايكل ريفاتير ـ ترجمة محمد معتصم ـ منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية / الرباط ـ ط 1 ـ 1997 ـ ص : 211

أغلبها مسالمة وعاشبة باستثناء الفهد ، وهو ما يعطي للصورة الشعرية التي تضمنت الفهد كل قوتها الدلالية والشعرية والجمالية في قوله :

" وإلى أي حروف أعدّ الفهد كل هذي النقط السوداء التي يطوف بها في متاهة الغابة ؟ "1.

المعنى العميق للصورة أن غابة الفهد ، أو غابة الشاعر تحديدا عامرة ، بالطرائد والفرائس من كل نوع : أيائل ، وعول ، ظباء ، بياسين ، جواميس ، عجول ، ماعز ، وقطعان ، ولذلك فالفهد لن يشعر بالجوع والخصاص أبدا .

والغابة حسب الشاعر مازالت كما هي ، لا تختلف معانيها ، ولا تتغيّر إنها قائمة على العنف ، والدم ، والاغتصاب ، والاقتتال ، يقول :

" والغابة هي الغابة

كل ليل

تتوج نابا جديدا

ملكا على فرائس الضوء "2 .

والأكثر من ذلك أنه يقابل عالم البشر ، بعالم الغاب ، إذ لا اختلاف بينهما ، نفس القانون يحكمهما ، وهي مماثلة ومقابلة ليست جديدة ، فقد تم توظيفها في الشعر منذ الكتابات الرمزية الأولى ، التي أبدعتها البشرية ، ولنا في " كليلة ودمنة " لعبدالله بن المقفع الدليل الساطع . إنه نفس القانون يتكرر رغم التطور ، والتحول الزماني والحضاري . وكأن الشاعر غير راض بهذه التحولات التقنية ، والتكنولوجية ، والصناعية ... إنها تحولات شكلية ، لا يوازيها تحول على مستوى البنيات الذهنية ... الشاعر أيضا مهدد من طرف الغابة ، وعلى واجهتين ، منعه من الكتابة ، ومحاولة قتله ، يقول :

" فيا هذه اليد الهيروغليفية !

---

1 ـ هكذا سدى ـ رشيد المومني ـ ص : 12

2 ـ نفسه ـ ص : 15

عبثا يحاولون اختطاف خاتم الكتابة من أصابعك اليقظة

والغابة

عبثا تحاول إسقاطك في الجرف كلّما مرت بمحاذاتك

كالسهم مثل وردة زرقاء على عربة تجرّها أحصنة

لا تشبه الغيوم "1 .

الشاعر نجده في وضعية مربكة وصعبة منذ بداية الديوان ، منذ بداية الغابة ، فصور الافتراس كثيرة ومخيفة ومقلقة ، يقول في أول قصيدة في الديوان " برق يشير إلي " :

" بأصابع خرقاء دلّهتها اللهفة كانوا متكئين على سرر

مرابية ينهشون الظباء والغربان من أكبادها "2 .

العنوان أيضا هو الآخر يوحي بأن الشاعر مستهدف ، وبأنهم عثروا عليه " برق يشير إليّ " وحددوا مكانه ، ولم يبق سوى إلقاء القبض عليه ، أو الإساءة إليه بطريقة أو بأخرى .

وثمة صور وتعابير كثيرة تعضّد هذا التأويل من قبيل :

ـ " هم أفرجوا عن القميص واعتقلوك "3

ـ " أية كمائن تتربّص بي في غابة يتربّص الرعش فيها ؟ "4

ـ " الليل ليلي

وأنا ضيف نصال لها شكل مراوح بيضاء

تهشّ عليّ بكيدها الأيدي "5

---

1 ـ هكذا سدى ـ رشيد المومني ـ ص : 14

2 ـ نفسه ـ ص : 5

3 ـ نفسه ـ ص : 11

4 ـ نفسه ـ ص : 12

5 ـ نفسه ـ ص : 19

أما هذا الزحف ، وهذا التهديد المركّب والمتعدد ، يبحث الشاعر عن ملاذات أخرى غير ملاذ الغابة ، من مثل " ملاذ الهواء " ، " ملاذ الظل " ، " ملاذ الشهوة " ، " ملاذ الجنون " ، " ملاذ العزلة " . و رغم هذه الملاذات الجديدة تستمر الكمائن ، والمكائد ، والدسائس ، والمحاولات للإيقاع بالشاعر ، وهو ما يتضح فيما تبقى من قصائد . ففي قصيدة " موشكة هي زرقة الحافات " يقول : ـ " مثل هتاف لا يسعفه الصوت

يحدث أن تسقط رأسي في مفترق ما

من دوّامات القنص "1

ويقول أيضا :

ـ " ولذلك

تراني هنا

بدون يدين

أتأمّل الوجه الأبيض

لشجر القتل "2

وتمضي الصور المريبة ، تمضي الإشارات ، والتهديدات ، والتخبطات ، والمخاوف ... حيث الكل محتاط من الكل ، والكل خائف من الكل ... وكأن الحياة هي فيلم رعب مستمر ، لا يسلم منه حتى الغابة نفسها ، وحتى الأطفال رغم براءتهم ، العشب أيضا رغم دلالته على السلام والأمن هو الآخر لم يعد كما كان . يقول الشاعر محذرا ابنته من أيادي الغدر"

يا ابنتي

لا تبتعدي كثيرا

عشب الحديقة مشبوه

والأرض تمضي تباعا لحافتها "3

---

1 ـ هكذا سدى ـ رشيد المومني ـ ص : 35 **2 ـ نفسه ـ ص : 37** **3 ـ نفسه ـ ص : 113**

د ـ الأسرار العجيبة للاستدارة :

القصيدة عند رشيد المومني تنتمي للكرنفالية ، للعماء الأولي ، أي ما يسمى بالكاوس (Caos) . ذلك أن القصيدة عنده هي رحلة من الكوسموس نحو الكاوس ، من المحدد والمنظم إلى اللامحدد والفوضوي ، إلى البدايات الأولى ، والانبثاقات الأولى النشكونية والنشعرية [النشعرية : كلمة مركبة من نشأة وشعرية] . ولكنه يستطيع في عز هذه الفوضى ، وهذا التكوثر الكوني والدلالي والشعري ، أن يجد لنفسه طريقا يقوده إلى الجوهر ، إلى الملاذ الذي قد يكون عبارة عن بذرة ، أو نقطة ، أو نواة ، أو رحم ، أو بطن أمومي ، وحتى قارب ، أو قبر ، أو تفاحة . يقول الشاعر الفرنسي هنري ميشو في بداية قصيدته " سحر " :

" كنت قديما عصبي المزاج . وها أنا الآن على طريق جديد :
وضعت تفاحة على منضدتي . ثم وضعت نفسي
في هذه التفاحة . يا لها من سكينة "1 .

هكذا نجد هنري ميشو بخفة وسلاسة الحياة ، يتسلل إلى التفاحة طلبا للهدوء ، والسكينة ، والطمأنينة ... هنا نشعر بهذا التداخل بين عالم الإنسان ، وعالم النبات ، إذ لا حدود بينهما . ويلعب الخيال دورا مهما في هذا الانتقال ، في هذا العبور من الإنساني إلى النباتي والكوني . الشاعر رشيد المومني أيضا نجده يخترق فضاءات وأمكنة جديدة وغير مألوفة ، فبإمكانه أن يتحيز في أصغر الأشياء ، حصاة مثلا ، أو بذرة ، أو نقطة . مستعملا قانون الجدل بين الصغير والكبير ، للمرور من هذا إلى ذاك ، من النقطة إلى الكون والعكس ، يقول في قصيدته " داخل الليل في الليل " من ديوانه " ثلج مريب على جبهة الحطاب " : أكاد أجزم
أنّي أكبر من هذه القارورة
التي أوجد بها الآن
وأنّ القارورة

---

1 - pour une poétique de l’imaginaire – Jean burgos – p : 241

أكبر من هذا المحيط

الذي

تتقاذفني أمواجه

شرقا وغربا

غير أن اليد الممتدة إليّ

تبدو

أصغر بكثير

من لسان الحلزون . "1 .

تقوم لعبة الكتابة كما هو واضح من خلال هذا النموذج الشعري على التعارض ، والتناقض ، والمفارقة ، والتحول العجيب من حال إلى حال آخر . فالشاعر يوجد داخل قارورة هو أكبر منها ، والقارورة أكبر من المحيط ، بينما اليد التي تحاول إنقاذه أصغر من لسان الحلزون ... فمن نصدق إذن أن الشاعر أكبر من القارورة ، التي هي بدورها أكبر من المحيط ، أم أن الشاعر هو بحجم ضئيل يكاد لا يرى ، لدرجة أن اليد الممدودة لإنقاذه لا تتجاوز لسان الحلزون ؟ وهكذا نصل إلى الخلاصات التالية : أن الشاعر كبير وصغير ، كبير في حجم المحيط ، وصغير في حجم قارورة أو حلزون ، واسع وضيق ، حر وسجين . وهناك بنية أخرى يقوم عليها المقطع ، هي بنية الدمج والتداخل emboitement ، وبنية الحاوي والمحتوى : الشاعر داخل قارورة وهي بدورها داخل المحيط . والغريب أن هذه القارورة أكبر وأوسع من المحيط ، وهكذا يقع نوع من الاختلال في بنية الحاوي والمحتوى . ما يبقى عموما هو بنية الاحتواء ، مما يدفعنا لاستحضار ثنائية البالع والمبلوع حيث في نهاية المطاف يبدوان معا (أي البالع والمبلوع شيئا واحدا . إذ ما الفرق بين النمر والطريدة ؟ ما الفرق بين الذئب والحمل ؟ بين الشاعر والتفاحة ؟ وهذا الأمر هو ما يثبت الصفة الكرنفالية للكتابة الشعرية عند رشيد المومني . ففي الاحتفالات الكرنفالية يسمح للعماء (الكاوس) حسب دوران " بممارسة اختلاله وتجاوزاته "2 . ففي مثل هذا اليوم الكرنفالي ،

---

1 ـ ثلج مريب على جبهة الحطاب ـ رشيد المومني ـ ص : 105 / 106

1 - Les structures anthropoligiques de l’imaginaire - Gelbert Durant ; p : 325

تتهدّم كل القواعد والمعايير المنظمة للحياة الاجتماعية ، إنه يوم للحرية ، للعب حتى الحدود القصوى ، لارتكاب الفواحش ، وتحطيم الحدود كيفما كان نوعها . وعبر هذه الآلية يتحقق الاندماج ، والتداخل ، ويحدث التناغم ، والتزاوج حتى بين الغرباء والأعداء والمتناقضين ... هكذا هي الكتابة الشعرية عند رشيد المومني ، إنها كتابة كرنفالية ، مزجية ، تحوّلية ، لعبية تراهن على الحرية ، والذهاب بعيدا في أرض الخيال ، في مملكة الخيال كل شيء ممكن ومباح ...

ولابد من الإشارة إلى أن المنظور المعرفي للحياة عند رشيد المومني ، هو منظور جينيالوجي ، وأركيولوجي كما رأينا سابقا . وهو ما يؤكد فكرة العود الأبدي ، وفكرة الدورية ، وإعادة الإنتاج المستمرة . ولعل ما يؤكد على هذا البعد الدوري هو حلول الأشياء في بعضها البعض باستمرار ، وهو حضور الخصوبة والإنبات وما يرمز إليه من إمكانات الولادة ، والبعث من جديد . فقصائد الشاعر لا تخلو من أشجار وعرصات وغابات وبذور جاهزة لتفريخ أجمل الحيوات . فالأغراس تجسد دائما خيال الأمل الانبعاثي ، يقول دوران " من جسد أوزريس ولد القمح ، ومن جسد أتيس البنفسج ، ومن جسد أدونيس الورود "1 . وما يؤكد على هذا البعد الدوري من غير الأشجار والنباتات ، نجد بعض الحيوانات من بينها " الحلزون ، والدب ، والعنكبوت ، والزيز ، والسرطان ، والحمل ، والثعبان "2 . وهي موجودة وبكثرة في قصائد رشيد المومني ، وخاصة في ديوان " هكذا سدى " ، فما أن نفتح الديوان حتى تغمرنا الخضرة ، والزمجرات ، والغمغمات من كل نوع ، وكأننا في غابة من الأشجار والحيوانات ، لا في ديوان شعري .

هذه الدورية ، بشكلها الدائري نجدها تطالعنا في كل لحظة ، لدرجة أنها تكوّن دائرة كبرى ، أشبه بعجلة الحياة وبساعة الوقت (أقصد الساعة الآلة الدائرية التي نعلقها على الحائط ، أو في المحطات ، والمطارات ، والمرافئ)، وتتصاعد من الديوان كلما اقتربنا من كلماته ، وصوره ، وعناوين قصائده وهي كالتالي : القبعة ، شوارب نيتشه ، عين الكنغر ، قطة

---

1 - Les structures anthropoligiques de l’imaginaire - Gelbert Durant ; p : 342

2 – ibid – p : 360

المجرة ، ضباب الوهب ، رأس القاتل ، نبض ، النقطة ، النباشون ، المجوس ، صوت الروح ، نسيج الكتابة ، أرض ، الأنشوطة ، الفرائس ، العنّاب ، التاج ، سلحفاة الليل ، سماء ، السفينة ، نساء الأحدب ، أفكار بأسنان ناصعة السواد ، الشجرة ، القرط ، الرائحة ، سماء القارب ، منازل ، جناح القصيدة ، الأكف ، شموس ، التفاحة ، الإزار ، ظل الرائي ، السهرة ....

كل هذه العناوين هي استعارات عميقة تطلعنا على غابة من الدوائر ، الأشبه بحقل من أزهار عباد الشمس . كل عنوان يحتضن أو يحمل دائرة . وإذا عدنا إلى هذه العناوين / الدوائر ، نجد أنها تنتمي إلى حقول مختلفة طبيعية وتكنولوجية .

ـ الطبيعية : عين الكنغر ، البعد الدائري هنا حاضر ولا يحتاج إلى إثبات سواء من خلال العين ، أو من خلال الكنغر بحد ذاته . ثم أيضا قطة المجرة ، ضباب ، رأس ، شجرة ، تفاحة ، الأكف ، شموس ، الإزار ، السماء ، شوارب نيتشه ، الأحدب ، النساء ...

التكنولوجية : النقطة ، التاج ، نسيج الكتابة ، القرط ، السفينة ، القارب ، الأنشوطة ، منازل ...

نلاحظ إذن أن الاستدارة ، والدائرية ، والدورية ... حاضرة في هذه العناوين ، ويمكن انطلاقا من منهج التقاطع convergence أن نجد أن كل هذه الأشياء والكلمات تدور في فلك البيت ، والبطن من الناحية السيكولوجية ، وفي فلك الدائرة من الناحية العلمية والرياضية ، وفي حقل الدورة من الناحية الكونية وحتى من الناحية التاريخية . وهذه المواد باستدارتها ودوريتها تصبح بمثابة تعويذة ضد الزمان وتقلباته وشروره ، وضد التغيرات المباغتة ، والموت ... والدائرة عموما عند دوران هي " أولا وقبل كل شيء تعد مركزا ، وانغلاقا صوفيا "1 . وهكذا فالدائرة هي بمثابة استعارة دائمة في علم نفس الأعماق ، تدل طبعا على الحميمية ، والراحة ، والطمأنينة . فالفضاء الدائري عموما هو الذي يخص " الحديقة ، الثمرة ، البيضة ، البطن ، وهو بالتالي ينقل التركيز الرمزي نحو

---

1 - Les structures anthropoligiques de l’imaginaire - Gelbert Durant ; p : 282

اللذائذ السرية الحميمية "1 . وإطلالة بسيطة على معجم ديوان " من أي شيء " تؤكد هذه الأبعاد الدائرية والدورية : رأسك ، الوسادة ، الركبتان ، الحاجبان ، نص تنورة ، الشمس ، الظل ، الساحة ، أرض ، هواء ريشة ، هدهد ، كتف ، النشيد ، القياثير ، قلب ، الدوائر ، جرح ، الزيزفون ، النوافذ ، الزمردة ، الكأس صخرة ، المفازة ، حيتان ، محيطات ، القمر ، الرؤيا ... بل حتى على مستوى الشكل الغرافيكي والهندسي نجد الشاعر يصر على خلق دوائر ، أو أنصاف دوائر ...

في هذا المنظور المضاعف للحميمية من خلال عدة رموز دورية ، والتي تتمركز حول رمز البيت ، أو الكهف ، أو البطن . نجد رمزا آخر يكون محرّكا للعديد من الصور وأحلام اليقظة ، وهو (القارب) . وقد ورد في المتن الشعري عند رشيد المومني بأسماء مختلفة : سفينة ، زورق ، فلك ، شراع ، مجداف ... ورغم دلالات الخوف المرتبطة بالقارب ، إلا أن دلالة الحميمية هي التي تنتصر ، ولذلك يتم استبعاد الدلالة الدرامية ، والاقتصار على الدلالة الإيجابية المرتبطة بالحميمية والحمائية ، يقول جلبير دوران " عوض أن نجعل الفلك arcche يشتق من قوس arc ، فإننا نفضل أن نركز من الناحية الإيتمولوجية على الصندوق arca " coffre " "2 . هذه الأبعاد الدالة على الحماية ، والحميمية ، والألفة ، والطمأنينة ، هي ما نجده في قصائد رشيد المومني ، يقول في قصيدة " السفينة " من ديوان " هكذا سدى "

" إذن عليّ الإبحار فورا إلى الضفة الموعودة
بحثا عن الباب المغلق للبيت الذي سأدخله الآن
طبعا على ظهر السفينة البيضاء "3

هذا المقطع يجسد حلم العودة إلى البيت ، والسفينة تحقق له ذلك ، هنا نستحضر العديد من صور العودة العظيمة ، من بينها العودة السعيدة للسندباد في رحلاته السبع الخطرة ، عودة

---

1 - Les structures anthropoligiques de l'imaginaire - Gelbert Durant ; p : 284

2 – ibid – p : 286

3 - هكذا سدى - رشيد المومني - ص : 138

أوديس في ملحمة " الأوديسة " ، كما نستحضر من جهة أخرى صورة الأم وهي تحمل طفلها على ظهرها متوجهة للبيت . كما أن السفينة في ديوان " مشتعلا أتقدم نحو النهر " لعبت دورا أساسيا في تحقيق حلم الشاعر بالوصول إلى افريقيا ، والتي كان يسميها غالبا لوح من الأبنوس ، أو جسد من الأبنوس يقول :

" إلى إفريقيا التي احتشدت سوالفها الكثيفة

في سماء الوقت يقودنا جسد من الأبنوس

مرتفعا ...

ومنخفضا ... ومنبسطا "1 .

ويرى دوران أن من الحاويات الأخرى الطبيعية والتكنولوجية ، والتي تعتبر امتدادا للدائرة ، وللبطن ، والبيت ، والزورق ، نجد المحارة ، البذرة ، البرعم ، الوردة ، ثم الصندوق والكأس ... وكل هذه الحاويات حضرت في العالم الشعري لرشيد المومني ، وقد نضيف لذلك ، كل ما هو صغير ودائري وحميمي ، من فاكهة ، ونقطة ، وتفاحة ، وشجرة ، وقارورة ، ورائحة ... وغالبا ما تقود هذه الحاويات إلى المحتوى ، إلى الماء ، المغذي الأول للأرض ، ولكل الكائنات ، وإلى حليب الأم ، وبالتالي إلى حضنها ، وحبها ، ودفئها ... وللشاعر وعي حاد بأهمية الماء في كافة أبعاده للحياة ، بحيث تحدث عنه مالحا من خلال البحر ، والمحيطات ، والدموع أيضا . وعذبا أو حلوا من خلال النهر ، ومختلف السوائل السعيدة ، وعلى رأسها النبيذ . وثقيلا ومقويا من خلال الدهليج . ...

---

1 ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ ص : 9

الفصل الثالث :

الثمانينيون والتسعينيون والمرحلة التأسيسية الثالثة لقصيدة النثر بالمغرب

تمهيد : قصيدة النثر المغربية بين مطرقة النقد وسندان التقليد

لابد من الإشارة أولا إلى أن قصيدة النثر المغربية في فترة الثمانينيات والتسعينيات ، دخلت منعطفا جديدا ، منعطفا مختلفا عن مراحلها التأسيسية الأولى مع محمد الصباغ في الخمسينيات من القرن العشرين ، ورشيد المومني في السبعينيات ، لأنها في السابق ظلت قصيدة النثر تجربة فردية لشعراء موهوبين ومختلفين ، لكن دون أن تحدث أي أثر كبير في الخريطة الشعرية المغربية آنذاك ، وساعد في هذا الانحصار تلكؤ النقد والإعلام عن القيام بمهامهما التعريفية والنقدية ، بل إن النقد ظل متخلفا عن أحلام أصحابها وتطلعاتهم ، لأنه لا يبحث غالبا سوى في الظواهر والقضايا التي عليها إجماع ولا خلاف كبير حولها ، ولذلك فقد ظلت تجارب محمد الصباغ ورشيد المومني بمنأى عن التناول النقدي في مختلف الكتب النقدية المهمة التي تناولت الشعر المغربي المعاصر . أما يميز تجربة قصيدة النثر في الثمانينيات والتسعينيات أنها أصبحت اختيارا شعريا جماعيا ، ولذلك لا عجب أن نجد أن أغلب النقاد والمتتبعين يرجعون ولادة قصيدة النثر للثمانينيات وخاصة لعقد التسعينيات ، لأنها في مرحلة التسعينيات فرضت نفسها من خلال التحاق الشعراء بها أفرادا وجماعات ، وظهور العديد من دواوين قصيدة النثر في التسعينيات خاصة .

وهكذا مع الجيل الثمانيني ، بدأت عجلة الشعر المغربي تتحرّك ، وتغادر مواقع الشعر السابق وأراضيه ، باحثة عن مواقع جديدة ، وضفاف جديدة ، ومياه جديدة . لقد بدأت تتحرّك ببطء ، وحذر ، وخوف ، لكن بإصرار وتصميم على عدم الدوران في نفس الموقع ، أو في نفس المكان . لقد كان ثمة إجماع بين شعراء ذلك الجيل على الارتحال ، والمغادرة ، والذهاب إلى أمكنة أخرى . ذلك أن شعر هذه المرحلة كما قال الشاعر / الناقد صلاح بوسريف " سيميل إلى أونطولوجيا الاختلاف "1 . واضح إذن أن هذا الجيل أسس شعريته على مبادئ المغايرة والاختلاف ، والبحث عن طرق أخرى للقول الشعري ، وعن مواد ،

---

1 ـ المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر ـ صلاح بوسريف ـ دار الثقافة / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 1998 ـ ص : 8

وتيمات أخرى جديدة . مع الإشارة إلى أن أوجه الاختلاف والمغايرة عند هذا الجيل تراوحت بين التجديد الجزئي على مستوى التيمات ، بالتركيز على الذات ، واليومي ، والتيه ، والضياع ، والاغتراب ، مع الإبقاء على الاختيار الشعري الجمالي السابق المتعلق بالقصيدة التفعيلية كما كان الأمر عند الستينيين والسبعينيين . والتجديد الكلي على مستوى الشكل ، وذلك عن طريق اختيار قصيدة النثر كشكل جمالي جديد ، وعلى مستوى المحتوى ، وذلك عبر التطرق لتيمات جديدة من قبيل : الجسد ، اليومي ، التفاصيل ، الكوني ، المدينة ، الفلسفي ، الواقع في كافة أبعاده الحقيقية والعجائبية والسريالية والغروتيسكية ...

وأغلب شعراء قصيدة النثر الذين يعنوننا من هذا الجيل الثمانيني كانوا لا يزالون في ريعان شبابهم ، وميعة عمرهم ، ولم تنضج تجاربهم وتتضح معالمها حتى التسعينيات وبداية الألفية الثالثة ، حيث نجد أن أغلب شعراء الثمانينيات ، لم ينشروا دواوينهم الشعرية الخاصة بقصيدة النثر حتى التسعينيات وبداية الألفية الثالثة . لذلك فإننا نميل إلى اعتبار جيل الثمانينيات وجيل التسعينيات ، يكوّنان جيلا واحدا ، ومن أهم الأسماء التي شاركت في هذا النفير الجماعي ، وفي رسم ملامح هذه المرحلة الشعرية الجديدة الخاصة بقصيدة النثر نجد ما يلي : أحمد بركات ، حسن نجمي ، وساط مبارك ، وفاء العمراني ، عبدالرحيم حمو (عبدالرحمان الحمومي) ، ادريس علوش ، عبدالسلام الموساوي ، محمد حجي محمد ، عبدالدين حمروش ، محمد بوجبيري ، محمد بودويك ، عبدالله زريقة ، محمود عبدالغني ، نبيل منصر ، سعد سرحان ، سعيد الباز ، محمد الصالحي ، عبدالإله الصالحي ، جلال الحكماوي ، حسن الوزاني ، محمد عابد ، عزيز الحاكم ، جواد الخنيفي ، محسن أخريف ، محمد العيوني ، عمر بلحسن ، كمال أخلاقي ، طه عدنان ، ياسين عدنان ، الزهرة المنصوري ، ثريا مجدولين ، رجاء الطالبي ، فاتحة مرشيد ، عبدالرحيم الخصار ، جمال بودومة ، عبدالعزيز أزغاي ، عبدالحق بوتكمنتي ، أحمد الشقوبي ، سامح درويش ، نور الدين ضرار ، مصطفى قلوشي ، سعيد السوقايلي ، إبراهيم ديب ...

وقد راهن هؤلاء الشعراء على قصيدة النثر كشكل شعري جديد ، كما راهنوا على ضرورة تطويرها ، وتجديدها . وقد حصر الشاعر / الناقد عبدالسلام الموساوي ملامح التجديد في شعر الثمانينيات في ثلاث ملامح أساسية ، وتمثلت في : التجديد الإيقاعي ، الاهتمام

بالتفاصيل ، وجوهرية المتخيل . يقول عن رهان التجديد الإيقاعي : " إنه لما كان الوزن العروضي هو المكوّن الرئيسي في الشعر المغربي الستيني والسبعيني أو شفيع الشعراء أمام نقادهم ، فإن التطويح به جزئيا أو كليا في النص الثمانيني كان علامة دالة على أن ثمة مكونات أخرى ستكتسب مكانة الوزن "1. ومن هذه المكونات التي ستعوض الوزن هناك اليومي بشكل عام ، ثم المتخيل ، يقول : " إن الإيقاع الجديد للحياة أوجد من المفاهيم والأنماط ما يدهش صنّاع النماذج العليا أنفسهم في الأزمنة المقدسة . لذلك تختفي تلك القضايا الكبرى لتعوضها القضايا الصغرى المدعومة بالتدفق المنساب للأشياء والكائنات في الحياة الحقيقية دون الوقوع ـ طبعا ـ في شرك المباشرة والتقرير . كما أن المتخيل في هذه النصوص لا يساوم على عمقه "2 . لكن هذه الولادة المباركة ، البهية ، والجديدة لم تجد الطريق مفروشا بالورود ، فقد انبرى لمهاجمتها الكثير من الأقلام وعلى رأسها الناقد المعروف نجيب العوفي ، بدعوى تقويم التجربة ، وتوجيهها ، لكن المتأمل لنقده يستنتج بسرعة ، أنه ينتقد بقسوة هذا النوع الشعري الجديد الذي بدأ يفرض نفسه على مستوى النشر في المجلات : البحور الألف ، أصوات معاصرة ، إسراف ، الغارة الشعرية ... وفي الملاحق الثقافية للجرائد ... إنه نقد لا يستهدف التقويم بل يستهدف التهديم ، لكن هذه المرة كانت المحاولة من الصلابة ، ومن التجذر لدرجة يصعب اقتلاعها ، رغم تفنن الناقد في أسلحته النقدية التفجيرية . فقد اعتبر نجيب العوفي مرحلة الثمانينيات مرحلة " الزيغان الشعري " ، ومرحلة " الأزمة " ، و" الباب المسدود " ، و" القحولة التعبيرية " ، و"المغص اللغوي ـ الشعري "* ...

---

1 ـ إيقاعات ملونة : قراءات في الشعر المغربي المعاصر ـ عبدالسلام الموساوي ـ منشورات ما بعد الحداثة ـ ط 1 ـ 2006 ـ ص : 16

2 ـ نفسه ـ ص : 17 / 18

***هذه المصطلحات ، والتوصيفات ، والقذائف النقدية التي يوجهها نجيب العوفي لقصيدة النثر الناشئة في الثمانينيات بالمغرب ، نجدها في كتابه " ظواهر نصية " الصادر سنة 1992 ، ضمن مقالتين خصصهما للشعر ، الأولى تحت عنوان : إذا زاغ الشعر عن حدّه انقلب إلى ضده (ملاحظات حول حاضر القصيدة المغربية) ، والثانية : شعر الشباب (بعض الملاحظات) . وفي المقالتين أو الورقتين النقديتين يتهجم بشكل شرس على الشعر الثمانيني الغض ، وخاصة ذلك الذي تبنى نمط قصيدة النثر .**

وهكذا فقد استعمل العوفي لغة نقدية تنعي الشعر ، ويقرّع من خلالها الشعراء الشباب الذين اختطوا لأنفسهم مسلكا شعريا جديدا لكتابة الشعر ، مخالفا لما درج عليه الأسلاف سواء البعيدون أو القريبون . وهذا ما استفز الناقد نجيب العوفي باعتباره حامي المؤسسة الثقافية التقليدية ، فانبرى ليدافع عن الشعر ، مستعملا سلطته النقدية لتوجيه الشعراء وإرشادهم إلى طريق الشعر الحقيقي الذي نسوا معالمهه . فما كان يعيشه الشعر المغربي في الثمانينيات هو " زيغان شعري " ليس إلا حسب نجيب العوفي ، يقول : " إذا زاغ الشعر عن حده ، انقلب إلى ضده . وبدهي أن الشعر حين ينقلب إلى ضده يصير لا شعرا ، وفي أحسن الأحوال يصير نثرا "1. والزيغان الشعري ، حسب نجيب العوفي ، هو الخروج عن جميع حدود الشعر : اللغوية ، والدلالية ، والإيقاعية ، أي عن كل مقاييس الشعر التي تعارف عليها الشعراء والنقاد منذ القديم ، من وزن وقافية ومعنى ، لدرجة أن الشعر عندهم غدا " كلاما غير موزون وغير مقفى وغير دال على معنى . أي أنه ببساطة ليس شعرا ولا نثرا . إنه الكتابة الشعرية في الدرجة الصفر "2 . ويرجع نجيب العوفي هذا " الهزال " الشعري إلى " غياب أو هزال المرجع الثقافي ـ التراثي "3 . وغياب التناص ، وحضور النص " عاريا وحافيا "4 . وهو هنا يسير على هدي أحمد المعداوي في كتابه " أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث " الصادر سنة 1993 الذي يعتبر أن الحداثة بخلاف ما روّج لها ، من كونها شكلت لحظة فيصلية في تاريخ الشعرية العربية ، وأنها فتحت الباب أمام الشعر العربي للتطور ، وارتياد آفاق أخرى وأراضي جديدة غير مألوفة ، إنها على العكس من ذلك تشكل لحظة تقهقر للشعر ، ولحظة أزمة منذ ظهورها في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين ، بل تعتبر لحظة أزمة مركبة وعلى جميع المستويات الإيقاعية واللغوية والدلالية . إن المناهج النقدية المواكبة لحركة الحداثة في الشعر العربي الحديث ارتكبت في حق هذه الحركة الشعرية عدة أخطاء " حيث أظهرتها أكبر من حجمها الطبيعي "5

---

1 ـ ظواهر نصية ـ نجيب العوفي ـ عيون المقالات / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 1992 ـ ص : 23

2 / 3 / 4 ـ نفسه ـ ص : 25

5 ـ أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ـ أحمد المعداوي ـ منشورات دار الآفاق الجديدة / المغرب ـ ط 1 ـ 1993 ـ ص : 7

بالعمل على التضخيم من منجزاتها ، وتصويرها وكأنها المنقذ للشعر العربي من الركود والتخلف والاجترار . وقد بالغوا في تقدير الإنجاز الإيقاعي المتمثل في الخروج على البنية الإيقاعية التقليدية ، وكأن الشعر ظاهرة عروضية بالأساس . وهكذا فالشعراء اهتموا بالإيقاع والتفعيلات ، وهمشوا مكونات الشعرية الأخرى من لغة وصور وأخيلة ، يقول المعداوي " إن التجديد بالنسبة لمعظم هؤلاء الشعراء لم يكن يعني شيئا أكثر من استخدام التفعيلة في أسطر شعرية متفاوتة الطول ، أما اللغة فقد ظلت مرتبطة بما قبل حركة الحداثة "1 . أي أنها بقيت تقليدية أو رومنسية في أحسن الحالات ، أو تتغيا نوعا من البناء يتسم بالغرابة و " التجريب الهش "2 . وإذا كان المعداوي ركز على أزمة الحداثة عند الأجيال الأولى التي ظهرت في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات ، فإن نجيب العوفي واصل المهمة بالتصدي للشعر الثمانيني والتسعيني وركز سهام نقده على هذا الجيل الناشئ ، إذ لم يفوّت أية فرصة للتهجم على التجربة الشعرية الجديدة بالمغرب التي بدأت ملامحها تتضح في الثمانينيات والتسعينيات وخاصة ما يتعلق باختيار هؤلاء الشعراء لقصيدة النثر كنمط شعري جديد مختلف عن النمط التقليدي الوزني ، والنمط الحداثي التفعيلي . وهو بخلاف أحمد المعداوي نجده يكيل المديح للتجربة الشعرية الحديثة في المغرب في الستينيات والسبعينيات ، في حين يهاجم تجربة قصيدة النثر في المغرب بشراسة تصل إلى حد العدوانية ، يقول في الرد على أحمد المعداوي مدافعا عن الجيل الأول من شعراء الحداثة بالمغرب (الستينيون والسبعينيون) ، وقاصرا الأزمة على الجيل الجديد (الثمانيني والتسعيني) : " وإذا كانت هناك أزمة تمس الحداثة الشعرية ، فهي تمس على نحو خاص الحداثة المتأخرة أو " ما بعد الحداثة " أكثر مما تمس الحداثة أو الحداثات الأولى "3 (. وعدائيته لشعر الحداثة المتأخرة أو الحداثة البعدية وخاصة لقصيدة النثر بالمغرب ، وصلت به إلى حد تخوين الشعراء الحداثيين ، يقول : " وبدل أن تشكل الحداثة ، كما هو مؤمل منها ، همزة قطع مع السلطة ، صارت تشكل همزة وصل معها ، بل صارت تشكل تاليا ، همزة وصل مع الغرب ومع الصهيونية أيضا "4 .

---

1 / 2 ـ أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ـ أحمد المعداوي ص : 110

3 ـ مساءلة الحداثة ـ نجيب العوفي ـ سلسلة شراع ـ العدد : 5 ـ يوليوز 1996 ـ ص 54 / 55

4 ـ نفسه ـ ص : 24 / 25

لقد كال لها كل التهم النقدية واللانقدية ، فتارة يتحدث عن داخلية قصيدة النثر ، فيصفها بالضحالة والإسفاف ، والشحوب ، والقحولة .... وتارة يركز على خارجيتها ، حيث غياب المرجعية الثقافية التراثية أو ما سماه ب " النص الغائب " ، وحيث ضعف الثقافة الشعرية عند الشعراء الشباب ، بل ويذهب إلى اعتبار شعرائها أنهم مهادنون للسلطة ، وتغريبيون ، ومطبّعون مع إسرائيل ... ويخلص في الأخير إلى إفراغ شعر الثمانينيات وما بعدها بالمغرب من أية مزية شعرية ، ويدعو الشعراء إلى الاتعاظ والعودة إلى طريق الشعر الحقيقي طريق التقليد واتباع الأسلاف البعيدين أو الأقربين . وهذه ملامح هذا الشعر الجديد المرتبط بقصيدة النثر حسب نجيب العوفي :

" أ ـ الشحوب اللغوي وتهافت الملفوظ الشعري ، معجما وتركيبا وإيقاعا ودلالة .

ب ـ ضمور الحس التراثي ـ القومي وغياب النص الغائب الذي يشكل دعامة وذاكرة كل نص شعري متميز

ج ـ التغامض أو لعبة الاستغماية

د ـ إفراغ النص الشعري الحداثي من المحتوى التاريخي والإيديولوجي والسياسي ، بدعوى التعالي الترانسندنتالي عن هذه القيود الأرضية ، وتعويم النص في عراء الكلمات والأشكال والاستيهامات الذاتية الخالصة "1 .

وربما كان نجيب العوفي محقا في ما ذهب إليه ، على اعتبار أن التجربة الشعرية المتعلقة بقصيدة النثر كانت في بدايتها ، لكن ما يؤخذ عليه هو هذا الهجوم العنيف على تجربة شعرية لازالت في المهد ، ولازالت تتلمس خطواتها في طريق شعري جديد ومجهول وطويل وشاق . ولعل الملمح الأخطر في تجربة الثمانينيات هو الإيغال في الغموض ، واللامعنى ، والاستغلاق ... ومن هنا نفور المتلقي من التجربة ، والحكم عليها بالفشل ، والباب المسدود كما جاء في نقد نجيب العوفي . إلا أنه مع التوجه نحو السرد كخيار من خيارات الكتابة الشعرية في قصيدة النثر في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات ، سيساهم في حل الأزمة ، وفي تقريب قصيدة النثر من القراء والتداول ، نظرا لأنها بدأت تتكئ على

---

1 ـ مساءلة الحداثة ـ نجيب العوفي ـ الصفحات : 34 ، 35 ، 36 ، 37

مكونين مهمين هما : السرد من جهة ، والواقع من جهة أخرى ، وخاصة الواقع في صورته اليومية ، والمباشرة ... ومن أهم شعراء الذين سلكوا هذا الطريق هناك : أحمد بركات ، جلال الحكماوي ، حسن نجمي ، عبدالإله الصالحي ، محمود عبدالغني ، عبدالسلام الموساوي .....

هكذا بدأ الشعراء الثمانينيون وخاصة التسعينيون منهم يتخلصون من التأثير الغربي أو المشرقي عليهم ، وانخرطوا في البحث عن صيغة عربية / مغربية لقصيدة النثر ، فكان السبيل إلى ذلك ، اتباع المسارات الثلاثة التالية :

ـ الانفتاح على التراث العربي النثري وخاصة التراث الصوفي

ـ الاقتراب من الواقع ، ومن الحياة اليومية ، بتحولاتها ، وتفاصيلها ، وجزئياتها ، وأشيائها ....

ـ الاعتماد على الذات ، وعلى التجارب الشخصية ، كركيزة أساسية في كتابة القصيدة النثرية ، وبلورة المشروع الشعري .

لدرجة أنه يمكن الحديث عن أربعة أنماط من القصيدة النثرية : قصيدة النثر البصرية ، وقد مثلنا لها من خلال ديوان " سقط سهوا " للشاعر حسن نجمي . وقصيدة النثر السيرذاتية (أو قصيدة المتكلم) بلغة شربل داغر ، وقد اخترنا لها كنموذج الشاعر حسن نجمي من خلال دواوينه الأربعة التالية : " سقط سهوا " ، و" المستحمات تليها : أبدية صغيرة " ، و" على انفراد " ، ثم " أذى كالحب " . وأيضا قصيدة النثر السوريالية ، واخترنا لها كنموذج الشاعر أحمد بركات من خلال ديوانه " دفاتر الخسران " ، ثم قصيدة النثر الواقعية ، ومثّلنا لها بالشاعر عبدالإله الصالحي من خلال ديوانه " كلما لمست شيئا كسرته " . وأخيرا القصيدة النثرية الشذرية الفلسفية أو الكونية وقد مثلنا لها بالشاعر عبدالله زريقة من خلال ديوانيه " فضاءات مرقعة بخيط شمس " و " إبرة الوجود " .

....

المبحث الأول :

قصيدة النثر البصرية عند حسن نجمي

تمهيد :

منذ الإطلالة الأولى على الديوان ، وتصفح أوراقه ، وقصائده ، من الناحية البصرية ، الشكلية ، الخارجية ، يشعر القارئ أنه أمام شكل جديد من الكتابة الشعرية ، كتابة تمتلك رؤية خاصة للفضاء ، وللكتابة ، للبياض والسواد ، للملء والفراغ ، للذكر والحذف ، للصمت والكلام ... فالشاعر يستعمل هذه اللعبة الهندسية الجديدة ، وهذا التوزيع المغاير للحروف وعلامات الترقيم ، كدال أساسي من دوال القصيدة ، لا يخلو من مدلول عميق ، ومتحرك ، وتاريخي ، أي لا يخلو من حكاية ، حكاية غائبة تتمثل في النصوص والأشعار والمحاولات التي توجهت للعلامات البصرية ، بأنواعها اللغوية والخارج لغوية ، لجعل الشعر يتجاوز حدوده ، في اندلاقه الجميل والصعب بحثا عن أراضي أخرى ، وأمكنة أخرى ، وحكايات أخرى . والرهان على البعد البصري في الشعر ، كان من الهواجس الجمالية التي اشتغل عليها الشعراء العرب وخاصة في الأندلس من خلال البحث عن صيغة بصرية جديدة مختلفة عن صيغة القصيدة المتناظرة الشطرين ، وهو ما توفقت فيه من خلال ما سمي ب " الموشح " ، أو القصيدة الشجرة ، عوض القصيدة الخيمة أو البيت التي هيمنت على الشعرية العربية ، وكذلك كان الهاجس البصري أو البلاغة البصرية من القضايا التي فكّر فيها الكتّاب الناثرون وخاصة أصحاب المقامات كالهمذاني ، فقد كانت بعض الرهانات المتعلقة بالكتابة حاضرة عندهم ككتابة كلمات دون تنقيط ، وأخرى معجمة ، وككتابة جمل أو كلمات تقرأ من اليمين ومن اليسار ، بل ووصل الأمر إلى كتابة رسالة كاملة يمكن أن تقرأ من أولها أو من آخرها ، إلى غير ذلك من الألاعيب اللغوية والكتابية ، يقول الناقد أحمد درويش : " إن هذا التنويع الغزير في التشكيل البصري للقصيدة والرسالة ، كان معروفا على مستوى الحرف ، ومستوى الكلمة ، ومستوى الفقرة، ومستوى المقطع والبيت ، منذ نحو ألف عام في تراث الأدب العربي ، وليس بالتأكيد من اختراع أدبائنا في المشرق أو المغرب في نهاية القرن العشرين " 1.

---

1 - القصيدة الكونكريتية - جميل حمداوي - مجلة إبداع - العدد 19 - صيف 2011 - من تقديم أحمد درويش للكتاب - ص : 12

وفي الغرب كانت هناك محاولات كثيرة للتقريب بين القصيدة واللوحة ، والمزج بين الفنون والأنواع ، وهو ما نتج عنه ما يسمى ب " القصيدة البصرية " ، أو " القصيدة الصورة " .

وفي المغرب كانت هناك محاولة رائدة لكتابة قصيدة جديدة تستحضر عنصر الكتابة كعنصر دال في القصيدة إلى جانب عنصر الصوت الذي هيمن طويلا على القصيدة العربية منذ عصرها الشفوي الجاهلي . وهكذا عمل أصحاب هذا التوجه الكتابي ، الكاليغرافي الجديد على صياغة قصيدة مغربية ، بروح ، وبسحنة مغربية واضحة ، وتتمثل في استعمال الخط المغربي ، واستثماره في الكتابة الشعرية ، وهو ما يجعل العين مدعوة هي الأخرى للقراءة ، والتأمل ، والمتابعة ... عبر هذا الأسلوب الجديد في الكتابة أصبح القارئ مدعوا لمغادرة عماه ، واستعمال عينيه ، وحتى عينه الثالثة لرؤية ما لم يكن يراه سابقا . فالناقد كان أعمى في تعامله مع القصيدة ، فقد ظل ناقدا لغويا ، أو صوتيا ، لا يتعدى ذلك إلى الأبعاد والعلامات غير اللغوية وغير الصوتية ، يقول شربل داغر عن عماء الناقد الحديث : " الناقد الحديث يتعامل مع القصيدة الحديثة كأعمى ، أي دون أن ينظر أبدا إلى هيئتها الخارجية "1. فالقصيدة الحديثة سواء في أشكالها الجمالية المتطرفة ، أو في أشكالها العادية ، أصبحت تمتلك هيئة بصرية خاصة ، وقواما متجددا باستمرار يختلف من شاعر لآخر ، يقول شربل داغر مؤكدا هذه الهوية البصرية للقصيدة الحديثة " هي جسم طباعي ، له هيئة بصرية مظهرية حتى أنها " محسوسة " في بعض الأحيان "2 . وفي ديوان " سقط سهوا " للشاعر حسن نجمي ، نجد هذا الأبعاد البصرية ، والكاليغرافية ، والكتابية حاضرة بقوة ، وبطريقة جديدة ، وهنا تظهر ملامح الحكاية الجديدة ، حكاية حسن نجمي الخاصة مع هموم الكتابة ، ومشاغلها ، ومضايقها بلغة الناقد الشاعر صلاح بوسريف . والشاعر حسن نجمي هنا يظل في حدود الاستثمار الطبيعي للفضاء ، كما وفرته له المطبعة الحديثة ، دون اللجوء لتقنيات من خارج الشعر والكتابة ، فهو لا يلتجئ إلى الخط المغربي في جماليته ، وفنيته كما فعل أصحاب القصيدة الكاليغرافية في المغرب ، أو القصيدة "

---

1 / 2 - الشعرية العربية الحديثة : تحليل نصي - شربل داغر - دار توبقال للنشر / الدار البيضاء ، ط 1 - 1988 - ص : 15

الكونكريتية " كما سماها جميل حمداوي ، أو القصيدة " التجسيدية " بلغة أحمد درويش ، حيث نجد العديد من المصطلحات والتسميات أعطيت لهذه القصيدة البصرية ضمن كتاب جميل حمداوي " القصيدة الكونكريتية " ، ومن بينها : " القصيدة الكونكريتية ـ القصيدة المرآوية ـ القصيدة المحسوسة ـ القصيدة الملموسة ـ القصيدة البصرية ـ القصيدة التشكيلية ـ القصيدة المكانية ـ القصيدة الأيقونية ـ القصيدة السيميائية ـ القصيدة الفضائية ـ القصيدة الكاليغرافية ـ القصيدة الهندسية ـ القصيدة الصورة ـ القصيدة الطوبوغرافية ـ القصيدة البلاستيكية ـ القصيدة الطباعية ـ القصيدة العينية ـ القصيدة المجسمة ـ القصيدة المشهدية ـ القصيدة اللوحة ـ القصيدة الحروفية ـ القصيدة الميكانيكية ـ القصيدة المتعددة الأبعاد ـ القصيدة المستقبلية ـ القصيدة الجرافيكية ... وهلم جرا "1. أما محمد الماكري فقد تحدث في كتابه " الشكل والخطاب : مدخل لتحليل ظاهراتي " ، عن الأنماط النصية البصرية التالية : " ـ النص الشعري البصري ـ النص الشعري المشهدي ـ النص الشعري المجسم ـ النص الشعري الميكانيكي ـ النص الشعري المتعدد الأبعاد ـ النص الشعري الدلالي "2 ، وأعني بهؤلاء الشعراء : أحمد بلبداوي ، ومحمد بنيس ، وعبدالله راجع ، ومحمد الطوبي ... ويمكن اعتبار الشاعر حسن نجمي بمثابة امتداد لهذه المدرسة الكونكريتية المغربية ، مع اختلاف كبير جدا هو أن هؤلاء الشعراء السبعينيين كانوا يوظفون هذه الأشكال التجسيدية والخطية والفنية كأشكال فوق شعرية ضمن ما يسميه أحمد درويش ب " البنية السطحية " أي أنها تعتبر عناصر جمالية تكميلية للقصيدة ، وليست عناصر جوهرية وبنائية في القصيدة ، أي لا تدخل ضمن " البنية العميقة " للقصيدة ، يقول أحمد درويش موضحا هذا التوظيف المختلف للعناصر التجسيدية في القصيدة : " فهناك وسائل تنتمي إلى تشكيل الكلمة الشعرية انطلاقا من حروفها وإيقاعها وموقعها وإشعاعاتها وعلاقاتها بما حولها ... وذلك ما يطلق عليه البنية العميقة أو البنية الشعرية ، وهناك وسائل أخرى تالية تتصل

---

1 " القصيدة الكونكريتية " ـ جميل حمداوي ، منشورات مجلة إبداع ـ العدد 19 ـ صيف 2011 ـ ص : 19

2 ـ الشكل والخطاب : مدخل لتحليل ظاهراتي ـ محمد الماكري ـ المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء ـ الطبعة الأولى ـ 1991 ـ ص : 180

بالبنية السطحية ، او الوسائل فوق الشعرية ، مثل أن يعرض هذا المنتج مشفوعا بالرسوم أو خاليا منها ، بخط مشرقي أو مغربي ، منسوخ أو مطبوع ... "1 ، أما حسن نجمي فلم يكن همه هو التوسل بعناصر فوق شعرية خارجية لإضافة جمالية موازية للقصيدة ،، وإنما كان يهدف إلى استثمار الوسائل التجسيدية التي تتيحها اللغة والكتابة ، والورق ، والمطبعة ، لبناء قصيدة جديدة مظهريا لكن من صميم البنية العميقة للقصيدة . فحسن نجمي انطلق في مشروعه الشعري الكونكريتي من البياض المتاح له على الصفحة ويعمل على دمجه في شعرية الكتابة ، ليصبح البياض جزءا من الكلام الشعري الشخصي ، ومن هناك نشعر أن البياض يتحدث ، ويضيف ، ويتفاعل ، ويفعل ، إنه لم يعد بياضا محايدا أو خاملا ، أو صامتا ، أو بلا قول . يقول محمد الماكري عن أهمية العنصر الفضائي في التجربة الشعرية المعاصرة " إن العنصر الفضائي رغم الاعتقاد السائد بثانويته ، يمكن أن يصبح مولدا للمعاني والدلالات في النص ، لأنه ليس بالعنصر المحايد الصامت حتى في النصوص التي لم تتحكم في إنتاجها مقصدية توظيف وتقصيد عنصر الفضاء "2 . ومع حسن نجمي نشعر أن البياض عنصر مهم من عناصر الشعر والكتابة الشعرية . عنصر له خطابه ، ورسالته ، وقوله ، وسلطته . فما هي العلامات والأشكال غير اللغوية أو غير الصوتية التي وظفها الشاعر حسن نجمي لبناء قصيدته وحكايته الشعرية الخاصة ؟

أ ـ لعبة البياض والسواد

ب ـ علامات الترقيم

ج ـ علامات التعجب والاستفهام

د ـ الرسوم الهندسية

ه ـ العناوين والنصوص الموازية

---

1 " القصيدة الكونكريتية " ـ جميل حمداوي ـ من تقديم أحمد درويش للكتاب ـ ص 12

2 ـ الشكل والخطاب : مدخل لتحليل ظاهراتي ـ محمد الماكري ـ ص : 5

1 ـ الأبعاد البصرية في ديوان " سقط سهوا " للشاعر حسن نجمي

أ ـ لعبة البياض والسواد :

أول ملاحظة يمكن تسجيلها ، أن حسن نجمي في ديوانه " سقط سهوا " بدأ ينحو طريقة جديدة في الكتابة ، تقوم على كتابة قصائد قصيرة لا تتجاوز الصفحة . فكل قصيدة لها صفحتها الخاصة ، أرضها الخاصة ، بياضها الخاص . وكتابة القصيدة في صفحة واحدة يؤكد على بعد الرؤية في تلقي القصيدة . فاللوحة كفن مكاني ما يميزها على القصيدة كفن زماني ، هي أنها خاضعة لرؤية كلية شاملة وواحدة ، بخلاف القصيدة ، والأدب عموما الذي يحتاج إلى وقت للإحاطة به عبر سماعه كلمة كلمة ، أو قراءته كلمة كلمة ، مما يتطلب بعض الوقت . لكن القصيدة عند حسن نجمي تمنحنا إمكانية رؤيتها دفعة واحدة ، أولا لأنها قصيرة ، وثانيا لأنها تكتفي بصفحة واحدة أي لا نحتاج إلى قلب الصفحة مما يكسر الإحساس الكلي بالقصيدة ، وثالثا لأن هناك مؤثرات موازية تحرض على القراءة البصرية ، تحرض على رؤية القصيدة أو مشاهدتها لا الاكتفاء فقط بقراءتها أو سماعها (من قبيل : قصرها ، أحيانا لا تتجاوز أربعة أسطر ، بالإضافة إلى استعمال النقط بكثافة لدرجة أنها تغطي جزء مهم من الأسطر الشعرية تصل إلى ثلث القصيدة وأكثر أحيانا كما في قصيدة " أنا الموقع أسفله " التي اشتملت على ثلاثة أسطر شعرية لغوية فقط ، في مقابل خمسة أسطر هي عبارة عن نقط حذف متوالية على الشكل التالي :

"

.....

.....

.....

.....

.....

من يملأ هذا الفراغ بحبر ؟

أو بقبر

أو بكلمات ؟ ! "1 .

وهكذا يصبح السواد أو الكتابة كشكل هندسي له دلالته ، والبياض أيضا له دلالته وخطابه . فما نوع القول أو الرسالة التي يرغب الشاعر إيصالها لنا كقراء من خلال هذه اللعبة الهندسية ؟

أولا نشعر أن الشاعر يدعونا إلى ممارسة نوع جديد من القراءة يستثمر البعد البصري ، وكل ما يتعلق به من سواد وبياض ، وملء وفراغ ، وذكر وحذف ، وكتابة وصمت ... إذن فالشاعر يدعونا للمشاركة بكثافة في الكتابة ، القراءة عنده امتداد للكتابة ، والقارئ هو شبح الشاعر أو ظله أو مضاعفه . والدليل على ذلك هو القصيدة الأخيرة " أنا الموقع أسفله " التي تتحول إلى التزام شعري وأخلاقي بين الشاعر والقارئ ، حيث يوكل بشكل صريح وقانوني للقارئ أن يكتب ما يريد ، والأكثر من ذلك أنه ترك الحيز الأكبر للقارئ مقابل ما كتبه هو . فالشاعر كتب ثلاثة أسطر شعرية فقط وترك خمسة أسطر للمتلقي ، وهذا ما يؤكد على أن الشاعر يعي أهمية القراءة والقارئ في الكتابة الشعرية الحديثة ، هذا البعد الميتا شعري ، والميتا ـ معرفي سنجده حاضرا بقوة في شعر حسن نجمي ، فكل قصيدة تعلن على ميثاق القراءة الخاص بها ، وسنجد عدة قصائد يحضر فيها هذا البعد الميتا ـ نقدي بشكل واضح ، سنعود لها لاحقا في محور " الميتا ـ كتابة عند حسن نجمي " .

هناك أيضا مسألة تستحق الإشارة إليها في إطار هذا الوعي الجديد بأهمية البياض في الكتابة ، أي أنه يتحول إلى عنصر رئيسي في الكتابة ، ولا يكتفي بحياديته ، أو هامشيته ، أو زخرفيته ، وتتمثل هذه المسألة في العلاقة بين العنوان والنص ، وأتحدث هنا عن المساحة الفاصلة بين العنوان والنص ، فهي مساحة كبيرة . فماذا تعني تلك المساحة ؟ وذلك البعد ؟

نلاحظ أن العنوان غالبا ما يكتب بخط بارز ومضغوط ، وغالبا ما يحتل نصف الصفحة الفوقي ، والنص نصف الصفحة السفلي . وكأن الشاعر يؤكد على أهمية العنوان ، وعلى مركزيته ، وأهميته في إنتاج الدلالة ... وهو بذلك يقوض تلك الرؤى التي كانت تجعل من

---

1 ـ سقط سهوا ـ حسن نجمي ـ دار النشر المغربية / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 1990 ـ ص : 71

العنوان مجرد اسم أو تكملة للنص . وهو هنا يعتمد خلفية تفكيكية في قيامه بهذه العملية ، فهو يستهدف إعادة الاعتبار للهامشي ، والجزئي ، واللاحق ، وكل ما كان يعتبر تكملة وصدى .... فالعنوان هنا يبدو أنه لا يقل قيمة عن النص ، وحتى من الناحية البصرية يبدو أنه يخلق نوعا من التوازي والتوازن مع النص . قوة العنوان أيضا تأتي من وجوده في رأس الصفحة ، في جزئها العلوي ، بخلاف النص الذي يوجد في الجزء التحتي من الصفحة .... وهكذا نلاحظ أو نستنتج أن الكتابة الشعرية عند حسن نجمي تقوم على الصنعة والتفكير والاشتغال الفني الواعي والعميق ... فالكتابة الشعرية عنده ليست مجرد انثيالات عفوية وتلقائية وانطباعية ، بل هي فعل إبداعي يقوم على المعاناة ، والتفكير ، والتجريب ، والبحث الدائم عن صيغ جديدة للشعر والشعرية . فحسن نجمي يبدو من خلال عمله هذا أنه منهمك في كتابة قصيدة مغربية جديدة ، لها ملامحها ومداخلها وعلاماتها وأسرارها الخاصة .

ب ـ علامات الترقيم أو شعرية التعجب :

أصبحت بعض القصائد الحديثة تستعمل بعض علامات الترقيم التي لم تكن مستعملة من قبل " مثل القوسين أو الشرطة أو علامة التنصيص "1 . ويرى شربل داغر بالإضافة إلى هذه الملاحظة ، أن علامات الترقيم عموما تناسب الشعر الذي " يتوسل الإرسال النثري طريقة في الكتابة الشعرية "2. والسؤال هو : ما نوع علامات الترقيم التي استعملها حسن نجمي لبناء قصيدته ؟ وما الدلالة أو الرسالة التي أراد إيصالها لنا من خلال هذا التوظيف ؟ تلعب علامات الترقيم دورا كبيرا في تمثيل الجوانب السيكولوجية والانفعالية وحتى الجسمية للمتكلم ، فهي تعوض في الخطاب المكتوب تلك الشحنات الانفعالية ، واللوينات والدرجات الصوتية التي تختلف حسب السياقات والحاجات ، يقول محمد الماكري : " في الكتابة تختفي نبرات الصوت والإشارات والحركات الإيمائية ، ويمكن لعلامات الترقيم أن تعوضها ولكن بفعالية أقل ، غير أن هذه الوظيفة مهمة جدا ، فهي تظهر في التعبير عن الآراء والأحكام والمشاعر الشخصية "3

---

1 ـ الشعرية العربية الحديثة : تحليل نصي ـ شربل داغر ـ ص : 24

2 ـ نفسه ـ ص : 25

3 ـ الشكل والخطاب : مدخل لتحليل ظاهراتي ـ محمد الماكري ـ ص : 92.

كما يشير علي آيت أوشان إلى أهمية علامات الترقيم الأسلوبية والدلالية والشعرية والتأويلية ، يقول : " إن لعلامات الترقيم أبعادا صوتية وتركيبية ودلالية وتداولية ، فهي ليست مجرد علامات فارغة ، بل إنها تمتلك دلالات تعيينية وأخرى إيحائية ، وهي حين تحضر فإنها تساهم في بنائية النص الشعري "1 .

وتنقسم علامات الترقيم حسب اللغويين إلى ثلاثة أنواع هي :

ـ علامات الوقف : وتتمثل في الفاصلة ، والفاصلة نقطة ، والنقطة

ـ علامات النبرات الصوتية : وهي بالإضافة إلى الوقف تمتلك نبرات وتنغيمات صوتية وانفعالات نفسية أثناء القراءة وتتمثل في : نقطتين رأسيتين ، نقط الحذف ، علامة الاستفهام ، وعلامة التعجب .

ـ علامات الحصر : وتتمثل في الشرطة ، والمزدوجين ، والقوسين ، والمعقوفتين .

وإذا عدنا لديوان " سقط سهوا " للشاعر حسن نجمي ، فإننا نجد الحضور اللافت لعلامات الترقيم وخاصة ما يتعلق بعلامات النبرات الصوتية . وهو هنا يختلف في توظيفه لعلامات الترقيم عن مؤسسي القصيدة الكونكريتية أو البصرية في المغرب ، ونعني بهم محمد بنيس ، بنسالم حميش ، عبدالله راجع ، أحمد بلبداوي ، الذين غيبوا تقريبا علامات الترقيم في أشعارهم ، وخاصة في النصوص الصورية أو التشكيلية ، التي تتخذ شكلا مختلفا عن النصوص الفضائية الأفقية التي تكاد لا تختلف عن الكتابة العادية . يقول محمد الماكري عن نصوص هذا الاتجاه الشعري البصري : " تقدم النصوص الشعرية المنجزة في أغلب نماذجها غيابا للترقيم ، وهكذا مثلا ، لا نقف في ديوان محمد بنيس " في اتجاه صوتك العمودي " إلا على علامة استفهام واحدة . في حين يرصد غياب تام للفواصل في كل النصوص ، في حين يقدم بعضها حضورا للنقط كعلامات ترقيم وحيدة "2 . إذن على خلاف هؤلاء نجد حسن نجمي يوظف نقط الحذف بكثافة ، وهي تتمدد لتشكل أسطر كاملة ، مما يوحي بأنها نوع من الكتابة ، وأنها لا تختلف عن الكلمات . وحضور هذه النقط الكثيرة وكأنها دعوة للتعيين والملء من طرف المتلقي ، أي دعوة

---

1 ـ الذاكرة والصورة : قراءات نقدية في الشعر المغربي المعاصر ـ علي آيت أوشان ـ دار أبي رقراق للطباعة والنشر / الرباط ـ ط 1 ـ 2005 ـ ص : 22

2 ـ الشكل والخطاب : مدخل لتحليل ظاهراتي ـ محمد الماكري ـ ص : 241

للكتابة ، فحسن نجمي يمرر من خلال هذه التقنية منظوره للكتابة والقراءة . إن الكتابة هي مزيج من الكلام والصمت ، من الكتابة والحذف ، من الفراغ والملء ... فالشاعر يعتبر قصائده غير تامة وتحتاج باستمرار لتدخل القارئ لكي يتم ما بدأه الشاعر . والملاحظ أن هذه النقط توجد في جميع قصائد الديوان دون استثناء . لتصبح هذه النقط طريقة في الكتابة ، أو تقنية من تقنيات الإبداع الشعري عند حسن نجمي . ومن علامات الترقيم التنغيمية الطاغية في الديوان ، لدرجة أنها تصبح ظاهرة أسلوبية ملحوظة ، هناك علامة التعجب أساسا ، وعلامة الاستفهام بدرجة أقل . بحيث لا تسلم أية قصيدة من وجود علامة التعجب . فماذا يعني ذلك ؟ إن حسن نجمي يعود بالشعر لوظائفه الأولى المتمثلة في خلق الدهشة عند المتلقي ، فالكتابة ارتبطت منذ البدء بالعجيب le merveilleux ، حتى أن عبدالكبير الخطيبي في كتابه " الأدب والغرابة " يجعل العجيب شرطا أساسيا في الكتابة ، وبدونه تصبح الكتابة بسيطة ولا معنى لها وربما لاغية . وكأن الشاعر يهدف إلى أسطرة الواقع ، فالشاعر ينقل لنا مشاهد وأحداث غريبة ، ومدهشة ، ومختلفة عما ألفناه في الأشياء ، والحياة . وهو هنا يحتفل بما هو خفي ، ومتواري في الحياة ، وحتى الأشياء التي تبدو لنا عادية وبديهية ، فإنه يبث فيها أنساغا من الغرابة والفانطاستيكية والأسطورية . ولقد كان أرسطو يقول أن القول الشعري " لا يستطيع تفادي الكلمات الغريبة "1 ، كما أن الرومانسيين أمثال كوليردج ، ووردزورت وشليغل وغيرهم كانوا يعتبرون أن " فكرة الجدة والطزاجة من معالم الشعر الحقيقي "2 ، الأمر نفسه نجده عند السورياليين فقد اعتبروا أن الفن عموما هو بحث عن المدهش والغريب وفوق الواقعي أو السوريالي . وهذا هو عمل الشاعر حسب جان كوكتو ، أي أن " يكشف لنا الأشياء المدهشة التي تحيط بنا والتي ترصدها حواسنا بطريقة آلية "3 . ومفهوم الغرابة والتعجب في الشعر لا نجده عنده حسن نجمي فقط على صعيد علامات الترقيم (نقط الحذف ، وعلامات التعجب والاستفهام) ، وعلى صعيد الاستغلال الجديد للبياض والسواد ، وإنما نجده في العديد من التقنيات الشعرية والبلاغية التي يوظفها في قصائده كالمفارقة ، والدعابة السوداء ،

---

1 / 2 ـ قصيدة النثر : دراسة نظرية وتطبيقية ـ صلاح السروى ـ نفرو للنشر والتوزيع / القاهرة ـ ط 1 ـ 2009 ـ ص : 42

3 ـ نفسه ـ ص : 43

لابد أن نشير أن لعلامات الترقيم وظيفة نثرية ، ولكنها في شعر حسن نجمي تقوم بوظيفة شعرية ، لأنها تساعد على خلق الدهشة ، وإثارة الأسئلة ، ودفع المتلقي للتوقف والتأمل . كما نجده يصرح به في معجمه اللغوي المستعمل ، وفي بعض العناوين ، أي أنه يصرح وينصص على هذا البعد التعجبي في الشعر . وذلك ما سنعمل على إبرازه من خلال المحور الموالي .

ج ـ العناوين والنصوص الموازية :

يتضمن النص نمطين من المواقع : مواقع اليقين (lieux de certitude) ، ومواقع الشك أو اللايقين (incertitude) . مواقع اليقين تكون واضحة ومتجلية في النص ، ولذلك ينطلق منها القارئ باعتبارها نقط ارتكاز لبناء التأويل على النص بكامله ، أما مواقع اللايقين فتتراوح بين الغموض البسيط والغموض المستغلق " وهي بذلك تضع القارئ في مأزق ، وتدفعه إلى التدخل واقتراح الفرضيات ، وبالتالي فهي المسؤولة عن تعدد التأويلات "1. ومن أهم مواقع اليقين حسب أوتين هناك العنوان ، والعناوين الفرعية ، وعناوين الفصول ، والنوع وما يتعلق بالتحديدات الأجناسية ، وأيضا تتابع الوحدات الدلالية بناء على بعض العلاقات المنطقية (تشابهية أو تعارضية أو توزيعية أو زمنية ...) . أما مواقع اللايقين والتي تولد تعددية التأويلات فهي تشمل الغموض والرموز المستغلقة والألغاز والتراكيب المركبة والتلميحات الضمنية والمفارقات والتناقضات والبياضات ...

وهكذا نلاحظ أن للعنوان أهمية بالغة في الشعرية الحديثة وفي المقاربات الظاهراتية الحديثة ، فهو علامة أساسية وبارزة ، تكتسي دلالة مهمة في تحديد مسار القراءة ، وفي ملء مواقع اللاتحديد ، والبياضات ، والفراغات ، وأمكنة الغموض والتعدد الدلالي . كما يلعب دورا مهما في التصنيف الأجناسي والموضوعاتي للنص .

وإذا عدنا إلى العنوان عند الشاعر حسن نجمي ، فإننا نجده يوليه أهمية بالغة كدال ومدلول أيضا . وهذه الأهمية تتمثل في جعله العنوان آلية جمالية ودلالية ، ذلك أننا نجد أن الديوان " سقط سهوا " يتضمن ثلاثة أنواع من العناوين : عنوان الديوان ، عنوان لمجموعة القصائد أو النصوص الشعرية ، ثم عناوين النصوص . وهذا ما يبرز أن هناك اشتغال شعري على الديوان . وهكذا نجد عنوان الديوان هو " سقط سهوا " ، وعناوين المجموعات

---

1 ـ السيمياء العامة وسيمياء الأدب ـ عبدالواحد المرابط ـ منشورات : مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة ـ مطبعة إنفو ـ برانت / فاس ـ ط 1 ـ 2005 ـ ص : 190

أو المحاور أو الأبواب الشعرية خمسة عناوين وهي : " فضاءات الذاكرة " ويشتمل على 22 نصا ، و " علائق " ويشتمل على 17 نصا ، و " المرارات " ويشتمل على تسعة نصوص ، و " فضاءات هندسية " ويشتمل على أربعة نصوص وعناوين هذه النصوص الأربعة الأخيرة عبارة عن علامات أيقونية بديلة للخط والكتابة (أشكال هندسية) ، و " أنا الموقع أسفله " ويشتمل على نص واحد بلا عنوان . واضح إذن أن هناك لعب عنواني ، وتصور ما مستتر للعنونة . فماذا يريد أن يقول حسن نجمي من خلال كل هذا ؟

ج - 1 - عنوان الديوان " سقط سهوا "* :

ومادام هناك خلفية تشكيلية وبصرية واضحة في الديوان ، فلابد من الإشارة إلى مختلف الأبعاد الأيقونية والتشكيلية في العنوان ، قبل أن نمر إلى أبعاده اللغوية والدلالية . كتب العنوان بالأبيض ، أيضا اسم الشاعر كتب بالأبيض ، في حين أن نوع الكتاب (شعر) كتب بالأسود . أيضا لون الغلاف ترابي . فهل الشعر الذي اختاره الشاعر يمثل بياض الحياة ، وضوؤها ؟ أهمية البياض كما لاحظنا في محور " البياض والسواد " أساسية في الديوان لا تقل عن السواد أو الكتابة . وكأن الشاعر هنا يذكرنا من جديدة بلعبة الكتابة التي سيعتمد عليها في هذا الديوان والتي تزاوج بين البياض (عنوان الديوان) ، والسواد المتمثل في التعيين الأجناسي للكتاب (شعر) . وخلف هذه اللعبة اللونية لابد أن تقف خلفية فلسفية أو رؤية وجودية ما . فهل يعود بنا الشاعر إلى جدل الليل والنهار ؟ جدل السماء والأرض ؟ جدل الزمان والمكان ؟ تقنية أخرى استعملها الشاعر في كتابة العنوان وربما باستشارة مع فريق الإخراج الجمالي للديوان أي الهبولي واضع اللوحة ، وجاريد مصمم الغلاف ، هي كتابة العنوان بشكل مضاعف ، ونجد العنوان الأول مكتوب بشكل عادي حيث عمودية الحروف وتوجهها نحو الأعلى ، أما الكتابة الثانية للعنوان فجاءت موازية للأول ، ومكتوبة بشكل معكوس أي أن الحروف متوجهة نحو الأسفل ، وهي أقل بروزا من حروف الكتابة الأولى للعنوان ، مما يقودنا مباشرة للصدى ، وللانعكاس ، والمرآوية ، والماء ، وإلى الكتابة المضاعفة ، والشاعر المضاعف ، أي إلى بنية التضعيف والازدواج

***سقط سهوا - حسن نجمي - دار النشر المغربية / الدار البيضاء - ط 1 - 1990**

في الديوان . وهذه كلها مؤشرات ، وعتبات ، ورسائل ، وتوجيهات أيقونية أولية توجه القارئ لنوع القراءة الممكنة . نلاحظ أن فكرة السقوط قد تم التعبير عنها بصريا ، حيث نلاحظ سقوط الكتابة الثانية للعنوان . بالإضافة إلى هذه الأبعاد الأيقونية والتشكيلية في العنوان والتي لا تخلو من دلالات كبرى كونية ، نجد البعد العجائبي للعنوان ، والبعد التأويلي الذي يفرضه بالضرورة على القارئ ، فالأكيد أنه لابد أن يخرج من القارئ السؤال التالي (ما الذي سقط سهوا ؟ أو من الذي سقط سهوا ؟) . أي هذا الذي سقط هل هو شخص أم شيء أم مفهوم أم تصور أم وجهة نظر ؟ والحديث عن السهو والسقوط يقودنا إلى بعض الأبعاد السيكولوجية المرتبطة باللاشعور . فاللاشعور يتم التعرف عليه حسب سيجموند فرويد من خلال الأحلام ، وزلات اللسان ، والنسيان ... وكأن هناك دعوة للتعرف على الشاعر ليس من خلال المكتوب والمذكور والحاضر ، ولكن من خلال اللامكتوب ، والمحذوف ، والغائب . واضح أن البياض ، ونقط الحذف وغيرها من مواقع اللاتحديد في الديوان سيكون لها دور بارز في إنتاج الدلالة ، وفي عملية الفهم برمتها .

ج - 2 - عناوين الأبواب :

أول ملاحظة حول هذه العناوين أنها مكتوبة باللون الأبيض وكأنها امتداد لعنوان الديوان ، أو بعض أصدائه ، وانعكاساته ، أو بدائله .

" فضاءات الذاكرة " : العنوان هنا يقودنا للتساؤل عن علاقة الفضاء بالشعر وخاصة الفضاء الواقعي ؟ وعن علاقة الذاكرة كزمان بالشعر أيضا ؟ . فهل الشاعر يستحضر هذه الأبعاد الكوسمولوجية والفلسفية المرتبطة بالمكان والزمان أثناء كتابته ومحوه لقصائده ؟

" علائق " عنوان موغل في اجتماعيته وانسانيته ، فالعلاقة عموما تعني الآخر والغير ، تعني ثلاثة أشكال سيمانطيقية من العلاقة : علاقة رغبة ، علاقة تواصل ، علاقة صراع . فما نوع العلاقة المهيمن في الديوان ؟

" مرارات " تيمة أخرى مهمة في الشعر ، ترتبط بالحزن والأسى ، والأسف والحسرة ، والألم ... ومرارات الشعر والشاعر حادة وصعبة وموجعة ... كلمة واحدة " مرارات " تختزل حكايات عديدة .

" فضاءات هندسية " : هكذا يمر بنا الشاعر من فضاءات واقعية ، من المدينة ، والبيت ، والشارع ، والمقهى ، والكتاب ، والمكتبة ... إلى أمكنة تجريدية هندسية . هل يقول لنا أن تحت هذا المكان الواقعي المتغير والمحسوس والمتحول ثمة أمكنة أبدية وأشكال ثابتة من قبيل الدائرة ، المثلث ، المربع ... وغيره ؟

" أنا الموقع أسفله " باب يشتمل على نص واحد ، ونص بدون عنوان ، وكأنه يعطي للقارئ إمكانية وضع العنوان الذي يريد . عنوان هذا الباب يعيدنا لنوع الكتابة . فالبعد السير ذاتي واضح هنا وجلي ، وكأن الشاعر يقول لنا ضمنيا أن ما كتبه يدخل ضمن الواقعي لا ضمن الخيالي أو التخييلي fiction .

ج ـ 3 ـ عناوين النصوص و الطريق نحو اللاشعر أو الشعر العاري :

يضم الديوان بالإضافة إلى عنوان الديوان وعناوين الأبواب 53 عنوان داخلي ، بالإضافة إلى نص بدون عنوان . العناوين الداخلية 53 منها 49 قصيدة ذات عناوين لغوية ، وأربعة نصوص لها عناوين خارج ـ لسانية (أيقونية) ، أي عبارة عن أشكال هندسية . ومن أصل هذه القصائد 49 ذات العناوين اللغوية نجد فقط 13 قصيدة تتكون من أكثر من كلمة (12 من كلمتين ، وعنوان واحد من 3 كلمات " أنا الموقع أسفله " . وهذا ما يحيل على الاختزال والتقشف ، والتخفف من بلاغة الإطناب والحشو . وكأن الشاعر ما يهمه هو الأشياء في ماهيتها الأصلية الطبيعية دون إضافات أو رتوشات أو مساحيق . وكأن الشاعر يحاول أن يؤسس لنوع من الشعر العاري ، شعر شفاف وصاف وبلا زخرفات وتوشيات بلاغية . ملاحظة أخرى فيما يخص هذه العناوين اللغوية أنها كلها عبارة عن أسماء أو جمل إسمية ، إذ لا يوجد أي عنوان عبارة عن فعل أو جملة فعلية . العنوان الواحد الذي تأسس على الفعل هو عنوان الديوان " سقط سهوا " . وهو ما يخلق نوع من التعارض ، أو من الجدل الحي بين العنوان الأكبر (عنوان الديوان) ، والعناوين الفرعية للنصوص . الجدل بين الفعل والاسم ، بين السردي والوصفي ، بين الحركي والثابت . وعندما ننتقل إلى القراءات المصغرة micro- lectures بلغة بيير ريشار ، فإننا نجد هذه العناوين الفرعية الداخلية ، مكتوبة بخط بارز مضغوط أسود بارز على خلاف النصوص المكتوبة بخط صغير عادي ، أيضا وكما لاحظنا في المحور المتعلق ب " البياض والسواد " نجد هذه

العناوين تحتل القسم العلوي من الصفحة ، بينما تحتل كل القصيدة النصف السفلي ، مما يخلق نوع من التوازي والتوازن بين النص والعنوان ، وكأن النص الصغير (العنوان) يعادل ويكافئ النص الكبير (القصيدة) . وكأن الشاعر ضمنيا يقول لنا أن العبرة ليس بالكم ولكن بالكيف ، إذ يمكن لكلمة أو جملة أن تكون بقوة نص كبير وربما أكثر . إن حسن نجمي يؤسس لكتابة متقشفة ، متخففة ، عارية ، مكتنزة ، متأهبة باستمرار للمغامرة ، والتجربة ، والتحليق ، والرقص ، والذهاب بعيدا في أراضي الشعر الأولى ، التي يمكن أن تصبح فيه اللغة مجرد صيحات ، وصراخات ، وحركات ، أو إيماءات (العناوين الأخيرة في الديوان تتحول إلى أشكال هندسية : مربعات ، دوائر ، مثلث ، مستطيلان عموديان ومربع واحد) أما النص الأخير فمن غير عنوان أو لنقل أنه هو البياض ، هو الصمت ، هو الحذف .... وكأن الشاعر يقول لنا أن بإمكان الصمت أن يتحوّل إلى لغة ، وإلى رسالة محملة بدلالة شعرية عليا . والغريب في هذه العناوين رغم أن أغلبها عبارة عن أسماء . فإنها لا تخلو من أبعاد حكائية ترتبط بالحياة اليومية في الغالب . إذ نشعر أن وراء كل كلمة أو عنوان حكاية ما ، وهذه العناوين هي : شاعر ـ صورة ـ الباب ـ المكان ـ فتنة ـ موت ـ هي ـ عيون الصينيات ـ لون الليل ـ آدم ـ خطوات ـ فضاء ـ هو .. والمدينة ـ بياضات ـ ثقوب ـ حجر الأساس ـ مسافة سوداء ـ المرايا ـ المآسي ـ عين الذئاب ـ حمير البلدية ـ الماء ـ كأس المخافر ـ علائق ـ ريم ـ دهشة العراء ـ غياب ـ الشعراء ـ سلاما ـ قراءات ـ انشطار ـ خط ـ انتحار ـ صحراء ـ جينيريك ـ كأس شاي ـ أسرار ـ خيانة ـ شرفة الحجر ـ واحد ـ هذا المساء ـ القتل ـ زعيم ـ العجلات ـ تشكيل ـ الليلة ـ شهيد . إذ يكفي أن نحوّل هذه العناوين إلى سؤال لنشعر أن النصوص هي محاولة للإجابة عن ذلك السؤال في شكل حكائي . يكفي أن نقول مثلا : عن أي شاعر يتحدث ؟ أو عن أية صورة ؟ أو عن أية باب ؟ وهكذا ... فكل النصوص تبدو أنها حكايات محتملة . ولعل ما يقوي هذا البعد الحكائي أن أغلب هذه الكلمات محسوسة ، وذات شحنة واقعية . وحتى العناوين الأيقونية ، تتحول النصوص إلى حكايات تخبرنا عن عالم أو مآلات هذه الأشكال ، والعنوان المحذوف هو حكاية كبيرة ، تتطلب قارئا مجدا وذكيا ومولعا بالغريب والعجيب والمتخفي . والمدخل هو السؤال دائما : لماذا حذف العنوان ؟

هكذا يمكننا القول أن الشاعر حسن نجمي يحاول أن ينزّل منظورا جديدا للشعر ، منظور يتداخل فيه التشكيلي والدلالي ، الكلام والصمت ، الذكر والحذف ، الحضور والغياب ، السواد والبياض ... وهو يعمل وراء كل ذلك الذهاب بعيدا نحو نوع من الشعر الكثيف المتختر والمكتنز الذي يطل على الصمت أو بالأحرى يقوم عليه كالوجه الآخر للكتابة ، وفي لحظات البحث هذه عن صيغة جديدة للشعر يجد بالإضافة للاكتناز أو ما يمكن تسميته بالشعر العاري ، الشعر الصوري أو التشكيلي (التعبير بواسطة الأشكال) ، كما يجد الصمت والفراغ والبياض واللاشعر . وكأنه يقول مع رائد الشعر العاري أو اللاشعر في فرنسا أنطونين أرتو " لا أدعي شيئا آخر سوى إظهار روحي "1 .

د ـ الحواشي والعتبات النصية :

من الأمور التي سأتوقف عندها هناك ثلاث حواشي أو عتبات نصية : ـ حاشية مهمة تشير إلى نوع الكتاب ، وزمان كتابته ، والمساهمين في إخراجه ـ فحاشية الإهداء ـ ثم حاشية الغلاف الأخير .

د ـ 1 ـ حاشية النوع :

ورد في صفحة داخلية ، بعد صفحة الغلاف الخارجية والأمامية ، الإشارات النوعية والتوثيقية التالية :

" ـ سقط سهوا (مجموعة شعرية)

ـ حسن نجمي / الطبعة الأولى ــ دار النشر المغربية ـ الدار البيضاء ـ دجنبر 1990

ـ هذه النصوص الشعرية كتبت خلال سنتي 86 و 87

ـ لوحة الغلاف : الهبولي / تصميم الغلاف : جاريد " (سقط سهوا ـ حسن نجمي ـ صفحة داخلية قبل الإهداء ونصوص الديوان) .

يمكنني أن أقول ودون انتظار أن هذه المعلومات التوضيحية ، تحكي لنا ببساطة ظروف تأليف هذا الديوان ومختلف النقاشات والأصداء والأفكار التي رافقت ولادته ، أو كانت

---

1 ـ قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ـ سوزان برنار ـ ترجمة راوية صادق ـ الجزء 2 ـ ص : 526

تدور في مرحلة الثمانينيات وخاصة النصف الثاني منها . ولنقف عند كل معلومة على حدة

ـ سقط سهوا (مجموعة شعرية) :

ما يلفت الانتباه في هذه الحاشية ، أن الشاعر يعتبر عمله (مجموعة شعرية) ، وليس ديوانا . فما الفرق بين الديوان والمجموعة الشعرية ؟ ولماذا عمل على تكسير الأعراف المتعلقة بالجنس وتسمية كتاب الشعر مجموعة شعرية عوض الديوان ؟

ورغم ما توفر لهذا العمل الشعري من عناصر تقود إلى التقارب والانسجام أكثر من الاختلاف والتنافر ، من قبيل الوحدة على مستوى شكل القصائد ، وخضوعها لتقنيات كتابية وفنية موحدة ، والتقارب على المستوى الزمني ، ذلك أن هذه النصوص كتبت في مرحلة متقاربة بين 1986 و 1987 ، أين أن زمن كتابتها لا يتجاوز سنتين ، فإن الشاعر فضل تسمية هذا العمل الشعري (مجموعة شعرية) لا ديوانا . ربما لأنه ذهب مع المعنى القديم للديوان الذي يشمل كل قصائد الشاعر من مثل : " ديوان المتنبي " ، " ديوان المعري " ، " ديوان الخنساء " ... وهكذا . أما المجموعة الشعرية فهي ترتبط بمجموعة من قصائد الشاعر كتبت في مرحلة معينة من حياته .

" ـ هذه النصوص الشعرية كتبت خلال سنتي 86 و 87 " :

في هذه الحاشية يعلن على نوع كتابته ، فهو وإن كان يقر بانتمائها للشعر ، إلا أنه لا يسميها (قصائد) ، وكأنه كان ضحية النقاش الذي كان سائدا في المرحلة حول قصيدة النثر ، وخاصة ما يتعلق بتسميتها ، حيث تحفظ الكثير من النقاد حول تسميتها ، واقترحوا بدائل أخرى من قبيل : الكتابة عبر النوعية ، الخاطرة الشعرية ، النثيرة ، الكتابة الخنثى ، النصوص الشعرية ... والواضح أن الشاعر وإن اختار صيغة الشعر المتمرد على الوزن والقافية ، فإنه لازال مترددا حول تسميتها . المؤشر الثاني الذي يثير الاهتمام هو تحديد زمن كتابة هذه القصائد (بين سنتي 86 و 87) المختلف عن زمن النشر (دجنبر 1990) . والتأكيد على الزمان دون المكان ، ربما يؤكد من خلاله ريادته في كتابة هذا النوع من الشعر المسمى قصيدة النثر . ذلك أنها كانت مازالت لم تنتشر بشكل كبير في فترة الثمانينيات بين الشعراء المغاربة .

ـ " لوحة الغلاف : الهبولي / تصميم الغلاف : جاريد " :

في هذه الحاشية نستنتج مدى اهتمام الشاعر بالجانب الجمالي والفني للديوان ، لذلك أصر على أن يكون الغلاف من إخراج فنانين تشكيليين لهما مكانتهما البارزة في التشكيل المغربي المعاصر . وهذا الاعتناء بالتشكيل هو ما سيجسده في ديوانه " رياح بنية " الذي أنجزه بمعية الفنان التشكيلي محمد القاسمي سنة 1993 .

د ـ 2 ـ حاشية الإهداء :

يقول في الإهداء :

" إلى ذاكرة

فاطمة الحمداوية " الشّبانية "

بائعة الخبز الرائعة .

كم كنت أستشعر في ملمس قدميك

نعومة الشغف وصدق الائتلاف .

غير أنك انطفأت ، كي يتقّد حزني "1.

كل ما يمكن أن نشير إليه حول هذه الحاشية ، أنها تنتصر للذاكرة ، وللسردي (حضور الشخصيات (فاطمة الحمداوية " الشبانية " ، والحدث (بيع الخبز ، انطفاء بائعة الخبز أو موتها ، حزن الشاعر على فراقها) ، الوصف وما يتعلق به من إيحاء (كم كنت أستشعر في ملمس قدميك / نعومة الشغف وصدق الائتلاف) ، ولليومي (بائعة الخبز الرائعة) ، وإلى الغرابة (إذ لا نعرف ما العلاقة لوصف قدميّ بائعة الخبز مع عملها ومهنتها كبائعة خبز ؟ ، كما تنتصر للمفارقة (غير أنك انطفأت ، كي يتقد حزني) . كما أن هذه الحاشية من جهة أخرى تخبرنا بطبيعة الذات الشاعرة ، برهافتها ، وحزنها ، وتأثرها ، وإخلاصها لجذورها ولانتمائها الطبقي والإنساني . كما أنها تشير إلى ولع الشاعر بالفنون الشعبية ، والتراثية ك " العيطة " ، وإن كانت حمداوية الإهداء (فاطمة الحمداوية " الشبانية) ، غير حمداوية " العيطة " (الحجاجية الحمداوية / المعروفة بالحاجة الحمداوية) . وما جعلني أستشعر هذا البعد هو ما استشعره الشاعر عن ملمس قدمي فاطمة الحمداوية حين قال : " كم كنت أستشعر في ملمس قدميك / نعومة الشغف وصدق الائتلاف " .

---

1 ـ سقط سهوا ـ حسن نجمي ـ ص : 5

د ـ 3 ـ حاشية الغلاف الخارجي :

هذه الحاشية هي عبارة عن كلمة للشاعر محمد الأشعري*.

يلامس من خلالها تجربة حسن نجمي في هذا الديوان ، أو بلغة حسن نجمي في هذه (المجموعة الشعرية) ، حيث يقف عند خاصية مهمة في الكتابة هي خاصية " التبريد " و" التأمل " و " الصمت " . ويشير إلى أنه انتقل من شعر ساخن ومتحمس وانفعالي في ديوانه الأول (لك الإمارة أيتها الخزامى ـ 1982) ، إلى شعر متأمل ، يلتفت إلى ما هو مخفي وراء اللغة ، ووراء الإيديولوجيا والقضايا الكبرى ، بمعنى أن حسن نجمي يؤسس لتجربة شعرية مغايرة عن تجربته السابقة ، لا على مستوى الشكل ، ولا على مستوى التيمات والمحتويات ، يقول محمد الأشعري : " يحاول حسن نجمي في هذه المجموعة تجريب عناصر مختبئة خلف سياج اللغة وتحت رماد القضايا الساخنة . هكذا وبعد ذلك الدخول المتحمس والدرامي أحيانا الذي استهل به انخراطه في حمأة الشعر (لك الامارة أيتها الخزامى ـ 1982) يجنح نجمي إلى مكامن الظل والتأمل البارد " . ويشير محمد الأشعري إلى حضور الأمكنة في الديوان ، وإلى محاولة الشاعر حسن نجمي استردادها عبر الوصف والتذكر والبياضات ، يقول : " في هذه القصائد كثير من سلطة الأمكنة ومن هشاشتها ... ولأن الأمكنة لا تبيح نفسها كلية ودفعة واحدة ، فإن في هذه القصائد أيضا كل بياضات المكان وفراغاته " . وأخيرا يشير إلى خصائص المجموعة الشعرية الأسلوبية ك(الاقتضاب) ، يقول : " في بعض قصائد هذه المجموعة اقتضاب مندمج تماما في حركية الجملة وتدفقها " و (عراء اللغة وخلوها من بلاغة التحبير والتوشية) ، يقول عن الشاعر أنه يترك " الكلمات عارية من تدفق اللغة ، خاوية أحيانا ، مثل منازل طينية متكتمة " ، والدلالية (تناول تيمات هامشية مرتبط باليومي والعابر) ، يقول الأشعري : " أن تقول في ومضة خاطفة ما يتهاوى من ذاكرة متدفقة ، أن تقول العابر والهامشي والضائع في غابات الأجزاء المتناثرة ، فإن معنى ذلك أن تدعو الآخرين لاقتسام صمتك "1 . هكذا يقدم محمد

***محمد الأشعري شاعر سبعيني من دواوينه : ـ صهيل الخيول الجريحة ـ عينان بسعة الحلم .... وفي بداية الألفية تحوّل إلى الرواية ، وكتب العديد من الروايات الناجحة . كان رئيس اتحاد كتاب المغرب ، كما أنه تم تعيينه وزيرا للثقافة مع حكومة التناوب في بداية الألفية الثالثة ، وهو عضو فاعل في حزب الاتحاد الاشتراكي**

1 ـ سقط سهوا ـ حسن نجمي ـ صفحة الغلاف الخارجي الأخيرة للديوان

الأشعري في هذه الكلمة المركزة أغلب الملامح الأسلوبية والموضوعاتية لتجربة حسن نجمي في مجموعته " سقط سهوا " ، وهو بذلك يلقي بعض الضوء على هذه التجربة الشعرية الجديدة شكلا ودلالة ، ويقترح على قارئ المجموعة بعض المسالك التأويلية الممكنة . المسألة الوحيدة التي لم يشر إليها محمد الأشعري ، رغم أنها تستحق التنبيه إليها والتنويه بها هي تخلّي الشاعر عن القصيدة التفعيلية ، وتبنيه لقصيدة النثر في هذه المجموعة . وأعتقد أن الأشعري فعل ذلك عن قصد لأن مناخ التلقي لم يكن قد نضج بعد في المغرب ليتعامل مع نوع من الشعر ضرب عرض الحائط ثوابت الوزن والتفعيلة والقافية في الشعريات السابقة .

خلاصة :

من أهم ملامح الإبداع الما بعد حداثي حسب مالكوم برادلي هناك ما يلي :

ـ الانتقال من الأمور الرومانسية إلى الأمور الجمالية .

ـ الانتقال من القراءة جهرا بالفم إلى القراءة الصامتة بالعين .

ـ التقتير في التعبير : كلمات ، حذف ...

ـ الغموض : ويتمثل في الحشو ، والحذف ، والانتقال من تركيب إلى تركيب آخر ...

ـ الجرأة المتطرفة .

ـ استعمال التعجب بكثرة من أجل إثارة الانتباه إلى بعض الكلمات .

ـ اعتماد التفكير كآلية أساسية لكتابة أو صنع القصيدة وهذا ما يظهر من خلال الفراغ ، والفصل بين المقاطع الشعرية ، وفي جعل البياض جزءا من الكتابة يقول مالكوم برادبري : " إن بياض الصفحة مفعم بالمعنى لا يقل روعة عن الأبيات الشعرية نفسها "1

بتأملنا لهذه البنود الخاصة بما بعد الحداثة ، فإننا نلاحظ أن أغلبها تتوفر في ما جاء به حسن نجمي من خلال هذه المجموعة الشعرية " سقط سهوا " . ذلك أن الشاعر كان مشغولا بسؤال الكتابة والشعر والقصيدة منذ العتبات الأولى للمجموعة ، أي من العنوان " سقط سهوا " حيث الرهان على الصمت ، والبياض ، والفراغ ، والمسكوت عنه . مرورا

---

1 ـ الحداثة ـ مالكوم برادبري ـ ترجمة مؤيد حسن فوزي ـ مركز الإنماء الحضاري / حلب ـ ط 1 ـ 2009 ـ ص : 231.

بالاهتمام بلعبة البياض والسواد ، والتوزيع الدقيق لهذه الثنائية من خلال احتلال البياض للجزء العلوي من الصفحة ، بينما السواد أو الكتابة فتتحيز في القسم السفلي . مع جعل علامات الترقيم وخاصة التنغيمية منها ، من أسس هذه الكتابة الجديدة ، حيث تعطينا نقط الحذف التي تتوالى لتكوّن أسطرا شعرية تنقيطية ، أن القارئ مدعو للكتابة ، وملء تلك الفراغات أي أن يتجاوز مهمة القراءة ليصبح مشاركا في كتابة النصوص ، وفاعلا أساسيا في إنتاج الدلالة . أضف إلى ذلك حضور هيمنة علامة التعجب في كل النصوص ، مما يقوي من الأبعاد التعجبية والفانطستيكية للديوان . مع عمله على التأسيس لنوع من الكتابة الشعرية يقوم على التقتير والاقتضاب ، فالقصيدة عنده لا تتجاوز الصفحة أبدا ، أو إن شئنا التدقيق نصف الصفحة .... كل هذا وغيره يبرهن على انتماء تجربة حسن نجمي في هذا الديوان إلى ما يسمى ب " ما بعد الحداثة الشعرية " . فهو هنا لا يختلف عن مالارميه الذي كان يستعمل اللغة غير التامة التي تعطي للفراغ معنى ، وكذلك الأمر بالنسبة للإيحاء والرمز والصمت ... وهو ما يجعل الشعر يصبح وسيلة لتنشيط ما هو كامن ومخفي وبعيد . ذلك أن القصيدة وفق هذا المنظور الرمزي " تتكوّن من الكلمة المكتوبة ، والكلمة الممحوة ، ويتكوّن الرمز من الموضوع والفكرة ، من الحضور والغياب ... "(231) .

2 ـ الأبعاد الرمزية والواقعية في قصيدة النثر البصرية عند حسن نجمي

أشرنا إلى خاصية السرد الفضائي أو الكاليغرافي أو الكونكريتي عند تحليلنا لديوان حسن نجمي " سقط سهوا " ، حيث يخبرنا الشاعر بمنظوره للشعر والكتابة ، انطلاقا من سرد سيميائي خارج ـ لساني يتمثل في : البياض والسواد ، علامات الترقيم ، علامات النبر والتنغيم (علامة التعجب بالدرجة الأولى ، وعلامة الاستفهام بدرجة أقل) ، الأشكال الهندسية (الدوائر ، المربعات ، المثلثات ، المستطيلات) ... هذه التقنيات والعلامات

1 ـ الحداثة ـ مالكوم برادبري ـ ترجمة مؤيد حسن فوزي ـ ص : 231

السيميائية ، تقرّبنا من رؤية الشاعر حسن نجمي للشعر ، وهي رؤية رمزية تقوم على ثنائيات : الكلام والصمت ، الكتابة والمحو ، الذكر والحذف ، السواد والبياض ...
وهي رؤية للشعر تضمر رؤية أكبر للإبداع تتأسس على الواقع واللاواقع ، الظاهر والخفي ، المحدد واللامحدد ، المرئي واللامرئي ... وهو منظور فلسفي ظاهراتي يعتبر أن وظيفة المتخيل الأساسية هي وظيفة لا واقعية ، أي وظيفة تعمل على تغييب الواقع وإعدامه ، وعلى إعادة إنتاجه من جديد ، وهو ما أشار إليه سارتر في كتابيه " الخيال " و " المتخيل " ، وأيضا باشلار ، وجان بيير ريشار ...
لكن إلى جانب هذا السرد الرمزي ، هناك سرد آخر واقعي . فالشاعر يعمل على إلباس أفكاره ، وهواجسه ، ورؤاه لبوسا واقعيا وحسيا وسرديا .
وعلى العموم هناك مسارين أو تيمتين أو حقلين دلاليين كبيرين في الديوان ، يمكن تحديدهما كالآتي :
ـ حقل الشعر والكتابة : ومن الألفاظ الدالة عليه نجد ما يلي : شاعر ، كلام ، الشعراء ، قصائد ، قصيدة ، قراءات ، خط ، تشكيل ، صورة ، فضاءات ، الذاكرة ، قال ، انشطر ، يحلم ، الحلم ، حدثيني ، فراغات ، بياضات ، ثقوب المرايا ، المآسي ، كتابة ، دهشة ، فتنة ، غرابة ، عناوين رسالة ، الورقة ، جنيريك ، الصمت ، الخربشات ، أرسمك ، الموسيقى ، الشريط ، الحكاية ، فضاءات هندسية ، فكرت ، كلمات ، حبر ...
من الملاحظات التي يمكن تسجيلها أن السجل الأجناسي متنوع ، فهناك هجانة واضحة ، وتداخل أنواعي بيّن يركّز على الشعر (الألفاظ الدالة على الشعر 16) ، وعلى الحكاية (حضرت لفظة الحكاية مرة واحدة ، لكن ناب عنها الفعل الحكائي العريق (قال وحدّث : حضرا 8 مرات) بالإضافة إلى صيغة الفعل السردي المشهورة (الماضي) . أما باقي الأنواع والأنماط الأخرى فقليلة : الموسيقى ، السينما ، المسرحية ، الرسالة ، الهندسة ، الرسم ،... كما هناك إشارة لنوع الكتابة (بياضات ، فراغات ، غرابة ، فتنة ، خربشات ، حلم ، قراءة ، كتابة) ... وهذا ما يعطي لشعره دينامية ملحوظة ، وقابلية للتحول ، والإدهاش وإثارة القارئ .

لكن رغم هذا التردد لهذه الكلمات المفتاحية أو البؤرية من قبيل : الشعر ، الحكاية ، الكتابة ، القراءة ، الغرابة ، البياضات ... هناك علامات أخرى بصرية موازية للكتابة من مثل : البياض والسواد ، ونقط الحذف ، وعلامة التعجب ... كل القصائد نجدها تستحضر هذه العلامات الأيقونية الثلاث .

ـ حقل أو سجل اليومي : قال ، الحجر ، بكى ، تستيقظ ، كسروا ، باب ، الغرفة ، قلّبوا ، الأشياء ، فتشوا ، الرفوف ، الألبسة ، المخازن ، صورة ، جدار ، طرقت ، تدق ، تنام ، نعاس ، صحو ، عيون ، كلام ، النافذة ، الصباح ، الليل ، الليلة ، قرميد السطوح ، الرؤية ، الرصيف ، المدينة ، الإذاعة ، التلفزيون ، القاعة ، المقهى ، الكراسي ، الشريط ، يصبّرون ، افترقنا ، دمعة ، عيون ، الصينيات ، عين الذئاب ، شرفة المكان ، فضاءات ، العجلات ، أنا الموقع أسفله ، كأس شاي ، المخافر ، شهيد ، سلاما ، انتحار ، المرايا ، الوقت ، الزجاجة ، الشراب ، الشمعة ، يقتل ، الوطن ، المساء ، الطفل ، إضاءة ، نحنحة ، سيارة ، قميص ، الطوار ، الإسمنت ، القرى ، صرير المفاتيح ، الجيران ، قطار ، الملاءة ، إبرة ، الحب ، قلبي ، ، أغلق ، ملأ ، رسالتك ، ساعاتك ، تذكرتك ، العراء ، المخبرين المرارة ، الجسد ، اليومي ، الورود ، الأزقة ، المحطة ، السلطة ...

واضح أن سجل اليومي سجل متنوع ، حيث أن القصائد تمكنت من استيعاب الحياة اليومية في مختلف لحظاتها ، وصورها ، وحالاتها فهناك : الليل بمختلف مشتقاته وتداعياته ولزوجاته الموضوعاتية من النوم ، والاستيقاظ ، والحب ، والمرارة ، والتذكر ، والرسائل ، والملاءة ، والعري ، والجسد ، والمخبرين ، والمخافر ، والسلطة ، والكأس ، وعائشة وهناك الأمكنة : المدينة ، القرى ، الجدران ، النافذة ، الشرفة ، المقاهي ، الأزقة ، المحطة ، السيارة ، القطار ، الإسمنت ، الباب ، الجيران ، عين الذئاب ، حوض الورود ... بالإضافة إلى النهار وما يرتبط به من أزمنة كالصباح والمساء ، ومن أفعال وأعمال كالاستفاقة ، والذهاب إلى المقهى ، أو أجراف المآسي والمرارات ، والقتل ، والبكاء .... وكاستنتاجات ، يمكننا أن نسجل حضور الليل بشكل كبير في القصائد (تكرر ككلمة 16 مرة أما مشتقاته ومتعلقاته فكثيرة) ، وهذا ما يقوّي مسار الغرابة ، والأسطرة ، والتعجبية ، ومسار الحكاية .

بالنسبة للمكان فيتراوح بين الفضاءات المغلقة والمفتوحة ، والتي ترتبط بالداخل والخارج ، ويبقى أهمية الباب والنافذة والطريق كملاذات ممكنة للشاعر ، أما البيت فهو عوض أن يكون ملاذا للشاعر ، وفضاء للطمأنينة والراحة والسكينة ، فإننا نجده يتحوّل إلى فضاء للكوابيس ، والقلق ، وإحصاء القتلى والمرارات ، بل يتحوّل إلى قبر . يقول في قصيدة " انتحار ! " :

" أغلق باب البيت .

ملأ كل الثقوب الشقوق المنافذ بالثوب .

فكّر في الزمان .

فكّر في المكان .

فكّر في طعم الموت ، في لون البكاء الأخير

أطلق الغاز . ونام !

حين وصلوا

اقتحموا عزلته ..

.....

هو الآن في ركام الجثث التي تمشي !!! "1 .

والمدينة التي يتحدث الشاعر عنها هي رمز أكثر مما هي مدينة بعينها ، حتى (عين الذئاب) والتي تحيل على شاطئ عين الذئاب المعروف في الدار البيضاء ، فإنه يفقد دلالته الأولى الواقعية والجغرافية لصالح دلالات جديدة رمزية ، وكأن لعبة الكتابة تقوم على الإفراغ والملء من جديد : إفراغ الكلمات من معانيها الأولى الأصلية وملئها بمعاني جديدة ، وهذا ما يفضي إلى الدهشة والغرابة والميثية . وهكذا يصبح مكان عين الذئاب مكانا آخر ، مكان غير مألوف ، مكان للقتل والدماء والخيانات والغدر ، يقول في قصيدته " عين الذئاب " مستعرضا هذه التحولات الميتامورفوزية التي حدثت على المكان :

سقط سهوا ـ حسن نجمي ـ ص : 44

" يد في القيد

والبلاد فخذ عاهرة

والعاهرة ماء بحر في فنجان مخمور

دم ينسرق في آخر الليل

والمقاهي تجالس بعضها بعيدا عن ثرثرة الزبناء

وترجف الكراسي بالندى البحري

.....

يد في القيد

ترأس جماعة عصيان ...

ويد تنسل تحت ثوب الخاصرة . "1

فالمكان هنا رمزي أكثر مما هو واقعي . الشاعر ينشئ مدينة أخرى ، مدينة مخيفة ، مدينة العهارة ، والخمر ، والدسائس ، والقتل ... لدرجة أن المقاهي اعتزلت ثرثرات الزبناء لأنهم منغمرون في الكذب والخداع والمكائد ، والكراسي ترتجف من هول ما تسمع وترى ... هنا في هذه المدينة الجاحدة لا أحد التفت لليد التي في القيد ، اليد التي ضحت من أجل بلاد جميلة ، وسعيدة ، وكريمة ، لا يد تحمل الورد وباقات الحب والاعتراف ، بل مقابل اليد المضحية التي في القيد ، هناك أيادي أخرى كلها ملوثة ، وقاتلة ، وغادرة " تنسل تحت ثوب الخاصرة " . المدينة هنا هي التحوّيل المستمر لكل شيء جميل في المدينة ، لتصبح مدينة آثمة ، مدينة بعجلات قاتلة ، وأنياب ممزقة ، ولا شيء جميل يلوح في الأفق ... ولذلك تظل الكتابة والحب والكأس هي أدوات المقاومة .

ولعلّ قصيدة " حجر الأساس " توضّح كل شيء ، فهي تشكل روح المدينة ، ماهيتها ، عصارتها ، وحجرها الأساس ، يقول :

" يصبّرون كل شيء !

يصبّرون تلذذنا الفاتن ... اغماضة العين .

---

1 ـ سقط سهوا ـ حسن نجمي ـ ص : 29

ونحن نخترق الجسد بالجسد
نبني بلدا بخشب القلب

يصبّرون اليومي !
يصبرون المنفلت ... والهارب
ونحن نبدد الإسمنت ... نؤسس لأعيننا فضاء
.....
.....
عائشة ..
اخلطي معي حوض الورود
انتبهي لكل شيء
لابد لنا من أرض ومن سماء !! "1

إنهم يصبّرون كل شيء ، ويبيعون كل شيء ، ويحصون كل شيء ، ويراقبون كل شيء : الأحلام ، والاشتهاءات ، واللحظات الخاصة ، يصبّرون اليومي ، والعابر ، والمنفلت ... هنا يعيش الشاعر وسط الخزان ، والعلب ، والصناديق ... هنا يعيش بلا أمل ، بلا هواء ، بلا أرض ولا سماء ... ولذلك فهو يطلب من عائشة أن يبدؤوا خارج هذه الخطاطات ، والخزانات ، والصهاريج ... فثمة أشياء ضرورية للعيش ولا يمكن تعليبها ، لابد من حوض ورود ، وسماء ، وأرض وحب ... هكذا نشعر .

إن الشاعر حسن نجمي يصوّر لنا هذا الواقع بكل عناصره ، لكن مع التبئير على الألم ، والحزن ، والمآسي ، والمرارات ... على مدينة جاحدة بأسوار جاحدة ، وأشخاص جاحدون ومخيفون ... يشيئون كل شيء ويسلّعون كل شيء ، ويخنقون كل شيء ، ويقتلون :

- " بين نارين
بين نورين ، في الليل
داسته العجلات "2

---

1 ـ سقط سهوا ـ حسن نجمي ـ ص : 25

2 ـ نفسه ـ ص : 58

ويقول أيضا :

" أسأل :

لمن هذا الدم المضيء ؟ !

دم طمث ، دم اغتصاب شارد ..

أم .. دم قتيل "1

هكذا هي المدينة ، مزدحمة بالموت ، والخوف ، والغرابات ، مملوءة بالمخبرين ، والأيدي الدموية والهراوات .... والشاعر هنا يصف تلك الحقبة السوداء في تاريخ المغرب المعروفة بسنوات الجمر والرصاص ، حيث كل واحد مهدد بالموت في أية لحظة ، ومهما كانت الاحتياطات ... رغم أن تاريخ كتابات القصائد لا يوازي تلك الفترة بالضبط ، كتبت القصائد كما جاء في إحدى الحواشي التوضيحية (بين 86 و87) ، أما فترة القمع والاعتقالات الدموية فكانت في الستينيات والسبعينيات ، أي أن هناك مسافة فاصلة بين لحظة الكتابة ، والفترة التي تحكي عنها القصائد . تفسير ذلك أن الشاعر ينتمي لذلك الجيل اليساري المناضل ، وأنه يشكل بمعية رفاق آخرين (الطلبة خاصة) تلك الجبهة الممانعة التي ما تزال تسير على درب النضال رغم التهديد والقمع من جهة ، والغدر والخيانات من جهة أخرى . وهنا نرى أن الشاعر حسن نجمي لم يتخلص من الإيديولوجيا في كتابته لشعره ، وإن كان تناوله لهذه التيمة تمّ من خلال أدوات شعرية ورمزية كثيرة ، ساهمت في انتصار الخطاب الشعري على الخطاب السياسي ، أو تحديدا في خلق نوع من التعايش ، والامتزاج الشعري الناجح بينهما ...

ومن التقنيات الشعرية التي استعملها الشاعر لشعرنة وأسطرة الواقعي واليومي والإيديولوجي ، بالإضافة لما سجلناه سابقا من أدوات تجسيدية وكاليغرافية ورمزية وسيميائية ، هناك :

ـ القفزة المفاجئة :

حيث نجد تلك " القفزة المفاجئة من ضفة إلى أخرى " 2 . كما قالت سوزان برنار خلال حديثها عن قصيدة النثر الروائية عند لوتريامون . وهذه

---

1 ـ سقط سهوا ـ حسن نجمي ـ ص : 59

2 ـ قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ـ سوزان برنار ـ ترجمة : راوية صادق ـ ج 1 ـ ص : 307

القفزة يستعملها الشاعر بصيغ مختلفة : بين الكلمة والكلمة كما في قوله " سأقرأ عليكم جسدي "1 . حيث تم تكسير أفق انتظار المتلقي ، الذي كان ينتظر كلمة ملائمة لفعل القراءة من قبيل قصيدتي باعتبار أنه شاعر ، أو اعتمادا على الموسوعة الكونية (كتاب ، قصة ، حكاية ، وصية ، رسالة ، خطاب ... أي كل ما هو مكتوب عموما وقابل للقراءة) ، لكنه يفاجأ بكلمة بعيدة عن سجل القراءة والكتابة ، أي أنها تنتمي لسجل غريب عن فعل القراءة (الجسد) ، وهو ما يساهم في خلق الدهشة طبعا ، ويدفع بالقارئ لطرح مجموعة من الأسئلة لإزاحة هذا التعارض بين القراءة والجسد من قبيل ما العلاقة بين الجسد والقراءة ؟ وكيف يمكن للجسد أن يكون موضوعا للقراءة ؟ . ببساطة يصبح القارئ منخرطا في فعل التأويل بكل دينامية ، وفي فعل الكتابة أيضا .

وأيضا يستعمل هذه القفزة بين الجملة والجملة وفي مواقع كثيرة من شعره ، كما في قصيدة خطوات :

" مشى إلى آخر الرصيف

وانتظر

لم تكن خطواته تتبعه !

لم تكن معه قدمان ! "2

التحوّل يصل إلى مدى بعيد من الغرابة والميتامورفوزية . كيف مشى حتى آخر الرصيف ، ليكتشف أن خطواته ليست معه ، والأكثر من ذلك أنه كان من دون قدمين !

فالمشهد كله سوريالي ، وغريب ، وما أتى بعد هذا المشهد ، لم يوضح مواقع الغموض والغرابة واللاتحديد ، بل رفع من حدتها من خلال طرح الأسئلة :

" ـ كيف كان ذلك ؟

... كيف كان ؟

قيل له :

في المسألة نظر ! "3

---

1 سقط سهوا ـ حسن نجمي ـ ص : 28

2 / 3 ـ نفسه ـ ص : 20

هكذا يقذف الشاعر بنا في لجة من التحيّر والأسئلة ويمضي ، وكأن هدف الشاعر هو جعل المتلقي ينتبه لما يجري حوله من تحولات عاصفة ، وليغيّر طرق قراءته السلبية ، حيث الخضوع التام للنص الجاهز والذي يقدم الأسئلة والأجوبة ، أو الخالي من الأسئلة قطعا .

ـ والنوع الثالث من القفزة يكون بين كل القصيدة ونهايتها ، أو قفلتها التي تبدو مخالفة للمقدمات الشعرية ، أو لمتواليات السرد السابقة من مثل ذلك ما ورد في قصيدة " صورة ! " حيث يقول الشاعر :

" لم تستيقظ !

كسّروا باب الغرفة

قلّبوا كل الأشياء

فتشوا الرفوف ، الألبسة والمخازن .

فتشوا الأدراج .

.....

.....

لم تكن غير صورة على جدار ! " (ص 10) .

هكذا نلاحظ أن كل تلك الأفعال من تكسير للباب ، وتفتيش ، وتقليب هنا وهناك لا يتوافق المبحوث عنه الهادئ أو الجامد (الصورة) ، حيث نشعر بمفارقة ومسافة بين حركية الذات الباحثة وسكونية الموضوع المبحوث عنه . وهو ما نجده في العديد من قصائده الأخرى مثل قصيدة " الباب " حيث يكتشف المتلقي في نهاية القصيدة أن لا باب ولا يد رغم الطرق والدق الذي وجد في بداية القصيدة ، يقول الشاعر :

" طرقت الباب...

طرقت الباب الأخضر الموصود !

طرقة ..

طرقتين ..

---

1 ـ سقط سهوا ـ حسن نجمي ـ ص : 10

.....

.....

.....

لم يكن هناك باب

ولا يد تدقّ !! " (ص 11) .

وإلى جانب القفزة ، والمفارقة ، والمسافة الواسعة بين المقدمات والنتائج ، فإننا نجد نوعا من اللغزية واللعب وحتى المجانية في كتابته الشعرية ... ومثل هذه القفزات والمفارقات والحيل اللغوية هي ما يخرج القصيدة من نثريتها وسرديتها ويجعلها تلتحق بالشعر ، أي أن قلبا آخر يوازي هذه التقنيات المذكورة ، ويتمثل في القلب الأجناسي ، أي في الانتقال من الحكي إلى الشعر .

وهناك أشكال أخرى من القفز كالانتقال من الوصف إلى السرد ، ومن المشهدية إلى الحكي ، ومن المجرد إلى المحسوس أو العكس (عريت أسرار السريرة ـ كان الحب خيطا ما بيننا ـ ألوي عنق الزمان ـ أحتسي الوقت ...) . ومن الواقعي إلى الرمزي أو العكس ، ، ومن التقرير إلى الإيحاء ...

---

1 ـ سقط سهوا ـ حسن نجمي ـ ص : 11

المبحث الثاني :

قصيدة النثر السير ذاتية (حسن نجمي نموذجا)

ـ تمهيد : قصيدة النثر بين المونولوجية والذاتية

لابد أن نشير في البداية إلى أن بعد أو مكوّن " السير ذاتي " ، كان له بعض الحضور في الشعر منذ القديم . فقد حضر من خلال ما سمّاه أرسطو الشعر الغنائي أو (الديثرامب) عند الإغريق . كما أنه وجد عند العرب منذ العصر الجاهلي ، مخترقا جميع الأنماط الشعرية التي كتبوا فيها نصوصهم (أو تحديدا التي قالوا فيها نصوصهم) ، سواء كانت قصيدة ، أو مقطوعة ، أو نتفة ، أو بيتا يتيما ، ومخترقا أيضا جميع الأغراض الشعرية ، وخاصة الفخر ، والغزل ، والوصف . كما كان يحضر المكوّن الذاتي من خلال المقدمة الطللية أو الغزلية ، ومن خلال الرحلة ، ومن خلال الخاتمة . فالشاعر العربي عبّر عن ثلاث تيمات أساسية وهي : الذات ، والعالم ، والعلاقة بينهما . هذه العلاقة التي تتخذ سيميائيا شكل : رغبة أو تواصل أو صراع . وعليه يمكن اعتبار القصيدة وثيقة نرى من خلالها تجربة الشاعر في الحياة عموما بكل زخمها وتعرجاتها، وتموجاتها ، وصعودها ، وهبوطها . فالقصيدة بهذا المعنى هي مرآة كبيرة ومتعددة الأبعاد ، تعكس لنا من خلالها : ذاتها ، وذات الشاعر ، وذات العالم .

ولابد من الإشارة إلى أن الذات تكبر وتتضخم لتصبح بؤرة الكتابة أو القول الشعري أحيانا ، كما هو الأمر في شعر الفخر ، وشعر الغزل ، والشعر الصعلوكي ، والشعر الرومانسي ، والشعر الرمزي ، وشعر الحداثة ، وخاصة في قصيدة النثر . وقد تتقلص لدرجة الغياب أحيانا أخرى كما هو الأمر في الشعر الواقعي ، أو الشعر الوصفي ، أو الشعر السردي . أي أن القصيدة في هذا المسار الثاني تغادر درجتها الغنائية ، أو الذاتية لتقتحم عتبات ودرجات وخانات أخرى حكائية أو درامية . ويتحكّم في هذا التضخم أو التقلص طبيعة المجتمعات التي يعيش فيها الشاعر ، وطبيعة الأنظمة الثقافية والسياسية السائدة ، والمذاهب الفكرية والأدبية ، ونمط الشخصية ....

وعلى العموم فالشعر أصبح أكثر ذاتية مع الرومانسية ، حيث أصبحت الأنا هي مركز القصيدة وبؤرتها الحية . فالشاعر الرومانسي يعمل على أن يقدّم لنا صورة متكاملة عن عالمه الداخلي ، وعن علاقته بالعالم الخارجي ، ويعرض علينا من خلالها مختلف تجاربه ، ومواقفه ، وأحاسيسه ، وكل ما يتعلق بخلجاته ونبضات روحه .

وقد تطوّر هذا المكوّن الذاتي في العصر الحالي ، حيث أصبح النقاد يتحدثون عن : القصيدة السير ذاتية أو الأوتوبيوغرافية ، وعن قصيدة المتكلم ، والقصيدة المونولوجية ، وقصيدة التخييل الذاتي ...

ومن أهم المبادئ التي اعتمد عليها النقاد منذ أرسطو في تصنيف الشعر هناك مبدأ " الضمائر " . فإذا اعتمد الشاعر على ضمائر الغياب كان الشعر ملحميا أو روائيا أو قصصيا أو سرديا على العموم . أما إذا استند على ضمائر التخاطب ، فيكون الشعر دراميا، أي مأساويا أو ملهاويا وفق النمذجة الإغريقية ، ويكون مدحا أو هجاء وفق النمذجة العربية

مع الفيلسوف ابن رشد . في حين أنه إذا اعتمد على ضمير المتكلم كان الشعر ذاتيا أو بلغة أرسطو غنائيا ، وبلغة النقاد المعاصرين قصيدة سيرذاتية ، أو قصيدة تخييلية ذاتية .
كما يمكننا من جهة أخرى أن نعتمد على الوظائف كما جاء بها رومان جاكبسون في خطاطته التواصلية لتحديد عناصر أو عوامل الخطاب أو النص . فقد قسم جاكبسون وظائف النص إلى ست وظائف معروفة ، ومنها الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية ، وترتبط بالمتكلم أو بالمرسل ، وتتمظهر هذه الوظيفة من خلال الأساليب الإنشائية من قبيل : التمني ، الترجي ، التعجب ، النداء ، الاستفهام ... ومن خلال علامات الترقيم ، واستغلال لعبة البياض والسواد في معمارية النص ... كما تتمظهر من خلال تدخلات الشاعر وتعليقاته ، ومواقفه ، ورؤاه حول الكون أو الثقافة أو الكتابة أو الشعر ... (أي ما يمكن تسميته بالميتا ـ كتابة) . وتتجسد أنا الشاعر أيضا من خلال طريقة تنظيمه للنص ، ومن خلال اختياراته الشعرية والمعجمية والأسلوبية سواء من خلال المحور العمودي الاستبدالي (القائم على الاختيار) ، أو من خلال المحور الأفقي التركيبي (القائم على التأليف) .
وهناك أيضا الوظيفة المرجعية ، وهي تركز على المرجع أو الواقع أو الموضوع أكثر ، أي على العالم ، وعلى الآخر ، حيث نجد من حيث الضمائر الموازية هو (he) ، أو هي (she) والمرتبطان بالبشر ، والضمير (it) المرتبط بالعالم أو الأشياء من جهة أخرى . والتساؤل الذي يطرح نفسه في هذا المقام : هل كان الإنجليز أكثر إحساسا منّا بالكون المادي ، وبالأشياء ؟ لدرجة أنهم أعطوه وجودا لغويا متمثلا في الضمير (it) ؟ هل هذا يعني أن الإنسان العربي كان أكثر أنانية بتركيزه على ذاته كإنسان ، وتغييب ذوات الأشياء الأخرى ؟ وتزدهر هذه الوظيفة المرجعية في الوصف ، حيث غياب الضمير وحتى إن حضر فإنه يكون في الدرجة الصفر ، أو عبر توظيف ضمير الغائب . ولكن حتى في هذه الوظيفة المرجعية حيث سيادة الواقع والموضوع ، لا تغيّب الذات ، ويتمثل حضورها في اختيار موضوعات الوصف ، وطريقة الوصف المستعملة .
هكذا نلاحظ أنه من خلال مكوّن الضمائر ، يمكننا أن نتعرّف على الجهة التي تركّز عليها القصيدة ، أي على موضوعها ، وإن شئنا القول على مادتها .
ويسمي شربل داغر كل قصيدة يهيمن عليها ضمير المتكلم ب " قصيدة المتكلم " ، إلا أنه يميز داخلها بين " القصيدة المونولوجية " و " القصيدة الذاتية " . والقصيدة المونولجية ، هي تلك التي تستعمل ضمير الجمع (الموسع) من جهة وحديثها عن الأنا الجماعية أو الاجتماعية حيث تصير تعبيرا عن الأنا الجمعي بلغة يونغ ، أو عن اللاشعور الجمعي بلغة سيجموند فرويد . كما أن القصيدة المونولوجية تعبّر من جهة أخرى عن الذات في بعدها العام الكوني أو الإنساني ، بعيدا عن الذات في أبعادها الحميمية أو الشخصية ، يقول شربل داغر موضحا هذا النوع من الشعر المونولوجي : " تنبثق عن هذه القصائد " أنا " واضحة

، مشغولة بقضايا الكون والوجود والكائنات "1 . وكأن شربل داغر يعتبر القصيدة المونولوجية في هذا المستوى الكوني ، تقوم على " أنا متعال " أو ترنسندنتالي بلغة هوسرل .

أما القصيدة الذاتية ، فهي تلك التي يتحدث فيها الشاعر عن حياته الحميمية أو الخاصة ، موظفا الكثير من تفاصيل سيرته الذاتية الشخصية .

ويبقى السؤال الأساسي أي نوع من الشعر الذاتي تم توظيفه في قصيدة النثر المغربية ؟ هل القصيدة المونولوجية أم القصيدة الذاتية ؟ وأي نوع من ضمير المتكلم تم توظيفه ؟ هل ضمير المتكلم الموسع (نحن) ذو الحمولة الجماعية والاجتماعية حيث يحضر نوع من التماهي بين الأنا الفردية للشاعر والأنا الجماعية للمجتمع ؟ أم ضمير المتكلم الكوني أو الإنساني أو الوجودي ؟ أم ضمير المتكلم الخاص بالشاعر وبحياته الحميمية والشخصية ؟

لقد لاحظ شربل داغر في دراسته للقصيدة العربية بين 1953 و 1969 المنشورة ضمن مجلات : الآداب ، شعر ، مواقف ، ومن خلال 270 قصيدة خضعت للدراسة، أن القصيدة العربية الحديثة ما زال يهيمن عليها الأنا الاجتماعي أو الإنساني ، وأنها لم تقتحم بعد منطقة الذات الحميمية إلا في بعض الحالات ، وأنها حتى وإن اقتربت ، فإنها تظل في مناطق الوجع والهموم والوحدة والشكوى ، يقول : " إن المتكلم الفردي لا يقوى أبدا على الوقوف أمام الجماعة كصوت متكلم معبّر عن حياته الشخصية ، إلا إذا كان هذا التعبير يحكي البعاد والحرمان "2 . والخلاصة التي توصل إليها حول مكوّن الأنا في الشعر العربي القديم ، هي أن هذا الشعر " يغلب " الأنا " الاجتماعية على " الأنا " الفردية "3 . حتى أننا نجد القليل من الشعراء الذين عبّروا عن أنواتهم الحميمية من قبيل عمر بن أبي ربيعة ، أبو نواس ، ابن الرومي ...

والجديد الذي أتت به قصيدة النثر أنها بدأت تقتحم منطقة الحميمي والشخصي الخاصة بالذات الشاعرة الفردية . بل إنها بدأت تتسم بنوع من الجرأة في معالجة تيمات محرمة ومغيبة في الثقافة العربية المحافظة ذات العلاقة بالجسدي ، والحميمي ، والنفسي ، والخاص جدا ... وهكذا فقد أصبحت قصيدة النثر في بعض التجارب الشعرية الجديدة بمثابة سيرة ذاتية للشاعر ، نتعرّف من خلالها على حياته ، وعوالمه الداخلية والفكرية ، وهواجسه وأسئلته ، وجروحه ، وصدماته ، وأحلامه ، وكوابيسه ... وهو ما أشارت إليه سوزان برنار فيما يتعلق بقصيدة النثر الروائية عند لوتريامون حيث اعتمد على الفانتازيا ، والحلم الكابوسي ، والخيال الجهنمي ، وعلى رؤى " ليست جهنمية فحسب ، لكنها وحشية وكريهة "4 ، أو بالنسبة لقصيدة النثر الإشراقية أو الفوضوية مع آرثر رامبو ، والقصيدة السوريالية مع أندري بريتون التي استثمرت سرديات الأحلام في تجربتها الشعرية المرتبطة بقصيدة النثر ، وهكذا فقد التجأ أندري بريتون في ديوانه " حقول

---

1 ـ الشعرية العربية الحديثة : تحليل نصي ـ شرل داغر ـ ص : 87 2 / 3 ـ نفسه ـ ص : 90

4 ـ قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ـ سوزان برنار ـ ترجمة : راوية صادق ـ ج 1 ـ ص : 292

مغناطيسية " الذي كتبه بمعية سوبول " إلى السرد الحلمي الفانتازي ، وإلى اللقى الموجزة ، وتعدد النغمات "1 .

ومن جهة أخرى نجد فليب لوجون يرى أن كتابة سيرة ذاتية شعرية مطابقة للواقع عملية صعبة ، ولذلك فهو يتحدث عن المزج بين الواقعي والتخييلي فيما يخص السيرة الذاتية الشعرية ، بدل الحديث عن التطابق بين ذات الشاعر الكاتبة وذاته الواقعية ، يقول : " فهناك العديد من درجات وسيطة بين السيرة الذاتية والبيوغرافيا ، وبينها وبين التخييل ، وأما السيرة الذاتية فعددها قليل جدا "2 . ومن هنا ينبغي وفق هذا التوجه أن نتحدث عن " التخييل الذاتي " في الشعر ، بدل الحديث عن " السيرة الذاتية " الشعرية . ذلك أن التخييل الذاتي يزاوج بين التخييل والسيرة الذاتية . فالتخييل الذاتي حسب ما يرى فليب لوجون يتأرجح " بين سيرة ذاتية لا تريد التصريح باسمها ، وتخييل لا يريد أن يتحرر من مؤلفه "3 .

ويرى الناقد عبداللطيف الوراري أن مكوّن السير ذاتي ، لم يعد مكوّنا هامشيا أو عابرا في الشعر المعاصر ، بل إنه أصبح في بعض القصائد يشكل عماد الكتابة فيها ، لدرجة أنه يمكن الحديث عن " القصيدة السير ذاتية " كنوع شعري مستقل . يقول عبداللطيف الوراري معرّفا بالقصيدة السير ذاتية : " إن القصيدة السير ذاتية هي بمثابة نصوص ، شذرات ، واستدعاءات مقطعية ، يميّزها استعمال " أنا " سير ذاتي مرتبط بالاسم الشخصي للشاعر ، ولكنه " أنا " متخفف من غلواء التطابق الذي نعثر عليه في السيرة الذاتية "4 . وبذلك يقترح موريس بلانشو أنه بدل الحديث عن أنا واقعي مرجعي ، ينبغي الحديث عن " أنا تخييلي ـ لا شخصي ـ مجازي يتوتّر في العلاقة بين طرفي الكتابة والمرجع "5 . وهو ما يدفعنا للحديث عن حدود الأنا الواقعية والأنا التخييلية في قصيدة السيرة الذاتية المغربية ؟ وهكذا سنعالج في قصيدة النثر المغربية مستويات الأنا ، وأيهم المهيمن : الأنا الاجتماعي ،أم الأنا الوجودي ، أم الأنا الشخصي أو الحميمي ؟ والعلاقة بين الذات الواقعية والذات التخييلية ؟ ونوع الوعي أو الرؤية للعالم التي تحملها الذوات الشعرية حول العالم والواقع والفكر والحياة ؟ ومدى حضور الأحلام ، وأحلام اليقظة ، والأوهام ، والهواجس ، والاستيهامات في قصيدة النثر الذاتية أو المونولوجية المغربية . مع تفحص نوع الوظائف الأكثر هيمنة ، وكيف تحضر الوظيفة الانفعالية في هذا النوع من القصائد ؟

---

1 ـ قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ـ سوزان برنار ـ تدمة راوية صادق ـ ج 2 ـ ص : 465

2 ـ في راهن الشعر المغربي : من الجيل إلى الحساسية ـ عبداللطيف الوراري ـ منشورات دار التوحيدي / الرباط ـ الطبعة 1 ـ 2014 ـ 87

3 ـ نفسه ـ ص : 88

4 / 5 ـ نفسه ـ ص : 92

1 ـ الذات الواقعية أو المرجعية :

أهم ما يميز تيمة " الذات " في قصيدة النثر المغربية ، أنها ذات واقعية ، بسحنة معروفة ، ولم تعد غارقة في الرومنسية ، والحلمية ، والمثالية ، والتجريدية ، والتعميم ... كما كان في التجارب الشعرية السابقة ، حيث الذات إما تكون جماعية ، أو إيديولوجية ، أو إنسانية ، أو فكرية ، كما هو الأمر مع ديكارت والعقلانية عموما ، التي ركزت على الذات في بعدها العقلاني والمتعالي وهو ما نجده في الكوجيطو الديكارتي " أنا أفكر ، إذن أنا موجود " . بمعنى أن الذات الحداثية المتجسدة هي ذات عقلانية ، ومجردة من الحسي والجسدي والمعيشي والواقعي ... لأن هذه الأبعاد الذاتية لا توصل إلى الحقيقة ، وإلى العلم والمعرفة ... ومن هنا تمت محاربة الجسدي والحسي والمتخيل وكل متعلقاته الاستيهامية والحلمية والشهوية . هذه التصورات التي أغرقت الذات في أبعاد هلامية متعالية وتجريدية ، وسحبها من واقعيتها وحميميتها هي ما سيرفضها فردريك نيتشه رائد ما بعد الحداثة ، بل وسيعمل على محاربتها وتقويضها . فالثقافة فيما يرى هي صنع جسدي ، أو بلغة مطاع صفدي هي " تنويع لا محدود لموضوعة الجسدي "1 . وأول ما سنعمل على تفحصه في هذا المبحث هو تلمس تجليات الذات الواقعية الحقيقية عند الشاعر حسن نجمي في إطار ما يعرف بالذات الأوتوبيوغرافية حيث يحصل التطابق بين الذات الواقعية والذات الشعرية الكاتبة أو الساردة .

أ ـ المناصات الشعرية والذات الواقعية :

من خلال هذه المناصات وهي كثيرة ومتنوعة في شعر حسن نجمي ، وهو يحرص على ذلك ، لدرجة أنها تحولت إلى طقوس شعرية ملازمة لفعل الكتابة عنده ،أو إلى ثابت بنيوي ملازم لرحلته الشعرية . وكأنه يحرص على هذا البعد الهوياتي للشعر لأنه يساهم في تفعيل برنامج واستراتيجيات القراءة ، وخاصة أن هذه العتبات والنصوص الموازية تشكل مرتكزات مهمة للانطلاق منها في عملية القراءة ، إنها بمثابة افتراضات تأويلية دلالية وشكلية ونوعية . فمن خلال المجاميع الشعرية التي تفحصنا : " سقط سهوا " (1990) ، " المستحمات تليه أبدية صغيرة " (2002) ، " على انفراد " (2007) ، " أذى كالحب " (2011) . نلاحظ أن الشاعر يذكر في الغالب المرحلة الزمنية التي كتبت فيها القصائد والمدة التي استغرقها في كتابتها ، على اعتبار أن زمن النشر لا يكون غالبا موافقا أو مزامنا لزمن الكتابة . وهذا ما سيساعد القارئ على معرفة الظروف العامة التاريخية والسياسية والثقافية التي كتب فيها الديوان ، ومدى تأثيرها على نصوصه ، وتيماته ، واختياراته الفنية والجمالية والشعرية . بل ونجدها ابتداء من ديوانه " على انفراد " يضيف

---

1 ـ نقد العقل الغربي : الحداثة / ما بعد الحداثة ـ مطاع صفدي ـ مركز الإنماء القومي / بيروت ـ ط 1 ـ 1990 ـ ص : 32

مؤشر آخر مهم هو أمكنة الكتابة . مما يقوي البعد الواقعي في المجموعة الشعرية ، ومما يحرض على قراءة تراعي الجدل بين الخارج والداخل ، بين الشعر والواقع ، بين الذات الشاعرة والذات الاجتماعية ... وقد وردت هذه العتبات على الشكل التالي :

أ ـ " سقط سهوا " :

" ـ سقط سهوا (مجموعة شعرية)

ـ حسن نجمي / الطبعة الأولى ــ دار النشر المغربية ـ الدار البيضاء ـ دجنبر 1990

ـ هذه النصوص الشعرية كتبت خلال سنتي 86 و 87

ـ لوحة الغلاف : الهبولي / تصميم الغلاف : جاريد " (سقط سهوا ـ حسن نجمي ـ صفحة داخلية قبل الإهداء ونصوص الديوان) .

ب ـ " المستحمات تليها : أبدية صغيرة " :

" كتبت نصوص " المستحمات " و " أبدية صغيرة " في الفترة ما بين 1995 و 2002 . ونشر بعضها في صحف ومجلات مغربية وعربية " (ـ المستحمات تليها : أبدية صغيرة ـ حسن نجمي ـ دار الثقافة / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 2002)*

ج ـ " على انفراد " :

" كتبت هذه المجموعة الشعرية ، " على انفراد " ،

في الفترة ما بين 2002 و 2006 ، بين الرباط وسطات " (ـ على انفراد ـ حسن نجمي ـ دار النهضة العربية / بيروت ـ ط 1 ـ 2007)**

د " أذى كالحب " :

" باستثناء " الحرب " مارس 2003 ، كتبت هذه القصائد في

مدينة الرباط ، وفي أمكنة أخرى بإيطاليا والبرتغال وفرنسا ،

خلال السنوات 2006 ـ 2009 . وقد كتبت هذه المجموعة

بموازاة مجموعة " يتشهّاك اللسان " التي تنشر لاحقا "(ـ أذى كالحب ـ حسن نجمي ـ منشورات مرسم / الرباط ـ ط1 ـ 2011)***

*** ـ المستحمات تليها : أبدية صغيرة ـ حسن نجمي ـ دار الثقافة / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 2002**

****ـ على انفراد ـ حسن نجمي ـ دار النهضة العربية / بيروت ـ ط 1 ـ 2007**

*****ـ أذى كالحب ـ حسن نجمي ـ منشورات مرسم / الرباط ـ ط1 ـ 2011**

. نلاحظ من خلال هذه الحواشي أو العتبات التي تتكرر في كل الدواوين التي درسنا ، أن الشاعر حسن نجمي يحرص على إثبات مختلف المؤشرات والعلامات التي تثبت هويته الحقيقية ، حيث تحديد زمان الكتابة ، ومكان الكتابة . مما يطرح إمكانية دراسة شعره دراسة واقعية ، عبر الجواب عن سؤال أساسي هو كالتالي : ما حدود التأثيرات الزمانية والمكانية والواقعية والشخصية في صياغة مشروعه الشعري ؟

لقد لاحظنا في دراستنا للمكون البصري في تجربته الشعرية من خلال ديوان " سقط سهوا " أن الشاعر حسن نجمي كان يتقدم للكتابة كشاعر له تصور خاص عن الشعر ، وعن الكتابة ، وبالتالي فسؤال الشعري هو المهيمن في التجربة ، بعيدا عن الواقعي والخارجي ، ومادة القول عموما ، وإن عوض ذلك بحضور الذات الشعرية أو الأنا الإبداعية . فحسن نجمي أتى للقصيدة من الميتا ـ شعر ، أو من الميتا ـ معرفية الشعرية تحديدا ، حيث تجريب تقنيات من قبيل : لعبة البياض والسواد على مستوياتها العميقة والشعرية ، أكثر من التركيز على أبعادها ومظاهرها الخارجية البصرية كما في تجربة القصيدة " التجسيدية " مع شعراء السبعينيات ، حيث يبدو الدال البصري خارجيا وشكليا ومفارقا للدال الشعري ، ولا يؤثر في العمق على الكتابة الشعرية ، عند هؤلاء الشعراء المؤسسين من أمثال بنسالم حميش ، محمد بنيس ، عبدالله راجع ، أحمد بلداوي ، بخلاف عند حسن نجمي ، الذي راهن على علامات الترقيم والتنغيم ، وثنائية الكتابة والصمت ، الذكر والحذف ، وغيرها من الموتيفات والحيل الشعرية ... لكن ذلك المنظور للشعر وللقصيدة والكتابة لم يكن بمنأى عن مادة الشعر وتيماته ، حيث نلاحظ بداية الانفلات من القضايا الكبرى ، ومن الإيديولوجيا ، مقابل الاقتراب من اليومي ، والهامشي والصغير من قبيل : الباب ، الغرفة ، النافذة ، الألبسة ، المخازن ، الأدراج ، طرقت ، تدق ، المكان ، النوم ، اليقظة ، الليل ، يحلم ، استفاق ، فراشك الرتيب ، الرصيف ، المدينة ، اليومي ، عائشة ، يصبّرون ، الازار ، المرايا ، تنظرين ، عينيك ، القاعة ، الكراسي ، عين الذئاب ، الساعة ، فخذ عاهرة ، ثرثرة الزبناء ، ريم ، المقاهي ، الصباح ، رسالتك ، سأكتب ، جنيريك ، كأس شاي ، كأس المخافر ، صرير المفاتيح ، الجيران ، الملاءة ، العجلات ... كما في ديوانه " سقط سهوا " . واضح إذن أن الشاعر كان لا يزال في بداياته الأولى من التجريب ، ومن البحث عن

قصيدة مختلفة وهو ما نجح فيه على مستوى شكل القصيدة ، وخاصة فيما يتعلق بالمنظور الرمزي للكتابة ، وفي الشكل القصير الشذري ، ثم ثانيا في بداية دخول اليومي والشخصي والسردي للقصيدة ... وهذا ما سينضج في تجاربه اللاحقة ابتداء من " المستحمات تليها : أبدية صغيرة " حيث ستتحدد ملامح القصيدة النثرية السردية بكل جلاء ، مع استمرارية الشكل الشذري ، وإن كان بشكل أقل . والنجاح الآخر يكمن في أن تجربة القصيدة النثرية السردية ، ستنتشر وسنجدها حاضرة وقوية سواء عند مجايليه (أحمد بركات ، وعبدالإله الصالحي ، وجلال الحكماوي ، عبدالدين حمروش ، عبدالسلام الموساوي ، محمد عابد) أو عند شعراء نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة : ياسين عدنان ، طه عدنان ، عبدالرحيم الخصار ، كمال أخلاقي ، محمد مقيصدي .... في الدواوين اللاحقة سنجد الشاعر يغادر المنظور الرمزي الشكلي للقصيدة ، وسيحاول أن يكتب قصيدة تشبه الحياة ، وتشبهه ، وتشبه القصيدة . وهو بذلك يقترب من المفهوم الما بعد حداثي للشعر ، الذي يعمل على ربط القصيدة بالذات والواقع ، كما هو الحال في اللسانيات التداولية التي تدرس اللغة في علاقتها بالمرجع وبالذات والكلام . فالجملة التي لا مرجع لها ولا ذات هي جملة فارغة ، أو بقول مطاع صفدي " فئة فارغة " ، فبدون هذه المرتكزات المرجعية والذاتية تصير القصيدة ، واللغة عموما مجرد هذيان ، مجرد متواليات من الدوال ، وسيلان أفقي للكلمات والعبارات الفارغة دون عمق ودون عمودية . وبهذا الاقتراب من الواقع ومن الذات الحقيقية ، بدأت القصيدة تجد انبثاقها الطافح ، بدأت تجد امتدادات لجذورها في تربة خصبة وغنية بالطاقات والوعود ، أقصد تربة الحياة اليومية ، وتربة الذات الفردية والحميمية أو الخاصة . إن الشاعر لم يجد أية غضاضة في ربط القصيدة بالحياة ، وبذاته الفردية . بل هو يعمل على تطويع هذا المرور من الشعر إلى الحياة دون إخفاقات أو انتكاسات . بمعنى أن يكون الذهاب للشخصي واليومي والحياتي ذهابا شعريا وجماليا المنتصر فيه هو الشعر أولا وأخيرا . فمحاولات الاقتراب من الحياة ، ومن الذات (الذات في بعدها الفردي والحميمي) ، قد تمت في السابق وخاصة مع الشعراء السبعينيين ، سواء مع شعراء قصيدة التفعيلة عبر اعتبار توظيف القصيدة لما هو إيديولوجي ، أو سياسي ، أو اجتماعي ... أو مع بعض شعراء قصيدة النثر (أمثال رشيد المومني وأحمد صبري ومحمد الصباغ) . وكانت

محاولة الربط الناجحة قد تمت مع محمد الصباغ من خلال مجموعاته الشعرية الشذرية ، وأقصد ديوانيه الشذريين " شموع على الطريق " (1968) ، و " شجرة محار " (1972) . فقد تمكن من التخلص من ذاته الرومانسية الحالمة والمتعالية ، كما ظهرت من خلال ديوانيه النثريين " شجرة النار " (1955) ، و " أنا والقمر " (1956) . إلا أن هذا الربط أخذ شكلا عاما وإنسانيا وكونيا أكثر مما هو خاص وواقعي محلي . وقد لاحظنا في دراستنا لشعره الشذري قلة نسبة التيمات ذات الطابع الاجتماعي والسياسي ، مع حضور نسبة مهمة من القصائد الشذرية المتمركزة على الذات لكن في مستواه إما الشعري أو الروحي أو العام . أي أن الشاعر يحضر في شذراته كشاعر ، وكحكيم أو مفكر ، وكإنسان ... الأكثر من ذلك أنه يريد أن يتخلص من ذاته الاجتماعية والواقعية والاكتفاء بالذات الشعرية والمفكرة . مع حسن نجمي ، وخاصة مع أحمد بركات سنجد هذا الربط يأخذ شكل الإمكان الشعري القابل للتحقق دون خسارة للشعر ، بل إن هذا الربط كان الرابح فيه جميع أطراف العملية الشعرية ، أي الشاعر والشعر والمتلقي . فعبر هذا الربط تمكن الشاعر من التخلص من تهم الإبهام والتعقيد واللا معنى واللا تواصل ، أو ما سماه الناقد نجيب العوفي " التغامض أو لعبة الاستغماية "1 . ونقترب أكثر من مقترح الذات الواقعية كبؤرة للكتابة الشعرية من خلال مجموعته الشعرية " على انفراد " الصادرة سنة 2007 ، والمكتوبة حسب إقرار الشاعر (ما بين 2002 و 2006) . والمكتوبة أيضا (بين الرباط وسطات) . وهما مدينتان ينتمي إليهما الشاعر وجدانيا وواقعيا . فسطات هي مدينة الولادة والنشأة ، والرباط هي مدينة العمل والسكن والحياة . وعليه فإننا نفترض جدلا حضور المدينتين في شعره الأولى (سطات) من خلال النوستالجيا ، والتذكر ، والاسترجاع ، والسرد والوصف . وهو ما يمكن تلمسه في الباب الثاني من المجموعة والمعنون " مرايا : تصريح بالتطابق " ، وفي بعض القصائد التي تعيدنا لأم الشاعر وأبيه وقريته وسوقها العجيب ، إلى ناسها ومواشيها ، وكلابها ، وأغانيها ، ودوختها الكبيرة الأشبه ب " أبدية صغيرة " . من خلال عنوان الديوان " على انفراد " نشعر أن الشاعر ، يعتبر الشعر تجربة

---

1 مساءلة الحداثة ـ نجيب العوفي ـ ص : 36

خاصة ، بل الإنسان في العمق هو تجربة خاصة ، هو فرد له حياته ، أحلامه ، أفكاره ، طقوسه ، جنونه ... وبدون ذلك سنسقط في التكرار والتشابه والتسطيح ، سنجد نماذج متطابقة ، لا أفراد مختلفين . وأن تكون فردا في العالم العربي عملية صعبة وعسيرة كما يقول مطاع صفدي . لذلك فالإنسان لكي يصير فردا عليه " أن يصبح فنانا " (مطاع صفدي) . فالفن هو الذي يمكن الأنسان في هذه المجتمعات البطريركية والكتلوية أن يسترد وجهه الشخصي وأناه الفردية . ولذلك فما بعد الحداثة ، تعمل على اقتناص الإنسان في خصوصيته ، في اختلافه ، في استقلاله ... ومن أجل ذلك فهي تعمل على ثقب الجسم الكتلوي الجماعي وتذريره بحثا عن الفرد ، قصائد حسن نجمي تسير في هذا الاتجاه ، فهي تعرض علينا حياة حسن نجمي الخاصة ، حياته المفعمة بالفردية والشعر . فكلما تغلغلنا في أرض الذات ننبهر بمجهولها الشاسع الجميل . ثمة حاشية مهمة في ديوان " على انفراد " ، هي حاشية " الإهداء " : " إلى موتاي " تؤكد مسار الكتابة المرتبط بالذات الشاعرة . فالشاعر منشغل بعالمه ، بأحيائه وأمواته . هل للشاعر موتى ؟ ومن هم ؟ وماذا يمكن أن يهديهم ؟ هنا الشاعر ينزل بنا أكثر إلى طبقاته العميقة ، إلى اللحم الحي كما يقولون في درجتنا الجميلة ، هنا يلج بنا أرض الشعر والغرابات والأسئلة . هنا يعرج بنا الشاعر إلى قبوه السري ، إلى الشعراء الذين أثروا فيه وفي تجربته الشعرية : بورخيس ، يانيس ريتسوس ، رولان بارت ، سعدي يوسف ، محمد شكري ، إدريس الخوري ... وهو بالتالي يخبر القارئ بمصادره الشعرية وبتناصاته المحتملة والعميقة ، يقول في قصيدته " في الطريق إلى كافالا " وهي مهداة لسعدي يوسف وصبحي حديدي :

" تذكرتك : مساء الخير ريتسوس !

كنت قرأتك ، وتقريبا ، كنت بلا شعر فغمرني ضوؤك

.....

لولا إيماءاتك . والإيروتيكا . وألحانك على أوتار الكلمات .

وليلك الهيلّيني . لولاك ، يا صديقي ـ كيف كنت سأفتّت كل

هذا الملح الذي تخثّر في شرايين القصيدة ؟ " 1.

---

1 ـ على انفراد ـ حسن نجمي ـ دار النهضة العربية / بيروت ـ ط 1 ـ 2007 ـ ص : 26

فالشاعر هنا ، وكما لو كنا في جلسة مسارّة يخبرنا بأسطورته الشخصية كاملة ، بدءا من قريته ، ومن بائعة الخبز التي أهداها ديوانه الثاني " سقط سهوا " حيث قال :

" إلى ذاكرة

فاطمة الحمداوية " الشّبانية "

بائعة الخبز الرائعة . كم كنت أستشعر في ملمس قدميك

نعومة الشغف وصدق الائتلاف .

غير أنك انطفأت ، كي يتقد حزني "1 . ومن الأب الذي يحضر وهو في البيت أو الحانة ، أو في لحظة من لحظات الشرود والتأمل العليا ، يقول في " المستحمات تليها : أبدية صغيرة " في قصيدة تحت عنوان " أبي " :

" من كثرة ما صاحب الأرض

.....

صار ترابا .

.....

وعاد لأصله "2 .

ب ـ الذات بين الشعر والميتا ـ شعر :

يحضر الميتا ـ شعري في تجربة حسن نجمي بأشكال مختلفة : من خلال العتبات النصية الموازية كالعناوين : لفظة الشعر أو الشاعر مثلا تحضر في جميع عناوين قصائد الديوان المدروسة ، ففي " سقط سهوا " نجد قصيدتين : " شاعر " و " الشعراء " . وفي " المستحمات تليها : أبدية صغيرة " : نجد : " الشاعر " ، و " الشاعر ، الضوء " ، و " هايكو " . أما في " على انفراد " فنجد العناوين التالية : " بورخيس " ، " أنا وبورخيس " ، " امتثال لبورخيس " ، " فن الشعر " ، " في الطريق إلى كافالا (عن يانيس ريتسوس) ، " سرير محمد شكري " ، " شبه أوطوبيوغرافيا " ، " غبطة الشاعر الذي أصبح رساما " ، " شظايا " ، " دفتر الشذرات " ، " رسالة " ، " لعبة " . في حين نجد في ديوان " أذى

---

1 ـ سقط سهوا ـ حسن نجمي ـ ص : 5

2 ـ المستحمات تليها : أبدية صغيرة ـ حسن نجمي ـ ص : 146

كالحب " العناوين الآتية : " الشاعر I " ، " الشاعر II " ، " ريتسوس " ، " بورخيس I " ، بورخيس II " ، " مطر القصيدة " ، " ce ci n'est pas un poème " ، " القصيدة " ، " إيقاع " ، " قصائد برتغالية " ، " نهر يمر في إقامة الشعراء بكازا دي ماتيوس " ، " حالة فرناندو بسّوا " ، " القارئة " ، " القصيدة " ، " ما يشبه المرثية " .

واضح أن مسار الميتا ـ شعر ، أو الكتابة داخل الكتابة ، أو الشعر داخل الشعر ، يأخذ حيزا هاما من المشروع الشعري عند حسن نجمي ، أكثر من ثلاثين قصيدة لها علاقة مباشرة بالشعر والأدب وقضايا الكتابة . وهو ما يعادل تقريبا " مجموعة شعرية " .

الملاحظة الثانية ، أن الاهتمام بالميتا ـ شعر كان ضعيفا في " سقط سهوا " (قصيدتان) ، وفي " المستحمات تليها : أبدية صغيرة " (ثلاث قصائد) . أما في " على انفراد " و " أذى كالحب " فالميتا ـ شعر ، أو الميتا ـ كتابة تصبح فعلا محركا ، وتيمة ذات أهمية بالغة ، إذ نجد " على انفراد " يشتمل على (12 قصيدة ذات علاقة بالشعر ,,والكتابة) ، في حين يشتمل " أذى كالحب " على (15 قصيدة) . من هنا يمكن القول أن التفكير في الشعر والكتابة كان من الهواجس والمشاغل الشعرية الضرورية ، فهو يقدم لنا من خلاله تصوره للشعر والكتابة . من التفحص الأولي لهذه العناوين أن هناك تركيز على منظور معين للشعر ، يكاد يجمع بين شاعرين كبيرين هما : بورخيس وريتسوس ، وبين نوعين من الشعر هما : شعر الرؤيا (بورخيس) ، وشعر الرؤية (ريتسوس) . ينضاف إليهما بعدين مهمين هما : السردي والذاتي من خلال استحضار بعض الروائيين الكبار المؤسسين للرواية الواقعية بالمغرب ، والسيرة الذاتية الشطارية هما : محمد شكري وإدريس الخوري ، دون أن ننسى مسار الفن والتشكيل والمنظور البصري في القصيدة ، وهو ما يظهر من خلال حضور بعض الفنانين التشكيليين إما عبر الحواشي والعتبات النصية ، أو من خلال بعض القصائد : غويا ، عزيز أزغاي ، القاسمي ، الهبولي ، جريد ... وتأثير هؤلاء ظهر بشكل واضح عبر مشروع القصيدة البصرية في " رياح بنية " وفي " سقط سهوا " أو بشكل غير مباشر في معمارية النصوص وفي الإخراج الجمالي للمجاميع الشعرية .

الميتا ـ شعر عند حسن نجمي ، يتمظهر من خلال اعتباره الشعر عملية ذاتية ، تحتاج إلى اجتهاد شخصي ، وإلى لغة خاصة ، وإلى تجارب فردية لا يشاركنا فيها أحد ، نعيشها

لوحدنا " على انفراد " . وكأن حسن نجمي يقول ، إن الشعر لا وجود له ، ولا طعم ولا نكهة له ، دون بعد فردي ، ودون تجربة شخصية ، متفتحة ، وغنية ، وحرة ، ودون أقفال ... فالشعر المختلف يعني تجربة مختلفة ، وذات مختلفة . وهذا هو حال التجارب الشعرية العظيمة منذ الصعاليك في الشعر الجاهلي ، مرورا ببشار بن برد ، وأبي نواس ، وأبي تمام ، وعمر بن أبي ربيعة ، وابن الرومي ، والمتنبي ، وأبي العلاء المعري ، وصولا إلى الحلاج ، والنفري ، وابن عربي ، وكل التراث الصوفي العظيم ... فكل هذه التجارب تميزت بانفصالها مع السائد ، وإحداث قطيعة مع الجاهز ، والمتشابه ، والمتكرر ... فلا امتثال إلا لما يفيد الشعر ، وهذا ما لاحظه إسحاق الموصلي في شعر أبي تمام لذلك خاطبه قائلا " يا فتى ، ما أشدّ ما تتكئ على نفسك "1 . وحسن نجمي ينتمي إلى هذه السلالة ، إلى هذا الفرع العظيم من شجرة الشعر والفن والفكر ، الذي يقوم على الرفض ، والتمرد ، والحرية ، والاتكاء على الذات أولا وأخيرا . ولهم امتثالاتهم المتنوعة والغنية والخصبة الخاصة ، فهم أيضا لهم أباؤهم ، وأسلافهم ، وأرضهم ، وينابيعهم البعيدة والمستترة ، والمتدفقة باستمرار ، كما هو الأمر بالنسبة لحسن نجمي الذي يعلن عن امتثاله لبعض التجارب الشعرية والإبداعية العظيمة ، التي ساعدته في تحديد طريقه ، وتطوير تجربته ، ألم يقل : " كنت قرأتك ، وتقريبا ، كنت بلا شعر فغمرني ضوؤك . "2 .

كل القرائن ، والمؤشرات ، والنصوص الموازية ، تعلن هذا الانتماء للذات أولا وأخيرا ، انطلاقا من عناوين المجموعات الشعرية " سقط سهوا " ، " الرياح البنية " ، " حياة صغيرة " ، " المستحمات تليها : أبدية صغيرة " ، " على انفراد " ، " أذى كالحب " ... فكل هذه العناوين والمجموعات يتكئ فيها الشاعر على نفسه . ويظهر ذلك بشكل قصدي وواعي في مجموعته " على انفراد " التي اعتبرها بعض الدراسين بمثابة سيرة ذاتية شعرية ، أو أوتوبياغرافيا شعرية ، يقول عبداللطيف الوراري : " يمكن أن ننعت ديوان " على انفراد " بأنه عمل شعري سير ذاتي تحتشد فيه عناصر وإشارات سيرية متنوعة لذات عاشت لتتعلّم وتصغي إلى زمنها "3 . وهكذا في " على انفراد " يتم تثمين البعد الذاتي

---

1 ـ على انفراد ـ حسن نجمي ـ ص : 13

2 ـ نفسه ـ ص : 26

3 ـ في راهن الشعر المغربي : من الجيل إلى الحساسية ـ عبداللطيف الوراري ـ ص : 94

والرؤية الخاصة للكتابة والشعر عبر عدة عتبات داخلية : كالإهداء " إلى موتاي " وما يتضمنه من ذاتية (المتكلم أنا) ، ومن تذكر ، وبوح ، واعتراف ، وغيرها من الأتوبيوغافية والغرائبية ، وكالتصديرات (تصدير إسحاق الموصلي) الذي أكد على أن اختلاف شعر أبي تمام وصعوبة تلقيه أتت من اعتماد الشاعر على نفسه ، أكثر من اعتماده على الآخر حينما قال " ما أشد ما تتكئ على نفسك " ، و (تصدير أ . زن كوان) الذي تساءل عن كيف هو الصوت الذي تصدره اليد الواحدة حين تصفق؟ حينما قال : " نعرف الصوت الذي تحدثه يدان تصفقان . لكن ما هو الصوت الذي تحدثه يد واحدة تصفق ؟ "1 . ففي هذه القولة / الشذرة ينبثق بعد الاختلاف من القدرة على سماع ما لا يسمع ، ورؤية ما لا يرى ... أي الذهاب بعيدا فيما ورائيات الأشياء ، إلى خلفياتها ، وظلالها ، وماهياتها ... وهذا ما يعطينا شعرا جديدا يحتفي بالمحسوس ، والمادي ، والمرئي ، والحياتي ، وما هو في متناول اليد ... كأي شاعر ما بعد حداثي لم يعد يحتقر المادي ، والحسي ، والجسدي واللذي كما كان الأمر في عصر الحداثة . لكنه في نفس الوقت يتجاوز ما هو مادي إلى ما هو لا مادي وروحي وحتى صوفي أحيانا . يقول عالم الاجتماع الفرنسي ميشيل مافيزولي مؤكدا على هذه الأبعاد الحسية والمادية في الحياة اليومية الما بعد حداثية : " إن المحسوس واليومي والحياة العادية ، وكل الأشياء التي تم الإنقاص من قيمتها ، إن لم يتم إنكارها طيلة الحداثة تنقلب إلى نقيضها "2 . وهكذا أصبح المادي يجد له مكانا واسعا في منظومة القيم الما بعد حداثية ، لكنها مادية يخترقها اللا مادي ، والروحي ، والعجيب ، والأسطوري أحيانا . وهنا تتجسد عظمة الشعر ، والفكر ، والكتابة ، وبهجتها وجذلها ، ألم يتحدث نيتشه عن المعرفة الجذلى أو النشوانة أو الفرحانة أو المرحة في كتابه " le savoir gai " ؟ والكثير من الفلاسفة والمفكرين تحدثوا عن السعادة . فطوبى لمن يجمع بين السعادتين : سعادة العيش وسعادة الكتابة . والمبدعون الكبار لا يفرقون بين الشعر والحياة ، وهذا ما أدركه الفلاسفة الأوائل مع أفلاطون وأرسطو اللذان تحدثا عن المحاكاة . فالإبداع في العمق هو محاكاة للحياة لكن في عمقها وديناميتها وتناغميتها ، لا في سطحها وثباتها وتذريريتها

---

1 ـ على انفراد ـ حسن نجمي ـ ص : 14

2 ـ تأمل العالم ـ ميشيل مافيزولي ـ ترجمة فريد الزاهي ـ منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي / الرباط ـ ط 1 ـ 2005 ـ ص : 70

وشذريتها ونثريتها ... والشاعر الجيد هو من يعيش شاعرا وفنانا ومبدعا في الحياة وفي القصيدة . هذا هو النهج إذن الذي اكتشفه حسن نجمي وحاول أن يسير عليه بسعادة وفرح ، وإن اختلّت قدماه أحيانا في الحياة أو في القصيدة . ذلك أننا نجد الحكّاء ينافس الشاعر ، بل ويتصارعان بضراوة أحيانا ، ولا ينتصر الشاعر إلا بصعوبة وخاصة في آخر جولة (نهاية القصيدة) لكن بالضربة القاضية ، عبر المفارقة ، والصورة ، والتوهج ، والدهشة ، والقلب ... وهي تقنيات اعتمدتها قصيدة النثر منذ شارل بودلير في ديوانه " سأم باريس " . وهو ما أشارت له سوزان برنار ، من كون أن قصائده كانت تقوم على هذا الصراع بين الشعري والسردي ، لدرجة أن بعض هذه القصائد فيما ترى تكاد أن تصير قصصا ، تقول : " تكاد بعض القصائد الباريسية أن تكون تقريبا أقاصيص "1. وهو نفس النهج الذي سار عليه المبدعون الكبار ، أو على الأقل طائفة كبيرة منهم : إرنست همنغواي ، ألبير كامي ، جان بول سارتر ، جان جنيه ، شارل بودلير ، آرثر رامبو ، إليوت ، والت وايتمان ، أندري بروتون ، سان جون بيرس ، بول إيلوار ، أوكتافيو باث ، غابرييل غارسيا ماركيز ، بورخيس ، ريتسوس ، بابلو نيرودا ، خورخي أمادو ، محمود درويش ، أدونيس ، حنّا مينه ، محمد الماغوط ، سعدي يوسف ، أمل دنقل ، سركون بولص ، عباس بيضون ، قاسم حداد ، وديع سعادة ، أمجد ناصر ، فاطمة ناعوت ، محمد الصباغ ، محمد السرغيني ، محمد بنيس ، محمد بنطلحة ، رشيد المومني ، محمد شكري ، محمد زفزاف ، عبداللطيف اللعبي ، عبدالله زريقة ، أحمد بركات ، حسن نجمي ، مبارك وساط ، محمد حجي محمد ، صلاح بوسريف ، عبدالإله الصالحي ، جلال الحكماوي ، كمال أخلاقي ، محمود عبدالغني ، نبيل منصر ، سعد سرحان ، سعيد الباز ، عبدالرحمان الحمومي ، ياسين عدنان ، طه عدنان ، حساين بنزبير ، محمد العيوني ، أحمد الشقوبي ، رجاء الطالبي ، عائشة البصير ، وداد بنموسى ، زكية المرموق ، نعيمة زايد ، إيمان الخطابي ، فدوى الزياني ، عليا الإدريسي البوزيدي ، لبنى المانوزي ، محمد مقيصدي ، محمد العمراوي ، جمال بودومة ، محمد الغرافي ، محمد عابد ، رشيد حجيرة ، أحمد محمد بنيس ، عبدالحق بتكمنتي ...

---

1 ـ قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ـ سوزان برنار ـ ترجمة راوية صادق ـ الجزء 1 ـ ص : 145

لكن عيش الحياة لا يعني العفوية ، والتلقائية الكسولة ، والسردية ، والنثرية الباردة أو الخالية من وهج الشعر وحرارة المتخيل ، بل على العكس من ذلك ، فالكتابة كما هي عند حسن نجمي هي اشتغال مستمر على الشكل ، وعلى التقنية ، وعلى الجملة ، والتيمة ، والمعنى ، والكلمة ، والصورة ، والإيقاع ... وهذا ما يتضح منذ الديوان الثاني لحسن نجمي " سقط سهوا " ، حيث البحث المستمر عن القصيدة شكلا ومضمونا خاصا بعد أن تخلى عن النمط التفعيلي . فديوان " سقط سهوا " هو صيغة تجريبية وعملية لمقولة " الميتا ـ شعر " ، وذلك ما يتضح منذ العنوان ، حيث يخبرنا من خلاله عن نوع الشعر الذي سيعمل على ممارسته في قصائد الديوان ، إنه شعر يقوم التذكر والسهو ، الكتابة والمحو ، الكلام والصمت ، الذكر والحذف ، السواد والبياض ، الملء والفراغ ... وقد حاول إنزال هذه الصيغة من الشعر بصريا ، حيث يشعر القارئ أن البياض لغة فعلا لا تقل أهمية عن لغة السواد أو الكتابة ، خاصة مع توظيفه لعلامات الترقيم ، وتحديدا نقط الحذف التي تتمطط لتصبح أسطر شعرية ، مما يجعل القارئ متورطا في عملية أو لعبة ملء الفراغ بما يناسب*. هذا البعد البصري القائم على البياض والسواد سيستمر وسيتطور من خلال ديوانه " رياح بنية " الذي ألفه بمعية الفنان التشكيلي محمد القاسمي ، حيث تأسس الديوان على المزج بين الأنواع ، خاصة المزج بين الشعري والتشكيلي ، بين القصيدة واللوحة .

ومع " حياة صغيرة " ، و " المستحمات " و " أبدية صغيرة " بدأ حسن نجمي يعثر على الخلطة الكيميائية لقصيدة نثر جديدة ، وحية ، وقريبة من الحياة ، ومن القارئ ، ومن الأبدية ... ونقصد بذلك خلطة الشعر والسرد من جهة أولى ، والذاتي واليومي من جهة ثانية . رغم أن هاجس الشكل ظل حاضرا وضاغطا على وعي ولاوعي الشاعر ، وإن كان قد استقر بنسبة كبيرة على الشكل السردي ، إلا أنه ظل يعود بين الفينة والأخرى للشكل الشذري ، وإن كان بنسبة قليلة كما هو الأمر في " أبدية صغيرة " ، وفي " على انفراد " ، لكن في " أذى كالحب " نراه قد حسم تماما مع الشكل ، واختار قصيدة النثر بشكلها السير ذاتي ، وشكلها السردي . ولذلك نراه يكتب بأريحية أكثر ، وبنوع من الطلاقة والانسيابية

*** لا داعي للإطالة في هذا البعد البصري أو الفضائي ، فقد توقفنا عنده كثيرا إثر دراستنا للبعد الكونكريتي في ديوان " سقط سهوا " ، يمكن الرجوع إلى هناك لمعرفة المزيد من التفاصيل**

والعفوية ، إذ بدأ يبتعد عن الجملة الطليغرافية المضغوطة ، لصالح جمل طويلة وأكثر رخاوة ، وأكثر مرونة . وهكذا يمكن القول أن حسن نجمي يبدو أنه ربح معركة الشكل ، من خلال عثوره على طريقة في الكتابة الشعرية ، تمزج بين الحياة بمختلف أبعادها اليومية والثقافية والأنثروبولوجية والشخصية والمكانية والزمانية من جهة ، والشعر بمختلف أبعاده السردية ، والأوتبيوغرافية ، والتخيلية ، والإدهاشية ...

ولتحديد الميتا ـ شعرية عند حسن نجمي سنعود للتوقف من جديد عند مختلف القصائد التي لها عناوين مرتبطة بالشعر والكتابة عموما ، وخاصة تلك القصائد التي تساعدنا على تحديد ملامح المشروع الشعري الذي يرغب حسن نجمي في تقديمه وعرضه على القارئ .

ب 1 ـ الشعر بين المنظورين البصري والرمزي :

ولنبدأ من البداية ، من ديوانه " سقط سهوا " ، الذي يتوفر على قصيدتين موضوعهما هو الشعر أو الشاعر تحديدا ، تحت عنوان " شاعر " و " الشعراء " . بالنسبة لقصيدة " شاعر " فهي التي افتتح بها الشاعر حسن نجمي ديوانه ، ونظرا لأهميتها سنسجلها هنا ونعمل على تحليلها ، واستخراج منظور الشاعر حسن النجمي حول الشاعر والشعر ، يقول فيها :

" قال للحجر كلاما

قال للحجر انشطر !

.....

.....

وبكى ...

بكى حين انشطر الحجر ! "1 .

أول ما نلاحظه أن القصيدة مكتوبة وموزعة بطريقة جديدة مختلفة عما عهدناه في القصائد السابقة سواء النثرية أو التفعيلية . فالشكل هنا يقوم على توزيع الصفحة إلى قسمين : قسم علوي يغزوه البياض بالإضافة للعنوان ، وقسم سفلي تتحيز فيه القصيدة .

الملاحظة الثانية ، التي تعن للقارئ / المشاهد أن القصيدة قصيرة لا تتجاوز ستة أسطر ،

---

1 ـ سقط سهوا ـ حسن نجمي ـ ص : 9

ثلاثة مكتوبة ، وثلاثة فارغة ، أو تحديدا هي عبارة عن نقط حذف مسترسلة ، لدرجة أننا نستبين بعض التوازن بين السواد والبياض ، بين الكتابة والمحو ، بين الملء والفراغ ... وكأن الشاعر يرغب في خلق نوع من الإيقاع البصري الفضائي ، من أجل تعويض الإيقاع الزماني السماعي (الوزني) المهدور في القصيدة .

الملاحظة الثالثة أن هذه الكتابة تتميز بالكثافة ، والإيحائية ، والرمزية ، والحيوية ، والغرابة (الحوار بين الشاعر والحجر ، وتنفيذ الحجر لمطالب الشاعر) . الجمل في النص قصيرة ، وطليغرافية ، ومحسوبة ودقيقة ، ومكتنزة ، ومتأهبة للطيران أو للانفجار . مما يمكن أن نستنتج معه أن الشاعر حسن نجمي جاء ليجرّب نموذجا شعريا وكتابيا جديدا يتسم بالقصر ، والشذرية ، والكثافة ، والرمزية ، والعجائبية ، والبصرية أو التجسيدية .

ملاحظة رابعة أن القصيدة تحضر فيها نقط الحذف بكثافة بالإضافة إلى علامات التنغيم وخاصة علامة التعجب التي تتكرر في جميع القصيدة وكأن الشاعر يقول لنا أن الشعر هو عملية جمالية تقوم على الإدهاش ، والتعجب ، والتحير ، والأسطرة ...

الملاحظة الخامسة أن هذا الشكل الشعري سيتبناه في كل قصائده داخل الديوان ، والذي يقوم على : التوازي والتوازن بين السواد والبياض ، الاقتصاد والاقتضاب ، الكثافة والإيجاز ، طليغرافية الجمل ، نقط الحذف ، علامة التعجب . وبذلك فهذه التقنيات ستتحول إلى إيقاع بصري وفضائي وكتابي تقوم عليه جميع قصائد الديوان .

هكذا نخلص إلى أن هذا النص الصغير " شاعر " يحتوي على لعبة شعرية كبيرة . حيث يعتمد الشاعر على شعرية متقاطعة ومتعددة الأبعاد من أجل إبداع قصيدة متوهجة وبالغة الإدهاش .

كما نستنتج أن مهام الشاعر جسيمة ، مهام فنية ، وشعرية ، ودلالية ، وإبداعية ... الشاعر هنا في القصيدة غريب ومختلف لدرجة الجنون ، فهو يخاطب الحجر لا البشر كما هو معروف في عمليات التخاطب السائدة على مستوى الثقافة ، او مستوى الحياة اليومية .

المسألة الثانية التي تبعث على العجب أنه يطالبه بالانشطار " قال للحجر انشطر " ، وعبر هذه الجملة تحضر جملة من الأصداء والتناصات الأسطورية والثقافية والشعرية (الحكايات الشعبية التي يطلب فيها البطل من الصخرة أن تفتح " افتح يا سمسم " ، الشعر الذي كتب

حول الحجر كقصيدة " حجرة الشمس " للشاعر الميكسيكي أوكتافيو باث مثلا ، نوع الشعر الذي يقوم على الصنعة ، وعلى القد من الحجر ...) الشاعر هنا هو امتداد لمدرسة الصنعة في الشعر ، وذلك واضح لأن منظوره للشعر هو منظور رمزي حيث الاشتغال على النص من أشد وأهم الثوابت الشعرية عند الرمزيين وخاصة عند الشاعر الفرنسي ستيفان مالارميه ، وهذا ما لاحظته سوزان برنار ، معتبرة إياه مبتدع طريقة شعرية جديدة مختلفة عن طريقة بودلير ، تقوم أساسا على " الصرامة والتكثيف "1 ، من أجل تجاوز الاستسهال والتدفق الشعري .

وهو من جهة أخرى امتداد للكاهن والساحر والشامان ، ذلك أنه يمتلك قدرات سحرية وميثولوجية مهولة ، إذ بمقدوره أن يشطر الحجر شطرين ، وهذا ما تحقق فعلا في القصيدة . فقد استجاب الحجر لطلبه وانشطر . النتيجة كانت غير منتظرة أن الشاعر " بكى حين انشطر الحجر " . مما يجعل القارئ يندهش من هذا السلوك غير المنتظر من طرف الشاعر/ البطل (القصيدة أيضا تأخذ شكل حكاية ، فهناك شخوص : الشاعر والحجر ، وهناك أحداث : انشطار الحجر وبكاء الشاعر) . كنا ننتظر رفض الحجر للانشطار ، أو على الأقل بكاءه حين انشطر ، العكس هو ما حدث . لكن ألا يمكن أن نستحضر تقنية الحذف التي بنى عليها الشاعر قصيدته ، فنقول أن الشاعر حذف بكاء الحجر لأنه لازم لفعل الانشطار واكتفى ببكاء الشاعر/ البطل لأنه غير متوقع . وهذا يكشف أن الشاعر يتميز بقوى جبارة يمكنها أن تشطر الحجر ، وفي نفس الوقت فإنه يمتلك رهافة مفرطة ، تجعله ينفجر بالبكاء في أية لحظة . وهذا ما يخلق مفارقة دلالية وشعرية أخرى موازية (حجر / بكاء أو الصلابة / الماء) ، بالإضافة إلى التناص مع فعل الكتابة الشعرية وما يقتضيه من معانات ومكابدات واقعية وشعرية ...

نصل من جهة أخرى إلى الشعر وفق تصور الشاعر عبر هذه القصيدة هو بنية مركبة يمتزج فيها القول واللاقول ، الكتابة والصمت ، الذكر والحذف ، الوصف والإيحاء ، الحقيقة والرمز ، السرد والشعر ، الواقعية والعجائبية ....

ولابد من تسجيل أن الحكاية هنا عبر تجلياتها السردية من أفعال حكائية ، وشخوص ،

---

1 ـ قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ـ سوزان برنار ـ ترجمة راوية صادق ـ الجزء 1 ـ ص : 337

وتحولات ، وصيرورة ، ونهاية مفاجئة مخالفة للواقع ومنطق الأشياء ، تقوي البعد الأسطوري والشعري في القصيدة (فمبدأ الخرق مبدأ شعري بامتياز ، كذلك ما يتعلق ب التداخل والهجانة النوعية المتمثلة في استحضار اللوحة ، الحكاية ، الأسطورة ، اللغز ، الشعر ، الحوار) ... ورغم كل هذه الأبعاد والدلالات والتأويلات ، تظل هناك فجوات ، وبياضات ، لم تجب عنها القصيدة ، وتركتها مفتوحة من قبيل : لماذا طلب الشاعر من الحجر أن ينشطر ؟ وما الغاية من ذلك ؟ وما علاقة أفعال الشاعر / البطل في القصيدة بأفعال الكتابة الشعرية عموما ؟

ب ـ 2 ـ الشعر بين الرؤيا والرؤية (أو الشعر بين بورخيس وريتسوس) :

في ديوانه " المستحمات تليها : أبدية صغيرة " نجد الشاعر حسن نجمي يحاول أن يقدّم تصورا ، أو منظورا جديدا للكتابة الشعرية مخالفا للمنظور الرمزي والبصري الذي اعتمد عليه في الدواوين السابقة وخاصة في ديوانه : " سقطر سهوا " ، والذي كان يقوم أساسا على ثنائيات : الكتابة والمحو ، الكلام والصمت ، الذكر والحذف ... ويتمثل هذا المنظور الجديد للشعر من خلال قصيدته " الشاعر " حيث يعتبر الشاعر إنسانا عاديا يعيش حياة عادية كالآخرين ، وكل ما عليه فعله هو كتابة حياته . مما يعني التحوّل إلى نوع جديد من الشعر تشبه فيه القصيدة الحياة ، وتشبه الحياة القصيدة ، يقول :

" لم يعد له كلام أو صمت

وها هو يداعب الصباحات بقهوة مرة

يتناول دواء لم يوصف له

ويتذكر

ويسهو

وعلى كرسي -

يقيس الجهات بيديه "1 .

---

1 ـ المستحمات تليها : أبدية صغيرة ـ حسن نجمي ـ ص : 111

واضح إذن أن الشاعر بدأ يتجاوز المنظور الرمزي للشعر القائم على الاشتغال الفني والشعري ، وعلى الكتابة والمحو ، لصالح منظور يقوم على البساطة ، وعلى التأمل الهادئ للأشياء ، وعلى الانطلاق من الحياة ومن تفاصيلها الصغيرة للوصول إلى خلاصات ورؤى كبرى وخصبة . وهذا ما يظهر في قصيدة " الشاعر . الضوء " بنفس الديوان ، حيث نجد الشاعر يعيش في شبه عزلة يتأمل الريح ، والضوء ، والغبار ، ويتساءل عن الطريق التي تنزل بها السماء إلى الأرض ، وعن الهدف من ذلك ، قائلا :

" (كيف تنزل هذي السماء ـ

كي تتخلص من عزلتها ! ؟) "1 .

وفي قصيدة " هايكو " نجد الشاعر يعلن عن رغبته في العودة إلى الأشياء الصغيرة والبسيطة التي لم تأخذ حظها من الشعر والحب والتأمل ، والعودة إلى العفوية والواقعية بعيدا عن التكلف ، والصنعة ، والرمزية التي تفضي إلى الإبهام واللامعنى . وكأن الشاعر يريد أن يكتب شعرا آخر أكثر طراوة وأكثر حياة وجدّة ، شعرا يمزج بين اليومي (النافذة ، الليلة ، السرير) والذاتي (صدري ، أنا) ، والكوني (القمر) . يقول :

" النافة مفتوحة ـ

قمر على صدري ... الليلة

وأنا على السرير "2 .

هذه الأبعاد والرؤى الحسية والحياتية واليومية والذاتية من جهة والرؤيوية والتأملية والكونية من جهة ثانية ، هي ما ستتضح بشكل جلي في مجموعته الشعرية " على انفراد " وذلك من خلال جمعه بين يانيس ريتسوس (الرؤية) ، و لويس بورخيس (الرؤيا) .

ب ـ 2 ـ 1 ـ شعر الرؤية (أو الكتابة على شاكلة ريتسوس) :

علاقة الشاعر حسن نجمي بالشاعر اليوناني المعاصر يانيس ريتسوس علاقة قديمة ، تعود لديوانه " المستحمات تليها : أبدية صغيرة " . فقد صدّر قصيدته " الإكليل " وهي توجد ضمن مجموعة " المستحمات " بسطر شعري ليانيس ريتسوس جاء فيه " يصعد عاليا

---

1 ـ المستحمات تليها : أبدية صغيرة ـ حسن نجمي ـ ص : 112

2 ـ نفسه ـ ص : 142

ليلامس الأرض "1 ، حيث يدهشنا ريتسوس بهذه المفارقة الشعرية العالية والمتمثلة في كون الصعود يصير نزولا ، فكلما صعد أكثر نحو السماء اقترب أكثر من الأرض ، أو من الشكل المثالي للاختلاط بالأرض (الملامسة) . ولاشك أن هذه المهمة لن يقوم بها سوى الشاعر أو الفنان أو الفيلسوف . وكأن يانيس ريتسوس يرد على أولئك الذين ينظرون باحتقار للشعر الواقعي ، معتبرين إياه مجرّد شعر وصفي ، وتقريري ولا يرقى لمستوى الشعر الرمزي والمجازي ... إن ريتسوس من خلال سطره الشعري ذاك يقول أن الكتابة عن الحياة ، وعن اليومي ، والتفاصيل ، والأشياء الصغيرة ... ليست عملية سهلة ، بل تتطلب ارتقاء وعلوّا وتأملا لاكتشاف الخفي فيها ، والعميق ، والجميل ، والجديد ، والمدهش ...

كما أن حسن نجمي يصدّر مجموعته " أبدية صغيرة " بسطر شعري لريتسوس أيضا يقول فيه : " الكلمات التي بقيت خارج القصيدة ، خائفة "2 . وريتسوس هنا يصف اللغة الشعرية ، فمعجم الشعر ينبغي أن يكون معجما حرّا ، شجاعا ، جرّيئا ... وليس معجما ممتثلا ، وخائفا ، ومستسلما ... وإلا ستكون شعرية القصيدة باردة ، وباهتة ، وضعيفة .

ويتقوّى حضور ريتسوس في مجموعة حسن نجمي المعنونة " على انفراد " ، ذلك أن حضوره لم يعد مجرّد حاشية تصديرية لقصيدة أو ديوان ، بل أصبح مادة لبعض قصائده من جهة ، كما أن طريقته في الكتابة صارت بمثابة مذهب شعري يعتمد عليه الشاعر في صياغة قصائده . وذلك ما يعترف به الشاعر حسن نجمي بعظمة لسانه في قصيدته " " الطريق إلى كافلا " (عن يانيس ريتسوس) " حيث يقول : " كنت قرأتك . وتقريبا ، كنت بلا شعر فغمرني ضوؤك "3 . وفي آخر الجزء الأول من القصيدة يقول :

" لولاك يا صديقي كيف كنت سأفتّت هذا الملح

الذي تخثّر في شرايين القصيدة ؟ "4.

---

1 ـ المستحمات تليها : أبدية صغيرة ـ حسن نجمي ـ ص : 85

2 ـ نفسه ـ ص : 107

3 / 4 ـ على انفراد ـ حسن نجمي ـ ص : 26

هذا الاعتراف بيد ريتسوس البيضاء عليه ، هو ما جسده عمليا في كتابته لقصيدته على طريقته ، حيث السرد والوصف يشكل محور الكتابة الشعرية منذ بداية القصيدة ، يقول :

" كان مطار تيسالونيك واطئا ، يونانيون في انتظار يونانيين .

والإيطاليات اللائي نزلن معي كنّ يسألن عن أقرب فندق .

(كم أحببت موسيقى لغتهن !) . وأنا ـ أضاعني السائق الذي جاء ينتظرني ... "1 .

ثم ينتقل بعد هذا المشهد السردي والوصفي إلى تذكر الشاعر ريتسوس ، والحديث عن فضائله ، وميزاته الشعرية ، وعن كيف أنقذه ، وساعده بالعثور على طريقه أو ماهيته ، يقول :

" صرت كلما كتبت أسأل ماذا كنت سأفعل لولا يداك الأختان ؟ "2 . ثم يعود في الجزء الثاني من القصيدة إلى ليصف بيت ريتسوس وحياته ، يقول :

" في تيسالونيك استعدتك ـ وفي الطريق إلى كافالا تراءت لي صورك والأشياء كلها : صينية الشاي . مقصات الورق . عكازة الأبنوس بقبضة فضة . آلة الخياطة في مدخل صالة الأكل . علبة حفظ الشذرات والقصائد المخطوطة القديمة ... "3 .

هكذا تتدفق الجمل الوصفية ، التي تختزل كل واحدة منها عالما كاملا . الدليل على ذلك شعريا أن حسن نجمي يستعمل النقطة بين جملة وجملة وليس الفاصلة كعلامة على اكتمال الجملة واستقلاليتها . ورغم وصفية وحرفية هذه الجمل البادية للعيان ، إلا أنها تخبّئ تحت أجنحتها الكثير من الإيحاء ، والمجاز ، والشعر ، والشغف ، واللذائذ .

وهذا الوصف ، هذا العدّ والإحصاء ، يكشف من جهة أخرى عن تعلّق حسن نجمي بريتسوس ، لدرجة أنه يجد سعادة في ذكر أشياء ريتسوس مهما كانت صغيرة ... فذكر الشيء وتسميته دليل على محبته ، أو محبة صاحبه . وقمة هذا الحب ، تتجسد في الامتثال لأسلوب ريتسوس ، والكتابة على شاكلته ، وبنفس طريقته . وفي ذروة الوصف تتوهج اللغة لتصير إيحاء وصورة وشعرا جميلا " قطط بودلير التي أصبحت ضارية "4 .

---

1 ـ على انفراد ـ حسن نجمي ـ ص : 25

2 ـ نفسه ـ ص : 26

3 / 4 ـ نفسه ـ ص : 27

وبعد هذه المشاهد الوصفية ، والحسية التي استعرضها الشاعر علينا في قصيدته ، يعود للسرد . وكأنه هناك نوع من المراوحة بين الوصف والسرد والشعر ، يقول : " وقد توقفت في قرية لم نتبيّن ـ أنا والسائق ـ اسمها "1 . وهناك ليشرب قهوة ، وليقارن بينه وبين ريتسوس ، ويحدد نقط التشابه والائتلاف ، يقول : " وفي مقهى فارغ ، كأنه بار بحّارة ـ قلت أشرب كأس قهوة ...

ثم لنتأمل معا ما يجمعنا ، أنا وأنت "2 .

وهكذا يصل الشاعر إلى أنه توجد عدة تشابهات وتلاقيات بينهما جاءت على الشكل الآتي :

ـ تشابه فيزيولوجي : ندبة أوليس

ـ تشابه جغرافي : الانتماء إلى البحر الأبيض المتوسط

ـ تشابه إيديولوجي : الماركسية

ـ تشابه وجداني : حب الوطن

ـ تشابه حياتي : الإخفاق في الحياة

ـ تشابه شعري : كتابة شعر تفاؤلي يتغنى بالحياة رغم غيرة الموت

في قصيدة أخرى كتبها عن ريتسوس تحت هذا العنوان " ريتسوس " بديوانه " أذى كالحب " ، يجد حسن نجمي قصيدته ، وروح ديوانه ، أو على الأقل عنوان ديوانه ، وذلك حينما تحدث عن بيت ريتسوس الذي يطل على أشياء كثيرة ، ومنها أساسا عيني طبيبة القرية ، هذه الطبيبة التي كانت تقاسمه " البيت والحب والأذى "3 . وقد خصص هذه القصيدة للحديث عن بيت ريتسوس ، حيث يصبح السطر الشعري التالي لازمة للقصيدة " في هذا البيت البسيط المصبوغ بالأحمر "* ، الذي لا يختلف عن بيته كثيرا ، فكلاهما يطلان على البحر ، وعلى النوارس ، وعلى الشمس وهي تغطس كبرتقالة في البحر ...

---

1 / 2 ـ على انفراد ـ حسن نجمي ـ ص : 26 3 ـ نفسه ـ ص : 47

*** وردت هذه اللازمة في الصفحات 44 ـ 45 ـ 46 من ديوان " على انفراد " لحسن نجمي**

ب ـ 2 ـ 2 ـ شعر الرؤيا (أو الكتابة بعيني بورخيس) :

علاقة الشاعر حسن نجمي ببورخيس قوية ، لدرجة أنه يحاول أن يتماهى مع شخصيته ، ومع حالته ، فهو الآخر يرغب أن يكتب كأعمى ، أن يكتب كليل أو ظل أو قبر . في إحدى قصائده " شط بعيد " في ديوانه " أذى كالحب " سنجده يرثي نفسه ، يقول في آخر القصيدة " ينبغي أن أكون واضحا .

أنا لا أرثي نفسي الآن ـ

إنما أتصالح مع موتي .

صرت متعلقا أكثر بذكرى الحياة "1 .

وهذا التماثل ، والتماهي يصل إلى حد أن حسن نجمي يرى نفسه أعمى مثل بورخيس ، والسبب هو رغبته في رؤية ما لا يرى ، أي تجاوز ظاهر الأشياء ، وهذا ما يقتضي طبعا توظيف التأمل ، وحلم اليقظة ، وحلم النوم أيضا ، وتحرير قوى المتخيل والاحتمال والإمكان ... عبر اللارؤية أو الرؤيا ينتقل الشاعر من المادي إلى اللامادي ، ومن المألوف إلى اللامألوف ، ومن العادي إلى العجيب . وذلك عبر آلية بلاغية تكمن في بث الغرابة في الألفة . حسن نجمي مثل بورخيس لا يثق في الحواس ، يقول في قصيدة " بورخيس " :

" ومع أن عينيّ ليستا ميتتين تماما .

مع أن فيض الضوء وافر ـ

لا أحب أن أرى ما يرى "2 .

في قصيدته " أعزل في الضوء " يصور الشاعر كملاك ، ملاك يكتشف لأول مرة لذة الاحتكاك بالأرض . هكذا إذن هي صورة الشاعر في متخيل حسن نجمي الشعري ، الشاعر كائن علوي نزل للأرض بالصدفة ، فشدته إليها حلاوتها ، وأشياءها ، حتى الحصى تحت أقدامه مدغدغ ومليء بالموسيقى ، يقول :

" الملاك الأعمى يخطو متلذذا بالأرض .

نسي جناحيه . اكتشف معنى أن يتكئ على نفسه .

---

1 ـ أذى كالحب ـ حسن نجمي ـ ص 126

2 ـ على انفراد ـ حسن نجمي ـ ص : 16

ومعنى أن يكون مع الضوء .

على انفراد

يسمع وقع خطواته على الحصى ـ

دون أن يقلق بشأن الظلام . "1 .

وهكذا تصبح الكتابة وفق هذا المنظور البورخيسي كتابة جذلى ، مكتظة باللقى ، والصدف ، والدهشات ... تصبح نافذة تطل على نوافذ أخرى وثرثرات أخرى خاصة ثرثرات النساء ... كتابة تنصت لما لا يقال ولا ينطق ... نبش عن ذهب مطمور تحت الرمل ...

وأهم درس بورخيسي هو الكتابة من خلال " كأن " ، أو من خلال البينيات : بين الحقيقة والوهم ، الواقع والحلم ، الرؤية والعماء ، الكلام والصمت ، السماء والأرض ، الليل والضوء ، الذات والآخر ...

هذا هو درس بورخيس أن نكتب عن الأشياء وكأننا نراها لأول مرة ، وكأنها خلقت من أجلنا ، ولأن الشاعر أعمى ، فإنه لا يرى أشياء العالم ، ولذلك فإنه يكتب عنها وكأنه يراها ، يقول في قصيدة " بورخيس I " : " جميل هذا العمى الذي يصاحبنا .

معا ـ إننا ما لانراه ! "2 . الخلاصة أن القصيدة عنده هي خليط من الرؤية واللارؤية .

والعجيب أن بورخيس يتحدث بحكمة وبضوء وبرؤية أعظم من رؤية الناس العاديين إليها ، لذلك يقول حسن نجمي مخاطبا إياه " مع أنك بلا نظرة بلا عينين . أعمى مثلي سوى أنّي أشك في أنك لا ترى . أشك "3 .

2 ـ الشعر والسيرة (أو الكتابة على شاكلة حسن نجمي)

في مجموعته الشعرية " المستحمات تليها أبدية صغيرة " والتي أصدرها سنة 2002 ، بعد غياب دام سبع سنوات منذ أن نشر آخر مجموعة شعرية له هي " حياة صغيرة " سنة 1995 . يقول عن مرحلة الصمت ، أو ما يمكن تسميتها بمرحلة الاختمار أو القلق الشعري والإبداعي ، يقول : " منذ عام 1995 لم أنشر مجموعة شعرية . كتبت ومزقت . كتبت ومحوت . كتبت وسهوت . كتبت ونسيت . كتبت ونشرت . ونشرت وندمت . وندمت

---

1 ـ على انفراد ـ حسن نجمي ـ ص : 18

2 / 3 ـ أذى كالحب ـ حسن نجمي ـ ص : 48

واكتفيت . والآن ضقت بما في أدراج مكتبي . وبما في أدراج نفسي ، وقررت . قررت أن أنشر روحي وأعمّم الخلوة . وأحرر قليلا حركة يدي . إيماءاتي الجسدية . ورذاذ الشفتين . وليس سرّا ، فالقصائد التي تظل مترسبة في الدواخل تصدأ . أو تتكلس . أو تتحنّط "1 . هنا يجهر حسن نجمي بإجراءات الكتابة الشعرية التي يعتمد عليها في بناء صرحه الشعري ، كما يصرّح برؤيته للشعر والكتابة ، بمكابداته وأشواقه وأحلامه وهواجسه وتطلعاته . ومن أهم بنود الكتابة عنده :

ـ الكتابة والمحو والتمزيق ، الكتابة والسهو والنسيان . وهو في هذا البند نراه لم ينفصل عن تصوراته الشعرية كما مارسها في مجاميعه الشعرية السابقة ، وخاصة في " سقط سهوا " حيث بنى كل تجربته على هذا المبدأ ، أي الكلام والصمت ، الكتابة والمحو ، السواد والبياض ...

ـ البند الثاني ويتعلّق بالانطلاق من الذات ، وجعلها بؤرة للفعل الشعري ، ولكتابة كرنفالية يشارك فيها الجسد والروح والفكر ، أي كتابة تعبّر عن الشاعر ، وعن أناه ، وكينونته ، وعمقه ، وحياته ...

ورغم أن الشاعر لا يجد غضاضة عن ذاته ، إلا أنه مازال يركز على الأنا المتعالي ، الرمزي كما كان في " سقط سهوا " ، او الأنا الشعري كما هو في " المستحمات تليها : أبدية صغيرة " . لأن ما يهمه ، ويعنيه أساسا هو الأنا المبدعة أو الشاعرة ، أما الأنوات الأخرى ، كالأنا الحياتية ، او المهنية ، أو الحزبية ، أو الصحافية ... فلا تعنيه ، ولا يلتفت إليها إلا حين تصلح لاعتمادها كمادة شعرية . يقول في قصيدته " من القلب " معبّرا عن اعتزازه بذاته الشعرية :

" صفاتي مختلة في تلك الجريدة . ولي فيها أسماء كثيرة .

ولفرط الشرب . تترنّح الصفحات . يتعتعها السكر ...

وتسقط . وكل ذلك شذوذ لا علاقة لحسن نجمي به .

إنما ، أحيانا ـ

---

1 ـ المستحمات تليها : أبدية صغيرة ـ حسن نجمي ـ ص : 9

لابد من إثارة .

ولابد من صحف على الرصيف .

ولابد من غفران

وبعد كل شيء ـ لابد أن يتكلّم الأنذال قليلا ـ

إننا لا نحبّ أن يشيخ اللّعاب . "1 .

هكذا نرى الشاعر حسن نجمي ينتصر لذاته الشعرية ، لكنه لا يتنكر لباقي ذواته الواقعية ، ولذلك سيعمل على أن يجد لها مكانا في قصائده بدءا من " حياة صغيرة " و " المستحمات " . لكنه لم يحسم الجدل والصراع حول الكتابة من خلال الذات الشاعرية المتعالية والرمزية ، والذات الواقعية الأوتبيوغرافية إلا في مجموعته الشعرية " على انفراد " .

فانطلاقا من هذه المجموعة نلاحظ أنه مصمم على كتابة شعر يشبه ، كتابة شعر يشبه الذات الواقعية ، يشبه حسن نجمي .

فالمعادلة التي يرغب في تحقيقها شعريا ، تكمن في كتابة شعر مملوء بالشعر ، ومملوء بالحياة . كتابة شعر طافح بالحياة لكن دون أن يؤثر ذلك على منسوب الشعر أو درجة الشاعرية . وهي معادلة صعبة حقا . فتحويل الحياة إلى شعر عملية شاقة ، لم يفلح فيها إلا العظماء (أمثال بابلو نيرودا ، أوكتافيو باث ، شارل بودلير ، آرثر رامبو ، محمود درويش ، سركون بولص ، ناظم حكمت ، والت وايتمان ، يانيس ريتسوس ...) . فما تعاني منه الكتابة الشعرية والإبداعية عموما هو هذا الشرخ بين الشعر والحياة . أحيانا نجد شعرا (لغة ، إيقاعا ، بلاغة ، أسلوبا ، أخيلة ...) ولكن بالمقابل لا نجد حياة . وأحيانا أخرى نجد حياة (وقائع ، أحداث ، مضامين ، رؤى ، شرائح من الحياة ومن السيرة الذاتية ...) لكنها للأسف خالية من الشعر . وهكذا تسقط الكتابة في الحالة الأولى في الزخرفية والبلاغية والشكلية من جهة ، وفي الإبهام والتعقيد واللامعنى واللامقروئية من جهة أخرى . أما في الحالة الثانية ، فنسقط غالبا في الخطابية ، والتقريرية ، والمباشرية ، وفي اللاشعر عموما .

---

1 ـ على انفراد ـ حسن نجمي ـ ص : 56 / 57

وهكذا نلاحظ أن الشاعر حسن نجمي بدأ يقترب من هذه الخلطة الكيميائية الجديدة خاصة مع مجموعته " على انفراد " وستنضج أكثر في مجموعته " أذى كالحب " . هكذا بدأ الشاعر يقترب من أناه العامرة بالحياة ، والتجارب ، والخبرات ، والأحداث ، والذكريات ، وأحلام اليقظة ، والوقائع ، والأخابيل ، والذوات الأخرى ... فنزوله إلى الذات كان يقوده إلى الغير ، إلى العالم ، إلى التذاوت ، وإلى التماهي مع العالم ، والتماهي مع الآخر ، والتماهي مع الذات ، والتماهي مع الشعر ... هكذا تصبح الكتابة مرآة كبرى ، مياها حية ، يرى من خلالها وجهه ووجه العالم ووجه الآخرين ووجه الكتابة . وهذا ما أشار إليه من خلال قولة لراندل دجارل صدّر بها الباب الرابع " دفتر الشذرات " من ديوانه " على انفراد " جاء فيها : " القصيدة ، مثل الحياة ، تفعل ما نفعل "1 . ولذلك نجد مطاع صفدي يرفض تلك الفصامية في الإبداع ، أو ذلك الهذيان اللغوي ، أو التخشب الموضوعاتي . أي أنه يرى أن الإبداع الكبير يقتضي نوعا من التطابق بين الذات والعالم والكتابة ، أي أنه ببساطة يقوم على الحرية ، على الذات ، على الخاص والشخصي والمتفرد فينا . لكن مثل هذا المسلك صعب جدا في مجتمعاتنا العربية المتخلفة ، المستبدة ، التي تهيمن فيها الجماعة على الفرد . ولذلك يبقى الفن هو الطريق الوحيد لنكون نحن ، لنكون ذواتنا ، هو الذي يمكّننا من استرداد فرديتنا وخصوصيتنا وشخصيتنا ، يقول مطاع صفدي : " على الإنسان من أجل أن يصير فردا أن يصبح فنانا "2 .

والجميل في ذات الشاعر حسن نجمي ، أنها ذات مرنة ، مائية ، منفتحة على الحياة بمختلف عناصرها ، ووجوهها ، وتجلياتها ، وأسرارها أيضا . وهكذا تتحوّل الكتابة عنده إلى سجل أو كنّاش مهيب حافل بالتقاييد من كل نوع ، وحول كل شيء ... إنها كتابة تحتفي بالسائل ، والمتغيّر ، والهامشي ، والعابر ، والعميق ... تحتفي بالأنثروبولوجي والرمزي الذي يصعب التخلص منه ، الذي يتحوّل إلى ندبات* (* الندبة هي ما يبقى ، رغم الزمن ، ورغم التحولات . وعلى مستوى الشعر هي كلمات ، أو رموز ، أو صور ، أو تيمات ، أو تقنيات تعاود الظهور باستمرار في مجموعة شعرية أو في متن شعري أكبر . كلمة (ندبة)

---

1 ـ على انفراد ـ حسن نجمي ـ ص : 121

2 ـ نقد العقل الغربي : الحداثة / ما بعد الحداثة ـ مطاع صفدي ـ ص : 59

عند حسن نجمي تتحوّل إلى ندبة ، حيث أنها تعاود الظهور ، وأحيانا تكبر لتأخذ شكل قصيدة ، أو مجموعة شعرية ، وربما حتى كتاب يحتوي على عدة منتخبات شعرية ، ويمكن أن أشير هنا إلى بالإضافة إلى ندبة ، نافذة ، المستحمات ... وغيرها) حيّة لا يمكن لأي عملية تجميل أن تزيلها . أتحدث هنا عن الثقافة الشعبية ، عن التراث الرمزي والخيالي والسيميائي المغربي والإنساني .

ارتباط الكتابة بالحياة ، باليومي ، والواقعي ، بالجروح والندبات ، بالعابر ، وبما يبقى ... يتجلى أيضا في الإهداء ، فبعد أن أهدى ديوانه " سقط سهوا " إلى بائعة الخبز التي هي أمه ، ها هو يهدي ديوانه " المستحمات " إلى مبدع مغربي كبير عرف عنه ، أنه هو من الأوائل الذين فتحوا الإبداع المغربي على الحياة الواقعية وبكافة أوجهها ، بجرأة وشجاعة ، ودون هيبة أو تلكّؤ أو تردد ، أقصد الروائي محمد شكري صاحب الثلاثية السير ذاتية المشهورة : " الخبز الحافي " و " زمن الأخطاء " و " وجوه " . يقول حسن نجمي في إهدائه " إلى محمد شكري صديقا ، وكاتبا كبيرا .. "1 . وهو بهذا الإهداء يعلن عن انتمائه مباشرة إلى هذه المدرسة ، أي مدرسة الحياة . لأنه بإمكانها أن تعطينا إبداعا جميلا ، إبداعا مغربيا وعالميا في نفس الوقت ، وأن تنقذنا من الضحالة الإبداعية ، والتفاهة واللامعنى ... ذلك أن الذاتي ، واليومي ، والواقعي ، والخصوصي ، والمحلي ، والأنماط الجامعة ، والرموز ... كلها إمكانات ، ووعود ، ومشاريع قابلة لأن تقودنا إلى شعر جميل وقصة جميلة ، ورواية جميلة ...

إن الكتابة دون مرجع ، دون ذات تتحوّل إلى كتابة سائبة ، هذيانية ، كتابة تكرر ذاتها ، وتكرر تاريخها ، ولغتها ... وبالتالي فهي تكون فارغة ، وبلا شخصية ، وبلا ملامح ، ولا يمكنها أن تثمر شيئا . وهو ما لاحظه التداوليون عن الجملة التي بلا مرجع ، وقد سموها جملة فارغة أو " فئة فارغة " . نفس الأمر ينطبق على الأدب والشعر ، فشعر دون مرجع ، هو شعر فارغ . إذ بدون هذه المرتكزات المرجعية والذاتية ، تصير الكتابة ، مجرد هذيان ، مجرد دوال ، مجرد طنين وأصوات ، وذلك ما أشار إليه مطاع صفدي ، حين

---

1 ـ المستحمات تليها : أبدية صغيرة ـ حسن نجمي ـ ص : 7

اعتبر أن النص دون ذات ، ودون مرجع يسقط في " الهذيان والعبارات الفارغة "1 . وهو ما يجعله من جهة أخرى يقع في الفصامية ، والتمزق ، وفقدان الاتجاه .

ولذلك يمكن أن نقول أن حسن نجمي بدأ يجد طريقه شيئا فشيئا ، ويجد الوصفة المناسبة لكتابة شعر حي ، دينامي ، فاعل ، مثير ، ويشد القارئ إليه . إنه شعر الذات في بعديها الفردي والجماعي ، شعر يجمع بين بائعة الخبز (أمه الواقعية) ، وبين فاطنة بنت الحسين وتراث العيطة كاملا (أمه الرمزية) . وهذا ما يقوله ضمنيا بتصديره لديوان " المستحمات " بقول من تراث العيطة لفاطنة بنت الحسين " نعاسي اتحد / جوج فواحد " .

إن الشاعر حسن نجمي هو نتاج تصورات شعرية حداثية وما بعد حداثية ، تعطي قيمة للذات بمختلف ثنياتها ، وتصدعاتها ، وجروحها ، وشقوقها ، وأحلامها ، وهواجسها ... وللواقع بتمظهراته الحسية ، وتجلياته المادية ، وبماورائياته ، ولا ماديته . وهو يعتمد في تناوله الشعري للواقع الوصف ، والإيحاء خاصة في ديوانية " على انفراد " و " أذى كالحب " . وبدأ يبتعد عن التناول الرمزي كما هو الأمر في " سقط سهوا " وفي " المستحمات تليها : أبدية صغيرة " . فأصبح بالتالي يكتب شعرا يقوم على الرؤية والرؤيا ، على غرار ريتسوس وبورخيس كما رأينا آنفا . إن هذه الطريقة تجعله يحتفي بظاهر الأشياء ، وسطوحها (وهذا هو البعد الما بعد حداثي ، حيث أصبح هناك نوع من الميل لما هو حسي ومرئي وحاضر ومباشر ، بخلاف في المراحل السابقة التي كان يحقّر فيها ما هو مادي وحسي بما في ذلك الجسد) ، دون أن يغفل عن أبعادها المخفية واللامرئية والماهوية ، على غرار ما كان يفعل الشاعر الفرنسي فرانسيس بونج ، إذ كان يعمل على أن " يضعنا في حالة اتصال حميم مع الأشياء من خلال اللغة "2 ، كما تقول سوزان برنار . وهذا ما يفعله حسن نجمي وذلك من خلال مزجه بين الحقيقي والمجازي في الشعر ، الوصفي والإيحائي ، الواقعي والخيالي ...

هكذا فالشعر عنده وإن اقترب من الواقع كثيرا ، إلا أنه لم يفرط في بعده الشعري الكنائي أو

---

1 ـ نقد العقل الغربي : الحداثة / ما بعد الحداثة ـ مطاع صفدي ـ ص : 48

2 ـ قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ـ سوزان برنار ـ ترجمة راوية صادق ـ ج 2 ـ ص : 562

التلميحي euphémisme بلغة جلبير دوران على اعتبا أن الشعر العميق هو طائر يرتحل بجناحين : جناح الواقع ، وجناح المتخيل ، أو تحديدا بجناحين يمتزج فيهما الواقعي والخيالي . فالمتخيل l'imaginaire لا يقف عند حدود الواقع ، والوصف ، والانعكاس ، وعرض الشيء كما هو ، بل يتعدّى إلى اللاواقع ، واللامرئي ، والخفي ، فيجعلنا بذلك نرى ما لا يراه الآخرون ، خالقا نوعا من الدهشة ، والجدة ، والغرابة ... كما أشار إلى ذلك العديد من مفكري المتخيل أمثال سارتر ، وباشلار ، وجان بيير ريشار ، وجلبير دوران ، وجان بورغوس ....

المبحث الثالث :

قصيدة النثر السردية بالمغرب

تمهيد :

مع قصيدة النثر ، تم تحطيم مكون الإيقاع الخارجي المتمثل في الأوزان والقوافي بشكل نهائي . والذي كان يعتبر من مرتكزات الشعر في الشعرية العربية التقليدية ، وهذا المحو أو التجاوز لمكوّن الإيقاع الخارجي ، جعل الشعر أمام نوع من الفراغ المهول ، خاصة وأن البدائل التعويضية لم تكن واضحة ، ولم يكن عليها نوع من الإجماع ، وأهم هذه البدائل التي جاءت بها قصيدة النثر مع بعض رواد قصيدة النثر الأوائل أمثال محمد الماغوط وتوفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا هناك إبدال الصورة ، وإبدال السرد . وقد تنامى هذا التوجه السردي في قصيدة النثر العربية لدرجة أن البعض بدأ يتحدث عن قصيدة النثر السردية ، بل يذهب رحمان غركان إلى أن الاعتماد على السرد يشكل مرحلة من مراحل تطور قصيدة النثر في العالم العربي .

فقد اعتبر أن المرحلة الأولى أو مرحلة التأسيس هي مرحلة " الشعر المنثور " ابتدأت مع أمين الريحاني في بداية القرن العشرين ، وبالضبط سنة 1910 ، حين أصدر ديوانا من الشعر المنثور تحت عنوان " هتاف الأودية "، ومع الرافعي ، وجبران خليل جبران .

أما المرحلة الثانية، فهي مرحلة التكريس ، أي مرحلة قصيدة النثر في صيغتها الفرنسية البرنارية ، حيث تعتمد على الخصائص الفنية الثلاث المعروفة وهي : الإيجاز والتوهج والمجانية . وكان ذلك في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين ، ومن روادها : محمد الماغوط ، أنسي الحاج ، توفيق الصياغ ، جبرا إبراهيم جبرا ...

في حين أن المرحلة الثالثة أو مرحلة الأوج التي تزامنت مع التسعينيات من القرن العشرين ، فقد انفتحت قصيدة النثر فيها على عدة تجارب إبداعية متنوعة ، ومن أهم هذه التجارب هي تلك التي انفتحت فيها قصيدة النثر على الواقع ، وعلى الحياة اليومية بكل زخمها وتفاصيلها وجزئياتها وتحولاتها وأشيائها الصغيرة ، ومن أهم الأشكال التي تبنتها لتحقيق هذا الاقتراب من الحياة اليومية هناك السرد ، لدرجة أن البعض سمى قصيدة النثر نتيجة هيمنت هذا المكون السردي عليها ب " القصيدة ـ القصة " .

لكن الحال في المغرب لم يكن بنفس الملامح التي كان عليها في العالم العربي ، فقد ارتبطت قصيدة النثر مع محمد الصباغ مؤسس قصيدة النثر بالمغرب، بالرمزي والكوني

والطبيعي والرومانسي ، أي أنها نشأت في مناخ شعري رومانسي ورمزي لا يختلف كثيرا عن الرومانسية العربية خاصة مع جبران خليل جبران ، ولذلك نجدها ركزت في بناء شعريتها على الصورة الشعرية ، والانزياح ، والإيحاء ، والرمز، والأسطورة . فحتى وإن وجد السرد والوصف والحوار والشخوص وغيرها من تقنيات السرد كما في ديوانه " أنا والقمر " الصادر سنة 1956 ، فإنه كان يهيمن عليها الطابع الرمزي . وفي الستينيات من القرن العشرين ، بدأت القصيدة المغربية ترتبط بالواقع أكثر ، وتقترب من الهموم اليومية للإنسان المغربي ، ومن مطالبه وطموحاته وأحلامه ، تحت تأثير بعض المذاهب السياسية والثقافية والأدبية ، من قبيل : الاشتراكية ، والوجودية ، والواقعية . ولذلك تم الحديث عن الالتزام ، والمسؤولية ، والمثقف العضوي ، والمثقف الثوري ، والمثقف الطليعي ... فأصبح الشعر عموما تابعا للسياسي والإيديولوجي ، وكأنه ملحقة من ملحقاته . وتحت هذا التأثير المتزايد لأسئلة التنوير ، والتثوير ، والتحديث ، والحريات ، وحقوق الإنسان ، والديموقراطية ، والنضال ... بدأت تظهر بعض الأشعار المرتبطة بالفئات الهشة والواسعة في المجتمع ، والتي حاولت أن تجعل من الشعر فضاء للحرية ، وواجهة للنضال ، ووثيقة حية عن بؤس الواقع وتخلفه ، ومن هؤلاء على مستوى قصيدة النثر الشاعر أحمد صبري في ديوانه " أهداني خوخة ومات " والذي صدر سنة 1967 . وقد تعرض هذا الديوان وصاحبه لحملة شعواء من طرف ممثلي الثقافة المحافظة ، بمن فيهم بعض الشعراء المحسوبين على الحداثة الشعرية في المغرب (أي شعراء القصيدة التفعيلية) ، ومنهم بشكل أخص الشاعرة مليكة العاصمي التي كالت سيلا من النقد ، والذم والتشهير للديوان ولصاحبه ، معتبرة أن ما كتبه الشاعر ليس شعرا نظرا لغياب الوزن والقافية من جهة ، ونظرا لواقعيته ، وسرديته ، وإدخاله لمعجم اليومي في الشعر من جهة ثانية . وقد حضر مكوّن السرد ، في تجربة رشيد المومني في السبعينيات لكن بشكل خافت أو ثانوي . لكن ستتم العودة لليومي والسردي بقوة في الثمانينيات مع الشاعر أحمد بركات في ديوانيه " أبدا لن أساعد الزلزال " الصادر سنة 1990 ، و " دفاتر الخسران " المنشور سنة 1994 بعد موته رحمه الله . ومع حسن نجمي في ديوانه " سقط سهوا " الصادر سنة 1990. ومع عبدالسلام الموساوي في ديوانه " سقوف المجاز " الصادر سنة 1999 أيضا وغيرهم .

والعودة للسرد هي عودة للبدء ، للأولي ، والكوني . فالسرد كما يقول رولان بارت هو لغة كونية . لذلك وجدنا أرسطو في لوحته المتعلقة بالأجناس الشعرية ، تحدث عن ثلاثة أصناف كبرى للشعر هي : " الغنائي ، والملحمي ، والدرامي "1 . وحين نتحدث عن الملحمة ، فإننا نتحدث بالطبع عن السرد ، وعن الرواية تحديدا . فالشعر إذن ابتدأ سرديا ، ذلك أن أقدم ما وصلنا من الشعر هو الشعر الملحمي المتمثل في " الإلياذة " ، و " الأوديسة " للشاعر الإغريقي هوميروس . وأهم ما يميز الملحمة ، والسرد عموما ، هو أنه نوع من المحاكاة للواقع الاجتماعي ، أو نوع من " المحاكاة للإنسان الفاعل "2 . ويرجع جيرار جنيت سبب إبعاد أرسطو للشعر الغنائي من كتابه " فن الشعر " لكونه لا يتوفر على مبدأ المحاكاة . فالشاعر غالبا لا يقلد ولا يحاكي أي فعل وإنما يعبّر عن أحاسيسه وأفكاره . وهكذا فالشعر يمكن التعبير عنه بطريقتين حسب جيرار جنيت " ملحمية ودرامية إذا كان فعلا ، وبطريقة غنائية إذا كان إحساسا "3 . ولابد أن نشير إلا أن الشعر عاد في العصر الحديث ، وخاصة مع الرومانسية ليشمل الغنائي فقط ، دون الملحمي والدرامي ، لأنه وحده يمثل الذاتية ، وما يتعلق بالمشاعر والوجدان ، يقول ستيوارت ميل : " إن كل قصيدة ازداد نفسها الملحمي ، بطلت أن تكون شعرا "4 . وهو ما عبّر عنه أيضا إدغار ألان بو الأمريكي ، الذي كان يرى أن " القصيدة الطويلة لا وجود لها "5 . وقد ناصر شارل بودلير هذه الفكرة ، أي قصر القصيدة . وهو ما فعله من خلال ديوانه " سأم باريس " الذي خصصه لقصيدة النثر . لكن بودلير أيضا لم يتخلّ عن السردية ، بل عمل على دمجها في مشروعه الجديد الخاص بقصيدة النثر ، ذلك أن هذا النوع من الشعر سيساعده على الإنصات لدبيب وضجيج المدن الضخمة ، وتأمل تحولاتها الكبيرة ، وغراباتها التي تنبثق في كل حين ، يقول في رسالة لصديقه آرسين هوسيه بمناسبة إتمامه لكتابه " سأم باريس " الذي نشره سنة 1869 مذيلا بهذا التجنيس " قصائد نثر صغيرة " (petits poèmes en prose) : " عندي اعتراف بسيط أود الإفضاء به إليك . خلال تصفحي للمرة

---

1 ـ مدخل لجامع النص ـ جيرار جنيت ـ ترجمة عبدالرحمان أيوب ـ دار توبقال ـ ط2 ـ 1986 ـ ص : 5

2 ـ نفسه ـ ص : 40 **3 ـ نفسه ـ ص : 44**

4 / 5 ـ نفسه ـ ص : 70

العشرين على الأقل كتاب آلويزيوس برتران " جاسبار الليل " الشهير ، خطر ببالي أن أحاول عمل شيء مماثل وأن أطبق على تصوير الحياة الحديثة ، أو بالأحرى حياة حديثة وأكثر تجريدا ، النهج الذي طبقه على رسم الحياة القديمة ، الأخاذة بشكل مفرط الغرابة "1 . وهكذا يمكن القول أن الشعر الذي يعتمد على السرد يكون موضوعيا أكثر ، وواقعيا ، بخلاف الشعر الغنائي الذي يعتمد على الأحاسيس فهو يكون أكثر ذاتية . ويمكن لهذا الشعر السردي أن يكون موضوعيا وذاتيا في نفس الوقت كما أشار إلى ذلك شليغل في إطار مناقشته لثلاثية أرسطو المشهورة ، يقول : " إن الشكل الغنائي شكل ذاتي ، والدرامي موضوعي ، والملحمي ذاتي وموضوعي في آن "2 .ولذلك ونحن نستحضر قصيدة النثر وعلاقتها بالسرد واليومي ، والحياتي ، والواقعي ، والمعاش ، لابد من العودة إلى نظرية " التعالي النصي " التي أتى بها جيرار جنيت ، أو ما سمّاها أيضا ب " جامع النص " archytexte ، والذي يحيل إلى علاقة النص بنصوص أخرى ، ويقصد به " التواجد اللغوي (سواء كان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر "3 . ومن النظريات والاجتهادات الأخرى التي تهتم بالتناص ، والتعالقات النصية هناك حسب جيرار جنيت : " الأجناسية ، والسردية ، ونظرية الصور ، ونظرية الخطابات ، والأسلوبية المتعالية ، ونظرية الموضوعات أو الموضوعاتية "4 . وهو ما نحاول أن نقوم به في هذا البحث ، بتأملنا لخصائص قصيدة النثر الداخلية ، ولعلاقاتها مع الأجناس والفنون الأخرى ، ومن خلال توقفنا على أهم التيمات ، والبنيات ، والخطاطات ، والأفعال المحركة وأشكال المتخيل ... فكيف استحضرت قصيدة النثر المغربية باقي الأجناس الأخرى ، والفنون الأخرى المجاورة ؟ وخاصة علاقتها بالسرد ؟

فكما سجلنا سابقا فإن الشعر انفتح على السرد من خلال المحاكاة الواقعية أو الموضوعية ، وخاصة الواقع الإنساني أو الفعل الإنساني ، وهو ما نتج عنه ظهور الشعر الملحمي ،

---

1 ـ سأم باريس ـ شارل بودلير ـ ترجمة بشير السباعي ـ منشورات الجمل ـ ط 1 ـ 2007 ـ ص : 6

2 ـ مدخل لجامع النص ـ جيرار جنيت ـ ترجمة عبدالرحمان أيوب ـ ص : 49

3 ـ نفسه ـ ص : 90

4 ـ نفسه ـ ص : 93

والشعر الدرامي . كما أن السرد من جهة أخرى يتسم بكونيته ، فهو يخترق الحياة البشرية في جميع العصور ، يقول رولان بارت : " إن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا حاضر في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة ، وفي كل المجتمعات ، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته ولا يوجد أي شعب بدون سرد "1 .

أما عندنا في العالم العربي فإن النوع الشعري الوحيد الذي عرفه العرب هو الشعر الغنائي . لكنه لم يكن خاليا تماما من السرد ومن عناصره الأساسية المتمثلة في الحكي ، والوصف ، والحوار ، والشخصيات والأحداث . وهذا ما يمكن ملاحظته في الشعر الجاهلي ، حيث نجد عدة مقاطع أو لوحات شعرية تتخذ بنية سردية متكاملة ، عبر الوصف : وصف الحيوان (الفرس ، الناقة ، الأسد ،الذئب ، الحمر الوحشية ...) ، أو وصف الطبيعة بما فيها من رمال وفيافي وأشجار ونباتات ، ووصف الأشخاص ، والمعارك ، والسيوف ، وأحيانا وصف حتى الأشياء الصغيرة التي تعج بها الحياة اليومية : النار ، الأثافي ، الليل ، الطريق ، المباني والخيام ،واللباس ، والأطعمة ، والأشربة ... وعبر سرد بعض الوقائع والأحداث ، التي تعترض سبيل الشاعر في طريقه نحو المحبوبة ، او نحو الممدوح . بل نذهب إلى أن القصيدة الجاهلية وخاصة في المعلقات كانت تتخذ بناءا سرديا يقوم على البداية والمتمثلة في تذكر اطلال ديار الحبيبة والأهل ، ثم العقدة حيث الخروج باتجاه الممدوح ، وحيث مصاعب الطريق ومشاكلها ، وأخيرا النهاية أي الوصول إلى الممدوح وتحقيق ما كان يتمناه من عطايا وهدايا ومكاسب . وقد تسللت البنية السردية للشعر العربي منذ العصر الجاهلي والإسلامي مرورا بالعصر العباسي والأندلسي ، إذ هيمن الوصف ، وحكي بعض المشاهد والمغامرات العشقية ، وصولا إلى الشعر الحديث مع مدرسة " البعث والإحياء " التي حاول بعض ممثليها من قبيل محمود سامي البارودي ، وأحمد شوقي ، ومطران خليل مطران ومعروف الرصافي وغيرهم الاهتمام بالعصر ، عبر وصف المظاهر والتقنيات الحديثة (آلات ، مدرسة ، تعليم الفتاة ....) . إن الرصافي مثلا حسب شربل داغر " لم يتردد أبدا عن إقحام هذه العبارات الجديدة والدخيلة في متن قصائده ، مثل

---

1 - تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين - عبد الناصر هلال - النادي الأدبي الثقافي بجدة - ط 1 - 2012 - ص : 27

: التلفون ، التلسكوب ، أو التومبيل .... "1 . لكن هذا البعد الوصفي والذي سمي ب " العصرية " سرعان ما تراجع في الشعر الرومانسي ، لأنه اهتم بالعالم الداخلي للشاعر (الأحاسيس) ، أكثر من اهتمامه بالعالم الخارجي (الأفعال) . لكن مع شعر الحداثة أو الشعر التفعيلي وخاصة في بعض اتجاهاته الواقعية بدأ الشاعر يعود لهذا النمط من الكتابة الشعرية المنفتحة على الحياة ، واليومي ، والواقع المعاش ، وهو ما بدا بشكل واضح عند عبدالوهاب البياتي ، وصلاح عبدالصبور ، وعبدالمعطي حجازي ، ومظفر النواب ، وسعدي يوسف ، وأمل دنقل ... ولكنه سيكتسب كل زخمه مع قصيدة النثر كما جاء بها الشاعر السوري محمد الماغوط ، وسيطوّر هذا النوع من الكتابة الشعرية السردية شعراء كركوك العراقية : سركون بولص ، جان دومو ، وفاضل العزاوي ... ونظرا لتنامي توظيف السرد في قصيدة النثر ، فقد أطلق إدوار الخراط على هذا النوع من قصيدة النثر اسم " القصة ـ القصيدة "أو " القصيدة ـ القصة " ، وهو نفس الإسم تقريبا الذي أطلقه شربل على هذه القصيدة التي تتكئ على الحكي في بناء عالمها الشعري ، يقول : " إن دراستنا أعلاه أكدت لنا وجود نوع شعري مميز هو القصيدة ـ القصة "2 . ويسميها أيضا " قصيدة التمثل " ، يقول عنها : " لا تعرض قصائد هذا النوع الشعري مضامينها بصورة مجرّدة ، بل في أوضاع وظروف ملموسة . إنها لا تلقي علينا خطبا عقلية ، بل تحكي قصص الإنسان الحي ، مشيرة إلى أهدافها . إنها لا تعظ إيديولوجيا ، ولا توجهنا وفق نموذج ثقافي وأخلاقي ، بل تندمج تبعا لمراجعها العديدة ، في الواقع اليومي "3 . ولعل من الأسباب التي دفعت شاعر قصيدة النثر إلى توظيف السرد في بناء قصيدته ، هو أن هذا السرد يساعد الشاعر في تحقيق " الوحدة العضوية " التي تعتبر من مبادئ قصيدة النثر الأساسية ، يقول عبدالناصر هلال : " إن القصيدة القصصية تتمتع بالوحدة ، وتتحقق فيها الوحدة العضوية إذا أحسن ترتيب أجزاء القصة ، واتساقها الزمني "4 .

كما أن السرد في القصيدة الجديدة ، يساعد الشاعر على التقاط التفاصيل ، والجزئيات ، ورصد الظواهر ، والأحداث الجديدة ... وبالتالي يصبح الشعر أكثر أهمية في الحياة ،

---

1 ـ الشعرية العربية الحديثة : تحليل نصي ـ شربل داغر ـ ص : 126

2 ـ نفسه ـ ص : 124 **3 ـ نفسه ـ ص : 125**

4 ـ تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين ـ عبد الناصر هلال ـ ص : 32

لأنه يساعد القارئ على رؤية واقعه ، وفهمه ، والقبض على الجوانب المتخفية والمتوارية واللامرئية في هذا الواقع . فالسرد في قصيدة النثر لا يكتفي بالوصف ، والملاحظة ، ورصد الواقع ، بل إنه يتعدى ذلك إلى ما هو لا واقعي . فالشعر لا تنحصر مهمته في نقل الواقع ، وإنما يتجاوز ذلك عبر التخييل ، وحلم اليقظة ، والتأمل ، والصورة الشعرية ، والمفارقة وغير ذلك من الآليات التي تعمل على تغريب الواقع ، وعلى خلق واقع جديد مختلف عن ما هو سائد . ومن الجوانب المهمة في السرد أنه يشد القارئ إليه حين يتم توظيفه في الشعر ، نظرا لبساطته ، ولقرب لغته من اللغة العادية ، ولما يستثيره من أبعاد تشويقية ولهوية ... ذلك أن السرد كما يقول عبدالناصر هلال يعتبر " بنية أصيلة في الخطاب الأدبي سواء كان سردا روائيا أم شعريا مهما اختلفت الأنواع ، لأن رغبة الإنسان في الحكي رغبة إنسانية تكشف رؤيته للأشياء وتحدد علاقته بالعالم "1 .

ولا خلاف بين النقاد على أهمية هذا التوجه الشعري ، المتمثل في توظيف السرد في قصيدة النثر ، لأنه ساعدها على التحرر من الغموض والإبهام واللادلالة والتعقيد ، كما ساهم من جهة أخرى في تقريبها من المتلقي سواء من خلال لغتها البسيطة ، أو تيماتها المرتبطة باليومي ، والحياتي ، والمديني ، والجزئي ... ويبقى السؤال الأساسي هو كيف تم توظيف السرد في قصيدة النثر المغربية دون أن تسقط في السردية الخالصة ، أو في هيمنة السرد على الشعر ؟ وكيف تم تحويل الواقع ، والحياة اليومية ، والنثر إلى شعر ؟ وما هي الأساليب والتقنيات والأدوات الشعرية التي استعملها شعراء قصيدة النثر المغاربة للتغلب على السرد ، وجعله لاحقا للشعر ، ويشتغل لصالحه ؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة سنعمل على تأمل تجربتين شعريتين مهمتين في توظيف السرد في قصيدة النثر ، التجربة الشعرية الأولى تخص الشاعر أحمد بركات ، من خلال ديوانه " دفاتر الخسران " حيث سنتوقف عند ملامح السرد السوريالية في تجربته الشعرية ، أما التجربة الشعرية الثانية فتخص الشاعر عبدالإله الصالحي المقيم في فرنسا من خلال ديوانه " كلما لمست شيئا كسرته " ، حيث سنتوقف على البعد الواقعي في هذا الديوان من خلال تبني الشاعر لواقعية جديدة يمكن تسميتها ب " الواقعية المقاتلة " أو " الواقعية القذرة " .

---

1 ـ تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين ـ عبد الناصر هلال ـ ص : 34

I ـ قصيدة النثر السوريالية بالمغرب (الشاعر أحمد بركات نموذجا) :

تمهيد :

يرى بروتون في كتابه " الأواني المستطرقة " (1932) أن السوريالية تحاول أن تجد خيطا " يربط بين بين ما تفرّق من عوالم اليقظة والنوم ، الواقع الخارجي والداخلي ، العقل والجنون ، هدوء المعرفة والحب ، الحياة للحياة والثورة "1 . هكذا يمكن القول أن السوريالية تتميز بعرض التعارضات والتناقضات الموجودة في الحياة البشرية ، مع العمل على إيجاد " النقطة العليا " التي تزول فيها التناقضات . وهذا ما أكّد عليه أندري بروتون في " البيان السوريالي الثاني " (1930) ، حيث قال إن " كل شيء يدفع إلى الاعتقاد بوجود نقطة معينة في الفكر ينعدم فيها الإحساس بالتناقض بين الحياة والموت ، الواقع والخيال ، الماضي والمستقبل ، ما يمكن إيصاله وما لا يمكن ، الأعلى والأسفل ، ومن العبث البحث عن دافع آخر للنشاط السوريالي غير الأمل بتحديد تلك النقطة "2 . واضح إذن أن هذا الاتحاد الختامي بين الواقع الخارجي والواقع الداخلي هو الهدف الأعلى للسوريالية . بينما التعارض بينهما هو سبب شقاء الإنسان ، ومصدر حركته . والسوريالي لا يفضل عالما على الآخر ، ولكنه يشتغل على كل واحد منهما بمعزل عن الآخر (أي بالتناوب) . أيضا بحوث فرويد تقول بهذا المزج ، وتعمل من جهتها على " تحطيم الحدود الفاصلة بين الحياة الخفية والحياة الظاهرة ، بين الوعي واللاوعي ، بين الحلم والفكر المنطقي "3 . إلى أن السورياليين في آخر المطاف يقرون بأهمية اللاوعي ، معتبرين أن حقيقة الإنسان توجد " في أحلامه ولاشعوره ، وفي أفعاله الغريزية الصرفة "4 . وانطلاقا من هذا المنظور جعلوا من اللاوعي " المادة الأولية والأساسية في الإنتاج الشعري والفني 5" .

هكذا أصبح التركيز على الذات ، وعلى الأحلام ، والأساطير وكل ما كان له علاقة بالنفس البشرية . وقد دعا السورياليون إلى خلق أساطير جديدة ، حيث نجد الشاعر لويس أراغون

---

1 / 2 ـ السوريالية في عيون المرايا ـ ترجمة وإعداد أمين صالح ـ دار الفارابي / بيروت ـ ط 2 ـ 2010 ـ ص : 43

3 / 4 / 5 ـ نفسه ـ ص : 45

" يكتشف في بعض أحياء باريس عالما من الخوارق ، إذ تحت المظاهر اليومية يشعر بشيء ما خفي وغامض هو الوجه الآخر للواقع "1 .

نستنتج إذن أن هناك ثلاثة توجهات شعرية سوريالية :

ـ الأول هو عبارة عن شعر ذاتي حلمي ، مرتبط باللاوعي ، والأحلام ، والاستيهامات ، وأحلام اليقظة ، والهلوسات ... وفي هذا النوع من الشعر يتم الاعتماد تقنيا وعمليا على التداعي الحر ، والكتابة الآلية ...

ـ الثاني هو شعر واقعي عجائبي ، ذلك أنه ينطلق من الواقع ، ومن التحولات الطارئة على العالم الخارجي ، حيث يصبح الواقع في هذا النوع من الشعر أسطوريا أو عجائبيا .

ـ الثالث يقوم على المزج بين الحلمي والأسطوري ، بين الذاتي والوقعي ، بين الخارجي والداخلي . وربما تتحقق في هذا التوجه الثالث " النقطة العليا " التي تقوم على الاتحاد بين العالمين أكثر من التوجه الأول والثاني .

واضح أن السوريالية ركزت أكثر على الشعر الذاتي الحلمي أكثر من الواقعي العجائبي ، وذلك لتأثرها بالتحليل النفسي الذي يعطي أهمية كبرى للحلم واللاشعور ومختلف الجوانب الخفية في الشخصية على حساب الحقيقي والشعوري والواقعي من جهة ، ولتأثرها بالشعر القادم من الأعماق ، والأحلام ، والكوابيس ، والهلوسات ... كما هو الأمر مع الشاعرين الفرنسيين آرثر رامبو ولوتريامون . ويكفي أن نتأمل مصادر السوريالية كما حددها أمين صالح في كتابه " السوريالية في عيون المرايا " لنرى الأهمية التي أولاها السورياليون للمصادر ذات المرجعية السيكولوجية أو الذاتية مقابل المصادر ذات المرجعية الواقعية . فقد حدد أمين صالح مصادر السوريالية في : الواقع ، الوعي ، اللاوعي ، المخيلة ، الحلم ، الحدس ـ الصدفة ، الهذيان ، الجنون *

وبالعودة إلى هذه المصادر نجد مصدرين فقط مرتبطين بالواقع هما : الواقع ، والصدفة ، في حين أن المصادر المعبّرة عن الذات فمتعددة : الوعي ، اللاوعي ، المخيلة ، الحلم ، الحدس ، الهذيان ، الجنون .

---

1 ـ السوريالية في عيون المرايا ـ ترجمة وإعداد أمين صالح ـ ص : 50

*** يمكن العودة إلى الفصل الذي خصصه أمين صالح عن مصادر السوريالية في كتابه " السوريالية في عيون المرايا "**

إلا أنه لابد من الإشارة إلى أن غاية الشاعر السوريالي الكبرى هي المزج بين عالمي الواقع والذات ، الواقع في غرائبيته والذات في عجائبيتها . ذلك أن الشاعر السوريالي وإن ركز كثيرا على عالمه الداخلي ، إلا أنه يتم عرضه من خلال مواد وعناصر واقعية أو مستمدة من العالم الخارجي . وبالتالي فالقارئ سيكون مدعوا في هذا النوع من الكتابات إلى تحويل المضمون الظاهري (الواقعي) إلى مضمون كامن (ذاتي) ، على طريقة رائد تفسير الأحلام ومؤسس التحليل النفسي سيجموند فرويد . يقول أمين صالح موضحا هذه الفكرة " إن العالم الداخلي يكشف عن تضاريسه ، وعن محتوياته وموجوداته من خلال المجازات والاستعارات . بهذه الطريقة كل ما هو موجود في العالم الخارجي يصبح تمثيلا لواقع باطني في النفس "1 .

هذا المرور من العالم الداخلي إلى العالم الخارجي أو العكس إذن ، هو ما يخلق العجيب ، والمدهش ، والغريب ، يقول روبير ديزنوس عن العجيب " هو جواز مرور يتيح لنا الانتقال بحرية وبلا عائق ، بين العالم اليومي والذي نسميه واقعا وحقل الرغبة "2 . وهكذا فالعجيب هو غاية السورياليين العليا ، لأن العجيب عندهم يساوي الجميل ، وكما قال أندري بروتون في بيان السوريالية الأول (1924) : " العجيب جميل على الدوام . كل عجيب جميل ، بل لا جميل إلا العجيب "3 . وهنا نجد الدور المهم الذي يسنده السورياليون للصورة الشعرية ، يقول أمين صالح " الصورة السوريالية تسعى إلى مفاجأة القارئ وإدهاشه "4 . إلا أن هذا الإدهاش الذي تحدث عنه السورياليون فيما يخص الصورة الشاعرية يعود لجمعها بين واقعين متباعدين ، لكن عند تأمل المثال الذي أعطاه أندري بروتون سنجد أن العناصر المكونة للصورة ، رغم تباعدها فهي تعود لواقع واحد هو الواقع الخارجي المادي ، يقول أندري بروتون في البيان السوريالي الأول : " إن الصورة تتقدم بوصفها تجاورا لواقعين مختلفين ومتباعدين عن بعضهما ، كما في تعبير لوتريامون " جميل مثل لقاء تصادفي غير متوقع بين آلة خياطة ومظلة على طاولة تشريح "5 .

---

1 - السوريالية في عيون المرايا - ترجمة وإعداد أمين صالح - ص : 58

2 / 3 - نفسه - ص : 89

4 - نفسه - ص : 123

5 - نفسه - ص : 124

هكذا نرى أن الصورة السوريالية تقوم على الجمع بين عناصر متباعدة ولا رابط ظاهر بينها ، وهذا ما " يخلخل المظهر اليومي الرتيب "1 . وكأن هدف الصورة هو بث الغرابة في المألوف ، وتحريك العالم العادي الثابت ، ودفع القارئ للانخراط في فعل التأويل والبحث عن أسباب ومصادر هذه الغرابة التي تملأ العالم ، وتملأ الكتابة . هكذا تصبح الصورة هي وسيلة الشاعر للتعبير عن غرابة العالم الخارجي . وهنا نجد أنفسنا أمام التوجه الشعري الثاني الذي يركز في إبداعه الشعري على الواقع ، ولكن ليس الواقع في سطحيته ، وبلاهته إن شئنا القول ، بل في أسطوريته وعجائبيته . وهكذا أصبح الشاعر السويالي في هذا النزوع الشعري الجديد مدعوا للخروج من مياهه العميقة ، من أناه الغائرة ، والنظر بإمعان وتأمل وبانشداه أيضا لما يحدث أمام عينيه ... فالواقع الجديد أصبح حافلا بالأساطير الجديدة . وما عليه إلا أن يجدها . لأن الشاعر السوريالي مأخوذ بما هو لاواقعي في الواقع ، أو ما هو فوق الواقع . ومن هنا جاءت تسمية هذه الحركة الأدبية والفنية ب " السوريالية " surréalisme . وهي كلمة مركبة من (فوق) sur و " الواقعية " réalisme .

وهكذا فثنائية الواقع ، وما فوق الواقع تقودنا للعجائبي أو الفانطاستيكي أو الأسطوري بلغة السورياليين أنفسهم . ذلك أن العجائبي يتقاطع مع هذه الرؤية السوريالية للواقع . فحسب جورج كاستكس يتميّز العجائبي " بالإقحام الفظ للسري في إطار الحياة اليومية الواقعية "2 . إن هذا السري أو الفوق واقعي أو الأسطوري هو نتاج دوافع داخلية أو نفسية حسب نفس الباحث جورج كاستكس ، ومن بين هذه الدوافع نجد " الحلم ، الوساوس ، والخوف ، والندم ، وتقريع الضمير ، وشدة التهيج العصبي والعقلي ، وكل حالة مرضية "3 . هذا التفسير الداخلي للعجائبي أو الأسطوري يبدو غير تام ذلك أن الواقع بتحولاته الجارفة ، وضغوطاته ، وقسوته ، وعنفه غير المفسر وغير المفهوم يساهم أيضا في هذه العجائبية . فالواقع لا يخلو من عنف ومن تحوّلات عاصفة وأسطورية (لا ننسى أن أهم ما في الأسطورة هو مبدأ " التحوّل " الفجائي من حالة إلى أخرى ومن كائن لآخر) .

---

1 - السوريالية في عيون المرايا - ترجمة وإعداد أمين صالح - ص : 124

2 / 3 مفهوم العجائبي من منظور غربي - عمري بنو هاشم - مجلة البلاغة وتحليل الخطاب - العدد : 12 - السنة 2018 - ص : 50)

وهنا لابد من التساؤل عن نوع الأبعاد السوريالية الموظفة في قصيدة النثر عند أحمد بركات ؟ هل هي فوق طبيعية / أسطورية ، أم واقعية / عجائبية ، أم حلمية / كابوسية ؟ وما هي تجلياتها وأساليبها وتيماتها ؟ ...

1 ـ أحمد بركات والسوريالية الحلمية :

لقد اعتبر السورياليون أن حقيقة الإنسان وجوهره ورغباته الأعمق " تتكشف في أحلامه ولاشعوره ، وأفعاله الغريزية الصرفة ، على نحو أصدق وأدق مما يبدو في السلوك اليومي الظاهري "1 . وبذلك فقد جعلوا اللاوعي مادة لإبداعاتهم وكتابتهم وخاصة (الحلم) . وهو ما نجده عند أندري بريتون رائد المدرسة السوريالية الذي اعتبر أن الحلم هو " المادة الأولية للغة ، وبالتحديد للغة الشعرية "2 . والحلم يحضر عند السورياليين بنوعيه : الحلم الليلي ، والحلم النهاري (أو ما يسمى حلم اليقظة) . وقد وظف أندري بريتون أحلاما حقيقية في العديد من قصائده ، وخاصة في مجموعته الشعرية " ضوء الأرض " ، يقول كميل قيصر داغر عن أندري بريتون : " كثيرة هي القصائد التي كتبها ، ناقلا فيها أحلاما فعلية رآها في ما يرى النائم "3 . وفي أحيان أخرى ينطلق من جملة أو كلمة أو صورة بقيت عالقة في ذهنه بعد الاستيقاظ . كما أن الشاعر السوريالي يعتمد على عدة سبل للوصول إلى عالم واللاشعور والباطن ، ومنها الكتابة الآلية أو اللاإرادية ، والتداعي الحر ، والهلوسات ، والاستيهامات ... وينتج عن هذه الأساليب في الكتابة تشابه القصيدة والحلم ، إذ نجد لهما نفس البنية ، وهذه البنية تقوم على الفوضى واللاانتظام والتناقضات مع الفقر النحوي والمنطقي على مستوى الظاهر أم على المستوى الكامن فنجد وفرة دلالية وبلاغية وتأويلية . يقول مصطفى صفوان مترجم كتاب " تفسير الأحلام " لسيجموند فرويد في تقديمه للكتاب مقارنا بين الحلم والقصيدة السوريالية : " فما من صورة من صور البلاغية التي تعرفها اللغات النهارية إلا ووجدناها في الحلم ... بل إن الحلم بوجه عام يسرف في

---

1 ـ السوريالية في عيون المرايا ـ ترجمة وإعداد أمين صالح ـ ص : 45

2 / 3 ـ أندره بريتون ـ تأليف كميل قيصر داغر ـ سلسلة أعلام الفكر العالمي ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت ـ ط1 ـ 1979 ـ ص : 102

استخدام الصور إسرافا ، وهو الذي يؤدي إلى هذا العطل الظاهري من المعنى على نحو ما يقع في شعر السرياليين "1 . وينتهي مصطفى صفوان إلى أن أسلوب الحلم الأساسي هو " الحذف ، والحذف المخل "2 وسبب هذا الإسراف البلاغي يعود حسب صفوان للرقابة . ثم يقول ملخصا لغة الحلم ، يقول : " فإذا أردنا أن نجمل الكلام عن خصائص لغة الحلم قلنا : إنها لغة تتميز بالفقر النحوي مع الإعمال المفرط للحذف في ترتيب السياق ، ثم بالثراء اللغوي ، فالتكثيف المعنوي "3 . واضح إذن أن الحلم لا يبقي على المادة المكونة لمحتوى الحلم (ظاهر الحلم) على طبيعتها الأولى ، بل يجري عليها تغييرا هائلا وتحويلا ملحوظا عبر مجموعة من الوسائل والتقنيات والعمليات يدرجها فريد ضمن عنوان واحد هو (عمل الحلم) ومن أهمها التكثيف وهو ما يعادل بلاغيا الاستعارة ، والإزاحة أو النقلة وهو ما يعادل بلاغيا المجاز المرسل والكناية ، بالإضافة إلى الرموز والسرد . ويبقى الأساسي هو كيف نؤول القصيدة أو الحلم ما دام لهما بنية لغوية وأسلوبية مشتركة ؟

إن الحلم كما رأينا سابقا يبدو ظاهريا مشوشا ، وناقصا ، وغير مكتمل ، ويغلب عليه الحذف والبياضات والثغرات ... لدرجة أنه لا منطقيا ولا معقولا وبلا معنى ... وللتغلب على هذه الصعوبات الجمة يقترح فرويد تقسيم الحلم إلى مستويين : أحدهما ظاهر (يعرقل القراءة ، وهو غير مهم) ، ومستوى كامن (يساعد على القراءة ، وهو مهم جدا) . مع الأخذ بعين الاعتبار العديد من الشروط والمبادئ التحليلية الكبرى من قبيل :

ـ أن تكون معرفة المؤول واسعة : نفسية ، لغوية ، بلاغية ، أنثروبولوجية ...

ـ البحث عن الرغبة الكامنة في الحلم مهما بدا متنافرا ومتناقضا . فالحلم عند فرويد يحقق رغبة ما وغالبا بشكل مقنع

ـ البحث عن المواد المكونة للحلم : واقعية ، جسمية ، نفسية ، تخييلية ...

ـ البحث عن الأشكال البلاغية والرمزية التي وظفها الحلم

ـ تقسيم الحلم إلى أجزاء

ـ الحلم قد يفسّر نفسه بنفسه

---

1 / 2 ـ تفسير الأحلام ـ سيجموند فرويد ـ ترجمة مصطفى صفوان ـ دار المعارف بمصر ـ ط 2 ـ 1969 ـ ص : 18

3 ـ نفسه ـ ص : 19

ـ تفسير الحلم من البداية إلى النهاية ، ثم من النهاية إلى البداية

ـ درجة الغموض تكون عالية في البداية وتنزل حدتها في النهاية

ـ الاستناد إلى السياق في ترجيح المعاني والدلالات

ـ الاهتمام بالثانوي والهامشي

ـ الأنا دائمة حاضرة ، حتى وإن غابت من مسرح الحلم ، فالأحلام كما يقول فرويد " على أنانية مطلقة "1 .

ويبقى السؤال إذن كيف يمكننا المرور من نص الحلم إلى نص القصيدة ، ألا يوجد أي فرق بينهما ؟ وهل يمكنهما أن يخضعا معا لنفس التأويل رغم الفروق النوعية القائمة بينهما ؟ الجواب نجده عند فرويد الذي قرّب بين الحلم والفن ، ذلك أنهما معا نتاج للرغبة ، كما نجده عند الكثير من النقاد النفسيين : جاك لاكان ، جان لوغايو ، جان بلمان نويل لحمداني حميد ، فكلهم أقرّوا بالتماثل بين الحلم والأدب ، يقول لحمداني حميد : " إن مسار تأويل الخطاب الأدبي وتلقيه لا يمكن فصله عن مسارات تأويل مجالات أخرى من النتاج الفكري : النص الفلسفي ، النص الديني ، النص الصوفي ، الأحلام . فطرائق تأويلاتها وتلقيها متبادلة "2

2 ـ جدل الصعود والهبوط في تجربة أحمد بركات الشعرية :

تتراوح قصائد أحمد بركات خاصة في ديوانه " دفاتر الخسران " بين الطول والقصر فأحيانا تكون ذات طابع سردي (طويلة) وهي التي تهمنا أساسا ، وقصائد أخرى شذرية (قصيرة) وهي لا تهمنا في هذا المستوى من التحليل ، لأنه يبدو عليها أنها بعيدة عن ما يميز القصائد السردية من فوضى ، وتناقض ، وحذف ، وبياضات ... فهي ليست وليدة اللاوعي ، بل هي نتاج الوعي ، ذلك أنها وردت في شكل حكم وتأملات وومضات فلسفية وشعرية غالبا . وهذه هي الخاصية الأولى للديوان ، أي أنه يراوح بين صيغتين في الكتابة

1 ـ تفسير الأحلام ـ سيجموند فرويد ـ ترجمة مصطفى صفوان ـ ص : 333

2 ـ قضايا التلقي والتأويل ـ حميد لحمداني ـ منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ـ مطبعة النجاح الجديدة / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 1994 ـ ص : 9

الشعرية : الصيغة السردية الحلمية ، والصيغة الشذرية العقلية . وثنائية الوعي واللاوعي هي من الثنائيات المهمة عند السورياليين ، بل إن كل جهودهم تكمن في إيجاد " النقطة العليا " المشتركة بينهما كما قال أندري بريتون في البيان السوريالي الثاني عام 1930: " كل شيء يدفع إلى الاعتقاد بوجود نقطة معينة في الفكر ينعدم فيها الإحساس بالتناقض بين الحياة والموت ، الواقع والخيال ، الماضي والمستقبل ، ما يمكن إيصاله وما لا يمكن ، الأعلى والأسفل ، ومن العبث البحث عن دافع آخر للنشاط السوريالي غير الأمل بتحديد تلك النقطة "1 . وهذا ما يفعله أحمد بركات فهو الآخر يبحث عن هذه النقطة العليا المشتركة بين عالم الخارج وعالم الداخل ، بين عالم الشعور وعالم اللاشعور ، بين الواقعي والحلمي ، بين الحياة والموت ، لكنه لا يفلح ظاهريا في الكثير من القصائد ، وخاصة القصائد السوريالية ، إذ أن حصة اللاشعور تبدو غالبة ومهيمنة ، حتى أنه نجد صعوبة في إدراك المحتوى الكامن للنصوص . وربما هو يفعل ذلك لتحقيق توازن آخر أكبر ليس داخل القصيدة الواحدة ، ولكن بين قصائد الديوان ككل . ذلك أنه يعتمد على الحلم الليلي وعلى اللاوعي بشكل كبير في قصائده السردية السوريالية ، وعلى الحلم النهاري والوعي في كتابة قصائده الشذرية . مما يجعل تلك القصائد الشذرية الصغيرة ذات البعد التأملي والحكمي ، تحقق وظيفة الهدوء والطمأنينة والراحة ، بعد تلك القصائد السردية العاصفية التي تقذف بنا في أجواء داخلية ملتهبة حيث الصراع بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع ، بين الإيروس والطانطوس ، بين الحياة والموت ، بين القصيدة والمصير ، بين الصعود والهبوط ، بين الحلم والكابوس ، بين المتخيل الليلي والمتخيل النهاري ...

هذه العوالم ، والبينيات ، والصراعات ، والثنائيات والتجاذبات تظهر منذ عنوان الديوان " دفاتر الخسران " ، حيث نلاحظ ذلك التوتر بين بين محورين : محور الفرح ، الحياة ، الكتابة ، الأبدية ، النجاح ... ومحور الحزن ، الموت ، المحو ، الفناء ، الفشل ... واضح إذن أن الكتابة الشعرية في ديوانه الثاني " دفاتر الخسران " ستركز على ثنائية الخسارة والربح ، وعلى الصراع بين الكتابة والفناء . كما تظهر أيضا منذ أول قصيدة في الديوان " بعد ذلك " . وسنتوقف عندها الآن لنكتشف من خلالها استراتيجية الكتابة الشعرية التي

---

1 ـ السوريالية في عيون المرايا ـ ترجمة وإعداد أمين صالح ـ ص : 43

يعتمدها أحمد بركات في بناء قصائده الحلمية ، مع الكشف على مختلف الأدوات الموظفة في إنشاء المتخيل الشعري للقصيدة ، وهذا ما جعلنا ننتقل إلى القصيدة الثانية " جسم لابد أن يستلقي على هواء " التي بدت لنا أنها امتداد للقصيدة الأولى " بعد ذلك " . فالأولى نجد فيها هيمنة لمسار السقوط وانتصارا لمحور الموت على محور الحياة . بخلاف الثانية التي يسترد فيها مسار الصعود مكانته وأوليته ، وكذلك محور الحياة والانتصار على الرعب والخوف من الموت والزمان يجد المسلك لكي يأخذ أمامية المشهد الشعري الشامل .

أ ـ قصيدة " بعد ذلك " وانتصار خيال الهبوط :

تتأسس قصيدة " بعد ذلك " على أربعة مشاهد ، تكوّن مجموع " كونتنيوم " continuum القصيدة أو هيكلها حيث التداخل والتفاعل أحيانا والصراع والتدافع بين أربعة إلى خمسة أنواع أدبية ومعرفية : القصيدة ، الحكاية ، الحلم ، اليوميات ، الأسطورة . وهو ما يعطي دينامية موازية لمختلف الديناميات الأخرى اللغوية والرمزية والتخيلية.

ـ المشهد الأول :

" لماذا تنفجر ضحكة عالية كلما مر القطار في منتصف
التاريخ
ذلك القطار الزجاجي
كلما كان يمر في رأس امرأة مصابة بالمستحيل
ذاهبا إلى حيث لا يدري الراعي
الراعي ذو القبعة المسكونة بالخطاطيف "1 .

يمكن أن نسجل أربع ملاحظات أولية للتو ، بعدها نعود لتحليلها ومناقشتها ، وهي :

1 ـ من هو الحالم ؟ من خلال هذا المشهد يصعب معرفة من هو صاحب الحلم ، هل هو السارد الخارج حلمي / سردي extra onirique / diégétique الذي يقوم بعملية السرد ؟ أم صاحب الضحكة العالية ؟ أم الراعي ؟ أم مسافر خجول مكوم في صمته داخل آخر مقطورة ؟ أم أنه هو السائق ، سائق القطار ؟ فلابد من حضور أنا الحالم بطريقة أو

1 ـ دفاتر الخسران ـ أحمد بركات ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ـ سلسلة إبداع ـ مطبعة المعارف الجديدة / الرباط ـ ط 1 ـ 1994 ـ ص : 9

بأخرى فكما يقول فرويد إن الأحلام " على أنانية مطلقة "1

2 ـ هناك تبئير على القطار . فعناصر المشهد كلها تدور حول القطار ، ولها علاقة به بشكل ظاهر أو مضمر : الضحكة ، التاريخ ، المرأة ، الراعي ، القبعة ، الخطاطيف . مما يجعل المتلقي يتساءل عن دلالة القطار ، خاصة وأنه يرتبط بسياقات شعرية داخل القصيدة غير واقعية : (يمر في منتصف التاريخ) ، (قطار زجاجي) ، (يمر في رأس امرأة مصابة بالمستحيل) . هكذا نلاحظ أن دلالة القطار تتنازعها دلالتان : ـ دلالة واقعية (السفر ، التنقل ، البحث عن مكان جديد ، عن حياة جديدة ، البحث عن الراحة ، أو عموما البحث عن غاية ما) .

ـ ودلالة رمزية متعددة المعاني يمكن اختزالها في ثلاث معاني رمزية هي : الزمان ، الموت ، الإيروس .

3 ـ بقراءة أولية يمكن ملاحظة عدة ثنائيات خيطية تشد الهيكل العام للمشهد :

ـ ثنائية المكان والزمان :

المكان : القطار ، الرأس ، القبعة . وهي أمكنة تتراوح بين الواقعي والعجائبي ، فالقطار كما رأينا يمر في منتصف التاريخ ، ويمر في رأس امرأة (حيث نتساءل كيف لقطار بكل مقطوراته وعرباته ، ومسافريه ، وأمتعته أن يمر في رأس امرأة ؟ ! فهل رأسها جبل تتخلله الأنفاق ؟) ، القبعة أيضا تبدو عجائبية لأنها عوض أن تكون مسكنا للرأس فقد تحوّلت إلى مسكن للخطاطيف ، والشاعر هنا يعود لذلك المتخيل الطفولي والإنساني المتعلقة بالطيور ، وخاصة لصورة الخطاطيف وهي تنحدر كثيرا لدرجة الاقتراب من الرؤوس ، لذلك كان الناس أنها تسرق القبعات أو تخطفها ، وإسمها (الخطاف) يخبر بهذا المعنى .

الزمان : منتصف التاريخ .

الزمان يبدو هلاميا وغير محدد وبالتالي فوظيفته الواقعية تضمر لصالح الوظيفة الرمزية (ذلك أنه عوض أن يقول : يمر في منتصف الليل ، أو منتصف النهار ، عمم المسألة فقال : يمر في منتصف التاريخ) .

---

1 ـ تفسير الأحلام ـ سيجموند فرويد ـ ترجمة مصطفى صفوان ـ ص : 333

ـ **ثنائية الأسفل والأعلى** ، وترتبط بها ثنائيات أخرى من قبيل : السماء والأرض ، الصعود والهبوط ، العمودية والأفقية

الأسفل : القطار ، المرأة ، الراعي

الأعلى : الرأس ، القبعة ، الخطاطيف

ـ ثم هناك ثنائيات أخرى حافة بهذه الطائفة الأولى من الثنائيات من مثل : السفر والمكوث ، الحركة والثبات ، المعرفة والجهل ، البصري والسمعي ، الرجل والمرأة ، الدياكرونية والسانكرونية ، الوصف والإيحاء ، الواقع واللاواقع ...

4 ـ عجائبية الأحداث والشخصيات والأشياء :

أ ـ الأحداث : مرور القطار في منتصف التاريخ ، مروره أيضا في رأس امرأة ، عدم معرفة الراعي بوجهة القطار ، وتلك الضحكة العالية لماذا تنفجر كلما مر القطار ؟ كما قال الشاعر ، ومن صاحبها أو صاحبتها ؟ كلها أحداث وأسئلة تظل مترعة بالغرابة ...

ب الشخصيات : أيضا لا تخلو من عجائبية :

ـ المرأة التي يمر القطار في رأسها ، والتي لا تعرف شيئا اسمه المستحيل ، بل هي على العكس من ذلك تتعشق المستحيل وتترصده

ـ الراعي يبدو هو الآخر عبثيا ودون كيخوتيا ، غير مهتم بالقطار ، ولا بمساره ووجهته ، يمتلك قبعة سحرية تسكنها الخطاطيف

ـ الخطاطيف أيضا عجيب : تسكن في قبعة الراعي

ـ القطار أيضا ، والضحكة العالية ، والتاريخ ، والسارد ، وصاحب الحلم ... كل هؤلاء يتواجدون على التخوم بين الواقعي والرمزي أو العجائبي ....

ج ـ الثنائيات الضدية والبحث عن النقطة العالية :

بيّنا في المحور الأول من تحليل المشهد الأول / المقطع الأول من قصيدة " بعد ذلك " وجود عدة ثنائيات ضدية ، تتميز بالصراع تارة والتقارب تارة أخرى ، وبالتباعد تارة ثالثة ، وبغياب العلاقة بالمرة تارة رابعة (علاقة جوار فقط) . هذا الحضور المكثف للثنائيات في الشعر هو ما يميز التصور السوريالي عموما ، فالسوريالية لا تكف عن الكشف عن هذه التناقضات والتنافرات ، لكن بغية إيجاد الوحدة بينها ، ونقط التلاقي بينهما ، أي أن الشاعر

يجد محور التوتر أولا ثم يحاول أن يجد محور الانفراج ثانيا . ولكن أهم هذه التوازنات ، والتلاقيات ، والانفراجات توجد على المستوى الداخلي للشاعر ، يقول أمين صالح : " السوريالي لا يجد توازنه الداخلي إلا إذا غاص أكثر في نفسه ، وصار غنيا بذاته وتوصّل إلى التعبير عن رؤاه "1 . إذن عبر هذه التلاقيات والمصادفات يحقق الشاعر السوريالي ما يسمّى ب " العجيب " أو " المدهش " العزيز على السورياليين قاطبة . وكما قال أمين صالح " العجيب هو جواز مرور يتيح لنا الانتقال ، بحرية وبلا عائق بين العالم اليومي والذي نسميه الواقع ، وحقل الرغبة "2 .

وإذا عدنا إلى قصيدة " بعد ذلك " للشاعر أحمد بركات ، ولمشهدها الأول ، فإننا نجد هناك نوعا من الهجوم المتوالي للصور المرئية والفضائية على حساب الصور الزمنية (الزمان ذكر مرة واحدة " منتصف التاريخ " وبشكل هلامي وغير محدد ، أيضا الراعي لا يعرف وجهة القطار) إنها محاولة اللاوعي من أجل الانتصار على الزمان ، واضح أن هناك رعب نفسي من الزمان ولذلك تم تمثيله رمزيا بواسطة (القطار) من أجل التعزيم عليه وإبطال فعاليته . بالإضافة إلى ذلك نجد ثنائية أخرى لها علاقة بالثنائية الأولى ، وهي المتعلقة بالرؤية والسمع ، والطرف المهيمن على الأقل ظاهريا هو محور الرؤية أو البصرية أو ما يسميه جلبير ب " l'oculairité " . ذلك أن البصرية تحضر بقوة في الشعر ، وتلعب دورا فانطاستيكيا مهما ينتج عنه هيمنة الفضاء على الزمان ، يقول جلبير دوران : " إن البصرية هي الخاصية الأصلية للشكل البديهي في مجال العجائبية "3 . هكذا فالبصرية اقتحمت الخاصية السمعية في عقر دارها " ضحكة عالية " فالضحكة التي تندرج ضمن حقل السمعي اكتست صبغة مكانية وبصرية من خلال صفة (العلو) . ثم بعد ذلك تحقق البصرية نوعا من الهيمنة الكلية ليس فقط في المشهد الأول فقط من القصيدة بل في كل المشاهد : القطار ، القطار الزجاجي ، الرأس ، المرأة ، الراعي ، القبعة ، الخطاطيف ، هندسة ، الركام ، امتداد حاد ، نتوءات بيضاء ، قريب ، بعيد ، قبر جماعي ، سلسلة قديمة،

---

1 - السوريالية ووجوه المرايا - أمين صالح - ص : 52

2 - نفسه - ص : 89

3 -Les structures anthropoligiques de l'imaginaire - Gelbert Durant ; p : 476

مائدة ، أنبياء ، منظر ، محفظة نقود ، بقايا الكأس المهشمة ، الطاحونة ، الجيب ، صاحب الالتفاتة ، القتلى ، الصباح ، أسرى ، العميان ، النظارات ، يقرفص ، فوق ، صخرة ، الذئاب .

وكما استطاع أن يخلق الخاصية البصرية في السمعية في تعبير " ضحكة عالية " من خلال صفة (العلو) ، فقد تمكن أيضا من تحويل الزماني إلى فضائي وذلك من خلال صورة (القطار) ، أي أنه جعل المجرد محسوسا ، وهكذا نجد الشاعر استعمل آليتين خياليتين فيما يتعلق بصورة القطار ، الأولى تمثلت في هذا التحويل الاستعاري والرمزي للزمان ، والثاني في جعل القطار متعدد المعاني (الزمان ، الرحيل ، الموت ، السفر ، الحب ، التلاقي ...) . ومن أجل هيمنة الفضائية لا حظنا كيف أن الصور انتشرت في كل القصيدة غير معنية بالتناقضات ، والثنائيات الضدية الكثيرة التي غطت كل مقاطع القصيدة ، ومن أهمها ثنائية الرجل والمرأة . ويمثلها في المقطع الأول كل من الراعي والمرأة المصابة بالمستحيل . ويبدو أن كل واحد منهما بعيد عن الآخر ، إذ لا يجمع بينهما سوى القطار يخترق رأس المرأة ، والذي ينظر إليه الراعي دون أن يعرف إلى أين هو ذاهب . فكل واحد منهما موغل في عالمه الخاص ، وعجرفته ، وعزلته . لكن هذه المؤشرات التي تدل على البعد والانفصال سرعان ما ستتلاشى لصالح مؤشرات أخرى دالة على التواصل . هكذا نلاحظ أن السجل الواقعي يؤكد على التباعد ، وأن الحديث عن المرأة والراعي جاء في إطار الوصف الحيادي للعناصر المكوّنة للمشهد . لكن السجل الرمزي يبطل كل هذه المسافات والحواجز ويقرّب بين المرأة والرجل بشكل غريب لدرجة أنه يجعل منهما زوجين . فالصور والتمثيلات الرمزية فيما يرى جلبير دوران تكذب السلوكات الظاهرية ، يقول : " لقد لاحظنا أن التمثيل ومستواه المتخيل والحلمي ، يمكنه أن يفنّد السلوك العام للشخصية "1 .

فالسلوك العام للشخصيتين ينمّ عن التباعد ، واللااهتمام بينهما : المرأة مصابة بالمستحيل ، أي غير معنية بالقريب (الراعي هنا) . والراعي من جهته غير مكترث بها ، ولا حتى بالقطار الذي يقلها (لا يعرف وجهته) . كما أن قبعته يسكنها الخطاطيف ، كناية عن عدم

1 -Les structures anthropoligiques de l’imaginaire - Gelbert Durant ; p : 441

انجذابه للأرض ، وللقطار ، وللمرأة ، بل إن ما يغريه أكثر هو السماء ، والمجهول ، والبعيد . هكذا يتضح ظاهريا أن العلاقة بينهما علاقة انفصال وتعارض . لكن باعتبار أن القصيدة شبيهة بالحلم ، يلزمنا أن ننتقل من مستواها الظاهر إلى مستواها الكامن لنرى هل فرضية الانفصال ستثبت ، أم أنها ستمحى وتنفى لصالح فرضية نقيضة هي التواصل .

من أهم الرموز المستعملة في المقطع الأول بالإضافة إلى القطار هناك : الرأس ، القبعة ، الخطاطيف . لابأس أن نعرف أن القطار زجاجي ، (المرأة والزجاج يشكلان تشاكلا معروفا أو استعارة معروفة " رفقا بالقوارير ") ، المقابل هو الحجر ، ومادام هناك راع ، فالقطار معرض للانفجار والتشتت في أية لحظة . تصبح معه المرأة المصابة بالمستحيل تحت رحمة الراعي . رأس المرأة عار ، وهذا يشير رمزيا إلى كونها غير متزوجة ، في الأمثال الشعبية ، نقول " لم تستر رأسها بعد " ، الراعي يمتلك القبعة ، واضح إذن أنه هو من بإمكانه أن يستر رأس المرأة ، أي ببساطة واضحة أن يصير زوجا لها ، يقول سيجموند فرويد " لا شك أن القبعة ترمز إلى عضو الرجل . وقد تكون رجلا كما في مثل ألماني يقول " وقعت تحت القبعة " بمعنى تزوجت "1 . ما يعزز هذه الدلالات الجنسية ، هو الخطاطيف التي تمتلك معنى جنسيا في رمزية سيجموند فرويد ، وهو ما لاحظه جلبير دوران عند الثقافات والشعوب القديمة ، يقول : " فالطائر ، والسمكة ، والثعبان كانت بمثابة رموز قضيبية عند القدماء "2 .

هكذا يتضح أن هذا المشهد الشعري الحلمي ، قد حقق رغبة الشاعر الحالم والمتمثلة في الحب ، والزواج . فالمرأة في المشهد تبدو أنها غير متزوجة ، حيث تم ذكر (رأس المرأة) أي دون قبعة أو غطاء . الراعي / الشاعر يبدو غير متزوج هو الآخر . فقبعته تسكنها الخطاطيف عوض امرأة معينة ، بمعنى أنه لا يزال حرّا وغير متزوج .

هكذا إذن من خلال تحليلنا للمحتوى الكامن لهذا المشهد الحلمي / الشعري نصل إلى " النقطة العالية " المشتركة بين العوالم المتعارضة ، وخاصة بين الوعي واللاوعي ، بين الداخل والخارج ، بين الحلم والواقع ، بين الحجر والزجاج ، بين القبعة والرأس ، بين

---

1 - تفسير الأحلام - سيجموند فرويد - ترجمة مصطفى صفوان - ص : 367

2 -Les structures anthropoligiques de l'imaginaire - Gelbert Durant ; p : 74

المرأة المصابة بالمستحيل ، والراعي المصاب بالسماء ...

ـ المشهد الثاني :

هو مشهد متكرر ، إذ يعتبر امتدادا للمشهد الأول ، وتتميما له ، وتوضيحا وتفسيرا لبعض مواقعه الغامضة ، إنه بمثابة إخراج جديد لنفس الفكرة ، أو لنفس الإحساس السابق الذي تم التعبير عنه في المشهد الأول ، يقول أحمد بركات :

" شيئا فشيئا تتضح هندسة الركام

امتداد حاد وسط نتوءات بيضاء

القريب في قربه لا يصل إلى البعيد في بعده

قبر جماعي محكم بسلسلة قديمة

في هذا الامتداد الضيق كيف توجد مائدة دون

أنبياء ؟ "1

لقد لاحظنا في المشهد الأول على مستوى الظاهر ، أن هناك نوعا من الابتعاد والانفصال بين الشخصيات ، لكن هذا التأويل سرعان ما تراجع لصالح دلالة الاتصال ، ذلك أننا وجدنا على المستوى الرمزي رغبة لاشعورية مشتركة بينهما للحب والتواصل والتقارب والزواج ...

وهو ما تم استئنافه من جديد فالانفصال الذي تم التعبير عنه من خلال صور خارجية أو مرئية في المشهد الأول ، سوف يتم عنه مباشرة وبدون وسائل بلاغية تصويرية ، يقول الشاعر :

" القريب في قربه لا يصل إلى البعيد في بعده "2 . أيضا هناك تكرار وتوضيح لصورة القطار من خلال صورة أخرى لكن بحمولة دلالية واضحة (الموت) ، يقول الشاعر :

" قبر جماعي محكم بسلسلة قديمة "3 .

هكذا يتحول القطار إلى قبر جماعي ، والسكة الحديدية إلى سلسلة قديمة . وتتحول تلك

---

1 / 2 / 3 ـ دفاتر الخسران ـ أحمد بركات ـ ص : 10

البراري التي يوجد فيها الراعي إلى " مائدة دون أنبياء " . هناك أيضا محاولات من طرف الحلم لإضفاء سمة تجريدية على المعنى، بعد أن كان أكثر تصويرية في المقطع الأول . هذه الرغبة تظهر واضحة ، ويتم الإعلان عنها لغويا بشكل مباشر

" شيئا فشيئا تتضح هندسة الركام "1 .

وأيضا في قوله :

" امتداد حاد وسط نتوءات بيضاء "2

وهكذا نلاحظ الانتقال من المشخص والممثل والمجسد في المشهد الأول إلى التجريدي والهندسي في المشهد الثاني . وهذه الأبعاد الهندسية والتجريدية التي ظهرت من المشهد الأول ، لكنها تقوت في المشهد الثاني تعبّر حسب جلبير دوران عن الحاجة الواسعة للهدوء ، والرغبة في التخلص من رعب الطبيعة والوجود والتاريخ ، وينتهي إلى أنه كلما كانت الضغوطات الاجتماعية والثقافية كبيرة إلا وظهرت الحاجة إلى التجريد وتضاعفت . وهذا ما يمكن ملاحظته في حالة الشاعر أحمد بركات . وسنعود إلى هذه البنية الهندسية بتفصيل أكثر عند الانتهاء من تحليل باقي مشاهد القصيدة .

ـ المشهد الثالث ، ويقول فيه الشاعر أحمد بركات :

" قبل قليل ، كنت ألتفت لأرى منظرا واحدا :

محفظة النقود

وإلى جانبها بقايا الكأس المهشمة بحب .

هل تصير الالتفاتة عدمية إلى هذا الحد

كالطاحونة في جيب صاحبها ؟ "3

ورد ترتيب هذا المشهد في القصيدة هو الثالث ، لكن حسب منطق الحلم وصيرورته ، يمكن اعتباره هو المشهد الأول ، لأنه يحتوي على مادة الحلم ، أو علّة الحلم أو حافزه . فمادة الحلم التي تشكّل المحتوى الظاهر للحلم غالبا ما تكون مرتبطة بالواقع وخاصة بأحداث

---

1 / 2 ـ دفاتر الخسران ـ أحمد بركات ـ ص : 10

3 ـ نفسه ـ ص : 11

اليوم الأخير السابق للحلم ، يقول سيجموند فرويد : " ما من حلم يخلو من بعض الصلة بأحداث اليوم الذي انقضى "1 . إذن يدعونا فرويد إلى العودة إلى للوراء ، وفي غياب الحالم الذي يمكن أن يزودنا ببعض المعلومات حول الحلم ، لا يبقى أمامنا سوى القصيدة / الحلم . فالحلم كما يرى فرويد يفسر نفسه بنفسه . وهذا المقطع الثالث يبدو لي أنه هو الذي يشكّل مادة الحلم النهارية ، وهو المحفّز على إنتاجه . فهو هنا ينقل لنا معاناة الشاعر ، وبعض التفاصيل عن حياته الواقعية ، حيث الفقر ، والفشل في الحب ، ذلك أنه استأثر به منظر اجتماع النقود والحب ، وخصص نظره لهذا المنظر وحده دلالة على حاجته لهذين العنصرين الأساسين في الحياة ، يقول :

" قبل قليل ، كنت ألتفت لأرى منظرا واحدا :

محفظة النقود

وإلى جانبها بقايا الكأس المهشمة بحب "1

مع الفقر واللاحب ، نجد الإحساس بالعدمية والعبث واللاجدوى ، لاجدوى المحاولة للحصول على هذه الأمور و:انه بطل دونكيخوتي يبحث عن قيم أصيلة في مجتمع منحط ، يقول بيأس :

" هل تصير الالتفاتة عدمية إلى هذا الحد

كالطاحونة في جيب صاحبها ؟ "3 .

هكذا إذن يمكن القول أن هذا المشهد مستقى من حياة الشاعر الواقعية ، ما يؤكد ذلك حضور الأنا بشكل صريح " كنت ألتفت لأرى " . بخلاف المشهدين الأول والثاني اللذان تغيب عنهما الأنا بشكل ظاهر . وقد تم صياغتهما من خلال عمل الحلم الذي يعتمد على التكثيف والإزاحة والتصويرية والرمزية وغيرها من الأدوات التي تعمل على تشويه وتحويل مادة الحلم من صيغتها الواقعية إلى صيغتها الحلمية ، في طريق تحقيق رغبة الحالم ، وتعويضه عن معاناته الواقعية والنهارية .

---

1 - تفسير الأحلام - سيجموند فرويد - ترجمة مصطفى صفوان - ص : 187

2 / 3 - دفاتر الخسران - أحمد بركات - ص : 10

ـ **المشهد الرابع** ، يقول فيه أحمد بركات :

" هذا ما كان

بعد ذلك

من منكم يعرف كم عدد القتلى هذا الصباح ؟

في علمي أن ثمة أسرى بلا عدد

هذا دون أن أذكر العميان

ومن يضع النظارات

ومن يقرفص عاريا فوق صخرة الكهرباء

ومن يحب الذئاب "1

هذا المشهد أتى بعد انتهاء الحلم ، أو تحديدا حكاية الحلم ، فالحلم كما رأينا اتخذ شكل حكاية ، تقوم على مشاهد ومتواليات سردية تتدرج من مادة الحلم التي شكلت المحفز على الحلم أو علّة الحلم ، إلى الحلم وسعيه إلى تحقيق رغبة الحالم بطريقة تمثيلية رمزية ، إلى تكرار محتوى الحلم الكامن السابق لكن بطريقة أخرى وبإخراج مختلف . فالشاعر هنا يعتمد على سرديات الحلم في بناء قصيدته على غرار ما كان يفعل السورياليون . وهكذا فبعد أن حكى لنا حلمه ، عبارة " هذا ما كان " التي يفتتح بها المشهد تشهد على ذلك ، يلتفت إلى واقعه ، وإلى محيطه ، وإلى العالم الخارجي ليخبرنا بما يجري فيه ، بعد أن أخبرنا عن عالمه الداخلي ، عن رعبه ، ويأسه ، ورغبته العميقة في الحياة والانتصار على الموت . هكذا يبدو المشهد الرابع هو مشهد الوعي " في علمي " أي أن الشاعر هنا عارف ، وفي كامل وعيه ، بعدما كان في المشاهد الحلمية لا يعرف شيئا ، أي كان جاهلا وغير فاعل ، ذلك أن بنية الحلم هي التي كانت فاعلة ، في المشهد الأول نرى الشخصيات باهتة والأحداث هلامية وغريبة ، والتحولات طارئة وعجائبية ، وطفوحات من الصور لا معنى لها على الأقل ظاهريا ، لأن الحلم في العمق هو من إنتاج الهو ، من إنتاج اللاوعي ، لا الأنا أو الوعي . أما هنا في المشهد الرابع يستعيد الوعي زمام المبادرة ، والأنا يبدو هو صاحب الكلمة ، حيث يقول بنوع من التحدي والعجرفة أنه يعرف ، بل يعلم أكثر من الآخرين ،

---

1 ـ دفاتر الخسران ـ أحمد بركات ـ ص : 12

يقول :

" من نكم يعرف كم عدد القتلى هذا الصباح ؟

في علمي أن ثمة أسرى بلا عدد "1

هذا المشهد إذن يمثل مشهد العودة إلى الواقع ، العودة إلى الزمان والمكان ، العودة إلى اليقظة والصحو . إنه يشكل لوحده قصيدة متكاملة وحكاية متكاملة . في هذا المشهد الرابع أو في هذه الحكاية الثانية التي أتت بعد انتهاء الحلم ، يخبرنا الشاعر بنوع من اليقينية ودون شك أو ارتياب أو ظن أن الحياة الواقعية لا تختلف كثيرا عن الحياة الحلمية ، أن عالم الخارج ليس بأفضل حال عن عالم الداخل . فالحياة الواقعية لا تخلو من قتلى ، وأسرى ، وعميان ، وتائهين ، ومنتحرين ، ومكتئبين أو منعزلين . وكأنه يقول لنا هنا (في الواقع) أو هناك (في الحلم) لا فرق . ...

ب ـ قصيدة " جسم لابد أن يستلقي على هواء " والرغبة في الصعود :

هكذا نخرج من قصيدة " بعد ذلك " ونحن نشعر بنوع من الرعب والخوف والعطش والحرقة التي تغزو الحلق والأمعاء ... فالشاعر هنا يقدم لنا رؤية كابوسية ، قاتمة ، كالحة عن الواقع ، رؤية تشاؤمية تشير إلى الهاوية والأنقاض ، على عكس الديوان الأول الذي كان يتغنى بالأمل والحب والمقاومة والتفاؤل ، أي كان يمتلك رؤية غير مستسلمة " أبدا لن أساعد الزلزال " . الكتابة في الديوان الثاني تبدو قاحلة وبلا أمل ، جافة كمنقار جاف ، وخاصة في القصائد ذات المنحى السردي والحلمي أو السوريالي ، بعض الضوء ، بعض الربيع ، نجده في قصائده الشذرية التي يبدو لي أنها كتبت في سياق نفسي مختلف عن السياق النفسي الذي كتبت فيه القصائد السردية ، وهو سياق المرض ، والمعاناة ، والوحدة ، وغياب الدعم ... كان الشاعر يحارب لوحده جحفلا من الضربات القادمة من أمكنة شتى ، وخاصة غول المرض اللعين الذي كان ينهش كبده كل ليلة بمخالب نسر أورفيوسي ... يمكن القول عموما أن الديوان " دفاتر الخسران " كتب في مرحلة المرض ، حيث كانت صورة الموت أقوى ، وشعره هو شكل من أشكال المقاومة للوحش ... لدرجة أن أية

---

1 ـ دفاتر الخسران ـ أحمد بركات ـ ص : 12

محاولة للمقاومة تبدو عدمية ودونكيخوتية . هذا هو الإحساس العام الذي نحمله معنا قبل أن ننتقل إلى باقي القصائد ... إنه إحساس بالفراغ ، والرعب ، واللاجدوى ، والعدمية ... لكن هذا الإحساس الضاغط بصلبه وأعجازه وكلكله على الشاعر والقارئ ، يخف في القصيدة الثانية " جسم لابد أن يستلقي على هواء " . وكأن الشاعر أحس بالقسوة والعنف والهلع التراجيدي الذي استبد بالقارئ ، فقرر أخيرا أن يكف عن الضغط . في القصيدة الثانية نشعر أن رئاتنا بدأت تتنفس ، وأن كمية الهواء تضاعفت ، وها نحن نصعد إلى الأعلى ، ولا يهمنا التحت بتاتا ، لأننا لم نعد نطيق كل ذلك الضغط . العنوان يشعرنا بذلك " جسم لابد أن يستلقي على هواء " ، يشعرنا بالصعود الهادئ ، بكل هدهدات الطفولة ، وأرجحات الأم الحبيبة . هذا الصعود الذي أصبح ظاهرا هنا ، كانت مؤشراته ضمنية في القصيدة الأولى : (الرأس ، القبعة ، الخطاطيف ، الضحكة العالية ...) . وكما لاحظنا من خلال تحليلنا للقصيدة الأولى (بعد ذلك) ، حيث توقفنا على سلسلة من الثنائيات الظاهرة والخفية ، تتبأر حول الصعود والهبوط ، أو الأعلى والأسفل ، أو السماء والأرض . وقد لاحظنا أن مسار الهبوط هو المهيمن أو مسار الأرض وما رافقه من صور فضائية وبصرية من قبيل : (القطار ، المرأة ، الراعي ، القبر الجماعي المشدود بسلسلة قديمة ، النقود ، الكأس ...) ، بخلاف مسار الصعود فقد كان خافتا وباهتا جدا ذلك أنه لا يوجد سوى مؤشر واحد دال على الصعود هو (الخطاطيف) ، والذي ورد بشكل عرضي في إطار الحديث عن الراعي " الراعي ذو القبعة المسكونة بالخطاطيف " . واضح إذن أن مسار الصعود كان مستترا ومتواريا وهامشيا . بخلاف مسار الهبوط والذي تجسد من خلال صورتين مختلفتين واقعيا ، ولكنهما متقاربتان رمزيا هما (القطار) في المشهد الأول ، و (القبر الجماعي) في المشهد الثاني . ذلك أن صورة القطار ارتبطت بالسجل الواقعي للكلمة في المشهد الأول ، أي باعتباره يدل على السفر ، والترفيه ، والترويح عن النفس ، والبحث عن الحب والحياة . في حين أنها ارتبطت بالسجل الرمزي في المشهد الثاني ، أي باعتبار القطار يدل على الرحيل ، والموت ، وانسلال الزمن . لذلك أصبح القطار في المشهد الثاني قبرا جماعيا محكما بسلسلة قديمة .

في قصيدة " جسم لابد أن يستلقي على هواء " ، يجعلنا الشاعر ننتقل إلى عمق القصيدة الأولى ، إلى بعدها الثالث الذي كان مضمرا ومتواريا أي الأعلى أو السماء . وهكذا فالحركة التي كانت مستقيمة وأفقية وأرضية مع القطار ، ستصبح عمودية ، صعودية سماوية (الخطاطيف والأجنحة هي التي ستنتصر) ، خفة السماء ستنتصر على ثقل الأرض . وهنا في هذه القصيدة ذلك الإحساس بفداحة الموت والسماء سيتم تخفيفه ليصير فعلا مقبولا وضروريا ، وخاليا من تلك الضراوة التي أحسسنا بها في السابق . فالموت سيصير وفق هذه الاستراتيجية الجديدة التي تبناها الخيال راحة ، وتخلصا من الضغوطات والأثقال " جسم يستلقي على هواء " . العنوان يشكل هنا بؤرة القصيدة الثانية ، إذ أنه يزودنا بما يكفي عن الأجواء العامة للقصيدة ، لهذا الصعود ، لهذا التطهير ، لهذا الانتصار على الأرض ، والثقل ، والموت ، والزمان ... هكذا ما كان هامشيا في القصيدة الأولى (الخطاطيف) ، سينتصر في القصيدة الثانية . فرغبة الصعود التي ظلت مؤجلة وكامنة في القصيدة الأولى ، ستعلن عن انتصارها منذ العنوان في القصيدة الثانية . لأن الخيال كشف للشاعر أن الموت ليس بتلك الفظاعة التي تم تصويره بها لنا ، خاصة بعد أن عرف الشاعر أن محاولات المقاومة فاشلة ، فلم يبق أمام الشاعر سوى الحيلة ، والاقتراب من الموت كي يتمكن من القبض عليه ، والانتصار عليه في مرحلة ثانية . يقول الشاعر أحمد بركات في قصيدته " جسم لابد أن يستلقي على هواء " :

" خذي هذه اللحظة متجهة صوب ثقب في سماء

خذي هذه اللحظة إنها تطير بأجنحة من الضوء

هنا

الضوء

ضوء نهار

هارب من الحبس "1

واضح من خلال هذه اللقطة الشعرية ، أن قطب السماء هو الذي انتصر ، ويؤكد ذلك حضور الضوء ، وسرعة الصعود ، وانفتاح السماء " ثقب في سماء " ، الأجنحة الضوئية

1 ـ دفاتر الخسران ـ أحمد بركات ـ ص : 13

... هنا نجد الخيال يهيّئ الشاعر لتقبل الرحيل العلوي العمودي (الأجنحة) ، واعتباره بديلا أفضل للرحيل السفلي الأفقي (القطار) . ببساطة يهيّئ الشاعر لتقبل الموت بدل الحياة . وعبر هذه الآلية يصبح الصعود نزولا سعيدا أيضا ، توجها نحو البيت ، نحو حضن الأم (القبر هو بديل لبطن الأم في المتخيل الليلي حسب جلبير دوران) .

هكذا نلاحظ أن الصراع بين الأرض والسماء ، الأعلى والأسفل ، الحياة والموت . سينتهي بانتصار السماء / الأعلى / الموت .

فبعد انهزم الشاعر أمام جبروت الزمن والموت ، وتنبهه إلى فشل خيارات الثورة والرفض للزمن والموت ، فإن الخيال سيدفع الشاعر لتغيير الاستراتيجية ، فقرر أن يسير مع الموت لا ضده . وهكذا سيصبح ما كان مرعبا ومخيفا في هذه الاستراتيجية الجديدة عاديا وإيجابيا . وهذا ما أحسسنا به كقراء . فالإحساس الجديد الذي داهمنا في هذه القصيدة هو إحساس بالراحة ، والطمأنينة ، والحرية ، والخفة ، والتخلص من الجاذبية ، والأرض ، ومختلف الأثقال التي كانت ترزح على أكتافنا ، هكذا يصبح الشاعر ومعه القارئ " جسما مستلقى على الهواء " . إنها عملية تفريغ كبيرة من كل الضغوطات والمكبوتات ...

هكذا يمكن القول أن الخيال الشعري عمل على إخراج الموت إخراجا فنيا جميلا ، وذلك عبر إبعاد الجوانب المرعبة عن الموت ... وهذا ما سيحقق رغبة الشاعر الكبرى في الانتصار على الموت ، وعلى عذابات الأرض .

هكذا في العالم العلوي توجد أشياء كثيرة إيجابية ، أولها أن الأيام لا تتشابه يقول الشاعر أحمد بركات :

" لا المساء مساء

ولا الصباح

ولا الأيام كما هي "1

وهناك ربح آخر يكمن في كون أن اليد لا يمكن أن تقطف العدم كما في عالم الأرض ، يقول :

" اليد

---

1 ـ دفاتر الخسران ـ أحمد بركات ـ ص : 14

الممدودة للعدم

لابد أن تجني ثمرة غامضة

من رأس شجرة واضحة "1

وأيضا الأشياء لا تتشابه ، فلا داعي للمجاز أو الخيال ، لكل شيء مذاقه وهويته ، واستقلاله ، يقول :

" والشجرة لا تشبه المرأة "2

أيضا في العالم العلوي ، لا حروب ، ولا اقتتال حول الماديات مهما كانت ثمينة ، بخلاف في العالم السفلي

" مرارا رأيت الموتى في أوضاع مرتبكة

مرارا في سبيل هذا التاج "3

وهنا نلاحظ آلية القلب التي استعملها الشاعر ، فالموتى هم الأحياء هم من يعيشون في الأرض ، بخلاف الموتى سكان العالم العلوي فهم الأحياء . ولأنه يتحدث بنوع من الإيجابية عن العالم العلوي عن عالم الموتى ، فإن الشاعر أحس بقلق القارئ وريبته في ما يقول ، لذلك سوف يتوجه للقارئ داعيا إياه لعدم القلق ، ذلك أن كل شيء آيل للسماء في آخر المطاف ، ولن يعدم طريقه نحو الأعلى يقول :

" ما الذي يقلق ؟

ها هي الريح تهبّ ـ كعادتها ـ بتراب القبر الخفيف

ثم الأقمار

الأقمار التي سهرت على ضوئها الأخضر

آخر ملكة تولت عرش الخرافة

ها هي

بأقصى سرعة

تنجذب

لهذه المجرة "4 .

---

1 ـ دفاتر الخسران ـ أحمد بركات ـ ص : 14

2 / 3 ـ نفسه ـ ً : 15 **4 ـ نفسه ـ ص : 19**

بعد لحظة الانجذاب والانخطاف نحو الأعلى ، وهي لحظة الحلم ، نجد الشاعر يعود للواقع ، لنكتشف أن الجسم المستلقي على الهواء في الأعلى لم يصعد بعد ، وأنه يوجد في المستشفى ، يرقد ممددا " على سرير معرض للضوء "1 . وهو المشهد الذي شكل مادة الحلم . وهكذا سنجده هنا في هذا المشهد والذي يليه سيخبرنا بمعاناته مع المرض ، ومع الوقت . حيث سنجد مسار الصعود الذي كان مهيمنا مع الحلم سيتوارى لصالح مسار الهبوط من جديد . لكنه هبوط من السقف عوض السماء ، فكل عالم الشاعر الواقعي مختزل في السقف ، على اعتبار أنه يوجد في سريره وعيناه تتجهان نحو الأعلى ، وهو يتابع قطرات الزمان ، قطرات الحياة تهبط ببطء . وقد استعمل هنا الشاعر نوعا من التماثل بين المعنى (الهبوط) ، والشكل الكاليغرافي النازل ، يقول / يكتب :

" هنا
الوقت
يقطر
من سقف الغرفة

آه
كل قطرة
رحيمة
من مطر متأخر

ينهمر
لكن
في
خفاء "2 .

---

1 ـ دفاتر الخسران ـ أحمد بركات ـ ص : 20

2 ـ نفسه ـ ً ص : 21

هكذا نلاحظ أن مسار الصعود والذي يتقاطع مع لحظة الحلم ، يعود في الجزء الثاني من القصيدة ليخفت ويتراجع لصالح مسار الهبوط والذي يواكب لحظة العودة للواقع والوعي واليقظة .

هكذا نستنتج أن الشاعر أحمد بركات يعتمد على الحلم في بناء قصائده السردية ، ومن أهم الأدوات التي اعتمد عليها في بناء مشروعه الشعري نذكر ما يلي :

ـ تقوم القصيدة عنده على سلسلة من المشاهد والمقاطع المتسلسلة والمتكاملة ، فرغم وجودها منفصلة ومستقلة بموضوعها وأسلوبها أحيانا ، إلا انفصالها ، وتفككها ، يكون ظاهريا أما على المستوى الكامن أو الخفي فنجد هناك وحدة ، واتصال ، وتكامل . لأن القصيدة تتشكّل وفق منطق الحلم حيث نجد الحلم ، تكراره بطريقة أخرى ، ثم مادة الحلم أو الواقع الذي كان وراء إنتاج الحلم .

ـ التناوب بين السجل الرمزي والسجل الواقعي في صياغة القصيدة / الحلم . وغالبا ما تبتدئ القصيدة غامضة لأنها تعرض علينا الحلم بعد أن أدخل عليه الهو أو اللاوعي سلسلة من التحويرات والتحويلات والتشويهات ، والتي سماها فرويد " عمل الحلم " من تكثيف condensation وهو الذي سماه رومان جاكبسون (الاستعارة) ، وإزاحة أو نقلة déplacement والتي سماها جاكبسون مجاز مرسل أو كناية ، حيث العلاقة بين عناصر النص تكون علاقة مجاورة ، بالإضافة إلى التصوير والرمزية . لكن القصيدة بعد ذلك في الأخير تتوضح نسبيا لأنها تعود بنا للواقع والوعي والأنا .

ـ اعتماد الشاعر على رموز القلب والحميمية عبر استعمال عدة آليات من قبيل الدمج (الدمج بين الرأس ، والقبعة ، والتاج) ، والتصغير (السماء تصير سقفا في آخر قصيدة " جسم لابد أن يستلقي على هواء ") ، والتضخيم (رأس المرأة في قصيدة " بعد ذلك " يمرّ منه القطار) .

ـ انتصار نظام المتخيل الليلي على نظام المتخيل النهاري ، فرغم وجود مسار الصعود النهاري ، والكثير من رموزه : الخطاف ، الفراشة ، الرياح ، الضوء ، إلا أنه انتصار مؤقت ، إذ سرعان ما يتم تقوية مسار الهبوط الليلي ، باستعمال عدة رموز مرتبطة بالنظام الليلي ، واستعمال عدة بنيات تصوفية ليلية من قبيل المضاعفة redoublement وما

يرتبط بها من تكرار وتناظر وتشابه (القطار ـ القبر الجماعي) ، (الرأس ـ القبعة ـ التاج) ، (الخطاف ـ الفراشة) (السماء ـ السقف) ... وأيضا لزوجة التيمة viscosité ، وقدرتها الصيرورة والامتداد ومضاعفة اللواحق والبدائل . فتيمة الموت مثلا تجسدت في القصيدة الأولى (بعد ذلك) في المشاهد الأربعة المكونة للقصيدة ، وإن كان ذلك تم من خلال صيغ وصور مختلفة (قطار ، قبر جماعي ، عدمية ، قتلى) ، بالإضافة إلى التلميحية euphémisme حيث يصبح القبر بديلا عن بطن الأم ، كما تتخذ العودة للأم عدة صور من بينها الموت . فالموت في عرف المتخيل هو ولادة ثانية أو طفولة ثانية ، الأرض أيضا تصير بديلا عن الأم ، فالشعوب القديمة تحدثت حسب جلبير دوران عن " ماما البحر ، وماما الأرض "1 .

3 ـ ديوان " دفاتر الخسران " بين الواقعية والعجائبية :

بالنسبة لمظاهر السوريالية في ديوان " دفاتر الخسران " فهي كثيرة ، وأهمها استناد الديوان على الحلم في بناء شعريته ، سواء الحلم الليلي nocturne أو الحلم النهاري diurne أو ما يسمى أيضا بحلم اليقظة rêverie ، كما لاحظنا حضور الثنائيات والتضادات والتناقضات العزيزة على السورياليين ، والتي تتبأر عموما ضمن ثنائية كبرى هي السماء والأرض ، أو الأعلى والأسفل ، أو الصعود والهبوط ، وبمصطلحات الخيال والمتخيل التي جاء بها جلبير دوران في كتابه " البنيات الأنثروبولوجية للمتخيل " ، يمكن القول أن هذه الثنائيات تتبأر ضمن جدل واسع بين نظامين للمتخيل هما : نظام المتخيل النهاري ، ونظام المتخيل الليلي . والآن يهمنا في هذا المحور أن نتلمس الأبعاد العجائبية في الديوان وخاصة ما يتعلّق بالتيمات أو الأحداث ، وسنعمل في مرحلة أولى على سرد الأحداث العجائبية في الديوان ، وفي مرحلة ثانية سنعمل على تأملها بربطها بالتيمات العجائبية كما حددها تزفتان تودوروف ، وروجيه كايوا ، ولويس فاكس .

---

1 - Les structures anthropoligiques de l’imaginaire - Gelbert Durant ; p : 256

أ ـ الأحداث العجائبية في الديوان :

يرى تودوروف أن " الأحداث السردية تبقى هي المحدّد الحاسم في إلباس ثوب العجائبية لعمل أدبي معيّن "1 . وهي ترتبط دلاليا بعدة تيمات أو موضوعات تختلف حسب الباحثين الثلاثة المذكورين سابقا . ومن أهم الأحداث العجائبية التي اخترقت جسد الديوان أو حكاية الديوان التي تدور في مجملها حول الشاعر / البطل في صراعه مع الواقع تارة ومع الموت تارة أخرى ، نذكر ما يلي :

ـ مرور القطار في منتصف التاريخ

ـ عبور القطار لرأس امرأة

ـ توجه القطار نحو المجهول

ـ امتلاك الراعي لقبعة تسكنها الخطاطيف

ـ " قبر جماعي محكم بسلسلة قديمة "2

ـ مائدة في امتداد حاد ودون أنبياء

ـ الطاحونة في جيب صاحبها

ـ اللحظة تتجه صوب ثقب في سماء

ـ اللحظة تطير بأجنحة الضوء

ـ ضوء النهار هارب من الحبس

ـ اليد الممدودة للعدم

ـ ثمة غامضة

ـ شجرة واضحة

ـ أصبع مرتعش ينبش تربة الوهم

ـ تنافس الموتى من أجل التاج

ـ تحوّل المرأة إلى فراشة " لابد أن تصيري يوما ما فراشة "3 .

---

1 ـ مفهوم العجائبي من منظور غربي ـ عمري بنو هاشم ـ مجلة البلاغة وتحليل الخطاب ـ العدد 12 ـ 2018 ـ ص 61

2 ـ دفاتر الخسران ـ أحمد بركات ـ ص : 10

3 ـ نفسه ـ ً ص : 18

ـ الريح تهب على الماضي برمته

ـ الوقت يقطر من سقف الغرفة

ـ الراديو يذيع نبضات القلب

ـ الحيطان " لا تشكو من مرض في رئتيها "1

ـ الشوارع تبكي " يمكن ـ بقليل من الجهد ـ تنظيفها من آثار الدمع "2 .

ـ رجل يترك وجهه في المرآة ويخرج :

" أرجوك لا تترك وجهك في المرآة

وتغادر من النافذة "3

ـ الشاعر رفقة حبيبته يمطران بدل السماء :

" تعالي سنمطر معا

تحت هذه المظلة "4

ـ رشف القهوة مخلوطة بحليب الأيام

ـ تحيّز الليل والنهار في زجاجة واحدة :

" وكان الليل والنهار

كأسين مسكوبين

من زجاجة واحدة "5

ـ رفيف جناح يجرح الجهات

ـ العين بحيرة قديمة

ـ تبادل الملك والعبد الجلوس على كرسي واحد :

" كان الملك والعبد معا

ـ طيلة ليلة بيضاء ـ

يتبادلان كرسيا واحدا "6

ـ المحارب يأمر ظله

ـ الطبول والصناجات تمدح الهباء

---

1 / 2 ـ دفاتر الخسران ـ أحمد بركات ـ ص : 25 **3 ـ نفسه ـ ص : 30** **4 ـ نفسه ـ ص : 31**

5 ـ نفسه ـ ً ص : 39 **6 ـ نفسه ـ ص : 49**

ـ المتدربون يدفعون الصخرة أمامهم

ـ الاحتفاظ بالأصابع حتى نهاية الحفلة :

" هات أصابعك

سنحتفظ بها حتى تنتهي الحفلة "1

ـ " يوم الجمعة ، بأربع عجلات "2

ـ يد ممرضة تربت على ظهر ضفدعة

ـ " لساني السمكة الوحيدة في بحري "3

ـ " الجدار يتنفس برئتين من حديد "4

ـ شخص ما يطل على الشاعر من ثقب في الأرض

ـ جثث من مختلف الأعمار تطفو فوق صفحة البحيرة

ـ ضوء مريض ، ضوء ميت

ـ حرب بين قبائل الكلمات

ـ أشخاص يصعدون إلى حلم الشاعر مدججين بآلات بيضاء ، ليقتلعوا أظافره ، وليعلّقوا في أذنيه أجراس الكهرباء ...

ـ الصحراء عباءة متصوف ، وعظامه هي الرمل

ـ الشمس التي تسطع في هذا الليل الطويل

ـ " عينيك التي في كفك "5

ـ " بعد قليل سأقف وسط حضارة غريبة عني

تنهض في الظلام "6

ـ العواصف الذرية ، شتاء نووي طويل ، زهرات النار ، تيار الموت ، الطريق يرتد إلى الوراء ، دخان ، خرائب ...

ـ حشرات جيرية تغادر شقوق الوقت

ـ " أشخاص خارجون من الأساطير

كل شخص أسطورة في شكل هندسي "7

---

1 ـ دفاتر الخسران ـ أحمد بركات ـ ص : 57 **2 ـ نفسه ـ ص : 59** **3 ـ نفسه ـ ص : 67**

4 ـ نفسه ـ ص : 72 **5 ـ نفسه ـ ص : 90** **6 ـ نفسه ـ ص : 92** **7 ـ نفسه ـ ص : 108**

هذه بعض الأحداث العجائبية من الديوان ، وأول ملاحظة يمكن تسجيلها حول هذه الأحداث ، أنها ترتبط بالواقع ، فهي ليست أحداث ما فوق واقعية ، تقوم بها شخصيات أسطورية قادمة من عالم مفارق ، فكل الأحداث مرتبطة بالواقع ، وتعمل على خلخلة هذا الواقع ، وبث نوع من اللا طمأنينة والقلق والتصدع في بنيته ولحمته ، يقول : روجيه كايوا : " إن العجائبي يتطلّب التماسك والصلابة في العالم الواقعي من أجل تدميرها ، وإلحاق شتى أنواع التصدعات بنظم وقوانين الواقع "1 . وهكذا بتأمل بسيط نجد أن العجائبية تنطلق من واقع واقعي وليس من واقع سحري أو فوقي أو ميتافيزيقي ، وما يؤكد ذلك هو فصل عناصر الحدث عن بعضها البعض لتسترجع دلالتها الواقعية التامة : القطار ، التاريخ ، رأس امرأة ، المجهول ، قبعة الراعي ، الخطاطيف ، قبر جماعي ، سلسلة قديمة ، مائدة ، أنبياء ، الطاحونة ، جيب الرجل ، اللحظة ، ثقب ، سماء ، أجنحة ، الضوء ، ضوء النهار ، هارب من الحبس ، اليد ، العدم ، شجرة ، ثمرة ، غامضة ، واضحة ، أصبع ينبش في التربة ، الوهم ، الموتى ، التاج ، المرأة ، الفراشة ، الريح ، الماضي ، الوقت ، يقطر ، سقف الغرفة الراديو يذيع ، نبضات القلب الحيطان ، المرض ، الرئتين ، الشوارع ، آثار الدمع ، رجل ، مرآة ، نافذة ...الخ

واضح أن هذه العناصر منفصلة لا تثير أي استغراب أو تعجب ، كما أنها كلها تشكل جزءا من العالم الواقعي المألوف . لكن لحظة تركيبها والتأليف بينها اكتست سحنة أخرى سحنة عجائبية ، وجودا جديدا يدعو للدهشة والتعجب . وهذا راجع لاعتماد الشاعر على الحلم ، فالحلم حسب أندري بريتون " ليس نأيا عن الواقع ، بل هو امتداد له أو اقتراب منه ، أو بالأحرى هو كشف له "2 . ومن هنا جاء حديث السورياليين عن الصدفة . فعن طريق الجمع بين عناصر الواقع تتولد بعض الصور المفاجئة والعميقة ، والتي تتجاوز قشرة الواقع المألوف ، وسكونيته ، وسطحيته . ولذلك اعتبر الكاتب الأمريكي مارك توين أن الصدفة هي أكبر مخترع ، يقول : " الصدفة هي المفتاح إلى العملية التي تنتج الأشياء السوريالية "3 .

---

1 ـ مفهوم العجائبي من منظور غربي ـ عمري بنو هاشم ـ مجلة البلاغة وتحليل الخطاب ـ ص : 56

2 ـ السوريالية ووجوه المرايا ـ أمين صالح ـ ص : 62

3 ـ نفسه ـ ص : 69

ب ـ التيمات العجائبية في الديوان :

حدد شعيب الحليفي التيمات العجائبية في ست تيمات وهي : " الجن والأشباح ، الموت ومصاصو الدماء ، المرأة والحب ، الغول ، عالم الحلم وعلاقاته مع عالم الحقيقة ، التحوّلات الطارئة في الفضاء ـ الزمان "1 . بالنسبة لهذه التيمات يمكن تقسيمها إلى صنفين : تيمات فوق طبيعية من قبيل : الجن ، الأشباح ، الغول ، مصاصو الدماء . وتيمات طبيعية أو واقعية من مثل : الحب والمرأة ، والحلم والحقيقة ، وتحولات الفضاء ـ الزمان . وهذه التيمات الأخيرة هي التي تعنينا . وقبل مباشرتها بالتحليل . يجدر بنا أن نقف عند تحديد آخر للتيمات العجائبية قام به لويس فاكس وحددها في سبع تيمات هي : " الذئاب ، الأغوال ، مصاصو الدماء ، الأجزاء المفصولة عن جسم الإنسان ، اضطرابات الشخصية ، ألعاب المرئي واللامرئي ، اختلال السببية والفضاء والزمان "2 .

نلاحظ من خلال هذه التيمات التي حددها لويس فاكس ، أن هناك تيمات أخرى جديدة لم يذكرها شعيب حليفي كالذئاب ، والأجزاء المفصولة عن جسم الإنسان ، واضطرابات الشخصية ، ثم ألعاب المرئي واللامرئي . بالمقابل لم يذكر تيمة الحب والمرأة ، وتيمة عالم الحلم في علاقاته مع عالم الحقيقة . ولكن لا تخرج مع ذلك عن التصنيف السابق لتيمات فوق طبيعية ، وتيمات طبيعية أو واقعية . هذا التصنيف يقل أو يغيب عند تودوروف ، ذلك أننا لا نجد ذكرا للتيمات فوق الطبيعية . وإنما قسمها تقسيما آخر حافظ فيه على واقعية تيمات العجائبي ، فقد صنفها إلى : موضوعات الأنا وهي المتمثلة في " التحولات والحتمية الشمولية ، تضاعف الشخصية ، امحاء الفاصل بين الذات والموضوع ، تحوّلات الفضاء والزمان "3 . وموضوعات الأنت وترتبط " بالغريب المجتمعي ... كما أن الرغبة الجنسية الواعية أو اللاواعية تشكّل محورها الأساسي "4 .

---

1 ـ مفهوم العجائبي من منظور غربي ـ عمري بنو هاشم ـ مجلة البلاغة وتحليل الخطاب ـ ص : 51

2 ـ نفسه ـ ص : 54 **3 / 4 ـ نفسه ـ ص : 62**

ب ـ 1 ـ التيمات فوق الطبيعية :

إذا عدنا إلى الديوان نجد التيمات فوق الطبيعية من جن ، وأشباح ، وأغوال ، ومصاصي دماء غير موجودة في النص ، لكن مع ذلك تنقشع بعض الملامح القريبة منها ، وكذلك حضور بعض الأفعال والأحداث الشبيهة بأفعال هذه الكائنات الخارقة أو المفارقة لعالمنا وهي من صنفين مختلفين :

ب ـ 1 ـ 1 ـ الصنف الأول مجهول وهلامي :

وهو بلا ملامح محددة ، وهنا تزداد خطورته ، وصفاته المرعبة والمخيفة . والأكثر من ذلك له سلطة وبطش وقوة وجهوزية تامة ، كما يتضح ذلك من خلال خطابه وأوامره في الكثير من القصائد ، يقول :

" أنا لدي عمل كثير على الهاوية

إتبعني

إمش ورائي

سترى

كل شيء "1 .

الشاعر يبدو مسلوب الإرادة وغير قادر على رد الفعل ، كل ما يفعله أنه ينفد الأوامر في صمت . ومرة أخرى يسأله بنوع من التوبيخ والتهديد :

" لماذا أنت ؟

في الشارع الذي أراه "2

وأحيانا يأتون في صفة الجمع :

" هل تنتظر أن يصعدوا إلى حلمك بلا أجنحة ؟

يصعدون مدججين بآلاتهم البيضاء

ليقتلعوا أظافرك ، وبرزانة المتدينين

يعلقون في أذنيك أجراس الكهرباء ... "3

---

1 ـ دفاتر الخسران ـ أحمد بركات ـ ص : 110

2 ـ نفسه ـ ص : 107

3 ـ نفسه ـ ص : 83

وأحيانا هذا الآخر المجهول يأتي في صورة رجل مجهول يطل عليه من داخل ثقب تحت الأرض :

" السلام عليك أيها الرجل الذي

يطل عليّ من ثقب في الأرض

إنني حزين "1

وأحيانا في صورة ملاك ، لكنه ملاك من نوع آخر ، ملاك قاتل :

" إخلع حذاءك

ألست ملاكا ؟

لا تقل إنك لم تذبحه بشفرة الحلاقة

وبأن الجريمة لم تكن أنيقة "2

كل هذه الصور والمشاهد والأفعال تجعل القارئ يشعر بنوع من الهلع ، ينتقل إليه أيضا ، ويهدد طمأنينته وسكينته . كما يشعر بنوع من التعاطف مع الشاعر / البطل الذي يبدو لنا أنه مهدد بهذه الأخطار المحدقة به ، والتي تأخذ أشكال شتى ، وصور شتى . وهذا ما أشار إليه روجيه كايوا الذي اعتبر أن الحكايات العجائبية تدور " في أجواء من الذعر والهلع وتنتهي في غالب الأوقات بحادث مأساوي ، عذاب أو موت أو فقدان للبطل "3 .

ب ـ 1 ـ 2 ـ الصنف الثاني الرموز ذات التشكل الحيواني :

على العموم الحيوانات قليلة في شعره ، وكذلك ما يتعلق بالطبيعة ... وخاصة في ديوانه الثاني " دفاتر الخسران " ، فلا وجود للربيع ، والغابات ، والأنهار ، والبحيرات ، وأسراب الطيور والنوارس ، ولا نافذة تطل على الأمواج ، والزقزقات ، وهسيس الأعشاب والحقول والروابي ... فالبعد الرومانسي باهت إن لم نقل أنه منعدم ، وهذا الأمر يعتبر من أهم مميزات الكتابة الشعرية عند الشاعر أحمد بركات . فقد قطع هذا الأخير مع تلك الصور المستهلكة حول الغروب والشروق والطبيعة والحب ...

---

1 ـ دفاتر الخسران ـ أحمد بركات ـ ص : 76 **2 ـ نفسه ـ ص : 57**

3 ـ مفهوم العجائبي من منظور غربي ـ عمري بنو هاشم ـ مجلة البلاغة وتحليل الخطاب ـ ص : 56

ومن الحيوانات التي حضرت في الديوان نجد : الخطاطيف ، الخيول ، الخيول المجنحة ، الكلب ، الفراشة ، النحلة ، الضفدعة ، السمكة ، الحمام ، العناكب ، الحشرات .

وأهم صنف تم ذكره أكثر من مرة ، وفي أكثر من موقع هناك الحيوانات الطائرة : وخاصة الخطاطيف ، الفراشة ، وما يرتبط بها من أجنحة ، ورفيف ، وريش ... وقد تم التركيز بشكل أساسي على وظيفتها أي الطيران ، والصعود نحو الأعلى ، إنها تمثل الأداة الأسمى للارتقاء ... ولكن الطائر هنا حضر بدلالات متعددة أولها الدلالة الجنسية ، فجلبير دوران يرى أن الطائر هو " رمز الإيروس المتسامي "1 . هكذا مع الطائر نجد أنفسنا فيما نحن نصعد فإننا نهبط أيضا ، فهو بالتالي رمز متناقض وجدانيا ambivalent ، فهو رمز للصعود والهبوط معا ، للملاك وللبيدو أيضا . وهكذا مع الطائر ومع الحيوان نجد أنفسنا أمام تيمة عجائبية أخرى تبدو غير موجودة ظاهريا في الديوان لكنها موجودة رمزيا ، يقول تودوروف " الجنس يظل أحد الملامح الأساسية في السرد العجائبي "2 . هكذا نلاحظ أنه مع الطائر تحضر مختلف المهيمنات البيولوجية المحرّكة للمتخيل : الوضعية ، والهضمية ، والجنسية . ولهذا السبب نجد حضور نظامي المتخيل معا النهاري والليلي في الديوان .

لكن بالإضافة إلى هذه الدلالات الصعودية الملائكية والدلالات الهبوطية الجنسية ، نجد للطائر دلالات أخرى تدور حول القلق من الزمان ، والخوف من الموت والكوارث والصدمات . وهذه الدلالة تتقوى مع وجود حيوانات أخرى كالكلب ، والحصان . فالحصان يقترن في الثقافات القديمة بالشر والموت . فالخيول حسب كراب ترتبط بالقلق " أمام التغير ، والانطلاق بدون عودة والموت "3 . وهو نفس ما انتهى إليه جلبير دوران في دراسته لرمزية الحيوان ، إذ اعتبر أن " الرعب أمام التغيّر وأمام الموت الملتهم ، هما التيمتان السلبيتان الأوليتان اللتان يمكن استنتاجهما من الرمزية ذات التشكل الحيواني "4 .

---

1 - Les structures anthropoligiques de l’imaginaire - Gelbert Durant ; p : 146

2- مفهوم العجائبي من منظور غربي - عمري بنو هاشم - مجلة البلاغة وتحليل الخطاب - ص : 62

3 - Les structures anthropoligiques de l’imaginaire - Gelbert Durant ; p : 80

4 – ibid – p : 95

ج ـ التيمات الواقعية في الديوان :

من أهم هذه التيمات نجد المرأة والحب ، وقد تم معالجتها من خلال تيمات الصنف الحيواني ، وتيمة الحلم وعلاقته بالواقع ، وقد توقفنا عندها أثناء تحليلنا للأبعاد السوريالية في الديوان . ويبقى لنا الآن أن نحلل تيمتين مهمتين تتعلقان بتحولات الفضاء ـ الزمان ، وبالبطل ومضاعفة الشخصية .

ج ـ 1 ـ تحولات الفضاء :

يقول الشاعر شوقي أبي شقرا ، وهو رائد من رواد السوريالية في العالم العربي ، موضحا مهام الشاعر الأساسية : " إن الشاعر هو أبعد ما يكون عن هذا الواقع الرتيب والمهذب والنظيف ، عن هذه العودة باستمرار إلى " المنزل " ، أي إلى " المألوف الحقيقي " و " المألوف التربوي " ، وهو بالتأكيد ليس شخص " يوم الأحد " "1 . واضح أن الشعر وفق ما يراه شوقي أبي شقرا ، ليس شعر البيت وإنما شعر المتاه . وحتى إن وجد البيت ، لن يكون بيتا مألوفا ، بل بيتا غريبا وعجائبيا كقوله حول منزل من منازله الشعرية العجيبة " في الطابق الأول تسكن بطة . في الثاني ذبابة . في الثالث حبة حمص . في الأخير نحن 2" .

وإذا عدنا إلى الأمكنة في ديوان " دفات الخسران " ، فإننا نجدها تنقسم إلى أمكنة واقعية ، وأمكنة عجائبية .

ج ـ 1 ـ 1 ـ الأمكنة الواقعية :

ويمكن تقسيمها إلى :

ـ **أمكنة تاريخية وجغرافية** معروفة من قبيل : الدار البيضاء ، أو بعض شوارعها ، كشارع الفداء ، وشارع محمد الزرقطوني .

ـ **وأمكنة إنسانية عامة** من قبيل : البيت ، ، الشارع ، الطريق ، السوق ، النافذة ، الباب ، الجدار ، العواصم ، المدن ، القصر ، السيارة ، القطار ...

---

1 ـ أندره بريتون ـ تأليف كميل قيصر داغر ـ سلسلة أعلام الفكر العالمي ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت ـ ط1 ـ 1979 ـ ص : 147

2 ـ نفسه ـ ص : 155

ـ وأمكنة طبيعية أو كوسمولوجية : الأرض ، السماء ، الفضاء ، الجبل ، الوادي ، شجر أركان ، خط الاستواء ، الشمس ، القمر ، الصحراء ، الأفق ، الفراغ ، المجرة ، حقل ... وقد ركز الشاعر بشكل أساسي على الأمكنة الإنسانية ، وخاصة حجرته في المستشفى ، وإن لم يصرّح بذلك لغويا بتاتا ... فالشاعر يتميز بأنفة وعجرفة عليا حتى وهو على فراش المرض ، عجرفة الطواحين في رواية سحرية " دون كيخوت " مثلا . ولا عجب أن نجد حضور طاغ للجدار في الديوان ، فهو يتكرر مرارا في الديوان ، بالإضافة إلى الباب ، والنافذة ، والسقف ... فكل عالمه يختزل هنا في غرفة مرضه حيث الجدران ، والسقف ، والباب ، لذلك من كثرة ملازمتها له ، فقد عمل على أنسنتها وإحيائها . فالجدار " يتنفس برئتين من حديد "1 ، وسقف الغرفة يرتعش ، أو يقطر منه الوقت ، والباب لها أوهام كثيرة ، وقلبها يدق بانتظام ... فالشاعر أحس بأهمية هذه الأمكنة لأنها تلازمه ، وتشاطره أوهامه ، وكوابيسه ، وأحلامه ، وهواجسه ... ألم يقل غاستون باشلار عن البيت (غرفة مرض الشاعر هنا تحولت إلى بيت طبعا من كثرة ملازمته لها) " إن البيت هو واحد من العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية "2 . فالبيت حسب باشلار يساعد على التذكر ، والتأمل ، والحلم ، والتخيل . ولذلك اعتبر أن البيت له قوة تخيلية عظيمة تعادل متخيل العناصر الأربعة : الماء ، الهواء ، التراب ، النار . فالمكان الذي نعيش فيه لا يكون جامدا ، أو محايدا ، ولا مباليا ، بل إنه ينخرط في حلم الشاعر ، ويشاركه أوهامه ، وهواجسه . والشاعر أحمد بركات أحس بقيمة هذه الأشياء التي تحيط به ، وأهمية اللحظة التي يعيشها ، لذلك بقي الشاعر مخلصا لمكانه حيث يتلقى العلاجات ، وللحظاته التي يعيشها داخل هذه الغرفة ، لدرجة أنه سيكتب ولأول مرة ما يشبه " البيان الشعري " شعريا من خلال قصيدته " عندما تريد " . إذ يحدد فيها نوع الشعر الذي يريد ، يقول أحمد بركات :

" عندما تريد أن تكتب عليك أن تحس بأنك لست

مسؤولا عن هذا الإرث من الأوهام

---

1 ـ دفاتر الخسران ـ أحمد بركات ـ ص : 72

2 ـ جماليات المكان ـ كاستون باشلار ـ ترجمة غالب هلسا ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر / بيروت ـ الطبعة الثانية ـ 1984 ـ ص : 38

إنصت إلى نبض الباب ، انشغل بالرعشة التي
تأخذ بالسقف ، مرة ، مرة ، أنظر إلى الأرض
وهي تضحك بلا مبالاة "1

هكذا نظرا لما يعيشه من مرض وملازمته لغرفة العلاجات ، فقد استنتج أن الشاعر ينبغي أن يبعث الحياة في الغرفة رغم صمتها وصلابتها وحياديتها ... الشاعر وفق هذا المنظور يصبح كائنا ميتافيزيقيا أو سحريا قادرا على بث الحياة في كل ما يحيط به . وهذه النزعة الإحيائية animisme هي نزعة قديمة في الإنسان ، عمل الشاعر على تحيينها في لحظة مرضه ، وفي منظوره للشعر والكتابة .

ج ـ 1 ـ 2 ـ الأمكنة العجائبية :

يرى عبدالدين حموش أن المكان الذي وظفه الشاعر أحمد بركات في ديوانه " دفاتر الخسران " هو مكان سوريالي ، بخلاف ديوانه الأول " أبدا لن أساعد الزلزال " فقد وظف فيه المكان البلاغي ، يقول : " يحضر ما نسميه المكان السوريالي ، بالخصوص في الديوان الثاني ، بينما يحضر المكان البلاغي بقوة في الديوان الأول "2 . وقد حصر البعد السوريالي أو ما يسميه أيضا " الغرائبي " في الأمكنة اللاواقعية ، وهي الأماكن فوق السماوية ، والتحت أرضية . حيث يقول : " يمكن قراءة المكان في المتن الشعري على أساس أنه مكان ببعدين " ـ مكان واقعي ، يضم السماء والأرض على حد سواء ـ مكان لا واقعي يضم ما فوق السماء وما تحت الأرض "3 . وهو ما لا نتفق فيه مع الباحث . ذلك أن الأمكنة كلها واقعية ولاواقعية في نفس الوقت . فاللا واقعية تخترق الواقعية ، وهذا ما تتولد عنه العجائبية كما رأينا في تحديد روجيه كايوا للعجائبية حين قال : " إن العجائبي يتطلّب التماسك والصلابة في العالم الواقعي من أجل تدميرها ، وإلحاق شتى أنواع التصدعات بنظم وقوانين الواقع "4 . وهذا ما كان يفعله الشاعر أحمد بركات ، فالأمكنة كلها غزاها البعد التخيلي والحلمي والعجائبي ...

---

1 ـ دفاتر الخسران ـ أحمد بركات ـ ص : 93

2 ـ المكان الفني في شعر أحمد بركات ـ عبدالدين حمروش ـ منشورات بيت الشعر في المغرب ـ دار أبي رقراق للطباعة والنشر / الرباط ـ ط 1 ـ 2010 ـ ص : 64 **3 ـ نفسه ـ ص : 84**

4 ـ مفهوم العجائبي من منظور غربي ـ عمري بنو هاشم ـ مجلة البلاغة وتحليل الخطاب ـ ص : 56

ذلك أن الشاعر يدخلنا على الدوام من خلال قصائده إلى أمكنة زلقة ، غريبة ، ومرعبة ، وجنائزية ، وتراجيدية أحيانا ...

مع ملاحظة أن الشاعر في بعض القصائد يميل إلى الواقعية أكثر في عرضه للمكان من مثل " شارع الفداء " ، " الدار البيضاء في 25 - 6 - 1993 " ، " حالة وفاة نادرة " ، " كلمة صغيرة " " رسالة متأخرة " ... وفي قصائد أخرى يبتعد عن الواقعية كثيرا ، ويفرط في السوريالية والعجائبية ، كما هو الحال في : " جسم لابد أن يستلقي على هواء " ، " صفاء الذهن " ، " الطمأنينة " ، " الشخص الثالث " ، " انتباه " ، " تطور سريع " ، " ينتظرني عمل كثير على الهاوية " ... والأمر في تقديري يعود لنفسيته ، ومزاجه ، وحالته الصحية ، والظرفية العامة التي تنبثق فيها هذه القصائد . فأغلب القصائد كتبها على فراش المرض ، حيث كان الشاعر يتعذب ، ويقاوم بطرق عديدة ، لك شبح الموت كان يلاحقه باستمرار متخذا هيئات وسحنات شتى ، لدرجة أننا نشعر أنه سينتقل في كل لحظة إلى الجهة الأخرى من الوجود ومن الحياة ، أو كما قال الشاعر أحمد بركات بلغة شعرية سامقة " بعد قليل سأقف وسط حضارة غريبة عني

تنهض في الظلام "1 .

هكذا نجد أن هناك تحولات جارفة تطال كل الأمكنة ، حيث القطار يمر في منتصف التاريخ ، ويعبر رأس امرأة ، وغالبا لا وجهة واضحة له . القبر محكوم بسلسلة من حديد ، وأحيانا تصعد به الريح إلى الأعلى . سقف الغرفة يقطر منه الوقت . زجاجة ينسكب منها الليل والنهار . العين بحيرة قديمة . خرائط الهاوية . كرسي يتبادله الملك والعبد طيلة الليل . الفم مسكن للأسماك . جزر الحليب . فوهة المدفع وقد تحولت إلى عش تضع فيه الطيور بيضها . برك تطفو فوقها الجثث . صحراء تشبه عباءة متصوف ميت ، عظامه هي الرمال . طرق كالبيض لا بداية لها . الشمس الساطعة في جوف الليل . حقل شاسع من المظلات البيضاء . مكان يحتمل أكثر من اسم .... هذا النوع من الكتابة حيث التحولات كثيرة وفجائية هو الذي ينتج عنصرا مهما من عناصر قصيدة النثر حسب سوزان برنار هو

---

1 - دفاتر الخسران - أحمد بركات - ص : 92

" المجانية " . والمجانية حسب كميل قيصر داغر هي التي " تجمع في الصورة الواحدة والتعبير الواحد بين عناصر مختلفة وحتى متنافرة أحيانا "1. ويكفي أن نعطي كمثال عن هذه التناقضات والتلاقيات الغريبة والمجانية ، القصيدة التالية " زوبعة " ، والتي تتكون من سطر واحد ، ومن صورة واحدة ، يقول فيها : " يوم الجمعة . بأربع عجلات "2 . فهذه القصيدة نموذج واضح للشعر السوريالي العجائبي حيث التداخل العزيز على السورياليين بين الزمان والمكان . حيث نلاحظ هنا كيف أصبح مكانا ، مركبة بأربع عجلات . وتفضية الزمان هنا ، عبر جعل المجرد (الزمان) محسوسا (عربة بأربع عجلات) ، هي تقنية خيالية يستعملها الشاعر رغبة منه في التحكم في الزمان والسيطرة عليه . والشعر عموما هو شكل من أشكال انسيابية الزمان وفظاعة الموت .

خاتمة : نزاع بنيات المتخيل في شعر أحمد بركات

لقد لاحظنا من خلال دراستنا لشعر أحمد بركات ، وخاصة ديوانه الثاني " دفاتر الخسران " ، وجود مسارين يتناوبان الظهور على مسرح الكتابة الشعرية عنده ، وهما : مسار الصعود ، ونمطه الجامع هو (الضوء) ، أما رموزه فهي الحيوانات الطائرة : الخطاطيف ، الحمام ، الفراشات ، النحل ، الأجنحة ، الريش ، الخيول المجنحة ... وهو ما يؤدي إلى تحقيق العمودية ، وإلى انتصار النظام النهاري للمتخيل بمختلف بنياته الفصامية . لكن النظام النهاري القائم على الصعود لكي يحقق وجوده الواضح والكامل فهو يستدعي الهبوط أو تحديدا السقوط . فالنظام النهاري للمتخيل حسب جلبير دوران هو نظام جدلي وسجالي ينشأ على التناقض l'antithèse . ومن أهم التناقضات التي يتأسس عليها النظام النهاري نجد :

ـ الطائر والأجنحة # الحيوان وهروب الزمن

---

1 ـ أندره بريتون ـ تأليف كميل قيصر داغر ـ ص : 155

2 ـ دفاتر الخسران ـ أحمد بركات ـ ص : 59

ـ العمودية المذكرة # السقوط والأنثوية

ـ الصعود # الهبوط

ـ الضوء # الظلمة

والشاعر أحمد بركات يحاول أن يحقق الصعود من أجل الانتصار على قلقه الأرضي الجارف حيث المرض ، والفقر ، وغياب الحب ، وخط الموت ... إنه يعمل على مضاعفة وجوده الواقعي من خلال وجود آخر جديد شعري وفكري ، يتخلص فيه من كل عذاباته ، وليصير (جسما يستلقي على هواء) . وقد توقفنا عند بنيات النظام النهاري الفصامية في شعر أحمد بركات ومنها بنية " الانكفاء " أو " التقهقر " recul ، والتي تجسد الرغبة في الانفصال عن الواقع . وذلك ما نلمسه في شعر أحمد بركات ، حيث هناك نزوع عارم للفرار من الواقع ، والتخلص من وطأته عبر آليات عديدة سوريالية وحلمية وسردية وشعرية كالتكثيف ، والإزاحة ، والرموز ، والصور ، والثنائيات ، والمفارقات ، والتجريد والهندسية ... وهذا ما لاحظناه في العديد من قصائده الحلمية السوريالية . حيث نجد سيادة بنيات الجزئية ، والانفصال ، والتفكيك ، واللاتواصل من قبيل : قطار يتجه وحيدا نحو المجهول ، امرأة لوحدها مصابة بالمستحيل ، راع مريض بالسماء ، قريب متحيز في قربه ومكتف به ، وبعيد متحيز في بعده ومكتف به ، قبر محكوم بسلسلة قديمة ، مائدة وحيدة في برية وحيدة ، جسم يستلقي على هواء ، سقف يقطر الوقت ، جدار يعاني لوحده من ضيق في التنفس ، شارع لوحده ، ويوم لوحده رغم آلاف الأرجل والغايات ... ثم هناك انفصامات أخرى تطال الأشياء كما في قصيدة " مؤامرة " : حيث الأقفال ، الأحذية ، المطرقة ، الموائد ، الشاحنة ، الشهود ، الأرجل ، الصيدلية ، بائع السجائر بالتقسيط . هكذا هي في النص تقريبا ما يوحدها هو علاقة الجوار ، الروابط الأخرى الدلالية غير موجودة أو باهتة . نفس الأمر نجده في قصيدة " التباس " يقول الشاعر :

" كلام

أم منقار صغير

وأقراص حماقة على " موكيط " أبيض

أم يد ممرضة

ـ ببطء شديد ـ

تربت على ظهر ضفدعة ؟ "1

حيث يصعب إيجاد النقطة العليا العزيزة على السوريالليين . فما العلاقة بين الكلام ، والمنقار ، والأقراص ، والممرضة ، والضفدعة ؟

لا شيء واضح ومحدد على الأقل ظاهريا ، فهناك ، أجزاء مفككة ومتناثرة ، ولا يمكن جمعها إلا بردها إلى البنية الفصامية الخاصة بالتقهقر والتشظي والهندسية ...

ثم هناك انفصام آخر أكبر وشامل ، وهو الذي يخص الشاعر . إذ أول ما سنلاحظه إذا تأملنا بنية الضمائر هو وجود أكثر من ضمير وأكثر من شخصية تعبّر عن الشخصية . وذلك ما عبّر عنه تودوروف ب " مضاعفة الشخصية " في الحكاية العجائبية . حيث نجد ثلاث ضمائر تعود على الشاعر توزعت بين : أنا ، وأنت ، وهو أو بين الشعر والمسرح والرواية إذا ما اعتمدنا التصور الأرسطي للأنواع ، وإن كان الأمر لا يهمنا في هذا المقام . والأمر يزداد تعقيدا حينما نجد ذلك الشكل من التخاطب بين الأنا والأنت كما في قصيدة " تطور سريع " حيث يقول الشاعر : " من أنت ؟ / ماذا أفعل معك ؟ "2 ، وأيضا في قصيدة " ينتظرني عمل كثير على الهاوية " ، حيث يقول الشاعر :

" لماذا أنت هنا ؟

في الشارع الذي أراه "3 .

أما في قصيدة " كلمة صغيرة " ، فالضميران معا (أنا) و (أنت) يعودان على الشاعر مما يعكس فصامية الشاعر ، ورغبته في أن يكون آخر ، يقول :

" أنا ذاهب إلى السوق

أرجوك انتظرني هنا حتى أرجع "4 .

تلك التجزيئية ، والانفصالية ، والتفكيكية ، تشمل مختلف قصائد الديوان ، مع بعض التشيّؤ ، والمكيكانيكية في بعض القصائد أو المشاهد على الأقل . وما يقوّي هذا التأويل هو غياب النظرة الرومانسية أو على الأقل ندرتها وخفوتها ، مع غياب واضح للحب ، وللطبيعة ...

---

1 ـ دفاتر الخسران ـ أحمد بركات ـ ص : 63
2 ـ نفسه ـ ص : 101
3 ـ نفسه ـ ص : 107
4 ـ نفسه ـ ص : 29

وهكذا نشعر ونحن نقرأ الديوان ، وكأننا في عالم مقفل ، قاحل كما في قصيدته " ريح العصر " ، حيث يقول :

" هذه ليست صحراء

هذه عباءة متصوف مات

وتلك عظامه تعبث بها ريح العصر "1 .

عالم مخيف ، وعدمي ، وبلا معنى ، عالم تقطنه الطواحين الهوائية ، والخرائب ، والحروب ، والنيران كما في قصيدته " انتباه " حيث يقول:

" .... كما لو كنت أمشي في منطقة العواصف

الذرية . حيث يسود شتاء نووي طويل ، زهرات

النار تتفتح بقوة ....

الدخان المتصاعد من الخرائب السفلى ، والأشياء المتناثرة ،

وإطارات معدنية مضغوطة بعنف أهوج ، وصور قديمة ملقاة

على الزليج ، وعليها دم أسود وليس ثمة سوى

بعض رجال مصدومين .

أي منطقة هذه

حيث أمشي

وأريد أن أغني ؟ ! "2 .

هكذا إذن نجد أنفسنا في عالم حديدي تراجيدي مغلق ، يصعب اختراقه ، وتهويته ، وتنظيفه ، وبعث الحياة فيه من جديد ... فمقابل هذا النظام النهاري ببنياته الفصامية ، نجد نظاما آخر هو النظام الليلي للمتخيل ، الذي يحاول أن يهدّئ من هذه النزوعات التفكيكية والتخريبية والمعدنية ... عبر ابتداعه لبنيات أخرى صوفية وتوحيدية وتناغمية ... وهذا ما يتقاطع مع المنظور السوريالي للشعر . فهم يتحدثون عن التناقضات ، والتباينات ، والاختلافات ... لكن مع بحث محموم عن الوحدة ، والتناغم ، والتكامل ... عبر عدة أدوات من بينها المضاعفة ، والتكرار ، ولزوجة التيمات ، والدمج ، والتكبير ، والتصغير ...

---

1 - دفاتر الخسران - أحمد بركات - ص : 86 **2 - نفسه - ص : 97 / 98**

II ـ قصيدة النثرعند عبدالإله الصالحي والواقعية الجديدة :

تمهيد : قصيدة النثر المغربية وثنائية الفرد والواقع

ما يميز العصر الحالي الما بعد حداثي هو سقوط الإيديولوجيات ، والمرجعيات ، ومختلف الحكايات الكبرى ، وأصبح البديل هو الاهتمام بالفرد من جهة ، والواقع من جهة أخرى . وتراهن الحداثة البعدية على اقتناص الفرد في خصوصيته ، واختلافه ، واستقلاليته ... ولذلك فهي تعمل على ثقب الجسم الكتلوي الجماعي وتذريره بحثا عن الفرد . ولعل أهم ما تم تغييبه في الإنسان هو فرديته وتحديدا جسديته . فالكوجيتو الديكارتي " أنا أفكر ، إذن أنا موجود " الذي تأسست عليه الحداثة الغربية ، يقوم على نفي وإلغاء حامل الفكر أي الجسدي والفردي . لذلك فالحداثة البعدية تتميز بإعادة الاعتبار للجسد ، وتحريره من مختلف الأفكار والقيود التي حاصرته ومنعته من التعبير عن كينونته . فنيتشه جعل الثقافة " تنويعا لا محدودا لموضوعة الجسدي "1 .

المحور الآخر الذي قامت عليه الحداثة البعدية هو إعادة الاعتبار للواقع والعصر والمجتمع ، والمقصود بذلك تحديدا الاهتمام بالحاضر ، بالآن ، والهنا ، وكل ما يتعلق بالمعيش واليومي والملموس ، يقول ميشيل مافيزولي : " إن المحسوس واليومي والحياة العادية ، وكل الأشياء التي تم الإنقاص من قيمتها ، وإنكارها طيلة الحداثة ، تنقلب إلى نقيضها "2 . هذان المدخلان المهمان اللذان اقترحتهما الحداثة البعدية ، للانطلاق ، والتطور ، وللعيش والتفكير ، هما الغائبان الأكبران في حالتنا العربية . ولذلك فمطاع صفدي يرى أن مشكلتنا

---

1 ـ نقد العقل الغربي : الحداثة / ما بعد الحداثة ـ مطاع صفدي ـ مركز الإنماء القومي ـ ط 1 ـ 1990 ـ ص : 32

2 ـ تأمل العالم ـ ميشيل مافيزولي ـ ترجمة فريد الزاهي ـ منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي / الرباط ـ ط 1 ـ 2005 ـ ص : 70

الكبرى في العالم العربي أتت من انغلاقنا ، وعدم انفتاحنا على الواقع ، وهو ما أدّى إلى تجمّد العقل العربي ، وتخشب الجسد . ويبقى الشعر هو سلاحنا ضد هذا التخشب . إلا أنه للأسف ظل شعرنا العربي بعيدا عن هذين المدخلين الأساسيين اللذين اقترحتهما الحداثة البعدية ، فالشاعر لم يعبّر عن فردانيته ، وتجربته الخاصة ، وإنما ظل حاملا لإيديولوجيات ورؤى خارجية يصرّفها لصالح تلك الجهات التي أوكلت له ذلك الدور . كما أنه بقي بعيدا عن الواقع ، وعن ما يحتدم فيه من تحولات وتناقضات وإشكالات . وكلما حاولنا أن نعثر على الشاعر وعلى الواقع في شعرنا العربي نكاد لا نجد .

وهكذا فقد ظل الشعر العربي يدور في حلقة مغلقة ، وكأنه يكتب بيد واحدة ، ولسان واحد ، وجسد واحد ... هذا المنظور الأحادي فوّت علينا فرص التجديد ، والتطوير . حيث يتم إعلان الحرب على أية محاولة حقيقية تتغيّا الانعتاق من ربقة السائد ، وتفجير زوايا وأمكنة أخرى للرؤية . إذ سرعان ما يتم محاصرتها ، والقضاء عليها في المهد ، أو استقطابها ، كي نعود من جديد ، للكتابة بنفس اليد ، ونفس اللسان ، ونفس العقل ، ونفس العين ، ونفس الجسد ... وهذا ما أشار إليه مطاع صفدي ، حينما اعتبر أننا لم نبدأ بعد ، وكل ما توهمناه أنه بداية من خلال التماهي مع الذات (التراث) ، أو التماهي مع الآخر (الغرب) ، كان خارج نقطة الانطلاق الصحيحة . ونقطة البدء لن تخرج عن قطبين أساسيين ظلا مغيبين في أغلب محاولات التحديث ، وهما : الذات والواقع .

لقد قام المبدعون العرب ، وخاصة الشعراء بالكثير من الجهد على مستوى الولوج إلى الذات ، والتعبير عن تناقضاتها ، وهواجسها ، وأحلامها ، وتطلعاتها ... لكن رؤيتهم ظلت مثالية أو خيالية أو رومنسية ، أو رمزية ، أو سوريالية ، أو حالمة ... ذلك أن الذات الحقيقية ، الذات الواقعية ، الذات الجسدية ظلت مغيبة ، ظلت في الثلّاجة ، وبشكل دقيق في " مبرّد " الثلاجة . والجسد حسب نيتشه هو مصدر القوة ، مصدر الإبداع ، مصدر الجديد ، مصدر الانبثاقات والهبّات المختلفة ، والثقافة عنده هي " لغة الجسد الرمزية "1 . فليس هناك أي انفصال بين الجسدي والثقافي ، أو بين الطبيعي والثقافي . وهذا خلاف ما كان يقع في بيئتنا العربية فقد ظل الجسد مقموعا ، وممنوعا من التعبير ، ومن الكلام ، وخاصة في

1 ـ نقد العقل الغربي : الحداثة / ما بعد الحداثة ـ مطاع صفدي ـ ص : 33

الثقافة الرسمية أو السائدة . ولم يجد الجسد العربي منفذا لكي يعبّر عن نفسه سوى تلك المعارف ، والأنواع الثقافية والفنية الهامشية من قبيل : (الأحلام ، والأمثال ، والنكت ، والفنون الشعبية بمختلف أصنافها ...) . هكذا فالكتابة بالمعنى العميق والحقيقي تتطلب الجسد ، فهو الذي يكتب حسب نيتشه ، يقول : " كنت أكتب بكل جسدي ، بكل حياتي "1 . والإنسان الأعلى الذي بشر به نيتشه هو حسب مطاع صفدي " تجسيد للجسد الحر المنعتق مما يكبت وجوده الطبيعي ، ووجوده الأصلي اللا إيديولوجي "2 . ولذلك فإن أي كتابة خارج الجسد ، خارج الفرد أو الذات تظل مجرد استنساخ لما هو سائد وما هو مكرّس وموجود . ويبقى الحل حسب مطاع صفدي هو ضرورة ربط اللغة ، والإبداع ، والكتابة ، والفكر ، بما هو فردي في الشخص ، بالجسد ، والكلام من جهة ، وباليومي ، والمباشر ، والحياتي ، والمتغيّر ، والخاص من جهة أخرى ... فهل فعلنا ذلك على الأقل إبداعيا وشعريا ؟

لقد حاول الشعر لكنه لم يفلح ، لأن الشاعر لم يكن يمتلك الجرأة الكافية للتعبير عن جسده وعن واقعه ، فتعبيره كما قلنا سابقا ظل هلاميا ومتعاليا ومبهما في الغالب ، ولا يشكّل أية صدمة حقيقية في التلقي العربي . ربما الرواية حاولت تغطية هذا النقص ، أو هذا الفراغ ، على الأقل على مستوى المبدأ الثاني في معادلة التغيير ، أي الارتباط بالواقع . فقد حاولت منذ ظهورها في بداية القرن العشرين أن تنفتح على الحياة ، بمختلف مراياها ، وصورها ، وانثناءاتها ، وطيّاتها ... لكنها هي الأخرى ظلت منحصرة في جلدة الواقع الظاهري ، ولم تتمكن من تجاوزها لاكتشاف المجهول في الواقع ، وبالتالي فقد اكتفت بالوصف ، وبإعادة إنتاج الواقع ، ومحاكاته ، وعكسه ، دون إضافات حقيقية أو تغيير ، أو فهم على الأقل لخيوطه ولعبته . لأن الإبداع عموما ، بما في ذلك الكتابة الروائية يتطلب البحث ، كما قالت الروائية الفرنسية ناتالي ساروت التي تنتسب لما يعرف بالرواية الجديدة le nouveau roman " إننا نؤمن أن الأدب كسائر الفنون ينبغي أن يرتكز على بحث recherche "3 وهذا البحث هو الذي يساعد الروائي في " تعرية واقع مجهول "4 .

---

1 ـ نقد العقل الغربي : الحداثة / ما بعد الحداثة ـ مطاع صفدي ـ ص : 34 2 ـ نفسه ـ ص : 35

3 ـ الرواية والواقع ـ تأليف مجموعة من الكتاب ـ ترجمة : رشيد بنحدو ـ منشورات عيون المقالات ـ دار قرطبة / الدار البيضاء ـ ط 1 ، 1988 ـ ص 10 4 ـ نفسه ـ ص : 11

وهكذا فالرواية العربية لم تتجاوز الواقعي الظاهري ، والمرئي ، والمتعارف عليه ، والبحث فيما يتحكم في هذا الواقع من خيوط لا مرئية ... ولذلك فهي لم تستطع النزول إلى خطاب السلطة ومحاولة تفكيكه روائيا ، كما أنها من جهة أخرى لم تعط الكلام للجسد كي يتكلم باعتباره مصدر القوة كما قال بذلك مطاع صفدي ، نيتشه ، فوكو ، دولوز ... إلا في بعض الحالات القليلة (الطاهر وطار في " الحوات والقصر " ، عبدالرحمان منيف في " شرق المتوسط : الآن هنا " وفي " مدن الملح " ، حيدر حيدر في " الزمن الموحش " و " وليمة لأعشاب البحر " ، محمد شكري في ثلاثيته : " الخبز الحافي " ، " زمن الأخطاء " ، " وجوه " ، وعبدالقادر الشاوي في " كان وأخواتها " ...

أما الشعر فقد ظلّ سكرانا بالظلمة ، متعاليا ، ومفتتنا برموزه ، وألاعيبه ، وأساليبه المتوارثة ، ولم يتمكن من تحقيق الثورة الموعودة ، أن يصبح الشعر ، والفن ، والفكر جزءا لا يتجزأ من وجودنا اليومي ...

ففي المغرب ظلت القصيدة الحديثة تابعة للسياسي : (الحركة الوطنية في مرحلة الاستعمار وبداية الاستقلال ، والحركة اليسارية التقدمية في أواخر الستينيات والسبعينيات وبداية الثمانينيات) . وللأسف فوتنا بدايتين شعريتين مهمتين من اقتراح أحد المبدعين العظام في تاريخنا المغربي المعاصر ، أقصد الشاعر الكبير مؤسس الحداثة الأدبية والشعرية في المغرب محمد الصباغ . للأسف مرّ من بيننا محمّلا بالخيرات ، والإبداعات ، والبدايات ، والمشاريع ... لكن دون أن نلتفت إليه ، ودون أن ننصت إليه ، وأن نتأمل ما يحمله وما يقترح علينا من أفكار وأحلام وبدايات ...

هاتان البدايتان اللتان اقترحهما علينا محمد الصباغ هما : قصيدة النثر والتي كتبها منذ خمسينيات القرن المنصرم ، فقد أصدر ديوانين ينتميان لقصيدة النثر ، الأول " شجرة النار " سنة 1955 ، والثاني " أنا والقمر " سنة 1956 . لكن المغرب الثقافي والشعري تحديدا لم يتلقف الدعوة بمحبة ، بل لم ينتبه إليها أو لم يقرأها البتة ، الدليل على ذلك أن أغلب نقاد الشعر ومؤرخيه لا زالوا حتى اليوم يقصرون رواد الحداثة على عبدالكريم الطبال ، ومحمد السرغيني ، وأحمد المجاطي ، ومحمد الخمار الكنوني ... ولا يتطرقون بتاتا للشاعر محمد الصباغ كأحد مؤسسي الحداثة بالمغرب ، بل هو سبقهم جميعا !!! (

عبدالكريم الطبال نشر ديوانه الأول حتى 1974 ، بينما الشعراء الثلاثة الآخرون لم ينشروا أول ديوان لهم حتى 1987) .

الاقتراح الثاني تمثل في القصيدة النثرية الشذرية أو (الكتابة الشذرية) من خلال ديوانيه / كتابيه : " شموع على الطريق " 1968 ، و " شجرة محار " 1972 . لكن للأسف مرة أخرى أخطأنا الموعد مع هذه البداية العظيمة ، فقد مرت هذه المحاولة أيضا دون أن تترك أي صدى ، أو رجة حقيقية في الجسد الشعري المغربي المترهل !!! ...

وسننتظر حتى الثمانينيات ليلتحق بعض الشعراء بالاقتراح الأول (قصيدة النثر السطرية) ، وحتى التسعينيات ليلتحق البعض الآخر بالاقتراح الثاني المتعلق ب " الكتابة الشذرية " أو قصيدة النثر الشذرية ...

لا يهمنا هذا الأمر الآن ، إذ سنخصص له مبحثا مستقلا ، إن شاء الله ، تحت عنوان " قصيدة النثر الشذرية بالمغرب " . ما يهمنا هو أن نتابع الحديث عن الشعر المغربي الحديث وعلاقته بمصدري الشعر الأساسيين أي الذات والواقع .

فالعودة إلى الذات بدأت تتقوّى وتتأكّد في فترة الثمانينيات ، أما بالنسبة للمصدر الثاني المتعلق بالواقع ، فقد ظل غائبا ، باستثناء بعض المحاولات ، التي ظهرت في أواخر الستينيات ، لكن تم التصدي لها من طرف التقليديين أو حتى من المحسوبين على الحداثيين (تحضرني هنا حالة الشاعر أحمد صبري الذي نشر ديوانا شعريا عبارة عن قصائد نثرية استند فيه على الواقع اليومي هو " أهداني خوخة ومات " ففتحت جبهة ضد هذا الديوان الذي خرق المألوف شكلا (اختيار قصيدة النثر بدل قصيدة التفعيلة ، أو قصيدة الوزن) ، ومضمونا (باعتماده على الحياة اليومية في صياغة قصائده) . وكان من الذين هاجموا شعر أحمد صبري الشاعرة مالكة العاصمي وهي محسوبة على الشعراء الحداثيين) .

وهكذا سننتظر أواخر الثمانينيت وبداية التسعينيات ، ليظهر بعض الشعراء الشباب العازمين على فتح باب الواقع مهما كان موصدا ، ومن هؤلاء : أحمد بركات ، حسن نجمي ، عبدالإله الصالحي الذين خصصت لهم جزءا من هذه الرسالة ، بالإضافة إلى آخرين طبعا من أهمهم جلال الحكماوي ، وعبدالسلام الموساوي ، وسعد سرحان ، وطه عدنان ، وميلود الغرافي .... وما ساعد على تحقيق هذه النقلة المهمة في الشعر المغربي الجديد ، هو أيضا

هذا الانتشار الكثيف للرقمي ، مما جعل دائرة الشعراء تكبر ، والاقتراحات تتزايد ، والرغبة في التعبير عن الذات تكبر (شعر السيلفي) ، وعن الواقع أيضا . وهذا المطلب الأخير هو ما نجده جارفا عند أغلب الشباب ، وذلك ما تم التعبير عنه من خلال أشكال الغناء الجديدة كالراب والتي تمتح كلماتها وموضوعاتها من الواقع الحي والمباشر الذي يعيشه شباب اليوم ...

إن ما حققه هؤلاء الشعراء في تسعينيات القرن الفائت وبداية القرن الحالي ، هو أشبه بما حققه محمد الصباغ في خمسينيات وستينيات القرن العشرين على مستوى الشعر ، وما قام به محمد شكري على مستوى الرواية ، بطرقه لتيمات محرّمة ، اجتماعية ، وثقافية ، وجنسية ... ويبقى عبدالإله الصالحي ، هو أحد الشعراء الذين فتحوا باب الواقع ، وباب الذات بقوة من خلال ديوانه " كلما لمست شيئا كسرته " ، فقد استطاع أن يكسّر صلابة وعنف الواقع ، وأن يتغلغل في الشوارع الخلفية للمدن الكبرى (باريس خاصة) ، وفي ليلها ، وحاناتها ، ومقاهيها ، وفنادقها الرخيصة والغالية ... وأن يفكك وبوعي أو ببحث حسب ناتالي ساروت ، شفرة الواقع ، وأن يكشف لنا الوجوه والأيادي المتحكمة في شقائنا وفقرنا وتخلفنا ... إن ديوانه هو أشبه بملحمة الطبقات المسحوقة ، على غرار الرواية التي كانت ملحمة الطبقة البورجوازية بلغة جورج لوكاتش . فما هي أهم الأسئلة ، والتيمات ، والمسالك ، والاقتراحات التي عرضها علينا عبدالإله الصالحي من خلال ديوانه " كلما لمست شيئا كسرته " ؟ وما نوع المتخيل الذي يهيمن على هذا الديوان ؟

1 ـ كيف نقرأ شعر عبدالإله الصالحي ؟

أ ـ قطاف القراءة الأولى أو الواقعية المقاتلة

وأنت تقرأ شعر عبدالإله الصالحي ، لابد أن تنتابك مشاعر كثيرة ومتضاربة ، فقد تبكي أحيانا كما لو أنك أمام تراجيديا يونانية موغلة في الوجع ، فالشاعر يعرض علينا الواقع من زوايا أخرى ، من زوايا حادة جدا ، حيث الألم يبدو ضالعا في السن ، وموغلا في الروح كسكين . هكذا يصرّح الشاعر بقلبه الممزق ، وبسخرية موجعة دونكيخوتية أنه لن يستسلم وسيقاوم ، لكن يبدو لنا هذه المرة أن الجيوش ليست قطعان غنم كما في رواية سرفانتيس ،

بل قطعان ذئاب ووحوش مفترسة . نشعر أن الشاعر هو الخروف ، هو الوجه الطيب في عرس الدم هذا بلغة غارسيا فدريكو لوركا ، حين يقول :

" بنزق المعدمين أزاحمكم

بدمي الملوّث

وفهمي الضيق للأشياء

جلبت دراهمي من بعيد

أنا " (كلما لمست شيئا كسرته ـ ص 29)

وبعد أن يستعرض بطش هؤلاء المتحكمين في المشهد وقوتهم وجبروتهم ، والذين يشكّلون تحالفا أو تكتلا طبقيا شرسا يتكوّن من :

" أبناء الجنرالات ورجال الأعمال والوزراء وقادة الأحزاب " (29) . همهم الوحيد هو تدجين المجتمع ، والمتاجرة في بؤسه بأشكال مختلفة ، وبطرق مختلفة ، من أجل احتكار الثروة والسلطة والجنّة أيضا (جنّة الأرض) ، يقول :

" أحس بالتفاهة وأنا أزاحمكم في مقهى هذا الفندق الفخم

محتسيا بيرّة بسبعين درهما " (30) .

هكذا نشعر بتضخم السلطة ، وبحقيقتها الدامية ، وبأنيابها الحادة ... وبأن المواطن أمام هؤلاء يبدو مجرّد فأر صغير يساهم في تتميم الفرجة ، فانسحاقه مفروغ منه ، فقط مسألة وقت . وممانعته لن تطول ففي الأخير ينبطح بطريقة أو بأخرى ،وفي أسوء الحالات يتحوّل إلى قلم يخدم أجنداتهم المسمومة . يقول :

" تقضي نهارك كحمار

يتلقّى الأوامر وينفّذها من أجل ضمان الراتب .

الحقراء

الذين يلاحقونك في عاصمة النور

عرب المشرق والمغرب

الذين يعرفون من أين تؤكل الكتف

---

1 / 2 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ دار توبقال للنشر بالمغرب ـ ط 1 ـ 2005 ـ ص : 29

3 ـ نفسه ـ ص : 30

لاحسو الأحذية ،
يتفنّنون في الحط من معنوياتك
كي تقع في الفخ وتكتب عنهم مثلما تفعل الآن . "1 .
ببساطة وأنت تقرأ مثل هذه المقاطع ، والقصائد ، تشعر أننا جميعنا مخدوعون ، وأن الديموقراطية ، والتناوب على السلطة مجرّد شعارات يستعملونها لتخدير الناس وتضليلهم والكذب عليهم . فالطبقة السياسية واحدة ، وما يسمّى معارضة وهم . فهم أيضا يصلهم نصيبهم من الكعكة ، وإن لم يحكموا فهناك مناصب ومغانم وكراسي في الانتظار .
عبدالإله الصالحي شاعر حزين ، ومتألم ، ويداري معاناته وألمه وغصته وقلقه الشديد بالخمر والحب والشعر والسخرية والسباب المباشر أحيانا ...
شعر عبدالإله الصالحي شعر آخر ، واقعي حد السكّين ، حدّ البكاء . فهو يكشف لنا من خلال شعره عن واقع مفعم بالتناقضات ، واقع يجتمع فيه النخاسون والعبيد ، الدم والضحك ، الموت بالتقسيط والحياة بالجملة ، الحب واللحم ، الوردة والأشواك ... واقع تحتي ، سفلي ، غريب ، كرنفالي ، وعجيب ... هكذا نحس أن عبدالإله الصالحي شاعر المغاور ، والأقبية ، والأبواب السفلية للجحيم ... وهو في كل ذلك يشدّنا إليه ، ويجعلنا نتابع عالمه مبهورين ، وقد نتساءل بأنفاس لاهثة ، هل فعلا كل هذه الأشياء تعيش بيننا ، في مدننا ، في حياتنا ، في وجودنا المريع ؟ ! ...
عبدالإله الصالحي يدخل إلى الواقع بكاميرا شاعرية ، تقتنص المشاهد ، واللحظات ، والشخوص ، والحكايا بعناية ... فتنقل لنا الواقع متحرّكا ، ومنفتحا على الهول ، واللذة ، واللاجدوى ... وقد نتساءل نحن أيضا كقراء ، كما تساءل شاعر القسوة والألم أحمد بركات " وماذا بعد ؟ " ...
مع عبدالإله الصالحي ، نشعر أن الشعر عنده غير ذلك الذي نعرف ، إنه شعر مختلف تماما عن كل ذلك الصفير الذي ملأ دماغنا طيلة قرون ودون فائدة تذكر ... هنا عبر هذا الشعر نرى وجوهنا ، كينوناتنا ... ذلك أن عبدالإله الصالحي يكتب بأيدي كثيرة ، وألسنة شتى . فهو يكتب أحيانا كطبيب نفسي يعيش في بهو مزدحم بالمرضى والحماقات . وأحيانا

---

1 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 26

أخرى يكتب كثوري هزمته الحروب والدسائس ، المدن والأنظمة والطبقات السائدة ... وفي مرات أخرى يتدلّى بصمت كظل أو كضوء نحو أراضي الجسد السحيقة ، ليذكّرنا بالتفاح المحرّم ، ودغل الرغبة الضاج بالغموض والسحر والمجازات ... فثمة عالم لا نراه جيدا ، يحاول أن ينفض عنه الغبار ، أن يصقله جيدا ، لنراه ، ولنرى من خلاله ذواتنا ، وإيروسيتنا ، الأشرس من عضات كلب في ذروة النزوة ...

هكذا نجد أمامنا واقعا مختلطا وعجيبا ، واقعا سوريباليا وغير مفهوم رغم أنه واضح جدا لحد الفضيحة . حيث نجد كما يقول الشاعر :

" سيارات فاخرة

مدن صفيح من كل الأنواع "1

كما نجد :

" الغني يسبّح بحمد أبيه

والفقير يقتل ذويه بصدق مريع "2 .

بالإضافة إلى ذلك ، نجد يوميات مشبعة بالغموض ، والتربصات ، والثرثرات ، والأجراف ، والتخوم ، والخمر ، واللحم ، والنظرات ، والسكاكين التي تشحذ في الرؤوس وتحت الطاولات ... الشاعر نفسه ينخرط في هذه الطاحونة كما سماها في إحدى قصائده ، لكنه يعدل عن أن يتحوّل كما في مشهد غروتيسكي إلى خطم مدجج بالقواطع والسواحق والأنياب ... يقول :

" بدل أن أجهز عليك كذئب الغابة

لحست يدك كالجرو

طامعا في الحب "3

هنا في الحانة ، يجتمع القاتل والقتيل ، الجلاد والضحية ، الملك والعبد ، الذئب والحمل ، المال والشعر ، اللحم والحب ... هنا في الحانة يصحو الشاعر عوض عن يسكر . وهكذا ورغم الضجيج ، والضحكات ، وقرقعات الكؤوس ، والنظرات ، والأحاديث غير المكتملة

---

1 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 42

2 ـ نفسه ـ ص : 30

3 ـ نفسه ـ ص : 36

، نجد الشاعر ينصت جيدا لكل ما يحيط به ، ولحسن الحظ وإن نسي كل شيء فهو لا ينسى أناه الشعرية التي تختم الليلة ، كما تختم القصيدة بحكمة في شكل كوميديا سوداء جارحة :

" أحس بالتفاهة وأنا أزاحمكم في مقهى هذا الفندق الفخم

محتسيا بيرّة عادية بسبعين درهما "1 .

دائما يجد الشاعر نفسه في أجواء مبهمة ، أجواء بعبق ألف ليلة وليلة ، والماركيز دو ساد ، وأبي نواس ، وشارل بودلير ، وغيرها من الإبداعات اللعينة ... إبداعات تغنّت بالجسد ، وخيال الجسد ، وثروات الحب ، والجنس ، والمتعة ، والمجون أيضا .

هكذا يجد الشاعر عبدالإله الصالحي ، هو القادم من حضارة غارقة في التخلف ، والكبت ، والانغلاق ، والتكتم ، والتمزق ، نفسه دفعة واحدة أمام عالم واضح ، ومنفتح ، وحر ، لكن بألغاز كبيرة ، وأسئلة كبيرة ...

" أنت الآن في حوزتهن طازج ومبهم

ولأنك مجرّد عابر

يضعن شيئا من الحنان البض في أفواههن

ويلحسنك بصدق "2 .

هكذا تتفتح غرابات كثيرة ، وأساطير عجيبة ، وحقائق ساطعة كالدم من هذا الواقع المكرور ، الراكد ... فما أن تلجه ، وتحرّكه قليلا ، حتى تستيقظ عوالم ، ومشاهد ، وحكايا ، ورعشات ، وقهقهات ، ونظرات ، ودموع كثيرة ...

في هذا العالم الذي نقله لنا عبدالإله الصالحي ، نجد الملاك والشيطان يسيران جنب إلى جنب ، وأحيانا يتقاسمان الطاولة والكأس ، حتى أننا لا نعرف أين ينتهي الملائكي ، وأين يبدأ الشيطاني ، يقول الشاعر :

" تبدو مثل ملاك في عالم تزيّنه الخديعة

وتفكّر جديا في مضاعفة الثمن "3 .

وبعد رجّ المشهد جيدا ، واستقطار ما فيه من تناقضات ، وألاعيب ، وحيوات ، وحكايا ، وألغاز ... ينهي القصيدة بهذا المشهد الإيروتيكي الذي يلخص الكثير الكثير من الأشياء ،

---

1 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 30

2 / 3 ـ نفسه ـ ص : 43

يقول :

" إنهن حواليك بإيمانهن المضجر ونهودهن الصلبة

طريق سيّار نحو اللذة

لعابهن يضيء

وأنت مزدهر كسكين "1

إلى جانب هؤلاء الصغيرات الجميلات ، وإلى جانب أبناء الطبقات السائدة ، وإلى جانب الأقلام المأجورة ... يبقى الشاعر متخبطا بين الأضداد محاولا أن ينجو من كماشة المال ، والجنس ، والسلطة ... سبيله الوحيد إلى ذلك قصائد بملامح ثائرة ، قصائد لا تشبهه بتاتا ، يقول في قصيدته أمنية :

" أتمنى أن لا تشبهني قصائدي أبدا

فأنا رجل عصبي لا صبر له

بطني متهدّل

وأسناني الأمامية شديدة الصفرة

كما أنني نذل

وتنقصني الكرامة . "2 .

ب ـ فرضيات تأويلية قابلة للتوسيع :

ب ـ 1 ـ العناوين :

يتكوّن ديوان عبدالإله الصالحي " كلما لمست شيئا كسرته " الصادر سنة 2005 عن دار توبقال للنشر بالمغرب ، من 31 قصيدة جاءت كالآتي : دروس باريسية ، الحب عام 2003 ، وحدة ، جبهة الحب ، المقامر ، شكرا جزيلا جيل دولوز ، قبر الصديق المجهول ، أمنية ، أبوّة ، أمام مرآة الحلاق ، انتحار عاطفي ، أبناء اللصوص ، استغاثة ، الحب المذنب ، قصيدة الذئب المهزوم ، الفاشل ، الكفاف ، مجرد عابر ، العدو ، من حين لآخر ،

---

1 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 45

2 ـ نفسه ـ ص : 24

هل تفهم ؟ باريس ، هذه الدوخة ، جيل القمامة ، فرنسا وشركاؤها ، اضغطي قلبك جيدا لقد وجدت فتّاحة العلب ، القليل من الموهبة ، صخور تنهرهم في القلب ، جنس الأفكار ، استيقاظ ، كلام معتوه .

ـ عنوان المجموعة الشعرية " كلما لمست شيئا كسرته " ، يقذف بنا في عالم من الغرابة والعجائبية ، ذلك أنه يتضمن تعارضا بارورديا مع أسطورة ميدوازا ، حيث كانت تمتلك ميدوازا قدرات خارقة ، ذلك أنها كانت تحوّل كل شيء لمسته إلى ذهب . الذهب / التكسير هذه خلاصة العنوان والأسطورة . ثمة فرق كبير جدا بين النتيجتين وإن كان هناك تشابه على مستوى الفعل (اللمس) . هكذا بالإضافة إلى المفارقة ، والتناص الأسطوري . يمكن أن نتحدث عن ثنائيات أخرى ترتبط بما سبق من قبيل الملائكي / الشيطاني ، الأسطوري / الواقعي ، الخيالي / اليومي ... كما يمكن أن نتحدث من جهة أخرى عن الشاعر اللعين ، أو المخرّب ، أو المرفوض ، أو المنبوذ ... وهكذا فالشاعر يعلن عن انتمائه منذ العنوان إلى تلك السلالة الشعرية التي أعلت العصيان ، والرفض لكل ما هو سائد ، والثورة عليه ، وتفجيره أو تخريبه من قبيل : الصعاليك ، أبو نواس ، عمر بن أبي ربيعة ، أبو العلاء المعري ، الماركيز دو ساد ، شارل بودلير ، آرثر رامبو ، لوتريامون ، مايكوفسكي ، مظفر النواب ، محمد الماغوط ، محمد شكري ، عبدالقادر الشاوي ، عبدالله زريقة .... وقد أعلن الشاعر عبدالإله الصالحي عن هذا الانتساب حين قال :

" شارل بودلير أقرب إلينا من أبي تمام
نتقيّأ المستقبل كل صباح
التقدّم يحمل وزرنا بحروف بارزة
يخذلنا الكحول والشعر أكثر فأكثر "1 .

هكذا إذن نجد أنفسنا أمام شاعر مختلف يعلن الحرب دون هوادة على ما هو قائم ، يعلن الهدم ، والتخريب ، والقطيعة ... وكأن لا شيء يعجبه أو يرضيه . شاعر مصمّم على البدء من جديد . على الدخول إلى أراضي شعرية جديدة ، ومعالجة قضايا وتيمات جديدة ، وتبني أساليب ولغة وشعرية جديدة . واضح أن التغيير الذي يريده الشاعر لن يكون تغييرا سطحيا

1 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 65

. إنه عازم على النفاذ ، والغوص بعيدا بحثا عن بداية شعرية جديدة مغايرة ومختلفة .
واضح أن الديوان سيكون فضاء لحروب طاحنة ، لمعارك ، وتدافعات ، وصراعات شتى .
فما هي ملامح هذه الحرب التي أشعل فتيلها الشاعر ؟ وعلى من ؟ وما هي أسلحته وعدته لحسم المعركة لصالحه ؟

الحديث عن الحرب نجده في الكثير من عناوين القصائد التي يشتمل عليها الديوان ، عناوين تحمل دلالة الحرب أو تشير إليها بطريقة أو بأخرى ، مثل : دروس باريسية (الدرس لا يأتي في عرف المتخيل الكوني الحكائي والشعري ، إلا بعد تجربة ، أو محنة ، أو معركة ما ...) ، جبهة الحب (الحب معركة أخرى) ، المقامر ، قبر الصديق المجهول ، انتحار عاطفي ، أبناء اللصوص ، استغاثة ، قصيدة الذئب المهزوم ، الفاشل ، العدو ، فرنسا وشركاؤها ...

ب ـ 2 ـ الحيوانات في الديوان

نادرة . ثمة ثلاثة حيوانات تحضر في الديوان ، وخاصة الكلب والذئب . فظلالهما تحضر بشكل أو بآخر في مختلف القصائد . وثمة عواء حاد يسري في أطراف وزوايا المعاني والصور والتراكيب . في قصيدة " قصيدة الذئب المهزوم " نجدها تقوم على التعارض بين صورة الكلب التي تتلبس تقريبا الجميع ، وصورة الذئب المفترس . فالبشر عموما لا يخرجون عن كونهم إما كلاب أو ذئاب ، ولا شيء آخر ، يقول عبدالإله الصالحي :

" العاطفة كلب أجرب
ينهشني لأعوي كتسعين في المائة من الحقراء الذين يسكون هذه
المدينة .
الكلب يهزم الذئب
في أعماقي "1

بالمقابل لا وجود لطيور ، أو حمام ، أو نوارس . فقط كلاب وذئاب ، وخطوم مفتوحة وأنياب وغمغمات ...

واضح أن الحيوان يحضر في شعر عبدالإله الصالحي كرمز حامل لدلالتين مختلفتين :

---

1 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 35

دلالة الجنس كما أشار إلى ذلك سيجموند فرويد ، أو دلالة العنف بحسب ما ذهب إلى ذلك آدلر . هذا على المستوى الظاهر وبحسب ما يرمي إليه الشاعر بعظمة لسانه . يقول في آخر قصيدة " الذئب المهزوم " :

" بدل أن أجهز عليك كذئب الغابة

لحست يدك كالجرو

طامعا في الحب "1 .

لكن جلبير دوران يرفض هذا الاختزال للحيوان في الدلالة الجنسية ، مؤكدا على دلالات أخرى عامة ومتعالية وعلى رأسها القلق من التغيرات التي تطرأ بسرعة أو بشكل مفاجئ في حياتنا . ويتنضد هذا القلق في الرمزية الحيوانية حسب جلبير دوران مع الأحداث الخطيرة مثل " الموت ، الحرب ، الفيضان ، حركات الزمان والكواكب ، دوي الرعد ... "2 . هذه المعاني لا نعدمها في قصائد الديوان ، فالحرب ، والموت ، والتحولات المخيفة ، والكوارث ... تخترق شعره من جهات شتى .

الحيوان الثالث هو " الحمار " . فالمهاجر ، والعامل عموما مرغم على أن يعمل كحمار يوميا ليضمن قوته ، واستمراريته في الحياة . فإذا كان لينين اعتبر العمل عبودية مأجورة ، أي أن العامل يتحوّل إلى عبد ، فإنه حسب الشاعر عبدالإله الصالحي يتحوّل إلى أقل من عبد ، يتحوّل إلى حمار ... يقول الصالحي في قصيدته " أمام مرآة حلاق " :

" تقضي نهارك كحمار

يتلقّى الأوامر وينفذّها من أجل ضمان الراتب .

الحقراء

الذين يلاحقونك في عاصمة النور

عرب المشرق والمغرب

الذين يعرفون من أين تؤكل الكتف

لاحسو الأحذية

---

1 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 36

2 - Les structures anthropoligiques de l’imaginaire - Gelbert Durant ; p : 88

يتفنّنون في الحط من معنوياتك
كي تقع في الفخ وتكتب عنهم مثلما تفعل الآن "1 .
هكذا إذن ثمة تحولات عاصفة تخترقنا نحن أبناء الأطراف والهوامش دون أن ندري ، وحتى إن درينا فصعب أن نوقف ذلك المسخ . ألم يجعل فرانز كافكا قبل عبدالإله الصالحي الإنسان يتحوّل إلى خنفسة ! . هكذا إذن نرى أن الإنسان العربي ليس أمامه من سبيل لمواجهة جبروت الرأسمال المتوحش ، وخبث الطبقات الذيلية التابعة له ، فليس أمامه إلا أن يتحوّل إلى (حمار) نهارا ، وإلى كلب أو ذئب ليلا . الإنسان المهاجر ، والعامل عموما هو خليط من النهيق والنباح أو العواء . أي أنه يعاني من الاستغلال الطبقي ، ومن الحرمان الجنسي . فمعركته هي معركة طبقية ، ومعركة جنسية .

ب ـ 3 ـ الأزهار غائبة ، وحدها شجيرة العنب تقاوم القحط :

لا أشجار في الديوان وحدها دالية العنب تجمع حولها حلقة من السكارى والمريدين العتاة ، فتجعلهم يثرثرون ، ويغضبون ، ويدوخون ، ويحبّون ، ويتعاركون أو يغنون ويكتبون الشعر ...
لابد أن الدالية لها بصمتها في هذا الديوان ، ومن غيرها ربما لم يكن الديوان ، وحتى وإن كان فلابد لن يكون بهذا المذاق الحاد والغريب واللذيذ والحارق أيضا ...
لا عجب إذن أن نجد أن السائل الأكثر ذكرا في الديوان هو الخمر بكافة أنواعه ، ولا عجب أن نجد الحانة وما يرتبط بها من مشرب أو مقهى أو فندق هو المكان الأساسي في الديوان . فهو يلعب دور البطولة بامتياز ، فكل عالم الديوان يدور حوله ، وكل الأحداث والأفكار والقصائد والدسائس والكوارث والعواصف تخرج من مطبخه ... وإيحاءات ، ورموز ، وعلامات ، وأصداء ، وآثار ، وأساطير هذا المكان ، وهذا المشروب السحري كثيرة ... فالدخول للحانة هو دخول للبلبلة ، للفوضى ، للعماء ، للكرنفال ، للتلاقيات والتقاطعات والتناغمات من كل نوع ...
كل القصائد يشملها الخمر ، ولذلك فهي تخرج قوية تارة ، ومرتخية تارة أخرى ، ثورية وغاضبة وجريئة ... مخمورة وصاحية ، ولكنها وفي كل الحالات ، لا تتنازل ، ولا

---

1 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 26

تتصالح ، فالشاعر لم يفقد الزمام أبدا وظل ذلك الفارس الدونكيخوتي المؤمن بحقه في الحياة ، وفي الحب ، والنبيذ ، والشعر ، والكرامة ، والجهر بالنقد وبالسباب لأولئك الذين يستهدفوننا بمؤامراتهم ودسائسهم وأموالهم كي نستسلم ، وننهزم ، ونقدم لهم الحبل .... لكن الشاعر أبدا لم يفعل ذلك ، ولم يعد للصف ، يقول في قصيدة من أقوى قصائد الديوان وهي " هل تفهم ؟ " :

" لا تظن أن الخمر أو المخدرات سبب تهورك
لدينا أطنان من الشعراء المدمنين
بعضهم ماتوا وبعضهم أحياء
ومنهم من يتأرجح بين الموت والحياة
لكنهم رغم العدوى ونوبات الجنون
يكسّرون بوصلاتهم
ويعودون للصّف "1

2 ـ شعر عبدالإله الصالحي بين الواقعية القذرة والواقعية المقاتلة :

أ ـ الواقعية القذرة

ما يميز شعر عبدالإله الصالحي أنه شعر واقعي حتى النخاع ، واقعي حتى الشفافية ، والماء ، والشعر ... إنه شعر لا يتلكّأ في الهجوم على الحقيقة ، لا يتردّد في التقاط الشعري والجمالي أينما كان ، فهو لا يقيم أدنى اعتبار للحدود والتخوم .

إن عبدالإله الصالحي شاعر اللا تخوم ، شاعر الواقع ، وشاعر الشعر ، وشاعر الحياة ، وشاعر المرأة ، وشاعر الخمرة ، وشاعر الثورة ، وشاعر العمّال ، وشاعر الهجرة والمهاجرين ...

واقعيته هي خليط من واقعيات عدة . فهو واقعي مرآوي أو موضوعي بلغة جورج لوكاتش ، وواقعي طبقي أو مقاتل بلغة برتولد بريخت ، وواقعي اشتراكي بلغة انجلز ولينين ،

---

1 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 53

وواقعي بروليتاري بلغة الماركسيين والمثقفين اليساريين الأوثودوكسيين . ذلك أن عبدالإله الصالحي لا يتوانى عن المواجهة ، ولا يتزلّف لأحد ، ولا يخشى من أحد ، ولا يلحس حذاء أحد كما يقول بلغته الشعرية العارية ، القوية ، الأشبه برصاص عار وحقيقي ، عن هؤلاء المنبطحين ، الذين يرخون حبل أعناقهم في الأخير للأيادي التي تلاحقهم من هنا أو هناك :

" الذين يعرفون من أين تؤكل الكتف

لاحسو الأحذية "1 .

عبدالإله الصالحي شاعر يكتب الشعر بيدين ملتهبتين ، ولسان عار ، وجسد عار ، وقلب يرتعش كلما اقترب من الحب والفرح والشعر والحياة ... الشعر عنده وسيلة من وسائل المقاومة ، وسيلة من وسائل فضح الواقع ، وتعريته ، ونقده ، ووسيلة أيضا لممارسة الصراع الاجتماعي والطبقي ... عبدالإله الصالحي يكتب شعرا جديدا ، شعرا يساعد المهاجر ، بل يساعد القارئ عموما على فهم ذاته ، وفهم خصومه ، وفهم الحياة ... فالشعر عنده يلعب إذن دورا تنويريا وتوعويا . وكما يرى جورج لوكاتش فإن قوة العمل الأدبي تتجسد " في أثره السياسي ، وفي دوره التنويري ، الذي بدد ضباب الوعي ، ويترك " البروليتاري " صاحيا أمام بؤسه العاري "2.

واقعية عبدالإله الصالحي ، هي واقعية موضوعية ، جاءت كنتيجة لتمثل عميق للواقع ، إنها قراءة تفكيكية لمكونات الواقع ، ولسطوحه ومضمراته ، قراءة جدلية ، يتداخل فيها الموضوعي والذاتي ، الظاهر والباطن ... قراءة تنطلق من الواقع لتصل إلى اللا واقع . ولذلك فهو يعمل على تصحيح الكثير من الصور النمطية الخاطئة التي نمتلكها عن الواقع ، وعن الهجرة ، وعن الغرب ، وعن المرأة ، وعن ذواتنا ... وأهم هذه التصويبات والتصحيحات ، أن المهاجر سيظل عبدا هنا أو هناك ، لأن الرأسمالية المتوحشة هي كالأخطبوط ، أياديها في كل مكان ... وحتى الطبقات البورجوازية الذيلية التابعة للرأسمال الغربي ، والمهيمنة في البلدان الأصلية للمهاجرين ، والتي يعتقد المهاجر أنه تحرّر منها ، ومن قيودها ، وقهرها ، واستغلالها ، سرعان ما يجدها هناك ، و سرعان ما يصطدم بها

---

1 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 26

2 ـ الواقعية أم الواقع ـ فيصل الدراج ـ مجلة الكرمل ـ العدد : 5 ـ شتاء 1982 ـ ص : 92

في بلدان المهجر ، وسرعان ما يكتشف كل مؤامراتهم ، ودسائسهم ، وكذبهم . إذ غالبا ما يجد كل مكونات المجتمع هناك مجتمعة وتتحالف ضد الشعب : من بورجوازيين ، وسياسيين ، وعسكريين ، ومسؤولين حكوميين ... كلهم هناك يجلسون في طاولة واحدة ، وينظرون إليهم بحقد ، وشزر وسخرية . هناك يجلسون في الفنادق ، والحانات ، والفيلات السرية للتفكير في الطرق التي تضمن لهم مواصلة الحكم والسيطرة في الاقتصاد والعباد ، يقول عنهم :

" أبناء الجنرالات ورجال الأعمال والوزراء وقادة الأحزاب

درسوا الفقر عن كثب

اكتشفوا الثورة في الإعلانات

واقتنعوا بأن الوطن فكرة مربحة " (29) .

وتملّك الواقع معرفيا ، يقتضي التجريد ، حسب جورج لوكاتش ، يقتض " الانعكاس المفهومي للواقع "2 . لكن الجميل في تجربة عبدالإله الصالحي ، أنها لا تسقط في التجريد الفلسفي المحض ، وفي اللغة المفهومية والتقريرية المباشرة ، لا تسقط كما يقول رينيه وليك " إلى صحافة ، إلى أطروحات ، إلى وصف علمي وباختصار إلى لا فن "3 . وعلى العموم يمكن القول أن واقعية عبدالإله الصالحي على ما يبدو لي ، أنها تنتمي أكثر إلى نوعين أو إلى تيارين من تيارات الواقعية التي ظهرت في القرن العشرين ، هما : الواقعية المقاتلة كما جاء بها المسرحي الألماني برتولد بريخت ، والواقعية القذرة التي ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين مع الشاعر الأمريكي ألن غينسبرغ في قصيدته " عواء *".

---

1 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 29

2 ـ الواقعية أم الواقع ـ فيصل الدراج ـ مجلة الكرمل ـ العدد : 5 ـ شتاء 1982 ـ ص : 96

3 ـ مفاهيم نقدية ـ رينيه وليك ـ ترجمة : محمد عصفور ـ مجلة عالم المعرفة ـ العدد 110 ـ فبراير 1987 ـ ص 208

*** نشر الشاعر الأمريكي ألن غينسبرغ قصيدة " عواء " سنة 1955 ، وهي بمثابة مرثية غنائية طويلة ، تفضح بلغة عادية وفجة علل المجتمع الأمريكي وعاهاته في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية .**

ب ـ الواقعية المقاتلة :

الواقعية كما يراها برتولد بريخت ، هي واقعية ذات أبعاد سياسية واجتماعية وثقافية وفنية ، إذ لا يمكن الفصل بين الفن والواقع ، يقول : " الواقعية ليست قضية أدبية فحسب ، بل إنها أكبر من ذلك ، فهي قضية سياسية ، فلسفية ، عملية ، ينبغي أن ترى كذلك وأن تعالج كذلك ، أي كقضية تمس مجمل الحياة الاجتماعية "1 . وهذا ما نجده في شعر عبدالإله الصالحي ، فهو شعر سياسي ، إيديولوجي ، شعر قضية ، ولا ينفصل عن مشاكل بلده ، وخاصة ما يتعلق بالفقراء هناك ، فهو لا ينسى بلده ، وإن كانت عودته للوطن ليست عودة نوستالجيا ، وحنين ، وبكاء ، واشتياق ... بل هي عودة واعية ، وعقلانية ، وعاطفية (لكن العاطفية في حدودها المعقولة ، وليست المفرطة أو المرضية) ، يقول في قصيدة " هل تفهم ؟ " :

" لا تهمنا النتائج

نريد معرفة الأسباب :

فلم لا تكتب عن العشق

أو عن الحنين

أو عن الغربة "2 .

وهذه العودة ليست لا عودة ، كما هو الشأن عند الجيل الجديد من المهاجرين ، الذي فكّ الارتباط بشكل نهائي مع البلد الأصل ، أو ما كان يسمّى ب " الوطن " . يقول عبدالإله الصالحي عن هذا الجيل الجديد ، وعلاقته بالقيم التقليدية المتمثلة في : الأهل ، والوطن ، والانتماء الجغرافي ... في قصيدته " جيل القمامة " :

" حين تخلّصوا من تذاكر الإياب

اشتروا ورقا أبيض

وبطشوا بالألبومات العائلية

كي لا تتعوّد الجغرافيا على هجائهم "3 .

---

1 ـ الواقعية أم الواقع ـ فيصل الدراج ـ ص : 98

2 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 51

3 ـ نفسه ـ ص : 62

والوعي السياسي يحضر عند الشاعر عبدالإله الصالحي بأشكال وصور مختلفة ، ومن أهمها : الوعي بواقع الهجرة وضراوتها ، وتصحيح الصور والتمثلات المغلوطة عن هذا الواقع . فمنذ أول قصيدة في الديوان " دروس باريسية " ينبّه المهاجر أن لا يتحمّس كثيرا ، فهو لن يلعب دور البطولة كما كان يعتقد ، الأكثر من ذلك فهو قد يتحوّل إلى عبد دون أن يدرك ذلك . يقول في القصيدة المذكورة آنفا ، محاولا أن يزيل الغشاوة عن عيون المهاجرين ، الحالمين ، والمعتقدين أنهم أبطال ومنتصرون :

" ماذا لو كانت هجراتنا مجرّد أعذار ؟

ماذا لو كنّا في الواقع مجرّد شخصيات ثانوية

لا تتحمّل أدنى حبكة

نرقص . نحب . نخون . نمسك الأعمار من الوسط وننصب

الكمائن : الجغرافيا بدل التاريخ .

وفجأة نجد أنفسنا مكبّلين بالسلاسل "1 .

ج ـ قصيدة النثر والهجرة أو المهاجرون بين البطولة واللا بطولة :

إن عبدالإله الصالحي قد خصص شعره لتيمة كبرى أساسية هي تيمة " الهجرة " ، محاولا تفكيكها ، وإبراز تناقضاتها ، ومسلطا الضوء على ظلالها ، وعلى الفاعلين الظاهرين (المهاجرين) ، أو غير الظاهرين (الرأسمالية العالمية ، والطبقات الحاكمة في البلدان الأصلية) . ولذلك يمكن اعتبار الشاعر عبدالإله الصالحي شاعر هذه الفئة من المهاجرين ، وشاعر الطبقة العمالية برمتها ، وكل المسحوقين في العالم . وهذا ما كان ينادي به برتولد بريخت من خلال مسرحه وواقعيته المقاتلة ، أي أن يكون لكل للطبقة العاملة أيضا أدبها ، يقول : " إن الفئات الاجتماعية التقدّمية تحتاج إلى أدب يختلف عن أدب الفئات الاجتماعية الرجعية "2 . فهل نجح عبدالإله في ذلك ؟ هل نجح في أن يجعل من شعره شعر الطبقة العاملة ، وعلى الأخص فئة المهاجرين ؟

إذا تأملنا الديوان نجده يعجّ بالشخصيات من كل نوع ، من الشحاذين ، والمهاجرين ،

---

1 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 9

2 ـ الواقعية أم الواقع ـ فيصل الدراج ـ ص : 101

والعمّال إلى المخبرين ، ورجال الشرطة ، والمومسات ، واللصوص ، وصولا إلى أبناء الجنرالات وجال الأعمال والوزراء وقادة الأحزاب . والديوان بهذه الصفة هو أشبه بحكاية أو فيلم يحكي لنا قصة هؤلاء المهاجرين ، وعذاباتهم خاصة داخل بلاد المهجر ، وهو لا يعود إلى البلدان الأصلية إلا نادرا ، ذلك أن عدسة كاميرته مركزة على البلدان المستقبلة للمهاجرين ، وبالضبط فرنسا ، وخاصة مدينة باريس . وإذا عدنا إلى الشاعر والذي يتولّى سرد الأحداث ، فهو سارد داخل حكائي أي مشارك في الأحداث ، فهو ينتمي إلى هؤلاء المهاجرين ، ويعيش نفس المشاكل التي يعيشون . وهكذا فهو يقوم بدورين على الأقل ، فهو أحد الشخصيات ، أي أحد أراد هذه الفئة التي خصص لها ديوانه ، وهي فئة المهاجرين القادمين من مختلف بلدان العالم ، وخاصة بلدان العالم الثالث . وقد جاء الديوان " كلما لمست شيئا كسرته " لتعرية واقع هذه الفئة بشعرية عارية وحادة وضارية ، تعكس ضراوة الواقع وقساوته . ولذلك فالشاعر يحرص أن يقدم لنا واقع المهاجرين بشكل جديد أي بشكل حقيقي دون أصباغ أو رتوشات ، والبهارات الوحيدة التي انضافت هي بهارات الشعر والكتابة ، وهي الأخرى تنبثق من جلد الواقع الذي يحاول أن يعرضه علينا ، إنه أسلوب يخرج من أرض الواقع ، وليس مفروضا من الخارج ، شعره خام وساطع ومشمس ومفاجئ نتيجة واقعيته المفرطة التي تفضي إلى شعرية مفرطة ، حتى أننا نتساءل كيف يكتب بكل هذه السهولة ، وبكل هذا اليسر ، كلامه قريب منا ، من لغتنا اليومية ، من بلاغة الحانات ، والمقاهي ، والفنادق ، والأمكنة الهامشية . هكذا يعمل عبدالإله الصالحي على تجاوز تلك الصور التسويقية عن الهجرة والمهاجر . إذ وظيفة الكتابة عنده هي وظيفة تنويرية ، وتغييرية ، وتخلص لروح الفن والحقيقة والحياة . هكذا يعمل على اقتناص لحظات حية من كل لحظات زحفه الكبير على الغرب ، ابتداء من لحظة الوصول ، والانتشار في الموانئ ، والطرقات ، والقطارات ، مرورا بمشاهد كثيرة عن صيرورة التحول ، وصولا إلى الذروة والمتمثلة في الفهم أو الوعي الصحيح لما يحدث بين يديه ، وما يجري أمامه .

وأوّل ما تقدّمه فرنسا لهؤلاء المهاجرين الفارغين ، المحطمّين ، المخرّبين من الداخل ، والمبعثرين ، من أجل علاجهم ، وترميم هذه الشروخ الفظيعة هو الخمر ، والنساء ،

والحرية ... إنها الخطوات الأولى على درب التمدين ، والتحضر واسترجاع آدميتهم المهدورة ... والمشرفات المباشرات على هذه العملية من التحويل ، والعلاج ، والتدجين ، واسترجاع الآدمية ، هن النساء ، مع موتيفات أخرى على رأسها الخمرة ، والمخدرات ، والحرية ... ولكن خلف العملية هناك فئات أخرى ، والذين قد يأتون للحانات هم أيضا ، لكن من أجل غايات أخرى ، يأتون من أجل أن يراقبوا المشهد عن كثب ، والإعداد للمراحل القادمة ، بحبك مؤامرات ، وخطاطات ، وترسيمات جديدة للإيقاع ليس بالمهاجر فقط بل بكل الطبقات الفقيرة في البلدان الأصلية ...

إلى جانب النساء ، والمهاجرين ، والسكارى من كل نوع ، و العمّال ، وعمّال الحانة ، نجد المخبرين ، واللصوص ، وأبناء اللصوص ، يقول الشاعر عبدالإله الصالحي في قصيدة " أبناء اللصوص " كاشفا عن وجوه هؤلاء الذين يشكلون تحالفا طبقيا من أجل تأبيد وضع القهر والسيطرة والفقر في البلدان الأصلية :

أبناء الجنرالات ورجال الأعمال والوزراء وقادة الأحزاب

درسوا الفقر عن كثب

اكتشفوا الثورة في الإعلانات

واقتنعوا بأن الوطن فكرة مربحة "1 .

هؤلاء هم اللصوص الكبار ، الذين يتاجرون في الوطن باسم الوطن ، ويتاجرون في بؤس الفقراء ، وفي مشاكلهم ، وأحلامهم ... وهؤلاء يحضرون في أمكنة أخرى وبأسماء أخرى ، وأقنعة أخرى ، نجدهم في الفيلات السرية ، وقد يختلطون مع الناس في أفق استقطاب الأعضاء النشيطين في المجتمع المدني ، وشرائهم ، واستخدامهم لينفذوا مخططاتهم وأجنداتهم ...

هؤلاء اللصوص الكبار لهم أدوار أخرى ، فبالإضافة إلى متابعة المهاجرين والفقراء ، ومراقبتهم ، وتدجينهم ، والمتاجرة في بؤسهم وأحلامهم ... نجدهم أيضا يعملون على استقطاب وتطويع الممانعين والرافضين كي يرجعوا إلى الصف . والشاعر عبدالإله الصالحي يحاول بكل إصرار على فضح ألاعيبهم ، وطرقهم الخبيثة ، في تدجين الممانعين

1 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 29

من المثقفين والإعلاميين والشعراء من خلال إغراقهم في اللذائذ (خمر ، نساء ، سفريات ، مال ...) ، وإذا رفضوا هناك الخطة الكلاسيكية (التخويف ، والتهديد ، ثم القتل في حالة التمادي في الممانعة) . يقول عبدالإله عن هذه المرحلة :

" ما رأيك في مسدس

أو بندقية صيد على طريقة همنغواي ؟

ألا تفضّل تفجير نفسك في مهرجان شعري

فكّر ولا تتسرّع "1 .

3 ـ شعر عبدالإله الصالحي بين المونولوجية والديالوجية :

قوة الديوان أنه عاج بالشخصيات ، والرؤى ، وأشكال الوعي المختلفة المتناغمة أحيانا والمتضاربة والمتصارعة أحيانا . فهناك إلى جانب المهاجرين ، نجد المومسات والنساء من كل نوع : القاصرات ، المتزوجات ، المطلقات ، الأرملات ، الذكيات ، العاشقات ، الكريمات .... ورؤيته لهؤلاء النساء رؤية إيجابية ، مبنية على وعي سياسي وثقافي وشعري ناضج ... فهو لم يذكرهم بتاتا في أي سياق سلبي ، ولم يوجّه سهام النقد لما يقمن به . بل هو يعرف العدو جيدا ، وهؤلاء النساء هم في جبهة المواجهة ، في جبهة الضحايا ، لا جبهة المستغلين والجلادين ... كما نجد المخبرين والجواسيس ، والمثقفين والشعراء والإعلاميين ، واللصوص ، وأبناء اللصوص ، الغرب والشرق ، المغاربة والأفارقة والأوربيين والآسيويين ، الشحاذين ، والعمّال ، والمتقاعدين ، العجزة ، والزبّالين ، والمتقاعدين ... ونجد محمد وفاطمة وعبدالقادر ، ودوروتي وكريستوف وجوليان وكلير ... والفلاسفة (جيل دولوز مثلا) . هذا الفيلسوف الذي يمتلك رؤية متقدمة ومتنورة حول الهجرة " الهجرة حق مقدّس ، قلت ذات مرة "2 . بمعنى أن جيل دولوز يدافع عن حقوق المهاجرين والأقليات ... فهو فيلسوف له مواقف مما يجري ، وليس فيلسوفا أو مثقفا متعاليا ومتواريا كما هو الحال عندنا في أغلب الأحيان . وهناك أيضا الآباء ، والحبيبات ، والذين يعرفون من أين تؤكل الكتف ، ولاحسو الأحذية ، والأبطال المستعدون للحرب من أجل قبلة أو لمسة " كنت مستعدا لأفعل كل ما تريد كي أضع رأسي على صدرها "3 .

---

1 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ ص : 55 **2 ـ نفسه ـ ص : 21** **3 ـ نفسه ـ ص : 27**

وهكذا طابور كامل من الشخصيات ، ومن العقليات ، ومن النوايا ، ومن الأحلام ... والشاعر لا يحاول أن يهيمن عليها ، أو أن يوجهها ، بل إنه يترك لها الحق في الكلام ، والتواجد في عالمه الشعري . وهذا ما لا يفعله الشعراء عادة على اعتبار أن الخطاب الشعري خطاب مستبد ، ومهيمن ، ولا يحب أن يزاحمه أي أسلوب أو خطاب آخر من خارج الشعر ...

وعليه فالديوان موغل في البوليفونية والحوارية ، على خلاف أغلب الدواوين المغربية التي نجدها غارقة في الذاتية والمونولوجية ، وفي الرومانسية والمثالية والرمزية ، ينتقل بنا الشاعر عبدالإله الصالحي إلى شعر آخر شعر يعج بالناس وخاصة الفقراء والمهاجرين ، شعر موغل في الواقعية ، الواقعية الموضوعية والنقدية والمقاتلة أيضا بلغة بريشت ... نشعر أن هذه الشعر لنا وأنه مكتوب بأيدينا ، وأننا نشكل جزءا مهما مما يجري في الديوان ، ولو أننا لسنا من فئة المهاجرين ... هذا التعدد في الشخصيات ساهم في خلق نوع من الحوار ، والصراع ، والجدل ، بين الرؤى ، والتوجهات ، والإيديولوجيات ... ولا ننسى أن الديوان رغم تعدد الشخصيات إلا أنه استطاع أن يحدد لنا خمسة إلى ستة أنماط أو نماذج بشرية مسلطا الضوء على معاناتها ، وآلامها ، وأفكارها ، ويومياتها ، ولياليها ، وعلى رأس هؤلاء النماذج والأنماط نجد : المهاجر ، المومس ، المخبر ، المثقف الممانع ، والمثقف الخائن ، السياسي ... وعملية خلق النماذج البشرية ، والشخصيات ، والأبطال هي عملية أدبية مهمة وأساسية تفوق فيها بعض الروائيين من مثل شكسبير ، تولستوي ، كافكا ، بلزاك ، ديكنز ... وغيرهم من الروائيين والقصاصين الكبار ... بخلاف الشعراء الذين لم يتمكّنوا من خلق نماذج جديدة من الشخصيات ، لأنهم يركزون على ذواتهم بالأساس .

وأحيانا لفعل ذلك كانوا يلجؤون إلى شخصيات أسطورية ورمزية من أجل التعبير عن أفكار ورؤى جديدة من قبيل : عشتار ، أورفيوس ، زيوس ، السندباد ، شهرزاد ... أما الشاعر عبدالإله الصالحي فقد تمكّن فعلا في خلق نماذج من الشخصيات يصعب نسيانها وخاصة شخصية " المهاجر " وشخصية " المومس " أو المرأة بشكل عام . يقول غوغول : إن مهمة الفنان الأولى تكمن في خلق الأنماط أو الشخصيات التي تحمل مغزى شاملا رغم

كونها أفرادا "1 . وهذا ما فعله الشاعر عبدالإله الصالحي بحنكة ودربة شعرية ومعرفية عالية ، فالأكيد أن معرفتنا بالمهاجر وبالمرأة ستتغيّر لا محالة . ذلك أنه يعمل على تصحيح مختلف التمثلات الخاطئة حول هذين النموذجين البشريين ...

كما أنه يمكّن العامل / المهاجر من مداخل أخرى لمعرفة حقيقته ، ليعرف أنه ليس بطلا كما كان يظن ، بل هو مجرّد عبد أو خادم ، أو منفذ لأدوار محبوكة سلفا ، ذلك أنه خاضع لسلطة أقوى هي سلطة الرسمال العالمي ، وسلطة التحالف الطبقي المتواجد في بلده الأصل . هكذا تتحوّل بطولة المهاجر إلى لا بطولة ، والانتصار إلى هزيمة ...

4 ـ الأسلبة وتعددية الخطابات في شعر عبدالإله الصالحي :

لقد بذلت جهود حثيثة من طرف الرواية ، من أجل عبور التخوم ، وتحقيق كتابة عبر أدبية تتجاوز أحادية النوع . ولذلك فقد انفتحت على مختلف الأجناس الأدبية ، والخطابات الأخرى المعرفية والسياسية ... كما أن الفلسفة هي الأخرى حاولت أن تنفتح على خطابات أخرى ، وتيمات جديدة ، بما في ذلك الانفتاح على الشعر عبر ما عرف ب " الشذرة " كما هو الحال عند الفلاسفة الما قبل سقراطيين ، أو مع باسكال ونيتشه وسيوران ...

بالمقابل ظل الشعر متخلفا عن هذه الطموحات ، ومتمسكا بانغلاقيته ، وانكماشه على ذاته ، وعلى شفراته الكتابية ، وشعبذاته اللغوية والفنية ...

ولعل أهم محاولة لتكسير جدا الانغلاق هذا ستتم من خلال ما عرف ب " قصيدة النثر " في القرن التاسع عشر . ويمكن التذكير في هذا الإطار بمحاولة شارل بودلير الذي عمل على التقريب بين الشعر والقصة من خلال هذا النوع الشعري الجديد المسمّى " قصيدة نثر " ، وبما قام به لوتريامون عبر التقريب بين الشعر والرواية ، والسورياليون من خلال الاعتماد على " سرديات الأحلام " في كتابة قصائدهم ... كما كانت هناك محاولات أخرى جادة لفتح الشعر على خطابات ولغات ولهجات ونغمات أخرى ، كالانفتاح على اللغة اليومية ، وعلى السيرة الذاتية ، وعلى الخطابات السياسية والإيديولوجية والدينية ...

---

1 ـ مفاهيم نقدية ـ رينيه وليك ـ ترجمة : محمد عصفور ـ مجلة عالم المعرفة ـ العدد 110 ـ فبراير 1987 ـ ص 199

أما في العالم العربي فقد جاءت المحاولة الأولى لتهوية الشعر وفتحه على شمس الحياة ، وعلى حيوية الخطابات الأخرى ، من طرف شعراء القصيدة التفعيلية ، وخاصة ممن كانوا يسمّون أحيانا ب " التموزيين " ، أي أولئك الشعراء الذين انفتحوا الأسطورة وعلى الرموز التراثية والتاريخية . فهذا الانفتاح على الأسطورة والرمز ، شكّل المحاولة الأولى للعبور إلى نوع آخر غير الشعر ... ثم توالت عمليات التلقيح ، والترقيع ، والتداخل ، والتناص ... في أفق الوصول إلى قصيدة شعرية جديد تعكس روح العصر ، وقلقه ، وأسئلته ، وميولاته ... فكان الانفتاح على التصوف ، وعلى الفلسفة ، ثم القيام بالوثبة الأكبر والمتمثلة في الانفتاح على السرد ، وعلى اللغة اليومية ، وملفوظات الحياة الاجتماعية والثقافية ...

في المغرب ظل الخطاب الشعري محافظا على انغلاقه ، ونقائه ، وأحاديته النوعية لقرون طويلة . وقد كان أول انفتاح حقيقي مع محمد الصباغ من خلال كتاباته الشذرية ، ثم مع جيل الثمانينيات بالتركيز على الذات والانفتاح على السيرة الذاتية ، ومع التسعينيين من خلال الانفتاح على الواقع وعلى السرد .

وإذا عدنا إلى الشاعر عبدالإله الصالحي والذي يمثّل الجيل التسعيني ، فإننا سنلاحظ نقلة جديدة ، قفزة جبارة في الكتابة الشعرية المغربية ، فقد حاول من خلال ديوانه " كلما لمست شيئا كسرته " أن يقدم مشروعا شعريا جديدا ، ومقترحا مهما للكتابة الشعرية المغربية وخاصة لقصيدة النثر يتمثل أساسا في الانفتاح على الواقع (كمادة شعرية جديدة) ، وعلى السرد (كشكل شعري جديد) . وبتفحصنا للديوان ، فإننا نلاحظ حضور ثلاثة خطابات تتصارع ، وتتفاعل ، وتتعايش ، تلتقي تارة ، وتفترق تارة أخرى . لكن تظل الكلمة في الأخير للخطاب الشعري ، فهو الذي يحسم مسألة الانتماء الأجناسي . وهذه الخطابات المتفاعلة داخل الديوان يمكن حصرها في ثلاثة خطابات ظاهرة وهي : الخطاب السردي / الروائي ، والخطاب السياسي ، ثم الخطاب الشعري . فكيف يعبّر كل خطاب عن نفسه داخل ديوان عبدالإله الصالحي " كلما لمست شيئا كسرته " ؟

ـ الخطاب السردي / الروائي :

لقد كانت الرواية لحظة ظهورها في الغرب تستهدف حسب ما يقول الروائي والناقد محمد برادة تحقيق " المطلق الأدبي ، الذي يتخطى الأجناس التعبيرية ليقترب من كلية عضوية "1 . وهو نفس ما ذهب إليه فردريك شليغل الذي كان يرى أن الرواية لا تستحق هذا الإسم إذا " لم تكن خليطا من المحكي ، والنشيد ، وأشكال أخرى "2 . وهذا أيضا ما لا حظه ميخائيل باختين ، حيث تحدث في الرواية عن " التقاء عدة أجناس تعبيرية ، وتداخل لغات وأصوات "3 . استراتيجية الخلط الأنواعية هاته التي تتميّز الرواية بشكل عام ، هي ما يحاول نقلهه عبدالإله الصالحي لمجال الشعر المنغلق ، فقد عمل على تلقيح القصيدة الشعرية بخطابات ولغات ولهجات أخرى ، ومن أهم هذه الخطابات هناك الخطاب السردي الروائي . وسردية ديوان " كلما لمست شيئا كسرته " ، تتمظهر من خلال عدة مستويات ، يمكن حصرها في : الشخصيات (حيث حضور عدة شخصيات ومن مختلف الفئات الاجتماعية ، من المهاجرين ، والعمّال ، والمومسات ، والشعراء ، والمثقفين ، والفلاسفة ، والمخبرين ، وأبناء الأغنياء والطبقات السائدة ... وهي شخصيات واقعية ، مرتبطة بالحياة اليومية للمهاجرين بالغرب وخاصة بفرنسا) ، الأحداث (انطلاقا من وصول المهاجرين إلى فرنسا ، مرورا بالصعوبات ، ومشاكل التأقلم ، وصولا إلى الاندماج في بنية الرأسمال العامة) ، الأمكنة (وهي شاسعة تشمل العالم تقريبا ككل ، ففرنسا ، فباريس ، وأخيرا الحانة . فالحانة هي مركز هذا الديوان) ، الزمان (الفترة الموازية لكتابة قصائد الديوان أي التسعينيات وبداية الألفية الثالثة) .

ويمكن اعتبار الديوان رواية شعرية أو قصيدة روائية ، ذلك أن قصائد الديوان يمكن اعتبارها بمثابة فصول ، أو مشاهد من الرواية / الديوان ، لأن جميع القصائد تعالج تيمة واحدة هي تيمة " الهجرة " . وهذا الأمر يعتبر خاصية فنية وأسلوبية في ديوان عبدالإله الصالحي ، بخلاف باقي الدواوين أو المجموعات الشعرية الأخرى ، حيث تنعدم غالبا هذه الوحدة الدلالية أو الموضوعاتية (أي معالجة تيمة واحدة) ، ذلك أن كل قصيدة تشكل

---

1 / 2 ـ الخطاب الروائي ـ ميخائيل باختين ـ ترجمة : محمد برادة ـ دار الأمان / الرباط ـ ط 2 ـ 1987 ـ ص 4 من تقديم محمد برادة للكتاب **3 ـ نفسه ـ ص : 5**

عالما مستقلا بذاته ، ولا تربطها بالقصائد الأخرى سوى علاقة الجوار في حيز فضائي / ورقي واحد ، والصدور في زمان متقارب ، وعن ذات واحدة هي ذات الشاعر .

ـ الخطاب السياسي / الإيديولوجي :

له أيضا حضور في الديوان وبشكل جلي ، ولا تخطئه عين القارئ ، وهذا على عكس ما سار فيه شعر الثمانينيات الذي غرق كثيرا في الذات بمختلف أبعادها النفسية ، مستعرضا تمزقاتها ، وقلقها ، وهواجسها ، وانفصالها عن الواقع ، وغربتها ... والأكثر من ذلك أن الشاعر الثمانيني تمركز حول الذات في هلاميتها ، ورخاوتها ، ورومانسيتها ، ومرضيتها ، والتباسيتها ... وهو ما فتح قصيدة النثر المغربية إلى الوقوع في شرك الغموض ، واللا معنى ، واللا مقروئية ، مما قوّى من أسهم النقد باتجاهها . لكن مع شعراء التسعينيات ظهرت بعض الأصوات الشعرية التي أعادت الشعر إلى أرضه الأولى ، أرض الواقع الخصبة والحية ، مع أحمد بركات ، وحسن نجمي ، وعبدالسلام الموساوي ، وسعد سرحان ، وعبدالرحيم حمو ، وجلال الحكماوي ، ومحمود عبدالغني ، وعبدالإله الصالحي ... ولم يجد هؤلاء غضاضة في استحضار الواقع ، بتفاصيله ، وأصواته ، وخاماته ، وأشيائه ... وتظل محاولة عبدالإله الصالحي متفردة في كون أن شعره زاوج بين التشخيص الشعري عبر السرد والحكاية ، وبين التجريد المفهومي والفلسفي عبر توظيف رؤية للعالم ذات نفس ثوري رافضة للاستغلال الرأسمالي للعمّال وللفقراء وخاصة لفئة المهاجرين .

وهكذا يمكن القول أن ديوان عبدالإله الصالحي يعرض علينا على خطابين ثقافيين مختلفين ، ولكن متكاملين ، أي الخطاب الأدبي التشخيصي ، والخطاب الفلسفي التجريدي . إلى جانب هذين الخطابين يمكن أن نتحدث عن خطاب ثالث هو الخطاب السياسي / الإيديولوجي . فالشاعر يقدم هذا الخطاب السياسي من خلال حضور رؤيتين للعالم أو إيديولجيتين متناقضية ، إيديولوجيا الطبقات السائدة والتي تستهدف تدجين كل شيء ، ومراقبة كل شيء ، وجعل كل شيء تحت السيطرة ، لذلك فإن هذه الإيديولوجيا البورجوازية تحضر من خلال فاعلين كثر يمكن اختزالهم في الممثلين الكبار من جنرالات ووزراء ورجال أعمال وقادة حزبيين ، وممثلين صغير وهي تلك الأجهزة المنفذة من مخبرين وجواسيس وأقلام مأجورة ، وأعين مأجورة كذلك ، وقد عبّر عن ذلك بوضوح

وفي أكثر من قصيدة ، وفي أكثر من موقع في الديوان ، يقول في قصيدة " أبناء اللصوص " محددا الأطراف المكوّنة للبورجوازية المسيطرة :

" أبناء الجنرالات ورجال الأعمال والوزراء وقادة الأحزاب

درسوا الفقر عن كثب

اكتشفوا الثورة في الإعلانات

واقتنعوا بأن الوطن فكرة مربحة "1 .

ثم هناك العمّال والمهاجرون والفقراء ، الذين يمارس عليهم الاستغلال ، والقهر ، والتضليل ، والكذب ، وكل أشكال تزوير وتحريف الحقائق ، من أجل تأبيد خنوعهم والسيطرة عليهم ، حيث يستعمل التحالف الطبقي السائد كل الأشكال من أجل تدجينهم وتعويدهم على العبودية والدونية ، وعلى رأسها الاستغلال الاقتصادي والاجتماعي ، والكبت الحيوي والجنسي ... أي بالمجمل إفراغ هذه الفئات المقهورة من كل روح إنسانية حية ومناضلة . إذ يجد العامل نفسه أمام سيرورة التحويل والتدجين يتحوّل إلى حمار نهارا وكلب أو ذئب ليلا ...

ـ الخطاب الثالث هو الخطاب الشعري ، والملاحظ أن هذا الخطاب يقوم على عدة أدوات شعرية جديدة ، تكمن في : تغريب اللغة اليومية وتفريغها من حمولتها الواقعية لصالح دلالات شعرية جديدة ، تكسير أفق الانتظار ، التركيب الإسنادي حيث التواجد لكلمتين متنافرتين في سياق لغوي واحد ، الصور الشعرية ، الثنائيات ، الرموز ... الهجانة اللغوية والأسلبة ، التعدد الخطابي والأجناسي ...

لابد من الإشارة إلى أن كرنفالية الديوان ، تجسدت فضائيا من خلال هيمنة ومركزية الحان . ذلك أن هذا المكان لعب دورا استقطابيا مهما للعديد من الفئات والطبقات والشخصيات المتعارضة ، لكل فئة غايتها : (غاية العامل تكمن في السكر من أجل التفريغ ، والتفريج عن نفسه ، من ضغوطات العمل ، وعدم التأقلم في المحيط الجديد ، والتخفيف من وطأة الاجتماعي والحيوي أو الجنسي . بينما الطبقات الميسورة فتأتي للحان من أجل تسقط الأخبار ، ومعرفة ما يجري ، لقياس محرار الوعي الاجتماعي والسياسي أين وصل . أما

---

1 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 29

المومسات فأغلبهن يأتين من أجل العمل (اكتساب المال) ...)

هذا التعدد الفئوي والطبقي يعكس تعددا على مستوى الغايات ، وعلى مستوى الوعي ، وعلى مستوى اللغات واللهجات والنبرات أيضا (لغة العامل ، لغة المومس ، لغة البورجوازي ، لغة المخبر ، لغة الشاعر ، لغة المثقف ...) . كما نجد اختراق نغمات ونبرات متعددة للمكان ، وأحيانا متناقضة من قبيل : الكوميدي والتراجيدي ، السامي والسوقي ، الجاد والهزلي ، الوجودي واليومي ...

هذه التعددية في الشخصيات والخطابات واللهجات والنبرات ، هي من أهم السمات الأسلوبية لديوان عبدالإله الصالحي . فهو ديوان يبتعد عن الذاتية في شكلها الرومانسي ، وعن الوجودية والتيمات الكوسمولوجية ، ويقترب من الأسلبة والهجانة الروائية ، مما يجعلنا ننتقل مع عبدالإله الصالحي إلى شكل شعري جديد ضمن قصيدة النثر . وأهم ما قام به هو تقريب الشعر من الواقع ، ومن مشاكل الطبقات المقهورة (المهاجرون تحديدا) .

حتى أن الديوان يمكن اعتباره ديوان عمّالي بامتياز ، ديوان ثوري من جميع الجهات : ثورة على الظلم الاجتماعي والاقتصادي ، على القمع والاستغلال الطبقي السياسي ، على المحرمات الثقافية وعلى رأسها المحرّم السياسي ، والمحرّم الجنسي ، وهو ثورة أيضا على الكتابة الشعرية التي كانت سائدة في المغرب ، سواء الكتابة الشعرية الرومانسية ، أو الكتابة الرمزية ، أو الكتابة السوريالية ... وقد حلّ بذلك مشكل الغموض والابهام ، واللا معنى ، واللامقروئية ...

لابد أن نشير لخاصية أسلوبية أخرى لهذا الديوان الشعري ، وهي تقريب الشعر من المدن الكبيرة (باريس في هذه الحالة) ، التي تعج بالجديد ، وبالأحداث ، واللهجات ، واللغات ، والنبرات ، وباليومي الفوّار والحي . وهو ما جعله يتخلص من فجاجة ورخاوة اللغة الرومانسية المتعالية ، المشبعة بالعواطف ، وباليوتوبيا ، والخيال الزخرفي الغير نابع من التجربة الحياتية والشعرية ، وهذا ما لاحظه والتر بنيامين على شعر بودلير مؤسس قصيدة النثر ، حيث لاحظ اقتحامة لمجموعة من التيمات الجديدة التي كانت تعتبر تيمات لا شعرية ، يقول : " المدينة الكبيرة والجموع والمواصلات والبغاء على سبيل المثال ، لم تكن تعتبر

مواضيع شعرية بالنسبة للامرتين ، والممثلين الآخرين للرومانسية "1 . وعبدالإله الصالحي يعلن بنفسه على انتمائه للتيار الشعري الذي يمثله شارل بودلير ، أي شعر المدينة ، شعر الحانات ، والأمكنة الخلفية ، والنساء من كل نوع ، يقول في قصيدته " فرنسا وشركاؤها " موضحا هذه الأبعاد الموضوعاتية والأسلوبية الجديدة التي تتحكّم في شعره :

" شارل بودلير أقرب إلينا من أبي تمام

نتقيّأ المستقبل كل صباح .

التقدّم يحمل وزرنا بحروف بارزة

يخذلنا الكحول والشعر أكثر فأكثر "2 .

هكذا يمكن اعتبار إدخال لغة الشارع ، وحياته ، وشخصياته ، وليله ، وكحوله ، ونداءاته ، وقهقهاته ، وترنّحاته ، ونسائه ، وأبطاله ... من أهم ما جاء به عبدالإله الصالحي ، وهو ما يقرّب واقعيته من الواقعية القذرة كما جاء بها ريتشارد فورد ، والتي ترتبط بالرحيل ، والطريق ، والتشرد ، والمقاهي ، والحانات ، والنزل الصغيرة التي تكون على جنبات الطريق ... حيث رغم المكان نشعر أننا في اللا مكان ، لأنها أمكنة غير ثابتة ، متحوّلة ، ومعرضة لمياه المفاجأة والصدف باستمرار ... والواقعية القذرة عموما هي محاولة للنزول إلى قاع المجتمع حيث الجنس ، والسكر ، والاغتصاب ، والقتل ، والانحطاط من كل نوع .

وديوان عبدالإله الصالحي هو تعبير عن هذه الواقعية الجديدة ، من بدايته حتى نهايته ، وتظل قصيدة " جيل القمامة " أفضل تعبير عن هذه الواقعية القذرة ، إذ تتحدث عن جيل فارغ ، بلا قيم ، بلا بطولات ، بلا ارتباطات عائلية أو وطنية أو إيديولوجية ، وهذه بعض صورهم كما عرضها عبدالإله في قصيدته :

" يستعملون المساحيق

والمخدّرات

يشتهون القاصرات "3

---

1 ـ النقد الاجتماعي : نحو علم اجتماع للنص الأدبي ـ بيير زيما ـ ترجمة : عايدة لطفي ـ دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع / القاهرة ـ ط 1 ـ 1991 ـ ص : 105

2 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 65

3 ـ نفسه ـ ص : 61

" يبايعون الصدفة صباح مساء
وحالما يعثرون على القليل من المال
يشترون ملابس داخلية من الساتان الخفيف
ويرتجلون حفلة " ستربتيز " "1
" المكنسة لا تفارق القلب
ولّاعة في الجيب
وهاتف نقال
لا أحد يدري من أين
تقصف السعادة "2
" حين تخلّصوا من تذاكر الإياب
اشتروا ورقا أبيض
وبطشوا بالألبومات العائلية
كي لا تتعوّد الجغرافيا على هجماتهم "3

عبر هذه الصور نرى ولادة جيل جديد ، تخلص من كل الارتباطات القديمة العاطفية والفكرية والإيديولوجية ، جيل يبحث عن المال والحفلات ، كل همه هو الجنس ، واللذة ، والمخدرات ، والكحول ... جيل يبحث عن اللذة فقط ، ويقيم فيها ... جيل الخراب وما تبقّى ، ولعل أحسن وصف هو ما أعطاه الشاعر لهم " جيل القمامة " ... ولذلك التعبير عن هذا الواقع الجديد تطلّب من الشاعر استعمال لغة جديدة وأسلوب مغاير ، قريب من لغة هذا الواقع : لغة مباشرة ، لغة عارية ، متخففة من مساحيق البلاغة ، لغة شديدة الصراحة ... لغة تذهب نحو المعنى دون لف أو دوان ... لغة مليئة بالضجيج ، واللغط ، والأشياء ... لغة قاحلة بلا طبيعة ، بلا أزهار أو أشجار أو نباتات ... في ديوان عبدالإله لا وجود للأزهار ، وللروائح والنكهات ، والقمر ، وغيرها من المؤثثات الطبيعية . لم تعد الطبيعة تشكل موضوعا شعريا عنده . الحب أيضا بصورته التقليدية لم يعد موجودا ، يقول نبيل منصر

---

1 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 61

2 / 3 ـ نفسه ـ ص : 62

عن شعر عبدالإله الصالحي " إنه بعيد كل البعد عن الرومانسية وموصول جوهريا بتجربة القلق الآن وهنا "1 . لقد استعمل الحب كواجهة من واجهات لمقاومة ، والتعلّم ، والاستشفاء ، والنضج ... إنه طريق آخر للانتصار على القحط ، والقهر ، واللا معنى ، وكل ما يسحق كينونة الفرد ، ويغرقها في العدمية واللا شيء والخواء ... وللشاعر منظور خاص عن الحب ، منظور ما بعد حداثي . لكن قد يعترض البعض بالقول ، أن الحديث عن الجسد وتوظيف الإيروتيكا في الشعر مسألة معروفة وقديمة في كل ثقافات العالم ، بما في ذلك الثقافة العربية ، والشعر العربي . ومع ذلك فمنظور عبدالإله الصالحي يظل منظورا مختلفا ، لأنه لم يأت للحب من باب تلك العلاقة النفسية المدمرة ، حيث التعلق الشديد والمرضي بالآخر ، كما أنه رفض تلك النظرة التقديسية للمرأة وكأنها ملاك لا علاقة لها بالأرض ، وبهويتها البيولوجية ككائن من لحم ودم ... كما لم يأت للحب من باب الجنس ، والعلاقة الجسدية المحضة ، حيث يتحوّل جسد المرأة إلى سلعة ، وإلى لحم ، ومتعة ... بل إنه يتحدث عن الحب مقرونا بالجسد ، لكن دون نظرة دونية ، تحط من قيمة المرأة وجمالها . فهو دائما يتغنى بالمرأة وفي كل السياقات بما في ذلك سياق العهارة ، يقول عن العاهرات بلغة إنسانية وشعرية عالية : " إنهن أمامك : يانعات ، مرحات ، متقدات

بمئتي درهم وقليل من الطيبوبة يهبنك أجمل ما في العالم .

يهبنك أردافهن العذبة

إشاعات المدينة

انكسارات العائلة المغلقة بإحكام

وابتسامات فيها خليط من العفة والمجون "2 .

هكذا هو شعره ، شعر مرتبط بالواقع ، بالمدينة ، بالأمكنة الخلفية والحانات ، وبالنساء ، والكحول ... وهو هنا يقترب في تصوره للمرأة والكتابة من تصور ألبرطو مورافيا الإيطالي الذي كتب رواية جميلة جدا عن عاهرة " امرأة من روما " ، لأن العاهرة أكثر معرفة بالمدينة ربما حتى من السوسيولوجيين وعلماء النفس والمهندسين . كما يتقاطع مع

---

1 ـ شعرية البجعة : تأملات وقراءات في الشعر ـ نبيل منصر ـ منشورات بيت الشعر في المغرب ـ دار أبي رقراق ـ للطباعة والنشر / الرباط ـ ط 1 ـ 2011 ـ ص : 231

2 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 41

شارل بودلير ، ومع محمد الماغوط أيضا الذي خصص العديد من قصائده للحديث عن المدينة ، وعن شوارعها ، وحاناتها .... ولنختم بهذا التعليق الجميل من طرف الشاعر والناقد نبيل منصر حول التجربة الشعرية لعبدالإله الصالحي ، حيث يقوا عنها أنها " تمثل عتبة عليا للشعر الفوضوي ، الذي بالرغم من انحداره إلى المهاوي وانتمائه إلى حساسية شعراء " عواء "* ، وانحيازه إلى الفج والشاذ والجروتيسك ، يكشف عن نبالة مبطنة تسعى بشكل موارب ، لأجل " تحلية " الحياة والتخفيف من عبئها ، دونما استجداء مثال يحوّلها إلى حياة باردة ومصطنعة "1 .

5 ـ الكتابة الشعرية عند عبدالإله الصالحي بين الغروتيسك والإيروس:

يقوم الغروتيسك على التحول ، والاختلاط ، وأهم هذه التحولات والاختلاطات تتمثل في التحوّل من الإنسان إلى الحيوان ، أو المزج بينهما . يرى الناقد حسن المنيعي في كتابه " الجسد في المسرح " ، أن الغروتيسك يرتبط " بالتجسيد لكل أنواع التشويه الجسماني مثل الكائنات الحيوانية ، والأشكال التي تتمفصل بين حدود ما هو عضوي ولا عضوي ، وشذوذات التشويه مثل الأقزام والعمالقة والحدبات ... الخ "2 .

وهذا الشكل من التحوّل (من الإنسان إلى الحيوان) مهم وأساسي في ديوان عبدالإله الصالحي ، وهو تتويج لصيرورة من التحولات الأولية والفرعية التي تصب كلها في هذا التحوّل الكبير من الإنساني إلى الحيواني . وهذا التحوّل يمس شخصيات الديوان وخاصة فئة العمّال والمهاجرين تحديدا ، ومن أهم هذه التحولات نذكر ما يلي :

يصل هؤلاء المهاجرين إلى أوربا في حالة من الرثاثة ، والفراغ ، والتآكل ... يصلون مشوهين ، معوقين ، محدودبين ، وفي حالة من الخواء والانحطاط الكلي ، يقول الشاعر :

" جئناكم كي تتأكّدوا أننا انتهينا

قبل أن نبدأ "3

---

1 ـ شعرية البجعة : تأملات وقراءات في الشعر ـ نبيل منصر ـ ص : 236

2 ـ الجسد في المسرح ـ حسن المنيعي ـ الناشر: المركز الدولي لدراسات الفرجة ـ سلسلة دراسات الفرجة رقم 10 ـ مطبعة ألطو بريس للطباعة والنشر / طنجة ـ ط 2 ـ 2010 ـ ص : 148

3 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 13

هذان السطران يلخصان الحالة التي آل إليها الإنسان المهاجر ، فقد أفرغه بلده الأصلي من كل ملامح الإنسانية ، ولذلك يلفظه إلى البلدان المستقبلة وهو شبه ميت ، جثة ، بدون شخصية ، بدون قوة ، بدون معرفة ، بدون حياة ... وهنا تتضاعف مهمة هذه الدول المستقبل ، وأولها ترميم هذا الخراب .

يصل أيضا بدون جسد ، أو بجسد مغلق ، مكبوت ، وغير قادر على الانفتاح ، وعلى التواصل ، وعلى الحب ، لذلك نجده في الغالب يجد صعوبات كبيرة في التفاعل مع المرأة . ذلك أن منظوره للحب كما تم تلقينه إياه ، مخالف عن تصور الغرب للحب . ولذلك يجد صعوبة في القفز من ضفة الكبت ، والجوع ، والحرمان ، إلى ضفة الجسد ، والحب ، والمتع ... وقد عبّر الشاعر عن ذلك بالانتقال من العاطفة إلى اللحم ، يقول عن شعار المهاجر الجديد ، أو مفتاح التواصل الجديد مع المرأة :

" اللحم بدل العاطفة "1 .

ولكن قبل أن يتعلم هذا الدرس ، فقد عاش الكثير من الهزائم والإخفاقات ، يقول :

" هزائم الحب فتكت بالكثير منا

شرّدت الآلاف ، وبسببها اختفى الكثيرون عن الأنظار "2 .

وهذه التحولات الجديدة والتي جاءت إثر انفتاح المهاجر على واقع جديد ، مختلف عن واقع بلده الأصلي ، وعن ثقافته ، وما تعلمه في عالمه الأول ، سيؤدي إلى القلق ، والحصر ، والكآبة كمرحلة أولى ، وقد عبّر عنها عبدالإله الصالحي بقوله :

" في الحلم طعنت أكثر من مرة . لطخت السقف فغضب عمّال

النظافة . تعرّفت على أحد القتلة بالحدس حين أطفأ سيجاره في

بركة من الدم كان السيناريو غامضا وسعالي يفور منه بخار .

كلما تلعثمت أطعن بوحشية في مشاهد خاطفة بالأبيض

والأسود "3 .

وهكذا فرغم ما يقوم به من محاولات للانتصار على الواقع ، إلى أنه لا يستطيع ، فيكون

---

1 / 2 - كلما لمست شيئا كسرته - عبد الإله الصالحي - ص : 17

3 - نفسه - ص : 11

الاستسلام هو المآل ، ويكون التحول الكلي من خلال " انتصار الإنسان الحيوان على الإنسان الاجتماعي "1 ، كما يقول فولوشينوف .

وهكذا يقذف بنا عبدالإله الصالحي منذ أول قصيدة في الديوان " دروس باريسية " ، في عالم موّار ، متحوّل ، صعب ، غريب ... ذلك أننا نشعر منذ الأسطر الأولى للقصيدة ، وكأننا في فيلم كبير مستوحى من حياة كبيرة ، لكنها تحولات ، وحماسات ، وبطولات ، وأعمال ، ومجهودات لا تعكس الحقيقة ، إن ما تحسبه الشخصيات بطولة ، ليس سوى مجرد دور صغير أو ثانوي في قصة الهجرة ، وربما قد تجد نفسها مجردة من أي دور ، ومن أي فعل ، تجد نفسها عاجزة عن فعل أي شيء يقول الشاعر :

" ماذا لو كانت هجراتنا مجرد أعذار ؟

ماذا لو كنّا في الواقع مجرد شخصيات ثانوية

لا تتحمّل أدنى حبكة ؟

نرقص . نحبّ . نخون . نمسك الأعمار من الوسط وننصب

الكمائن : الجغرافيا بدل التاريخ .

وفجأة نجد أنفسنا مكبّلين بالسلاسل . "2 .

هكذا إذن نشعر أننا أمام عملية إنزال كبيرة ، هجرات ، أجناس ، حقائب ، موانئ ، قطارات .... لكن هذه الرحلة ، هذا الانتقال ، هذا التحوّل من مكان إلى مكان ، من حضارة إلى حضارة لا يعني كما يعتقد الكثير قطع مع الفقر ، والبؤس ، والخسارات ... فثمة ضرائب وضربات لا يراها إلا الشاعر " أخرسنا أجمل ما فينا "3 .

هكذا يدخل الإنسان العربي ، والمهاجر عموما ، إلى حرب شرسة ، حرب أخرى من أجل الحياة . حرب بالنهار وكوابيس بالليل " في الحلم طعنت أكثر من مرة "4 . والنتيجة أن المهاجر بالنهار يكون حمارا ، وبالليل يصبح كلبا أو ذئبا . في هذا العالم العنيف ، المقفر ، الصلب ، الحديدي لا تنفع الذكريات " اختلقنا حنينا وصقلناه بتفاصيل شتى "5 ، ولا الخيال " استلفنا من الخيال ما يكفي "6 ، ولا الجنون " تبنينا الجنون تلو الجنون "7 .

---

1 - النقد الاجتماعي : نحو علم اجتماع للنص الأدبي - بيير زيما - ترجمة : عايدة لطفي - ص : 167
2 - كلما لمست شيئا كسرته - عبد الإله الصالحي - ص : 9 3 / 4 - نفسه - ص : 11
5 / 6 / 7 - نفسه - ص : 12

نتيجة فشل التذكر ، والخيال ، والجنون ، تحدث انقلابات شتى ، ومفارقات ، ودرامات ، وتناقضات ، كأن يصبح الهجر والبعد وسيلة للحب ، يقول الشاعر :

" أولئك اللواتي هجرناهن

هل يدركن أننا فعلنا ذلك من أجل الحب ؟ "1

هكذا يصل هؤلاء المهاجرون إلى بلد الاستقبال (فرنسا في الديوان) ، ناقصون ، فارغون ، مشوهون ، محدودبون :

" جئناكم كي تتأكّدوا أننا انتهينا

قبل أن نبدأ "2 .

إن الشاعر عبدالإله الصالحي ، يصوّر واقع الهجرة ، وما يرافقها من جروح ، وندوب ، وضربات ، وميتامورفوزات غريبة . فالمهاجر يتحوّل إلى دون كيخوت يبحث عن بطولات في زمن لا بطولي ، عن قيم ورغبات وأماني خضراء في واقع مغلق ، يتطلب وقتا ، وتعلّما أو " دروسا " بلغة الشاعر للولوج إليه ، وفهمه ، وتذوقه ، وفك شفراته ، وإدراك أسراره ، وخيوط لعبته . وأولى هذه الخيوط يرتبط بالحب ، والعلاقات الجنسية المختلفة تماما عن بلده الأصلي ، يقول الشاعر :

" عندما تضجر كلير من زوجها تضرب لي موعدا

في مقهى ما في حيّ مشبوه

نتبادل العض كالمجانين في أقرب فندق

وكلّما نظرت إليها بولع مبالغ فيه

تنفعل "3 .

يتحوّل إذن المهاجر إلى عبد جديد ، وإلى نخاسة من نوع آخر ، ويصبح كائنا إيروتيكيا بامتياز يفرغه كل شبقه وجوعه الجنسي والحياتي في النساء . وهنا تتحوّل العلاقة مع المرأة لتصير مجرد علاقة جنسية ، وميكانيكية ، دون حب ، ولا عواطف ... شعار العلاقة الجديد هو " اللحم بدل العاطفة "4 .

---

1 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 12

2 ـ نفسه ـ ص : 13

3 ـ نفسه ـ ص : 14

4 ـ نفسه ـ ص : 15

إلا أن الشاعر لا ينظر إلى العلاقة الجنسية من هذا المنظار السلبي ، بل يعتبرها خطوة مهمة في أفق التحرر العام . فالتحرر الجنسي لا يقل قيمة عن التحرر الاقتصادي أو السياسي أو الثقافي . فحسب هربرت ماركيوز ، فإن الاستغلال الطبقي ، والقمع الحيوي تعاونا دائما " على إقامة المجتمع الشمولي "1 . وهذه من المعارك التي ركّز عليها عبدالإله الصالحي في ديوانه . وإن كان يحرص على أن يظل شاعرا في علاقته مع النساء مهما كانت حاجته ، أو جوعه إليهن ، يقول في قصيدته " وحدة " :

" سبعمائة ألف امرأة وحيدة

يا رجل

وأنت تعذّب نفسك أمام شاشة الكومبيوتر منذ ساعتين

باحثا عن جملة مناسبة تعكس بؤس العيش بدون امرأة "2 .

هكذا يجد المهاجر نفسه عموما نفسه أمام واقع آخر مختلف عن واقع بلده الذي تركه وراء ظهره ، واقع الكبت ، والفقر ، والقمع الاجتماعي والحيوي كما قال هربرت ماركيوز .

وهنا تتولّد مأساة من يحاول أن يدخل سوق المرأة من باب الحب ، يقول الشاعر في قصيدته " جبهة الحب " موضحا هذا الأمر بوضوح شعري جميل :

" كل ما تعلّمناه من الحب كان في الروايات والقصص والأشعار

مع الفقر والإحباط وضيق الأفق صرنا نحبّ بسهولة ونتعذّب

بسهولة أكبر . ومع ذلك تشبّثنا بذلك الحب الذي لا حياة له

ولا مقام سوى بين السطور "3 .

ويقول أيضا حاسما في المسألة :

" هزائم الحب فتكت بالكثير منّا "4 .

فالإنسان العربي معوّق عاطفيا ، وجنسيا ، وفكريا ، وحياتيا ... ولذلك فهو لا يعيش الحب بشكل سوي ، إذ غالبا ما يعيشه بشكل مرضي ، أو بشكل عصابي ، يقول :

" نحن معوّقو هذه الحرب نتحسس ندوبنا ونحن نحتسي كؤوسا

---

1 ـ نقد العقل الغربي : الحداثة / ما بعد الحداثة ـ مطاع صفدي ـ ص : 30

2 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 16

3 / 4 ـ نفسه ـ ص : 17

رخيصة مع عاهرات بدون أسماء في حانات مظلمة ونشفق على
كل شاب يبزغ فجأة من أطراف المدن يمتطي قصيدة موهوبة
ويدخل الجبهة أعزل "1 .

ولذلك فلكي يعيش الحب بشكل سوي ، يلزمه الكثير من الشجاعة ، والألم ، ومحاربة النفس ، قبل محاربة العالم الخارجي . فنيل قبلة أحيانا يتطلب من ذلك المهاجر فعلا بطوليا مهولا (القيام بترتيبات ، وتدريبات ، وتسخينات ، وتحفيز نفسي خاص) ، يقول الشاعر في قصيدة " المقامر " ، واصفا لحظة الانتصار على العوائق السيكولوجية :

" تعود إلى الطاولة
وتنقضّ عليها بقبلة مفاجئة أمام الملأ "2 .

هكذا نلحظ أن الحب أو الجنس تحديدا يلعب دورا مطهرا ، دورا بانيا ، إذ يجعل شخصا آخر ينبثق من تحت جلدتنا المشرقية الباردة والجامدة والمتخشبة ... شخصا مستعدا للإقبال على الحياة بفرح ، والغرف منها دون ندم أو شعور بالذنب .

---

1 ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ عبد الإله الصالحي ـ ص : 18

2 ـ نفسه ـ ص : 19

المبحث الرابع :

قصيدة النثر الشذرية بالمغرب

(عبدالله زريقة نموذجا)

ـ تمهيد :

تتميز قصيدة النثر هندسيا وبصريا باعتمادها شكل الفقرة النثرية، وتميل عادة قصيدة النثر الشذرية للقصر ، فهي مظهريا تبدو على شكل كتلة متراصة ، أو على شكل مقطع أو مقتطف نثري في الغالب . كما أنها من الناحية الشعرية أو الأسلوبية تعتمد على الكثافة والاقتصاد اللغوي ، وعلى التوهج ، والدهشة ، والوحدة الموضوعية . وهذا ما يجعلها تنتمي بكل قوة إلى قصيدة النثر ، لأنها تتوفر فيها شروط القصيدة النثرية كما حددتها سوزان برنار في كتابها " قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا هذه " ، والمتمثلة في الإيجاز والتوهج والوحدة الموضوعية . ويبقى شرط " المجانية " غائبا أو قابلا للنقاش على الأقل . ذلك أن تفسيرات المجانية سارت في اتجاه اللاغرضية أو اللانفعية أي ممارسة الكتابة من أجل الكتابة ، والشعر من أجل الشعر . وهذا الشرط ليس لازما في نظري لأنه قابل للتحول ، والتكيف بحسب المجتمعات والأفراد . ففي حالة مجتمعاتنا العربية التي مازالت في طور التحديث والحداثة والتنوير والبناء ، لا يمكن الحديث عن " المجانية " وعن " الفن من أجل الفن " ، إذ يمكن القبول بذلك مع تحوير الصيغة كالتالي : " الفن من أجل الفن ومن أجل الحياة " أي أن تكون للفن وظيفة جمالية وفنية ووظيفة اجتماعية وفكرية وحتى إيديولوجية . فإذا عدنا إلى قصيدة النثر في المغرب ، فإننا نجدها في مرحلتها الثالثة حين أصبحت ظاهرة جماعية في الثمانينيات والتسعينيات ، بدأت تتخلص من الإيديولوجي والسياسي الذي هيمن عليها في مرحلة السبعينيات ، ومن المنبرية والشعارية والمباشرية ... وهو ما أكده عبداللطيف الوراري في حديثه عن الشعر المغربي ما بعد الثمانيني ، إذ لاحظ أنه شرع في التأسيس لجماليات جديدة تميزت بكونها " رفعت عنها السياسي والإيديولوجي " . والتساؤل الذي ينبغي طرحه في هذا السياق هو : هل فعلا تخلّى الشاعر المغربي ما بعد الثمانيني عن ما هو سياسي وإيديولوجي ؟ وهل هذا التخلي كان إيجابيا على افتراض أنه تحقق فعلا ؟ إن الإيديولوجيا في أحد أبعادها هي نوع من الوعي ، ونوع من الرؤية للعالم وللواقع ، ونوع من الانتماء الاجتماعي والثقافي ، ومن الفهم للعالم والحياة . وبالتالي يصعب الحديث عن اللاإيديولوجيا في الشعر ، وفي الكتابة عموما . فاللاإيديولوجيا تؤدي إلى التسطيح أحيانا ، وإلى اللامبالاة ، والانغلاق ، والبعد عن القضايا الاجتماعية والواقعية ، وهذا ما تجسد في الشعر ما بعد الثمانيني من خلال الانهمام بما هو شعري بعيدا عن ما هو سياسي ومجتمعي ... مع الانفتاح على السلطة والتقرب منها ، ومحو تلك المسافة التي كانت تفصل الشاعر والمثقف عن السلطة .

وأعتقد أن قصيدة النثر الشذرية قرّبت الشاعر من الحياة ومن الواقع ومن المشكلات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية التي يعيشها المجتمع المغربي ، والمجتمع الإنساني . فالشاعر الشاذر يعبّر عن رؤية خاصة للعالم ، رؤية نقدية ، جريئة ، وغير محابية في الغالب لأية جهة . فالشاعر تحرر من الإيديولوجيا الضيقة الحزبية أو الفئوية ،

ولكنه تبنى إيديولوجيا أوسع هي الإيديولوجيا الكونية ، إيديولوجيا ، التحرر ، والمساواة ،والعدل الاجتماعي ، والحرية ، والديموقراطية وحقوق الإنسان ... وذلك ما وجدناه عند الشاعر محمد الصباغ في قصائده الشذرية التي تضمنتها كتبه الشذرية الثلاث وهي : " شموع على الطريق " (1968) ، و " شجرة محار " (1972) ، و" دفقات " (1995) . رغم أن الشذرات السياسية قليلة ، ولكنها تنم عن تحوّل حقيقي في التجربة الشعرية عند محمد الصباغ ، ذلك أنه بدأنا نلمس تحوّله من الرؤية الرومانسية الحالمة ، إلى الرؤية الواقعية النقدية والتفاؤلية . وهذا الاقتراب من الواقع في إطاره الحدثي والمباشر ، سيتكرّس أكثر من خلال انتقاله إلى نوع أدبي آخر جديد في مسيرته الإبداعية وهو (القصة القصيرة) ، إذ نشر مجموعتين قصصيتين هما " نقطة نظام " (1970) ، و" تطوان تحكي " (1979) ، في نفس الفترة تقريبا التي بدأ يكتب وينشر فيها كتاباته الشذرية . وهذا البعد الواقعي والاجتماعي والإيديولوجي سنجده يحضر بطريقة أو بأخرى عند مختلف الشاذرين الجدد بدءا من أحمد بركات ، وعبدالله زريقة ، وحسن نجمي ، وعبدالحميد بن داود ، وسعد سرحان ، وعمر علوي ناسنا ، وصولا إلى سعيد السوقايلي ، وشعراء الهايكو كنورالدين ضرار ومصطفى قلوشي ، وخاصة بنسامح درويش ، الذي يعمل على مغربة الهايكو ، ورفده بأبعاد ثقافية وشعرية جديدة تتماشى مع البيئة المغربية المختلفة عن البيئة اليابانية الأصلية للهايكو .

وقد أشار الوراري إلى كون الكتابة الشذرية أو ما سماه " كتابة الشظايا " تتميز بتركيز الشاذرين على اليومي ، والعمل على جعل كتاباتهم " نوعا من " سيميولوجيا الحياة اليومية " التي تزخر بالصور والقيم والعلاقات "1 .

ومن أهم مميزات الكتابة الشذرية حسب الوراري :

ـ اعتمادها على " استراتيجيات الانزياح والاستبدال واللعب باللغة ونظمها الاستعارية "2 .

ـ ارتباطها بالعديد من الصيغ والفنون من قبيل " الومضة والهايكو والأمثولة والنبذة وحكمة الخسارات "3 .

وسنعمل الآن على تأمل تجربة الشاعر عبدالله زريقة في كتابة قصيدة النثر الشذرية ، إذ ينتمي لتيار قصيدة النثر الفلسفية والكونية ، وقد تمكن فعلا من إعطاء نموذج جديد للقصيدة الشذرية يقوم على السؤال الفلسفي كما نرى لحظة دراستنا لشعره الشذري .

---

1 / 2 / 3 ـ في راهن الشعر المغربي : من الجيل إلى الحساسية ـ عبداللطيف الوراري ـ ص : 34

1 ـ دينامية المتخيل الشعري عند عبدالله زريقة :

يعتبر الشاعر والناقد نبيل منصر أن الشاعر عبدالله زريقة مرّ بمرحلتين شعريتين متمايزتين هما : مرحلة الإيديولوجيا ، والانشداد للواقع والكادحين ، وظهرت منذ ديوانه الأول " رقصة الرأس المقطوع " (1977) ، وديوانه الثاني " ضحكات شجرة الكلام " (1981) . ومرحلة الميتافيزيقا والانشداد للشعر ولا شيء غير ذلك ، هذه المرحلة الثانية تزامنت مع ديوانيه " فراشات سوداء " (1988) ، و " فراغات مرقعة بخيط شمس " (1995) الذي خصصنا له وقفة طويلة في هذه الدراسة حول الشاعر عبدالله زريقة ، يقول نبيل منصر عن هذه المرحلة الثانية التي تهمنا في البحث : " ومع إصدار أعمال أخرى للشاعر مثل " فراشات سوداء " (1988) ، و " فراغات مرقعة بخيط شمس " (1995) ستتوسّع أكثر المهاوي الميتافيزيقية في الشعر المغربي ، وسيكون عبدالله زريقة صاحب نغمة خاصة هي أقرب ما تكون لنغمة الاشمئزاز الدادائية أو السريالية مع ظلال من العبث وهبّات من رياح الموت "1 . نتفق مع الباحث نبيل منصر فيما ذهب إليه من حضور للبعد الميتافيزيقي في شعر عبدالله زريقة في المرحلة الثانية من مساره الشعري ، لكن مع ضرورة الإشارة والتوضيح أن هذا الميتافيزيقي جاء عبر تأمل عميق للفيزيقي أو المادي والواقعي ، إنها إذا أردنا أن نقول ميتافيزيقا واقعية . بمعنى أن الشعر عنده يعتمد أساسا على الواقع ، حيث يعرض علينا الشاعر شريحة كبيرة من الحياة اليومية ، وما يرتبط بها من تفاصيل وأشياء مهما كانت صغيرة أو تافهة أو عادية ، ثم يعمل على تحريكها ، وتحويلها ، ومعالجتها من زوايا أخرى تبدو معها جديدة ومختلفة ، لدرجة أن الواقع يصعب أن يتعرّف عليها في الحالة الجديدة ... ومن أدواته وأسلحته لإحداث هذا التغيير في الواقع ، والانتقال من المحسوس إلى المجرّد ، ومن الفيزيقي إلى الميتافيزيقي ، ومن المحدد إلى اللامحدد ، هناك السؤال الفلسفي بالدرجة الأولى ، الذي يصاحب مختلف الأسطر والجمل والمقاطع والشذرات الشعرية ، ذلك أن الشاعر عبدالله زريقة يؤسس لشعرية جديدة هي شعرية السؤال ، ولقصيدة جديدة هي قصيدة النثر الفلسفية ، دون أن ننسى البعد الشذري

---

1 ـ شعرية البجعة : تأملات وقراءات في الشعر ـ نبيل منصر ـ ص : 193

في القصيدة حيث التكثيف والعمق ، وحيث الصور الشعرية والانزياح وخاصة الكناية التي تجمع بين الثنائيات والمتناقضات والعوالم المتباعدة ، فنكون أمام صورة مهتزة ، وتخومية ، تقف على الشفير بين الواقع واللاواقع ، بين المادي واللامادي ، بين الفيز يقي والميتافيزيقي ، بين المرئي واللامرئي ، بين الشيء وظله ، الحقيقة وهالاتها وإمكاناتها وامتداداتها ...

وقد حاولنا مقاربة هذه الأبعاد الجديدة في تجربة عبدالله زريقة الشعرية ، من خلال التوقف عند هذه المرتكزات الفلسفية والشعرية والتخيلية . وأهم ما يميّز الكتابة الشعرية عند عبدالله زريقة هو شموليتها ، وكونيتها ، وأبعادها الفلسفية والشعرية المتنوعة ، حيث يعمل الشاعر على تفعيل كمونات وقوى ومسارات وأساليب متعددة . فشعره يتسّم بالانفلات ، والانسياب ، والامتداد ، والتحوّل ، والصيرورة ، ووفرة المفاجآت ، والخيارات ، والنكهات ... مع الحفاظ على الوحدة الموضوعية والعضوية ، أي أن شعره يقوم على الفوضى والتنظيم ، على الهدم والبناء ، وهو من المبادئ الأساسية في قصيدة النثر كما حددتها سوزان برنار . وعلى العموم يمكن أن نتوقف عند بعض المرتكزات الكبرى التي ينبني عليها المتخيل الشعري عند عبدالله زريقة ومن أهمها : الصور ، الرموز ، البنيات ، التيمات لكي نستجلي ملامح وخصوصيات الكتابة الشعرية عنده .

أ ـ الصورة بين الواقع واللاواقع :

حاول باشلار تجاوز مسألة الاختزال ، والأحادية التي ترجع النص لبعد واحد (سيكولوجي ، فلسفي ، اجتماعي ، تاريخي ، لغوي ...) ، من خلال حديثه عن " صدى " الصورة ، وامتداداتها في النص وفي القراءة . أما جلبير دوران فتجاوز ذلك عبر تأسيسه لقراءة جديدة تقوم على الترسيمات والمسارات والكوكبات والأنماط الجامعة والرموز . في حين نجد جان بورغوس ، يفعّل منهجية جديدة للتغلّب على الاختزالية ، وتتمثل في مقترحه الذي يقوم على " الدينامية " . هذه الدينامية التي تشمل اللغة ، والصورة ، والفضاء ، والنص يقول متحدثا عن دينامية الصورة : " سنعرّف الصورة منذ الآن من خلال ديناميتها

، التي تمنعها من الانغلاق في أي مكان ، وأن تحصر في معنى يختزلها إلى حالة العلامة "1 . فالصورة حسب تصوّر بورغوس هي في حالة عمل دائم سواء بالنسبة للمبدع أو للنص أو للقارئ ، وبالتالي يصعب تحديدها بشكل تام . ذلك أنها تنفلت من أي تصنيف ، ومن أي تيبولوجيا أو كاطالوغ نهائي .

لقد تحدث باشلار عن أهمية الصورة ، وعن قدرتها على الارتباط بمواد كوسمولوجية عميقة كالعناصر الأربعة من (ماء ، وهواء ، وتراب ، ونار) ، أو بالأمكنة (البيت وما ينوب عنه من مؤثثات وأدوات) ، أو بالذات (حلم اليقظة ، الطفولة ، الذكريات ...) . نفس الأمر عبّر عنه جلبير دوران بفتح الصورة على المهيمنات الغريزية (الوضعية ، والهضمية ، والجنسية) ، وعلى المحيط (مختلف الأبعاد الطبيعية ، والاجتماعية ، والثقافية ، والتقنية) . ومن هنا وعبر هذه العلاقات والارتباطات ، فإن الصورة تتجاوز الشكلي ، والبلاغي ، والفردي إلى ما هو كوني وعام . إلا أن دراسة الصورة بهذه الطريقة حسب جان بورغوس ، تظل ناقصة ، لأنها تظل مشدودة إلى ما هو موجود ، وما هو معروف ، ومحدد . ولتجاوز ذلك فهو يقترح ربط الصورة ، بالممكن ، والمحتمل ، والمستقبل ، وغير الموجود . فالباحث الظاهراتي أو الأنثروبولوجي ، يظل مرتبطا في تفسيره للصورة بما هو ظاهراتي وثقافي وسيكولوجي ، أي بما هو كائن ، بينما الباحث الشعري le poéticien ، يرى أن الجوهري يكمن في طريقة تحيين المضمرات الطبيعية أو الثقافية أو السيكولوجية من طرف الصور والشيمات التي تتحيز ضمنها هذه الصور ، وفي طريقة تحقيقها لإمكانات جديدة ، بل يذهب بورغوس إلى أبعد من ذلك . فالصورة عنده هي تجسيد لحقيقة مندفعة إلى الأمام ، ذلك أنها " لا تظهر أي معنى متواجد قبلها "2 . وهكذا يمكن اعتبار الكتابة الشعرية وفق هذا الأفق الذي فتحته شعرية جان بورغوس ، أنها تتأسس وتنبني على مسارين : الأول محدد (أي ممكنات ، ومواد النص ، ومعانيه ...) ، والثاني غير محدد (أي الإمكانات ، التي تفتحها القراءة ، عبر ما يسمّى بالإضمار والتضمين ، وغيرها من الكمونات الشعرية والدلالية المستقبلية) . وبناء على هذا التصور

---

1 - pour une poétique de l’imaginaire – Jean burgos – p : 69

2 – ibid – p : 130

الدينامي والتوليدي للصورة الشعرية ، فسنحاول في دراستنا للصورة الشعرية عند عبدالله زريقة ، أن نحدد موادها ، ومصادرها في مرحلة أولى ، ثم ممكناتها ، وعوالمها الجديدة التي ترغب في فتحها واقتحامها في مرحلة ثانية .

أول ما يمكن تسجيله أن مواد الصورة الشعرية متنوعة وغزيرة ، ولكنها ترتبط بأربع محاور أو عوالم كبرى :

ـ العالم الطبيعي : الشمس ، الظلمة ، الحيتان ، الرياح ، اللامنتهى ، الليمونة ، الأكمام ، الذبابة ، الفراغ ، البحر ، الصخرة ، النمل ، العصفور ، القملة ، التين ، رائحة ، الصباح ، السماء ، مكان ، النهار ، الأفق ، الخواء ، البياض ، كلب ، شجرة ، غبار ، القمحة ، ثعبان ، الليل ، الخريف ، الصئبان ، الأرض ، الجو ، قمم الجبال ، الظلال ، دود ، جرذان ، الغروب ، فأر ، الغراب ، الماء ، الفجر ، الخيول ، الضوء ، المطر ، البرق ، الشجرة زرقاء ، النجمة ، القمر ، حمرة الشفق ، الخلاء ، موجة ، حديقة ، الأقحوانة ، عنكبوت ، خيول ، صراصير ، عقارب ، ثعبان ، الحشرات ، الحيوانات ، فراشة ، حمار ، قطة ، السحب ...

ـ العالم الواقعي الاجتماعي : الورقة ، الزجاج ، الكأس ، الحائط ، المصباح ، أعواد الثقاب ، رقم ، صورة ، شمعة ، ركن ، ثياب مكوّمة ، حفرة ، سرير ، الدولاب ، الغرفة ، المقعد ، الصندوق ، خيوط ، سروال ، سلم ، شفرة ، قنديل ، زيت ، كرسي ، الجدار ، الحارس ، المستشفى ، نافذة ، باب ، حذاء ، دكان ، بائع الثوب ، سيجارة ، حبل الغسيل ، حديقة ، مقبرة ، الإبرة ، الدار ، الطريق ، خادم ، الحنفيات ، المنجمون ، مسبحة ، عاهرة ، القماش ، كسرة خبز ، الجسد ، أمريكا ، قميص ، دراجة ، البار ، امرأة ...

ـ العالم الشخصي : مرتبط بعالم الشاعر وبحياته الخاصة ، وما يقوم به للتصدي للفراغ والبياض والظلمة والكوارث ... وهي أفعال كثيرة واقعية وعجائبية وتخيلية ... فالشاعر لا يهدأ مما يعكس قلقه ، وخوفه ، ورغبته المحمومة في الانتصار على هذا الزحف المرعب للموت . ويظل السؤال من أهم الأفعال التي يقوم بها ، فهو يشكك في كل المعارف التي تلقاها ، وخلدت في ذهنه عن العالم والأشياء ... ولذلك فهو يكتب بروح تعجبية ومندهشة

ومتسائلة تارة ، وخائفة وقلقة تارة أخرى وهو ما ينعكس في حضور في فعل الحفر وما يرتبط به من تجاويف (القبر خاصة) ....

ـ عالم الكتابة والميتا ـ كتابة : تحضر الكتابة في مختلف المفاصل الحيوية للديوان ، ولذلك سنجد مستلزمات الكتابة ، وآثارها ، وبعض التصورات عنها ، تتخلل عالم أو جسد الديوان ، ذلك أن الكتابة تشكّل خيطا أو مسارا من المسارات المهمة في العملية الشعرية ... ومن الألفاظ الدالة على هذا العالم : الورقة ، الأبيض ، الحواشي ، أقرأ ، أسماء ، كلماتي ، صورة ، تقول ، ما نقوله ، كابوس أبيض ، أحلامي .... ومن أهم الألفاظ الدالة على هذا العالم لأنها أكثر تكرار وتنوعا ، إذ تحضر في سياقات شتى ودلالات شتى هناك لفظة (الكلمة) ، (القصيدة) ، (الورقة) .

و وإذا عدنا للديوان من جديد فإننا نجد أن الشمس حاضرة بقوة في الديوان ، فهي العنصر الفاعل في الديوان ،ذلك أن الشاعر أوكل لها مهمة أساسية ، تتمثل في الترقيع ، والجمع بين العوالم والخطوط والمسارات ألتي ذكرنا آنفا ، والحد من الفراغات ، ورتق الشروخ والبياضات ، والانتصار على الظلمة ، والموت ... والعنوان دال على ذلك بكل وضوح " فراغات مرقعة بخيط الشمس " . والكلمات التي تكوّن العنوان كلها دالة ، وأساسية ، ولها ما بعدها ، أي أن لها استراتيجيتها ، وإمكاناتها التعبيرية والرمزية ، التي ستخترق مختلف مفاصل الديوان . وهذا ما يتماشى مع تصوّر " دينامية " المتخيل الشعري ، والكتابة الشعرية . والدينامية حسب جان بورغوس تتميز بكونها تجعل من الشعرية مستقبلية لا ماضوية ، فهي لا تقوم على التحيين فقط ، بل إنها أيضا تفتح احتمالات ومسارات ، تبقى حتى بعد الانتهاء من القصيدة ، وحتى الانتهاء من الديوان ، ذلك أن تلك المسارات ، والإمكانات ، تبقى قابلة للعيش والتطور ، وهذا ما يمكن أن يقوم به القارئ ، أو الشاعر نفسه ، كما حدث في حالة عبدالله زيقة ، وخاصة في مرحته الثانية من الكتابة الشعرية الوجودية والفلسفية ، والتي تجسدت بشكل أساسي مع مجموعته الشعرية " فراغات مرقعة بخيط شمس " ، و " سلالم الميتافيزيقا " ، و " حشرة اللامنتهى " ، وصولا إلى " إبرة الوجود " .

إذا عدنا للتوقف عند عنوان " فراغات مرقعة بخيط شمس " ، نلاحظ أن الشاعر ركز على الفراغ كمادة جديدة للكتابة الشعرية ، إنه هنا يذكرنا بمختلف الشعراء والمفكرين الوجوديين والعدميين والسورياليين والعبثيين الكبار ، انطلاقا من الحكماء الطبيعيين : هيراقليط ، ديموقريطس ، أناكسمندر ... والذين تقاطعوا معه في أمرين اثنين : الأول يتعلق بتيمة الكتابة (الوجود) ، والثاني يرتبط بطريقة الكتابة (الشذرة) ، مرورا بالشعراء المتصوفة (لغز الوجود) ، والحلول كشكل من أشكال المعرفة والكتابة ، وبالشعراء الفوضويين الكبار كآرثر رامبو صاحب " فصل في الجحيم " و " إشراقات " ، ولوتريامون صاحب ديوان " أناشيد مالدرور " ، وصولا إلى نيتشه وكل فلاسفة القلق واللاطمأنينة ، وهلدرلين ، ونوفاليس ، والسورياليين مع أندريه بريتون ، وبول إيلوار ، ولويس أراغون ، ثم العبثيين مع سارتر ، كامو ، صمويل بكيت ، يونسكو ... وغيرهم

ونلاحظ أن كلمة " فراغات " وردت جمعا ، بمعنى أن هذه الفراغات اتخذت أشكال شتى ، وشملت تيمات وعوالم شتى ، كما أنها تتخذ تسميات متعددة : بياضات ، اللاشيء ، الخواء ، الخراب ، العمى ، الغياب ، الموت ... ومن هنا نشعر بهول هذا الشيء الذي يزحف باتجاهنا ، والذي أعطاه الشاعر تسميات كثيرة ، ولكنه يأخذ على العموم شكلا كارثيا ، وخطيرا ، وفتاكا ... وهو يهجم بجحافل من الحشرات السفلية والجحيمية : الدود ، الذباب ، النمل ، الصراصير ، القمل ، الفئران ، الجرذان ... المرتبطة بالموت ، والجيف ، والجروح ، والندوب ، والانكسارات ... وبمقاربة إحصائية بسيطة لمعجم الديوان ، نجد أن كلمة فراغ وما يرتبط بها من مرادفات كالبياض ، والخواء ، واللاشيء ، تتكر في الديوان أكثر من أربعين (40) مرة . ثم كلمة الموت وما يرتبط بها من قبر ومقبرة وكفن وجنازة أكثر من ثلاثين (30) مرة .

إن هذا الفراغ الشاسع ، وهذا الموت ، لا يمكن مواجهته إلا بأداة كبيرة وقوية ، لن تكون سوى الشمس ، وهكذا يصبح الكون في العمق هو صراع كبير بين الشمس والفراغ ، بين الضوء والظلمة ، بين الحياة والموت ... ومهمة الشمس تكمن في الترقيع ، والترقيع هنا رغم سلبية الكلمة في الاستعمال ، إلا أن نسبتها للشمس ، يجعل الأمر ممكنا ، وربما يصبح أفضل من الأول ، لأن الشمس قوية ، وأصل الضوء ، والطاقة ، والحياة ...

وهذه الاستراتيجية التي تقوم على الترقيع ، نجدها تشمل الكتابة أيضا ، ذلك أن الشاعر يقدم لنا باستمرار ثنائيات ، وتضادات ، وتناقضات ... مع محاولة إيجاد نوع من الوحدة بينهما ، والترابط ، والتلاقي ...

وهكذا نلاحظ أن الديوان يقوم على مسارين أساسيين : مسار الفراغ وما يرتبط به من فجوات ، وبياضات ، وخلاءات ، وخواءات ، ومسار الملء ، وما يتعلق به من تحيين ، وتقريب ، وصلح ، وخياطة ، وترقيع ورتق ... وعملية الجمع ، والترقيع ، أو الخياطة هي أشبه بالكتابة ، فالشاعر مرقّع أو خياط بشكل ما ، لكن خيطه هو من شمس ، من نور ، من معرفة ... هنا تستيقظ تناصات كثيرة ، حيث الاندماج بين المعرفة والضوء ، ومن أهم هذه التناصات تلك المتعلقة بأورفيوس سارق النار / المعرفة من الآلهة .

وتبدو أن مهمة الشاعر شاقة جدا ، وخاصة وأن هذه الفراغات كثيرة ومتنوعة ، فهناك " فراغات حولاء " و " فراغات ملتوية " ، وهناك بياضات من كل نوع : " بياضات منتفخة بالظلمة " ، و " بياضات زرقاء " ، وبياضات خالصة " بياضات فقط " ، وهناك إلى جانب هذه الفراغات والبياضات ، غرابات ، وصور مرعبة تفضي إلى الهلع من قبيل : جرذان تقرض روح الشاعر ، ودود يخرج من رؤوس الشعراء الموتى ، وشمس بسراويل حمراء ... هذه العناوين التي نجده تؤطر الديوان ، كافية لافتراض رؤية الشاعر للعالم ، والحياة ، والكتابة ...

يمكن أن نفترض أن الشاعر يقدّم لنا عالمين : الأول عالم غير مفهوم عبارة عن خلاء شاسع ، وفراغات ، وبياضات ... وحالة اللافهم هذه تقود إلى الحصر ، والقلق ، والخوف ، والهلع ... وهنا نكون قد انتقلنا إلى العالم الثاني ، أو إلى مادة الصورة الشعرية الثانية ، وهي تلك المتعلقة بذات الشاعر ، فالشاعر يقدم لنا العالم من خلال عين وجلة ، مرتابة ، ومن خلال نفسية مرضية وكئيبة ... حضور الحشرات من كل نوع : ذباب ، نمل ، دود في الديوان تؤكد هذا التأويل ... وسنتوقف عند دلالتها بتفصيل أكبر في محور الرموز ذات التشكل الحيواني في الديوان . ورغم محاولات الشاعر السيطرة على الوضع ، والحد من بؤر ومواقع الفراغ ، والبياض ، والعماء ، والفوضى ، والموت ، والخراب ... إلا أنه لا يستطيع ، لأن هذا الفراغ يفيض من كل جانب ، إذ يخرج من الأعلى والأسفل ، من النهار

والليل ، من الكتابة والصمت ، بل ويخرج حتى من الأشياء الممتلئة والمفهومة والمحددة ... وهنا نكون قد وصلنا إلى مادة الصور الشعرية الثالثة وهي الكتابة ، ذلك أن عناصر ومفردات الكتابة يشكل حقلا دلاليا مهما إلى جانب حقل العالم الطبيعي ، وحقل العالم الواقعي ، وحقل الذات ، وحقل الكتابة ، دون أن ننسى حقل الخيال ... فهذه الحقول أو العوالم هي التي تشكل مصادر وروافد الصورة الشعرية ، لأن الصورة الشعرية بشكل عام تنطلق من الواقع ، لكنها لا تبقى عند حدود التعيين ، والإحصاء ، والوصف ... بل تتجاوز ذلك إلى الإيحاء والتلميح والتغريب ... فالشاعر يعرض لنا العالم اللامرئي من خلال العالم المرئي . ومن هنا يمكن القول أن الطريقة الشعرية ، أو الأسلوب الشعري مختلف عن أسلوب شعراء قصيدة النثر من زوايا عدة ، أهمها زاوية الصورة الشعرية ، فهو لا يعتمد على التشبيه والاستعارة ، أي على الصورة الشعرية القائمة على المشابهة بل يعتمد على الكناية والمجاز المرسل أي على الصورة الشعرية القائمة على المجاورة .

هكذا إذن نستنتج أن الصورة الشعرية عند عبدالله زريقة تنتقل بين ثلاث عوالم أو مواد أساسية : العالم في شموليته ككسمولوجيا ، وميتافيزيقا ، وواقع اجتماعي . وعالم الشاعر وما يكتنفه من هواجس ، وأسئلة ، ثم هناك الكتابة وما يراهن عليه في تجربته أو مشروعه الشعري .

ومن الملاحظات التي يمكن تسجيلها حول رؤيته الشعرية ، أن الشاعر لا يفرّق بين الورقة والوجود ، بين الكتابة والحياة . فالورقة عند عبدالله زريقة (وهي تتكرر عنده كثيرا) ، تتحوّل إلى عالم كبير يعج بالأشياء ، وهذا ما نعثر عليه منذ أول قصيدة في الديوان " فراغات حولاء " ، يقول :

" وقبل أن تغرب الشمس وراء هذه الورقة سيقودني هذا العمى . / الأبيض حتى الظلمة التي في الحواشي . وسأقترب من كلمات / غرقى في الوسط . وأقرأ أسماء كالحيتان تنزلق في يدي كلّما / أردت القبض عليها / ولن يقبل أحد هذه الورقة سوى / ريح روحي "1 .

في هذا المقطع الشعري نجد المواد الشعرية الثلاث تحضر ، وبشكل متعالق ، ومتداخل

---

1 ـ فراغات مرقعة بخيط شمس ـ عبدالله زريقة ـ نشر الفنك ـ ط 1 ـ 1995 ـ ص : 11

، حيث لا نعرف أين يبدأ الموضوعي ، وأين ينتهي الذاتي ، ولا نعرف الفرق بين الوجود والكتابة ، وهو ما يقودنا للتصوف ولابن عربي ، وللفينومينولوجيا ولهيدجر وهلدرلين .

2 ـ السؤال الشعري كإبدال أسلوبي في قصيدة النثر الشذرية عند الشاعر عبدالله زريقة :

وفي المقطع أو المشهد الثاني ينتقل الشاعر من اللامنتهي إلى الليمونة ، يقول : " وهل حقا أشمّ اللامنتهى في هذه الليمونة " (12) . هكذا نشعر أن الصورة بدأت تتحرّك ، وأن الخيوط بدأت تنفلت من بين أيدينا ، ومعارفنا عن العالم هي الأخرى يصيبها نوع من الارتجاج والارتباك ، يقول " ومن يلمس الآخر يدي أم الكأس " (12) . فكل ما تعلّمناه عن إرادة الإنسان ، ووعيه ، وقصديته ، وما قدّمته الفلسفات عن الإنسان العاقل ، الراغب ، المريد ... يصيبه نوعا من الخضخضة غير المعهودة ... وكأن الشاعر يدفعنا للتساؤل من جديد عن مسألة " الإرادة " ، إذ يطرح حولها سؤالا جديدا ، مشككا فيما إذا كانت خاصة بالإنسان ، أم أن الأشياء هي الأخرى لها إرادتها ورغباتها ... وكأن الشاعر يقول لنا ومن أدراكم أن الأشياء لا إرادة لها ... إن الشاعر بذلك يهدف إلى القذف بنا في منطقة الحيرة ، ويدفعنا للتساؤل عن المعارف التي تلقيناها دون أن نسأل عن صحتها وصوابيتها ... إن رؤية الشاعر التي يريد إيصالها لنا ، تبدو أكبر ، وأفسح ، وأجد من الرؤى السابقة التي انبنت على بيداغوجيا الإجابة لا بيداغوجيا السؤال . ويستمر الشاعر في تساؤلاته الجديدة والغريبة والمفاجئة ، التساؤلات التي تطال كل شيء . فأي شيء يخفي وراءه سؤالا ما ، وربما أسئلة . إن ما اعتبرناه نافلا ، وهامشيا ، وبلا معنى ، وبلا روح ، وبلا إرادة ... يصبح عند الشاعر حاملا لسرّ عظيم ولأسئلة عظيمة ، لم نكتشفها بعد ، ولم نطرحها بعد . فالمشكل فينا لا في الأشياء والكائنات والعالم من حولنا ، يقول الشاعر :

" وماذا تقول هذه الكأس للفراغ الذي فيها . وهذا الحائط لهذا الحائط . وهل تجمع هذه الذبابة بعض ما نقوله . وكيف يرانا هذا المصباح من الفوق . وأعواد الثقاب هناك أي شيء

1 / 2 ـ فراغات مرقعة بخيط شمس ـ عبدالله زريقة ـ ص : 12

تودّ قرعه فينا . والناس الذين في الخارج كيف يمشون دون أن يعرفوا أننا نبحث عن رقم / لهذا الفراغ "1 .

بتأملنا لهذا المقطع الشعري نلاحظ أنه يقوم على ثلاث مرتكزات أسلوبية مهمة وهي : السؤال ، والتشخيص أو الأنسنة ، والحكي . فالمقطع إذن بنية شعرية مركبة تجمع بين الفلسفي (السؤال) ، والشعري (التشخيص) ، والسردي (الحكي) . والجديد في شعرية عبدالله زريقة ، هو الزيادة في منسوب الهجانة والأسلبة ، بإدخال خطاب جديد في الشعر وهو الخطاب الفلسفي ، وليس فقط كموضوع أو أفكار فلسفية تتعلق بالوجود ، ولكن الجديد هنا في تجربة عبدالله زريقة ، إدخال الأسلوب الفلسفي الذي يقوم على السؤال ، كمرتكز شعري وفني . وهكذا نلحظ أن شعرية عبدالله زريقة ، هي شعرية دينامية ، ومنفتحة ، وحوارية ، ومستقبلية ... شعرية قلقة على مستوى مادتها ومكوناتها وتيماتها ، وعلى مستوى أسلوبيتها وأدواتها الشعرية . وشعريته لها وظيفة إخراج المتلقي من كسله التأويلي ، ولن يتم ذلك إلا عن طريق خلق الدهشة ، وأهم مرتكزات الدهشة ، الاعتماد على السؤال الفلسفي ، وهو هنا يتقاطع مع أهداف السرياليين الذين أحسوا بأن الإنسان بدأ يفقد الدهشة من العالم ، فحاولوا أن يجدوا تلك الدهشة بالعودة إلى اللاوعي ، يقول جان برتليمي " وأحس السرياليون أن الأنا فقد الدهشة وهو يجابه العالم ، وما عاد بمقدور الشاعر أن يرجع للإنسان دهشته الأولى بإزاء العالم إذا ما بقيت النفس مغمورة تحت ركام الحس ونفايات المنطق ، ولابد من تدريب الإنسان كي يستعيد تلك الحالة من جديد بقوة اللاوعي الخلاقة "2 . أما سبيل عبدالله زريقة لخلق الدهشة فمختلف ليس اللاوعي كما عند السرياليين ، بل هو الوعي المضاف ، أو الزيادة في الوعي ، والمتمثلة أساسا في (السؤال). إذن مقترح عبدالله زريقة الجوهري من أجل خلق الدهشة والشعرية ومشاركة القارئ ، هو السؤال . والسؤال الشعري الذي يقترحه علينا عبدالله زريقة مختلف عن السؤال الفلسفي الذي كان مرتبطا بالقضايا الكبرى كالوجود والإنسانية والميتافيزيقية ....

---

1 ـ فراغات مرقعة بخيط شمس ـ عبدالله زريقة ـ ص : 12

2 ـ الصورة الشعرية في النقد الحديث ـ بشرى موسى صالح ـ المركز الثقافي العربي / بيروت ـ ط 1 ـ 1994 ـ ص 49

إنه سؤال مقرون بالبسيط ، والنافل ، والصغير ، والمتغير ، واليومي أي كل ما عرضت عنه الفلسفة واستبعدته بدعوى بساطته ولا فلسفيته . وهنا تكمن قوة المشروع الشعري عند عبدالله زريقة ، فأسئلته تحاول أن تنعش نظرتنا لليومي ، وللتفاصيل ، والأشياء الصغيرة ، وأن تنبهنا إلى اللامرئي والعجيب في هذه الأشياء التي حكمنا عليها بالتفاهة ، والخلوّ من المعنى . وهكذا بعودتنا للمقطع الشعري المذكور سلفا نجد أن المواد المكوّنة للمقطع : الكأس ، الحائط ، الذبابة ، القول ، المصباح ، أعواد الثقاب ، الناس ، المشي ، الخارج ، رقم ، الفراغ ... هي مواد عادية ، ونصادفها بكثرة في حياتنا اليومية ، لكننا نستعملها بأنانية مفرطة ، ودون أن ننتبه إليها ، ولا أن نعطيها أي اعتبار ... وكأن عبدالله زريقة من خلال أسلوبه الشعري الجديد القائم على السؤال ، يهدف إلى رد الاعتبار لهذه الأشياء الصغيرة . وهذا ما يدخل رؤيته الشعرية ، ومقترحه الشعري ضمن ما بعد الحداثة . وقد نتساءل نحن أيضا ، كقراء ، كما تساءل هو : ولكن لماذا الأشياء عموما ، ولماذا هذه الأشياء بالضبط ؟ هل الشاعر ملّ من البشر ؟ هل يرغب في التأسيس لإنسان جديد فقد إنسانيته وتعاطفه مع العالم الذي يحيط به ، وهيمنت عليه النفعية والمصلحة الخاصة الضيقة ؟ هل يدعو الإنسان عبر أسئلته تلك إلى مغادرة منطقة التمركز على الذات ، والانفتاح على العالم ، ونقطة البدء تكمن في الانفتاح على حياته اليومية ومحيطه القريب ؟

إن حضور الأشياء في قصائد عبدالله زريقة لا يعني الوصف والموضوعية ، بل هو يتجاوز ذلك إلى الإيحاء والكناية ، إن شعريته كنائية أو تخومية تعرض المرئي بغية الوصول إلى اللامرئي ، لكن دون أن نبعد المرئي ونعتبره مجرد دال أو حامل للمعنى ، فلا شيء يعطينا هذا الحق ، ذلك أن الكناية كما عرّفها عبدالكريم حسن هي " أن تدلّ بشيء على شيء آخر من دون أن تذكره "1. ولكن في نفس الوقت لا أحد يعطيني الحق في حذف المعنى الحقيقي ، في جعله دالا على غيره فقط دون أن يدل على نفسه ، فإذا تأملنا عنوان الديوان " فراغات مرقعة بخيط الشمس " ، فالعنوان هو عبارة عن كناية ، إذ نجد هنا معنيين : معنى أول هو الحقيقي والممثل لغويا ، والظاهر إدراكيا ، أي فراغات تحاول

---

1 ـ قصيدة النثر وإنتاج الدلالة : أنسي الحاج أنموذجا ـ عبدالكريم حسن ـ دار الساقي / بيروت ـ ط 1 ـ 2008 ـ ص : 189

الشمس أن توحد بينها من خلال أشعتها أو خيوطها ، والمعنى الثاني المجازي هو وجود بقع كبيرة من اللاتحديد واللافهم واللامعنى ، يحاول الوعي أن يفهمها وأن يخرجها من تحجبها ولا معناها عبر أداته أو خيطه الذي هو السؤال . ولكن لا شيء يعطي الحق للقارئ أن يمحو الصورة الأولى ويعوضها بالمعنى الثاني . فيمكن أن تكون هناك فراغات تعمل الشمس على إزاحتها . وهنا قوة الكناية ، أي أنها تنقل لنا عالمين يسيران بالتوازي ، ولا أحد ينوب عن الآخر أو يمحوه بالمرة . وهذه من ميزات قصيدة النثر أنها تتأسس على الكناية ، بخلاف قصيدة الوزن التي تأسست على التشبيه ، وقصيدة التفعيلة التي تأسست على الاستعارة ، يقول عبدالكريم حسن : " هل أذهب بعيدا في النظر ، وأسمّي قصيدة النثر بالقصيدة الكنائية ؟ "1 .

وفي عرض الشاعر لهذه الأشياء فهو لا يذكرها في سياق التأثيث للفضاء أو للمشهد فقط ، بل يذكرها في سياق خاص ، أي في علاقتها بنفسها كقوله " وماذا تقول هذه الكأس للفراغ الذي فيها "2 ، قبل السياق العام للمقطع ، والقصيدة ، والديوان ، والمشروع الشعري العام . فالشاعر يحررنا من النفعية ، من النظر للأشياء في وظيفتها ، ويدعونا للنظر إليها من خلال طبيعتها وماهيتها . فالسؤال الماهوي هو الحل للخروج من السطحية والمألوفية والنظرة النفعية للأشياء . السؤال عنده ليس لحظيا ، أو خاصا بسياق دون غيره ، السؤال عند عبدالله زريقة أصبح استراتيجية شعرية ، فالقصائد تتأسس على السؤال من بدايتها حتى نهايتها . ويصبح السؤال بذلك انزلاقيا ، توالديا وممتدا . فكل شيء قابل للسؤال وللأشكلة بما في ذلك ما اعتبرناه بديهيا وتافها . وربما هذا الشيء هو من في حاجة إلى السؤال لاسترداد ماهيته ، وقوته ، واعتباره ، وكرامته . هل يحاول الشاعر إذن إنقاذنا من التفاهة ، والسطحية ، والفجاجة التي تملأ عيوننا ، وأفكارنا ، ووجودنا ؟ هل شعر عبدالله زريقة هو تمرين رفيع على الرؤية ، والتذوق ، والتفكير ، والعيش الجيّد ؟ إن أي شيء له معنى ، وله دهشته وسؤاله وغموضه وقوته ، فقط يلزمنا أن نتعامل معه بكل يقظة ، وبكل ذكاء ، وبكل احترام لنكتشف كنوزه وعجائبه وأسراره . ألم يقل القدماء " يوجد في النهر ما

---

1 ـ قصيدة النثر وإنتاج الدلالة : أنسي الحاج أنموذجا ـ عبدالكريم حسن ـ ص : 178

2 ـ فراغات مرقعة بخيط شمس ـ عبدالله زريقة ـ ص : 12

لا يوجد في البحر " ، الشعراء اختزلوا العالم أكثر ، وأصبحت النقطة هي كل البحر ، وربما النقطة ‘ندهم أقوى من البحر . العودة إلى الأولي والبدئي والأصلي والصغير ... تلك هي طريقة الشاعر الجديد الما بعد حداثي في الكتابة ، والرؤية ، والتخيل .

هكذا نستنتج أن عبدالله زريقة يقدّم صيغة شعرية جديدة للكتابة الشعرية على الأقل في الشعر المغربي ، وفي قصيدة النثر تحديدا . وهكذا عوض السطر الشعري ، والجملة الشعرية الخبرية والسردية ، وعوض الجملة التعجبية ، أو الشعر التعجبي كما طرحه حسن نجمي من خلال ديوانه " سقط سهوا " ، وعوض الشذرة كما جاء بها محمد الصباغ ، والتي رغم فلسفيتها إلا إنها ظلت في سياق الإثبات ، والخلاصة ، والحكمة ، والاستنتاج ... ولم تدخل منطقة الفلسفة الفعلية أي منطقة السؤال ، وإن تم عنده أو عند غيره ، فكلحظة شعرية ، وكحالة عرضية ما تفترض السؤال والاستفهام . أما الجديد عند عبدالله زريقة هو أن السؤال الشعري أصبح إبدالا استراتيجيا في الكتابة الشعرية يخترقها أفقيا وعموديا .

وكأن عبدالله زريقة يقول إن كتابة الشعر تقتضي طرح السؤال ، ومن لا سؤال له لا كتابة شعرية له . والشاعر عنده أيضا هو من يطرح الأسئلة ، من يحوّل العالم إلى سؤال ، ويحوّل أيضا حتى الأشياء والأمور العادية والعرفية والبديهية إلى أسئلة . وعبر هذه الآلية فإنه يقرّب الشعر من الفلسفة ، ويبعده عن السطحية ، وعن الوصف ، والنقل ، والإخبار ، والبديع ، والتشبيه كما جاء عند النقاد العرب القدماء أمثال ثعلب ، قدامة بن جعفر ، ابن المعتز ، ابن رشيق ...

فالشعر عند عبدالله زريقة هو سؤال وسؤال دائم ، وبدون ذلك سنسقط في المألوفية ، وفي نقل العالم كما هو وتكراره ، وفي الإخبار ، والمحاكاة ، والوصف ... وكل ذلك لا يؤدي للشعر في عرف عبدالله زريقة لأن الشعر عنده هو دهشة ، وجديد ، وتساؤل ، وغرابة ، وبداية ، ويقظة ...

هذا المفهوم الجديد للشعر / يفترض قارئا جديدا ، وقراءة جديدة ، تنتبه إلى جوهرية السؤال الفلسفي الذي أصبح محرّكا للفعل الشعري في المشروع الشعري عند عبدالله زريقة . ...

3 ـ الرموز الشعرية عند عبدالله زريقة :

بالإضافة إلى الصور الشعرية (الكناية خاصة) ، والسؤال الفلسفي ، اللذان يخترقان مختلف القصائد الشعرية في " فراغات مرقعة بخيط شمس " ، فإننا نجد خاصية أسلوبية أخرى ، تساهم في جعل العالم الشعري عند عبدالله زريقة يصبح أكثر دينامية ، وأكثر احتمالية ، وأكثر قابلية للتأويل ، وتتمثل هذه الخاصية الشعرية في " الرموز " . حيث تحضر الرموز بوفرة في الديوان ، وخاصة الرموز الحيوانية ، ويمكن تصنيف هذه الرموز إلى رموز سماوية ، ورموز أرضية .

ـ الرموز الحيوانية الأرضية : وتنقسم بدورها إلى قسمين : الحشرات والقوارض

أ ـ الحشرات : من الحشرات التي تحضر في الديوان بكثرة نجد الذباب (11 مرة) ، النمل (11 مرة) ، الدود (4 مرات) ، القمل (3 مرات) .

ما يميز الحشرات عموما هو حركتها وحيويتها ، ولذلك أدخلها جلبير دوران ضمن ما سمّاه ب " ترسيمة الحي l'animé "1 ، فالحيوان عنده عموما يتميز بالحركة ، وخاصة الحركة السريعة والمباغتة ، وهذا ما نجده في الحشرات ، وخاصة الذباب ، والذي تحوّل إلى موضوع أدبي عند الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر ، الذي كتب مسرحية تحت عنوان " الذباب " ، وهذه المقارنة تبدو مغرية ، في إطار ما يسمى بالتناص ، لذلك يمكن أن نطرح سؤالا عن العلاقة بين المبدعين جان بول سارتر والشاعر عبدالله زريقة ، خاصة وأن شعر عبدالله زريقة لا يخلو من أبعاد فلسفية ووجودية وعبثية ، وهي نفس المدرسة التي أسسها جان بول سارتر إلى جانب ألبير كامي ، وصمويل بكيت ، ويوجين يونسكو . يتميز الذباب بالإضافة إلى حركته السريعة والمباغتة ، بإلحاحه ، وإصراره ، ويقظته ، وإزعاجه المستمر. ويرى جلبير دوران أن نسبة الاستجابات الحس ـ حركية كلما كانت كثيرة " كلما كان الفكر قديما ، صارما ، عرفيا ، ويغزوه مزاج اكتئابي "2 . وذلك ما نجده عند عبدالله زريقة ، حيث نلاحظ كثرة هذه الاستجابات التي حددها جلبير دوران من خلال تكرار كلمة (الذباب) ، وباقي الحيوانات الأخرى من

---

1 - Les structures anthropoligiques de l'imaginaire - Gelbert Durant ; p : 75

2 - ibid – p : 76

حشرات وقوارض وزواحف وطيور . وبعودتنا إلى معاني الذباب في المواقع والسياقات التي وردت فيها كلمة ذباب نجد هذه الدلالة الاكتائبية ، وما يرتبط بها من خوف وقلق وخاصة أمام الموت ، والفراغ ، والبياض ، وغيره من الكلمات ذات الحمولة المرعبة .

أول ما نلاحظه أن الذباب حضر بدلالتين متعارضتين ، الأولى إيجابية خاصة في الجزء الأول من الديوان المعنون ب " فراغات مرقعة بخيط شمس " ، حيث ارتبط ب " الكلام " خاصة ، إذ يتحوّل الذباب إلى راوية للكلام والشعر ، وإلى مجمّع وملتقط لما نلقيه من كلام ، يقول الشاعر : " وهل تجمع هذه الذبابة بعض ما نقوله "1 ، ويقول أيضا : " نملة وكلمة . ونملة أخرى . ونقط حذف قرب بصاق ذباب "2 . إلا أنه في الجزء الثاني المعنون ب " جرذان تقرض بعضا من روحي " تصبح الدلالة المهيمنة هي الدلالة السلبية ، وخاصة ما يتعلق بالموت ، يقول : " وهناك سأقفل باب قلبي بعد الغروب وأدخل غار نفسي كفأر مبلّل . وسأترك الكلام متجمعا حول فمي كذباب "3 . حيث يبدو الشاعر خائفا ، ولذلك فهو يتسلل إلى عالمه الداخلي تاركا جوقة من الذباب تحاول مطاردته حتى في غاره . وتظهر دلالة الموت بكل وضوح حين يقول " وسيدوّخ الأصفر ذبابة الموت فتدخل هذه الدار "4 . حيث تبدو هوية الذباب بجلاء إنه ذباب الموت ، وأصبح يهدد الشاعر ، بالدخول إلى داره ، ويقول أيضا في موقع آخر من الديوان " وإذ كنت أنهي هذه القصيدة كان شعراء ينسلّون من باب تلك المقبرة وذبابة عمياء تتمرّغ في تراب الموتى الذي يحيط بغار نمل "5 .

واضح أن الذباب يمتلك دلالة مرعبة ، باعثة على القلق ، والخوف ، باعتباره من رموز ورسل الموت . نفس الدلالات المرعبة نجدها عند مختلف الحيوانات والحشرات الأرضية ، فهي تبعث على الاشمئزاز والخوف والنفور (الدود ، الفئران ، الجرذان ، العقارب ، الثعابين) . ويبقى النمل وحده له دلالة إيجابية في الديوان ، فهو رمز الحياة ، والخصبة ، والقدرة على البقاء والحياة ، يقول الشاعر : " وهناك لم أعرف كيف نبتت القمحة على ظهر نملة "6 . واضح هذا الارتباط بين النمل والقمح كإشارة للحياة والخصب ، رغم أن الصورة الغروتيسكية تبعث على الخوف حيث هذا المزيج الغريب بين الحيواني والنباتي .

---

1 ـ فراغات مرقعة بخيط شمس ـ عبدالله زريقة ـ ص : 12
2 ـ نفسه ـ ص : 22
3 ـ نفسه ـ ص : 55
4 ـ نفسه ـ ص : 65
5 ـ نفسه ـ ص : 75
6 ـ نفسه ـ ص : 22

مما يقل من أبعادها الإيجابية إلى أبعاد سلبية مرتبطة بالرعب العام المهيمن على الديوان ، حيث الكارثة تمر بأشكال وأقنعة مختلفة : فراغات ، بياضات ، خلاءات ، صحاري ، رياح ، ذباب ، نمل ، فئران ، جرذان ، عقارب ، ثعابين ، قمل ، صئبان ، غربان ... فحتى الرموز السماوية المرتبطة بترسيمة الارتقاء لا تخلو من أبعاد دالة على الموت والهاوية والرعب ، يقول عن الجرذان " وكيف لا أخاف أن تقرض هذه الجرذان الكثيرة بعضا من روحي "1 ، أما الفأر فمخيف هو الآخر وملتبس ، يقول عنه " لم أعرف لماذا في ذلك الليل خرج فأر من داخل قبر ودخل دولابا في غرفة فتاة نائمة وبقي هناك حتى الصباح حين جاء كلب يلحس وجهها "2 . واضح أن الفأر هنا جاء ضمن ساق حلمي ، حيث هناك سرد لحلم بسحنة كابوسية ، وهو ما يقوّي دلالة الهلع التي تهيمن كنغمة عامة على الديوان من بدايته حتى نهايته . نفس الأمر يحدث فيما يخص الغربان ، يقول : " ومن سيسمع كلمتي الأخيرة في هذه الأرض المنقطة بالغربان "3 . حيث يتضح أن الغربان ظلت محافظة على صورتها الدلالية الشعبية ، التي تعتبره إشارة شؤم ، ونذيرا بالكوارث . وهذا ما أكد عليه جلبير دوران من كون الحيوانات تحافظ على دلاتها الخرافية القديمة رغم تكذيب الواقع والعلم لتلك الصفات الخرافية والتخيلية المتوارثة ، يقول : " هناك ميثولوجيا خرافية كاملة عن الطبائع الحيوانية ، رغم أن الملاحظة المباشرة تقول عكس ذلك "4 . فخيالنا يحرص على إبقاء تلك الصفات الميثولوجية اللاواعية حية ، رغم تكذيب الواقع لهذه الصفات " هكذا فالسمندل يظل مرتبطا بالنار بالنسبة لخيالنا ، والثعلب بالحيلة ، والثعبان يستمر في اللدغ رغما عن ما يراه الصيدلي ، والبجعة تفتح القلب ، وزيز الحصاد يرهّفنا ، بينما الفأر الظريف يثير اشمئزازنا "5 . ويظل العصفور من الحيوانات التي تساعد الشاعر على الهروب من الخوف والرعب والموت والفراغ واللاشيء ، يقول : " وذلك العصفور هو الوحيد الذي يربط بين عيني والسماء " 6 ، وفي موقع آخر يقول : " وسكة الحديد التي تمرّ من قلبي . وخوفي الذي يملأ العصفور فيطير . "7

---

1 ـ فراغات مرقعة بخيط شمس ـ ص : 66 **2 ـ نفسه ـ ص : 92** **3 ـ نفسه ـ ص : 56**

4 / 5 - Les structures anthropoligiques de l'imaginaire - Gelbert Durant ; p : 72

6 ـ فراغات مرقعة بخيط شمس ـ ص : 14 **7 ـ نفسه ـ ص : 19**

هكذا نخلص إلى أن الرموز الحيوانية المستعملة في الديوان أغلبها جاءت في سياق الخوف من الموت ، وحتمية المصير ، وعملت على تغذية هذا الإحساس وتقويته . فالرمزية الحيوانية عموا حسب دوران هي نتاج القلق أما التغيّر " وهذا القلق يتنضد ويتراكب مع كل الأحداث الخطيرة من موت ، وحروب ، وفياضانات ، وبروق ، ورعود ... "1 . وهو ما نجده في الديوان حيث تقوت هذه الرمزية الحيوانية من خلال الحضور الطاغي للفراغ ، والموت ، واللاشيء ، ومن خلال حضور الليل الذي يجعل هذه الدلالات السلبية المرتبطة بالخوف تصبح أكثر سماكة ، وأكثر كثافة ، لذلك لا عجب أن نجد صورة الجدار حاضرة بقوة ، حيث يتحوّل ذلك الخوف إلى رعب وتيبس وصدمة وجدار ، والشاعر نفسه يتحول إلى كائن معدني ، إلى كائن مسلوخ ، إلى كائن سريالي ، يتحوّل إلى مقص ، يقول " ثم أنا الواقف كمقص "2 .

4 ـ جدل السقوط والصعود ، وصراع الرموز :

يحضر الليل بأشكال مختلفة ، وفي كل ذلك يحضر كقيمة سلبية ، إذ يتلازم مع الخوف ، والهلع ، والتحولات ، والانبثاقات المفاجئة . ومن أوجه الليل المخيفة داخل الديوان ، هناك ارتباطه بالفراغ . فالفراغات كما جاءت في العنوان " فراغات مرقعة بخيوط الشمس " ، يمكن اعتبارها بمثابة امتداد لليل ، خاصة وأنها جاءت في سياق النظام النهاري الجدلي والتناقضي ، أي جاءت مقترنة بالشمس . فمن مبادئ النظام النهاري أن يرد الضوء مرتبطا بالظلمة . وهذه الثنائية (الضوء ـ العتمة) نجدها حاضرة بشكل كبير عند العديد من الشعراء ، وفي الكثير من التيارات الشعرية (الرومانسية ، التصوف ، الرمزية ، السريالية ...) . فهي ثنائية تخيلية كونية ، يقول جلبير دوران " فالصعود يتم تخيله ضد السقوط ، والضوء ضد الظلمات "3 . وما يؤكد هذا التطابق بين الفراغ والبياض من جهة والظلمة من جهة جهة ثانية ، هو قول الشاعر منذ أو مقطع في الديوان : " وقبل أن تغرب الشمس وراء هذه الورقة يقودني هذا العمى الأبيض حتى الظلمة في الحواشي "4

---

1 - Les structures anthropoligiques de l’imaginaire - Gelbert Durant ; p : 88

2 ـ فراغات مرقعة بخيط شمس ـ ص : 48

3 - Les structures anthropoligiques de l’imaginaire - Gelbert Durant ; p : 178

4 ـ فراغات مرقعة بخيط شمس ـ ص : 11

وهذا التلازم بين هذه العناصر الثلاثة : الظلام ، الفراغ ، البياض ، نجده أيضا واضحا في الجزء الثاني من الديوان المعنون ب " الجرذان تقضم بعضا من روحي " ، وهو ما يظهر بجلاء في عنوان القصيدة التالية : " بياضات منتفخة بالظلمة " . هكذا نجد نوعا من التقاطب أو التعارض بين الضوء من جهة ، وبين الظلام والفراغ والبياض ومكونات أخرى من قبيل : اللاشيء ، الخواء ، الخلاء ... من جهة ثانية .

ورغم حضور الشمس ، ورموز أخرى مشهدية مضيئة من قبيل : المصباح ، القنديل ، الشمعة ، أعواد الثقاب ... وحضور الصعود من خلال رمز العصفور إلا أنها لا تستطيع جحافل الظلام التي تتخذ أشكالا مختلفة : فراغ ، بياض ، خواء ، خلاء ، موت ، مقابر ، عمى ، فوضى ، خراب ، الرياح ، الصحراء ، بالإضافة إلى الرموز الحيوانية : ذباب ، نمل ، دود ، قمل ، غربان ، ثعابين ، جرذان ، فئران ...

وهكذا نستنتج أن مسار السقوط يتعاظم أكثر ، ويهيمن على مسار الصعود ، وينضاف إلى ذلك تواجد الرموز الليلية المتعلقة بالقلب ، والحميمية ، وما يتطلب ذلك من تصغير ، وحفر ، وأوعية ، وأحضان بديلة عن الأم كالغرفة ، والقبر ، والصندوق ، وذات الشاعر ...

وهو ما يجعل السقوط لا يكون كارثيا ، إذ يتم تلميحه ليصبح نزولا أو هبوطا الدليل أن الشاعر يستعمل غالبا السلم في نزوله " وسأنزل سلّم هذا الفراغ "1 ، ودائما رغم الظلمة ، والفراغ ، والخوف ، والفراغات ، والبياضات المتعددة ، فإن الشاعر يجد حلولا وملاجئ تحميه من هذ الخراب الجارف : الهروب " وخوفي الذي يملأ هذا العصفور فيطير "2 ، الاختباء ، الاحتماء " سأحتمي في الصندوق المزوّق بالصمت "3 ، الولوج إلى العالم الداخلي ، يقول " وكيف حين فتحت فمي

فنحت قبري

ودخلت "4

وكقوله أيضا : " وهناك سأقفل باب قلبي بعد الغروب . وأدخل غار نفسي كفأر مبلل "5 .

فالشاعر إذن يستعمل مختلف الوسائل للانفلات من الظلام والفراغ والموت

---

1 ـ فراغات مرقعة بخيط شمس ـ عبدالله زريقة ـ ص : 12 **2 ـ نفسه ـ ص : 19**

3 ـ نفسه ـ ص : 16 **4 ـ نفسه ـ ص : 20**

5 ـ نفسه ـ ص : 55

والخوف الذي يطارده في كل مكان ، بما في ذلك الاختباء داخل نفسه ، ويقول مؤكدا على هذا الحل الارتدادي " ياه ياه أسكن في عين / وأفترش أذنا " (36) . فالشاعر هنا يتحوّل ويصير فأرا ، أو أي حيوان صغير خائف وهارب من الظلام والفراغ والموت ... وهو ما يقوّي الأبعاد الغروتيسكية في الديوان ، والأبعاد الفانطيستيكية . وعلى العموم نجد مسار الهبوط هو المهيمن مما يعني أنه رغم وجود رموز وبنيات دالة على النظام النهاري الصعودي ، إلا أن الانتصار يكون في الأخير للنظام الليلي الهبوطي ، ذلك أننا هنا نجد المتخيل مرتبط بالبحث عن مركز ما ، وليس بالبحث عن الصعود ، وعن السماء ، والشمس ... فهنا لا نتحدث عن أبولون البطل الشمسي ، بل نتحدث عن البطل الأرضي المرتبط بالسقوط ، ولذلك نجد في الأساطير الكثير من الأبطال المكافحين من أجل الصعود والعمودية تعرضوا لتجربة السقوط الكارثي وما يرافقه من دوار وثقل وانسحاق " منهم إيكار Icare الذي سقط في البحر ، وطنال Tanale الذي سقط في الوحل ، وفاييطون Phaéton الذي سقط على الأرض الصلبة " (دوران - 124) . وبالنسبة لعبدالله زريقة نجد البطل أشبه بفاييطون ، لأنه ولو لم يسقط في البحر أو في أرض موحلة ، إلا أن نزوله كان مرفقا بوسائل واحتياطات : سلم ، الغرفة ، النافذة ، الباب ، الركن ، حفر ، قبر ... أي بكل ما يساعد على جعل النزول أقل كارثية ، وأقل أذى ، يقول جلبير دوران : " النزول يمجّد البطء ، ويطالب بالحفر ، أو بالارتماء في الماء والأرض الأنثوية " (دوران - 268) . وهو ما كان يحاوله البطل / الشاعر في ديوان " فراغات مرقعة بخيط شمس " . وهكذا عبر رموز القلب يصبح الموت ولادة ثانية ، وطفولة ثانية ، والأرض أيضا تصبح أما ثانية . ذلك أن ذلك الهلع من الموت بدأ يخفّ مع توالي القصائد ، لأن الديوان يشكّل كلية مترابطة تعالج تيمة واحدة هي تيمة الموت ، ويستعمل شكلا شعريا عاما هو الشكل الروائي المتسلسل . فالقبر يصبح وفق رمزية القلب مكانا لحياة جديدة ، يقول : " نسيت

---

1 - فراغات مرقعة بخيط شمس - عبدالله زريقة - ص : 36

2 - Les structures anthropoligiques de l'imaginaire - Gelbert Durant ; p : 124

3 – ibid – p : 268

لكنهم حين وضعوني في القبر

تذكرت "1

وذلك الفزع ، والرعب ، والتحولات المخيفة ، وأشكال الغروتيسك ، والجائبية ، والفراغ ، والبياضات المنتفخة بالظلمة ، وجحافل الحشرات ، والقوارض .... تتراجع في نهاية الديوان أي في القصيدة الأخيرة المعنونة " حمرة سراويل الشمس " ، حيث تظهر من جديد بعد الرموز الدالة على الحياة من قبيل اللون الأحمر ، بكل حمولته ودلالاته على الدم والحياة والورود . مما يؤشر بعودة الحياة وانتصار الأحمر على الأبيض ، والملء على الفراغ . لأننا نعرف أن الأبيض هو صنو الأسود فكلاهما يعني غياب اللون ، غياب الضوء ، غياب الحياة ... وهكذا تظهر الأرض صغيرة وجميلة كحجرة تيمم ، والطريق تبدو سالكة بين النساء والجنة ... وهكذا من بنيات خاوية وفارغة وهندسية أو تجريدية ينتقل إلى بنيات مملوءة ، ينتقل إلى الرسم ، ويبشر بضرورة الذهاب إلى الحياة والانطلاق منها ، يقول :

" وماذا كان سيفعل " موني " و " رونوار " و " بيسارو "

لو لم يخرجوا إلى الهواء الطلق "2 .

5 ـ بنيات المتخيل في شعر عبدالله زريقة :

يقوم المتخيل عموما عند جلبير دوران على عدة بنيات سواء كان نهاريا أو ليليا .

فالمتخيل النهاري يتجسد من خلال ترسيمتين أو شيمتين هما : شيمة السقوط ورموزها ذات تشكلات حيوانية أو ليلية أو جحيمية ، وشيمة الارتقاء وتقوم على رموز صعودية (الطائر ، السلالم ، قمم الجبال ، السهم ، الأجنحة ، الأحلام ...) ورموز مشهدية نورانية (الشمس ، الضوء ، الألوان الزاهية (من قبيل الذهبي ، الأزرق ، الأبيض ...) ورموز بترية كالسيف ، والسهم ، والسكين ، والبلطة ... وبعض الطقوس والشعائر : نتف الشعر ، الختان ، التطهر بالماء او النار ... كما يتجسد من خلال بنيات فصامية أو شيزوفرينية كبنية التراجع ، وبنية التشظي ، وبنية التجريد والهندسة والتناسق ، وبنية النقيض .

---

1 ـ فراغات مرقعة بخيط شمس ـ عبدالله زريقة ـ ص : 83

2 ـ نفسه ـ ص : 97

أما المتخيل الليلي فيقوم على رموز القلب ، ورموز الحميمية ، ورموز الدورية ، وعلى بنيات تصوفية mystique كبنية المضاعفة والتكرار ، وبنية اللزوجة والتلميحية ، وبنية الارتباط بالمحسوس ، وبنية التركيز والتلخيص القزمي والتصغيري ، وبنيات تركيبية synthétique كبنية التناغم ، والبنية الجدلية ، والبنية الدورية ، والبنية التقدمية . فما نوع البنيات المهيمنة في شعر عبدالله زريقة ؟

أ ـ بنيات المتخيل النهاري :

من أهم البنيات النهارية التي تحضر في الديوان هناك بنية التراجع أو الارتداد recul ، ذلك أن الشاعر يعود باستمرار إلى ذاته كتعبير عن عدم تكيفه مع الواقع ، كما يتم التعبير عن ذلك من خلال الرغبة في الاختباء والاحتماء من هول الخارج سواء باللجوء إلى النفس ومن ذلك قوله : " وهناك سأقفل باب قلبي بعد الغروب . وأدخل غار نفسي كفأر مبلّل "1 . كما تحضر بنية التشظي spaltung ، حيث نجد حضور الجزئيات بدل الكليات ، يقول جلبير دوران " في بنية التشظي يتم تأويل الأشياء بطريقة تجزيئية ، فعوض أن نرى الناس في كليتهم ، فإننا لا نرى سوى الأجزاء : الرأس ، العنق ، الذراع ... "2. والشاعر هنا يركز بشكل أساسي على الرأس ، وعلى العين ، والأذن ، واللسان ، والظهر ، والأقدام ، الفم . وغالبا ما ترد في سياق من الغرابة ، والنقص ، واللااكتمال ، ومن صور ذلك نجد : (سؤال قرب قملة في رأس ، وفم يفتح على قبر ، قبقاب يمشي على طرف رأس ، كأس تتقيّأ في فم ، لسان عصفورة يخرج من فرج امرأة ، الأقدام ممحوة ، يسكن في عين ويفترش أذنا .... إنها صور ترد في سياق منفصل ومتحوّل وباعث على الرعب . وعلى العموم فهذه النزعة التفكيكية ، والانفصالية بين الأشياء والمكونات تبدو غالبة في الديوان ، وهو ما يجعل الشاعر يلجأ باستمرار إلى التساؤل عن ذلك ، يقول : " وهل تجمع هذه الذبابة بعض ما نقوله . وكيف يرانا هذا المصباح من الفوق . وأعواد الثقاب هناك أي شيء تود قرعه فينا "3 .

---

1 ـ فراغات مرقعة بخيط شمس ـ عبدالله زريقة ـ ص : 55

2 - Les structures anthropoligiques de l'imaginaire - Gelbert Durant ; p : 210

3 ـ فراغات مرقعة بخيط شمس ـ عبدالله زريقة ـ ص : 12

ب ـ بنيات المتخيل الليلي في الديوان :

تحضر بنيات المتخيل الليلي بكل قوة وخاصة البنيات التصوفية ، كبنية المضاعفة redoublement والتكرار ، وتتجسد في تكرار الكثير من الكلمات : كلمة ، قصيدة ، موت ، فراغ ، بياض ، لا شيء ، نمل ، ذباب ، خوف ... تكرار أسلوب الاستفهام (السؤال أصبح بنية أسلوبية وكتابية تخترق كل مفاصل الديوان ومقاطعه وشذراته) ، تكرار بعض التقنيات الإبداعية من قبيل التصغير ، الانتقال من المحسوس إلى المجرد والعكس ، التلميح والتعريض .... وهما يؤدي إلى الإدماج والتضمن والمضاعفة .... كما تحضر بنية اللزوجة viscosité ، من خلال توالي تيمات معينة وبأشكال مختلفة كتيمة الكتابة ، الفراغ ، الموت ، الخوف ، التشويه ، الفوضى ، الخراب ... وهذا ما يؤدي إلى التوالد الذاتي ، فالاختلاط والعماء ... وأمام هذه الاختلاطات والاندفاعات لايجد أمامه سوى العودة للذات ليحتمي بها " وأهبط أنا في سلّم يفضي إلى نفسي "1 . أو توالي تقنيات (التحوّل مثلا) . ومن البنيات التصوفية الليلية الأخرى هناك بنية الارتباط بالمحسوس ، حيث نجد الوصف والتصوير وجعل المجرد محسوسا (بياض الورقة يصير ظلمة ، وصحراء ، وعمى .... مثلا ، والخوف والموت يصير رموزا : نملا ، وذبابا ، ودودا .... وهكذا) ، وأيضا بنية التركيز والتصغير والاختزال ، وهذه البنية هي الأكثر حضورا في الديوان حيث المرور المستمر من الكبير إلى الصغير من العالم إلى الإنسان ، ومن البحر إلى النقطة ، ومن اللغة إلى الكلمة ... يقول في بداية الديوان " وقبل أن تغرب الشمس وراء هذه الورقة "2 . يصبح الوجود مختزلا في ورقة . وهنا يقع التداخل بين عالم الوجود وعالم الكتابة كما عند الظاهراتيين الوجوديين (هيدجر مثلا) . ويقول أيضا في موقع آخر من الديوان

" سأبدأ من البحر
لأصل إلى نقطة ماء واحدة
وباللغة كلّها
لأبلغ كلمة واحدة فقط

---

1 ـ فراغات مرقعة بخيط شمس ـ عبدالله زريقة ـ ص : 25 **2 ـ نفسه ـ ص : 11**

وبالكتابة

لأصل إلى البياض "1 .

وهكذا نلاحظ أن الشاعر عبدالله زريقة يحاول أن يعود إلى البسيط والأولي في الكون ، لا المركب ، وكأن الشاعر يرغب في إعادة بناء العالم من جديد ، وكما يعكس هذا النزوع من جهة أخرى نفسية ، حلم العودة إلى حضن الأم ، إلى رحمها حيث يكون الإنسان بمنأى عن أوجاع وضغوطات ومخاوف هذا العالم ، يقول دوران " النزول يمجد البطء ، ويطالب بالحفر ، أو بالارتماء في الماء والأرض الأنثوية "2 .

---

1 ـ فراغات مرقعة بخيط شمس ـ عبدالله زريقة ـ ص : 77

2 - Les structures anthropoligiques de l'imaginaire - Gelbert Durant ; p : 268

خاتمة عامة للبحث :

من الأهداف والهواجس والرهانات التي غذت هذا البحث بنوع من الحافزية والدافعية ، كان هناك هدف الخروج بتصور عام حول مفهوم الكتابة ، ومفهوم الشعرية وحول مفهوم قصيدة النثر بشكل خاص عند هؤلاء الشعراء الذين خصصنا لهم هذه الدراسة وهم : محمد الصباغ ، ورشيد المومني ، وحسن نجمي ، وأحمد بركات ، وعبدالإله الصالحي ، وعبدالله زريقة ، بمعنى ، ما هي مصادر تجاربهم الشعرية والإبداعية ؟ وما هي عناصر وأسس الشعر والشعرية عندهم ؟ وما نوع المتخيل المهيمن في قصائدهم ودواوينهم ؟ وما هي أهم خصائص ، وتيمات ، ومكونات قصيدة النثر التي اختاروها كشكل شعري لتجاربهم ؟ ، ورغم النزوع التطبيقي في البحث ، من خلال الانكباب على الأعمال الشعرية لهؤلاء الشعراء ، فإن ذلك لم يمنعنا من استحضار البعد النظري ، وذلك ببناء تصورات عامة حول الشعر ، والأدب ، وقصيدة النثر ، والمتخيل ، وغيرها من المفاهيم التي كانت تحرّك هذا البحث ، من أجل بناء رؤية نقدية تتصف بنوع من الشمولية ، وبنوع من التعالي الفينومينولوجي الذي يتيح لنا الانتقال من الخاص إلى العام ، وبالتالي إمكانية فهم ما يجري في المطبخ الشعري المغربي المعاصر ، وخاصة ما يتعلق بقصيدة النثر المغربية ، والتي دشّنت دخولها إلى المشهد الأدبي المغربي الحديث بشن العديد من الثورات والانقلابات على مفاهيم الشعر التقليدية التي سيجت الشعر بأسوار حديدية ، مانعة إياه من التدفق نحو أراضي أخرى ووجهات أخرى غير مألوفة في الكتابة الشعرية المغربية والعربية عموما .

وقد حضر هذا الهاجس النظري ، من خلال محاولتنا الإحاطة بالعملية الشعرية في مختلف أبعادها الدلالية والدالية والتداولية والتأويلية ، لأن منطلق بحثنا هو البحث في " المتخيل " l'imaginaire ، وهو كما نعرف يتخذ عدة أشكال وصور ، ويأتي بسحنات وأقنعة وشخصيات متجددة ومتعددة ولا حصر لها . وحتى حين كنا نبحث في " التيمات " les thèmes بالقصيدة النثرية المغربية ، فقد كنّا نتحرّك وفقا لفهم واسع ومفتوح للتيمة ، ذلك أنني تبنّيت بشكل عام تعريف جان بيير ريشار للتيمة ، والذي يعتبرها بمثابة مبدأ محرّك أو تنظيمي للعمل الأدبي ، وهو ما سمّاه عبدالكريم حسن ب " الفعل المحرّك " . هذا الفعل المحرِك يكون متنوعا ومتعددا ، فقد يكون دلاليا ، أو شكليا ، لغويا ، أو فنيا ... وقد يكون صمتا أو غيابا أو فراغا وبياضات . وقد يكون بطبيعة الحال تيمة من التيمات من قبيل : العناصر الأربعة ، النماذج العليا ، الرموز ، الموتيفات ، الصور الشعرية ، أحلام اليقظة ، المهيمنات الوضعية والهضمية والإيقاعية ، الأنظمة التخييلية الرمزية النهارية والليلية ، أنماط الكتابة الشعرية (الثورية ، والرافضة ، والدلالية) ، الحساسية ، أحوال الوعي (إدراك ، تذكر ، انفعالات ...) أو مضامين الوعي (مكان ، زمان ، عالم ، بشر ...) ، دون أن ننسى هنا تصوّر إنجاردن للعمل الأدبي والشعري ، حينما اعتبره مجموعة من المستويات أو الطبقات . لذلك كنا نقف عند هذه المستويات باعتبارها من تجليات الفعل

الشعري ككل ، معجمية ، أوتركيبية ، أو دلالية ، ثم الموضوعات المتمثلة ، وصولا إلى المظاهر التخطيطية أو ما سماه هوسرل " المنظورات الجانبية " ، وأخيرا صياغة الموضوع الجمالي أو العمل الإبداعي ككل .

والوصول إلى هذا التصور الكلي للشعر ، وخاصة ما يتعلق بقصيدة النثر المغربية كان يقتضي منا الانتقال من الاستقراء إلى الاستنباط ، والعكس أيضا . فقد كان هذا المبدأ المنهجي والتأويلي الكبير من عناصر البحث المنهجية الأساسية وذلك عبر اعتماد الجدل والتفاعل المستمر بين الممارسة والنظرية ، وبين الجزء والكل ، أو الخاص والعام ، وهو ما تمت تسميته عند الهيرمينوطيقيين الأوائل أمثال شلاير ماخر ، ودلثاي وغيرهما ب " الحلقة التأويلية " .

وقد اعتمدنا أيضا منظورا نقديا مهما ، لكي يظل هذا الجدل بين الخاص والعام حيّا ومثمرا وموجّها لبحثنا ، ويتمثل في الانطلاق من الثابت والمعروف والمحدد في النصوص قبل الانتقال في مرحلة ثانية إلى الدينامي ، والمجهول واللامحدد من جهة ، وإلى الغائب والناقص والجديد أو الإضافي في النص الشعري (أي العناصر الجديدة ، أو الطارئة على النص الشعري ، وخاصة ما يهمنا أساسا قصيدة النثر المغربية) . وهذا كان يتطلّب منا في الكثير من الأحيان تملّي وتفحّص مختلف عناصر ومكونات النصوص الشعرية ، سواء كانت بنيات صغرى صوتية ومعجمية وتقنية وبلاغية ، أو بنيات كبرى نصية وخطابية ، لها علاقة بالخطاطات والاستراتيجيات والأطر العامة النوعية ، والمذهبية ، والنمطية ... ولعلّ هذا ما عبّر عنه نورثروب فراي بالقوانين الموضوعية التي يقوم عليها الأدب بشكل عام ، وهي حسب فراي مختلف " الصيغ (أو الأطرزة) Modes ، والأنماط البدئية (أو النماذج البدئية) archétypes ، الأساطير mythes ، والأجناس genres المتنوعة التي بنيت منها الأعمال الأدبية "1. وينتهي نورثروب فراي إلى هذه الخلاصة المهمة ، حيث يعتبر أنه تكمن في جذر أي أدب أربعة أصناف سردية هي : " الكوميدي ، والرومانسي ، والتراجيدي ، والساخر . وتتماشى مع أربع أساطير هي على التوالي : أساطير الربيع والصيف والخريف والشتاء . وذلك في تقابل أشمل بين الأدب والأساطير من ناحية ، والطبيعة من ناحية أخرى "2.

ولعلّ من بين دوافع البحث وبواعثه ، الرغبة في تجاوز البعد البنيوي والشكلاني المفرط ، والذي كان مهيمنا في النقد الجديد ، حيث التركيز أساسا على الأحداث الأسلوبية والشكلية للنص ، وعلى البنيات اللغوية الداخلية في استقلال عن السياقات المنتجة لهذه النصوص من تاريخ ، وثقافة ، ومجتمع ، ومؤلف ، وقرّاء ...

ولذلك اعتمد بحثنا للقيام بهذه المهمة ، نوعا من الجدل بين الداخل (الأدب) والخارج

---

1 ـ تشريح النقد ـ نوثروب فراي ـ ترجمة : محيي الدين صبحي ـ منشورات وزارة الثقافة السورية ـ ط 2 ـ 2005 ـ من مقدمة " الكتاب بقلم ثائر ديب ـ ص : ث

2 ـ نفسه ـ من مقدمة " تشريح النقد " بقلم ثائر ديب ـ ص : ج

(الوجود ، التاريخ ، الإنسان) . فالإبداع الشعري هو ممارسة تناصية ، ونقصد بالتناص هنا التفاعل مع الخارج نصي الثقافي والكوني . ولذلك لم نتبنّ ذلك المنظور الذي يقول باستقلالية الفن (الفن من أجل الفن) ، والذي يعتبر الأدب ممارسة فنية مغلقة ، لا علاقة لها بالواقع . ولم نتبنّ حتى تصور نورثروب فراي الذي يرى أن الأدب منفتح على الخارج ، لكن مع حصر هذا الخارج في الأدب خاصة ، أي (التناص الأدبي) . وهكذا وفقا لرؤيته هذه فإن الأعمال الأدبية " مصنوعة من أعمال أدبية أخرى وليس من أية مادة خارج النظام الأدبي "1 .

وهكذا ، وعلى ضوء أبحاث الظاهراتيين والموضوعاتيين أمثال جان بيير ريشار الذي تحدث عن " الحساسية " ، و " المشروع الشخصي " ، و " العلاقة " و " الفعل المحرّك " ... وغاستون باشلار الذي ركّز في أبحاثه على العناصر المادية الأربعة (الماء ، الهواء ، النار ، التراب) ، وعلى أحلام اليقظة ، والخيال ، والذكريات ، والفضاء (وخاصة البيت) ... وجلبير دوران الذي يرى أن رؤية المبدع ، وخياله ، وإبداعه ... غالبا ما يكون مشروطا بما هو إنساني خاص (بيولوجي) ، أي بما سماه بالمهيمنات الثلاث (الوضعية ، والهضمية ، والإيقاعية) من جهة ، وبما هو سياقي مرتبط بالمحيط في بعديه الطبيعي والتقني (الليل والنهار ، الفصول ، الحياة والموت ، الدورة ، العجلة ، السيف ، الصولجان ....) من جهة . وعلى ضوء احتكاكنا بالنصوص ، وتحليلنا لها ، وتأملها من جهة أخرى استنتجنا أن قصيدة النثر المغربية ، قد فتحت بابا كبيرا للتطوير والتجديد الشعري ، طال الشعر في مختلف أسسه وتمفصلاته ، حيث أصبحت القصيدة بمثابة حوار مهيب مع الكون في أبعاده المتعددة الطبيعية ، والأدبية ، والثقافية ، والأسطورية ، والرمزية ، والواقعية ، واليومية ... كما هو الحال عند الشاعر محمد الصباغ المؤسس الأول لقصيدة النثر المغربية سواء في صيغتها السطرية (المقطعية) ، أو في صيغتها الشذرية (الكتلية) .

هكذا حاولنا أن نبني بحثنا على نوع من التوازن بين الممارسة النقدية ، والممارسة الشعرية الإبداعية . فالرهان على طرف دون الآخر يفضي إلى نتائج أحيانا عكسية . فالرهان على النقد باعتباره ممارسة موضوعية وعلمية ومنهجية ، والإفراط في ذلك يفضي أحيانا إلى نسيان النصوص المراد نقدها وتحليلها ، ويتحوّل النقد بذلك إلى خطاب يستهلك نفسه ، ويكرر ذاته ، ويعيد إنتاج أدواته ومفاهيمه ... وهكذا فعوض أن يقدّم لنا النص الأدبي ، نجده بدل ذلك يقدّم نفسه ، ويستعرض منهجيته ، ووسائله ، وخطواته ... كما أن الرهان على النصوص دون العودة إلى مرجعيات نقدية ونظرية ومنهجية ... قد يؤدي إلى تكرار النصوص من جهة عبر آلية الوصف ، أو قد يؤدي إلى الخروج عنها تماما، إذ يجد القارئ نفسه يتحدث عن تجاربه الخاصة ، عوض أن يتحدث عن النص ، وما يشتمل عليه من مذخرات فنية ولغوية وتخييلية ...

---

1 ـ تشريح النقد ـ نوثروب فراي ـ ترجمة : محيي الدين صبحي ـ ـ من مقدمة " الكتاب بقلم ثائر ديب ـ ص : ج

والضحية في التوجهين معا هو النص ، ففي التوجه الأول (النقدي) نترك النص على الجانب ، ونظل أوفياء للمنهج ، ولمفاهيمه ، وإجراءاته ... وفي التوجه الثاني (النصي) ، ندع النص أيضا جانبا ، لكن هذه المرة لصالح القارئ ، لا لصالح المنهج ، حيث يتحول النص إلى فرصة أو مناسبة لكي يتحدث القارئ عن ذاته ، وعن تجاربه الشخصية ، وأحلام يقظته ، وذكرياته ، وخيالاته الخاصة ...

ولقد كان رهاننا الأساسي هو : كيف نجمع بين هذه العناصر الثلاثة : النظرية ، والنقد ، والنص ، وأن يكون هذا الجمع منتجا ومفيدا ؟ ثم كيف نمارس النقد باعتباره علما وفنا في الوقت نفسه ؟ وكيف نجعل من النص هو الفيصل ، وهو الموجه للنقد والنظرية معا ؟ دون أن ننسى رهانا آخر لا يقل أهمية عمّا سبق ، ويتجلّى في علاقة النص بالعالم ، وبالمعرفة ، وبالأدب والفن ، وبمختلف الأجناس والأنواع الشعرية والأدبية والفنية ؟

يقول نورثروب فراي متحدثا عن مهام الناقد الجليلة الأدبية والحضارية : " إن مذهب الفن للفن هو تنصل من النقد ، وإضعاف للحياة الفنية والحضارية " .

وقد ظل سؤال ما الشعر ؟ يلازمنا في الجلاء والخفاء ، وفي السر والعلن ، باعتباره موجها كبيرا للبحث ، خاصة وأن هناك الكثير من المشككين في قصيدة النثر ، والرافضين لفكرة استخراج الشعر من النثر ، أو بناء قصيدة شعرية من مادة نثرية . وذلك عبر وضع حدود صارمة وفواصل حديدية بين الشعر والنثر . مع الترويج لفكرة نقاء النوع الكلاسيكية ، والتي تمتح من المرجعية الفلسفية الديكارتية التي ترى أن المعرفة تقوم على الوضوح لا الغموض ، وعلى الأحادية لا الهجانة ... متناسين التصورات الحداثية وما بعد الحداثية التي تقول بالتقاطع convergence ، والعبرية ، والحوارية ، والتداخل ، والتناص ، والأسلبة ، والتفاعل ... في أفق بناء نص دينامي وحي ، وقابل للتوالد باستمرار والنمو نظرا لاشتماله على عدة بنيات كامنة واحتمالية وممكنة ... تحتاج لمن يظهرها ، ويعيّنها ، ويحيّنها ، ويعطيها الحياة ...

ومن الرهانات الأخرى التي صاحبتنا في رحلتنا المعرفية هاته ، بناء معرفة بالشعر ، وبأنواعه ، وأنماطه ، وخطاطاته ، وأشكاله ، وتقنياته ، ودلالاته ، وتيماته ، وعلائقه ، وارتباطاته ، وبمتخيله ، وصوره ، وأنظمته الرمزية والشعرية ... هذه كلها محاور موجهة للبحث ، وإن كانت متوارية ، وغير معلن عنها أحيانا بشكل مباشر لغويا وتعبيريا ...

إن القيام باستقراء عام كلي وجامع ، كان له تأثيره على عملنا ، أي تكوين معرفة كلية بقصيدة النثر من جهة ، وبالشعر والأدب من جهة ثانية . فالذهاب من قصيدة النثر نحو الشعر ، ومن الشعر نحو قصيدة النثر كان هاجسا ملحا وحاضرا باستمرار في مختلف

---

1 ـ تشريح النقد ـ نوثروب فراي ـ ترجمة : محيي الدين صبحي ـ منشورات وزارة الثقافة السورية ـ ط 2 ـ 2005 ـ من مقدمة المترجم للكتاب : محيي الدين صبحي ص : 11

محطات ولحظات البحث . مع توسيع الدائرة أحيانا للذهاب نحو الأدب ، والمعرفة ، والعالم ... والعكس ، فالجدل كان ملح البحث ، والكتابة ...
ويمكن القول عموما أنه فيما يخص قصيدة النثر بالعالم العربي ، وبشكل خاص بالمغرب ، فإنها ما زالت في طور ما سمّاه نورثروب فراي ب " الاستقراء الساذج " ، ذلك أن أغلب النقاد بما في ذلك الأكاديميين والمكرسين في الساحة النقدية ، لم يسلطوا عليها الضوء ، ويتحاشون الخوض فيها ، وإن فعلوا فعلى أساس من الريبة والتشكيك في جدوائيتها وقدرتها على الاستمرار أو أن تكون أحد البدائل الشعرية الممكنة ، أو من خلال إدراجها ضمن اللوحة الشعرية في عموميتها ، حيث لا يظهر الفرق بينها وبين باقي الأنماط الشعرية الأخرى ، وخاصة شعر التفعيلة ، بحيث لا نعرف أين يبدأ هذا ، وأين تنتهي تلك . ولم يسلم من هذا الخيار النقدي أغلب النقاد المغاربة المعاصرين : صلاح بوسريف ، عبداللطيف الوراري ، إبراهيم الحجري ، عبدالسلام الموساوي ، أحمد العمراوي ، رشيد برهون .....ومن المشكلات النقدية التي حاولت الإجابة عنها من خلال هذا البحث هناك إعادة النظر في تاريخ الشعر المغربي الحديث، بجعل قصيدة النثر من بين منطلقات الحداثة الشعرية منذ الخمسينيات مع محمد الصباغ ، على خلاف ما يتم تداوله في أغلب الكتب النقدية بالانطلاق من الشعر التفعيلي والتشطيب بشكل نهائي على قصيدة النثر ، وكأنها ليست شعرا ، ولا تمت للأدب بصلة ، إذ لا نجد لها أي ذكر في الكتب التي خصصت لتاريخ الشعر أو الأدب المغربي الحديث . حيث تم إهمال تجربة محمد الصباغ في الخمسينيات مع قصيدة النثر السطرية ، وديوانيه " شجرة النار " (1955) ، و " أنا والقمر " (1956) ، وتجربته مع قصيدة النثر الشذرية في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من خلال ديوانيه : " شموع على الطريق " (1968) ، و " شجرة محار " (1972) . وصولا إلى ديوانه الثالث في الشعر الشذري " دفقات " (1995) . نفس الأمر سيتكرر مع أحمد صبري الذي نشر ديوانا في قصيدة النثر هو " أهداني خوخة ومات " (1967) ، والذي لم يتم التطرق إلى عمله الشعري في الدراسات المواكبة للشعر المغربي الذي كتب في فترة الستينيات ، بل الأكثر من ذلك فقد تعرّض للهجوم من طرف عسس التقليد ، بمن فيهم شعراء قصيدة التفعيلة وعلى رأسهم مليكة العاصمي* . ثم في السبعينيات من القرن العشرين سيستمر نفس التهميش لقصيدة النثر ، وذلك ما حدث مع الشاعر رشيد المومني ، الذي نشر ثلاثة دواوين في قصيدة النثر وهي : " حينما يورق الجسد " (1973) ، و " النزيف " (1974) ، ثم " مشتعلا أتقدم نحو النهر " (1979) . وهكذا تم إغفال

***تقول الشاعرة والناقدة مليكة العاصمي ملخصة رأيها في ديوان الشاعر أحمد صبري " أهداني خوخة ومات ! " الصادر سنة 1967 : " هذه خوخة صبري . حاولت كثيرا أن أقبلها كشعر ثم حاولت بعد ذلك أن أقبلها كنثر جميل ولكنني لم أستطع أن أستسيغها بأي معنى " (أهداني خوخة ومات ! ـ أحمد صبري ـ مطبعة النجاح الجديدة / الدار البيضاء ـ ط 2 ـ 2009 ـ ص 197) . هذا إذن نموذج من النقد الذي وجّه لقصيدة النثر كلما حاولت أن تنبثق ، وأن تخرج للوجود ....**

أو إسقاط محمد الصباغ من طرف محمد بنيس في كتابه " ظاهرة الشعر المغربي المعاصر " ، رغم أن محمد الصباغ هو رائد الشعر الحديث الأول بالمغرب دون منازع فقد نشر أول ديوان له في قصيدة النثر " شجرة النار " (1955) . في حين أن الرواد الآخرين وإن شرعوا في نشر أشعارهم في الخمسينيات إلا أنهم تأخروا في نشر دواوينهم حتى السبعينيات والبعض حتى أواخر الثمانينيات * . كما أن عبدالله راجع في كتابه " بنية الشهادة والاستشهاد " الذي خصصه للشعراء السبعينيين لم يذكر رشيد المومني ، وأقصى قصيدة النثر من متن الدراسة ، دون أن يعلل السبب لماذا ، نفس الأمر حدث مع نجيب العوفي ، ومع ادريس الناقوري ، ومع صلاح بوسريف ، ومع غيرهم من النقاد الذين اهتموا بالتأريخ للقصيدة المغربية الحداثية . واستمر هذا التهميش مع النقاد الجدد ، حيث لم يتم تسليط الضوء على الشاعرين محمد الصباغ ، ورشيد المومني وعلى تجربتيهما في قصيدة النثر ، من طرف عبداللطيف الوراري ، محمد الديهاجي ، عبدالسلام الموساوي ، أحمد العمراوي ، حسن لشقر ، أمجد مجدوب رشيد ، مصطفى بوخبزة ، إبراهيم الحجري** ... وعلى العموم فقصيدة النثر المغربية بدأت تمتلك شخصيتها وحضورها الفاعل سواء على المستوى المحلي المغربي ، أو على المستوى العربي والعالمي منذ فترة التسعينيات ، حيث ظهرت عدة تجارب وحساسيات جديدة ، من أهمها الرهان على السردي ، والشذري ، والفلسفي ، والكوني ، واليومي ، والواقعي ، والعجائبي . وأصبحت تقدّم بعض التجارب الرائدة على المستوى العربي خاصة فيما يتعلق بقصيدة النثر السردية ، وقصيدة النثر الشذرية التي أفضت إلى ظهور مجموعة من الأشكال الشعرية الوجيزة من قبيل الشذرة ، والومضة ، والهايكو ، وقد غذت هذه التجربة المغربية وخاصة فيما يتعلق بالهايكو ، مشهورة عربيا ، وعالميا . ولذلك نأمل أن ينفتح هذا البحث ، أو غيره من البحوث القادمة على هذه الأشكال الشعرية الجديدة لأنها تستحق النقد والتأمل والقراءة .

*** يتفق أغلب النقاد والمؤرخين على أن رواد الحداثة الشعرية بالمغرب أربعة هم : محمد السرغيني ، أحمد المجاطي ، محمد الخمار الكنوني ، عبدالكريم الطبال . وهؤلاء الأربعة نشروا دواوينهم بعد محمد الصباغ رائد الحداثة الأول بمدة طويلة ، ومع ذلك لم يتم الاعتراف به كرائد من رواد الحداثة الشعرية بالمغرب . فمحمد الصباغ نشر ديوانه الأول " شجرة النار " سنة 1955 بينما هم نشروا دواوينهم بعد ذلك كالتالي :**

ـ عبدالكريم الطبال نشر ديوانه الأول " الطريق إلى الإنسان " سنة 1971

ـ أحمد المجاطي نشر ديوانه الأول " الفروسية " سنة 1987

ـ محمد الخمار الكنوني نشر ديوانه " رماد هسبريس " سنة 1987

ـ محمد السرغيني نشر ديوانه الأول " ويكون إحراق أسمائه الآتية " سنة 1987

**** لم يتم الالتفات لتجربة الشاعرين محمد الصباغ و رشيد المومني في الكتب النقدية الحديثة التي تم تخصيصها للتجارب والحساسيات الشعرية الجديدة . باستثناء بحث واحد أكاديمي للباحث أحمد هاشم الريسوني هو : " إبداعية الكتابة (دراسة في التحديث الشعري عند محمد الصباغ) الصادر سنة 2012 . وأحيانا فإن تمت الإشارة إليهما ، فبشكل عابر وخاطف ، دون الوقوف على تجاربهما الشعرية ومساهمتهما في التأسيس لنمط جديد من القصيدة المغربية الحديثة ، ألا وهو قصيدة النثر .**

ملحق تعريفي بشعراء المتن المدروس :

1 ـ أحمد بركات :

من مواليد 1960 بمدينة الدار البيضاء . تابع تعليمه الابتدائي والثانوي بكل من مدينتي فاس والدار البيضاء . انقطع عن متابعة دراسته الجامعية التي كان يتابعها بكل بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالدار البيضاء . حصل على جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب سنة 1990 عن ديوانه " أبدا لن أساعد الزلزال " . عمل بجريدة " بيان اليوم " . توفي بإحدى مصحات مدينة الدار البيضاء سنة 1994 .

صدر له :

ـ أبدا لن أساعد الزلزال / شعر ـ 1991

ـ دفاتر الخسران / شعر ـ 1994

2 ـ حسن نجمي :

من مواليد مدينة ابن أحمد سنة 1959 ، حصل على شهادة الإجازة في الأدب العربي سنة 1984 من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، ومن نفس الكلية حصل على شهادة استكمال الدروس عام 1987 ودبلوم الدراسات العليا عام 1996 . حصل على دكتوراه الدولة في الشعر الشفوي .

عمل صحافيا بالقسم الثقافي بجريدة " الاتحاد الاشتراكي "

رئيس اتحاد كتاب المغرب سابقا (بين 1998 و 2005)

رئيس " بيت الشعر بالمغرب "

من إصداراته :

أ ـ في الشعر :

ـ لك الإمارة أيتها الخزامى ـ 1982

ـ سقط سهوا ـ 1990

ـ الرياح البنية ـ بالاشتراك مع الفنان محمد القاسمي ـ 1993

ـ حياة صغيرة ـ 1995

ـ المستحمات : تليها أبدية صغيرة ـ 2002

ـ على انفراد ـ 2007

ـ أذى كالحب 2011

ـ ليل يستريح على خشب النافذة ـ 2013

ـ فكرة النهر 2020

ـ ضريح أنّا أخماتوفا ـ 2021

ـ ندبة أوليس ـ 2022

ب ـ في الرواية :

ـ الحجاب ـ 1996

ـ جيرترود ـ 2011

ج ـ كتب في مجالات أخرى :

ـ الناس والسلطة (مقالات) ـ 1997

ـ الكلام المباح (حوار ـ سيرة ذاتية مع فؤاد نجم) ـ 1987

ـ مسار فكر (حوار ـ سيرة ذاتية مع المهدي المنجرة) ـ 1997

ـ الشاعر والتجربة (نقد) ـ 1999

ـ شعرية الفضاء (نقد) ـ 2000

3 ـ رشيد المومني :

من مواليد مدينة فاس سنة 1951

صدر له في الشعر :

ـ حينما يورق الجسد 1973

- النزيف - 1974

- مشتعلا أتقدم نحو النهر - 1979

- ليالي الروح الزرقاء (بالعربية والفرنسية والإسبانية) - 2000

- مهود السلالة - 2002

- هكذا سدى - 2007

- ثلج مريب على جبهة الحطاب - 2008

- بأنامل الضوء - 2013

- نيازك بالأبيضين - 2014

- أقترب ولا أدنو - 2015

- من أي شيء - 2020

كما صدر له دراسات نقدية حول الشعر والإبداع :

- إيقاعات الكائن - 2016

- كيمياء الاستحالة - 2018

4 - عبدالإله الصالحي :

شاعر مغربي مقيم بباريس

يشتغل صحافيا مذيعا بإذاعة مونتي كارلو الدولية منذ عام 2000

صدر له في الشعر ديوان واحد : " كلما لمست شيئا كسرته " سنة 2005 ، ونال عنه جائزة بيت الشعر بالمغرب

5 - عبدالله زريقة :

ولد بمدينة الدار البيضاء سنة 1953 . حصل على الإجازة في علم الاجتماع من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سنة 1978 . وفي نفس السنة تعرض للاعتقال وحكم عليه بسنتين سجنا .

من أعماله الشعرية :

- رقصة الرأس والوردة - 1977

- ضحكات شجرة الكلام - 1982

- زهور حجرية - 1983

- تفاحة المثلث (بالاشتراك مع الفنان عباس الصلادي) - 1985

- فراشات سوداء - 1988

- فراغات مرقعة بخيط شمس - 1995

- سلالم الميتافيزيقا - 2000

- حشرة اللامنتهى - 2005

- إبرة الوجود - 2008

كما صدر له في مجال الرواية :

- مقبرة السعادة - 1988

- المرأة ذات الحصانين - 1991

6 - محمد الصباغ :

ولد بمدينة تطوان سنة 1930 . درس بالمغرب ، ثم التحق بإسبانيا سنة 1957 لدراسة " علم المكتبات " . عمل بالصحافة رئيسا لتحرير عدد من المجلات . عمل ملحقا بوزارة الثقافة والشؤون الإسلامية سنة 1961 ، ورئيسا لقسم الدراسات العربية بالمركز الجامعي للبحث العلمي التابع لجامعة محمد الخامس بالرباط سنة 1964 . ورئيسا لقسم الآداب بوزارة الثقافة سنة 1968 . ومديرا لديوان وزير الشؤون الثقافية سنة 1981 . ورئيسا لقسم المكتبات بنفس الوزارة . توفي سنة 2013

من أعماله الأدبية :

- العبير الملتهب - 1953

- شجرة النار - 1955

- اللهاث الجريح - 1955

- أنا والقمر - 1956

- شلال الأسود - 1956

- فوارة الظمأ - 1961

- عنقود ندى - 1964

- شموع على الطريق - 1968

- نقطة نظام - 1970

- شجرة محار - 1972

- " عندلة " و " بسمة " قصص للأطفال - 1975

- كالرسم بالوهم - 1977

- تطوان تحكي - 1979

- أريج الكلام - قصص للأطفال - 1983

- العلال - 1985

- رعشة - 1988

- بغدادات - 1991

- دفقات - 1995

- أطال بدم الكلمة - 1995

+ صدرت أعماله الأدبية الكاملة في أربعة أجزاء عن وزارة الثقافة المغربية سنة 2001

بيبليوغرافيا عامة :

أ ـ الدواوين والأعمال الأدبية المعتمدة في متن البحث :

1 ـ أحمد بركات ـ دفاتر الخسران ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ـ سلسلة إبداع ـ مطبعة المعارف الجديدة / الرباط ـ ط 1 ـ 1994

2 ـ حسن نجمي ـ سقط سهوا ـ دار النشر المغربية / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 1990

3 ـ حسن نجمي ـ المستحمات تليها : أبدية صغيرة ـ دار الثقافة / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 2002

5 ـ حسن نجمي ـ على انفراد ـ دار النهضة العربية / بيروت ـ ط 1 ـ 2007

6 ـ حسن نجمي ـ أذى كالحب ـ منشورات مرسم / الرباط ـ ط1 ـ 2011

7 ـ رشيد المومني ـ حينما يورق الجسد ـ مطبعة النهضة / فاس ـ ط 1 ـ 1973

8 ـ رشيد المومني ـ النزيف ـ مطبعة النهضة / فاس ـ ط 1 ـ 1974

9 ـ رشيد المومني ـ مشتعلا أتقدم نحو النهر ـ مطبعة سناء / فاس ـ ط 1 ـ 1979

10 ـ رشيد المومني ـ مهود السلالة ـ دار ما بعد الحداثة / فاس ـ ط 1 ـ 2002

11 ـ رشيد المومني ـ هكذا سدى ـ مطبعة آنفو ـ برانت / فاس ـ ط 1 ـ 2007

12 ـ رشيد المومني ـ ثلج مريب على جبهة الحطاب ـ دار النهضة العربية / بيروت ـ ط1 ـ 2009

13 ـ رشيد المومني ـ من أي شيء ـ مطبعة باب الحكمة / تطوان ـ ط 1 ـ 2020

14 ـ عبد الإله الصالحي ـ كلما لمست شيئا كسرته ـ دار توبقال للنشر بالمغرب ـ ط 1 ـ 2005

15 ـ عبدالله زريقة ـ فراغات مرقعة بخيط شمس ـ نشر الفنك ـ ط 1 ـ 1995
16 ـ محمد الصباغ ـ الأعمال الكاملة (أربعة أجزاء) ـ منشورات وزارة الثقافة والاتصال ـ الطبعة الأولى ـ 2001
17 ـ محمد الصباغ ـ منتخبات من أدب محمد الصباغ ـ مطبعة النجاح الجديدة / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 1984

ب ـ مراجع نقدية بالعربية :

1 ـ أحمد المعداوي ـ أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ـ منشورات دار الآفاق الجديدة / المغرب ـ ط 1 ـ 1993
2 ـ أحمد هاشم الريسوني ـ إبداعية الكتابة : دراسة في التحديث الشعري عند محمد الصباغ ـ مطبعة سليكي أخوين / طنجة ـ ط 1 ـ 2012
3 ـ ادريس الناقوري ـ المصطلح المشترك : دراسات في الأدب المغربي المعاصر ـ مطبعة دار النشر المغربية / الدار البيضاء ـ ط 4 ـ 2010
4 ـ العربي الذهبي ـ شعريات المتخيل : اقتراب ظاهراتي ـ شركة النشر والتوزيع المدارس / البيضاء ـ ط 1 ـ 2000
5 ـ إيمان الناصر ـ قصيدة النثر العربية : التغاير والاختلاف ـ دار الانتشار العربي / بيروت ـ ط 1 ـ 2007
6 ـ الطيب هلو ـ بلاغة الإيقاع في قصيدة النثر ـ شركة مطابع الأنوار المغاربية / وجدة ـ ط 1 ـ 2010
7 ـ بشرى موسى صالح ـ الصورة الشعرية في النقد الحديث ـ المركز الثقافي العربي / بيروت ـ ط 1 ـ 1994
8 ـ تسعديت آيت حمودي ـ أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ـ دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع / بيروت ـ الطبعة 1 ـ 1986

9 - - جابر عصفور - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب - المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء - ط 3 - 1992

10 - جميل حمداوي - القصيدة الكونكريتية - منشورات مجلة إبداع - العدد 19 - صيف 2011

11- جميل الحمداوي - المقاربة الشذرية بين النظرية والتطبيق - دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني / الناظور ، تطوان - ط 3 - 2020

12 - جميل حمداوي - نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة ، مطابع الرباط نت ، ط1 - 2015

13 - حورية الخمليشي - الشعر المنثور والتحديث الشعري - دار الأمان / الرباط - الطبعة 1 - 2010

14 - حورية الخمليشي - الكتابة والأجناس الشعرية - دار التنوير / بيروت + دار الأمان / الرباط - ط 1 - 2014

15 - حسن المنيعي - الجسد في المسرح - الناشر: المركز الدولي لدراسات الفرجة - سلسلة دراسات الفرجة رقم 10 - مطبعة ألطو بريس للطباعة والنشر / طنجة - ط 2 - 2010

16 - حميد لحمداني - سحر الموضوع ، منشورات دراسات سال ، ط1 ، 1990

17 - حميد لحمداني - قضايا التلقي والتأويل - منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط - مطبعة النجاح الجديدة / الدار البيضاء - ط 1 - 1994

18 - رحمن غركان - النص في ضيافة الرؤيا - مطبعة رند / دمشق - الطبعة الأولى - 2010 - ص : 7

19 - رشيد الحاحي - النار والأثر : بصدد الرمزي والمتخيل في الثقافة الأمازيغية - منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية - مطبعة المعارف الجديدة / الرباط - ط 1 - 2006

20 ـ رشيد يحياوي ـ قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة ـ دار أفريقيا الشرق / الدار البيضاء ـ الطبعة الأولى ـ 2008

21 ـ سعيد بوخليط ـ غاستون باشلار بين ذكاء العلم وجمالية القصيدة ـ منشورات فكر (الرباط) ـ الطبعة 1 ـ 2009

22 ـ سعيد بوخليط ـ غاستون باشلار : نحو نظرية في الأدب ـ دار الفارابي / بيروت ـ الطبعة الأولى ـ السنة : 2011

23 ـ سعيد توفيق ـ دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ـ مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت ـ الطبعة الأولى ـ السنة 1992

24 ـ سعيد توفيق ـ في ماهية اللغة وفلسفة التأويل ـ الدار المصرية اللبنانية / القاهرة ـ ط 1 ـ 2015

25 ـ سعيد علوش ـ النقد الموضوعاتي ـ شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع / الرباط ـ ط 1 ـ 1989

26 ـ شاكر عبدالحميد ـ الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي ـ عالم المعرفة ـ العدد : 360 ـ فبراير 2009

27 ـ شربل داغر ـ الشعرية العربية الحديثة : تحليل نصي ـ دار توبقال للنشر / الدار البيضاء ، ط 1 ـ 1988

28 ـ صلاح السروى ـ قصيدة النثر : دراسة نظرية وتطبيقية ـ دار نفرو للنشر والتوزيع (القاهرة) ـ الطبعة 1 ـ 2009

29 ـ صلاح بوسريف ـ المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر ـ دار الثقافة / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 1998

30 ـ عادل مصطفى ـ مدخل إلى الهيرمينوطيقا : نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر ـ دار النهضة العربية / بيروت ـ الطبعة الأولى ـ السنة : 2003

31 ـ عبدالدين حمروش ـ المكان الفني في شعر أحمد بركات ـ منشورات بيت الشعر في المغرب ـ دار أبي رقراق للطباعة والنشر / الرباط ـ ط 1 ـ 2010

32 ـ عبدالرحمن محمد القعود ـ الإبهام في شعر الحداثة ـ عالم المعرفة ـ العدد 279 ـ مارس 2002 ـ ص : 248

33 ـ عبدالسلام الموساوي ـ إيقاعات ملونة : قراءات في الشعر المغربي المعاصر ـ منشورات ما بعد الحداثة ـ ط 1 ـ 2006

34 ـ عبد اللطيف الوراري ـ في راهن الشعر المغربي : من الجيل إلى الحساسية ـ منشوارات دار التوحيدي ـ ط ـ1 ـ 2014

35 ـ عبدالعلي الودغيري ـ قراءات في أدب محمد الصباغ ـ دار الثقافة / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 1977

36 ـ عبدالعلي الودغيري ـ محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء ـ دار الثقافة / الدار البيضاء ـ الطبعة الأولى ـ 1980

37 ـ عبدالقادر الغزالي ـ قصيدة النثر العربية ـ مطبعة تريفة / بركان ـ ط 1 ـ 2007 ـ

38 ـ عبدالكريم حسن ـ المنهج الموضوعاتي : نظرية وتطبيق ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر / بيروت ـ ط 1 ـ 1990

39 ـ عبدالكريم حسن ـ الموضوعية البنيوية : دراسة في شعر السياب ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت ـ ط 1 ـ 1983

40 ـ عبدالكريم حسن ـ قصيدة النثر وإنتاج الدلالة : أنسي الحاج أنموذجا ـ دار الساقي / بيروت ـ ط 1 ـ 2008

41 ـ عبد الناصر هلال ـ تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين ـ النادي الأدبي الثقافي بجدة ـ ط 1 ـ 2012

42 ـ عبدالله شريق ـ في شعرية قصيدة النثر ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ـ ط 1 ـ 2003

43 ـ عبدالواحد المرابط ـ السيمياء العامة وسيمياء الأدب ـ منشورات : مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة ـ مطبعة إنفو ـ برانت / فاس ـ ط 1 ـ 2005

44 ـ عزالدين إسماعيل ـ الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ـ دار العودة ودار الثقافة / بيروت ـ الطبعة 3 ـ 1981

45 ـ عزالدين المناصرة ـ إشكاليات قصيدة النثر : نص مفتوح عابر الأنواع ـ المقدمة العربية للدراسات والنشر / بيروت ـ الطبعة الأولى ـ 2002

46 ـ علي آيت أوشان ـ الذاكرة والصورة : قراءات نقدية في الشعر المغربي المعاصر ـ دار أبي رقراق للطباعة والنشر / الرباط ـ ط 1 ـ 2005

47 ـ غادة الإمام ـ جاستون باشلار : جماليات الصورة ـ دار التنوير / بيروت ـ ط 1 ـ 2010

48 ـ غالي شكري ـ شعرنا الحديث إلى أين ؟ ـ دار الآفاق الجديدة / بيروت ـ ط 2 ـ 1978

49 ـ كميل قيصر داغر ـ أندره بريتون ـ سلسلة أعلام الفكر العالمي ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت ـ ط1 ـ 1979

50 ـ مجموعة من الكتاب ـ التصوف وخطابات المثقف ـ منشورات اتحاد كتاب المغرب ـ الطبعة 1 ـ 2015

51 ـ محمد الماكري ـ الشكل والخطاب : مدخل لتحليل ظاهراتي ـ المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء ـ الطبعة الأولى ـ 1991

52 ـ محمد المسعودي ـ الكتابة الشذرية في الأدب المغربي الحديث ـ منشورات يليكي ـ أخوين / طنجة ـ ط1 ـ 2017

53 ـ محمد عبدالمطلب ـ النص المشكل أو قصيدة النثر ـ دار العالم العربي ـ ط1 ـ 2011.

54 ـ محمد قاسمي ـ سيرورة القصيدة : بيبلوغرافيا الشعر العربي الحديث بالمغرب 1936 ـ 2000 منشورات اتحاد كتّاب المغرب ـ ط 1 ـ 2000

55 ـ مطاع صفدي ـ نقد العقل الغربي : الحداثة / ما بعد الحداثة ـ مركز الإنماء القومي / بيروت ـ 1990

56 ـ نبيل منصر ـ شعرية البجعة : تأملات وقراءات في الشعر ـ منشورات بيت الشعر في المغرب ـ دار أبي رقراق ـ للطباعة والنشر / الرباط ـ ط 1 ـ 2011
57 ـ نجيب العوفي ـ ظواهر نصية ـ عيون المقالات / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 1992
58 ـ نجيب العوفي ـ مساءلة الحداثة ـ سلسلة شراع ـ العدد : 5 ـ يوليوز 1996
59 ـ يوسف الإدريسي ـ الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين ـ مطبعة النجاح الجديدة ـ ط 1 ـ 2005

ج ـ كتب نقدية وأدبية مترجمة :

1 ـ أمبرتو إيكو ـ السيميائية وفلسفة اللغة ـ ـ ترجمة : أحمد الصمعي ـ نشر المنظمة العربية للنشر والتوزيع ومركز الدراسات الوحدة العربية / بيروت ـ ط 1 ـ 2005
2 ـ بيير زيما ـ النقد الاجتماعي : نحو علم اجتماع للنص الأدبي ـ ترجمة : عايدة لطفي ـ دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع / القاهرة ـ ط 1 ـ 1991
3 ـ بيير .ف. زيما ـ التفكيكية : دراسة نقدية ـ ـ تعريب أسامة الحاج ـ مجد المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت ، ط 2 ، 2006
4 ـ تيري إيجلتون ـ نظرية الأدب ـ ترجمة ثائر ديب ـ دار المدى / دمشق ، ط 1 ـ 2006
5 ـ جيرار جنيت ـ مدخل لجامع النص ـ ترجمة عبدالرحمان أيوب ـ دار توبقال ـ ط2 ـ 1986
6 ـ رينيه وليك ـ مفاهيم نقدية ـ ترجمة : محمد عصفور ـ مجلة عالم المعرفة ـ العدد 110 ـ فبراير ـ 1987
7 ـ سوزان برنار ـ قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن (جزءان) ـ ترجمة راوية صادق ـ دار شرقيات ـ الطبعة الأولى ـ 1998
8 ـ سيجموند فرويد ـ تفسير الأحلام ـ ترجمة مصطفى صفوان ـ دار المعارف بمصر ـ ط 2 ـ 1969

9 ـ شارل بودلير ـ سأم باريس ـ ترجمة بشير السباعي ـ منشورات الجمل ـ ط 1 ـ 2007

10 ـ غاستون باشلار ـ شعلة قنديل ـ ترجمة ـ خليل أحمد خليل ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت ـ ط 1 ـ 1995

11 ـ غاستون باشلار ـ جماليات المكان ـ ترجمة غالب هلسا ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر / بيروت ـ الطبعة الثانية ـ 1984

12 ـ غاستون باشلار ـ النار والتحليل النفسي ـ ترجمة نهاد خياطة ـ دار الأندلس / بيروت ـ ط 1 ـ 1984

13 ـ غاستون باشلار ـ الماء والأحلام : دراسة عن الخيال والمادة ـ ترجمة علي نجيب إبراهيم ـ المنظمة العربية للترجمة / بيروت ـ ط 1 ـ 2007

14 ـ غاستون باشلار ـ شاعرية أحلام اليقظة ــ ترجمة جورج سعد ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت ـ ط 1 ـ 1991

15 ـ مالكوم برادبري ـ الحداثة ـ ترجمة مؤيد حسن فوزي ـ مركز الإنماء الحضاري / حلب ـ ط 1 ـ 2009

16 ـ مايكل ريفاتير ـ دلائليات الشعر ـ ترجمة محمد معتصم ـ منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية / الرباط ـ ط 1 ـ 1997

17 ـ مرسيا إلياد ـ المقدس والدنيوي ـ ترجمة نهاد خياطة ـ دار العربي / دمشق ـ ط 1 ـ 1982

18 ـ ميخائيل باختين ـ الخطاب الروائي ـ ترجمة : محمد برادة ـ دار الأمان / الرباط ـ ط 2 ـ 1987

19 ـ ميشيل مافيزولي ـ تأمل العالم ـ ترجمة فريد الزاهي ـ منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي / الرباط ـ ط 1 ـ 2005

20 ـ مجموعة من الكتاب ـ نظرية الأدب في القرن العشرين ـ ـ ترجمة محمد العمري ـ مطبعة أفريقيا الشرق ـ ط 1 ـ 1996

21 ـ مجموعة من الكتاب ـ الرواية والواقع ـ ترجمة : رشيد بنحدو ـ منشورات عيون المقالات ـ دار قرطبة / الدار البيضاء ـ ط 1 ، 1988

22 ـ مجموعة من الكتّاب ـ مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ـ ـ ترجمة : رضوان ظاظا ـ عالم المعرفة ـ العدد 221 ـ 1997

23 ـ نورثروب فراي ـ تشريح النقد ـ ترجمة : محيي الدين صبحي ـ منشورات وزارة الثقافة السورية ـ ط 2 ـ 2005

24 ـ السوريالية في عيون المرايا ـ ترجمة وإعداد أمين صالح ـ دار الفارابي / بيروت ـ ط 2 ـ 2010

25 ـ الخيال ، الأسلوب ، الحداثة ـ اختيار وترجمة وتقديم جابر عصفور ـ المجلس الأعلى للثقافة / القاهرة ـ ط 1 ـ 2005

د ـ مجلات بالعربية والفرنسية :

مجلة الفكر العربي المعاصر ـ العدد 168 ـ 2015

مجلة البلاغة وتحليل الخطاب ـ العدد : 12 ـ السنة 2018 ـ

مجلة الكرمل ـ العدد : 5 ـ شتاء 1982

ـ مجلة البيت ـ منشورات بيت الشعر ـ عدد مزدوج 27 / 28 ـ 2016

ـ مجلة البحور الألف ـ العدد : 3 و 4 ـ يوليوز 1995

poétique ; N ° 64 ; ed Seuil ; Paris ; 1985

Communication ;Ed Seuil ;Paris ;1988

ه ـ رسائل جامعية :

ـ أطروحة لنيل الدكتوراه : أنماط بناء الخطاب الشعري الحديث في المغرب : محمد الحلوي ومحمد الصباغ نموذجين ـ إعداد الطالب عادل الوهابي ـ إشراف الدكتور محمد الكنوني . الموسم الدراسي 2020 / 2021

و ـ مراجع نقدية بالفرنسية :

1- Daniel Bergez - Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire ; Ed Bordas , Paris,1990
2 - Gilbert Durant- Les structures anthropologiques de l'imaginaire ; Ed Dunod ;Paris ;1992
3 – Jean Burgos – pour une poétique de l'imaginaire - éditions du seuil ; 1982
4 – Jean-Yves-Tadié - la critique littéraire au xx siècle – copyright – 1987
5 - Richard Jean Pierre - Littérature et sensation ;Ed Seuil ; Paris ;1991
6 - Richard Jean Pierre - Poésie et profondeur ,Ed : Seuil ; Paris.1991

فهرس الموضوعات

ـ مقدمة : ..... ص : 1

ـ مدخل نظري : المتخيل ـ قصيدة النثر.....ص : 14

1 ـ المتخيل : .....ص : 15

أ ـ تعريف الخيال والمتخيل : .....ص : 15

ب ـ المتخيل في النقد الموضوعاتي : .....ص : 19

ب . 1 ـ مفهوم الخيال عند باشلار : .....ص : 20

ب . 2 ـ المتخيل النهاري والمتخيل الليلي عند جلبير دوران : .....ص : 23

ب . 3 ـ شعرية المتخيل عند جان بورغوس : .....ص : 27

2 ـ قصيدة النثر : .....ص : 29

أ ـ تعريف قصيدة النثر : .....ص : 29

ب ـ قصيدة النثر ومسألة النوع : .....ص : 36

ج ـ قصيدة النثر من منظور تاريخي : ..... ص : 40

د ـ قصيدة النثر والتلقي : ....ص : 44

ـ القسم التطبيقي :

قصيدة النثر بالمغرب وأكوانها التخيلية والدلالية ..... ص : 49

تقديم : قصيدة النثر بالمغرب وأسئلة التأسيس الصعبة : .....ص : 50

الفصل الأول :

محمد الصباغ والمرحلة التأسيسية الأولى لقصيدة النثر بالمغرب ....ص : 61

تمهيد : .....ص : 62

ا ـ محمد الصباغ ومجرة الكتابة : .....ص : 64

أ ـ محمد الصباغ والأنواع الأدبية : .....ص : 67

ب ـ استراتيجية الكتابة عند محمد الصباغ : .....ص : 69
ج ـ بنية الكتابة عند محمد الصباغ : .....ص : 72
II ـ محمد الصباغ وقصيدة النثر : .....ص : 73
أ ـ قصيدة النثر السطرية عند محمد الصباغ : .....ص : 78
أ ـ 1 ـ خصائص قصيدة النثر في ديوان " أنا والقمر " : .....ص : 88
أ ـ 2 ـ جدل الداخل والخارج في ديوان " أنا والقمر ": .....ص : 92
أ ـ 3 ـ التيمات الأساسية في ديوان " أنا والقمر " : .....ص : 95
1 ـ الطبيعة : .....ص : 95
2 ـ الماء وشعرية الخيال المادي : .....ص : 97
3 ـ الماء وشعرية الخيال الرمزي : .....ص : 99
4 ـ النار وشعرية الخيال الدينامي : .....ص : 102
5. ـ النار بين الدلالة النفسية والدلالة الرمزية : .....ص : 110
6 ـ تيمة الحب : .....ص : 113
7 ـ تيمة الذات : .....ص : 118
أ ـ 4 ـ قصيدة النثر السطرية عند محمد الصباغ والرومنسية : .....ص : 120
أ ـ 5 ـ قصيدة النثر السطرية عند محمد الصباغ والرمزية : .....ص : 124
ب ـ قصيدة النثر الشذرية عند محمد الصباغ : .....ص : 127
تمهيد : .....ص : 127
ب ـ 1 ـ الكتابة الشذرية والبحث عن المعنى : .....ص : 130
ب 2 ـ الكتابة الشذرية ومركزية الذات : .....ص : 136
ب ـ 3 ـ " دفقات " بين الوظيفة المرجعية والوظيفة الشعرية : .....ص : 140
ب ـ 4 ـ مميزات الكتابة الشذرية عند محمد الصباغ : .....ص : 143

ب ـ 5 ـ الزمان عند محمد الصباغ بين التقدّم والدورية : .....ص : 145
ب ـ 6 ـ الكتابة الشذرية عند محمد الصباغ والميتا ـ كتابة : .....ص : 147
خلاصة حول الكتابة الشذرية عند محمد الصباغ : .....ص : 150
الفصل الثاني :
رشيد المومني والمرحلة التأسيسية الثانية لقصيدة النثر بالمغرب .....ص : 152
تمهيد : .....ص : 153
1 ـ الكتابة الشعرية عند رشيد المومني والبحث عن أرض أخرى : .....ص : 157
2 ـ النار في المتخيل الشعري لدى رشيد المومني : .....ص : 160
أ ـ النار في ديوان " مشتعلا أتقدّم نحو النهر " .....ص : 161
ب ـ النار في ديوان " مهود السلالة " .....ص : 171
ج ـ النار في ديوان " هكذا سدى " : .....ص : 174
3 ـ الهرمسية المتاهية في ديوان " ثلج مريب على جبهة الحطاب " :.....ص : 176
أ ـ العنوان بين التحديد واللاتحديد : ..... ص : 176
ب ـ المتاهة والبحث عن ملاذ : .....ص : 181
4 ـ جدل الهبوط والصعود في شعر رشيد المومني .....ص : 193
5 ـ اللغزية والغرابة والميتا ـ كتابة في شعر رشيد المومني : .....ص : 199
6 ـ الطريق وامتداداته الرمزية عند رشيد المومني : .....ص : 206
7 ـ من الكون إلى النقطة أو جدل الكبير والصغير : .....ص : 217
أ ـ النقطة أو البحث عن الأم : .....ص : 217
ب ـ الهروب من المدينة إلى المدينة : .....ص : 222
ج ـ الغابة عند رشيد المومني أو من غابة الأشجار إلى غابة الرموز : .....ص : 228
د ـ الأسرار العجيبة للاستدارة : .....ص : 235

الفصل الثالث :

الثمانينيون والتسعينيون والمرحلة التأسيسية الثالثة لقصيدة النثر بالمغرب ..ص : 241

تمهيد : قصيدة النثر المغربية بين مطرقة النقد وسندان التقليد .....ص : 242

المبحث الأول : قصيدة النثر البصرية عند حسن نجمي .....ص : 249

تمهيد : .....ص : 250

1 ـ الأبعاد البصرية في ديوان " سقط سهوا " للشاعر حسن نجمي .....ص : 254

أ ـ لعبة البياض والسواد : .....ص : 254

ب ـ علامات الترقيم أو شعرية التعجب : .....ص : 256

ج ـ العناوين والنصوص الموازية : .....ص : 259

د ـ الحواشي والعتبات النصية : .....ص : 264

2 ـ الأبعاد الرمزية والواقعية في قصيدة النثر البصرية عند حسن نجمي ..... ص : 269

المبحث الثاني : قصيدة النثر السير ذاتية (حسن نجمي نموذجا) .....ص : 279

ـ تمهيد : قصيدة النثر بين المونولوجية والذاتية .....ص : 280

1 ـ الذات الواقعية أو المرجعية : .....ص : 284

أ ـ المناصات الشعرية والذات الواقعية : .....ص : 284

ب ـ الذات بين الشعر والميتا ـ شعر : .....ص : 290

ب 1 ـ الشعر بين المنظورين البصري والرمزي : .....ص : 296

ب ـ 2 ـ الشعر بين الرؤيا والرؤية (أو الشعر بين بورخيس وريتسوس) : ....ص : 299

ب ـ 2 ـ 1 ـ شعر الرؤية (أو الكتابة على شاكلة ريتسوس) : .....ص : 300

ب ـ 2 ـ 2 ـ شعر الرؤيا (أو الكتابة بعيني بورخيس) : .....ص : 304

2 ـ الشعر والسيرة (أو الكتابة على شاكلة حسن نجمي) .....ص : 305

المبحث الثالث : قصيدة النثر السردية بالمغرب .....ص : 312

تمهيد : .....ص : 313

ا ـ قصيدة النثر السوريالية بالمغرب (الشاعر أحمد بركات نموذجا) : .....ص : 320

استهلال : .....ص : 320

1 ـ أحمد بركات والسوريالية الحلمية : .....ص : 324
2 ـ جدل الصعود والهبوط في تجربة أحمد بركات الشعرية : .....ص : 326
أ ـ قصيدة " بعد ذلك " وانتصار خيال الهبوط : .....ص : 328
ب ـ قصيدة " جسم لابد أن يستلقي على هواء " والرغبة في الصعود : .....ص : 338
3 ـ ديوان " دفاتر الخسران " بين الواقعية والعجائبية : .....ص : 345
أ ـ الأحداث العجائبية في الديوان : .....ص : 345
ب ـ التيمات العجائبية في الديوان : .....ص : 350
ج ـ التيمات الواقعية في الديوان : .....ص : 354
خاتمة : نزاع بنيات المتخيل في شعر أحمد بركات .....ص : 358
II ـ قصيدة النثرعند عبدالإله الصالحي والواقعية الجديدة : .....ص : 362
تمهيد : قصيدة النثر المغربية وثنائية الفرد والواقع.....ص : 362
1 ـ كيف نقرأ شعر عبدالإله الصالحي ؟ .....ص : 367
أ ـ قطاف القراءة الأولى أو الواقعية المقاتلة .....ص : 367
ب ـ فرضيات تأويلية قابلة للتوسيع : .....ص : 372
ب ـ 1 ـ العناوين : .....ص : 372
ب ـ 2 ـ الحيوانات في الديوان .....ص : 374
ب ـ 3 ـ الأزهار غائبة ، وحدها شجيرة العنب تقاوم القحط : .....ص : 376
2 ـ شعر عبدالإله الصالحي بين الواقعية القذرة والواقعية المقاتلة : .....ص : 377
أ ـ الواقعية القذرة .....ص : 377
ب ـ الواقعية المقاتلة : .....ص : 380
ج ـ قصيدة النثر والهجرة أو المهاجرون بين البطولة واللا بطولة : .....ص : 381
3 ـ شعر عبدالإله الصالحي بين المونولوجية والديالوجية : ..... ص : 384
4 ـ الأسلبة وتعددية الخطابات في شعر عبدالإله الصالحي : .....ص : 386
5 ـ الكتابة الشعرية عند عبدالإله الصالحي بين الغروتيسك والإيروس: .....ص : 395

المبحث الرابع : قصيدة النثر الشذرية بالمغرب (عبدالله زريقة نموذجا)....ص : 400
ـ تمهيد : .....ص : 401
1 ـ دينامية المتخيل الشعري عند عبدالله زريقة : .....ص : 404
أ ـ الصورة بين الواقع واللاواقع : .....ص : 405
2 ـ السؤال الشعري في قصيدة النثر الشذرية عند الشاعر عبدالله زريقة : ....ص : 412
3 ـ الرموز الشعرية عند عبدالله زريقة : .....ص : 417
4 ـ جدل السقوط والصعود ، وصراع الرموز : .....ص : 420
5 ـ بنيات المتخيل في شعر عبدالله زريقة : .....ص : 423
أ ـ بنيات المتخيل النهاري : .....ص : 424
ب ـ بنيات المتخيل الليلي :.....ص : 425
خاتمة عامة للبحث : .....ص : 427
ملحق تعريفي بشعراء المتن المدروس : .....ص : 433
بيبليوغرافيا عامة : .....ص : 438
ـ فهرس الموضوعات .....ص : 448