مجلة فصلية يصدرها بيت الشعر في المغرب

20 / 19

شتاء 2012

Revue Al Bayt (19- 20).indd 1 1/02/12 0:31:26

المدير المسؤول
حسن نجمي

رئيس التحرير
خالد بلقاسم

سكرتير التحرير
نبيل منصر

هيأة التحرير
رشيد المومني، نجيب خداري، عزيز أزغاي، مراد القادري،
لطيفة المسكيني، يوسف ناوري، شراطي الرداد، محمد بوجبيري

لوحة الغلاف للفنان يوسف الكهفاعي

المواد التي ترسل إلى المجلة لا ترد إلى أصحابها.
لا تنشر المجلة القصائد والدراسات التي سبق نشرها في منبر آخر.

عنوان المراسلة
صندوق البريد 40593، عين الشق، المصلى، الدار البيضاء، المغرب.
الهاتف/ الفاكس :99 03 83 22 5(0)(212)
البريد الإلكتروني :bayt212@yahoo.fr
موقع بيت الشعر في المغرب على الأنترنيت www.Albayt.org.ma

تصدر المجلة بدعم من وزارة الثقافة

الإيداع القانوني :163 / 2002
الطباعة : دار أبي رقراق للطباعة والنشر

الفهرست

كلمة العدد *5*

حوار *15*

نصير شمة: **الموسيقى تبني معماراً من ضوء** *17*

أراض شعرية

29	قصائد	**أو كتافيو باث**
59	الآن سنعود إلى الشعارات الجميلة	**جيو كاندا بيلي**
68	في انتظار الظلام	**أليخاندرا بيزارنيك**
75	في غبطة الوحدة والموت	**ميرا دِلْمار**
83	مومياوات الشاطئ	**آن ماري بيرجلاند**
97	نشيد في كثافة الزمن	**نونو جوديس**
111	فتاة الوجه الألْف	**لويس ألبيرطو دي كونيكا**
120	فراغات عارية	**فاليريا دي فيليتشي**
128	أرضٌ تُدَوِّنُ أنفاسها الأواري	**محمد بلحاج آيت أورهام**
141	عيون طالما سافَرَت	**مبارك وسّاط**
152	في مطارات العبور	**عدنان ياسين**

مؤانسات الشعري

163	عن الرومانسيك	**جان ماري شايفر**
181	الزنجية في الشعر العربي المعاصر	**بنعيسى بوحمالة**
190	البناء النظري عند محمد مفتاح واستراتيجية التوسيع	**خالد بلقاسم**
220	التخييل الشعري والحساسيات الجديدة	**علي آيت أوشان**

مقيمون في البيت

243 بورخيس المتصوف: الإشراق — ماريا كوداما
250 نصوص شعرية مختارة — خورخي لويس بورخيس

يوميات

291 تقاطعات شعرية
292 أمسية الشاعر بوجبيري:
292 ـ كلمة محمد بوجبيري
296 ـ كلمة محمود عبد الغني
299 ـ كلمة عزيز أزغاي
304 أمسية الشاعر أحمد الطريبق
305 أمسية الناقد بنعيسى بوحمالة
306 شعراء مغاربة في قراءات شعرية ببرشلونة
306 مهرجان الشعر العربي الإفريقي
307 البرنامج
309 احتفالية اليوم العالمي للشعر
310 ـ كلمة اليونيسكو: رسالة من السيدة إيرينا بوكوفا
312 ـ كلمة الشاعرة كلارا خانيس بمناسبة اليوم العالمي للشعر
316 ـ كلمة الشاعر الكاميروني بول داكيو
322 ـ نداء زاكورة
324 بيت الشعر في مهرجان "مقامات الإمتاع والمؤانسة"
325 بيت الشعر في المعرض الجهوي بمدينة فاس
325 البيانات

أعمال من اللانهائي

335 **"الآخر"** مكاناً للمغامرة وتوليدها — **هيأة التحرير**
340 إدمون عمران المليح — **أندريس سانشيت روباينا**
349 **الفهرس العام لمجلة البيت** — **محمد يحيى قاسمي**

كلمة العدد

سَوْفَ تَظَلُّ بدايَة العَقد الثاني مِنَ القرْن الواحد والعشرين لحظة تاريخيَّة بامتياز. إنَّها لحظة فارقة في غفلة عن أدَوات التحليل المألوفة. وهي، من ثمّ، مُختَبَرُ بُحُوث مُستقبليَّة تتكفَّلُ بتَهْييءِ فَهْم وتأويل مُتأنِّيَيْن لها، أي مُعتَمِدَيْن على زَمَنِ الفِكر المُخالِف للزّمَن الإعلامي المُسْتَعْجِل بطبيعَته.

هي لحظةٌ فارقة لا مِنْ حيْثُ ما وَقَعَ وحَسْب، ولكن أيضاً من حيثُ الرّجَّة التي أحْدَثَتْها في آليات القراءَة ومرجعياتها. ما كانَ مُستعصياً تخَلّى "فجأةً" عن استعصائه من خارج ما تَراكَمَ في الخطاب التحليلي لِلحَظاتِ التّحوُّلات السياسيّة في التاريخ الحديث.

رَجَّة مُضاعَفة، ينبَغي ألاّ يستأثِرَ الإعلامُ بقراءتها لئلاّ يُراكِمَ عنها معرفةً ملساء، تتماشَى معَ نزوعِه الاستهلاكي للوقائع، ومع تحوُّله إلى حروفٍ تتماهَى مع تناسُل الصور السريع من غير عُمقٍ معرفي. فالحاجة الماسّة إلى الإعلام، في الزَّمَن الحديث، تُلزِمُه، صَوناً لحيَويَّته، بخلفية نقديَّة تبدأ بتفكيكٍ ذاتي، يُراقِبُ التحوّلَ الذي تشهدُهُ المفهوماتُ الفكرية عندما تمتدُّ إليها الآلة الاستهلاكية.

ولمّا كانَ ما وَقَع مُنفصلاً عمّا به كانَ يقَعُ في تاريخ السُّلط الشمولية، فإنّ التحليلَ غَدَا مُطالَباً بطُرُقٍ أخْرَى في الفهْم وبأدَواتٍ جديدة لِلمُقارَبة، أي مُطالَباً بأنْ ينفصِلَ عَنْ

ذاته. فمِنْ غيْر المنطقي أنْ تنفَصِلَ الوقائعُ عن أشكالِ تحقُّقِها مِنْ غيْر أنْ ينفَصِلَ الفَهْمُ عن أدَواته القديمة.

لعَلَّ أوَّلَ تَجَلٍّ لهذا الانفصال، الفَجْوة التي انفتحَتْ بين المُسَمَّى الجَديد المُطِلِّ مِنَ المُستقبَل والأسماء المُكرَّسَة القادمة من الماضي، ممّا جَعَلَ التسميَّة مَهمّة فكريَّة وموضوعاً للعلوم السياسيَّة والاجتماعيَّة، لا مَهمّةً إعلاميَّة. فكانَ أن اسْتسْلَمَ الإعلامُ إلى ما تَدْعوهُ الشعرية باستعاراتِ التداوُل، التي تتخفَّفُ مِنْ كلِّ حمولةٍ تخييليَّة، انخراطاً في التواصُل اليَومي، واستجابة لمُتطلّباتِ التداوُل.

ليْسَ الانفصالُ في التسمية، بما هي عتبةُ فَهْم فكري، رغبَةَ ذاتٍ مُؤوِّلة، بل هو حقيقة الفِكر الذي يتحدَّدُ بيقظةٍ تجاهَ ذاته قبْلَ أيِّ يقظةٍ تجاهَ خارجِه. إلاّ أنّ عتبة التسمية، في الفكر، لا تكونُ سابقة على الفهم والتحليل، إذ هي مُتحصِّلة منهما. ومتى تقدَّمَتْهُما غَدَتْ مُهدِّدَةً بالحَجْب لا الإضاءة.

للتَّسَلُّط، الذي نهَضَت عليه الأنظمة العربية، خُرافاتُهُ الخارقة في الاضطهاد والاستبلاد. والغريبُ أنّ هذه الخرافات تحوّلت إلى بَدَهياتٍ لمْ تكن تُثيرُ الاستغرابَ أو المُواجهة إلاّ في مناطقِ الضوء، لدَى قِلّة لمْ تفقِد الثقة في وُعُود الفِكر الحُرّ، وفي الطاقة الهائلة للمُقاومة. بَدهيات تدعو إلى تأمُّلِ مُختلف صيَغ تَشَكُّلِها وتفكيكِ التواطؤات التي كانت تستندُ إليها، في زمنٍ يمتلكُ فيه المالُ قوّةَ قلْبِ المعنى وإظهارِ الشيءِ في ضِدّه، عبْر لعْبة المصالح ولُغتِها.

آليةُ هذه البَدهيات، التي تكرَّسَت في العقود السابقة، تأسَّسَتْ على إضعافِ حسِّ المُقاومة، وإضعافِ الإحساس بالخَلَل، الذي غَدَا له، بتعبير أحَدِ المُفكّرين، مَنْطِقُهُ، فأنتَجَ حُماتِه وصُنّاعَ خطاباته.

لمْ تكن تلكَ الخرافات، وهي تتحوّلُ إلى بدهيات، تُنتِجُ نمطَ حياةٍ وحسْب، بل كانت تُكرِّسُ زَمَناً سياسيّاً يقومُ على إيقاعٍ رتيب، لا يَكفُّ عن صناعَةِ الأوهام. إيقاعٌ

يُضْمِرُ قدْرَةً خُرافيةً خارقة على التّكرار، وعلى الاحتماء بخطابٍ أمْلس، لا ينفكُّ يُردِّدُ مُعْجَماً حداثياً في الظاهر، إلاّ أنّ باطنَهُ ينتسبُ إلى صِفر المدلول، حتّى كفَّت الإحالة في هذا المُعْجَم عن أنْ تَحْتفظ لنفسها بمَعْنى مّا. مَا كانَ يُحيلُ عليه خطابُ التسلّط كانَ يرتدُّ إلى ذاته، كأنّ هذا الخطابَ لا خارج له. مُعجمُهُ "حديث"، ولكنْ مِنْ غير إحالة.

ومُوازاةً مع هذا الخطاب، ترَسَّخَ في اللاشعور الجَمْعي، عبْرَ آلياتٍ مُتشابكة، وَهْمُ استِعْصاءِ التغيير، حتّى كادَ واقعُ الأنظمة يَتماهَى مع القدَر. لكنَّ الحياة بَدَتْ أكبَرَ مِنَ القدَر ذاته، لِتَصْدُقَ، في بَذرَةٍ أولى واعدَة من غير حَماسٍ زائد، إشراقةُ أبي القاسم الشابي الجرّيئة.

كان لا فِتاً أنَّ مَا وَقَعَ، في بدايةِ العَقد الأوّل مِنَ الألفية الثالثة، ينهَضُ على إيقاعٍ مُضادّ، على نحو ما تبدَّى من سُرعةِ انهيار البَدهيات، واستعادَةِ المُقاومة لمائِها، وإصرار الشباب على صَوْغِ حُلم بمقاسِ الحياةِ التي يَنشدون، من غير تأجيلٍ ماكر، وعلى نحو ما تبدَّى أيضاً من مُطالبةِ الخطاب بإعادَةِ ترتيبِ علاقته مع إحالاته.

هكذا أصبَح الاحتجاجُ سارياً في اليومي، سعْياً إلى إخراج الفسادِ من دائرةِ التعوّد، وَمَنْعِ الاضطهادِ، بمختلف وُجُوهِه، من أنْ يتحوّلَ إلى بدهيات. فأصبح الصّراخُ مُشرَعاً ومشروعاً في الفضاء العمومي، مُتصدِّياً لآليةِ التعَوُّدِ المُنتجة للبَدهي، ومُراقباً التحوّلَ الذي يُمكنُ أنْ يُخرجَ النُّبلَ عن نُبْله.

اتّخذَتِ المُراقبة وَجْهاً مُضاعَفاً؛ لَهَا الافتراضي والواقعي في آن، بل إنّ العلاقة بينهُما ضاقت، وتسنّى لكلٍّ منهما أن يَخترقَ الآخَر، وَفقَ ما هيّأتْهُ التكنولوجيا الحديثة، التي أفرزَت جيلاً يعيشُ حياتَه في الإمكانات الباهرة لِهذا الاختراق، الذي قلَبَ جذريّاً مفهومَيْ المكان والزمان، بما هُما أسَّا التاريخ، أي السياج المُفسِّر لِتحقّقاته.

اِسْتعادةُ القدْرَةِ على الصّراخ لَمْ تكن لِتحْقيق التَّوازُنِ النَّفسي، حَسَبَ تَمْجيدِ إميل سيوران لِهذا الفِعْل، بل لِجَعْلِ صَوْتِ الكرامة مُمْتَدّاً في اليومي. وهو ما اسْتَتْبَعَ انتقالَ

الخَوف من جَسَد المُضْطَهَد إلى الجَسَد المُضْطَهِد. جَسَدُ السلطة، الذي كانَ يُنتِجُ الخوفَ ويُشيِّدُ أسْوارَه، اسْتَفَاقَ ليَجدَ نفسَه هشّاً إلى حدٍّ غريب.

إنّها الهشاشة التي ولّدت الدهشة في زمَنٍ نَسِيَها. دهشة بَعْدَ خَبْوٍ مَديد، صَحت لتُجَدِّدُ الثقة في المُستقبل ما لَمْ تُعِد السُّلطة إنتاجَ إغراءاتها وأوهامها، وما لم تُحصِّن مؤسَّساتِها من المتهافتين على هذه الأوهام والمُستسْلمين للأهْواء.

كان للدهشة حِصّتُها من حَماسٍ شَعْبي، ومِنْ فرَحٍ مَنْسيّ، عَصَفَ في السلوكِ اليومي بمَا كانَ لهَ وَضْعُ المُحرَّم أو المُقدَّس. غير أنَّ الفرحَ تنبَّهَ توّاً إلى أنَّ الطريقَ إلى الأمَل طويلٌ، لا يرتبطُ بإزالةِ المُسْتبِدِّين وحسْب، بل يستدْعي إلى جانب ذلك خلخلة للبنيات، وفي مقدِّمَتِها بنية السلطة التي لا تَحْمي إنسانيةَ الإنسان، بل تَحْمي ذاتَها عبْر تحايُلٍ لا يَنتهي، مُوجَّهٍ في مَكرِه بالآليات ذاتِها التي تَحْكُم علاقةَ خطابٍ بإحالاتِه الفارغة، على نحوِ مَا هو مُومَأ إليه سابقاً.

وقد استعادَ ما وقعَ، في بداية العَقد الثاني من هذا القرن، سؤالَ علاقةِ الأدب بالأحداث الكبرى، وعلاقة الشعر، ضِمْنَه، بهذه الأحداث. وبَدَا من الأصواتِ التي ارتفعتْ مُدافعَةً، بطريقتها الخاصّة، عن تبعيَّة الأدب لمَا يقع، وعن ضرورة "التعبير" عمّا جَرَى، أنّ هذا السؤالَ مُكبَّلٌ بجوابٍ قديم لا ينفكُّ يُحيِّنُ اسْتِسْهالَهُ لقضيةٍ عويصة، لأنها لا ترتبط بالحَدَث، أيّاً كانت قيمتُه، بل بهُويَّة الأدَبِ ذاته. وأبْعَدَ مِنْ ذلك، بَدَا أنّ ثمّة دَوْماً، في مُختلفِ الحقول المعرفية، بَعْضَ الأجوبَةِ الهَشَّة معرفياً تستطيعُ أنْ تَضْمَنَ امتدادَها مِنْ حَماسٍ جَماعي، أوْ وَهْمٍ مُغَلَّف، أومن استهلاكٍ مُفرطٍ يُضفي عليها صورةَ البَدهي.

وبَدَا، أيضاً، مِنْ عَوْدَةِ اختزالِ الأدب في الحَدَث، كما لَوْ أنَّ الثقافة العربيَّة الحديثة لا تبْني تَراكُمَها المعرفي. فهي مُهيّأة، في كلِّ آونة، لاستعادةِ جَدلٍ قديم، لا من موقِعِ مُساءلةٍ تفكيكية، أو مُراجعةِ نتائجَ سابقة مَنْعاً لتشكُّلِ البدهي، وإنّما مِنْ موقِعِ

تحْيينِ ما كشَفَ دَرْسُ الأدب والمُنجَزُ الأدَبي عَنْ ضَحالتِه. كما لوْ أنّ السؤالَ الثقافي لا ذاكرةَ له.

فلا حَدثَ يَقْوَى، كما تكشّفَ مِنْ نظريات الأدَب، على تحقيقِ أدبيّة نصٍّ مّا، فيما الأدبُ يُمْكِنُ أنْ يُحوِّلَ أيَّ حَدَثٍ إلى نصٍّ كبير. ومِنْ ثمّ فالأدبُ منفصلٌ، عبر اتصال خاصّ، عن الحَدَث، مَهْما كانَ الحدَثُ نبيلاً، وسامياً، ومهما كانَ بعيداً عن أيّ مُزايَدَةٍ تتسلّلُ إليه من السِّياسة لتلبس صورةَ الأدَبِ من غير حُجّةٍ معرفية.

علاقة الأدَب بالحَدَث صعْبة، لأنّها تتطلّبُ عَمَلاً شاقّاً، تتطلّبُ عملاً من داخل الأدب لا من خارجه. عملٌ يقومُ على تحويلِ الحدث لا استغلال قيمتِه الخارجية. وفي هذا التحويل يُصبحُ العمَلُ في اللغة وبها؛ اللغة بما هي بناءٌ للمعنى وللصمت، وبما هي تفكيكٌ وتخييل. أمّا السّطو على القيَم الإنسانيّة النبيلة لِما وَقَع، وعلى الآلام التي كلّفَتْها هذه القيَم بغاية جَعْلِها مادّةً للتأليف "الأدبي" السريع، أي التأليف الاستهلاكي المُستَجيبِ لِمُتطلّبات سوق التأليف، فليسَ إلا اجتذاباً للأدب جهة الإعلام، فيما زَمَنُ الأوّل مُخالفٌ جوهرياً للزَّمن الثاني. التسمية الأدبية شاقّة، لأنّها لا تستقيمُ بدون طروسٍ، بما تستدعيه هذه الطروسُ من إعادة كتابة ومَحْوٍ وتشطيب.

يتشعَّبُ إشكالُ التسمية، المُثار أعلاه، كُلّما تجاوَزَ البحثُ عنها اصطلاحاً يتّسِعُ للمفهوم إلى رَحابَةِ عَمَلٍ فكري، أو تحليلٍ يستندُ إلى العلوم السياسية والاجتماعية، أو عَمَلٍ إبداعي. فالعمَلُ الإبداعي يتفرَّدُ بتسميته انطلاقاً من المعرفة التي يُنتِجُها عن المُسَمّى.

أنْ نَنْجحَ لِما وَقَعَ تسميةً أدبيةً مّا معناه أنْ نُخضعَها إلى زَمَنِ الأدب بتأنّيه القائم على الجهد المعرفي، لا أنْ نَتسابَقَ في استثمار نُبْل مُوجِّهات ما وَقع، بدَعْوَى مُواكبَةِ الأدب لِحُلم الإنسان في الحُرية والكرامة. حُلمٌ نبيل يعلو على كلِّ استثمارٍ كتابي غير نبيل. فهُو لا يستقيمُ أدبياً ما لَمْ يُنتِج عَملاً يستحقُّ نسَبَهُ إلى الإبداع من داخل سؤال الأدب، لا من الحدث في ذاته.

Revue Al Bayt (19- 20).indd 10 1/02/12 0:31:29

حـــوار

Revue Al Bayt (19- 20).indd 11 1/02/12 0:31:30

Revue Al Bayt (19- 20).indd 14 1/02/12 0:31:30

تقديم

لليَد أسْرارُها اللانهائية. إنّها قُدْرَةٌ، يَقولُ جُزْءٌ منْ حَقلها الدّلالي. قدْرَةٌ تختَزنُ ما يَفيضُ عنْ وظائف اليَد في الاستعمال اليومي. المُتطلَّباتُ المُوجِّهَة لهذا الاستعمال وضَروراتُه المُذْكية للنزوع الوظيفي تظلُّ، مَهْما حقَّقتْهُ من تمْهيرٍ لليَد، بمَنْأى عن الأسْرار الخبيئة فيها، وعَنْ مُمْكنها الرَّحْب المُتمنِّع على كلِّ اسْتنْفاد.

لليَد باطنٌ هو عيْنُهُ ظاهرُها. التباسُ الوَجْهَيْن راسِخٌ مُذ تنبَّهَ طرفة بن العبد، في استهلال مُعلّقته، إلى أنَّ الوَشْمَ، بما هو أثَرٌ غائرٌ ومعنىً سحيقٌ، ساهرٌ لا بالظاهر أو فوقه، بل فيه. ذلك ما يومِئُ إليه جَعْلُ الوَشْم ظاهراً.

حَدْسُ طرفة بن العبد، الذي هو أساساً حَدْسُ الشِّعر، سوفَ يَصْدُقُ، في ما بَعْد، مع إشراقات الصوفية وهي تُعيدُ ترتيبَ العلاقة بين الظاهر والباطن، مُخلخلة الحُدودَ بينهما. وَسَوفَ يَنضافُ صَوْتُ الفلاسفة، حديثاً، إلى تفكيك انفصال طَرَفَيْ الثنائية كيْ تُصاغَ، ببَذل جماعي وتأمُّل أصيل، الحكمةُ التالية: **في ظاهر اليَد، يَد المَمْسوسين بالغامض المُنفلت، أسْرارُ باطنها**. في ظاهر اليَد يَرْقدُ أو يَسْهَرُ، سيان، مَجْهولٌ لا حَدَّ له.

طرفة بن العبد هو أيضاً مَنْ أسْندَ لْلموت يَداً، إجلالاً للسّطوة والهيبة وللغامض في الأبَديّة، يَداً لا تسْهو. تتداخلُ مع القدَر. تَهَبُ المَصيرَ صورةَ حقيقة لا تتمَلمَلُ. حَبْلُ الموت الذي تُرْخيه هذه اليَدُ يطولُ، حسب طرفة بن العبد، لكنّ امتدادَهُ مَسْكونٌ بزَوال حَتْمي.

المُطلقُ ذاتُهُ اسْتَعارَ في كتابه، أيْ في خطابه، اليَدَ ليتحَدَّثَ عن كتابة أولى في لوح مَصون. كما استعارَها ليتحدَّثَ عن اسْم من أسمائه، مُذكّراً أنَّ ثمّة يَداً فوقَ يَد المُقيَّد والمحدود، يَداً لا حَدَّ لقوّتها. تَعاليها منَ الدّواعي التي ضاعَفَت رهانَ يَد الإنسان على الخروج من كلِّ ما يُقيِّدُها، وعلى التورُّط في مُواجَهَة المُستحيل؛ سواء أجَعلتِ اليَدُ المُطلقَ وجْهَتَها أو انجذبَتْ نحو اللانهائي.

تاريخُ اليَدِ لَمْ يُكتبْ بَعْدُ. تاريخٌ مُتعدِّدٌ بتعدُّدِ ما نُذِرَت له. ثمّة أيادٍ مُبارَكة، ائتُمنتْ على العُمْق في تجلياته اللانهائية. يَدٌ ترسُمُ، مُذْ لامَسَتْ سِحْرَ تَماسِّ الألوان، مُستشرفةً الأفُقَ الشاسِعَ لهذا السِّحْر. يَدٌ تكتُبُ في تيهٍ بلا حَدٍّ، مُذْ اكتشَفت ما يتولَّدُ مِنْ تَماسِّ الحروفِ وأنْسِها ونِكاحِها، مُنفتحةً على أدغالٍ وعَوالمَ سفلية بلا قَرار. يَدٌ تَخلقُ الصَّوْتَ الموسيقي مِنَ المادّة الصامتة، مُذْ تنبَّهَتْ لِلخَبيءِ في الوَتَر والجِلد، ومُذْ عَثرَتْ في أدواتِ النفخ على تواطُؤٍ مُذهلٍ بَيْنَها وبَيْن النَّفَس. ذلك النفْخ الذي ينتظِمُ بنَفَسٍ تَسْتَلِمُهُ الدواخِلُ من المَجهول وتقودُهُ الأصابعُ نحْوَ الغامض.

يَدُ الموسيقار مِنَ الأيادي السَّاهِرَةِ على سَماعِ نداءِ الوجُود، وإعْطائه شكلاً بالصَّوْتِ وفي الصَّوْت. تترَقّبُ بصَبْرٍ هِبَةَ النِّداءِ لِتَصوغَ له مَلمَحاً يحْمِلُ أثَرَ سَعْيٍ شاقٍّ في التقاطِ قَبَسٍ مِنَ اللانهائي، ينضافُ إلى المَساعِي العُظمَى في تَوْسِيعِ أفُقِ المعنى.

إنّ العوالمَ التي تَجْتَذِبُ الموسيقار تَدْعو إلى الإنصاتِ له لا في ارتقائه باللذاتِ عبْرَ إبداعاته وحَسْب، بل الإنْصاتِ أيضاً لِتأمُّلاتِه وتصوُّراتِه واسْتِشرافاته.

والمُوسيقار المُبدع **نصير شمّة** واحدٌ من هؤلاء.

بمناسبة حفل تقديم جائزة الأركانة العالمية للشعر للشاعر العراقي الكبير سعدي يوسف، التقينا بالموسيقار العراقي المُتألق، عازف العود، الأستاذ نصير شمة، الذي أحيا أمسية ذلك الحفل، بمعزوفات جميلة، جعلت قاعة مسرح محمد الخامس تسبحُ في فضاء صمت فصيح، لا شكّ أنه أحد أحلام يقظة فناننا الكبير. بهذه المناسبة، كان لنا معه هذا الحوار.

نصير شمة
الموسيقى تَبْني مِعماراً مِنْ ضَوْء

يقاتل الإنسان من أجل كوخ من ضوء، فكيف يكون الأمر عندما يتعلق ببلدٍ كالعراق

❐ توحُّدُكم مع آلة العود، على خشبة المسرح، يكشف عن علاقة دمويّة بهذه الآلة، بحيث نُحسُّ أنها أصبحتْ جزءاً من جسدِ العازف، وامتداداً لشرايينه. متى بدأت بالنسبة إليكم هذه العلاقة؟

ـ أنا أعتقدُ أنَّ بعض الأحلام، في حياة الناس، تكون مُقدَّرة حتى في الجينات. أعتقدُ أنّ أحلامي مع آلة العود، بدأتْ منذ السنوات الخمس الأولى من عمري. فعندما تكون في مثل هذه السّنّ المُبكرة، وتنصبُّ كلُّ أحلامك على آلة معينة، وبدون أن تكون أيّ شواهد حاضرة أمامك، وبدون أنْ تتأثر بأيّ أحد، فبماذا يُمكن أن تفسِّر هذه العلاقة بغير ارتباطها بالجينات؟ كيف يمكن لطفلٍ مولود بمدينة لا نعثرُ فيها على أيّ عازف عود، ولا تُقام بها حفلات، ومع ذلك يحلم هذا الطفل بآلة بعينها، بل وتكون كلُّ أحلامه من خلالها؟

اليوم، أصبحتُ أفهم هذه العلاقة بالجينات، وأربطها بتاريخ بعيدٍ جدّاً. ربما أنّ أحلام اليقظة كانت عندي قويّة جدّاً، فقادتني إلى أنْ أرى حقائقَ في حياتي، وأتلمَّسَ طريقها، وأبحث عنها، وأبدأ في تحقيقها شيئاً فشيئاً. هذا الحُلم مازال عندي في أوّله. لكنّي أومن كذلك أنّ عمراً واحداً لا يكفي لاستكمال مشروع. لذلك، أنا حريص على أن لا أضيع وقتاً، حريص على أن أتمرَّن يومياً. على أن أقرأ وأسمع يومياً. بل حتى التأليف هو نوع من التمرين، فأنتَ تتعوَّد على الجلوس يومياً خمس ساعات للتمرُّن،

ثم بعد ذلك، تعزم على الشروع في التأليف. أحيانا تأتيك بعض الأفكار التي تكون خاصّة جدّاً، نتيجة قراءةِ عَملٍ مّا أو مُشاهدةِ فيلم، أو تأمّل قصيدة شعر جميلة. الأمرُ شبيهٌ بما يلتزمُ به الكُتّاب الكبار: هناك وقتٌ للعمل، وقتٌ للتمرين، وقتٌ للاستعداد. هذا التوزيع للوقت، يجب أن يعتاد عليه الموسيقي بشكل عامّ.

كل موسيقيي العالم من المؤلفين، يتمرَّنون ثماني ساعات، كواجبٍ يومي صارم. سِرتُ على هذا النظام، منذ البداية، وبدون أن يكون عندي مثال كما أسلفتُ. بعد ذلك، عندما انتقلتُ إلى بغداد، بدأتُ أرى أمثلة ماثلة أمامي، بدأتُ أرى موسيقيين كبار. بدأتُ أعرف أن بشير جميل كعازف عظيم توفَّقَ ببغداد. بدأتُ أسمعُ تسجيلاتِه، و أتعرّفُ على محيطٍ موسيقي كامل. لكن قبل ذلك، وحتى حدود السادسة عشر مِن عمري، كنتُ أحسُّ أنّي أشتغل فقط على أحلام اليقظة .

❐ أنتم كعازف، مبدعٍ للحظاتٍ مُرهفة وخلاّقة من الفنّ المُطلق، هل يُمكن أن نتحدَّثَ بخصوص تجربتكم في العزفِ والتأليف، عن مدرسة خاصة بكم في العود؟

ـ لو أحَلتُ السؤال عليك، أنتَ الذي سمعتني منذ فترة بعيدة، وسمعتني الآن. لو تسمع ضربتي في أيّ مكان هل تستطيع أن تميِّزها عن غيرها؟

ـ بالطبع

ـ إذن هذه هي اللهجة، وهذا هو الأسلوب، عندما يكونُ واضحاً ومميَّزاً. أساليب العود الموجودة ليست كثيرة. فنمد بدأ التسجيل إلى اليوم، أساليب العود قليلة. بالنسبة إلى المدرسة العراقية هناك ثلاثة أساليب لعازفين معروفين: جميل بشير، ومنير بشير، وشريف حيدر، وتلامذته كسلمان شكر. بالنسبة إلى المدرسة المصرية، هناك رياض السنباطي كممثل لمدرسة شرقية واضحة المعالم، وفريد الأطرش كممثل لمدرسة شرقية واضحة كذلك تقع بين الشام ومصر. ثم القصبجي الذي يُمثل هو الآخر أسلوباً واضحاً

في العزف. هناك أسماء أخرى تتوفر كذلك على لهجة خاصّة في العزف. هذه اللهجة الشخصيةُ تتكوَّنُ وتصبح علامة مميِّزة.

فكلمة مدرسة، هي مجرَّد اصطلاح يُراد به إظهار أسلوبية متفردة، لا تنبثق إلاّ إذا كانت وراءها ثقافة وعقل ورؤيا. فاليوم، بعد 25 سنة من العمل على الشعر، أصبحَ من الجليّ أنه كلما تعلَّقَ الأمر بتكريم شاعرٍ كبير، فأنا مَن يتصدّى لذلك بعملٍ موسيقي. لم يقم بذلك الموجي ولا غيره. ولا أقوم بذلك لحسابِ آخر غير الفنّ المبني على إيمان وقناعة. قمتُ بتجارب مع مجموعة من الشعراء الكبار، بناءً على رؤيةٍ موسيقية خاصّة بقراءة الشعر، مثلما هناك رؤية موسيقية لقراءة المسرح والرواية والسينما.

اليوم، أنا مولعٌ بالفن التشكيلي بشكلٍ كبير، لذلك حوَّلتُ معارضَ لرسّامين كبار إلى عروض موسيقية. هذا كلّه، لأني مؤمن أنَّ الفنون كلها تنبثق من منبع واحد، هو منبع الجمال. وكلُّ فنان يخرجه أو يكرره، كما يُكرَّر البترول،.بما يحتاجه. أنا أحتاج أن أكرِّر عن طريق العود والموسيقى، وأحوّل قصيدة جميلة لأحد أصدقائي من شعراء العالم، وليس فقط من الوطن العربي، إلى فكرة موسيقية. أشعر أنّ هذه الجملة تكشف عن قطعة موسيقية تشغلني، فأعملُ عليها، أبلورها، إلى أن تُصبح فكرة موسيقية.

❐ عزفكم على العود، يكشفُ عن مزج بين التأمل والتعبير، على نحو يؤسِّس لما يمكن أن نسمّيه بالمعرفة الموسيقيّة. كيف تنظرون للعلاقة بين هذه المعرفة الموسيقيّة، التي يُنتجها عزفكم وتأليفكم، وبين العالم والحياة والكون كشروط مجتمعيّة ووجوديّة للإنسان؟

ـ المعرفة مفتاح الدخول إلى العوالم الأخرى، بدونها لا يمكن لموسيقي أن يكون متميزاً. يمكن أن يكون آلاتياً شاطراً، وحرفيا متفوقا، لكن من المستحيل أن يكون مبدعاً، خلاّقا، صاحب إضافة، وصاحب مشروع. لأنّ المعرفة هي القاعدة التي يَبني عليها الإنسان بنيانَه ومعمارَه.

أعتقد أن الموسيقى هي الأكثرُ، من بين الفنون، حاجةً إلى وعي وإلى ثقافة، مع أنّ الشعر يحتاج إليها، كما يحتاج إلى لغة وعمق ومرجعيات. لكن أدوات الشعر، مع ذلك، واضحة و متوفرة في الفلسفة، في الأدب، في القصائد، أما في الموسيقى، فأنتَ تبني معماراً من لا شيء. تبني معماراً من ضوء. وعلى هذا الضوء أن يحمل ألواناً، وأن يرسُم بذهن المتلقي كلَّ ما تتخيله من معمار كموسيقي. الموضوع إذن في غاية الصعوبة، لذلك يحتاج الفنان إلى كثير من الثقافة الثاقبة حتى يستطيع أن يوصل فكرة التفوق، فكرة التأمل، وفكرة الطاقة التي تجعله مستقبلاً للطاقة بشكلٍ جيّد ومنتجاً لها بنفس الجودة، لأن هذه الطاقة هي التي تجعلُك ترى إنساناً وتحبه وترى آخر دون تنجذب إليه. فالقصة مرتبطة كلها بالطاقة. المعرفة في الموسيقى لا غنى عنها، مثل التكنيك الذي يحتاج إليه العازف للتعبير عن فكرة ما.

❐ معزوفاتٌ كثيرةٌ تستحضرون فيها وَلَعَكم بالعراق، الوطن والحضارة. كيف تتشرَّبُ الموسيقى عناصرَ المكان، وما هي طبيعة العلاقة التي تؤسِّسُها موسيقاكم مع الألم العراقي؟

ــ الانسان يكون مستعدّاً للقتال من أجل كوخ من ضوء، فكيف يكون الأمر عندما يتعلق ببلدٍ كالعراق بكلِّ حضاراته، بكلِّ أساطيره وملاحمه؛ من جلجامش وحمورابي، بكلِّ إنجازه الفكري والعلمي، وبكلِّ قممه الكبيرة التي أرْسَت للإنسانية قواعدَ في اتجاهات القانون والأدب و قوانين الحياة وكل شيء.

أنت عن قرية تقاتل، فكيف يكون الأمر، وأنت في حضرة بلدٍ بهذا الحجم. لا بدّ أن تبتكر أساليب في التعبير، تليق بمقام البلد، الذي تنتمي إليه، وتتسلح بعلم يليق بالعراق، وبثقافة تليق ببنوتك له. نحن لسنا شوفينيين، ولا نشعر أننا الأفضل. ولكننا نعرف أن هذا البلد أنجبَ، على مرِّ آلاف السنين، عدداً كبيراً من العلماء، ومن الفلاسفة، والشعراء كالسياب والمتنبي و أبي تمام وأبي نواس وآخرين.

إذا تأملتَ مثلا أساطير الشعر السومري، التي أبدعها العراق، منذ 5000 سنة خلتْ، ستجد أنها قريبة من قصيدة النثر اليوم، التي أبدعها شعراء كأدونيس وأمجد ناصر، فضلا عن شعراء التفعيلة. هذا البلد قدَّم في النحت ما يتجاوز مايكل أنجيلو بـ4000 آلاف سنة، وقدم الثور المجنح بخمسة أرجل، عندما تنظر إليه تجد أربعة، وعندما تعدّها تجدها خمسة. هذه الحركة في النحت لا تُضاهَى .كل هذه القمم، التي أنجزتها الحضارة العراقية من بابل وسومر وأكد وآشور والحضر، وأور مهبط أبي الأنبياء سيدنا إبراهيم، تكشف عن انتمائك، فكيف يكون تعبيرك عنه؟ كيف يكون دفاعك عن هذا الوطن؟ لذلك، أنا أجدُ أن التعبير عن أيِّ واحدة من هذه المفردات، ينبغي أن يكون أعمق مما فعلته حتى الآن. أنا أعمل في كل حياتي من أجل العراق، من أجل نصرة الانسان، و أعتبر أن هذا الدور ليس كافياً.

❐ في لحظة من العزف، على خشبة مسرح محمد الخامس، أصبحتْ أصابع يدكم اليسرى، التي تضغط عادة على الأوتار، أصابعَ عازفة، فيما تحولت أصابع اليد اليمنى إلى منصتة. كيف يُمكن للعزف، في لحظة جنون وإشراق، أن يخرج عن قوانينه، ويولِّد الإيقاعات من أماكن غير متوقعة؟

ـ هذه الطريقة، في العزف، هيأتُها للشباب الذين بُتِرتْ أيديهم في الحرب، أيام المواجهات العراقية الإيرانية، حيث أصبح عدد الشبان مبتوري الأيدي أو الأرجل أو جزءٍ من الجسد، يتجاوز الـ 750 ألف شابّاً. فهذه الطريقة وضعتُها لمبتوري اليد، ولكن فيما بعد أصبحتْ جزءاً من العملية الإبداعية. البعضُ يراها استعراضاً وأنا لا أمانع في أن تكون استعراضاً. فالإنسان عادة يمتلكُ مهارة لأجل استعراضها، واستخدامها في مكانها الصحيح. وهذا ما أفعله اليوم، عندما أجدُ أنّ أساليبَ الأداء محتاجة إلى تطوير. هناك كثير من أساليب الأداء الجديدة التي اكتشفت، لم أقدِّمها بعد. سأقدِّمها قريباً جدّاً. ما زالت هناك إمكانية للابتكار، هذا ما أؤكده دائما لطلبتي في بيوت العود،

بكلِّ مكان. فكلما واجهوني بيأسهم من إمكانية تجاوز الأستاذ، أؤكد لهم انفتاحَ أفق المحاولة، شريطة التسلّح بالاجتهاد والإصرار. فأنا مثلاً في كلِّ مرَّة، عندما أفكر، تتخلَّقُ عندي فكرةٌ جديدة. دعني أقول لك شيئاً: إن خمسة بالمائة ممَّا أتمناه لمْ أحققه بعْد. وهذا ليس تواضعاً، فأنا لديّ حلم كبير جدّاً، وأحسُّ أن الزمن أقصرُ من حُلمي. حُلمي محتاجٌ إلى زمن لكنّ الزمن قصيرٌ للأسف. لذلك أحببتُ أن أنقل الأملَ إلى طلبتي في كلِّ مكان في الوطن العربي، من المغرب إلى المشرق. نقلتُ الحُلم بأن يستكملوا العمل الذي بدأتُ، أو الذي سأنتهي إليه.

❐ بالمناسبة، أين وصلت تجربة بيوتات العود، التي أشرفتم على تأسيسها وتدبيرها؟

ـ أصبح لهذه التجربة نظامُ عمل، وهي تجربة يُمكن أن تنتقلَ في ظرف سنة إلى أيّ بلد. و في ظرف سنة يمكن أن تحقق نتائج كبيرة. نتائج أقول دون مبالغة، إنها يستحيل أن تتحقق في خمس سنوات. أنا كنتُ مُصِرّاً، ولا أزال كذلك، على أنّ السنة في بيت العود، تعادِلُ خمس سنوات في أيّ مكان. وأثبتنا ذلك بالبرهان، من خلال بعض النماذج لأوّل فوج مُتخرّج من الأولاد والبنات.

إلى عهدٍ قريب، كان العودُ كإبداع حكراً على الرجال، الآن نحن نُخرِّج بنات، ولنا منهن على الأقلّ عَشْرٌ يعزفن العود بمهارة عالية جدّاً. ولنا رجالٌ درسوا العود لمدّة 14 سنة، وأصبحوا الآن أساتذة يُدَرّسون العود بمهارة غير مسبوقة، على مستوى الأداء والتكنيك والنضج. لقد كتبَ مرَّةً أحَدُ الصحفيين: ماذا يفعل نصير شمة؟ إنه يضع الطلبة في طناجر ضغطٍ لتخريج العازفين. هذا الصحفي، لمْ يَكن قادراً على استيعاب أن العمل يُمكن أنْ يَصنع كلَّ شي، ويحوّل المستحيل إلى واقع. اليوم نحن نفكر، بكل جدية، بعد تأسيس بيت العود في مصر (أصبح عمره الآن 11 سنة) وفي أبو ظبي (يوم 5 نونبر نحتفل بالذكرى الثانية في المجمع الثقافي) وفي قسطنطينة، في تونس قريباً جدّاً،

و في الدوحة، في إنشائه بالمغرب. سنعمل عليه، خلال فترة بسيطة، بكلِّ جدّية، حتى نوفر على الراغبين في التعلم، وهم كثر بين ذكور وإناث، مشقة السفر إلى القاهرة. فلو وفرنا لهم هذا البيت، بدعمٍ من الدولة، فبالإمكان، على رأس كلِّ سنتين، تخريج طلبة يبهرون العالم أجمع.

❐ آلة العود معكم أصبحت آلات متعددة، توحي بأن هناك عبقرية لهذه الآلة مثلما هناك عبقرية العازف، الموسيقار. كيف تنظرون إلى مستقبل هذه الآلة؟

ـ آلة العود آلة مكتملة، لذلك عاشتْ منذ ما قبل الميلاد إلى يومنا هذا. عاشتْ آلة أولى. فلولا اكتمال هذه الآلة، لما استقامت استجابَتُها وتلبيتها لذهنية العلماء مثل الكندي والفارابي والأرموي وابن سينا وابن زينة و زرياب وإسحاق الموصلي. فكل هؤلاء بنوا على العود نظرياتهم ودراساتهم وعلومهم وألحانهم وإبداعهم. فبدءاً من الحضارة السومرية، عندما كان الملك يتعمَّد من خلال العود، وعازف العود كان هو الكاهن، الذي لديه حظوة لدى الملك، وأقرب واحد إليه، وصولا إلى فترة العباسيين في بغداد، إلى يومنا هذا في القرن الواحد والعشرين. العود آلة أولى. كل هذا لأنها آلة مكتملة، تلبِّي حاجة المغني وحاجة العالم، وحاجة المُلحّن والمؤلف والمبدع الخلاّق. فهي إذن آلة تحتاج إلى من يستنطق أبعاداً جديدة فيها، من يفكر بطريقة مختلفة، وهي ستصغي وتقدم لنا أشياء عجيبة.

❐ مِن كثرة الولع بالأنامل السحرية للأستاذ نصير شمة، أصبحنا نخشى عليها. فهل تؤمِّنون عليها؟

ـ (يضحك) إنها في أمان الله، وأنا أعتبر هذا أفضل من كلِّ تأمين. لا جدوى من المال إذا الأصابعُ أصيبت لا قدَّر الله.

❐ نرجو لك أستاذ نصير كل الصحة والعافية

ـ أنا أرى أنّ خيْرَ تأمين على الموهبة والأصابع هي العطاء. أن تكون معطاءً وتُعلِّم الناس. لأن خيركم من تعلَّم العلم وعلَّمَه. هذه هي الزكاة على الأصابع وعلى الموهبة وكل شيء.

❐ هل هناك طقوسٌ خاصّة تحتاجون إليها عند مزاولة التأليف الموسيقي؟

ـ إن وجودي في مكان قديم يلعبُ دوراً كبيراً في التأليف. فأنا في بيت العود في القاهرة، في حيّ الحسين بالحيّ الفاطمي، أؤلف، كلّ يوم، قطعة. بمجَرّد ما أدخل هذا المكان، أجدُ طاقة خرافية. لذلك أنا مُصِرّ على أن يكون لي بأيّ مكان بيتٌ قديم. فحتى و لو كان مزاجي سيئاً، في هذه الحالة، فهو يتغير. وفوراً يتحوّل إلى مزاج تأليف. ما دخلت يوماً ومسكت بعودي، في بيت العود بالقاهرة، إلاّ وألفت قطعة.

❐ وبالنسبة إلى الارتجال، أيّ رغبة يُشبعها لديكم على خشبة المسرح؟

ـ الارتجال يحتاج إلى مقوّمات. يحتاج إلى معرفة واسعة جدّاً في الإيقاعات والمقامات، كما يحتاج إلى تكنيك عال جدّاً، وقدرة تسيرُ على نحو متناغم بين العقل والأصابع. أيّ خلل في هذا الاتصال، يُفضي إلى الفشل. فالعين مغمضة والعقل يأمُرُ والأصابع لا بدَّ أن تطيع. الارتجال يحتاج إلى هذه القدرة. لأن هناك فرقاً بين التقاسيم المحفوظة والمكرورة، وبين الارتجال. فهو تأليفٌ وإبداعٌ آني على المسرح. وهذا يحتاج إلى رؤية و معرفة واسعة جدّاً، كما يحتاج إلى تكنيك عال جدّاً، بحيث أن أوامر العقل تنفذ بدون نقاش وفي جزء من الثانية. لأن التردد في هذا الحيز القصير جدّاً من الزمن، يجعل العازف يقع في الخطأ.

❐ بالمسرح عزفتم قطعة موسيقية جميلة جدّاً، أحسستُ أنها تكشفُ عن وجه آخر لبغداد، وجه أقرب إلى بغداد "ألف ليلة و ليلة". هل توافقني هذا الانطباع؟

ـ القطعة التي تتحدثُ عنها هي "بغداد كما أحبّ". هي صورة بغداد التي في أذهان كلّ الكون. بغداد الجمال والترف والشعر والفكر والثقافة والذوق الرفيع. أحببتُ أن أضع كل هذا في قطعة "بغداد كما أحبّ". هي نظرتنا لكيف نرى بغداد، وكيف نريدها أن تكون.

أجرى الحوار نبيل منصر

Revue Al Bayt (19- 20).indd 26 1/02/12 0:31:34

أراض شعرية

Revue Al Bayt (19- 20).indd 27 1/02/12 0:31:34

Revue Al Bayt (19- 20).indd 28 1/02/12 0:31:34

أوكتافيو باث

(المكسيك)

يقين

إنْ كان النورُ الأبيضُ لهذا المصباح
حقيقيّاً، فاليدُ التي تكتبُ
حقيقيّة، لكن هل العيونُ
التي تنظرُ إلى المكتوب حقيقيّة؟

مِن كلمة إلى أخرى
يتبدَّدُ ما أقوله.
أنا أعرفُ أنّي حيٌّ
بين قوسين.

❐ ❐ ❐

هنا

خطواتي في هذا الشارع
تُدَوّي
في شارع آخر
حيث
أسمعُ خطواتي
تعبُرُ هذا الشارع
وحيث

وحده الضباب حقيقة.

❐ ❐ ❐

صمت

هكذا مثلما من عُمْق الموسيقى
تنبثقُ علامة
كلَّما ارتجَّت، امتدَّت ورَقّت
إلى أنْ تخرسَ في موسيقى أخرى.
ينبثقُ مِنْ عُمْق الصمتِ
صمتٌ آخرُ، ماءٌ، بُرجٌ، سيفٌ

يعلو وينمو ويعطّلنا
وكلما علا هَوَتِ
الذكرياتُ، الآمال
الأكاذيبُ الصغيرة والكبيرة
فنرغبُ في الصراخ لكن الصرخة
تتلاشَى في الحلق:
فنصُبُّ الصمتَ
حيث يخرسُ كلُّ صمت.

❐ ❐ ❐

أبعد من الرعب

كلُّ شيءٍ يُهدِّدُنا:
الزمن الذي يَقسِمُ إلى مقاطعَ حيةٍ
ذاك الذي كنتُهُ
وما سأكونه
مثلما يفعلُ السكين بالأفعى؛
الإدراك، الشفافية المخترقة
النظرة العمياء للنظر إلى الذات وهي تنظر؛
الكلمات، قفازات رمادية، هباء ذهني

فوق العشب، الماء، الجلد؛
رجالنا، الذين ينهضون ما بينك وبيني،
أسوار فراغ لا يَهدمها أيّ نفير.
ولا حتى الحُلم وقراه من صور محطّمة،
لا الهذيان وزبَده النبويّ،
ولا الحبّ بأسنانه وأظافره يكفينا،
أبعد منّا،
في حدود الكائن والكينونة،
حياة تُطالبنا بمزيدٍ من الحياة.
وفي الخارج يتنفَّسُ الليلُ ويتمدَّدُ
مليئا بأوراقٍ ساخنة وكبيرة
وبمرايا تُحاربُ:
فواكه ومخالب وعيون وأوراق الشجر،
كواهل تضيء
وأجساد تفتح طريقها بين أجساد أخرى.

❐ ❐ ❐

ربيع في الأفق

صفاءٌ جليٌّ لِحَجَر شفّاف،

جبهة ملساء لتِمثالٍ بلا ذاكرة:
سماء شتاء، فضاء مُنعكس
في فضاء آخَر أكثر عمقاً وأشدّ فراغاً.

البحر بالكاد يتنفَّسُ، بالكاد يلتمِعُ.
توقَّفَ النورُ ما بين الأشجار،
جيشٌ نائمٌ، توقظه
الريحُ برايات من أوراقِ الشجر.

تَمَوُّجٌ بلا جسَدٍ مِنَ البحر يولَدُ
يُهاجمُ التلَّ وينكسِر
على أشجار الأوكالبتوس الصفراء
وعبْرَ السهل يتدفّقُ أصداءَ.

يفتحُ النهارُ أعينَهُ ويوغِلُ
في ربيعٍ استبقَ موعِدَه.
كلّ ما تلامِسُه يدايَ يطير.
فالعالم مليءٌ بالعصافير.

❐ ❐ ❐

العصفور

في الصمت الشفيف
كان النهار يستريح:
شفافية الفضاء
كانت شفافية الصمت.
ونور السماء الثابت
كان يسكن نمو الأعشاب.
ما بين الأحجار وتحت النور المُماثل
كانت هوام الأرض أحجاراً.
وكان الزمنُ يروي غليله في الهنيهة.
وكانت الظهيرة تتلاشى
في السكون المنذهل.

وغنّى عصفور، سهم نحيل.
وأرعشَ السماءَ صدرٌ فضِّيّ جريح،
الأوراق تحرَّكت
والأعشاب استفاقت...
فشعرت أنَّ الموتَ سَهم

لا يعرفُ راميه
وفي لَمْحِ البصَر نموت.

❐ ❐ ❐

الغصن

على رأس شجرةِ الصنوبر
يُغنّي عصفورٌ سجين
مرتعشاً فوق تغريده.

ينتصبُ في الغصن سهماً
يتلاشى ما بين أجنحة
ويتدفّقُ موسيقى.

العصفور شَظِيَّة
تغني وتحترقُ حيَّة
في علامةٍ موسيقية صفراء.

أرفعُ عيني: لاشيء يوجد.

صمتٌ فوق الغصن،
فوق الغصن المُنكسر.

❐ ❐ ❐

نار كل يوم

كما الهواء
يُشكّلُ ويُبدِّدُ
صروحَه الخفية
على صفحاتِ الجيولوجيا
وعلى الموائد الكوكبية:
الإنسان.
لغته بالكاد هي بذرة،
لكنّها حارقة،
في كفِّ الفضاء،
والمقاطع توهُّجات.
وهي أيضا نَبْت:
جذورُهُ
تكسِّرُ الصمت،
غصونه

تَبْني بيوتاً من أصوات.

مقاطع:

تتشابك وتنحلّ،

تلعب

لعبة التشابه والتباين.

مقاطع:

تنضج فوق الجباه،

تزهر في الأفواه.

جذورها

تشرب الليل وتلتهم النور.

لغات:

أشجار متأجّجة

من أوراق الأمطار.

نباتات من بروق،

هندسات أصداء:

على صفحة الورق

تتشكل القصيدة

مثل النهار
فوق راحة الفضاء.

❐ ❐ ❐

مرثية متقطعة

أتذكر اليوم أمواتَ بيتي
الميت الأول أبداً لسنا ننساه
وإن بصاعقة مات على عجل
فلم يبلغ الفراش ولا اللوحات الزيتية،
في درج السلم أسمع العكازة المرتابة
والجسد المتشبث بحسرة
والباب الذي ينفتح والميت الذي يدخل.
بباب الموت ثمة فضاء ضيق،
وبالكاد يتبقى زمن للقعود،
لإبراز الوجه والنظر إلى الساعة
والاطلاع عليها مشيرة إلى الثامنة والربع.

أتذكر اليوم أمواتَ بيتي
تلك التي ماتت عبر ليال متتالية

وكان الوداع طويلا،
كان احتضارها قطارا لايمضي أبدا.
جشع الفـم
معلق في خيوط زفرة
عيون لاتغمض، تومئ
وتشرد من المصباح إلى عيني،
نظرة ثابتة تعانق أخرى
غريبة، تختنق في العناق
وفي الأخير تهرب وترى من الضفة
كيف يغرق الجسد ويفقد الروح
ولا يجد عيونا يتمسك بها...
هل دعتني إلى الموت تلك النظرة؟
لربما نموت فقط لأن لاأحد
يريد أن يموت برفقتنا،
لا أحد يريد أن ينظر إلى أعيننا.

أتذكر اليوم أموات بيتي
ذاك الذي رحل لساعات
ولا أحد يعلم نحو أي صمت دخل.

الوقفة التي بلا لون تواجه الفراغ
من فوق المائدة كل ليلة
أو الجملة التي تعلق بلا ختم
بمنتصف خيط عنكبوت الصمت
تفتحان ممرا للعائد:
يسمع وقع خطواته، يصعد، يتوقف...
وشخص ما بيننا ينهض
ويحكم إغلاق الباب.
وهو هنالك في الجهة الأخرى يلح،
يكمن في كل فراغ، في الطيات،
يتسكع بين التثاؤب وبين الضواحي،
وإن أغلقنا الأبواب فهو يلح.
أتذكر اليوم أموات بيتي
وجوه تائهة في جبهتي،
وجوه بلا عيون. عيون ثابتة، مفرغة
هل كنت أبحث فيها عن سري؟
عن إله الدم الذي يحرك دمي؟
عن إله الثلج، عن الإله الذي ينهشني؟
صمته مرآة حياتي،

في حياتي يمتد موته:
فأنا الخطأ النهائي لأخطائه.

أتذكر اليوم أمواتَ بيتي
التفكير المبدد والفعل المبدد
الأسماء المتناثرة (بحيرات، مناطق منعدمة،
حفر تنبشها الذاكرة عنيدة.)
تشتت اللقاءات،
الأنا وغمزها المجرد والمقتسم
دائما مع آخر، الأنا (ذاتها)، موجات الغضب،
الرغبة وأقنعتها، الأفعى المتخفية،
التحاتات البطيئة،
الانتظار والخوف، الفعل ونقيضه
في ذاتي يتعنتان
يطلبان أكل الخبز والفاكهة والجسد،
شرب الماء الذي منعت منه.

لكن ليس ثمة ماء، فالكل ظمآن
لايعرف الخبز ولا الفاكهة المرة،

الحب المدجن والممضوغ،
قرد استمنائي وكلبة مروضة
في أقفاص ذات قضبان خفية،
ما تفترسه يفترسك،
وضحيتك هي أيضا جلادك.
ركام أيام ميتة، جرائد
مدعوكة، وليال منزوعة القشرة
وفي الفجر ذي الجفون المنتفخة
الحركة التي نحلّ بها
العقدة المنزلقة، ربطة العنق،
وفي الشارع تنطفئ الأضواء،
أيها العنكبوت، ألا تحيّي الشمس؟ لاتكن حقودا
وأمواتا أكثر من الأحياء نلج السرير.

العالم فلاة دائرية
والسماء مغلقة والجحيم فارغ.

❐ ❐ ❐

الشعر

تأتي صامتا وسرّيا
توقظ الهيجان، اللذة
وهذا الغمّ
الذي يُشعل ما يُلامسه
ويخلق في كلّ شيء
شرها قاتما.

العالم يستسلم وينهار
مثل معدن في النار.
مابين خرائبي أنهض
وحيدا وعاريا ومنهوبا
فوق صخرة الصمت الهائلة،
مثل مقاتل متوحد.

حقيقة حارقة
إلام تتدافعني؟
لست راغبا في حقيقتك،
في سؤالك الأرعن.

لم هذا الصراع العقيم؟
ليس الإنسان كائنا قادرا على احتوائك،
أيها الشره الذي لا يرتوي إلا في العطش،
الجذوة التي تستنفد كل الشفاه،
الروح التي لا تحيا في أي شكل
بل تجعل الأشكال تحترق ضد جيوش خفية.

تصعد من أعماق ذاتي
من المركز اللايسمى لكينونتي،
جيشا ومـدا
تكبر، عطشك يغرقني،
ومستبدا يطرد ذاك الذي لا يستسلم
لسيفك الجامح.
وحدك أنت من يسكنني،
أنت بلا اسم، مادة جارفة
شره جوفي، هذياني.
أشباحك تصفع صدري
وأنت توقظ لمساتي،
تثلج جبهتي،

وتفتح عيوني.

أحسّ العالم وألمسك
يا مادة لا تمس،
توحّد روحي بالجسد،
أتأمل القتال الذي أخوضه
وأعراسي الأرضية،

تغشى عيني صور متقابلة،
والصور ذاتها
تنفيها صور أخرى أكثر عمقا،
مشتعلا أتلعثم،
مياه يغمرها ماء أشد خفاء وكثافة
وفي غياهبها تستوي الحياة والموت،
السكون والحركة.

ألح أيها المنتصر،
فوجودي مرتهن فقط بوجودك،
والمقاطع السرية للأصوات. الكلمة

اللاتحس باللمس والمستبدة
هي مادة روحي.

ما أنت إلا حلم فقط
لكن عبرك العالم يحلم
وخرسه بكلماتك يتكلم
حين ألامس صدرك
أحاذي الحدود الكهربائية للحياة
ظلمة الدم
حيث يتواطأ الفم القاسي والعاشق
بعد مايزال شرها لتدمير ما يحب
لا مبال تجاه العالم
ومتماثل مع ذاته دائما
لأنه لا يتوقف أمام أي شكل
ولا يتأخر عما يخلقه

خذني أيها المتوحد
خذني بين الأحلام
خذني أيها الأمومي

أيقظني كليا
اجعلني أحلم حلمك
ادهن عيني بالزيت
لكي تعرفني حينما أتعرف عليك.

❐ ❐ ❐

إعادات

القلب وقرعه النزق
حصان الدم المعتم
حصان أعمى حصان جامح
حفل فروسية ليلي ناعورة الرعب
الصرخة ضد الجدار والصاعقة المحطمة
طريقُ ممشى قُطع
وطريق نكوصٍ على الأعقاب
جسد لجسد بفكر محتد
الحزن الذي أسائله كل يوم ولا يجيب
الحزن الذي لايتنحى جانبا ويوقظني كل ليلة
الحزن بلا حجم وبلا اسم
الدبوس والجفن المخترق

جفن اليوم المعيش بشكل سيء
الساعة الملوثة والحنو المطابق للأصل
الضحكة المجنونة والكذبة المتعهرة
العزلة والعالم
طريق ممشى قُطع
حلبة مصارعة الثيران الدموية والمنخاس
وصفير الاستهجان
الشمس من فوق الجرح
وفوق المياه الميتة النجم ذي الشعر الكثيف
الغضب وحموضته المشتعلة
التفكير المتأكسد
والكتابة الغنغرينية
الفجر المبرح والنهار المكمم
الليل المتأمل وعظمه المنخور
الرعب المتجدد أبدا والمكرر أبدا
طريق ممشى قُطع
وطريق نكوص على الأعقاب
كـأس ماء حبة ولسان من القصدير
قرية نمل في عزّ الحلم

شلاّل أسود من دم
شلاّل حجري من ليل
الحمل الإجمالي للعدم
هدير المحركات في المدينة الشاسعة
بعيدا، قريبا، بعيدا في ضاحية أذني،
بروز العين والجدار الذي يومئ
بروز المتر الأعرج
الجسر المحطم والمغمور
طريق ممشى قُطع
طريق نكوص على الأعقاب
التفكير الدائري، دائرة الأسرة
ماذا فعلت؟ ماذا فعلت؟ ماذا فعلنا؟
متاهة الذنب بلا ذنب
المرآة التي تتهم والصمت المتغنغر
النهار العقيم، الليل العقيم والألم العقيم
العزلة المختلطة والعالم المهجور
قاعة الانتظار حيث لاأحد هناك
طريق ممشى قُطع ونكوص على الأعقاب
والحياة مضت دون أن تلتفت إلى الخلف.

ما بين المُضي والبقاء

مابين المضي والبقاء يرتاب النهار،
مفتونا بشفوفه.

المساء الدائري الآن خليج:
في ذهابه وإيابه الهادئ يتهدهد العالم.

كل شيء مرئي وكل شيء متحاشى،
كل شيء قريب وكل شيء لايمس.

تستريح الأوراق والكتاب
والكأس والقلم في ظل أسمائه.

خفقان الزمان الذي يكرر في صدغي
المقطع الدموي العنيد ذاته.

يخلق النور من الجدار اللامبالي

مسرحا طيفيا للانعكاسات.

في مركز عين أكتشف ذاتي،
لا ينظر إلي، أنا أنظر إلى ذاتي في نظرته.

تتبدد الهنيهة، ودون أن أتحرك،
أنا أبقى وأمضي: فأنا علامة وقف.

❐ ❐ ❐

سوناتات

1

ثابتا في النور لكن راقصا،
حركتك التي تربي السكون
في أوج الدوار وتتحالف
موقفة اللحظة لا التحليق.

نور ليس يتدفق، فهو الآن ألماس،
ساكن في تعاقب الظهيرة،
شمس من رماد ومن جذوة

متساوية الأبعاد لا هي تستنفد ولا تبرد.

وثبتك ثانية متجمدة
ليست تستعجل الزمن ولا هي تقتله:
فجسدك سجين في حركته المزدهية

جسدك يتحرر من ذاته
ويسقط فيتناثر بياضك
فتتحول إلى ماء وطين معتم.

2

البحر، البحر أنت، أيتها المرآة المتعددة،
البحر من جذع كسلان ومتأن
يسبح في البحر، البحر الظامئ:
البحر الذي يموت ويولد في نور منعكس.

من جماع اللحظات التي تتنامى فيها،
من دائرة صور العام،
أستبقي شهرا من زبد و من أسماك،

وتحت سماوات سائلة من القصدير
يفتتح جسدك في النور خلجانا
من التموجات المعتمة للأيام.

3

من البهجة المخضرة للسماء
تستعيد أنواراً ضيعها القمر
لأن النور يتذكر ذاته
بروقا وخريفا في شعرك.

الريح تشرب الريح في انطلاقها،
تحرك الأوراق ومطرها الأخضر
يُبلل كتفيك ويعض متنك
يعريك ويحترق ويغدو ثلجا.

صدرك مَركَبان نشرا أشرعتهما،
ومتنك سيل جارف.
بطنك بستان متحجّر.

الفصل خريف في قفا عنقك: شمس وضباب.
وتحت السماء الخضراء المراهقة
يسلم جسدك جماع ذاته العاشقة.

❐ ❐ ❐

الظمآن

لأنك بحثت عني، أيها الشعر، فأنا أبحث عن ذاتي فيك:
نجمة متحللة من ماء،
انغمرت في كينونتي.
لأنك بحثت عنك، أيها الشعر
غرقت في ذاتي.

وبعد كنت أبحث عنك فقط
لكي أهرب من ذاتي:
يا كثافة انعكاسات
تهت فيها.

لكن بعد من شدة الدوران
مرة أخرى رأيتني:

نفس الوجه المنغمر
في العري ذاته،
مياه المرآة ذاتها
التي ما كان ينبغي أن أشربها،
وفي حافة المرآة
الميت من الظمإ ذاته.

❐ ❐ ❐

قدر شاعر

أكلمات؟ من هواء
وفي الهواء ضائعة.

دعني أتيه ما بين الكلمات،
دعني أصير الهواء ما بين شفتين،
هبوب متسكع بلا محيط
يبدده الهواء.

فالنور أيضا يتيه في ذاته.

❐ ❐ ❐

ريح وليل

ساعة الريح،
ليل ضد الليل،
هنا في ليلي.

الريح ثور
يركض ويتوقف ويلتف
هل سيمضي باتجاه ما؟

الريح مقطبة الجبين:
في تشعبات الطريق
يتحطم قلبها.

مثلي أنا ذاتي،
غضب مكدس
بدون ختم.

أين أنا؟
الريح تمضي وتجيء.

لاهنا ولا هنالك.

مرآة عمياء.

❐ ❐ ❐

مسهد

سهر المرآة:
والقمر يرافقها.
انعكاس نور بعد آخر
يحيك العنكبوت نسيجه.

بالكاد يرتعش
التفكير السهران:
ليس موتي الخفير
شبحا ولا هو فكرة.

لست حيا ولا ميتا:
يقظان أنا، يقظان
في عين مقفرة.

❐ ❐ ❐

لغز

إلى أندريس سانشيث روباينا

يا سيد الدوار،
في الأعالي
يرسم الباشق
المتوحد علامة،
في النقطة
المتبددة نورا وهواء.
ومعاندا يعيد ذلك
من الفجر وحتى الغروب.
يرسم دون أن يدري
سؤالا:
هل القدرة حرية
وهل الحرية قدر؟
نور وهواء.

ترجمة خالد الريسوني

جيوكوندا بيلي

(نيكارغوا)

وُلدت **جيوكوندا بيلي** في ماناغوا؛ وتابعت دراساتها في إسبانيا قبل أن تُرَحّل إلى الولايات المتحدة.. حيث حصلت على تأهيلٍ جامعي. سنة 1970 عادت إلى بلدها وبدأت تنشر في "الصحافة الأدبية" كتابات تنضح بقيم وأحاسيس النسويّة.. وهو ما توَّجَته بمجموعتيها الأولى 1974 فالثانية **"خط النار"** 1978 .. قبل أن تصدر **"عين المرأة"** 1986 التي جمَعَت فيها بين تجربة الحُبّ والممارسة من أجل التغيير الثوري.

الآن سنعود إلى الشعارات الجميلة

الصباحاتُ غيّرت علامَتَها المعروفة
الآن صارتِ المِياه في فتورها؛ في دفئها النعسان؛ مُختلفةً
الآن أسمَعُ؛ من مائدة العشاء حيث أدركت جلدي أنها غضة،
أغاني الأزمنة السِّرّيّة
تجهَرُ عالياً بجسارات
وأنهضُ لأخرج فأرى أفرادَ الفرقة [الموسيقية]
مُنحنين على تلميع أحذيتهم ومُجنّدين ليوم تحت الشمس.

لا ظلمة ولا حواجز،
ولا حتى تكلّف النظر إلى المرآة الخلفية لمعرفة إن كنتُ متبوعةً.
الآن صار هوائي دائما هوائيَ أكثر
وطيب الأرض النديّة هذا، وبحيراتها هناك، والجبال
تبدو كأنها عادت لتستقرَّ في أمكنتها
لتتجذرَ وتورقَ من جديد
لم تعُدْ هناك رائحة حريق
ولم يعُد الموت محتوما
عند كل زاوية.
ها قد استعدْتُ ورودي الصفراء
أزهارُ مايو صارت أكثر حمرةً
وهي تبعثُ الفرح في هبوب ألوان الرايات الحمراء السوداء.
الآن سنعودُ لنلتفّ حول الشعارات الجميلة
مُتحدّين الفقر
مناوشين الإرادات ضدّ التشاؤم
وهذه الابتسامة التي تغمُرُ الأفقَ
تتصادى في الوديان والبُحيرات
تمسحُ الدموع وتحتمي ببنادقَ جديدة
ها بخطوة المُقاتلين المُظفرة يتوحَّدُ التاريخُ.

وأنا أبتدعُ الكلمات لأغنّي بها
أشكالاً جديدةً للحُبّ
أعودُ لأكون،
أنا مرَّةً أخرى
في الأخير مرَّةً أخرى
أنا.

في الوحدة الأليمة ليوم الأحد
ها أنا ذي هنا
عاريةٌ
مُستلقية على المُلاءات المفروشة
على هذا السرير راغبةٌ فيكَ.

أرى جسدي
في المرآةِ ناعماً ورديا
جسدي الذي كان أرضاً عطشى لقبلاتك
هذا الجسدُ المُشبع بذكرياتِ أهوائك
والذي عليه خُضت معارك طغيانك
في الليالي الطويلة بالآهات والضحك

بصخب كهوفيَ الباطنيةَ.

أرى ثديي مُبتسمين يألفان
راحة يديكَ تغشاهُما كطائرين صغيريْن
في قفص ذي خمسةِ قضبان،
بينما تُشعلني زهرة
وتُويْجُها الصُّلب عند جسدكَ اللذيذ

حتى الوسط تماماً من جسمي
وفي النباتات الرّخوة للأعالي
تلتحِمُ حروبٌ صامتة
مُتوّجة بالمتعة
بُلّغَ عنها تفريغُ شحنات الجند حملة البنادق
وصدور قرقعات الرعد.

إني أرى ولست بالرائية
تلك مرآة الأصوات تولع حزنا
في وحدة الأحد هذه،
مرآة موردةٌ

قالبٌ أجوفُ باحثٌ عن نصفه الآخر

وهي تُمطر بغزارة
على وجْهي
أفكّر فقط في حُبّكَ البعيد،
في تلك اللحظة أحمي
بكلِّ قُواي
الأمل.

دروس أولية في الشبق

1

في تمدُّدِه كشراع يكون اجتياز جسد
جولةً حول العالم،
عبور وردة الرياح بدون بوصلة
لجُزر وخلجانٍ، أحواضِ مياه هائجة
تلك مهمّة إن عَرَضت
لا تظنن أنك سرعان ما تنجزها
على المُلاءات المُمدّدة

فللمسام أسرارٌ تكفي لملء أقمارٍ كثيرة

2

الجسدُ خارطة نجومٍ في لغة مشفّرة
للعثور على نجْم
ربّما احتجت البدء
بتصحيح المسار
حينما سحبُ الإعصار أو العواء العميق
تداهمكَ بارتعاش
اليد والتجاويف التي لم تكن تخشاها.

3

مرّات عديدة استعرضتَ هذا المَدَى
وجدت بحيرة الزنابقِ
لمست بمرساتك قلبَ الزنبق
فلتغص ولتغرق ولترتخِ ممدَّداً
لا تنكر الرائحةَ الملحَ السّكَّرَ
الرياح العميقة المُجمعة للشهيق

الغمام في الدماغ
ارتعادَ الرِّجْلين
الموجَ الهائل لخدر القُبل.

4

أقِم في الإذبال دون خشية التيه، لا تستعجل
لا تبْغِ الوصول إلى الذروة
أجِّل الوصول إلى باب الجنة
ضعْ ملاكك المُتهاوي في المهد
وأعِدَّ له الشعرَ الكثيف
بسيف النار المُغتصبة
عُضَّ التفاحةَ.

5

رائحةٌ
تعبقُ
تبادَلِ النظرات اللعابَ المصّ
التفّ مرّات، واطبع تغيُّراتِ الجلد الذي عُصر

قدَمٌ مُنجذبة إلى نهاية الرّجلِ
اتبعها بحثاً عن سرِّ الانتقال إلى شكل الكعبِ
قوسٍ لمسار الخلجان على هيأة حدب
سِرْ
تَذوّقْها.

6

أنصتي محارةَ الصمت
كيف تتأوّهُ نداوةُ
شحمةِ الأذن التي منها شفاه بحس النّـفَس تقتربُ
مسامٌ تتعالى لتشكّل كثبانا
إحساساً بارتعاشٍ مُثيرٍ للّمْسِ.
جسرُ العنق الناعم ينزل نحو بحر
الصدر الذي لهُ موجة القلب تهمسُ
أنِ اعثرْ على كهف المياه!

7

اعْبُر أرضَ النار، رأسَ الرجاء الصالح

أبْحِر مجنوناً في تعشيق المُحيطات
خُضْ في الكهوف تسلَّحْ بالغناء الجماعي لولولة التأوّهات
تَمَظهر مع غصن الزيتون ابْكِ مُقوضاً الحنان الخفيّ
نظرات الإعجاب المُجرّدة.
من أعلى الهدب ينزلُ اللسان إلى حلية العنق
قسِ الحواجبَ، افتح نوافذ التنشق.

8

استنشِقْ وتنهّد
متْ قليلاً
بالتذاذٍ مُت بطيئاً
احتضِرْ بعكس الحدقة المُخمِدة للذة
ضاعِفْ سُمْكَ سواري أشرعتك
ضاعِفْ جهد إبحارك نحو فينوس نجمة الصباح
النائمة الغريقة
ـ في بحر كأنه زجاجٌ فِضِّيّ يمتدُّ ـ
نَمْ أيُّها الغريق.

أليخاندرا بيزارنيك

(الأرجنتين)

ولدت الشاعرة **أليخاندرا بيزارنيك** في بوينس آيريس في أسرة مُهاجرة من أروبا الشرقية. درست الفلسفة والأدب في الجامعة، كما تلقت دروساً في الرسم. عاشت في باريس ما بين (1960 ـ 1964) حيث أمّت كليات السوربون للاطّلاع على الآداب الفرنسية والدراسات الدينية.. والتقت بأهمّ شعراء فرنسا. اشتغلت أليخاندرا بيزارنيك بالصحافة ونشرت **"الأعمال والليالي"** و**"ترويح حجر الجنون"** و**"الجحيم الموسيقي"**. انتهت الشاعرة أليخاندرا بيزارنيك في مصحَّة نفسيّة حيث كانت تُعالَجُ من الإدمان.. غير أنَّها أخذت عمداً جُرعة زائدة من دواء مُخدّر سرعان ما أوْدَى بها في 25 سبتمبر 1972.

في انتظار الظلام

هذه هي اللحظَةُ التي لا تُنْسى
بقدْرِ فراغِها تُعيدُها الظلال
بقدْر فراغِها ترفضُها الساعات
هذه اللحظة المسكينة تبنّاها حناني.
خالية هي. خلت من الدم أجنحتها

بدون عيون هي لتتذكّر المخاوف
بدون شفاه لِتُحَصّلَ شَهْدَ تَعْنيفاتِها
الضائعة في أغنية الأبراج الجليدية.
أوقفيها أيتها الفتاة العمياءُ
ضعي شَعْرَك المُتجَمّد في النار
احتضنْها أيا نُصبَ الخوف
أظهر لها العالم المُضطرب بين قدميك
حيث تموتُ الخطاطيفُ مُرتعبة من المستقبل
قلْ لها بأنّ نسائمَ البحر
تُبلّلُ الكلمات الوحيدة
التي من أجلها تُسْتَحقُّ الحياةُ.

لكن هذه اللحظة العبقة برائحة العرق
مُلقاةٌ في كهفِ المصير
بدون يدٍ هي حتى لا تعتزم أبداً
هي بدون يدٍ حتى لا تُحَضّرَ العرائسَ
للأطفال الميتين.

خواتم الرماد

إلى كريستينا كامبو

هي أصواتي مغنّيَةً
لأولئك الذين لا يُغَنّون بأنفسهم
للمكمَّمة أفواههم فجراً
اللابسين لباسَ الطير المُفْرَدِ تحت المطر
هناك، في الانتظار
حسيسٌ عند اللّيْلَك ينكسرُ
وهناك عندما يطلُع النهار
تنقسم شمسٌ إلى شموس سوداء صغيرة.
ودائما عندما يحلُّ الليل، كانت
عشيرةٌ من الكلمات المُشوّهة....
تبحث عن منفاها في حنجرتي
لمن لا يُغنونَ بأنفسهم؛
للموتى؛ ولِسادةِ الصَّمت.

مغنية الليل

تلك التي ماتت في لباسها الأزرق، هي تُغنّي.
هي تغنّي تلك المُشبعة بالموت من أجل شمْسِ سُكْرها.

في قلب أغنيتها فستانٌ أزرقُ، هناك
فرسٌ بيضاء، قلبٌ أخضرُ موشومٌ
بأصداءِ خفقان قلبها
الميت.

مُخاطِرةً بكلِّ الخسائرِ؛ هي
تغنّي مع طفلةٍ فقيدةٍ كانَتْها. هي
في سحر حظها. ورُغم
الضباب الأخضر على الشفاه والبرد الرمادي
في العينين، يُسرعُ صوتها
في المسافة التي تنفتحُ بين
العطش واليد الباحثة عن الكأس.

هي تغنّي.

مقاطع للانتصار على الصمت

1

قدرات اللغة هي

هي أنْ تغنّي السيداتُ الوحيداتُ، المعزولاتُ، من خلال صوتي

أسمعهن من بعيد

وبعيداً في الرمال السوداء

.. هناك كانت طفلة مُفعمة بالموسيقى الملائكيّة

أين هو الموت الحقيقي؟

أردتُ أن أستنيرَ بضوءِ افتقادي للضوء

الفروع تموتُ في الذاكرة

العشّ المُلقى عليّ بقناع الذّئبةِ

ذاك الذي لا يُمْكنني تحمّله أكثر

.. توسّلتُ ..ناديْتُ

2

حينما يفقِدُ بيْتُ اللغة

سقفَ القرميد يطيرُ السطرُ

والكلمات لا تحطّ. أتكلم

السيدات الأخريات بكسواتهن الحمراء يَضِعنَ

في أقنعتهنّ رغم عودتهنّ
للبكاء بين الأزهار
ليس الموتُ غَبْيَةَ البحر. أسمعُ
أغنيةً لنهاية الحِداد
أعماق الصمتِ
أسمعُ لذيذَ صرخاتك
فيُزهرُ صمتي الرمادي.

3

الموت عوضَ الصمتَ
هيبتُه فاتنةٌ
وأنا لن أقولَ قصيدتي، وكان عليَّ أن أقولها
حتى ولو كانت القصيدة (هنا الآن)
بدون معنى بدون هدف.

ظلمة الماء

أسمعُ خريرَ الماء مُنسكباً في حُلمي
الكلمات تتساقطُ كما الماءُ، أنا أسقطُ، الرسمُ
في عيني شكلٌ لعينيَّ، يسبحُ في
مائي، صمتي يقول لي طوال الليل

أتمنّى أن تستطيعَ لغتي أنْ تثبتَ هُويّتي
أفكرُ في الريح التي تأتيني لتبْقى
فيّ. سِرْتُ طوال الليل تحت المطر
مجهولة. وهبتني صمتاً
مليئاً بالأشكال والرؤى (قل) و
أسرعت وحيدة
كالطائر المُفرد في الريح.

مِيرْا دِلـمار
(كولومبيا)

الشاعرة **أولغا شمس إلخاش** (Olga Chams Eljach)، ولدت في كولومبيا ـ بارّانكيا عام (1921) لأبوين من أصول لبنانية. عُرفت بلقبها مِيرا دِلمار منذ أن بدأت نشر قصائدها الأولى في بعض المجلات الكوبية. أَمضت أولغا مراحل تعليمها في مسقط رأسها قبل أن تصبح أستاذة لتاريخ الفن والأدب، وهو الموضوع الذي كان محور دراستها في روما بايطاليا.

تميز شعر مِيرا دِلمار بحساسية الألفة في مجموع دواوينها: **"فجر النسيانَ"** (1942)، **"موقع الحب"** (1944)، **"حقيقة الحلم"** (1946)، **"الجزيرة السرية"** (1951)، **"ضيف بدون ظل"**(1971)، **"لقاء"** (1981)، **"تمجيد الذاكرة"** (1995)، و**"شخص يعبر"** (1998) و**"رحلة إلى الأمس"** (2003).

ماتت الشاعرة سنة (2009).

في غبطة الوحدة والموت

1 ـ عـزلة

(من كتاب **فجر النسيان** 1942)

لا شيءَ يساوي غبطةَ
شعوري أنني وحيدة تماما
منتصفَ العشية
وسط حقل القمح؛
تحت سماء الصيف ،
وفي أذْرع الريح،
إنّني سنبلةٌ أخرى.

لا شيء تحمله نفسي.
لا حسرة صغيرة،
ولا ذكرى بعيدة
تجعلني أحلم...
فقط لي هذه الغبطة
في أن أكون وحيدة عند العشية

مع العشية فقط!

صمت ثقيل جدا سينزل
على القمح،
لأن الشمس بدأت تبتعد
وها هي الريح ذاهبة؛
من سيحمل إليّ دائما
هذه الغبطة الفائقة
في أن أكون، وحيدة في الصفاء،
مُعجزة السلام!

2 ـ مَوْتـي أنـا

(من كتاب **الجزيرة السرية** ـ 1951)

ليس الموتُ أن أظلّ
بيدَيْن مُقيّدَتين
كقارب غير مُجْدٍ
على سواحلي الخاصة،
أو أن أحتفظ في العينين،
خلفَ اكتحال الجفنين

بالمشهدِ الأخير
غارقاً في نفسه.

ليس الموتُ أن أشعرَ بأني
ثابتة على الأرض المظلمة
حينما الليلُ تُحَركهُ
أغصانُ النجوم الساطعة،
وأعماق البحر تجري
بالسفن والأسماك،
والرياح تُقلّبُ ذاتَ فُصولِ الصّيفِ،
الخريفِ والربيع.

أمرٌ آخر هو الموت!

النطقُ باسمك المرّةَ
تلو الأخرى في الضباب
دون أن تديرَ وجهكَ
نحو وجهي، ذاك هو الموت.
وأن تكون على مسافة بُعدٍ

حينما تقول " تُحَلقُ العَشية
فوق الورد كجناحٍ من ذهب".

الموت ذهابٌ في محوِ
دروب العودة
والوصول بدموعي
إلى بلد دون أهلنا؛
وهو معرفة ماذا سيسألُ
قلبي عبثاً
سوداويتَـك

أمرٌ آخر هو الموت.

3 ـ الجزيرة السريّة

دعِ الوقت يمضي بيننا
دون أن يستطيع إزاحة روحٍ وروح عنا.
لقد بقينا نحنُ الاثنين معاً ثابتينِ،
في هدوء التمثال المنعزل،

أنت تقابل عمقَ عينَيّ اليقظتين،
وأنا بوجهي أُقابلُ عينيك.

عبثاً تُحَلّقُ الطيورُ والغيوم،
والسماءُ تنحدر
نحو المغيب.
البحرُ، بحرُ القلب الذي لا يُعَدّ
بأشرعته المنتشرة ومناراته.

الأشجارُ التي تصلُ باسمة
عبر الأوراق النابتة،
المطر الذي يشكل الأبراجَ الرقيقة
للزجاج ، الصباحاتُ
فصلُ الصيف. . .

كما لو أننا عميانٌ نحن. مصابون بعمى
ريحٍ مضيءٍ يصلنا
ويحملنا على التماسك، حتما،
لا أحد يعرف إلى أي مدى.

والجميع يلتفُّ حولنا دون أن يلمسوننا
في هذا الشغف المذهل بالحب
وبالصمتِ.

4 ـ حضور جديد

جئتَ من بعيد كما من ذكرى.
لم تقل شيئا. لا شيء. إلى عينيّ نظرتَ.
وأمرٌ ما في داخلي، دون أن ينسى، تعرَّفَ عليك.
من مسافة زرقاء مشيتُ العروقَ
ذاكرةً قديمة من الكلمات والقبلات،
وفي الجزء السفلي من بلاد غامضة بين الضباب
ستعود أغانٍ في الحلم سُمِعَت.

قلبي الراجف، ناداك باسمك.
أنت نطقتني باسمي... وتوقّفَ الزمن.

عندَ المساء سَيُحْني جبهتَه المستغرقةَ
في ارتعاش اليدين لدى الزنابق المتفتحة،

وعبر السحاب ستفتح العصافير التائهة
في الحقل مسارَ الطيران.

مع الأكتاف المُحمّلة بالفواكه والحَمام
ستعبرُ الريح نفسُها أبداً،
وفي إشراق اللحظة ستصيرُ روحي؛
الملأى بالصلوات مكاناً من السماء.

كُنت مرّةً، في السابق، فقدتكَ.
في ليل النجوم ، أو في فجر قصيدة.

مرّة واحدة. لا أعرفُ أين... وكان الحب، فقط،
أن ألقاك من جديد.

ترجمة يوسف ناوري

آن ماري بيرجلاند

(السويد)

آن ماري بيرجلاند شاعرة وفنانة تشكيلية سويدية معاصرة مولودة بهلسنكي. أعماقُها المُتقلِّبة كرمال الصحراء جعلتْ منها شاعرة جوّالة وملولة. شاعرةٌ لا تُحبّ الاستقرار كما لا تحتمل الانتظار. لذلك تسافر كثيرا، بل إنها "تعيش داخل حقائبها" كما تحب أن تقول. حياتها أو ذكرياتها ارتبطتْ بمدن كثيرة: Montevideo, Dubrovnik, Milan, Paris, Buenos Aires, Saint- Nazaire ومدن أخرى.

شاعرة تجيد الفرنسية، وتحس أنها سليلة الإسكيمو. كانت تتمنى لو مارستْ المسرح أو الرقص، لكن خجلها وخوفها من الناس جعلها تعكف على الشعر والرسم كوسائل تعبير ذاتية، تُناسِبُ ميلَها العميق للعزلة والزهد في الآخر سواء أكان مُعَلِّما أو مُتفَرِّجا.

تعتبر آن ماري بيرجلاند أن اللغة هي "مملكة طفولتنا"، بل إنها تسبق هذه الطفولة ذاتها. فهي وطنٌ لكلّ واحد منا، وَ "منذ أن نكتب بها تصبح حدوداً شخصية، وقليل هم الأغراب الذين يستطيعون ولوجها". إنها اللغة التي يخلقها الشاعر ويستشعر دبدباتها الموسيقية الغامضة داخل أعماقه. هذه اللغة "لا يمكن أن تنشأ إلا داخل الحب، فهي أولا اللغة الأم، ثم اللغة الغريبة لمن نحب" كما تعبّر الشاعرة.

هذا الفهم للغة كانت له انعكاسات على مفهوم الشاعرة للتواصل. وربما نقف أكثر على خصوصية هذا المفهوم، عندما نعرف أن الشاعرة أصبحَتْ أقلّ ميلا إلى تذبيج الرسائل، بل إنها ندمتْ فعلا على بعض الرسائل التي بعثت بها وكان عليها أن لا تفعل.

إن آن ماري بريجلاند تُحسّ أنها في وضع تواصلي أفضل عندما تكون وحيدة أمام ورقتها البيضاء، أو مستلقية على سريرها محاطة بأسوار العزلة. وهي حتى عندما تكتب رسائل أحيانا، فإنها تكون، في العمق، مدفوعة برغبة الإبقاء على هذه المسافة تجاه الآخر. لذلك، فهي تجد أن الحب الرسائلي، في الواقع، أكثر غنى من الحب على السرير تحت سقف واحد.

لقد أصبح وجود الآخر، بالنسبة للشاعرة، تهديدا أكثر منه مساندة. لذلك انتقلت، مع التقدم في الكتابة، من الجوار إلى المونولوج، معتبرة أن المونولوج هو الحوار الحقيقي، الذي يُقيمُه الشاعر مع آخر أصبح يعيش بداخله.

ورغم ميل الشاعرة إلى اعتبار صدماتها الذاتية المحرّك لفعل الكتابة لديها، فهي لا تحب إلا الكُتاب الذين عثروا على بوابة يخرجون عبرها من ذواتهم وحكاياتهم الشخصية.

مومياوات الشاطئ

سُفنٌ مَوقوتةٌ
بواخر أضحتْ
بناياتٍ على وشك الانطلاق
مِن أرصفة متراصّة في صفوف طويلة

أحزن دائما لمصير السفن
تتحطّم وسط العاصفة
لا يمكن فعل شيء.

Saint - Marc - Sur - Mer
القبض على شمس سبتمبر
وجوهٌ شاخصة باتجاه السماء،
الأحد
بهذا المكان صوَّرنا فيلما
ذات يوم.

سماءٌ ممزقةٌ
خطواتنا تفرقَّتْ كلّ واحدة
باتجاه
مِن الشتاء الصرخات الحمراء التي
تقترب.

أصخْ إذن للبحر يُزمجر
سعارٌ مزبد
كلب أسود يلعبُ بالرغوة
صديقي يُصَوِّرُ الأمواج
أنا أنتظر
بجانب الصورة.

فجأة طعمُ
النَّدم في الفم
أكتفي بتزجية الوَقت
إلى أن يتوارى.

مقرفصات تجمع الأرامل الصغيرة
محاراتهن
غير آبهات بالوقتِ يمضي
بالأطفالِ
يعاملونهن كساحرات. في البحر يغسلن

ذكرياتهن الكامنة تحت التنورات. هناك، حيث تقبع مُرصّعة طبقة
خلف أخرى، أمام النافورة.
ثم يقذفن باللحم للكلاب الضارية.
لهن تبقى وردةٌ تُسمَّى الألم.
نعم
تُسمَّى.

الأراملُ الصغيرة يَهُمُّهُنَّ شيء
واحد:
دسُّ الحِصانِ في عُلبٍ صغيرة قبل
طمره
تَحْت الرِّمال.

المرأةُ تسكنُ صومعة. شفتاها من
دم.
بالليل تسمَعُ الجسرَ يئنُّ ويُحَشرج.
أيها الجسرُ الصغير لِمَ تتألم كثير؟ نَمْ قليلا أيّها الجسرُ الصغيرُ

وكُفَّ عن الحشرجة. في الليل تسمعُ الريحَ، الريحَ التي تقلقُ الجِسر.
المرأة تخشى الريح. قد تهدم مدينتها الصغيرة. المرأة شيدتْ
مدينة على شُرفتها.
إذا قامتِ العاصفةُ هوتْ بيوتُها.

أُرْسِلتُ إلى هنا إذن لكي أترصَّدَ
المُنسرب.

برؤوس منحنية تبحثُ لجنةُ الأرشيف الحضري
تحت الرمال عن خرائط مدينة
لم تُشيَّدْ أبداً.

الرمادُ يسقط
النسيان
آلةٌ رقيقةٌ

لا أجراس لا نِعال
نزهات بأصقاع
حيث تتوارى الطريق
عندما يتوجَّبُ السيرُ قُدما.

يمشي
أمام نفسه
يصلُ
لاحقا
لقاءٌ عند الباب
ظلُّ المروحة
آثارٌ شاردةٌ
لِوَجْنة.

بعد سبعة أيام بأعلى الصومعة
أتحدثُ إلى طفلٍ دُميته تُدعى
ماتيلو.

أنا دائما خجولة عندما أذهبُ لشراء
سمك الصول. الصيادُ عيناه من ذهب ومحيط.
أودُّ لَوْ أَوْدَعتُهما إناءً من زجاج
وأتمتع برؤيتهما عند الغروب.
الصيادُ يناديني آنستي ويُقدمُ لي أضمومة بقدنوس
كما لو كانت باقة ورد.

في المصعد نصادفُ أشخاصا بغاية اللطف. حين أركبُ المصعد
باتجاه الطابق العاشر
أشعر أنني أحضر حفلا مُنَوَّعاً.

نعبرُ الجسرَ مراتٍ في اليوم
الناس ينتظرون بصبر. عندما تُمطر السماء
يلتجئون إلى مطرياتهم. يهبط غمٌّ كثيرٌ
عندما تُمطر السماء
وتعصف. بسانت ـ نازير مطريات كثيرة
مُمزقة بسلَّة المهملات.

رجلٌ أسود يجوب المدينة لجمعها.

الأمواتُ يعودون أثناء العاصفة.
وجوهُهُم ساطعة وحول أفواههم الزبد. يتلعثمون
وأسنانهم تصطكّ
لذلك لا نقوى أبدا على فهم ما يقولون.
أيديهم
تنصرف للبحث عن الحناجر التي ترغب بِخنقها.
أيُّ حظ أن لا يكون الأموات هم
الأقوى.

كل هذه الكدمات التي تُرى على أعناق الناس
بالشاطئ.

داءُ البحَّارة
بعد ثلاثة أسابيع أصبتُ به:
اضطرابات في المعدة، رياح في الدماغ
العروقُ منفوخة بالمطر والضوء، الضوء

الذي يخترق
النخاع.

جدَّتي هي الأخرى تعود.
كانت طباخة بالسفن المتوجّهة
نحو روسطوك. وكان لها طفلان لقيطان.
أمي تعتقدُ أنَّ والدَها
كان قبطانا بالبحرية الألمانية. جَدَّتي
ماتتْ بُعيد الثلاثين من عمرها
بالسرطان فيما يُقال.
لكن قد يكون لقيطُها الثالث من
خنقَها مِن الداخل.

أعتقد، في الواقع، أن والدي
نورسٌ كبير أبيض سيحطّ يوما على حافة النافذة
ويضربُ بمنقاره على الزجاج قبل أن يبادر:
إذن هل تصحبينني إلى أمريكا؟

لقاءاتهم العابرة بقاعدة الغواصة.
زغبٌ وطين. ضجيج ماء
يتفجّرُ. حمامات تطير متبادلة
صيحات الألفة.

حقائبُ ملابس بالية
لا تزال هناك.
وطبعا بيضٌ مكسور.

اشتريتُ سلطعونا لم أقوَ
على طهيه لما رأيتُ وجهه.
يظهرُ أنه يتوجَّبُ غطس السلطعون في
الماء، وتركه يغلي بتؤدة. وهكذا سيكون
موته مُستساغا تقريبا
أيّ وهم تنطوي عليه الرغبة
في موت مستساغ.

لقدْ مات، في النهاية، مبروداً
بالثلاجة. سلطعوني كان له الحق إذن في الموت
ببطولة.

يوما ما سأقلُّ قطارا يَحْملُني إلى أقصى العالم
بكروازيك. يتوجَّبُ مُواصلة السير لفترة طويلة:
وقبل الوصول، نتوقَّفُ أمام مشفى، حيث يعيشُ
أطفالٌ مقطوعي الأيدي والأرجل، محمولين على
نقَّالات، تحتَ الأشجار، حيث يتابعون دائما، عبر ترانزستورات
مُلصقة على الآذان
مباراة في كرة القدم.
ويمكثون هناك
إلى حين العودة. كيف ينظرُ هؤلاء الأطفال
للبحر؟
ساعة الحائط توقَّفَتْ عند الرابعة
يتوجَّب إكمال دورة الزمن وآنئذ ينتهي
العالم.

بَعْدَ العاصفة:
أيقونات الشاطئ، البقايا المحمولة على أرض
أحلامِنا
بالسفر. مَن تَجمعُها ترغبُ ببناء
سفينة من القلوب المحطّمة.

ثمة امرأة تكشفُ آثار الخطو
على الرمل قبل أن تضعها في كيس. كانتْ ترغبُ
في معرفة أين سيُفضي بها ذلك. لكن حالما تعود للبيت
تُفرغ الكيس: ولا شيء سوى كومة من الرمل.

ثم أكتشفُ وجهَ السلطعون
هذه الوقائع المتناثرة بكلِّ مكان هي أقنعة موتها.
كيف أجد الوقت لِأؤلف كتبا؟
عليَّ
أن أجمع قناع موت السلطعون مئات المرّات.

ألتفتُ: إنه هنا
جامع المطريات
الأسْوَدُ ذو القامة الطويلة
ظلَّ دائما
مُلتصقا بكعبي

المِلحُ يفتحُ الجرح
البيوتُ هوتْ،
طائري جاء يبحثُ عني.

ترجمها عن الفرنسية نبيل منصر

نونو جوديس

(البرتغال)

نشيد في كثافة الزمن

نونو جوديس من مواليد سنة 1949. يعتبر من أهم الأصوات الشعرية في الأدب البرتغالي الحديث. تقلب في مناصب ثقافية مختلفة، منها مدير لمعهد كامويشْ في باريس. أصدر أكثر من عشرين ديوانا شعريا، كان آخرها **"دليل المفاهيم الأولية"** (2010) وحصل على العديد من الجوائز الأدبية البرتغالية والدولية. كما ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات الحية.

يكتب القصيدة بروح الشاعر المتأمل في أدوات اشتغاله إذ يتحدث عن الكلمة، والقصيدة والإيقاع، ومكونات أخرى من مكونات الإبداع الشعري. كما يتطرق إلى مواضيع مختلفة تتراوح بين القضايا الإنسانية الكبرى، كالحب والموت، والاهتمامات الفلسفية والشعرية التي يشتغل عليها كذلك في كتاباته النثرية ومقالاته التحليلية.

تكوين

(من ديوان **تنازُل الكائن** 1988)

تَبْدَأُ القصيدة بكاملها صباحا،
مع طلوع الشمس. حتى
وإن لم تكن بادية للعيان
(إذا كانت السماء تنذر بالمطر).
فالقصيدة هي التي تشرح كلَّ شيء،
هي من تضيء الأرض، والسماء.
وإذا ما اختلطت السحب
صار الضوءُ المفرط مزعجا.
بعد ذلك، تصعد القصيدة
مع الضباب الذي يجرفه النهار؛
وتختفي بين قمم الأشجار،
تغنّي مع العصافير وتجري مع الجداول
القادمة من المجهول والمتّجهة نحو المجهول.
تحكي القصيدة كيف نَشَأَ كل شيء:
إلا عن نفسها، لأنها تبدأ بالمصادفة رمادية،
مثل هذا الصباح، وتنتهي، بمصادفة أخرى،
والشمسُ تَتَطلَّعُ للإشراق.

من وحي كامويْشْ

(من ديوان نشيد في **كثافة الزمن** 1992)

من أنتِ، أيتها المتوحشة، التي تسكنين
قصيدةً تُدرس في المدارس
وتُتلى في الملتقيات الشعرية،
أنتِ التي اكتفيتِ بأن عَشِقكِ
شاعرٌ ربما لم يهبكِ مقابل حبّكِ
غير تلك القصيدة التي
ربما لم تسمعيها قط؟
من أنتِ، يا امرأة أكثر واقعية
من ذلك الشاعر الذي تَغنّى بك،
والذي لا نعرف عن حياته شيئا،
سوى أنه عشقكِ،
وتركِكِ في تلك القصيدة
التي ما زلت تسكنينها، وتتنفسين،
كما كان يوم كتبها
وهو يتذكّرُ جسدك، وشفتيك،
والأيام، والليالي، التي قضاها معك؟

من أنتِ، أيتها المرأة الواقع الحلم
التي تسكنين كلّ القصائد المستوحاة
من تلك القصيدة، وكلّ الأحلام
التي وَجدتْ في تلك المتوحشة
صورة دقيقة وحاسمة؟
استديري في تلك القصيدة،
حتى نرى وجهك،
وقولي لنا ما اسمك،
ـ اسمك الحقيقي ـ
وليس ذاك الاسم الذي ابتكره
الشاعر لينا‌ديك في قصيدةٍ
تحتفظ لوحدها بسرّكِ.
ثم نامي، بعدها، وانسي ماقيل عنك،
انسي التعاليق التي اتخذتكِ ذريعة،
والصور التي فقدتِ فيها،
شيئاً فشيئاً، صورة ذاتك،
صورتك الفريدة والوحيدة.

أعيدي إليّ في صمت الليل

(من ديوان **حركة العالَم** 1996)

أعيدي إليّ في صمت الليل
صوتَكِ الذي أعشقه،
وكلماتك التي لا أنساها.
عودي إليّ حتى لا يُغَشِّي غيابُك
زجاج الذاكرة
ولايحوِّل عينيَّ
إلى مرآة يَغْشاها البُخار.
عودي إليّ،
بشفتيكِ اللتين حلمت أنني أقبّلهما في مرفإ
يلفّهُ كَفَن من الضباب؛ وأحضري
مدَّ الصباح الذي طالما حلم به الغرْقى.

حتى النهاية

(من ديوان **بيدْرو يتذكَّر إنيشْ** 2001)

لكن هي ذي القصيدة: تُبنى على مهل،
كلمةً كلمة، بل بيتاً بيتاً،
حتى النهاية. ما لا أعرف هو
كيف أُنهيها؛ بل لا أدري إن كانت
تريد أن تنتهي.
فأستعين بكِ:
أسحب جسدكِ نحو وسط القصيدة،
أضعُه على سرير المقاطع،
وأرتِّبُه جُمَلاً ونُعوتاً حتى أراكِ،
أنتِ،
يا أكثر الضمائر عُريا.
ونظلُّ كذلك.
خلفنا الكلمات والأبيات،
وكلّ ما لا يجب ذكره:
أنا وأنت، ننادي الحبّ
كي تنتهي القصيدة.

بيدْرو يتذكر إنيشْ

(من ديوان **بيدْرو يتذكَّر إنيشْ** 2001)

في مَنْ، سواكِ الآن، أفكِّر؟
أنتِ التي خلّصتني من الأشياء الملتبسة، وأحضرتِ
صباح ليلي. صحيح أنه كان بإمكاني أن أقول لك:
"كم من السهل أن نترك الأشياء من دون تغيير،
أن نكون ما كناه دائماً، ألا نتغير إلاّ داخل ذواتنا؟"
لكنك علمتني أن نكون اثنين؛ أن أكون معك كما أنا،
حتى نكون لا شيء في الحب الذي يجمعنا،
ضد الوحشة التي تفرّقنا. لكن هذا هو الحب:
أراك وإن لم أكن أراك، أسمع صوتك الذي
يفتح ينابيع كل الأنهار، بل حتى ذلك النهر
الذي شحّت مياهه عندما عبرناه، نصعد الضفة
حيث اكتشفتُ معنى السباحة ضد الزمنِ،
كي نفوز بالزمن الذي اختلسته منّا الأيام.
كم يعجبني، يا حبيبتي، أن أسبقك لأراك مقبلة:
بدهشة شعرك، ووجهك ذي الماء البارد الذي أشربه،
وأروي عطشاً لا ينطفئ.

أنت، يا ربيع انتظاري المُضيء،
كُلّ يقيني أنني أحبك، كما تحبينني،
حتى نهاية هذا العالم الذي وهبتني.

كيف تنشأ القصيدة

(من ديوان **مرونة** 2005)

لكي تنشأ القيصيدةُ
لا تُجدي البلاغة.
المسألة بسيطة،
ولا تحتاج إلى وصفات.
نأخذ، مثلاً، وردة، ليست كالورود التي تنمو في الحقول،
ولا كتلك التي تعرض في المحالّ والأسواق،
وردة من مقاطع الكلمات،
بتلاتها الصّوائتُ،
وساقها الصّوامتُ،
توضع في جرّة المقطع الشعري،
وتُترك هناك.
ولكي لا تموت تكفي قطعة من الربيع في الماء،

نبحث عنها في الخيال،
ذات يوم ماطر،
أو ندخلها من النافذة،
حين يفعم هواء الصبح
العليل الغرفة الزرقاء.
حينئد تمتزج الوردة بالقصيدة،
لكنها ليست القصيدة بعد.
لكي تنشأ القصيدة، لا بدّ للوردة من ألوان
أكثر تلقائية من تلك التي وهبتها الطبيعة.
يمكن أن تكون ألوان وجهكِ،
نصاعته حين تكونين على موعد مع الشمس،
أو عمقَ عينيك حين تمتزج كل الألوان ببريق الحياة،
ثم أضع كل تلك الألوان على التُّويج،
فأراها تنزل نحو الأوراق،
كأنها النسغ يسري في العروق الخفية للروح.
حينئذ أستطيع أن أقطف الوردة،
أمّا هذه التي في يدي
فهي القصيدة التي وهبتِنيها.

كلمات

(من ديوان **أبسط الأشياء** 2006)

أضع كلمات فوق المائدة؛ وأترك
من يريد تناولَها ليُقَطّعها شرائح،
مقاطع لفظية، ويحملها إلى فمه حيث تلتحم
الكلمات من جديد، لتسقط فوق المائدة.

هكذا، نتحدَّث مع بعضنا. نتبادل
كلمات؛ ونسرق أخرى، عندما لا نملكها؛
ونمنح كلمات عندما نعرف أنها زائدة.
في كل الأحاديث هناك كلمات تزيد عن الحاجة.

لكن ثمة كلمات تظلّ فوق المائدة،
عندما نذهب لحالنا. تظلّ باردة، في الليل؛
وإذا ما فُتِحت نافذة، تبعثرها الريحُ فوق الأرض.
فتكنسها الخادمة، في اليوم الموالي، وتضعها في القمامة.

لذا، عندما أغادر، أتأكد إن بقيت

كلمات فوق المائدة، فأضعها في جيبي، دون
أن يراني أحد. ثم أحتفظ بها في جارور القصيدة.
يوما مّا، ستصلح هذه الكلمات لأي شيء.

قائمة المشتريات

(من ديوان **مادة القصيدة** 2008)

أقف في الشارع لأتفرّج على واجهة محلّ
كما لو أنني أحلل قصيدة.
سجُقٌ ونقانق تمتدُّ كالأبيات،
أكياس سمك مرتّبة كالمقاطع،
قوارير زيت تُعطي طَعْماً للقوافي،
وخبزٌ ما زال ينتظر خميرة إيقاع تَلوكُه الأفواه.
كلُّ شيء في مكانه،
كما لو أن البقّال يعلم بوجود فنّ شِعْر
خاصّ بتنسيق المشتريات.
ثم ألج إلى المحلّ؛
وعندما يسألني ما أريد أظل في حيرة:
أأُريدُ رُمّاناً أم قصيدةً بيضاء من عُلب الطحين؟

قطعةَ جبن أم مجازا ملفوفاً ومحضراً للاستهلاك السريع؟
حبّات كستناء تباع بالكيلوغرام، كما لو كانت مقاطع كلمات،
لأشويها في فرن الجُملة؟
وأخيراً، أغادرُ دون أن آخذ شيئا،
لكني أحمل القصيدة في سَلَّة المشتريات.

كي تُكتب القصيدة

(من ديوان **مادة القصيدة** 2008)

يريد الشاعر أن يكتب عن الطائر:
فيهرب الطائر من القصيدة.

يريد الشاعر أن يكتب عن التفاحة:
فتسقط التفاحة من الغصن حيث وضَعَها.

يريد الشاعر أن يكتب عن الوردة:
فتذبل الوردة في مزهرية المقطع الشعري.

فيصنع الشاعر قفصاً للكلمات

كي لا يهرب العصفور.

وينادي الشاعر الحيّة
لتقنع حواء بأن تقضم التفاحة.

ويضع ماء في المقطع الشعري
كي لا تذبل الوردة.

لكن العصفور لا يغنّي
وهو سجين في القفص.

والحيّة لا تبرح الأرض
لأن حواء تخشى الحيّات.

والماء، المسؤول عن حياة الوردة،
يَنْساب بين الأبيات.

وعندما وضع الشاعر القلم،
أخذ الطائر يُحَلِّق،

وطفقت حواء تجري بين أشجار التفاح
ونبتت كل الورود من رحم الأرض.

فأخذ الشاعر قلمه من جديد،
وكتب ما رأى،
ونشأت القصيدة.

لُغز الطير

(من ديوان **مادة القصيدة** 2008)

توغَّل الطائر في السحابة.
توغّلت السحابة في الطائر.
"أين الحقيقة؟" تساءل
الرجل. "في الطائر؟" أم
"في السحابة؟" وبينما
الرجل يبحثُ عن الجواب،
خرج الطائر من السحابة، وجعل
الحقيقة تَخْرُج من الرجُل.

ترجمها عن البرتغالية سعيد بنعبد الواحد

لويس ألبيرطو دي كونيكا

(إسبانيا)

فتاة الوجوه الألف وقصائد أخرى

فتاة الوجوه الألف

جَسَدُكِ بالتَّمَامِ بُرْعُمُ أشْواكٍ شاسِعٌ
لكنَّ الطَّيْرَ لا يَزالُ يَأكُلُ في يَدَيْكِ
ويُغنِّي في الغابِ كَمَا لوْ أنَّ شيْئاً لَمْ يكُن.
في الليْلِ تُبْدينَ الكَوْنَ:
فقد كانتْ سَوَاحِلُ إيسْلندَا اليَوْمَ
مؤلفَ إدَّا سْنُوري ووَعْد وين لاند.
وبِمَا أنَّ جَسَدَكِ مَنْفُوشٌ بالأشْوَاكِ،
فأنا أحْتاجُ إلى وَسَائِدَ لكَيْ أحبَّكِ،
وَفِيمَا بَعْدُ أسْتَيْقِظُ مَشْدُوداً إلَى شَفَتَيْكِ،
حِينَمَا تَكُونُ الشَّمْسُ نُقْطَةً سَوْدَاءَ في السَّمَاء.
إنْ أنْتِ تَحَدَّثْتِ فصَوْتُكِ شَلاّلٌ
يسْحَبُ جُثتاً وأفرَادَ بُوليس فِي زيِّهِم.

تتَحَدَّثينَ شِعْراً مِثلَ أوفيد ولوبي
ومِثلَ الشَّاعِرِ الاِسْكَنْدِنافيِّ القديمِ مُبكِّر النُّضُوج
إيجيلْ سْكَالاغْرِيمْسُونْ
أحياناً أقاطعُكِ، قبلاتكِ تَحْمِلُ ذهَباً
مثل ليالي سْتِيفنْسُون أو مَاردوس.
هي أشياء جدّ لمّاعة مثل طفولة جديدة.
لستُ أدري هل قدركِ أن تفهرسي مخطوطات،
أو أنك كنتِ أمينة مكتبةٍ في خزائن الإسكندرية.
ويوماً رأيت كيف كنت تطاردين خنزيراً بريّاً
في ضورضونيا
(تلك الليلة رأيتني في الحُلم
أصاحبُ الملك الحالك)
قد كان بإمكاني أن أصنعَ لك سريراً
من الزنابق أو الورود،
وإن كنتُ أفضِّل أن أكْسُوَكِ بالعقارب
وفيما بعد نفكّ شيفرة برديات سحرية ورموز.
لستُ أعرف كيف أقول لك إني أحبك كثيراً.
قد اختفت منذ قرون مبارزاتُ الفرسان
والمسيح عيسى ما زال يواصلُ الموت كلَّ يوم، حتّامَ.

لكن كلوفيس كان يقولُ أنّ جبل الجُلْجُثةِ لم يكن له أن يشتهرَ
لو كان هو هنالك في القدس مع فرنكييه...

وكنّا من قبل نقرأ روايات بيزنطية ونستمع إلى أسطوانات
لم تكوني قطُّ تشعلين النورَ في العلية.
كان يبدو لي أني قد عشتُ اللحظة مرّتيْن
وكنتُ أشرَبُ من نفاد عينيك العذب.
بعض الآلهة كانت تشتهينا وهي في وضعٍ مُثير للسخرية:
يوبيتر مثلا، وكلّ الذين يصدرون الأوامر
لكن حوريات الينابيع والبيض والتنينات، وماي ويست وميريام
هوبكنس يعوضون عن الخسارة.

كتابة الشعر، السباحة، تقديم الأكل لطائر،
ممارسة رياضة نسائية مثل ديانا بالمير.
كنا نبحث عن كنوز في بستان أجدادك،
تحت شمس هيراقليدس هذه التي لا تزالُ بعْدُ لم تغرب،
بشعار جولي روجير مزنراً الحزام
ونحن ننهبُ سقائف الحديقة ونغرقُ في المسبح.

والآن وقد صار حبِّي هنا،
فأنتِ يا مَنْ تلخِّصُ كلَّ النساء،
لستُ أدري هل سأستطيع
أن أتذكّرك وأتذكّر ذاتي.
كلنا نحيا، في نهاية المطاف،
داخل شكل من أشكال السِّجن
الذي لا نستطيعُ أن نبرحه،
ولا أحد يستطيع وُلوجه.
لكن في الكتاب الأوحد قد دُوِّنَ
أنه رغم الأشواك والإبَر
فنحن قد أحببنا بعضنا مرَّة
وسنحبُّ بعضنا أنا وأنتِ.

المزارع والأميرة

بستانٌ مسحور.
في غدير مّا
آخذُكِ
عاريةً

يبدو أنّي أملكُ بين ذراعي
بستاناً آخر.

مناجاة

تقول السيدة: البرْدُ لم يَعُد يجرَحُ جَسَدي.
يأتي ربيعٌ لا يُذوِّبُ الثلج
ولا تجري فيه مياهُ الأنهار. ربيعُ أذرعٍ
وعضلاتٍ وسيوفٍ وعضاتٍ عذبةٍ
خلف حُلم ذكوري دافئ أنسى ذاتي.
وفي نسياني تُنْسَى وصيفاتي والعالمُ.
ما كنتُه وما أكونه، اسمي وأشعّتي.
هو:"يبدأ في عينيكِ قتالٌ بلا هُدنةٍ
أنت مهزومة، أنت النار. الجذوة، المنتصرة.
الجريمة المقدّسة لم تَبْدُ لي قطُّ أكثرَ بهاء.

ساحرة زهرية

قد سألتُ السحلبياتِ
ـ وكان يُهيمن الوسَنُ الكامل للظهيرة ـ
إن كانت خصلات شعرك ثعابينَ
أو مقاطعَ من نارٍ غافيةٍ.

عيناك

عيناك، تويْجاتك من نور،
تانك العينان اللتان تختزلان الصيف،
إناءانِ منْ صفاءٍ،
يحتضران منَ الظلِّ في سجنهما الثلجي
ومن الصمت.
فالعالم كاتدرائية جدُّ باردة.

كيف تحمين نفسك منّي

كيف تَحْمين نفسك منّي
كيف تُقاومين

من بُرج الغياب
مُلوحةً بمنديلٍ إلى الأبد،
بلا شكل ولا لون
بدخّان فقط،
هوائية وصارمة في غيمتكِ،
وأنت تقولين وداعاً للعالم و لعناقاتي
ميتة وجدّ ضئيلة
كيف تحمين نفسكِ منّي
كيف في الختم تهزمينني
وتدفنينني، أنا أيضاً
في قبْر بدون زهورِ النِّسيان،
حيث عظامي لا تعرفُ
طريق جُبْنِكِ.

الشمعة

الشمعة هي الرغبة.
هي مشتعلة، وتضيء
الغرفة، في الجدران

ثمة شقوق قديمة.
الشمعة تتراقصُ، تتبخثرُ
في الفضاء، تشقُّ
الظلمة إلى جزأين. للرغبة
رئتان من الشمع.
وهو الغَصَّة. الأشياء
وقد أقفلها المفتاح، الكلمات
التي لم تُقَلْ، فقاعاتٌ، التماعاتٌ.
أجنِحَة منكسرة، شفاهٌ مَيتة
أو نهدُكِ: كلّ شيء هو شمع
في النور دوْما، فوق الصمتِ
تُمدُّ العينُ جذوتها.
للجدران شقوق،
نُثاراتٌ حديثة،
وهم ينأوْن، يجهلون،
لا يعلمون ما يفعلون، لا يعلمون
أين يختبئون. هم آخرون
ظلال للشمعة ذاتها.

متزوجة

في الكتف يَخفق الجُرح
مثل قلبٍ ثانٍ، إن كانت هي
أيضا تتأمَّلُ، فهي لم تقل لي ذلك
أغلق الباب، للحظة
تعانقنا، وكان ذلك هو الحياة.
لكن الألم عاد، وعاد الضباب
فوق عينيَّ وأمام شفتيَّ.
وسوف تعود الشكوكُ والمعاتباتُ
وجرح الكتف، وزوجُها.

ترجمة خ. ر.

فاليريا دي فيليتشي

(إيطاليا)

فراغات عارية

فراغاتٌ عارية

لستُ شاعرة، أنا أنثى تُرْخي أجنحةً
على الهُوَّة اللامرئية لصَمْتِها
يَدَاي ما عَادت تُمسكُ بشيء
أصبحت هياكِلَ
هُوَّاتُها غَدَوْتُ
يجتاحُني الفَراغُ العارِمُ
نَصْلَةٌ تَخِزُ اللحمَ، تَئِدُ مكابدَاتٍ وتنتشِي بالنّصر
لستُ شاعرةً وإن توسَّلْتُ كَلِمتها
لتعلو بي ثانية عن هذه الفراغاتِ العارية.

عزلةٌ

عزلةُ الأمس
هي ذاتُها عزلة اليوم

حضوركِ أيتها القريبة العزلاء
يُشكل ماء صمتٍ كثيف
بعباءاتٍ لا مرئيةٍ
تُلفّينَ ساعات المساء
يداكِ تواسيان
في قَلَقِ
هَشاشتي

عزلة الأمس
هي ذاتها عزلة اليوم

أَجْهَلُ حدودَ وجْهِكَ
يُعوزُني حضورُكَ
مثل حارسٍ
يسهَرُ على رُعْبي.

خلق ثان

أعِدْ نَسْجِي ثانية من عشقٍ
لاَ يُخرِسُ حماقاته، ابحَثْ عنّي
بين كلماتٍ تنزلقُ خرساء
بين خصلات شَعَري يومَ
تنفّسْنَا عِشْقًا خصيبًا
الآن حين لامسَت الشمس مستقيمة عينيْكَ
لا تدَعْني أسقُط عَلَى تُوَّيْجَاتِ اللّوتس، توَقَّفْ
هُنَاك حيث تمحو الرّيح الرُّعبَ،
هناك حيث تُلْقِي الجذورُ القديمةُ تربَةً صلدةً
كَيْ تَنْمُو.

قلاع في الهواء

قِلاعًا في الهواء
يَرَى الحالمُ
شَبيهَةً بناطحاتِ سَحابٍ منحدرة

تخدَعُ في بَهَاءٍ
في توتّرِه
ينشئ العصبي قلاعًا في الهواء
مثل منازِلَ زائلة
تعمّهَا طمَأنينَةٌ منفلتَةٌ
بهستيرياهْ
يَسكُن الأحمق قلاعًا في الهواء
مثل ثكنات وعرة
بها سجون مشوّكة.

استفهامٌ أخرَس

كَيْفَ لِي أن أحْظَى بِلحْظَةٍ
ذابِلةٍ ذي تُوّيجاتٍ مُعتمةٍ
تُحرِّكُني عَبْرَ الزَّمَنِ
كَيفَ لِي أن أظفرَ
ببرعم الحياة الزائِل

كيفَ لنا
أن نكون سعيديْنِ
لَسْنَا نَقْوى على إيقافِ لحظةِ الإنتشاء.
أن نَعيشها في عُمْقِها
وَحْدَهُ مَا نمْلِكُ

عُزلاتٌ يَدَيْ

جلدُكَ يخبرُ
عزلات يَديْ
حين تُمسكُ بريحِ عشقِكَ
القوية العاتية
ريحٌ عبثًا تعودُ
تنفلت مِن بين الأصابع
حتى وإن نادَيْتُ اسمَكَ
ملء الصدى القصِيّ لليل

مِقَصٌّ عشق

أتُوقُ إلى قُبلتك
التي تخونُ صَمْتِي،
إلى كلماتِكَ المنزلقة
على شفتَي
لقاؤك يفتنُني
ملء إحساس عنيد
يهرب بعينيك
كي لا تنكشف
صبوتي
احتضارٌ جريحٌ
التأثُّر يَمْنَعُني
مثل مِقَصٍّ يقطع بلا شفقةٍ صوتي
تارِكًا الخيط اللامرئي المكابِرَ
الذي يصلني بحضورِكَ

في لحظة مّا التقيتك
ولَمْ أقوَ على محوِكَ

قطراتٌ متنافِرة

قَطَراتُ مزيج متنافرة
سمٌّ مُهْلِكٌ يدوِّي
ملء دائرة مغلقَةٍ
ساعاتٌ ملتهبةٌ منثورةٌ
مثل تنين بأفواه قاتلة وألسنة نارٍ تتصَاعَدُ
سُلْطَةُ مَكِيدةٍ وَجدبٍ مُهْوِلٍ
لِهيولاتٍ يَصعُب سَبْرُهَا
ملائكةٌ وشياطينْ
في جرعة لا تترُك نَفَسًا
وَصْلٌ منذورٌ للتصَدُّعِ
وسلاسِلُ صَلْدَةٌ
يَسْلُكُهَا غُمُوضُكَ
تعْجِزُ النِّصال
عن تفتيت ما يفصلُنَا
أُحَاوِلُ أَنْ أَبْتَعِدَ عنكَ
لكن عوْدي عنيف
مثل مَنْجَنِيقٍ مُثْبَتٍ على غضبي، سجنٌ بلا مفاتيحَ
لا أقْوى عَلَى مغادَرَتِه.

رغبتك

إن أردْتَ يُمكنُنَا أن نتداعبَ ثانية
نكايَةً في الزمن الذي يصادِرُ أحاسيسنَا المنفلتة
إن أرَدْتَ صوتِي يُمكِنُنِي أن أهمِسَ إليك
قبل أن يَخْطِفَنَا الليل والقَمَرُ

خَتْمٌ مُرٌّ

أنَا ..... أنْتَ
صمتٌ لا نهائي يخترق كلماتِنَا
مسافَاتُ وداعٍ رخو يصعبُ اجتيازهَا
رحيلك تستحضِرُهُ عينَايَ
عشقي السِّري
خَتْمٌ مُرٌّ
دَوَّنَهُ القدر بِلاَ شفقةٍ
على كتابِنَا.

ترجمة شراطي الرداد

محمد بلحاج آيت أورهام
(المغرب)

أرضٌ تُدَوِّنُ أنفاسها الأرَاوي

1

أرْضٌ عَلَى بَحْرٍ
مَدائِنُهَا اُعْتِرَاشُ غَوَايَةٍ فِي اُلرُّوحِ وَاُلْمَسْعَى
وَشَهْوَتُهَا لآلِئُ مِنْ غَسَمْ،
كَتَبَتْ بِكِبْرِيتِ اُلْمُيُونِ وَضَاءَةً
فَوْقَ اُلْـجِرَاحِ
عَلَى تُرَابِ اُلْمُبْتَغَى.

2

دَعْ لِلْأَرَاوِي سَرْدَ أَنْفَاسِ اُلْآقَاصِي
دَعْهَا تُدَوِّنُ مَا تَسَتَّرَ فِي عُرُوقِ اُلْمُنْتَهَى،
لِلَيِّلِ شَفْرَتُهُ عَلَى اُلْأَوْدَاجِ
لِلْأَبْوَابِ لَا تَنْظُرْ

فَرِيحُ ٱلْيُتْمِ تَخْلَعُهَا
لِيَأْكُلَ مِنْ صُحُونِ ذَوَاتِنَا ٱلْمَوْتُ ٱلْغُلَامْ،
سَاخَتْ بِنَا ٱلْأَوْقَاتُ وَٱلْكَلِمَاتُ
لَا أَنْوَارَ غَيْرُ تَوَهُّجِ ٱلْعَدَمِ ٱلشَّفِيفْ
حَيْثُ ٱلسُّلَالَةُ تُسْكِنُ ٱلْأَشْكَالَ قَوْسَ ٱلزَّمْهَرِيرِ
تُرِيقُ رَائِحَةَ ٱلنَّيَازِكِ فِي ٱلرُّؤُوسِ ٱلْبُورِ.
أَشْعِلْنِي
لِأَذْهَبَ صَوْبَ نَفْسِي مِثْلَمَا سَهْمٍ
نَزِيفُ ٱلصَّمْتِ يَفْرِشُنِي ظِلَالاً
لَا أُرَانِي مُذْ أَنِسْتُ بِوَحْدَتِي.

3

تَلِدُ ٱلْمَنَافِي أُخْتَهَا،
مَعْنًى بِلَا مَأْوًى
يُكَرْكِرُ فِي جَدَاوِلَ مِنْ جُنُونْ
هَذِي ٱلرُّبُوعُ. أَقَامَنِي شَغَفٌ...
وَأَخْرَجَنِي...سُعَارٌ مِنْ ظُنُونْ.
يَا أَنْتِ؛

كَيْفَ غِيَابُكِ اُسْتَشْرَى كَمَا اُلصَّحْرَاءُ
مُوسِيقَاهُ هَائِمَةٌ عَلَى وَجْهِ اُلْأَمَاسِي
رُبَّمَا كَاُلْأَخْضَرِ اُلْمَجْهُولِ
تَبْحَثُ عَنْ جُذُورِ حُضُورِهَا
أَشْتَمُّ وَجْهَكِ فِي اُلْجِهَاتِ اُلسَّبْعِ
أَقْوَى مِنْ غِيَابِكِ لَيْسَ مُنْتَصِباً،
هُنَا اُلْأَصْقَاعُ تُلْقِمُ نَسْلَهَا ثَدْياً
كَمَاعِزِ مَدْفَنٍ يَثْغُو
خَيَالُهُ طَافِحٌ بِحَمَاقَةِ اُلْمَوْتَى.
أَرُوزُ اُلْمَوْتَ يَشْحَذُ نَفْسَهُ فَوْقَ اُلْقُرُونِ
أرى
نَغِيباً يَخْمِشُ اُلْأَجْدَاثَ
قَتْلَى يَمْلَأُونَ اُلْوَقْتَ
يَنْدَسُّونَ رُعْباً فِي سَرِيرِي
فِي دَوَاةِ اُلْحِبْرِ يَقْتَسِمُونَ حَرْفِي
يَضْحَكُونَ عَلَى تَبَرْعُمِ جُثَّتِي
وَيُحَدِّقُونَ بِأَعْيُنٍ
تُومِي بِأَنَّهُمْ أَتَوا مِنْ كُلِّ أَحْرَاشِ اُلْغُيُوبْ.

4

جَسَدٌ تُضِيءُ أَصَابِعُ الْهَذَيَانِ غُرْفَتَهُ
تُمَسِّدُهُ طُيُورُ الْغَابَةِ الْبَهْمَاءُ
يَرْنُو لِلظَّهِيرَةِ
تُلْبِسُ الْأَطْفَالَ بُرْدَ شَرَاسَةٍ
وَتَسُوقُ أَحْصِنَةَ الدُّخَانِ
إِلَى سُفُوحٍ مِنْ غَوَاشٍ،
لَا مَمَرَّ إِلَى الزَّفِيرِ
فَثَمَّةَ الْأَنْفَارُ مِنْ جِنٍّ وَمِنْ إِنْسٍ
أَقَامُواْ حَائِطاً
يَتَأَزَّزُونَ
عَرَامَةُ الْجَبَرُوتِ تَعْتَجِرُ الدُّحُولْ.
هُوَ كَوْكَبٌ
ضَرَّى ذِئَابَ الْقَلْبِ
أَغْوَاهُمْ بِمَائِدَةٍ مُفَوَّفَةِ الْجَدَا،
نَزَلُواْ إِلَيْهَا غَاسِلِينَ بُطُونَهُمْ
فِي مَاءِ مَخْمَصَةٍ
وَعِطْرِ مَجَانَةٍ

أصْوَاتُهُمْ سِدْرٌ
وَعَرْفَجُ إِحْنَةٍ
تُصْمِي الْقَطَا
وَالصَّرْفَدَ الْمَغْسُولَ بِالْأَحْلَامْ.

5

لِلْأَرْضِ
لِلْأَشْيَاءِ مُثْخَنَةً بِعَاصِفَةِ الْغِيَابِ
أُمَدْمِدُ الْوِجْدَانَ
أَغْسِلُ وَحْدَتِي
بِمِيَاهِ صُبْحٍ
مَالَهَا عَطَشٌ سِوَايْ
أَمْضِي...وَتَرْفَعُنِي خُطَايْ،
سُبُلٌ تُقَاتِلُ بَعْضَهَا
بِضَرَاوَةِ الْعُمْيَانِ
(تِلْكَ حَدَائِقُ الْمَحْقِ الْكَفِيفِ)
يَقُولُ لِي شَبَحٌ
وَيَمُرُقُ مِثْلَمَا بَرْقٍ

إِلَى خَمَّارَةٍ فِي ٱلْمُنْتَأَى
تَصِلُ ٱلْجِبَالَ بِحَدْبَةِ ٱلْأَعْمَاقِ.
لَمْ تَكْفِ ٱلدُّمُوعُ وَلَا ٱلدِّمَاءُ
لِرَيِّ غُلْمَتِنَا
صُدُورُ ٱلْوَقْتِ عَافَتْنَا
فَنَحْنُ نُطَاعِنُ ٱلْإِصْبَاحَ
نَمْضَغُهُ عَدُوّاً
فِي ٱلسُّهُوبِ وَفِي ٱلتُّخُومْ
وَعَلَى سَرِيرِ حَيَاتِنَا
تَنْمُو حَشَائِشُ مَوْتِنَا،
شَمْسُ ٱلنُّعُوشِ عَلَى ٱلْكَوَاهِلِ
وَزَّعَتْ رُطَباً
مُجُوسُ ٱلْحَرْبِ
يَتْلُونَ ٱلتَّعَاوِيذَ
ٱلْمَسَاحِيقُ
ٱلْعُطُورُ
مِسَاحَةُ ٱلْأَضْوَاءِ
أُفُقٌ فَارِغٌ،

تَتَسَلَّقُ ٱلْأَوْهَامَ
مِثْلَ عِظَايَةٍ
وَنُسَابِقُ ٱلْأَشْبَاحَ
فَوْقَ مَكَانِسِ ٱلسُّحُبِ ٱلْجُذَى.

6

أَرْضٌ تُدَهْدِهُ ضِدَّهَا
بُومٌ عَلَى أَرَقِ ٱلْغُصُون
مَشَاتِلُ ٱلْفَرَقِ
أُرْتَمَى غَرْبٌ عَلَى شَرْقٍ
كَعُرْيِ ضَائِعٍ
مَنْ لَاطَ بِٱلْمُدُنِ ٱلصِّبَاحِ؟
هَلِ ٱلْهَيُولَى فِي فِرَاشِ ٱلْإِفْكِ تُنْجِبُ زَهْرَةً؟!
صَرَخَ ٱلذُّبُولُ
وَلَمْ نَمِرْ إِلَّا رَوَامِسَ أَمْسِنَا
نَأْتِي إِلَى عِنِّين يَقْرَأُ فِي الرَّمَادِ
نُسَائِلُ ٱلْأَبْرَاجَ عَنْ عُشْبِ النَّشِيدِ
تَفَسَّخَ ٱلْوَقْتُ ٱلنَّشِيدْ،

اِعْصِبْ عَلَى اُلْبَطْنِ اُلْحَجَرْ
وَاُتْبِعْ أَيَائِلَ عِشْقِكَ
اُلْأَسْمَاءُ فَخٌّ
وَاُلصَّدَى أَنْيَابُ مَكْرٍ رَابِضٍ فِي اُلْمُنْحَنَى،
كَسَرَتْ فُحُولَتُهُ ظِبَاءُ اُلنَّهْرِ
صَاحَ:
ـ مَنِ اُلَّذِي دَسَّ اُلتَّأْكْسُدَ فِي دَمِي؟!
ـ قَمَرٌ؛ يُسَمَّى سُرَّةَ اُمْرَأَةٍ؛
بِأُبَّهَةٍ أَنَارَ
مَفَاوِزَ اُلزَّمَنِ اُلظَّلِيعِ
كُهُوفَ ذَاكِرَةٍ تَبَطَّنَهَا اُلْعَمَى.

7

أَرْضٌ تَأَوَّدَ طَبْعُهَا
تَتْلُو وَسَاوِسَهَا
عَلَى بَقَرِ اُلْحَنَادِسِ
لَيْسَ تُشْبِهُ غَيْرَ دَغْلِ اُلْيَأْسِ،
عَنْ قُرْبٍ أُشَاهِدُهَا

نعَاجاً فِي تَقَاوِيمِ ٱلْخَسَارَةِ
دُلْدُلَا يَهْوِي إِلَى شِدْقِ ٱلْوُحُولِ،
أرَى جَنَازَتَهَا
تَهُشُّ ٱلْعَابِرِينَ زُقَاقَ خَاتِمَةِ ٱلْفُصُولِ
تَقُولُ:
هَا أنَذِي أُفُولٌ
لَا مَنَابِعَ لِلطُّفُولَةِ
جَفَّ مَائِي
وَٱلْمَلَائِكُ غَادَرَتْ شَجَرَ ٱلسُّؤَالِ
مَرَابِعَ ٱلْانفَاسْ،
أيُّ ٱلتَّرَائِكِ يَجدِلُ ٱلْوَسْوَاسْ ؟!

8

أرْضٌ
شُبُوبُ ٱلْوَصْفِ فِيهَا غُرْبَتِي
أصِلُ ٱلذَّوَاتِ بِهَا
وَأشْرَبُ مِحنَتِي
بِيَدٍ

وَأذْبَحُ نَاقَةَ ٱلْأعْرَافِ بِٱلْأخْرَى
كَأنِّي هُدْهُدٌ
وَٱلْمَاءُ تَاجِي

9

وَبَرُ ٱلتَّوَارِيخِ أزْبَارٌ
سَفَائِنُ ٱلْهَجْسِ ٱخْتَفَتْ مِن مُقْلَةِ ٱلرَّادَارِ
قُرْصَانُ ٱلطِّبَاعِ أبَادَهَا،
جُثَثٌ
يُحَنِّطُهَا جُؤَارُ ٱلْغَيْمِ
تَنْشِلُهَا كَمَنجَاتُ ٱلطُّيُورِ
هُنَا ٱلْجَمَاجِمُ شَارِعٌ
يُفْضِي إِلَى كَلْسِ ٱلتَّجَانُسِ
لَا إِلَى مَرْجِ ٱلْجِناسْ،
خَبِّيءْ ظِلَالَكَ فِي قَوَارِيرِ ٱلْحَكَايَا
إِنَّهَا وَشْمٌ يُرِيبُ سَمَاءَهُم
وَٱثْقُبْ رُخَامَ كَلَامِهِمْ
بِمَبَارِدِ ٱلنِّسْيَانِ

فضَّتُكَ ٱلسُّهَادُ
وَحُلْمُكَ ٱلْكُرَةُ ٱلَّتِي وَلَهُواْ بِهَا
فِي ٱلْمَلْعَبِ ٱلنَّوَوِيِّ
تَنْطَحُهَا قُرُونُ ٱلْمَكْرِ،
لَا تَسْأَلْ وَحِيدَ ٱلْقَرْنِ:
كَيْفَ أَجِنَّةُ ٱلْأَشْيَاءِ جَاءَتْ فِي شُكُولِ ٱلرُّعْبِ؟
كَيْفَ ٱسْوَدَّ مَاءُ نُفُوسِنَا؟
هُوَلَا يَرَى غَيْرَ ٱنْتِصَابِ رِغَابِهِ
بَيْنَ ٱلْخَرَائِطِ
لَا يَهُمُّ إِذَا تَرَمَّدَ كَوْكَبُ ٱلْأَحْوَالِ
أَوْ رَضَعَ ٱلْفَضَاءُ مِنَ ٱلْقَتَامِ ٱلْمُرِّ،
أَكْبَرَ مِنْ مَبَرَّاتِ ٱلْفَدَاحَةِ كَانَ سُنْبُلُهُمْ
لَهُمْ كَبِدٌ كَمَا ٱلْبُرْكَانُ
يُطْعِمُ عِطْفُهَا ٱلْغَرْثَى
عُذُوقاً مِنْ لَهَبْ .

10

أرْضٌ
تُمَشِّطُ شَعْرَهَا أيْدِي ٱلنَّذَالَـة
فِي مَفَاصِلِهَا ٱسْتَعَرَّتْ جَمْرَةُ ٱلثَّبَجِ ٱلْمُبَجَّلِ
صُبْحُهَا عَلَفُ ٱلسَّرَابِ
وَمُسْيُهَا عُهْرُ ٱلرِّغَابِ،
تَعَشَّقَتْ فِيهَا كُفُوفُ ٱلْوَقْتِ بِٱلْفَوْضَى
يَقُولُ لَكَ ٱلدَّلِيلُ:
ـ وَأنْتَ تَتْرُكُ آلَةَ ٱلتَّصْوِيرِ تَقْطِفُ مَا تَخَفَّى تَحْتَ أقْمِصَةِ ٱلْكَلَامْ ـ
(هِيَ فُسْحَةٌ فِي سَابِعِ ٱلْفِرْدَوْسِ
أطْعِمْ عَيْنَكَ ٱلسِّرَّ ٱلْمُرَقْرَقَ فِي ٱلصُّرُوحِ
وَخَطْوَكَ ٱلنُّعْمَى ٱلْمُضَاءَة بِٱلتَّآوِيلِ
ٱغْتَبِقْ بِٱلْأُنْسِ فِي رَوْضِ ٱلْمَلَاحَة
كُلُّ مَا تَهْوَاهُ نَفْسُكَ حَاضِرٌ بِٱلذَّاتِ وَٱلْأَوْصَافِ
أنْتَ هُنَا لِتَنْهَبَ وَارِفَ ٱللَّذَّاتْ.)
تَمْشِي...
وَرَأْسُكَ نَخْلَةٌ
تَرْتَجُّ مِنْ عَصْفِ ٱلظُّنُونِ؛

جُـذُورُهَـا
حُمَّى ٱلْوُجُودِ
وَأَنْجُمٌ فِي ٱلْجُبِّ
تَغْزِلُ لِلْفُؤَادِ سَمَاءَهُ.
لِلشَّمْسِ أَرْصِفَةٌ
وَلِلَّيْلِ ٱلطَّرِيقُ،
فَأَيْنَ تَدْفَعُ آلَةُ ٱلتَّصْوِيرِ؟
هَلْ تَضَعُ ٱلْحَيَامِنَ فِي سِلَالِ ٱلرِّيحِ؟
أَمْ تَمْضِي إِلَى رَحِمِ ٱلْبُرُوقْ؟.

11

أَرْضٌ
عَلَى بَحْرِ ٱلْغُرُوبْ
اِزْلَجَّتْ فِيهَا ٱلْجِهَاتُ عَلَى ٱلْجِهَاتْ،
صَبَّتْ مَبَاهِجَهَا
عَلَا عُشُّ ٱلْغُرَابْ
فَوْقَ ٱلَّتِي كَانَتْ لَنَا.....

الرباط ـ مراكش: أكتوبر/ دجنبر 2009

مبارك وساط
(المغرب)

عيونٌ طالما سافرتْ

1 ـ خُطوات

ها الليل قد انتصف
وها أفواهٌ وقعتْ في أشراك
نصبتْها لها الأحلام
أمّا أنا فهذي خطواتي
الأولى
إذْ يحدثُ أن أمشيَ في نومي
ممسِكا بيد طفولتي التي تَطْرف
بعينيها العنيدتين
فيتساقط الرّيش
من بين شفاه الشّتاء الخضراء
وتتصاعد ترنيمةٌ من منقار
الغراب صديقي

الحالمِ في غابة شَعري
أمامي هذه الأشجار الخاشعة
كشموع نائمة في كنيسة
أمامي هذه الطّريقُ شبه المُظلمة
لولا التماعات نصالِ الحصى
لكنّي أتقدّم بعزم
حتّى الحقلِ الصّغير الذي
سأزرعُ فيه قمح
استيهاماتي.

(29 مارس 2011)

2 ـ كأس

مشيتُ تحتَ صفير غيمة
كانتْ تتلهّى
بتتبّع شريط ذكرياتي
وحين وقفتُ أمام باب بيتي
بدأتْ نمالٌ تقتاتُ على

مِلْحِ جفونِ
حديقتي
والقرويّة التي كانتْ عشيقتي
ذاتَ يوم في بيدرٍ ما
ظهرتْ بدورها خلف نافذة بعيدة
باسِمةً ومحاطةً بالعصافير
باسِمةً وتنقُر
على طبلة أذن الريح الرّصينة
يا عشيقتي يا عشيقتي
كوني لي خيمة
على جبل الكهرباء
بهذا رفعتُ عقيرتي وأنا
في غُرفةِ نَومي
أتهيّأ للإبحار
في كأسٍ غريبة.

(2011 ـ 2 ـ 11)

3 ـ غريبٌ أمرُ هذا الحقل...

غريبٌ أمر هذا الحقل
إنّه متجهّمٌ على الدّوام
وهذا النّاي
الذي ليسَ سوى بلعوم مديد
وهذي البئر التي حفرناها
أيامَ المُراهقة
وها قد وَلَدتْ قُمصانا ووزّعتْها
على حاملي الدّلاء الهائمين
غريبٌ حالُ هذي المداخن
المهجورة على السّطوح
حين ننظر إليها بعيوننا التي
طالما سافرتْ
رفقة لقالق
الطّفولة

(30 مارس 2011)

4 ـ أُفَكِّر بطريقة سِرّية

رغْمَ النّظرات المُشَجّعة الّتي
تكيلُها لي عيونُ النّبيذ كلَّ مساء
والكلامِ الجميل الذي
تحملُه إليّ رسائل الأصدقاء
فحياتي أصْبَحتْ تُضْجِرُني
أطِلّ من نافذتي التي تكُون دائما
رائقةَ المزاج حين يُمرِّرُ البرْد أصابعه
على ظهرِها الأملس ذي الفجوات
أُطلّ فأسمع صوتا غريبا وأقول
لنفسي: لعلّه حفيفُ
نَهْدَيِّ الشجرةِ اليافعة النّائمة
جنب باب الحديقة
ثُمّ تبهَرُ عينيَّ التماعاتٌ تتوالى
هنالك في البعيد فأفكّر:
ربّما هذه الومضات
تصدر عن الكاميرا التي
يلتقطُ بها جاري النَّهرُ صُورًا

لعشيقاته المُتهاديات
تحت رذاذ المطر
أراهُنّ الآن من نافذتي وأبدأ في عدّهنّ
هكذا من دون هدف
ثُمَّ أقول في سِرّي: هذا النّهر
دون جوان حقيقيّ
أقول ما أقول وأفكّر
بطريقة سِرّية تماما
لأجعلَ من حياتي صديقةً
ساحرةً قَدَماها من مرجان
ولها رموشُ الكمنجات
هذا ضروريّ لئلا تنقذف سِهام
من سُرَر الكراكيّ التي تحلّق
الآن فوق رأسي
فيتفتّقَ جلدُ هذي الصّبيحة ولا
يبقى لي سوى
أن أرفوَه
بعروقي

(2010_10_14)

5 ـ مباراة

بِلَيْلكة بين الشّفتين،
البطلةُ تنتظرُني لنتبارَى
في الضّحك الشّديد الصّاخب
طيلةَ أمسية بأكملِها.
عليّ إذنْ أنْ أُبرهِنَ على مقدراتي
وبعدها فحسب أُصبح مرحّبا بي في البيت الجميل
حيث تعيشُ البطلة، وكلَّ صباح،
بعد أن تُنْهي تمارينها على الضّحك المديد،
تُطِلّ على مسكن العُميان وعلى
المعبَد ذي الحراشف الذي يؤمّهُ
عَبَدةُ المرجان
والصّيّادون المُلتحون.
وهي الآن تنتظرني بِلَيْلكة بين الشّفتين
وَدَرْءًا للسّأم تتذكّر صِباها
وكيفَ كانت حاكمةً على إقليم الدّموع
الذي أصيبتْ أشجارُه ذاتَ مرّة
بالذّبحة الصّدريّة فهجرتْهُ

العصافير...
هِيَ تنتظر وأنا أسيرُ نحوها
رافعا رأسي
واثقا من نفسي
ذلكَ أنّ ثمّة موجودًا أهمَّ من القطارات
وحتّى من السّينما
وبكلّ تأكيد من النّدى نفسِه
وهو الذي يجعلني لا أشكّ
في قُدرتي على الضّحك لفترات
طويلة طويلة:
إنّه القفصُ الصّدْري!
إنّهُ القفصُ الصّدريّ!

(30 مارس 2011)

6 ـ ساقُ المُحارب

الأخبار القادِمة من الغابة القريبة
تؤكّد أنّ الأشجار العسكريّة
التحقتْ بمواقِعها في الأقفاص الصّدريّة
للموتى
إنّها حربٌ جديدة بدأتْ
وها أسنانُ الجواسيس قد انتشرتْ
في فضاء المدينة
وثمّة من لمْ يُغادر بيته ومع هذا
أصبحتْ له ساقُ محارب
مُثقّبةٌ بالرّصاص
وفي الشّوارع رُئِيَتْ نساءٌ
منقّباتٌ بشفاههنّ
وصرخاتُهنَّ تحت رموشهنّ
والمغنّي الذي كان قد عوَّدَنا
على مَرَحه ودَنْدناته
انكمش في زاوية بزقاق مهجور
حيثُ يتتبّع هَلْوساتِ عِظامِه

كما لوكانت شريطا سينمائيا!..
لكنْ جميلٌ أنْ تكونَ قد جاءتْ لنجدتنا
هذه البِركة
التي يُقال إنّها
سليلةُ جبلٍ جليدٍ مَهيب
أن تكون قد وصلتْ كلُّ هذي الأجراس
وهذه السّمكة التي هي كُبرى
وزيرات البحر...
جميلٌ أن أكون جالسا إلى هذه الطاولة
أمامي إبريقُ القهوة الصّغير هذا
المُرصّعُ بنقوشٍ تُخَلِّد ذكرى فراشات
عاشَتْ في محاجر أسلافنا
وكانتْ لهم أحلاما...
فكيف وَصل إلى بيتنا هذا الإبريق
الذي لمْ أرَهُ من قبل؟
رفيقتي التي حدَستْ تساؤلي
قالتْ إنّهُ من إنتاج
مَصنع خالها

(2010_10_12)

7 ـ قرير العين

لامُباليا أتقدّمُ بين الأشجار في هذه اللحظة التي تخفّفتْ من كَيْفَ ولماذا... إنّها لحظةُ إغفاءة المطر. وها الجدول الأنيق الذي بالكاد خرج من الطفولة، يُربّت على خدّ سلحفاة، يَلْحسُ زَبَدَ جُفونِها.

ألوّح بيدي للحمامة التي دَوّختْ صّيادي المنطقة، أُصْفِرُ لأرنبٍ ذاهل، وَقَفَ تحت شجرةٍ يمسحُ عَرَق جبينه، وأُلقي بالسّلام على البِرْكة التي شكّلتْها مياهُ الألم... وليست عظامي بالحزينة فهذا نَشيدُها، أمّا القناني التي تركتُها في بيتي لتحرُسَه فهي تتنقّلُ في أرجائه بأقصى الحَذر، وليس مُحتملا أن تقع اصطداماتٌ بينها...

وسطَ الدّغل إذن أمضي، باسِما في سِرّي من غمغماتِ صيّاد أحبطتُ مساعِيَه بصفيري.

(2010_10_12)

ياسين عدنان

(المغرب)

في مطارات العُبور

المدُنُ لا تُلوِّح بالمناديلِ في
المطارات
المدنُ لا تلوِّحُ
بقُمْصان أطفالها
في أغاني الصباح
المدنُ
لا تستقبِلُ الزُّوار بالأحضانْ
المدنُ اسمنتٌ
زُجاجٌ باردٌ
وحديدْ
المدُنُ غيرُ الأوطانْ
وَصالاتُ الترانزيت تكذِبُ يوميّاً
على الغُربَاء

في مطارات العُبور
نُعلِّقُ شَخيرَنا
على أوَّل بوَّابةٍ
لكيلا يصْدَأ بين جُفونِنا
النُّعاس

نترَجَّلُ عن غيومِنا وسماواتِنا
نُخبِّئُ
الأقمارَ
في مَحاجِرِنا
نبحَثُ عن مدافنَ هشَّةٍ
لظِلالنا
ونتخفَّفُ تماماً من جُنونِ السَّفر

اخرُج من غيْبِكَ
أيها الفارس الجوَّال
وترجَّل إلى حين
اخرج من غيبك
واترُك نواياك ترعى بسلام

في مَرْج المعاصي
اخرُج من غيبك وعلِّق مفتاحك
في شَقِّ لَمْعَةِ البرق
كما تُعلِّقُ ريحٌ بارودَها وغنائمَها
على كتفِ العاصفة
اخرُج من غيبك
لتُشَذِّبَ النيرانْ
فهُدْنَتُك الصغيرةُ هنا
في صالةِ الترانزيت
أشبَهُ
بأغنيةٍ حزينة
أشبهُ بعزفٍ على نايٍ أعمى
وسْطَ قبيلةِ طُرشانْ

في مطارات العُبور
نُضيِّعُ تعاويذَنا
نسفحُ حليبَ أسمائنا
أمام البوَّابات
لنتحوَّلَ

إلى جَوازَات سفرٍ
وبِطاقَاتِ إرْكاب

نتحولُ إلى أكياسٍ
وصَناديقَ
أُفرِغَت للتوِّ من قطارِ الحَمُولةِ
وتنتظرُ الشحنَ باتجاهِ
مَخْزنٍ مُهمَلٍ
شمالَ الهجران

في صالة الترانزيت
لم يكفِكَ الساندويتش
ولا الجُنيهاتُ الثلاثة في استراحةِ
الأنترنت
ولا التجوُّلُ بينَ متاجِرَ
بضائِعُها الـمُرتَّبةُ
لا تعنيكْ

في صالات الترانزيت

نتحوَّلُ إلى أطفالٍ ضائعين
نكادُ لا نعرفُ ما نفعله بأجسادنا
فنستحِمُّ بالعطور
من مختلف الروائح والماركات
ولا بأرواحنا
ولا بالوقت الذي يُخرِجُ لنا لسانَهُ
شامتاً
في غفلةٍ من مُدرِّسِي التاريخ

كان ابنُ خلدون رفيقي في الرّحلة. وكنا نتبادَلُ الأدوار. يحدثُني عن فاس وتونس وقاهرة المعزّ، وأحدِّثُه عن مراكش وباريس وبرلين مقصدِيَ الأخير بعد هذا الترانزيت الانجليزي الطويل. يحدّثني عن المغول وعن تيمور الأعْرج حفيدِ جنكيزخان، عن الملكِ الظاهرِ برقوق وقبلَهُ عن سلطان فاس أبي عنان. وأحدِّثهُ عن مُلوكِ الطوائف الجُدُد في القرن الحادي والعشرين. كان ابن خلدون يُمْلي فصلاً غامضاً من سيرتهِ المنقَّحةِ على راوٍ أعمى، وغيرَ بعيدٍ عن خَلوتهِ
تمطَّتْ قططٌ هرمةٌ
ونبحَتْ كلابْ

في مطار هيثرو
كنتُ أُحصي أرواحي في حانةٍ صغيرةٍ
أمامي بيرةٌ وشريحةُ لحمٍ
قطعةُ جُبنٍ
وكتابْ
ومعي "العلَّامةُ" ابنُ خلدون

كنتُ غريباً كحكايةٍ غريبةٍ، وحيداً
كبطلٍ خارج الحِبْكةِ
مُتعَباً
كما يليقُ
برحَّالةٍ قُروسطي
وكنتُ أقرأ ابنَ خلدون

هنا الكَوْنانِ والثَّقَلانْ
هنا المغْرِبان
والمشرِقَانْ
هنا الفَريقانِ
من عُرْبٍ ومن عَجمٍ

من ذَكرٍ ومن أنثى
من حُورٍ وَوِلْدانْ

لكنّني
كنتُ غريباً
كحكايةٍ غريبةٍ
ووحيداً كنتُ..

على كتفيَّ
يجثمُ نُعاسٌ ثقيلٌ
طينٌ بَليلٌ
قوافلُ وحُرَّاسْ

وفي رأسي
ترتفِعُ أبراجٌ تُطلُّ
على مدينةٍ
تَسيلُ
من عيْنِ الخُرافَة

و
تُقرَعُ
أجْراسْ.

ملحوظة: هذا النص مقطع من قصيدة طويلة ستصدر قريبا في كتاب شعري تحت عنوان **"دفتر العابر"**.

Revue Al Bayt (19- 20).indd 160 1/02/12 0:32:00

مؤانسات الشعري

Revue Al Bayt (19- 20).indd 161 1/02/12 0:32:00

Revue Al Bayt (19- 20).indd 162 1/02/12 0:32:01

جان ماري شايفير(*)

عن الرّومانيسْك

بالقياس إلى مفاهيم أدبية أخرى كثيرة، تتوفر مقولة "الرومانيسك" le romanesque، إذا أمكن الحديث عن مقولة للرومانيسك، على وضع خاص إلى حد ما، الأمر الذي يجعل تحليلها مسألة شائكة.

فالرومانيسك، في المقام الأول، مصطلح لا يُستعمل في حقل الدراسات الأدبية فحسب، بل في الحياة اليومية كذلك. إنه مصطلح ينتمي إلى المفردات المشتركة، كما ينتمي إلى المفردات العالِمة. والجميع يعلم، أيضا، أن المصطلح الذي اشتق منه، أي مصطلح"روايـة" (roman)، كان يشير في الأصل ليس إلى وقائع أدبية، وإنما إلى وقائع لسانية، أي إلى الكتابات باللغة الرومانية[1] romane. وهذا يفسر، على سبيل المثال، السبب الذي يجعل أحد وجوه مفهوم "الرواية"، الذي دافعت عنه حلقة"يينا"، أي الوجه الشعري ـ الفانطاستيكي، ينحدر، أكثر مما نعتقد عادة، من قراءة أدب الغزل، وروايات الفروسية، وكذا الأدب الروائي الإسباني. وهذا يصدق، كذلك، على الممارسة الأدبية، وخصوصا على نوفاليس في رواية[2]"Heinrich von Ofterdingen" وعلى بعض محكيات تيك[3] Tieck.

(*) يعمل جان ماري شايفير مديرا للأعمال بالمركز الوطني للبحث العلمي بفرنسا. وهو من أبرز الباحثين المعاصرين في ميدان الإستطيقا العامة ونظرية الأدب. من أبرز مؤلفاته:"لماذا التخييل؟"و"ما هو الجنس الأدبي؟"و"الفن، الإبداع، التخييل ـ بين علم الاجتماع والفلسفة". (المترجم).

(1) صفة تُطلق على مجموع اللغات التي انحدرت من اللاتينية في أوربا. (المترجم).

(2) رواية غير مكتملة من تأليف الإخوة نوڤاليس سنة 1802. وهي بمثابة رواية"تعلم"تجري في عالم تخييلي ورمزي يعكس العالم الداخلي لشخصياته. (المترجم).

(3) لودفينغ تيك أحد أبز الكتّاب الرومانسيين خلال القرن التاسع عشر. كان مجايلا لكل من نوڤاليس وهولدرلين والإخوة شليغل. من بين رواياته الصادرة بالفرنسية: "الحب والسحر"، التي ألفها سنة 1811م. تجمع كتاباته بين الروح الرومانسية والبعد الفانطاستيكي. (المترجم).

مهما يكن من أمر، فإن هذه الجينيالوجيا المعقدة، وكذا تنوع استعمالات المصطلح، مسؤولان عن تطور تاريخي، وعن تنوع دلالي سانكروني عشوائيين إلى حد ما.

في المقام الثاني، لا يقتصر الحقل التعييني، لمصطلح"رومانيسك"، على الحقل الأدبي، ولا حتى على الحقل الفني. إنه يستعمل لتوصيف ليس فقط طريقة أو طرق التشخيص، بل طريقة أو طرق العيش كذلك. وهذا يطرح مسألة العلائق المحتملة بين المجالين، [مجال التشخيص ومجال الحياة]: فهل الحياة هي التي تحاكي تشخيصه باستخدامه باعتباره نمذجة، أم أن المقولة الأدبية لـ"الرومانسيك" تستند إلى تحليل نمط معين من الإيطوس éthos الوجودي(4)؟، أم أنه يجب تصور علاقة سببية تمشي في الاتجاهين معا، كما هي الحال غالبا في حقل المقولات الثقافية (التي تحيل دوماً على ذاتها بالقوة)؟. إننا نميل، بصفة عامة، مثلما أكد ذلك النجاح الدائم للمقولة الشهيرة لأوسكار وايلد، إلى الاعتقاد أن الحياة تحاكي الأدب. لكن، إذا أخذنا في الاعتبار منطق الإحالة الذاتية، فإنه ينبغي التفكير، بالأحرى، في علاقة ثنائية تبادلية.

في المقام الثالث، وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، سواء تعلق الأمر بالصورة النعتية أم الاسمية، فإننا نجد أنفسنا في مواجهة تاريخ متحرك جداً ومعقّد. يبدو أن الورود الأول، في اللغة الفرنسية، لنعت "romanesque"، قد وُجد خلال القرن السابع عشر (سنة 1627 عند صوريل، بالمعنى التالي:"ما ينتمي إلى الرواية"). وكما أسلفنا، فإن هذا النعت مشتق من مصطلح"roman"، الذي عرف بدوره تاريخا طويلا من الاشتقاق الدلالي: فقد كان المصطلح يشير، في البداية، إلى اللغات الرومانية romanes ؛ ثم انتقل فيما بعد ليدل على المحكيات المنظومة المنتمية للعصر القديم (رواية الإسكندر) ؛ ثم استعمل، في مرحلة ثالثة لتوصيف محكيات النثر ذات الأصل الروماني romane أو الكلتي celtique (رواية الثعلب، رواية تريستان مثلا). بعد ذلك اتسع المعنى ليشمل كل ضروب محكيات المغامرات العجائبية أو الغرائبية. وفي النهاية بات يشير (فيما بين

(4) المقصود بمفهوم الإيطوس مختلف العادات والطبائع والسلوكات التي تسم جماعات معينة في حقبة تاريخية معينة. (المترجم)

القرنين 17 و 18) إلى الرواية باعتبارها جنساً بالمعنى الحالي للمصطلح، مع إغنائه بدلالات مرتبطة بمصطلح "romance"، الذي كان بدوره يعني، حسب الحالات، شكلا ملحميا مختزلا للأدب الإسباني، أو أنشودة الحب. وهو المعنى نفسه الذي حافظ عليه المصطلح إلى يومنا هذا، بما أننا لازلنا نعتمد عليه للحديث عن الأناشيد أو التخييلات العاطفية.

يفسر هذا الاشتقاق الدلالي للمصطلح، وجود إسقاطات استرجاعية مفرطة، يعد مفهومنا المشترك الحالي، للفظة"رواية"، الحالة الأكثر تمثيلية: ذلك أن الجاذبية الآسرة إلى حدٍّ ما، التي يمارسها مفهوم "نظرية الرواية" على الدراسات الأدبية، تعود، على الأرجح، من بين ما تعود إليه، إلى كوننا نخلط بين هوية المصطلح وبين هوية دلالية عبْر ـ تاريخية مفترضة قد تكون هي المتحكمة في تطوره.

وبالفعل، فإن المصطلح، وحسب الحقل المرجعي الذي نعوّل عليه، (وهو الذي يعني، في حالات كثيرة، بالملموس ما يلي: حسب القرن الذي يكون الباحث متخصصا فيه)، ينطوي على مفاهيم متعددة، وغير القابلة للتوفيق في بعض النقاط. ومن ثم، فكل واحد، إذن، بإمكانه تطوير نظرية للرواية خاصة به انطلاقا من المتن الذي يفضّله، مع الوهم الذي يجعله، بفعل الامتداد التاريخي للمصطلح، يظن أنه يغطي حقلا أوسع بكثير. وفي الوقت ذاته، فإنه بإمكان أي منافس آخر، أن يدحض بسهولة ويفند هذه النظرية بهدف اقتراح نظرية منافسة ترتكز على متن مخالف، وهكذا دواليك.

الصعوبة الأخرى، التي تعترض حصر الحقل المعجمي لمصطلح "رومانيسك"، تنبع من كون المصطلح ليس له تاريخ واحد يمكن أن يكون هو تاريخ جينيالوجيته الفرنسية، بل إن له تواريخ متعددة في مختلف اللغات الأوروبية. والحال، وحسب اللغات، أن شبكة التمايز التاريخي التي وجد فيها تختلف اختلافا كبيرا. من المعلوم أن المصطلح، في اللغة الإنجليزية، وجد نفسه داخل ثنائية مصطلحية كثيفة جدا، هي الثنائية التي يتقابل فيها مصطلحا "romance" و"novel". فداخل هذا الزوج، يجد المعنى الموضوعاتي لمصطلح "romanesque" نفسه محصورا في حقل الرومانس romance، هذا في الوقت الذي يتطابق فيه مصطلح novel، بصفة عامة، مع ما يمكن تسميته في اللغة الفرنسية ب"الواقعية". أقول"بصفة عامة"لأنه تكفي قراءة إيانْ واطْ للانتباه إلى أن

المفهومين، في حقيقة الأمر، لا يتداخلان إلا جزئيا. والوضعية الألمانية مختلفة بدورها، مادامت اللغة الألمانية، خلافا لمثيلتها الإنجليزية، لم تبلور مقابلا لمصطلح novel، ومادام الحقل المعجمي،الذي فرض نفسه، عموما، بدءا من القرن 18، للإشارة إلى مجموع الأدب التخييلي الذي يندرج تحته romance و novel، أي مصطلح"رواية"، هو اقتراض من أصل"romance". ينبغي التذكير، في هذا الصدد، بأن الحقل المعجمي لمصطلح"رواية"، على الأقل إلى حدود الحركة الرومانسية، كانت تنافسه مصطلحات ألمانية مثل Erzählung أو Geschichte، اللذين تختلف أطرهما المقولاتية وانتماءاتهما الدلالية اختلافا كبيرا عن أطر المصطلح الفرنسي"roman". أما بالنسبة للنعت الوصفي romanesk، فإنه لم يظهر إلا في وقت متأخر. وعلى الرغم من كوْني لا أعرف جيدا الوضعية بالنسبة لإسبانيا وإيطاليا، فإنه يبدو لي، مسبقا، أنه من المحتمل أن يكتشف المرء هنا أيضا وضعيات مختلفة.

بالإمكان إضافة صعوبة أخرى كذلك، أقل أهمية، لكنها مع ذلك تشوش، في غالب الأحيان، على المحللين: وهي أن المادة المعجمية الوصفية "romanesque" نفسها تشتغل، غالبا، باعتبارها مقولة مشبعة جدا بسلّم للقيم. ففي الوقت الذي انتهى فيه مصطلح "roman" إلى فقدان دلالاته السلبية، ظل مصطلح "romanesque" دائما ملتبسا، على الأقل حين يؤخذ بالمعنى الموضوعاتي وليس بوصفه تعيينا أجناسيا. يمكن، بكيفية أدق، تقديم الافتراض الذي مفاده أن ما يزيد في أهمية إضفاء الطابع القيمي axiologisation السلبي هو كون المصطلح قريبا من دلالته غير الأدبية، دلالته العادية، وكونه بالتالي يجد نفسه مرتبطا بدلالات الإحساس والعاطفة الكاذبة، بل وحتى بالكيتش[5] kitsh.

لنحاول، إذن، في خطوة أولى، عزل ما هو ثانوي عما هو جوهري، بغية الحصول على تحديد يمكن أن يكون مجدياً ومفيداً.

(5) نوع أدبي قديم يمزج بين خليط من الأساليب المنتمية إلى الذوق الردئ. (المترجم).

1. الرومانيسك، الرواية، التخييل

حين نوظف مصطلح "romanesque"، كما أسلفت، فإنه سرعان ما يخطر ببالنا مصطلح "رواية". لذلك أريد أن أنطلق من هنا لأحاول أن أتبين إلى أين يمكن أن يقودنا هذا المسلك. أذكّر أن العلاقة بين الرواية والعنصر الروائي roman et romanesque، داخل منظور سانكروني، تعود إلى ملاحظة بسيطة تتمثل في كون المصطلح الثاني يشتغل، من بين ما يشتغل به، بمثابة شكل وصفي للأول. ومن ثم، فإن عبارة"شكل الرواية"يمكن أن تُستبدل بعبارة"الشكل الروائي"، مثلما أن عبارة"جنس الرواية"بالإمكان استبدالها بعبارة"الجنس الروائي"إلخ. وعليه، فالاختلاف القائم بين المصطلحين يعود ببساطة إلى الشكل النحوي للأدوار التركيبية، وإلى المورفولوجيا اللغوية. أما دلالاتهما وامتداداتهما فهي نفسها: يتعلق الأمر بالرواية بصفتها جنسا، أو بتعبير أدق، بصفتها طبقة نصية توحدها علاقات جينيالوجية، إذا ما أردنا قبول أن المنطق الأجناسي للرواية لا يتحدد لا بواسطة معايير تأسيسية (كما هي الحال في أفعال اللغة)، ولا بواسطة معايير ناظمة (كما هي الحال، مثلا، في الأشكال الشعرية الثابتة)، وإنما يتحدد بواسطة علائق التقليد التاريخي. فلو لم يكن لمصطلح "romanesque"، سوى هذا الاستعمال، لكان بالإمكان، إذن، تأويله داخل منظور أجناسي. غير أنه المصطلح، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، يملك، في الواقع، معنيين كبيرين: معنى **أجناسيا**، ومعنى **موضوعاتيا**. وهكذا يمكن الانتقال، عند الضرورة، من تحديد أجناسي ("الجنس الروائي"، "الأدب الروائي"، "الأسلوبية الروائية" إلخ)، إلى تحديد موضوعاتي ("العالم الروائي"، "السلوك الروائي"إلخ). وبطبيعة الحال يوجد قاسم مشترك بين المعنيين، إذ أن هناك حالات تاريخية عديدة للـ"رواية"، باعتبارها تعيينا أجناسيا جنيالوجيا، تتطابق فيها مع نمط معين من المحكيات التي تصوغ صوْغاً موضوعاتيا الرومانيسك بالمعنى الموضوعاتي للمصطلح، أي من حيث هو إيطوس خاص مرتبط ببنيات سردية خاصة جدا. لكن هذا لا يمنع أنه بالنسبة للعديد من الحالات التاريخية الأخرى للأدب، تتباين الدلالتان، بل وتتعارضان. يمكن للنعت "romanesque"، بالمعنى الأجناسي، أن ينطبق

كذلك على محكيات خيالية تعتبر، من وجهة نظر الإيطوس، في الحقيقة، رومانيسكياً مضاداً: مثلا، في حالة الأدب الفرنسي، يعتبر الأدب الروائي (بالمعنى الأجناسي) خلال الستينيات، في جانب كبير منه، أدبا رومانيسكيا مضادا (بالمعنى الإيطوسي).

من ثم، بطبيعة الحال، تأتي أهمية تمييز كالذي تتوفر عليه الإنجليزية، والذي يسمح لها بالتمييز بين الروايات الرومانيسكية والروايات غير الرومانيسكية: فحيث لا ترى اللغة الفرنسية (وحتى الألمانية كذلك) سوى جنس واحد ("الرواية")، فإن الإنجليزية تميز بين جنسين اثنين هما: novel و romance. من المعلوم أن المعايير التي تحد من المجال الامتدادي الذي تشير إليه الإنجليزية بمصطلح romance هي مقاييس موضوعاتية أكثر منها جينيالوجية، وأن هذه المقاييس الموضوعاتية تتطابق بدقة مع الاستعمال الثاني لمصطلح "romanesque" بالفرنسية. بعبارة أخرى، إن جنس"الرواية"، في اللغة الفرنسية، أو الرومانيسك، بالمعنى الأجناسي للمصطلح، هو واحد من الأمكنة التي يمكن أن نجد فيها تمثيلات للرومانيسك بالمعنى الموضوعاتي للمصطلح، وبالتالي للرومانس "romance" الإنجليزي: "الرومانيسك"، باعتباره تحديدا موضوعاتيا، يشير إلى خصائص ممثلة بوساطة محكيات وليس إلى الجنس السردي الذي يمثلها.

لعل في القول، كما أسلفت، إن الجنس الروائي الفرعي، الذي تطلق عليه الإنجليزية مصطلح romance، لا يشكل سوى تمثيل من بين تمثيلات أخرى للرومانيسك، نوعا من المبالغة، على الأقل إذا انطلقنا من منظور تاريخي. ذلك، أنه إذا استمر"الميطوس"أو "الإيطوس"موضوع الحديث، في الإشارة إليه بمصطلحيْ romanesque أو romance، عوض مصطلح آخر، فذلك مردّه ربما أيضا إلى أن الأدب الرومانيسكي، من الناحية التاريخية، كان أحد المجالات النصية الموسومة كثيرا بهذا"الميطوس"أو الإيطوس". غير أن الرومانيسك le romanesque، كما سجل ذلك نورثروب فراي من قبل"(...) هو شكل أقدم من الرواية". وكان يعتبره، على وجه أدق، نتيجة تبدّل للأسطورة، ويجد أوّل تمظهراته النمطية في محكيات وسير القديسين، وفي رواية الفروسية. لكن يتعين، بطبيعة الحال، العودة إلى الوراء كثيرا، وصولا إلى روايات العصور القديمة، على الأقل إلى أحد

فروع الرواية القديمة "الإثيوبيات"("Les Ethiopiques[6]" وليس "Le Satyricon[7]").

ورغم الاتفاق على هذا، يبقى أن حضور الرومانيسك لا يمكن أن يقتصر على ميدان التخييل الروائي، حتى وإن حدده الباحث بكيفية واسعة جدا. هكذا، إذن، نجد عناصر وملامح روائية في الكتابات التأبينية القديمة، عند أوفيدْ (في بعض حكايات كتاب **"التحولات"**، وفي"بيرام وتيسبي"، على سبيل التمثيل)، وبطبيعة الحال في محكيات "لاريوست" l'Arioste، كما سبق أن سجل ذلك شليغل من قبل، أي في العديد من الأعمال والنصوص التي لا يمكن اعتبارها روايات. علاوة على هذا، يجب، كذلك، توسيع المتن بعيدا عن حقل المحكي. ويكفي، في هذا الصدد، التفكير في المسرح مثلا. وهنا أيضا سبق لنورثروب فراي أن سجّل ما يلي: إن بعض مسرحيات شكسبير (مسرحية **"العاصفة"**، على سبيل المثال، أو**"روميو وجولييت"**) هي بمثابة تمثيلات نمطية للرومانسيك. لا حاجة إلى الإضافة أن هذا الحكم يصدق أيضا على العديد من النصوص الدرامية الرومانسية، مثل نصوص فيكتور هوجو. ولا ينبغي، فضلا عن ذلك، حصر سؤال الرومانيسك في سؤال الأدب "الكبير". فإذا رغبنا في الإبقاء على مثل هذا التضييق والحصر، قد لا نلتفت إلى الأهمية التي تحتلها الموضوعاتية الرومانيسكية في الثقافة المعاصرة. وبالفعل، فقد تم في الكثير من الحالات، تسجيل انحسار الرومانيسك في التخييل اللفظي"الحديث" أو "الحداثي"، واستُخلص من ذلك، عموما تراجع الرومانيسك. إن هذه القراءة التاريخية تتناسب كثيرا وتنسجم مع الأطروحات التي تعتبر الحداثة بمثابة "خيبة أمل"، أو بمثابة نزعة نثرية؛ وبالتالي تجعل الرواية الحديثة مطابقة إما للواقعية (كما هي الحال مع جورج لوكاتش)، أو للرواية المضادة. هكذا يمكن التذكير بأن نورثروب فراي، من خلال صدوره عن رؤية هيجلية

(6) **"الإثيوبيات أو مغامرات تياجين وشاريكلي"**، رواية يونانية كتبها هيليودور في نهاية القرن الرابع للميلاد.(المترجم).

(7) رواية كُتبت باللغة اللاتينية، وهي منسوبة لبيرون الذي عاش في عصر الإمبراطور نيرون. تجمع "الساتيريكون" (المشتقة من الكلمة اللاتينية "satura"، والتي تعني: الخليط والمزيج) بين الأسلوبين الشعري والنثري، وبين اللاتينية الكلاسيكية والعامية. (المترجم).

ضمنيا، قد دافع عن كون هذا التطور لأدب الرومانيسك، في اتجاه ما أطلق عليه هو نفسه "قطب التهكم"، كان يتطابق مع وجود تطور حتمي. غير أن الأمور ليست بهذه البساطة مع ذلك. أولا، لست متأكّدا، فيما يخص الأدب المسمى أدبا تقدميا، من أن ما كان يبدو فرضية جائزة ومقبولة، خلال الخمسينيات والستينيات أو السبعينيات، لا يزال صالحا للوضعية الحالية. فما كان يُمدح أو يُذمّ، عادة، باعتباره عودة"ما بعد حداثية"إلى التخييل، يبدو، بالنسبة إليّ، مطابقا بالأحرى لتنشيط جديد للشريان الرومانيسكي. بعد ذلك، لم يتوقف الرومانيسك قط، في ميدان أدب الاستهلاك اليومي، عن أن يكون أحد الشرايين الأكثر أهمية، خصوصا في شكل l'heroic fantasy والخيال العلمي (يكفي التفكير، هنا مثلا، في عالم المانغا mangas).

أخيرا، وبصورة أعمق، لا يمكن أن يُختزل الرومانيسك في مقولة أدبية محض. وبالفعل، مهما تكن الوضعية في ميدان الأدب، أي حتى وإن كان هناك انحسار وتراجع محتمل للرومانيسك، فإن هذا الأخير عوّض نفسه كثيرا بحضوره الكلي داخل ما يشكل اليوم ميدان فن التخييل بامتياز، أي ميدان السينما، حتى في أشكالها المتلفزة. مثل هذه النقول للأشياء التخييلية، من وسيط تواصلي إلى آخر، ليست نادرة، لكن ما هو مثير هي الأهمية التي حاز عليها الشريان الرومانيسكي في السينما، وذلك تقريبا منذ بداياتها على الأرجح. إلى حدّ أنه إذا رغب المرء في التساؤل عن المصير الحالي للرومانيسك، وبخاصة عن نماذجه الأكثر مثالية، فإنه يتعين عليه الالتفات، أولا وقبل كل شيء، نحو التخييل السينمائي، كما تشهد على ذلك أفلام رعاة البقر "الكلاسيكية"، والتراث الواسع ـ المبخّس عموما ـ للأفلام التاريخية القديمة، وميلودرامات العصر الذهبي لكل من فانسانت مينيللي ودوغلاس سيرك، أو أيضا، جزء كبير من أفلام المغامرات وأفلام الخيال العلمي اليوم.

في هذا الصدد، وبصرف النظر عن أهميته السينمائية الخالصة، يعدّ فيلم "حرب النجوم" **الحلقة** الرومانيسكية الأكثر دلالة خلال العقود الأخيرة، حسب مختلف وسائط الإعلام.

ما أسعى إلى اقتراحه، من وراء هذه الملاحظات غير المترابطة، هو أن الرومانيسك، في حقيقة الأمر، يمكنه توظيف كل أشكال وأنماط القدرة التخييلية. وباختصار، إنه يشكل، لا محالة، أحد الموضوعات الكبرى للتخييل، أي للقدرة التخييلية كما للفنون التخييلية. بل يمكن القول إنه أحد الأنماط الأصلية archétypes للنمذجة التخييلية، أو لكي نتحدث مثل أندري جول، أحد الأشكال البسيطة للتخييل، أو كذلك هو أحد التوليفات لتوليد العوالم التخييلية.

2. عن بعض سمات الرومانيسك

استعملت، لحد الآن، مصطلح"الرومانيسك"كثيرا دون أن أقول كلمة واحدة عما يمكن أن يطابقه على صعيد الواقع الأدبي، وبشكل أوسع الواقع التخييلي. كما تحدثت، بصدده، من بين ما تحدثت عنه، بصفته توليفا للتوليد التخييلي. وقد آن الأوان، إذن، لمساءلة ما يمكن أن يكونه هذا التوليف. والحال، كما قلت ذلك بصورة عابرة، من الملاحظ أنه بالنظر إلى التاريخ المتشابك والمعقد على الأقل للمصطلح، يبدو أن هناك إجماعا شبه عام حول السمات الأكثر ثباتا ورسوخا للرومانيسك، مثلما يمكن تتبع تاريخه منذ العهد القديم إلى أيامنا هذه. فما هي هذه السمات؟

سوف أقتصر، هنا، على أربع منها تبدو لي هي الأهمّ:

أ ـ الأهمية التي تعطى، داخل سلسلة الحكي، لمجال العواطف والأهواء والأحاسيس، وكذا لصيغ تمظهراتها المطلقة والقصوى: في البرنامج الرومانيسكي، يتحرك الفعل، أساساً، بدافع الترجمات السلوكية للحياة العاطفية للشخوص، وخصوصا بدافع المكوّن الأهوائي لحيواتهم الداخلية. بل إن نورثروب فرايْ قد دافع عن فكرة كوْن الارتباط العاطفي بالحياة الداخلية للشخوص هو الذي يطبع الرومانيسك، في تعارض مع الرواية التي"تهتم، في نظره، بالطبائع كما تتمظهر في وسط اجتماعي معين". لكن يبدو لي هذا الحكم مبالغا فيه. وسأكتفي بتقديم مثالين اثنين من المجال السردي. تهتم رواية روبرت موزيل **الرجل الذي لا خصال له** l'Homme sans

qualités، في عمقها، بالحياة الذهنية لشخوصها، ومع ذلك لم أسمع أحدا قط يصف محكي موزيل ب "روائي"؛ والسبب في ذلك يعود، على الأرجح، إلى أن الطويّة، التي تعتبر مركز **الرجل الذي لا خصال له** هي طوية التفكير، بل طوية الاجترار الفكري، أكثر مما هي طوية الأهواء. وبتعبير آخر، إن الأهواء ذاتها، مثل الأهواء الموجودة بين "أولريش "وشقيقته"أغاطا"، تغدو أشكالا من التجارب الفكرية.

كما تبدو رواية **"عوليس"** لجيمس جويس مثالا مضادا إضافيا للأطروحة القائلة بوجود تماثل كلّي بين الطوية والرومانيسك. فرغم كونها مكتوبة، في جزئها الأعظم، بصيغة التبئير الداخلي، أي كونها مبأرَة على الحياة الداخلية لشخوصها، بدءا من شخصيتيْ "اسطيفان" "وبلوم"، فإن "إيطوسها ليس إيطوساً للرومانيسك، وإنما هو، كما تردد منذ عقود، عن صواب فيما أعتقد، إيطوس الملحمة. ينبغي، بطبيعة الحال، تسجيل استثناء بالنسبة لشخصية "مولي"، التي هي بكل تأكيد شخصية رومانيسكية، بالمعنى المألوف للمصطلح، أي شخصية لها رؤى رومانيسكية (رغم أنه رومانيسك شبقي جدا). ثم إن حالة "مولي"من الأهمية بمكان بحيث تسمح لنا بإقامة تمييز هامّ لا توليه دراسات الرومانيسك دائما الاهتمام اللائق. فَأنْ تكون شخصية تخييلية ما حاملة لرؤية رومانيسكية للأشياء، ليس معناه أن يكون تشخيص هذه الرؤية، تلقائيا، روائيا.

تحمل "مولي" رؤية رومانيسكية للأشياء، ومع ذلك فهي ليست شخصية ذات تخييل روائي. وبالفعل، فإن السرد لا يمكن أن نعتبره روائيا إلا حين يلتقي فعل التشخيص السردي للعواطف والأهواء بالأهواء والعواطف المشخصَّة. فلا يكفي، إذن، أن يكون التشخيص مركّزا على الحياة الداخلية الفردية للشخوص، ولا أن تكون المحفزات الذهنية الملائمة لحكاية ذات طبيعة عاطفية وليست فكرية (أي أن تكون الشخوص مأخوذة بالهوى والعواطف). ينبغي كذلك أن تكون وضعية السارد، لكي نستعمل العبارة المقترحة من دوريتْ كونْ، "متناغمة"مع وجهة نظر الشخوص. إن "إيما بوڤاري" شخصية رومانيسكية، وبما أن الحكاية هي المحصّلة العاملية لرؤيتها الرومانيسكية للأشياء، فإنه بالإمكان النظر إلى نفسيتها الرومانيسكية باعتبارها الحافز الجوهري للحكي. وبالتأكيد، فإن طبيعة هذا الصوغ السردي، الناتج عن النفسية الرومانيسكية

لإيما، هي نفسها كل شيء سوى كونها رومانيسكية. ومردّ ذلك ليس لكون نتائج الرؤية الرومانيسكية لإيما بوڤاري نتائج كارثية (هناك رومانيسك للتعاسة)، وإنما لكون السارد لا يتضامن مع وجهة نظر إيما، وبالتالي يدرج ويدمج الفعل في أفق تأويلي ضدّ رومانيسكي. وبالمثل، فقد أبرزنا، مرارا، أن الأبطال الروائيين، أو على الأقل الأبطال الإيجابيين هم دائما نموذجيون، يقدمون أنفسهم باعتبارهم نماذج، إن لم تكن نماذج للاحتذاء والاقتداء بها، فهي على الأقل نماذج للإعجاب والتقدير. هنا أيضا لا يعتبر هذا الطابع النموذجي ترجمة أدبية للإيطوس الرومانيسكي إلا إذا كان ثمة تناغم بين السارد وبين قيم الشخصية. أما حين نكون أمام التنافر، فإن الطابع النموذجي يتوارى ويختفي، بل إنه يتحول إلى نموذجية مضادة (كما هو الشأن مع حالة مادام بوڤاري). ينبغي التمييز، إذن، بين التشخيص الرومانيسكي وبين تشخيص الرومانيسك. هذا الأخير، وخلافا للتشخيص الرومانيسكي يستلزم، عموما، وجود مسافة (ساخرة في غالب الأحيان)، وبالتالي وجود تنافر بين المؤلف وبين الشخصية.

ب ـ تشخيص النمذجات العاملية والفيزيائية والأخلاقية بحدودها القصوى، في جانب القطب الإيجابي وجانب القطب السلبي: ليس العالم الرومانيسكي فقط عالما يلعب فيه الإفراط العاطفي دور محرك القصة، بل إنه، في الواقع، **مكان** كل أشكال المغالاة والإفراط: فالأفعال فوق ـ بشرية، والجمال والقبح مطلقان، والصحة البدنية مشرقة وكاملة، والمرض مهلك، والكائنات إما أنها نماذج للفضيلة أو تجسيدات للرذيلة والشر المطلق إلخ. وقد سبق لطوماس بافيل أن أثار الاهتمام إلى هذه النقطة الأخيرة على وجه الخصوص، أي إلى أهمية المتّجهات vecteurs القيمية التي تتجاذبها أقطاب قصوى، وكذا إلى أن ما يطبع التراث الروائي هي الطريقة التي تتموضع بها إزاء المسافة الفاصلة بين صفاء الأكسيولوجيات المشخصَّة، وبين السلوكات في الحياة الحقيقية.

ويسجل أن روايات تراث الرومانيسك "تحتج ضد التردد القيمي النسبي الذي يطبع سلوكنا، عبر تخيل عوالم تخييلية تتمظهر فيها القيم والمعايير بصورة لا لبس فيها ولا غموض، وبواسطة سلوكات في منتهى النمطية...". غير أنه يمكن أن نضيف، مع ذلك، أن إضفاء هذه الصفة لا يصْدُق على ميدان القيم الأخلاقية فقط، بل يسري على

ميدان الأهواء كذلك؛ الأمر الذي يعمل، في بعض الحالات، على تعقيد السلم القيمي بصفة خاصة، بل ويجعله ملتبسا.

يعتبر الحب، في رواية **Tristan et Yseut**، على سبيل المثال، غريزة عاطفية أكثر من كونه قيمة، بمعنى أنه ليس قيمة يوجه الأبطال انطلاقا منها حيواتهم، بقدر ما هو هوى يتعرض هؤلاء الأبطال لعنفه. ثم إن خاتمة القصة، وهذا يرتبط، على الأرجح، بكون الأمر يتعلق برومانيسك العواطف وليس برومانيسك القيم، لا تنتهي بمكافأة الطيبين وسعادتهم مقابل معاقبة الأشرار وتعاستهم، مادامت الشخصيتان الإيجابيتان والنموذجيتان قد انتحرتا في النهاية. ولا يجب أن ننسى أن هذا القرار وهذا الفعل يتعارضان تمام التعارض مع السنن الأخلاقي المسيحي الذي عرفت فيه رواية **Tristan et Yseut** نجاحا منقطع النظير. يتعين، إذن، إيجاد مكان، بجانب الرومانيسك السعيد أو المتفائل (مثلما هو الحال مع الرومانيسك اليوناني المفضل لدى بافيل) لرومانيسك تعيس ومتشائم.

هناك نقطة هامة يمكن التعبير عنها كما يلي: خلافا لفكرة سائدة مفادها أن سلم قيم الرومانيسك هو دائما أحادي البعد، حيث الخير هو الذي تعطاه دائما قيمة إيجابية، يوجد حقل بكامله للرومانيسك حيث العكس هو الذي يحصل. ومن خلال المماثلة مع الزوج: السحر الأبيض/السحر الأسود، يمكننا الحديث عن "رومانيسك أسود" يقلب قيم "الرومانيسك الأبيض"، وتمثله، بالخصوص، الرواية اليونانية. إن التحقق الأقصى، لهذا الضرب من الرومانيسك الأسود، هو الموجود في المحكيات الإباحية، وفي المقام الأول عند الماركيز دو صاد Sade الذي يعيد، كما هو معلوم، إنتاج كل **مواضع** "الرومانيسك الأبيض"، لكن عبر قلب سلم القيم، إما بتبني وجهة نظر الجلادين (قصة جولييت مثلا)، وإما، وهو الأكثر مراوغة ودهاء، بالتظاهر بتبني وجهة نظر الضحية، لكن من خلال تقديم هذه الأخيرة بمثابة شخصية جد غبية، إلى درجة أنه حتى القارئ الأقل سادية لا يمكنه إلا أن يتمنى لها أوخم العواقب (انظر روايته **"جوستين أو آلام الفضيلة"**) .

وبعد الأخذ بعين الاعتبار لهذه الإمكانية، إمكانية القلب الذي يجعلنا ننتقل من رومانيسك أبيض إلى رومانيسك أسود، فإننا نتوفر في الآن ذاته على شبكة قراءة أعقد بالنسبة للرومانيسك الأبيض. وقد أوضحنا ميل الرواية اليونانية، مثلا، نحو تفصيل مصائب الأبطال، ونحو الوقوف طويلا عند الإهانات والانتهاكات التي يتعرضون لها. يدل هذا، في الواقع، على أنه من النادر أن ينفلت الرومانيسك الأبيض نفسه، تمام الانفلات، من أي اقتحام داخل الرومانيسك الأسود. بهذا المعنى، فإن الرومانيسك يتصرف مثله مثل أغلب الأجناس أو الأشكال الخاضعة بقوة لسلم القيم.

مثال آخر يهمّ المحكيات السّيرية: لا توجد فقط محكيات سيرية مضادة تقلب **مواضع** السير العادية، بل إن الكثير من السير تشتمل، كقسم أول، على سيرة مضادة (المثال النموذجي هو بالطبع حكاية القديس بول؛ غير أننا نجد ثنائية من النوع نفسه في **"اعترافات"** القديس أوغسطين). هناك سبب مبرر لهذا يمكن أن نعتبره، إلى حد ما، بنيويا: وهو ظهور طرف أقصى مستقطب، سواء أكان إيجابيا أم سلبيا، يتغذى دائما، من عمق الطرف الأقصى الذي يتعارض معه. لكنّ هناك كذلك، على الأرجح، سببا مختلفا، خارجا عن الإكراهات الموضوعاتية: إن الشر الموجود فينا ـ الذي ليس أقل "إنسانية" من طيبوبتنا ـ يحتاج هو بدوره إلى التغذية التخييلية. ينبغي، بطبيعة الحال، التمييز بين هذا القلب للأكسيولوجيا الرومانيسكية البيضاء، وبين كل ما ينتمي إلى الرومانيسكية المضادة، من بينها "النثرية الخالصة" التي تطبع اليومي والمبتذل إلخ. ومن الملاحظ أن هذا المشروع الرومانيسكي المضاد، بدوره، لايزال وفيا للتقليد الذي ينحاز عنه، مادام [هذا التقليد] ليس إجرائيا (وقابلا للتحديد) إلا من خلال توتره مع ما يريد [المشروع الرومانيسكي المضاد] أن يكون نمطه المضاد. بهذا المعنى تتميز "النثرية الخالصة" تميّزا كبيرا عن البرامج الواقعية والطبيعية. وعلى الرغم من أن الكثير من النصوص الواقعية والطبيعية تحتوي على أشكال لنقض الرومانيسك، فإن البرنامج الذي توظفه ليس ذا طبيعة مضادة للرومانيسك. إن "واقع" الواقعي، شأنه في ذلك شأن "واقع" الطبيعي، مخالف للواقع "النثري".

ج ـ الإشباع الحدثي للحكاية وانتشارها اللانهائي: في الرومانيسك، يجري دائما شيء ما. ثلاث سمات سردية تساهم في خلق هذا الأثر: هناك، أولا، البنْينة المقطعية للحكي. أي، بمعنى آخر، انتشار المحكيات الصغرى التي تؤسس مجموعة من التنويعات للتيمة الرومانيسكية. يوجد هذا المظهر، كذلك، في الرومانيسك الأسود، كما هو الشأن عند الماركيز دوصاد على سبيل المثال. ثم هناك سمة ثانية هامة تكمن في أهمية التطورات المفاجئة في الإيقاع السردي، إضافة إلى ظواهر التراكمات التي نجدها، مثلا، في نص Roland furieux[8]. هذه السمات الثلاث، حين تؤخذ مجتمعة، تجعل من البنية الحكائية الرومانيسكية بنية جد نابذة؛ أو، كما يقول نورثروب فراي:"تشكل المغامرة، في الرومانيسك، العنصر الجوهري للذات، مما يعني أن الشكل يستند، بصورة طبيعية، إلى متوالية من الأحداث (...). في شكلها الأكثر سذاجة، نرى شخصية مركزية تنتقل من مغامرة إلى أخرى، وهكذا دواليك إلى أن يموت المؤلف نفسه".

وقد تطورهذا المظهر النابذ، بالخصوص، في رومانيسك المغامرة، الذي يعرف ميْلا تلقائيا واضحا إلى التجديد الذاتي اللانهائي، فكل نهاية سعيدة مفترضة بإمكانها أن تتحول إلى نقطة بداية لمغامرة جديدة. يبدو هذا **الجانب السلسلي** للرومانيسك، مرتبطا بلذة التكرار داخل التنوع، أو التنوع داخل التكرار، وهي اللذة التي ليست وقفا على الأطفال فقط. من هنا ذلك النزوع نحو الدوائر والسلاسل الذي تجسده بالخصوص (بالنسبة للأدب الألماني) دوائر الكاتب كارل ماي، المخصصة لـ**"وينيتو وأولد شاطرهاند"**، أو الفيلم الذي سبقت الإشارة إليه، في مجال السينما: **"حرب النجوم"**. أما بالنسبة لرومانيسك الانجذاب العاطفي، الذي هو الرافد الأساسي الآخر للرومانيسك الغربي، فإننا نجد الظاهرة ذاتها، بالرغم من أنه يجب عليه الانسجام مع الميل نحو الركود الحدثي المحايث للإحساس العاطفي المشبع. وهذا يفسر لماذا يلتقي تحقق الحب، في معظم الأحيان، بنهاية الرواية. ومع ذلك، فإن رواية "تريستان وإيزوه"،

(8) قصيدة ملحمية تمزج بين الفروسي والعجائبي، من تأليف الكاتب الإيطالي لاريوست (1474 ـ 1533). (المترجم).

تكشف أنه رغم تحقيق الهدف قُبيْل نهاية القصة (أي حين يجتمع الأبطال ببعضهم البعض قبل هذه النهاية)، فإنه بالإمكان دائما تعديل هذا الميل نحو الركود عن طريق إدخال عناصر مشوشة تحول دون اجتماع المتحابين.

د ـ سمة رابعة تهم ما يمكن أن نطلق عليه "الخصوصية المحاكاتية للرومانيسك"، أي كونه يتقدم عموما باعتباره نموذجا مضادا للواقع الذي يعيشه القارئ: خلافا لما يجري، مثلا، في الأدب الفانطاستيكي الخالص، أو في بعض مُغايرات الخيال العلمي، لا يهمّ هذا النموذج المضاد، بالأحرى، نسيج العالم المشخَّص، بقدر ما يعني الهابيتوس[9] الأكسيولوجي والسلوكي للشخوص. لهذا السبب، لا تعتبر خصائص النمذجة الرومانيسكية، الأكثر بروزا للوهلة الأولى، رغم كون هذه الخصائص تهم مباشرة الخصائص العاملية، سوى صيغ تمظهر لما يوجد في المركز الواقعي للرومانيسك، والذي هو مسألة إيطوس.

يفسر هذا، بالخصوص، ويبرهن، على الطابع التكراري، وغير المقبول دائما مع ذلك، للمتواليات العاملية: إنها لا تُقبل باعتبارها كذلك، أي باعتبارها حلقات صغيرة ضمن رهان عاملي، بل بالأحرى بصفتها مناسبات وفرصا من أجل إبراز الإيطوس الرومانسيكي. وهذا واضح أكثر في الرومانيسك الأسود للماركيز دوصاد، الذي غالبا ما تم الوقوف عند طبيعته التكرارية والسلسلية. ومادامت المسافة الفاصلة تهم المستوى الأكسيولوجي أساسا، ومادامت المسافات العاملية الفاصلة ليست سوى نتيجة له، فإن

(9) **الهابيتوس "Habitus"**: يعرفه بورديو بأنه:"نسق الاستعدادات المكتسبة، وتصورات الإدراك والتقويم والفعل التي يطبعها المحيط في لحظة محددة وفي موقع خاص". هو إذن موجه لسلوكات الفرد اعتمادا على مرجعية معينة تقع في البنية الذهنية، وبالتحديد فيما يسمى في علم النفس بالأنا الأعلى، أي الذي يتحكم في الممارسات والسلوكات الناتجة عن الفرد بشكل لا شعوري. لذا يعتبر "الهابيتوس"، من جانب آخر، منتج الممارسات وأصل الإدراكات وعمليات التقويم والأعمال أو مجموعة القواعد المولدة للممارسات. أما موقعه، فهو يتوسط بين العلاقات الموضوعية والسلوكات الفردية، وهو في آن معا ناتج عن استبطان الشروط الموضوعية مثلما هو الشرط اللازم للممارسات الفردية. ولأنه كذلك، فهو يضفي الشرعية على التراتبات (الصراع الطبقي) والتمايز (العنف الرمزي والثقافي) دون حدوث أي صدام ظاهري بين الطبقات. (المترجم).

العالم الرومانيسكي غير مطروح، خلافا للعالم الفانطاستيكي، باعتباره عالما قد يكون مخالفا لعالم القارئ، بل بالأحرى كعالم يتصرف داخله الناس بطريقة مختلفة ـ بطريقة أكثر انسجاما ـ مما يقومون به عادة؛ لكن هذا في مواجهة واقع يبقى هو واقع القارئ. إن "اللعبة" الرومانيسكية لا يمكن أن تتحقق إلا لأن هناك توترا بين العالم، الذي يظل هو عالم القارئ، وبين السنن السلوكي للشخوص الذي ينفصل عن سنن القارئ. وخلافا للتخييل الواقعي، فإن البرنامج الرومانيسكي لا يشتغل، إذن، وفق منطق التوافق بين عالم تخييلي وعالم واقعي، بل يشتغل بالأحرى كإرادة، يعاد تأكيدها باستمرار، لتوسيع المسافة الفاصلة بين الإيطوس التخييلي وسطح إسقاطه الذي هو، شئنا أم أبينا، إيطوس الواقع الذي نعيش فيه.

يذكّرنا الرومانيسك، إذن، بأنه إذا كان كل نموذج تخييلي نموذجا **من أجل** الواقع (بالمعنى الذي يكون مطلوبا منه أن يتم إسقاطه على هذا الواقع، بما أن تراكبهما له وضعية الطرس الشفاف)، فهذا لا يعني البتة أن الرومانيسك يجب أن يكون نموذجا **للواقع**: ذلك، أنه يمكن أن يكون نموذجا **مضادا** للواقع أيضا.

3. الرومانيسك بين التخييل والحياة المعيشة

إذا قبلنا كون التخييل معطى إنسانيا كونيا، ومن ثم كون الرومانيسك يبدو بمثابة موضوع كبير لهذه القدرة، فبالإمكان التساؤل، بالطبع، عما إذا كان الإيطوس الرومانيسكي عنصراً كونيا موضوعاتيا، أم أنه خاص بالثقافة الغربية. لقد تَمّ التركيز، في غالب الأحيان، على أشكال ملاءمته وانسجامه مع الثنائية الأونطولوجية المميزة بصورة كبيرة للرؤية الغربية للعالم.

وفي الآن نفسه انتشرت فكرة وجود قرابة حميمة بين ميلاد المسيحية وميلاد الرومانيسك، بمعنى أن الاتجاه نحو إضفاء سلّم قيم ثنائي التكافؤ على الواقع هو إحدى السمات الأكثر قوة للمسيحية. وهذا من شأنه أن يفسر، في الوقت ذاته، أهمية الرومانيسك الأسود الذي يلتقي بخاصية مطّردة في تاريخ المسيحية: هي غواية القلْب

الأكسيولوجي والانتقال من المَلَك إلى الشيطان. كل هذا الكلام، على الأرجح، لصالح خصوصية ثقافية معينة للرومانيسك. لكن ربما لا ينبغي التسرع في استخلاص النتائج. يجب الالتفات بالخصوص إلى الجانب الصيني (وبالأخص إلى الحكايات الفانطاستيكية و"روايات" المغامرات). على سبيل المثال، وحسب علمي، فإننا نعثر على البنية المقطعية التراكمية، المميزة للرومانيسك الغربي، في محكيات المغامرات الصينية أيضا، أي في الأعمال الأدبية التي تنتمي إلى تقليد ثقافي يختلف تمام الاختلاف عن تقليدنا. أمْرٌ آخر يحفز على التأمل، وهو أهمية الرومانيسك في السينما الشعبية غير الغربية، وخصوصا الهندية أو المصرية: ففي الحالين معا، تبدو مصادر هذا الرومانيسك، في جزء كبير منه، داخلية المنشأ.

ومهما يكن من أمر هذه القضايا، التي تهم تاريخ الرومانيسك، فقد أضحى هذا الأخير، حاليا، من خلال السينما الهوليودية، عالميا. وأنْ يكون الرومانيسك السينمائي الهوليودي، في هذا الصدد، قد نجح في الانتشار بسرعة كبيرة على الصعيد العالمي، فإن ذلك يبدو مؤشراً على أن الإيطوس الرومانيسكي يجد أصداء قوية جدا في الثقافات الأخرى. ومن المؤكد أن القوة الاقتصادية للولايات المتحدة لها دخْل في هذا النجاح. لكن، رغم هذا الكلام، ينتظرنا دائما البحث في الأسباب التي تجعل الناس **يحبون** الرومانيسك الهوليودي. وبتعبير آخر إن وصول الكائنات البشرية إلى تطوير رؤية رومانيسكية للأشياء، وتمكن هذه الرؤية، في عصرنا، من أن تستوعب بكل سهولة من الثقافات المختلفة، يبدو أنهما يشيران، بالنسبة إليّ، إلى أن الرومانيسك يجد نقط التقاء سيكولوجية مشتركة جدا، بعيدا عن كل الاختلافات الثقافية.

بإمكان الرومانيسك، إذن، أن يلعب دورا هاما في اقتصادنا الذهني؛ أو أن يلعب، بالأحرى، دورين اثنين، من حيث إن الرومانيسك الأبيض ينتمي إلى النمذجة القيمية، في حين يرتبط الرومانيسك الأسود بالنمذجة الغريزية. وللدقة أكثر، ومع استحضار أن إحدى أبرز سمات الرومانيسك تكمن في مانَويته، نستطيع القول، بشكل افتراضي، إنه داخل النمذجات التخييلية يبني الرومانيسك ويشيّد ممرات على الحدود في مجال النمذجة الأكسيولوجية والعاطفية: فكيف سيكون العالم لو كان الخير والشر منفصلين

انفصالا واضحا ؟ ولو تمكّن الخير من الانتصار؟ بلْ كيف سيكون العالم لو كنت قادرا على أن أمارس فيه بكل "صفاء" إرادة قُوّتي الخاصة؟ في الحالين معا، نحن أمام نمذجات تقترح علينا عوالم مرغوبا فيها، على الرغم من كونها عوالم متضادة.

هناك مؤشران اثنان يقوّيان، في ظنّي، هذا الافتراض الذي يرى في الرومانيسك ترجمة لرغبة في الانسجام أو في التسلط. فمن جهة، بإمكان العالم الروائي أن يوظَّف بصفته منفذا ومخرجا للنزاعات الواقعية. فأنْ يكون الأمر، هنا، متعلقا بإحدى الوظائف الممكنة للتخييل الروائي، فذلك ما تم التشديد دائما عليه بقوة من خصومه، بما في ذلك داخل حقل الأدب الروائي، بالمعنى الأجناسي للمصطلح: يكفي، هنا كذلك، التفكير في رواية **"مدام بوڤاري"**.

من جهة أخرى، وفي تعارض واضح مع الوظيفة التعويضية، فإنه من بين جميع النمذجات التخييلية، تعتبر النمذجات، التي توظف عناصر الرومانيسك، هي أيضاً النمذجات نفسها التي تتخطى وتتجاوز بسهولة دائرة التخييل. وهي الخاصية التي تسمُ رواية **"مدام بوڤاري"**. لكن يكفي التفكير في محكيات "لاستري" l'Astrée[10]، أو في انتقال المراهقين، أثناء توزيع أدوار اللعب، إلى الفعل والممارسة، لكي يتضح للمرء أن الأمر لا يتعلق هنا، بواقع تخييلي فقط: ذلك أن الرومانيسك يميل، أحيانا، إلى "التشويش" على الحياة الواقعية، أو يميل بالأحرى إلى محو الحدود بين دائرة "اللعبي" وبين دائرة "الجدّي". باختصار، ليس الرومانيسك موضعاً تخييليا فحسب، بل إنه أحيانا برنامج حياة أيضاً. إنه يأخذ على عاتقه شيئا أُطلق عليه، في غياب عبارة أفضل، "اليوطوبيا الوجودية" الأكسيولوجية و/أو العاطفية. هذا الأفق اليوطوبي هو مصدر عظمته، وللأسف هو، ربما، مصدر بؤسه كذلك.

ترجمة مصطفى النحال

(10) كاتبها هو هونوري دورفي(1567 ــ 1625)، وهي محكيات تشتمل على أكثر من 5000 صفحة. تجمع "لاستري" بين المحكي الرعوي والمحكي العاطفي والمحكي الفروسي؛ كما تمزج، هي أيضا، بين الشعر والنثر. (المترجم).

بنعيسى بوحمالة

الزنجية في الشعر العربي المعاصر

مذ كان الشعر العربي إلاّ وكانت لشعراء عديدين ينحدرون من جذور إفريقية وانصهروا في النسيج المجتمعي والثقافي العربي أدوارهم الفاعلة والملموسة في إثراء مادّته الصلبة، لغة ونبرة.. أساليب وأخيلة، بحيث اعتبروا جزءا لا يتجزّأ من تاريخ الشعرية العربية وذلك بدءا من عنترة بن شدّاد العبسي وانتهاء إلى كثير من الشعراء السّود الذين حفلت بهم مختلف حقب الأدب العربي ممّن نقف على سيرهم وقصائدهم في غير قليل من المصنّفات النقدية العربية الكلاسيكية.

وإذن، إن كان الأمر كذلك فإن هذا المعطى التاريخي والثقافي الذي تتكرّس معه، وبما لا يقبل الجدل، مساهمة الشعراء السّود في المنجز الشعري العربي، شأنهم في هذا شأن شعراء آخرين من إثنيات وآفاق جغرافية مختلفة، لهوما قد يجعلنا محترزين عند الحديث عن حساسيّة تعبيرية ورؤياوية زنجية ما قد يكون عرفها الشعر العربي وتتساوق، بهذا القدر أوذاك، والمعنى المستدقّ الذي تحمله الزنجية في الأدبيات الثقافية والسياسية والإيديولوجية التي أخذت في التّبلور انطلاقا من ثلاثينيات القرن العشرين، بعد أن مهّدت لها جملة من الكتابات والتّأملات والتحليلات المنصبّة على أوضاع السّود ومأزقهم التاريخي والحضاري ابتداء من القرن الثامن عشر.

إن مردّ الزنجية، كتصوّر وإيديولوجيا، إن شئنا، إلى حيثيات لصيقة بتاريخ إفريقيا وتماسّها الدراماتيكي مع العالم الأبيض. ذلك أننا ونحن نتطرق إلى الزنجية يلزمنا أن نستحضر كون الذاكرة الإفريقية رزحت، ولمّا تزل، تحت وطأة جرح جزيرة "غوري" السينغالية، وحيث توالت، لمدى عقود، أطوار ذلك النّزيف البشري المدمّر الذي حكم على جزء لا يستهان به من أبناء وبنات القارّة ـ بين خمسين ومائة مليون نسمة بحسب التقديرات التاريخية ـ بالتحوّل إلى رقيق مسخّر يسام مشاقّ وأهوال تحقيق الحلم

الأمريكي، لتتقوّض، جرّاء هذا، بنيات وأنظمة.. وشائج وتقاليد.. لن يزيدها حلول الاستعمار إلاّ محوا واجتثاثا، أضف إلى هذا أن هذه الذاكرة لم تشف من جرح آخر لا يقل عن الاسترقاق والاستعمار فظاعة ألا وهو جرح الأبّارتيد، سليل العنصرية، الذي طال أبدان، كما مشاعر، أجيال من سود جنوب إفريقيا التي ستجسّد، وبامتياز، بؤرة الغطرسة البيضاء والتّعالي العرقي وإهانة الآخر وإذلاله.

هكذا ستنشأ البذرة الأوّلية للزنجية في كتابات وتأمّلات وتحليلات الرعيل الأول من النخبة السوداء المتنوّرة ممثّلا، بالتّتالي، في كلّ من آموغينيا ـ أفير Amo Guinéa ـ Afer ، أول فيلسوف إفريقي، وإدوارد ويلمت بلايدن Edward Wilmt Blyden، ووليليام دي بوا William du Bois. بيد أن الانتعاشة الكبرى والفارقة للفكرة الزنجية، وكذا ترسيمها في المحافل الأدبية والثقافية العالمية، يعودان إلى الثالوث الذائع الصّيت: إلى الشاعر السينغالي ليوبولد سيدار سنغور.. الشاعر المارتينيكي إيمي سيزير.. والشاعر الغوياني ليون غونتراس داماس.. وذلك من خلال مجلة "الطالب الأسود" (1934 ـ 1940) التي شكّلت، إلى جانب مجلتي "الدفاع المشروع" و"مدارات"، منبرا حيويّا لتفعيل الفكرة وتجذيرها، أوتوسّطا بأعمالهم الشعرية العميقة والمائزة، مثل "أغاني الظلّ" (1945) و"القرابين السوداء" (1948) و"إثيوبيات" (1956) و"ليليّات" (1961)..؛ لسنغور، و"مذكرة العودة إلى مسقط الرأس" (1939) و"الأسلحة الخارقة" (1946) و"أغلال" (1960)..؛ لسيزير، و"أصباغ" (1937)..؛ لداماس، والذي نشرته دار غاليمار ثم ليصادر بدعوى معاداته للغرب. وإذ انتزعت الزنجية، بفضل هذا الثالوث، شرعيتها التاريخية والرمزية سرعان ما أخذت في التّبلور أسماء أخرى أساسية سيكون لها، هي الأخرى، إسهامها الوازن في الدّفع بالفكرة إلى آفاق تعبيرية وجمالية مستحدثة ومتراحبة، ومن بينها، على سبيل الإشارة لا الحصر، كلّ من دافيد ديوب، بيراجوديوب..؛ من السينغال، جان جوزيف رابيريفيليو، جاك رابيماناجارا..؛ من مدغشقر، تشيكايا أوتامسي..؛ من الكونغو، دنيس أوسادباي، غابرييل أوكارا، جوزيف كاريوكي..؛ من نيجيريا، ميخائيل ديانانج، كايير منسا..؛ من غانا، أغوستينونيتو، أنطونيوجاسنتو..؛ من أنغولا، سامورا ماخيل، نعيمة دي سوزا، مارسيلينودوس سانتوس..؛ من الموزمبيق،

أونيسيموسيلفيرا..؛ من جزر الرأس الأخضر، لانغستون هيوز، كونتي كولن، سترلينغ براون..؛ من الولايات المتحدة، نيقولا غيّين، خوسيه زكريا طاليت..؛ من كوبا، إدوار غليسان..؛ من المارتينيك.

هؤلاء ممّن ذكرنا، وغيرهم، سيعملون متضافرين على اجتراح جملة شعرية نوعية ذات معجم خاص وتوليفات معتنفة، ابتناء مجازات وترميزات مغرقة في كثافتها وانعضالها عملهم على استذمام المدنيّة البيضاء وتمجيد طزاجة الحياة الإفريقية وبدئيّتها وابتعاث ذاكرة الأسلاف معرّين، وبجسارة، عن مخازي الاسترقاق والاستعمار والميز العنصري، ومسترفدين في هذا الصنيع الإبداعي الدّال مختلف السجلاّت اللغوية الإفريقية والمرويّات الشعبية والطقوس الشعائرية، كطقس الفودوفي هايتي، وذلك في مرمى استرداد الاعتبار للذات السوداء ومعانقتها لجدارتها وكرامتها التاريخيتين المصادرتين ضدّا على النظرة الازدرائية البيضاء التي جعلت من الأسود "ولنجرؤ على الإقرار بهذا، عدوّا للقيم، بمعنى أنه الشرّ في مطلقيّته" [فرانز فانون: "معذّبوالأرض"، طبعة ماسبّيرو، باريس 1952]. وموازاة مع هذا الجهد الشعري الذي تناوبت عليه أسماء وأجيال وتجارب، سواء في إفريقيا أوفي الشّتات، فإن الفضل ليعود، في إسماع صوت العالم الأسود الأصيل والحرّ لبقيّة العالم إلى فاعلين إبداعيين سود آخرين، من روائيّين ومسرحيّين وسينمائيّين وتشكيليّين وموسيقيّين وكوريغرافيّين..؛ ومنحه مكانته اللاّئقة في المشهد الثقافي الدولي. وحسبنا أن نتذكّر فقط كبريات المحافل التي سبق وأن احتضنت الثقافة الزنجية في كامل حيويّتها وتعدّديتها وأمدّتها بدفعة كونية بعيدة المدى (داكار 1966 / 2010، الجزائر 1969 / 2009، لاغوس 1977)، والملتقيات التي انكبّت على قضايا الأدب الزنجي وأسئلته وآفاقه (باريس 1956، روما 1959)، ولنستحضر، أكثر من هذا، التحية الرمزية الكونية التي حظي بها هذا العالم وكتّابه (المؤلّف المسرحي النّيجيري وول سوينكا، والشاعر الأنتيلي ديريك والكوت، والروائية الأمريكية توني موريسون) وهم يتوّجون بجائزة نوبل للآداب، أرقى الجوائز الأدبية العالمية قاطبة، ومناضلوه (المدافع الأمريكي عن الحقوق المدنيّة مارتن لوثر كينغ، والزعيم السياسي الجنوب إفريقي نلسون مانديلا، ومواطنه القسّ الأنجليكاني ديسموند توتو، والنّاشطة

البيئيّة الكينيّة وانغاري ماتاي) وهم يكرّمون، نظير كفاحهم الإنساني المثابر، بجائزة نوبل للسلام.

من هذا الضوء، وفي سياق اختبار إمكانية نهوض الشعر العربي المعاصر بالموضوع الزنجي، حريّ بنا، فيما نرجّح، الاستئناس، في هذا المقام، بالذي يقوله الشاعر محمد الفيتوري، بالنظر إلى أهليّته الشعرية والتاريخية بصدد هذه النقطة بالذات، في إطار حوار كان قد أجراه معه الصحافي طلحة جبريل حول المنزع الزنجي الذي أمّ الأعمال الأربعة الأولى في مساره الشعري، وهي "أغاني إفريقيا"، "عاشق من إفريقيا"، "اذكريني يا إفريقيا"، ثم المسرحية الشعرية "أحزان لإفريقيا.. أوسولارا"، إذ يقول: "القضية التي تناولتها لم يتناولها إلاّ الشعراء الأفارقة (...) أنا الشاعر العربي الوحيد الذي تعرّض لهذه القضية وهويعلم ماذا يريد" [مجلة "المجلة" اللّندنية، ع 283، 1985]، مضيفا، لكن في حوار آخر أجراه معه الصحافي عبد الحكيم بديع، ولكأنّنا به يستدرك إيضاحا ما فاته الإفصاح عنه: "كثيرون من النقاد يتوهمون أنني تأثرت سياسيا بشعراء أفارقة في أشعاري هذه، والحقّ أن شيئا من ذلك لم يحدث، لم يكن لديّ وعي سياسي عندما كتبت قصائدي.. كنت كنبع يتدفّق من صخر" [جريدة "الميثاق الوطني" المغربية، ع 2729، الأحد 27 أكتوبر 1985].

وعليه، فإن لم يكن الشاعر قد تأثر، في هذا النطاق، بشعراء أفارقة، ثم إن كان الأمر محض انفجار إبداعي ذاتي، فإلى أيّ اعتبار يمكننا الارتجاع بهذا الحضور القويّ للشاغل الزنجي في قسم هامّ، ومبكّر، من تجربته الشعرية، بل وحتى في تجارب شعراء سودانيّين، نقول سودانيّين، إمّا كانوا سابقين عليه أوأنهم جايلوه أوأتوا بعده، انضووا، على هذا النحوأوذاك، إلى نفس الأفق التعبيري، كلّ ما هنالك أنه لتعاطيه النّوعي والمميّز مع هذا الشاغل، وكذا ما كان من ابتكاراته الأدائية اللاّفتة سيستأثر، مقارنة مع الآخرين، بعناية نقدية وإعلامية فائقة،، مستحقّة ما في ذلك شك، ويغطّي، أويكاد، على باقي الأصوات الشعرية ويتموقع، في صلب المشهد الشعري العربي الراهن، كناطق شعري أوحد باسم القارّة السمراء. [انظر كتابنا "النزعة الزنجية في الشعر السوداني المعاصر: محمد الفيتوري نموذجا"، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط 2004].

إن نحن تمعّنا في هذا الاعتبار فسنضع اليد، لا محالة، على عنصرين اثنين ضاربين في معادلة العلاقة الشعرية العربية ـ الإفريقية: أوّلهما أن أدبا عربيا قطريا واحدا، لا أكثر، نقصد الأدب السوداني، هوالذي يتيح الحديث، من خلال متنه المتعدّد والمتشعّب، عن تناظرات ممكنة مع الأدب الإفريقي المكتوب باللغات الأروبية، كالفرنسية والإنجليزية والبرتغالية والإسبانية. أمّا ثانيهما فهوإن كانت هذه حال الشاعر الأكثر أهليّة، كما قلنا، لاسترفاد أعمال وتجارب الشعراء السّود، نعني نفيه الجازم، وهوما تدعمه القراءة المتفحّصة لنصوصه الشعرية، لأيّما تأثّر كان بفكرة الزنجية التي تبلورت، أصلا، ونضجت في رحاب الأدب الإفريقي المكتوب باللغات الأروبية، وتمثّله، كنتيجة، لقيم التعبير الشعري التي رسّخها هؤلاء الشعراء السّود، فما الذي بمستطاعنا توّقعه من فرقاء المجال الأدبي العربي، والشعري منه بخاصة، الذين إمّا أن كان تفاعلهم مع إفريقيا، كهاجس شعري، مشوبا بكثير من الفتور، بله التّحفظ، أوكونهم سيصرفون، وببساطة، نصوصهم ومخيّلاتهم، بالمرّة، عن قارّة تقع على مرمى حجر من العالم العربي.

ففي الوقت الذي لم تمنع فيه النظرة الاستعمارية، الغرائبية، إلى إفريقيا كفضاء غابوي خرافي لا يحدّه البصر.. كموطن لزنوج عراة، وثنيّين، يعتاشون على لحم البشر.. عددا من الشعراء الأروبيّين، مثل غيوم أبّولينير وأندري بروتون، من الاستفادة، بالنسبة للأول، من جمالية التماثيل الزنجية في إغناء مشروعه الشعري ـ الكاليغرافي، والإقرار، بالنسبة للثاني، بتتلمذه، من غير ما تحرّج كان، على يد الشاعر المارتينيكي السريالي إيمي سيزير في عمله الشعري المدوّخ "مذكرة العودة إلى مسقط الرأس"، وكذلك رسّامين، كجورج براك وهنري ماتيس وبّابلوبيكاسو، من الإشادة بالبساطة المذهلة في التشكيل الإفريقي والاغتراف من تقنيّة التّقنيع وتكسير الأبعاد في أعمال الفنّانين الزنوج الفطريّين.. لم يقتصر الشعراء العرب، ومعهم النقاد والأكاديميون والإعلاميون، على تجاهل الشعر الإفريقي وكفى، بل ولسوف يتّسم تموقفهم من أقرانهم السودانيّين، على سبيل المثال، بطابع الاستغراب، إن لم يكن التّضايق، إذ ".. ما أطول الدهشة التي ظلت تمارسها الصحف العربية تجاه الأدب السوداني الحديث". [ندوة "قضايا الأدب السوداني"، إعداد: حسب الله الحاج يوسف، مجلة "الآداب"، ع 3، مارس 1978].

ولاشك في أن عامل الجوار الجغرافي، المجهض يا للحسرة، بين العالمين، العربي والإفريقي، لمّا قد يقوم لوحده مقام علّة كافية ومفحمة لتفاعل شعري منشود ويضفي عليه، بالتالي، صدقيّة نافذة، ذلك أن قدر الجغرافيا سيشاء لهما أن يتعايشا عن قرب، ناهينا عن أن قسما وافرا من العالم العربي، أرضا وساكنة، يحسب على القارّة الإفريقية. وعلاوة على عامل الجغرافيا هناك أيضا عامل الوضع التاريخي المشترك، أي انتماء العالمين كليهما إلى خانة العالم الثالث مع ما يقتضيه هذا الانتماء من تطلّعات مشروعة ومتجانسة نحو الدّمقرطة والتّحديث والتقدّم والرخاء..؛ إثر عهود من الاستعمار والاستغلال والاضطهاد..؛ مرّ بها العرب والأفارقة في ظلّ السيطرة الغربية التي سوف يزكّيها مؤتمر برلين (1884) واتفاقية سايس ـ بيكو (1917).

فتلقاء حيثيات جغرافية وتاريخية وإثنية وثقافية مخصوصة سينفرد، إذن، الأدب السوداني الحديث دون سائر الآداب العربية الحديثة الأخرى بنزعة زنجية قويّة تمثّل صدى طبيعيا للمقوّم الإفريقي في الشخصية السودانية واستجابة، في ذات المنحى، لحساسيّة شرائح عريضة من المجتمع السوداني بانتسابها إلى جذور إفريقية أكثر من تحدّرها من أرومة عربية. أفليس هذا الملمح هو ما عناه، أساسا، ".. خليل فرح حينما أطلق على السودان "جنّة بلال"، بلال النّوبي المسلم والأسود ذواللسان العربي. [عبد الهادي الصديق: الأصل المكاني للشعر السوداني، مجلة "الآداب"، ع 4، أبريل 1975].

ومن هنا ففي كنف وضعية مركّبة كهاته سيصبح جنوب السودان، الذي تقطنه قبائل "الدّينكا" الإفريقية، عتبة ولوج كتابات شعرية سودانية إلى الفضاء الإفريقي الأشمل ومدخلا إلى المتخيّل الزنجي الأعمّ ومعينا، بالأولى، لاستنهاض جماع من الموضوعات والإيقاعات والأخيلة والمحكيات والطقوس الإفريقية، بينما ستمسي مكانيّة ـ زمنيّة الحضارة المروبّة (مملكة الفونج) بمثابة خلاص للذات السودانية الجمعية المقتلعة، انطلاقا من هذه الرؤية، من الرّحم الإفريقية الأولى. ويليق بنا أن نشير، في هذا الإطار، إلى أسماء من جيل خمسينيات القرن الماضي، كمحمد الفيتوري ومبارك حسن خليفة وتاج السّر الحسن وصلاح أحمد إبراهيم وجيلي عبد الرحمن ومحمد عثمان صالح وعبدالله شابو ومحيي الدين فارس، في ديوانه "الطين والأظافر" بخاصة، ومحمد

المهدي المجذوب، في ديوانه "البشارة، القربان، الخروج" تحديدا..؛ وإلى أخرى من جيل الستينيات يحسب معظمها على ما كان يدعى في الأدبيات النقدية السودانية تيار "الغابة والصحراء"، كمحمد المكي إبراهيم وعثمان بابكر ومحمد عبد الحيّ صاحب القصيدة ـ الديوان "العودة إلى سنّار" التي يستحكم فيها حسّ عودويّ مكين، رعوي، طقسي، نحوالينبوع الأونطولوجي الأول، أي الينبوع الإفريقي، وذلك ضمن تركيبة رؤياوية باذخة تجمع بين الشعائريّة الزنجية والاستبصار الصوفي الإسلامي (أبويزيد البسطامي).

لوحده، إذن، سوف ينوجد الشعرالسوداني المعاصر مرتهنا، قوّة وفعلا، بالمدار التعبيري والرؤياوي للشعر الزنجي، في حين سيتلفّع الشعر العربي المعاصر، في كلّيته، بنوع من العزوف أوالإشاحة عن ديناميّة شعرية كانت تهدر على مقربة منه. وبتعبير آخر لنقل مع عبد الهادي الصديق: ".. إننا لا نجد تعاطفا مع إفريقيا في الشعر العربي الحديث بالقدر الذي نجده عند شعراء السودان" [الأصل المكاني للشعر السوداني، مرجع مذكور]، لذا ".. فلا غرابة إن كنّا نحن الذين عبّرنا قبل سوانا.. حتى قبل أن يولد إيمي سيزير والطليعة الأولى من رواد الزنجية، نحن العرب الوحيدين الذين عجّ شعرهم أكثر من سواه بالإشارات إلى لونهم وإلى إفريقيّتهم"، على شاكلة ما يصرّح به الشاعر صلاح أحمد إبراهيم في حوار له مع الكاتبة والصحافية هاديا سعيد [جريدة "العلم" المغربية، ع 636، السبت 18 دجنبر 1982].

قد تشكّل اللغة المشتركة وازع مثول بعض الاستيحاءات والتّداعيات والظّلال في جانب من نصوص شعراء وروائيّين ومسرحيّين عرب فرانكوفونيّين، كعبد اللطيف اللعبي ومحمد خير الدين..؛ من المغرب، ومولود فرعون وكاتب ياسين..؛ من الجزائر، وألبير ميمي وعبد الوهاب مؤدّب..؛ من تونس، وألبير قصيري وأندري شديد..؛ من مصر، وجورج شحاذة وصلاح ستيتيّه..؛ من لبنان، مصدرها أعمال شعراء وروائيّين ومسرحيّين سود يكتبون باللغة الفرنسية، مثلما قد لا يعزّ علينا ردّ مواظفة الموضوع الزنجي في قصائد نادرة لكلّ من بلند الحيدري وأحمد عبد المعطي حجازي ومعين بسيسو وسميح القاسم..؛ إلى أسباب معزولة لا ترقى إلى مرتبة قاعدة مهيمنة، بينما

بمقدورنا تبرير التقاطع، اللاّفت حقا، بين بعض قصائد محمد عفيفي مطر وسليم بركات وبين بعض قصائد إيمي سيزير، إن من حيث التغريب اللفظي ـ الدلالي والكثافة التّرميزية الطافحة أومن حيث النزوع الاستبطاني ـ السريالي بمحض المصادفة الشعرية. إن الخلفية الرؤياوية الناظمة للشعرية العربية المعاصرة لهي خلفية تمّوزية ضاربة، قد تتفاوت تنويعاتها الميثولوجية وإبدالاتها الجمالية بين هذه التجربة أوتلك غير أنها لا تنأى عن جوهرها الإحيائي، الابتعاثي، الثابت، أمّا الشعرية الزنجية فهي تصدر، في مجملها، عن اعتناق رؤياوي أورفيوسي يؤول إلى دلالة الفقد، الحرمان، والاستحالة، وهوما يدافع عنه جان بول سارتر في تقديمه العميق والفذّ، الموسوم ب "أورفيوس الأسود"، الذي خصّ به "أنطولوجيا الشعر الزنجي الجديد والملغاشي المكتوب باللغة الفرنسية" (1948) التي أنجزها ليوبولد سيدار سنغور، بل إن حلقة من الشعراء النّيجيريّين، نشأت في ستينيات القرن العشرين، سوف تعمّد نفسها، مثلا، بتسميّة "أورفيوس الأسود". هذا وليست الشعرية الزنجية فقط هي ما يصدر عن الأورفيوسية وإنّما سائر الأنواع الأدبية الزنجية، وكمثال صدور رواية للكاتبة الكاميرونية ويريري لينكنغ تحت مسمّى صريح ومفلق ألا وهو "أورفيوس إفريقيا" (1982).

في الخلاصة نقول إن كان عامل الجوار الجغرافي لم يسفر، لا هو ولا عوامل أخرى تاريخية وسياسية وعقديّة..؛ عن تفاعلات شعرية مقنعة بين الشعريتين، العربية والزنجية، فكيف سيتأتّى للسّمعة الطيبة التي كانت لليوبولد سيدار سنغور، في العالم العربي وفي المغرب بوجه خاص، بوصفه أحد حكماء إفريقيا أن تثمر امتدادات شعرية يعتدّ بها لتجربته في الكتابة الشعرية العربية المعاصرة ، تماما كما لم تفلح إقامة الشاعر الرومنتيكي السوري اللاّمع، عبد الباسط الصوفي، لردح من الزمن في غرب إفريقيا، وذلك في إطار مهامّه الدبلوماسية، في بصم النص الشعري الإفريقي بتأثيرات شعرية عربية محسوسة. وبالمثل فهل مع انحصار الاهتمام الأكاديمي بإفريقيا في العالم العربي بمصر، من خلال التجربة الرائدة لمعهد الدراسات الإفريقية في إبّان المرحلة الناصرية، والمغرب، من خلال ما يقوم معهد الدراسات الإفريقية التابع لجامعة محمد الخامس، ثم ليبيا، عبر برامج وأنشطة العديد من الجامعات والهيئات ومؤسّسات البحث في غضون

السنوات الأخيرة قد يتأتّى للعالم العربي ردم فجوة عدم الإلمام بمجريات الشأن الإفريقي في وجوهه المتعدّدة والمتشابكة. وعلى الصعيد الأدبي الخالص فهل من الفعالية والجدوى في شيء أن ينحصر كذلك، أويكاد، الاهتمام بالأدب الزنجي، ولوعلى محدوديّته، في مصر، ولنذكر في هذا المنحى دراسات وترجمات علي شلش، مثل "مطالعات في الشؤون الإفريقية"، "ألوان من الأدب الإفريقي"، و"سبعة أدباء من إفريقيا"، ثم "الأدب الإفريقي"، وإعداد كلّ من إدوار الخراط ونهاد سالم لكتاب "مختارات من الشعر الإفريقي ـ الآسيوي"، زيادة على احتضان القاهرة لمقرّ "منظمة الكتّاب الأفرو آسيويّين" وإدارة مجلة "اللّوتس" لسان حال المنظمة ومنبر منتسبيها، وأيضا في المغرب بفضل العناية الاستثنائية التي أولاها إيّاه كلّ من محمد عزيز الحبابي وقاسم الزهيري وحسن المنيعي ومحمد السرغيني، الذي سيترجم، على سبيل التنويه، رائعة إيمي سيزير "مذكرة العودة إلى مسقط الرأس" وينشرها في مجلة "الثقافة الأجنبية" العراقية، هذا في مقابل لامبالاة شبة تامّة من لدن باحثي ونقّاد الأقطار العربية الأخرى؟ !

الظاهر أن طموحا أكاديميا وأدبيا بهذا الحجم، وتدعمه حجيّة جغرافية وتاريخية وسياسية وعقديّة..، من القوّة والملحاحيّة بمكان ليقتضي جهدا أكبر وانفتاحا أوسع.

خالد بلقاسم

البناء النظري عند محمد مفتاح
واستراتيجية التوسيع

1. التوسيع بما هو استراتيجة

ثمّة عُنصران لافتان في دراسات محمد مفتاح؛ أوّلهما شسوعُ المرجعية النظرية التي يستندُ إليها وتعدّدُ روافِدها، وثانيهما التجدّدُ المُستمِرّ لهذه المرجعية في ضوء نتائج البحوث في العلوم المعرفية، وعلم النفس، واللسانيات، وفلسفة الذهن. فالمُصاحِبُ لمسار دراساته يُلاحظ انفتاحَها الدّؤوب على مكاسبِ هذه العلوم، وتفاعُلَها الحيويّ مع الزمن المعرفي الحديث. واللافتُ أيضاً في المتون التي شكّلت موضوعَ هذه الدراسات توزُّعُها بين النظرية والإبداع. ذلك أنّ محمد مفتاح انشغلَ بتحليل الأسُس الحِكمية والمنطقية والرياضية المُتحكّمة في بناء القدماء لِقوانين علومهم. كما انشغل بتحليل سَرَيان هذه الأسُس في الإبداع الإنساني الذي أوْلى فيه للشعر أهمية خاصّة، مُعتبراً الشعرَ " أكثر دِقة لِتجلية الأعماق البشرية[1]".

بناءً على هذا الإلماح العامّ لاهتمامات محمد مفتاح، يُمْكنُ أنْ نبلورَ سؤالاً إجرائياً يفتحُ احتمالاتٍ بشأن القراءاتِ المُمكنة لِوجْهَة مساره العلمي؛ نصوغه على النحو الآتي: هل كان محمد مفتاح مُنشغلاً في البدْء بالكشف عن الأواليات المنطقية والرياضية والأسُس الحِكمية والعلمية المُتحكمة في بناء القدماء لتنظيراتهم، على نحو قادَهُ إلى التفكير في صوْغِ نموذجٍ تنظيري للنصّ الشعري، أم أنّ بُحوثه انشغلت، في مُنطلقها الأوّل، ببناء هذا النموذج قبل أنْ تتشعّبَ وتتوسّع لتشمل قضايا التنظير في الثقافة

(1) محمد مفتاح، **رؤيا التماثل**، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء- بيروت، ط1، 2005، ص. 223.

الإنسانية عموماً، والعربية الإسلامية منها بوجهٍ خاصّ، وتشمل أيضاً الثقافة الحديثة في علاقتها بالعلوم الخالصة؟

يُتيحُ استحضارُ أكثر من ثلاثة عقودٍ من البحث العلمي، في المسار الكتابي لمحمد مفتاح، ترجيحَ المنحى الثاني الموما إليه في السؤال السابق. كما يحتفظ هذا المسار، في الآن ذاته، للتداخل بيْن المنحيَيْن بأكثر من تحقق. والمنحيان، بوجهٍ عامّ، يقومان أساساً على التنظير لا النقد، ويتقاطعان من جهاتٍ عديدة.

اختارَ محمد مفتاح، منذ كتاباته الأولى، موقعاً شاقّاً في إنتاج المعرفة، يتعلّقُ بالتنظير، على نحو قادَ اهتمامَهُ إلى التركيز على الماورائيات والكليات والأنساق والتماثلات قبل رَصْدِ ملمَحِ الاختلاف فيها، الذي يقترنُ لديه دوماً بأثر الزمان والمكان والأشخاص. فباستثناء كتابه الأوّل **"في سيمياء الشعر القديم"** 1982، الذي هيْمَنَ عليه النزوعُ النقدي، احتفظت كتاباتُه برهانها على التنظير. واستناداً إلى هذا الرهان، حرَصت على إدماج تحليلها لنسق التقعيد العلمي لدى القدماء، ومُقاربتها للنصوص في أفق هذا التنظير ومراميه. ولمّا عوَّلَ محمد مفتاح فيما بعد على مصطلح النقد في وَسْم كتابه **"مشكاة المفاهيم"** 2000، كان المصطلحُ قد نأى عمّا يحصُرُ معناه في خطابٍ فوق خطاب، ليَدنو من رهان التنظير. فالكتاب ينفصلُ عن هذا المعنى، وينخرطُ في التنظير، كاشفاً عن الأنساق، وعن الاشتغال المعرفي للمفهومات. وهو ما يسوِّغ تصنيفَ محمد مفتاح لكتابه في النقد المعرفي، الذي عوَّلَ على التفاعل الثقافي بغاية توسيع مفهوم التناص كما سنوضِّح لاحقاً.

الانشغالُ بالمتعاليات والكليات لمْ يكن، إذن، المُوجِّهَ الأوّل لمحمد مفتاح في مُنطلق مساره العلمي، إلاّ أنه شكّلَ في ما بعْد أسَّ دراساته. بهذا التحوّل، أصبح ما اعتبرناه الانشغالَ الأوّل، الذي جسَّدَهُ، في البدء، الميلُ إلى تحليل الخطاب الشعري قبل غيره من الخطابات، جزءاً من مشروعٍ أوسع. فيه دأبَ محمد مفتاح على فهْم الثوابت العامّة للسلوك الإنساني استناداً إلى نتائج العلوم الخالصة، ثم رَصْدِ هذه الثوابت في أسُس التقعيد العلمي لدى القدماء، وفي اشتغال اللغة الشعرية وغير الشعرية. كأنّ اهتمام

محمد مفتاح انصبَّ، في البَدْء، على بناءِ نموذجٍ نظري يستنِدُ أساساً إلى السيميائيات لتحليل الخطاب الشعري، قبل أن يتشعّب هدفُ الباحث ويمتدّ إلى الأنساق الثقافية قديماً وحديثاً. وقد كانت الخلفية السيميائية التي ظلَّ وفياً لأسُسها، في مختلِف أطوار مساره، مُنسَجمة مع هذا التشعُّب، ما دامت السيميائيات منهجية مُرَكّبة.

لا يُمكن، إذن، لهذا المنحى التنظيري، الذي ارتضاهُ محمد مفتاح في البناء، إلاّ أن يُعوِّل على التوسيع؛ نظرياً ومنهجياً، بل إنّ التوسيعَ امتدّ أيضاً إلى المتن في دراساته. امتدادٌ يستجيبُ، من جهة، لاهتمامِه بالبناء النظري لدى لغويين، ومؤرخين، وفلاسفة، وعروضيين، وبلاغيين، ومتصوفة، ويستجيبُ، من جهةٍ أخرى، للتداخل بين الحقول. ففي تنظيرٍ مُنشغلٍ بمُكوناتِ الخطاب، يتعذر نسيانُ هذا التداخل. وهو ما قادَ أخيراً محمد مفتاح إلى نحْتِ مُصطلح **"التفانّ"** في كتابه الموسوعي **"مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية"**(2)، لترسيخِ تأويلٍ يُعوِّلُ على التفاعُل بين الأجناس.

ومن ثمّ فالتوسيعُ، بما هو استرايتجية في المُقاربة والتنظير، يتجاوزُ الإرادة الذاتية لمحمد مفتاح ليقترنَ عضوياً بالوجهة التي نحَتْها أبحاثه. فلا محيد عن هذه الاستراتيجية في مُنجَزٍ لا يُفرِّطُ في نتائج العلوم الخالصة، مُعضِّداً إيّاها بنتائج العلوم الإنسانية، من أجل تحديدِ أسُس التقعيد العِلمي عند القدماء، ومن أجل بناء شعرية للخطاب(3)، والشِّعْري منه على وَجْهِ الخصوص.

ولمّا كان للتوسيعِ هذه الأهمية، التي تنقله إلى مرتبة الاستراتيجية، فإنه يغدو مُسعفاً في فهم المُنجَز التنظيري لمحمد مفتاح. وذلك باستحضار التشعّب الذي وَسَمَ دراساته، التي انطلقت منذ أكثر من ثلاثة عقود، مؤمِّنة، برهانها على التوسيع، رَحابة

(2) محمد مفتاح، **مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية**، اللغة ـ الموسيقى ـ الحركة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، ط 1، 2010، الجزء الثالث، ص. 182 وما بعدها.

(3) بدأ اهتمام مفتاح بغير الخطاب الشعري منذ كتابه **"دينامية النص"** 1987، فيه انشغل برصدِ مكونات النص الشعري، والنص الصوفي، والنص القصصي، والنص القرآني.

أفقها، وتعدُّدَ مرجعياتها، وانفتاحَ مسالكِها القرائية. من هنا تغدو مُصاحَبة هذا المُنجَز إنصاتاً لمسارٍ لا يكفُّ عن تجديدِ مصادرِه المعرفية.

تنخرطُ هذه المُصاحَبة، متى تمّ استحضارُ بُعْدِها المغربي وحيويةِ موضوعها، في العناية بما يُنتِجه الفكرُ المغربي في الزمن الحديث. وهي بذلك لا تُضيءُ المشروعَ التنظيري لمحمد مفتاح وحسب، بل تكشِفُ أيضاً عن وضعية هذا الفكر في إنصاته للعالَم. إنصاتٌ يقومُ، في حالة محمد مفتاح، على الحوار الذي فتحَهُ هذا المُنظِّرُ مع نتائج العلوم المعرفية وهو ينتقِلُ بها إلى قديم الثقافة العربية وحديثِها، وينحِتُ منها مفهوماتٍ تروُمُ بناءَ كلياتٍ عن خطاب هذه الثقافة.

لاتروُمُ المُصاحَبة، وهي تُشدِّدُ على الحوار الحَيَويّ الذي يفتحُهُ محمد مفتاح مع العالَم، رصْدَ مُختلف مواقع التوسيع في مشروعه التنظيري، فذلك يقتضي دراساتٍ عديدة، كما يقتضي تآزُرَ باحثين من تخصّصات مُتباينة للنهوض بهذه المهمّة. حَسْبُ المُصاحبة أنْ تُشدِّدَ أساساً على الوعود التأويلية المُرتبطة بمحطّاتٍ رئيسةٍ في المسار العلمي لمحمد مفتاح، و أنْ ترسُمَ أحَدَ مسالك هذا المسار، لا لاختباره وإنما لتحديد علاماته الأوّلية.

حرصاً على تسييج استراتيجية التوسيع في موضوع محدَّد، سنقصُرُ رَصْدَها على البناء النظري الخاصّ بالشعر في دراسات محمد مفتاح. فقد انشغلَ، على نحو ما هو بَيِّنٌ من هذه الدراسات، بالخطاب الأدبي وغير الأدبي، كما انشغلَ بالأنساق في صروحٍ علميةٍ مَسَّت حقولاً معرفية عديدة. إلاّ أنّ اهتمامَهُ ظلَّ مُنصبّاً، بتوازٍ وتداخلٍ مع هذا الانشغال، على الخطاب الشعري، إذ خصَّهُ بثلاثة كتب هي: **"في سيمياء الشعر القديم"** 1982، و**"تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص"**، 1985 و**"الشعر وتناغم الكون"** 2002، من غير أنْ يكفَّ عن إدماجِ هذا الخطاب في مؤلَّفاته الأخرى، قبل أنْ يُفردَ له صَرْحاً نظرياً مُتشعِّباً في كتابه الموسوعي **"مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية"** 2010. كتابٌ انتهى، كما هو بيِّنٌ من عنوانه، إلى تمكين التوسيع من مهمّة التسمية.

2. بذرة التوسيع وامتداداتُها في المسار التنظيري لمحمد مفتاح

اِقترنَ التوسيع، الذي تحكّمَ في كتاب **"في سيمياء الشعر القديم"** بأفقٍ نقدي لا تنظيري. كان هاجسُ محمد مفتاح في هذا المؤلَّف تأمينَ قراءةٍ نقدية للنص الشعري تطولُ مُختلفَ مكوّناته. فالعناية بمختلف المكوّنات رهانٌ محكومٌ بتوسيع أفق القراءة، وهو ما يتجاوبُ مع انفتاح الكتاب على المرجعية السيميائية، التي جسّدت، في المشهد النقدي العربي مرحلتئذ (بداية الثمانينيات)، جواباً عن مساعي تخصيبِ المُقاربة وفتحِها على مكاسب النظريات الحديثة. ومحمد مفتاح نفسُه يُصرِّحُ منذ الصفحة الأولى بانتسابِ كتابه، بخلفيةٍ سيميائية، إلى القراءة المُتعدِّدة. تصريحٌ يكشفُ رهانَ التوسيع وإطارَه المُسيَّجَ في حقل النقد، إذ لم يمتدّ الرهانُ بعدُ، في هذه المرحلة، ليشملَ الجانب التنظيري. فالتعدُّد، الذي به يَسِمُ محمد مفتاح القراءة، ينبني على تعدُّد مُكوّنات النص الشعري، انطلاقاً ممّا يُمْليه كلُّ مقروءٍ على القراءة التي تتوجَّه إليه.

تسييجاً لهذا المُبتغى، انطلقَ الكتابُ من نقدٍ مُزدوج؛ كاشفاً من جهة عن حُدود آراء نقدية عربية همّت موسيقى الشعر والصورة الشعرية، لأنّ هذه الآراء "لَمْ تأخذ في حسبانها مكوِّناتِ الخطاب الشعري" بكاملها[4]، ومبرزاً من جهةٍ أخرى الاختزالَ المُتحكّم في بعض الدراسات الأجنبية[5]. وفي الحالتيْن، كانَ مُوجِّهُ النقد هو إظهار القصور والاختزال، ليتسنَّى النهوضُ بالتوسيع وتسويغه وأجرأتُه اعتماداً على مقاربةٍ مُتعدّدة لِنونية صالح بن يزيد الرّندي.

هكذا تحدَّد التوسيع، في هذا الكتاب، بمعنى توجيه القراءة إلى كلِّ مُكوّنات الخطاب الشعري، بما يقتضيه هذا المنحى القرائي من استنادٍ إلى اللسانيات، والشعرية، والسميائيات، والتداولية[6]. فالبذرة التأسيسية، التي يحتفظ بها الكتابُ في المشهد النقدي العربي المُعاصر، تكمُنُ في هذا التوجيه الذي تحكّمَ فيه تصوّرٌ نظري لماهيةِ

(4) محمد مفتاح، **في سيمياء الشعر القديم**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1982، ص. 5.
(5) **المرجع السابق**، الصفحة ذاتها.
(6) **المرجع السابق**، ص. 55.

الشعر ولِمُمْكن قراءته. كما تكمُن في فتْح الجسور بين مناهجَ عديدة لِمُقاربة نصٍّ تتعدَّدُ مُكوِّناته. وبالجملة، فإنّ المُصاحَبة المُتأنية للكتاب تسمحُ بالانتهاء إلى أنّ تحقّقَ التوسيع فيه استقامَ لا من موقعٍ تنظيري بل نقدي، أمْلاهُ الإنصاتُ لِنصّ ابن الرّندي وَفقَ مقاربةٍ مُتعدّدة.

من التوسيع النقدي إلى التوسيع التنظيري هو المنحى الذي وطَّأ له الكتابُ الثاني الموسوم **"تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص"** 1985. فعلى الرغم من اتخاذ الكتاب رائية ابن عبدون مَتناً له، فإنّ نزوعَه التنظيري كان بيّناً من التوجُّه إلى تحديد قوانينِ الخطاب الأدبي، والشعري منه بوجهٍ خاصّ.

في كتاب **"تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص"**، استقصى محمد مفتاح وضعية الخطاب الشعري في النظريات اللسانية (التيار التداولي، التيار السيميائي، التيار الشعري)، بغاية الوقوف على ما يُمكِنُ عدُّه قوانينَ عامّة لهذا الخطاب. وقد انتهى الاستقصاءُ إلى أنّ التيارات السابقة تأرْجَحت بين نفْي هذه القوانين وبين الإقرار بأنّ اللسانيات لَمْ تصِل بعْدُ مرحلة بلوَرَةِ قوانين عامّة وشاملة. من ثمّ انخرط الكتاب في النهوض بهذه البلوَرَة وإثارة قضاياها. وفيه تبدّى نزوعٌ استراتيجي ترسَّخَ في كلِّ كتاباتِ محمد مفتاح اللاحقة، أي رصْد ما يتحكّمُ في "الظواهر العالمية والسلوك الإنساني[7]". وهو الرَّصْد الذي جعَلَ العلوم الخالصة، في ما بعد، خلفية ثابتة في كلِّ تنظيراتِ محمد مفتاح.

انسجاماً مع الموقع الذي اخترناهُ في مُصاحَبَةِ المشروع التنظيري لمحمد مفتاح، يُمْكنُ الإلماح إلى التوسيع في كتاب **"تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص"** من زاويتين؛ مسَّت الأولى توسيعَ مفهوم التشاكل بعد استعارته من اللسانيات التي استمدَّته من الفيزياء، فيما مسَّت الثانية بناءَ نموذجٍ لدراسة الخطاب الشعري.

(7) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص. 19.

في الزاوية الأولى، أشارَ محمد مفتاح إلى نقْل كريماص لِمفهوم التشاكل من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات. وألمَح إلى التطورات التي شهدها التشاكل لدى راستيي Rastier وجماعة M، قبل أن يُشدِّد على رهان التوسيع في تشغيله للمفهوم، مُصرِّحاً على النحو الآتي: "سنقترحُ بدورنا توسيعاً أكثر للمفهوم[8]". وقد تبلور هذا الاقتراح المُوسَّع من عدِّ التشاكل "تنمية لنواةٍ معنوية سَلباً وإيجاباً بإركام قسْري أو اختياري لعناصرَ صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضماناً لانسجام الرسالة[9]". واللافتُ من لفظ الإركام، في المُقترَح، أنّه يُدمِجُ عُنصُرَ التناص في التشاكل، مُؤمِّناً للتوسيع أفقاً مُتشعِّباً. فاستناداً إلى هذا الإدماج المُوسِّع، يقول محمد مفتاح: "وبهذا التوسيع، فإنّنا تجاوَزنا انسجامَ القوْل في حدِّ ذاته إلى انسجامِه مع جنسه الأدبي ومع ثقافة الأمّة التي استقى مِنْ تقاليدها مادَّتَه وصورَتَه[10]".

في الزاوية الثانية، قدّمَ محمد مفتاح، وَفق رهانٍ توسيعي، نموذجاً لدراسة الخطاب الشعري. اِرتكزَ في بنائه على محوريْن؛ أفقي، يدرسُ الأصوات والمعجم والتركيب والمعنى والتداول، وعمودي، يهتمُّ بالمَقصَدية ـ الاجتماعية. وقد شدَّد الباحث على قابلية هذا النموذج لتوسيعٍ مفتوحٍ على المستقبل، قائلاً: "فهذان المحوران قابلان ـ مستقبلاً ـ لأنْ تُضافَ إليهما بعضُ العناصر أو يُغيَّرَ موقع بعضها أو يُستَغنَى عنه، ولكنّه ـ حاضراً ـ نموذج عامّ استقيْنا عناصرَهُ من بنيةٍ شديدة التعقيد وهي الشعر[11]".

(8) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص. 20.

(9) **المرجع السابق**، ص. 25.

(10) **المرجع السابق**، ص. 25 ــ 26. توسيع التشاكل في ضوء التناصّ قادَ الباحثَ إلى الانشغال بالنظريات التي سَعَت إلى ضبط الآليات المُتحكّمة في عملية الإنتاج والفهم، مثل نظرية الإطار، ونظرية المدوّنات، ونظرية الحوار. نظريات ستسري مفهوماتُها في مؤلفات محمد مفتاح اللاحقة. انظر ص. 123ــ 124 من المرجع نفسه.

(11) محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص. 169.

يسمحُ كتاب **"تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص"**، متى استحضرناه من موقع المسار العلمي العامّ لمحمد مفتاح، بإثبات الملاحظات التالية:

أ ـ ظَلَّ مفهوم التشاكل، الذي عليه انبنى الكتاب، مشدوداً، حتّى بعد توسيعه، إلى السيميائيات الفرنسية، ولم تسمح الخلفية المعرفية للباحث، زمنَ تأليف الكتاب، بربط المفهوم بسياقٍ فلسفي واسع. إنّه الربط الذي مَكّنَ المفهوم، في دراسات محمد مفتاح اللاحقة، من التقاطع مع مفهوم التناسب، والتناظر، والتناغم، كما مكّنَهُ من التقابل مع مفهومَيْ التنافر والاختلاف، بخلفية رياضية ومنطقية لمْ يُفرِّط فيها الباحثُ في مختلف أطوار مساره العلمي. وقد تهيَّأ هذا التوسيع بالاستناد، على نحو أساس، إلى فلسفة انتظام الكوْن التي سيُعوِّلُ عليها محمد مفتاح بصورةٍ لافتة في كلِّ بحوثه، بالكشف، ترسيخاً لإمكانها التحليلي، عن سَرَيانها في العناصر الأربعة، والطبائع الأربع، ونظرية الاستحالة، وعن آليات المُقايسة التي تحكمها. وهو ما انتهى بمحمد مفتاح إلى إفراد هذه الفلسفة بكتابٍ مُستقلّ، اختارَ له عنوان **"رؤيا التماثل"** 2005. فيه انشغلَ برَصْد أُسُس فلسفة انتظام الكون وتجلياتها في ثقافة البحر الأبيض المتوسّط. وعليه، فاتّساعُ المرجعية المُؤطِّرة لمفهوم التشاكل جَعَل دلالتهُ تتشعّب. وهو ما يصدقُ بوجْهٍ عامّ على الجهاز المفهومي الذي يعتمده محمد مفتاح. ذلك أنّ تركيزَهُ على فلسفة انتظام الكون، بآلياتها الاتصالية والتماثلات التي تحكمُها، يَسْري أثرُه على نماءِ المفهومات لديه، إذ تتكشّفُ في الجهاز المفهومي عنده وشائجُ لا حدَّ لها.

ب ـ ظَلَّ التناصّ، بما هو استراتيجية في الكتاب، مُقتصِراً على النصّ الشعري، ولم يَحِن الوقت بعْد لربطه بسياقِ المُثاقفة، على نحو يُدْمِجُه في أفقٍ تفاعُلي أوسع. إنّه الإدماجُ الذي قادَ محمد مفتاح، في ما بَعْد، إلى اعتمادِ التفاعل الثقافي لِطرْحِ أسئلةٍ عميقة تخُصُّ بنية الثقافة المغربية في ماضيها وحاضرها[12]. وهو ما تكفّلَ به كتابُ

(12) محمد مفتاح، **مشكاة المفاهيم**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، ط1، 2000، ص. 94.

"مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة" 2000. فيه أنجز محمد مفتاح مقاربة للمُثاقفة، ناحتاً، في وصفها، مفهوماتٍ معرفية على شاكلة مفهومات التناص التي اعتمدها في مؤلَّف "تحليل الخطاب الشعري". وبذلك تسنّى له إغناءَ مُقاربةِ التفاعل النصّي بمُقارَبةِ التفاعل الثقافي. وهو ما حقّقَ رهانَ التوسيع الذي اعتمدناه موقعاً لمُصاحبة المشروع التنظيري لمحمد مفتاح. فقد تهيّأ للباحث فتْحَ مفهومات التناص على التفاعل الثقافي وتسييجَها ضمن قضايا المُثاقفة. ذلك ما نهضَ به كتاب **"مشكاة المفاهيم"** في رَصْده لمفهوم الخيال وَفق تفاعلٍ ثقافي واسع، أطَّرَهُ الباحث، بحذرٍ معرفي، ضمن التقسيم الثلاثي التالي: ما قبل الحداثة، الحداثة، ما بعد الحداثة.

ج ـ ظَلَّ الكتابُ في مُجْمَله مُوجَّهاً بمَسْعَى صوغ نموذجٍ تحليلي للنصّ الشعري. ولعلّه، بذلك، يُجيبُ عن جزءٍ من السؤال الذي سبَقَ أنْ طرحْناهُ بشأن مُنطلق ووِجْهةِ المسار التنظيري لدى محمد مفتاح. قضايا الكتاب لم تنْحُ بعدُ جهة الحَفْر في أنساق الثقافة العربية القديمة ومُساءلة الخلفية العلمية التي عليها أرْسَى القدماءُ صروحَهُم النظرية. كما لمْ يَحِن الزمنُ، من الناحية المعرفية في مسار محمد مفتاح فترتئذٍ، كي يربط هذا الباحث مفهومَ التناصّ في اللغة بمفهوم التنويع في الموسيقى، وبمفهوم التلوين في الرسم والتشكيل. وعندما عادَ محمد مفتاح، في كتابه **"مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية"** 2010، إلى توسيع وتعميقِ النموذج التحليلي للنصّ الشعري كان الحَفرُ في الأنساق قد رسّخَ أثرَهُ، كما تهيّأ له أن يربط التناصّ بالتنويع الموسيقي والتلوين في التشكيل. هكذا كان فِعْلُ الزمن المعرفي بيِّنا من آليات التوسيع والتعميق.

بالانتقال إلى كتاب **"دينامية النص، (تنظير وإنجاز)"** 1987، يتكشّف انفتاحُ محمد مفتاح على الشعر المعاصر في سياق توسيعٍ مسَّ، وفق آلية التنويع، المتنَ المدروس. فقد توزّع هذا المتنُ بيْن الشعر، والقصة، والنصِّ الصوفي، والنص القرآني، بغاية تعزيز رهان البحث عن الكليات والقوانين العامّة التي تُغذي النزوع التنظيري، الذي أفصَحَ عنه العنوان الفرعي للمؤلَّف.

في هذا الكتاب، تحقّقَ التوسيع انطلاقاً من مقولة الدينامية، التي ترتبط خلفياتُها بالنظرية السيميوطيقية، والنظرية الكارثية، ونظرية الشكل الهندسي، و"نظرية الحرمان"، ونظرية الذكاء الاصطناعي، ونظرية التواصل والعمل. وهي نظريات أفصَحَ محمد مفتاح عن استثمار بعض نتائجها منذ كتاب **"تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناصّ"**، قبل أن يرصُدَ لاحقاً دينامية النصوص في ضوئها. وقد حصَرَ أسُسَها في ثلاثة ثوابت؛ هي: بيولوجية النص، علم الرياضيات، النزعة الفلسفية التوليفية أو التجريبية المحضة[13].

تغيّا كتاب **"دينامية النص، (تنظير وإنجاز)"** التنظير لمقولة الدينامية ورصْدَ تحقّقها واشتغالها في ممارسات نصية، استناداً إلى "علم نصوص" عامّ. علمٌ يُقعِّدُ، في مرحلة أولى، لثوابتَ لا تخصُّ لغة من اللغات، قبل العبور منها، في مرحلة ثانية، إلى خصوصية الثقافات[14]. وقد اندرجَ البحثُ عن نموذج لتحليل النصّ الشعري، في هذا الكتاب، ضمن سياق البحث عن مبادئَ كلية تحكمُ أيّ نصٍّ مهْما كانَ نوعُه، مع التنصيص على ما يتفرَّدُ به النصُّ الشعري من داخل هذا المشترَك ومن خارجه. من هنا عاد محمد مفتاح إلى المحورَيْن السابقيْن، اللذيْن بَنى عليهما نموذجَ التحليل في كتاب **"تحليل الخطاب الشعري"**، وسيَّجَهُما، وَفق ما يقتضيه ذلك من تعديل، ضمن علمِ نصوصٍ عامّ، قبل أنْ يُشدِّدَ على ما يطبعُهُما مِنْ مَسحَةٍ خاصّة.

انبنى التسييجُ، أساساً، على تحديدِ مجموعةٍ من المفهومات الكلية في كلِّ نصٍّ أيّاً كانَ جنسه، ثمّ توزيع هذه المفهومات على محوَرَيْن؛ أفقي، يشملُ التوليد، والتحويل،

(13) محمد مفتاح، **دينامية النص، (تنظير وإنجاز)**، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط1، 1987، ص. 38.

(14) منطلقاتُ هذه الثوابت أنّ النصّ "ينمو كما ينمو الكائن الحيّ"، ويصدر عن كائن حيّ يُريدُ أنْ يُشبعَ حاجاته الأوّلية والثانوية"، ويتوجّه "إلى مُخاطَب حقيقي أو مظنون". كما أنّ "النموّ يحصُلُ بالتفاعل اللغوي". فوجود النصّ مشروطٌ بضروريات، "ولكنّه حينما يوجَد يتفرَّد، فتكونُ له خصائص نوعية تُميِّزُه عن غيره". **المرجع السابق**، ص. 45.

والانسجام، والزمان ـ المكان، وعمودي، يشملُ المقصَدية، والتفاعل، والتملّك. والمحوران معاً يُجسِّدان في النص الشعري، حسب محمد مفتاح، محوراً واحداً، له وسْمُ العمودي، تُوازيه أفقياً عناصرُ شعرية؛ هي: الأصوات، والمعجم، والتركيب، والمعنى، والتداول. ولمّا كانت هذه العناصر تتقاطع وتتداخلُ مع مُميّزات الأنواع الأدبية اللاشعرية، بما لا يستجيبُ مع نزوع تنظيري يرومُ صوْغ القوانين العامّة والمبادئ المُميِّزة، فإنّ محمد مفتاح اقترح، حلاًّ لهذا الإشكال، التفريقَ بيْنَ الشعر الرّاقي الذي تكثرُ فيه تلك العناصر، وبين الشعر العادي الذي تقلُّ فيه وتنحصر[15]. وفي ضوء هذا التفريق، حدَّدَ مُميِّزات الشعر الرّاقي في مجموعةٍ من الأيقونات؛ هي: أوّلاً أيقونية الصوت أو الحرف، وتتجلّى في الرمزية الصوتية والإيقاع، ثانياً أيقون قصدية الكلمة، ثالثاً أيقون وحدة العالَم، ويتجلّى في الاستعارة، رابعاً أيقونية الخطّ، ويُجسِّدها رَسْمُ الخطّ، وطول البحر (بالنسبة للشعر الموزون)، والتركيب، وطول المُعطى أو قِصَره. وكلُّ تضاؤلٍ في أحَد الأيقونات الأربع يُخرجُ الشعرَ من خانة الرّاقي حسب التفريق السابق ويجعله شعراً عادياً[16]. واضحٌ من التفريق أنّه يُعوّلُ على آليةٍ تُرجِّحُ تراتبية من داخل الشعر، لا آلية نوعية بمُقتضاها يكون النصُّ شعرياً أو لا يكون.

اللافت أنّ التنظيرَ في كتاب **"دينامية النصّ"** بقِيَ في سياق البحث عن تنظيم عامّ يحكمُ النصّ الأدبي وغير الأدبي، إذ لم يتهيّأ بعْدُ للآلة التنظيرية عند محمد مفتاح أن تطول الأنساق الثقافية الكبرى في حقول معرفية مُتباينة. وهو التهيّؤ الذي سيُوسِّع حتّى من دلالة الدينامية فيما بعْد، لتشملَ لدى الباحث مُختلفَ ظواهر الكون، انطلاقاً من افتراض أنّ كلَّ شيءٍ يتحرّك. ذلك ما سيجعلُ الحركة مُرتكزاً تنظيرياً وتوسيعياً في آن، على نحو ما أفصح عنه كتاب **"مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية"**. ولعلّ ما رسَّخَه كتاب **"دينامية النصّ"**، بعد أن تبدّت بذورُهُ في مؤلَّف **"تحليل الخطاب الشعري"**، هو

(15) محمد مفتاح، **دينامية النص، (تنظير وإنجاز)**، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط1، 1987، ص. 54 ـ 55.

(16) **المرجع السابق**، ص. 55 ومابعدها.

استقاء مفهومات الأبحاث البيولوجية واعتمادها في دراسة النصّ، وفي مُقدّمتها مفهوم التناسل، والتوالد، والنمو، والحركة. وستُتيحُ العلوم المعرفية لمحمد مفتاح، في كتابه الأخير، أن يتناولَ الحركة، انطلاقاً من علاقتها بالجهاز العصبي، من جهة، وانطلاقاً من استشراف شعريةٍ لقوانين الحركة، من جهةٍ أخرى.

في كتاب **"الشعر وتناغم الكون"** 2002، تعزّزَ توسيعُ المُمارَسة التنظيرية والتحليلية عند محمد مفتاح. توسيعٌ تبدَّى من منحييْن؛ أوّلهما لفتُ الاهتمام، في التقعيد وبناء القوانين العامّة، إلى علم الموسيقى، بما هو أحَدُ العلوم الأربعة المُسمّاة لدى القدماء بالتعاليم، وثانيهما الاعتماد على هذا العِلم في تحليل الشعر.

استناداً إلى هذا التوسيع، رَصَدَ محمد مفتاح، في انسجامٍ مع توجُّهِ تنظيرِه إلى ما تحكّمَ في تقعيدِ القدماء لِعلومهم، دوْرَ الموسيقى وعِلم الفلكِ في بناء البلاغة وعلم العروض لدى بعض البلاغيين والأسلوبيين، أمثال حازم القرطاجني[17]. كما كشفَ عن مفهوم التناغُم، ذي الأصول الفيثاغورية، في التناسُب الرياضي الذي عليه تأسَّسَ علمُ العروض الخليلي، وعليه نهَضَ عمَلُ حازم القرطاجني في البلاغة والعروض، واستناداً إليه أيضاً قامت توليفات الموسيقيين القدماء والمحدثين[18].

في ضوء التناغُم، الذي عليه تنهضُ فلسفة انتظام الكون، فتَحَ كتاب **"الشعر وتناغم الكون"** إمكانَ دراسةِ علاقة الشعر بالموسيقى، انسجاماً مع رُسوخِ قناعةِ الباحث بالتعالق المَكين بينهما، بوصفهما مُكوِّنيْن إنسانييْن، بغايةٍ رامَتْ وَضْعَ هذه العلاقة في "إطارٍ أعمّ[19]". وقد ركّزَ محمد مفتاح في رَصْدِهِ لتحقق التناغُم على ثلاثة عناصر، هي: الموسيقى، والمحبّة، والخيال.

ما يعنينا في كتاب **"الشعر وتناغم الكون"** هو الأساس الموسيقي للتوسيع الذي

(17) محمد مفتاح، **الشعر وتناغم الكون**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص. 7.

(18) **المرجع السابق**، ص. 9.

(19) **المرجع السابق**، ص. 10 ــ 66.

بدأت ملامحُهُ، ابتداءً من هذا المؤلَّف، تتبلوَرُ في تنظير محمد مفتاح وفي تحليلِهِ للشعر. هكذا انطوت هذه الدراسة على ما يلي:

أ ـ الدعوة، جَرْياً على ما قامَ به القدماء، إلى إدماج علم الموسيقى ضمن الأسُس الرياضية والمنطقية التي ينبني عليها التقعيد. من هنا شدَّدَ محمد مفتاح على أنّ غِنى العَروض العربي يعودُ إلى نُهوضِه على تناسُبٍ رياضي. وهو التناسُب الذي حرَصَ حازم القرطاجني على تخصيبه، مُطوِّراً، بذلك، العمل التأسيسي الذي اضطلعَ به الخليل بن أحمد. وفي السياق ذاته، عزا محمد مفتاح الانحسارَ الذي شهدَهُ علمُ العروض، بعد هذيْن الشاعريْن، إلى تغييب الأسُس الرياضية والمنطقية والموسيقية في البناء.

ب ـ الدعوة، استناداً إلى ما تقدّم، إلى إحياءِ الرِّهان العِلمي التركيبي الذي وجَّهَ حازم القرطاجني وهو يُنصِتُ لِعلوم عصره ويعتمِدُها في توسيع نظرية الخليل بن أحمد. وذلك بغاية استثمار النزوع العِلمي الرياضي والموسيقي في "إنشاء عروضٍ كلّي يشملُ الملحون في المغرب الأقصى والشعر النبطي الخليجي"، بالإفادة من "العَروض الموسيقي والعَروض الخليلي[20]". ولعلّ هذا المُقترَح، الذي تضمّنه كتاب **"الشعر وتناغم الكون"** هو ما سَعَى محمد مفتاح إلى إرساء مداخله ومُنطلقاته في مؤلَّفِه: **"رؤيا التماثل"**، على نحو ما سنشير إليه في حينه.

ج ـ الإقرار، في ضوء الخلفية الفلسفية لمفهوم التناغُم، أنّ هذه الخلفية، أي انتظام الكون، أساسٌ مَكينٌ لثقافات البحر الأبيض المتوسط، تنظيراً وإبداعاً. ذلك ما خصَّ له، كما سبق أنْ ألمَحْنا، كتاب **"رؤيا التماثل"**.

د ـ تبنّي رؤية اتصالية لا انفصالية في قراءة العلاقة بين الشعر والموسيقى، ممّا قادَ الباحثَ إلى التشديد على التفاعُل بينهُما وعلى التداخل بيْن قوانين عِلمَيْهما. وقد

(20) **المرجع السابق**، ص. 89. ولمْ يفت محمد مفتاح أنْ يُشيرَ، في هذا السياق، إلى أنّ التأكيدَ على العلاقة بيْن قوانين الموسيقى وقوانين العَروض ليس جديداً، إذ سبقَ لأحمد التيفاشي أنْ خصَّ له الباب السابع والثلاثين من كتابه: متعة الأسماع في علم السّماع. الصفحة ذاتها.

تحوّلت هذه الرؤية الاتصالية إلى أساسٍ نظري مركزي في كتاب **"مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية"**.

هكذا أرست دراسة محمد مفتاح للشعر في ضوء تناغُم الكون موقعاً علمياً جديداً في مساره التنظيري، لن تكفَّ الأبحاثُ التي تلتْ هذه الدراسة عن توسيعِه وتعميقه. فقد غدا علمُ الموسيقى، ابتداءً من هذا الكتاب، خلفية للتنظير والتحليل، بل تحوّل إلى أحَدِ المُرتكزات الأساس لتوسيع المفهومات، التي راهنَ عليها محمد مفتاح في البناء النظري للشعرية التي اقترحَها كتابُه الموسوعي **"مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية"**.

ولمّا كانَ مؤلَّف **"الشعر وتناغم الكون"** المُنطلق الفعلي لإدماج علم الموسيقى في التنظير والتحليل، فإنّه ظلَّ مُقتصِراً، شأنه في ذلك شأن كلِّ إرساءٍ أوّل، على موسيقى العصر الوسيط وما قبلها. ولن ينفتحِ محمد مفتاح على الموسيقى الحديثة (التوافقية، واللا توافقية) بتشعُّباتهما وتعقدِهما إلاّ في كتابه الموسوعي المُشار إليه، بما تطلّبه هذا الانفتاح من مُضاعَفةِ الجهد قصْدَ استعارةِ قوانينَ موسيقية لِحَلّ قضايا شعرية.

بالانتقال إلى كتاب **"رؤيا التماثل"** 2005، الذي يندرجُ، على نحو ما تقدّم، ضمن الكشف عن سريان فلسفة انتظام الكون في ثقافة البحر الأبيض المتوسط، يترسّخُ، كما يتبدّى للقارئ، حِرصُ محمد مفتاح على إشراكِ علم الموسيقى في التقعيد للشعر . اتّضح ذلك بجلاء في هذه الدراسة انطلاقاً مِمّا يلي:

أ ـ الاستمرار في الكشف عن الخلفية الرياضية المُتحكّمة في عِلم الموسيقى، وإبراز الأبعاد الأساس فيها، من خلال وَصْلها بالأبعاد الثلاثة التي أسَّسها فيتاغوراس[21].

ب ـ عدُّ الموسيقى مُكوِّناً إنسانياً باعتبار الذهن البشري مجبولاً على الموسيقى، لأنّها مُتجذرة فيه.

ج ـ التمييز بين موسيقى فطرية وأخرى عقدت بالصناعة الرياضية والفلكية والطبيعية. وبناءً عليه، تناوَلَ محمد مفتاح النغمية من زاويتيْن؛ نغم الفطرة ونغم الصناعة.

(21) محمد مفتاح، **رؤيا التماثل**، م. س.، ص. 191ـ 194.

Revue Al Bayt (19- 20).indd 203 1/02/12 0:32:18

د ـ تمديد الدعوة التي تضمَّنَها كتاب **"الشعر وتناغم الكون"** بشأن علاقة علم العروض بالموسيقى. في ضوء هذا التمديد، بَلوَرَ محمد مفتاح نقداً للتقعيد الذي أنجَزَهُ محمد الفاسي لشعر الملحون. كان المُوجِّهَ لهذا النقد افتقارُ التقعيد إلى أساسٍ رياضي وموسيقي. وبذلك وَطّأ مفتاح مُقترَحهُ القائم على ضرورةِ النظر إلى شعر الملحون وفقَ علمَيْ الرياضيات والموسيقى. بدونهما لا يستقيمُ البناء النظري. فهذان الأساسان، في تصوُّرِه، هما الخليقان بضبطِ بحور شعر الملحون وتوازياته وتشاكلاته.

في ضوء الخلفيتيْن؛ الرياضية والموسيقية، رَسَمَ مفتاح المنطلقات الأولى لبناء عَروض شعر الملحون، مُشدِّداً على الانطلاق من اختزال عَروض هذا الشعر إلى "أبْحُر والدة مثل المبيت، ومكسور الجناح، والسوسي، والمشبّب، والذكر"، قبل أن يقترحَ إمكانَ ردِّ هذه البحور إلى المبيت على مستوى الإيقاع[22].

لمْ يكن هذا المَسْعى إلى صوغ عروضٍ ذي سَنَدٍ موسيقي ورياضي لشعر الملحون لدى محمد مفتاح إلاّ رهاناً يندرجُ ضمن أفقٍ أوسع. ترتسِمُ معالمُهُ من زاويتيْن؛ الأولى، إعادة النظر في العروض الخليلي وتقويم المُقترحات المُعاصرة بشأنه استناداً إلى مرجعية رياضية وموسيقية. الثانية، إثبات موقع الموسيقى في حياة الإنسان ورصد قوانينها الكونية، بغاية استثمارها في التنظير والتحليل. وقد كان واضحاً من معالم الأفق رسوخُ اعتقاد محمد مفتاح في الكفاية التنظيرية التي يُخوّلها له علم الموسيقى. لذلك تحوَّلَ هذا العلم إلى أساس مركزي في التنظير والتحليل. عليه بَنَى التوسيع وهو يُرسي الشعرية التي كشفَ دعائمَها كتابه الموسوعي **"مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية"**.

3. الثالوث المُعتمَد في بناء شعرية موسّعة

في كتاب **"مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية"** 2010، مكَّنَ محمد مفتاح، في سياق وَسْمِ إنجازِه البنائي، مُصطلحَ التوسيع من سُلطة التسمية. ولنا أنْ نقرَأ كلمة "موسّعة"،

(22) محمد مفتاح، **رؤيا التماثل**، م. س.، ص. 170.

في العنوان، بصيغة المفعوليّة والفاعليّة في آن. ذلك أنّ التوسيعَ بالمفهومات يَقتضي إخضاعَها له هي أيضاً، استجابة للعلاقة التفاعليّة بين المفهومات وموضوعاتِها، أي ما تبْنيه.

أقامَ محمد مفتاح التوسيعَ في هذا الكتاب على ثالوثِ اللغة والموسيقى والحركة. وإذا كان مفهومُ اللغة حاضراً في كلِّ أعمال محمد مفتاح السابقة، بحُكم انشغاله بمُختلف التيارات اللسانية، فإنّ المفهومَ الثاني سوفَ يستندُ إلى الموسيقى الحديثة تعميقاً لِما بدَأهُ كتاب **"الشعر وتناغم الكون"**، الذي اقتصرَ البناءُ النظري فيه على الموسيقى القديمة والوسيطة كما أسلفنا. أمّا مفهوم الحركة، فشكّلَ، بالمعنى الذي تبنّاه الكتاب، مكاناً تنظيرياً مُوسّعاً لدى محمد مفتاح، يُضيفُ موقعاً آخَر لِما تناوله مؤلَّف **"دينامية النص"**، منتصفَ الثمانينيات من القرن الماضي. ففي هذا المؤلَّف، ظلَّ مفهوم الحركة مُرتبطاً بخلفية بيولوجية، إذ اقترنَ فيه رَصْدُ الحركة بتناسُل النصّ وتوالده. أمّا في الكتاب الذي نهَضَ ببناءٍ شعرية مُوسّعة، فأصبحَ الرّهانُ أرْحَب، فيه ارتبطت الحركة بالعلوم المعرفية وخصوصاً علم الأعصاب، في سياق حِرص محمد مفتاح على إضاءةِ مساعي العلماء إلى صوغ نظريةٍ عن قوانين الحركة وأنواعها، حتّى يتسنّى له الإفادة منها في تحليل حركة الشاعر في الإنشاد أساساً، لا فقطّ الحركة التي تتولّد داخل النصّ من خلال تناسُله وتشعُّبه. وسيأتي بيانُ ذلك في حينه.

1.3. أسُس نظرية ومنهجية

قبل أن نرصُدَ بعضَ الرِّهاناتِ المُوجِّهة لاستناد محمد مفتاح إلى الموسيقى والحركة في إرساء الشعرية التي دعا إليها في كتابه **"مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية"**، لابدَّ من إشارةٍ عامّة إلى بعض الأسُس النظرية والمنهجية المُتحَكّمة في الكتاب، لِما تنطوي عليه من تمديدٍ ومُراجعة، يُعَدّان من آلياتِ التوسيع في المسار العلمي لمحمد مفتاح. فالتوسيعُ يَنبني لديه، من داخل ثِقتِه الراسخة في أهمّية التنظير للأدب استناداً إلى نتائج العلوم

الخالصة، على التمديد، والتعميق، والمُقايسة، والمُراجعة، والابتكار، واستشراف ما يتجاوَزُ الحُدودَ النظرية والمنهجية بعد مُلامَستِها.

يُمْكِنُ أنْ نُجْمِلَ بعضَ الأسُس المُتحكّمة في الكتاب، على النحو الآتي:

أ ـ استمرار الاعتماد على المنهجية السيميائية، بما هي إطارٌ عامّ يَنتظِمُ فيه التنظير، انسجاماً مع هُويّتِها المُركّبة، التي تُمَكّنها من استيعاب واستثمار نتائج العلوم المعرفية وعلوم التعاليم والعلوم الإنسانية.

ب ـ استمرار العناية، في سياق المنهجية السابقة ذاتِها، بتحليل الأنساق وإعادةِ بنائها، وهو ما أفصحَ عنه محمد مفتاح منذ أعماله الأولى، قبل أن يَتشعَّبَ في هذا الكتاب الذي يُصرِّح فيه أنَّ "كلَّ ما في الكوْن صغُرَ أو كبرَ نسقٌ[23]".

ج ـ إخضاع السيميائيات الفرنسية للنقد بعْد أنْ راهَنتْ عليها أعمال محمد مفتاح السابقة، واتّخذتها دِعامة للتنظير. تَجَسَّدَ هذا النقدُ من خلال الحِرص على إبراز حُدود المُربَّع السيميائي الذي سبقَ لمحمد مفتاح أنْ عَوَّلَ عليه واحتفى به في أكثرَ من كتاب. انطلقَ مفتاح في هذا المَسْعى النقدي من العودة إلى المُربّع المنطقي الذي يسنُدُ المُربّع السيميائي. وذلك بالحفر في الإرساءِ الأوّل لهذا المُربّع لدى الإغريق قبل أنْ يشهَدَ مساراتٍ مُتشعِّبة في ثقافاتٍ أخرى. وقد تكشّفَ له، انطلاقاً من الحَفر الذي أنجَزَهُ، أنّ التقابُلات لا تنحصرُ في أربعةِ حدود، أو في ما سمّاه "سجن الأربعة[24]"، و"سجن السجن" الذي به أبْرَزَ مُفارَقاتِ ومآزقِ المنهاجية الأوضوعية الاستنباطية وطابَعها الاختزالي[25].

في ضوء هذ النقد، قدَّمَ عناصرَ إنشاء سيميائيات مُعاصِرة مُلائمة لموضوعها نظرياً ومنهاجاً، مُتوسِّلاً بالمفهومات التالية: الاتصال، والتدريج، والتحركية. ويُمْكِنُ

(23) محمد مفتاح، **مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية**، م. س.، الجزء الثاني، ص. 52.
(24) **المرجع السابق**، الجزء الثاني، ص. 18ـ 21.
(25) **المرجع السابق**، الجزء الثاني، ص. 25.

أنْ نُمثّلَ لخلفيات نقد مفتاح للسيميائيات الباريزية بالمفهوم الثاني، أي مفهوم الاتصال. به راقبَ تصوُّرَ هذه السيميائيات للطرَف المُحايد في المُربّع، إذ أرْجعَ هذا الطرَفَ إلى مبدإٍ ميتافيزيقي مُتعالٍ، يقومُ على أنّ كلَّ خلقٍ يتمُّ من شيءٍ مّا لا من عدم، وأنّ نُمُوّ هذا الشيء يحتاجُ إلى مُكونيْن اثنيْن مُختلفين. واستناداً إلى هذه الخلفية، عَزَا حيْرَةَ السميائيات الباريزية، بشأن أينيّة الطرَف المُحايد، وتأرْجُحَها بين جَعْله حيناً في محوَر التضاد وحيناً آخَر في محورِ شبه التضاد، إلى غياب المبدأ الميتافيزيقي المُتعالي، الذي سبقت الإشارة إليه.

اعتماداً على هذا المبدأ، انتَهَى مفتاح إلى أنّ الطرَفَ المُحايد رأسُ عملية التوليد، وما ينشأ عنه يكونُ فيه تشابُهٌ واختلاف. وقد نصَّ من جديد، على نحو ما قامَ به في كتُبه السابقة، على أنّ مفهومَ الاتصال يَسْتتبعُ الإقرارَ بقاعدةِ أنّ كلَّ شيءٍ يُشبهُ كلَّ شيءٍ بجهةٍ من الجهات ويَختلفُ معه بجهةٍ من الجهات[26].

تعضَّدَ مفهومُ الاتصال، بما هو مُنطلقُ نقدٍ وبناء لدى مفتاح، بمفهومَيْ التدرّج والتحركيّة. وبالجملة، فإنّ ما يَعنينا، في سياق الاقتراب من السياج النظري والمنهاجي للكتاب، هو انتهاء مفتاح إلى اقتراح ثمانية تقابُلات تتجاوزُ السِّجْنيْن السابقيْن، مع فتْح إمكان توسيع هذا العدد[27].

د ـ إرساء البناء النظري للتوسيع، الذي رامَ الكتابُ النهوضَ به، على مُشترَكاتٍ إنسانية، وما ورائيات مُجَرَّدة مُتداخلة، بلْوَرَها محمد مفتاح في أربعة مبادئ؛ معرفية، حركية، توليفية، وتنظيمية. رَكَّزَ في الأولى على هندسة الدِّماغ، وفي الثانية على قوانين الحركة، وفي الثالثة على أوّليات رياضية ومنطقية، فيما انصَبَّ الاهتمام في الرابعة على نظرية انتظام الكون. ولتعضيدِ كونيةِ هذه المبادئ حَرَصَ مفتاح على رَصْدِ مساراتها في تنظيراتٍ إغريقية ـ رومانية، وفي مُنجَزاتٍ كونية. وقد شكّلت الكليات المُجَرّدَة

(26) محمد مفتاح، **مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية**، م. س.، الجزء الثاني، ص. 28 ــ 29 ــ 30.
(27) **المرجع السابق**، الجزء الثاني، ص. 36 ــ 37 ــ 38.

والما ورائيات، التي حدَّدَتْها هذه المبادئ، المداخلَ الكبْرَى لإرساء الشعرية المُوسّعة التي دعا إليها الكتاب، وذلك برَصْد تحقّقاتِها في الخطاب الشعري.

هـ ـ استمرار الاعتماد على نظرية انتظام الكوْن واستثمارها في التحليل والتأويل والتنظير، في تجاوُبٍ تامّ مع أساسها الميتافيزيقي، الذي يُرجعُ الكوْنَ إلى مُدبِّرٍ واحد. كانَ لهذا الأساس سَرَيانٌ في العديد من المفهومات، وهو وحدَهُ يقتضي دراسة تفصيلية. في مُقدّمة هذه المفهومات، مفهوم المُتّصَل في علاقته بالتكثير. وقد هيّأت هذه النظرية، التي انشغلت بها أعمال محمد مفتاح السابقة كما ألمحنا في موضع آخَر، إمكاناً فسيحاً للمُقايسة، أي قياس مجال على مجالٍ آخَر، والاستثمار الأقصى للعلاقات. كما هيّأت لمحمد مفتاح عدَّ الرؤيا الشعرية "جوهَرَ انتظام الكون وتناغمه"، وعدَّ "الشاعر مُنظّماً للكوْن ومُدبِّراً له بطريقته الخاصّة التي تسمَحُ بها اللغة[28]".

وـ استعارة مفهوم "الردّ" أو "الاختزال"[29] من فلسفة العلوم، بغاية تناوُل علم مّا بمفهومات علم آخَر، وهو ما يدعوهُ محمد مفتاح بالمُقايسة. في هذا السياق، اقترَحَ مفتاح مفهومَيْ "التمزيج" و"التفانّ" لوَصْفِ مُنجَزاتٍ مُعاصرة، في التشكيل والشعر والموسيقى، من داخل التقاطعات، أي من داخل مبدأ الاتّصال، الذي ترسَّخَ مع نتائج علم الأعصاب وطِبِّ وظائف الأعضاء، وفي مقدِّمتها وحدة الفضاء العصبي، والتفاعل بين باحاتِ الدماغ وتداخلها.

زـ من الانفصال إلى الاتّصال مَسارٌ نظري مُتحكّم في قراءة اللغة، ولا سيما في تحقّقها الشعري، بالموسيقى. تبدَّى هذا المسار من بَسْطِ محمد مفتاح للنظريات التي كشفت عن قصور التقابُل، ودعت إلى إعادةِ النظر في فرضية المجزوئية وفرضية استقلال المَلَكاتِ استقلالاً تامّاً. نظرياتٌ وطّأت الانتقالَ إلى فرضية الترابطية التي سادت الدراسات البيولوجيّة والعصبيّة. في ضوء هذا التأطير العِلمي، دافَعَ محمد مفتاح

(28) محمد مفتاح، **مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية**، م. س.، الجزء الأوّل، ص. 109 ــ 142.
(29) **المرجع السابق**، الجزء الأوّل، ص. 58، والجزء الثاني، ص. 327 ــ 330.

عن القيمة العلمية لتناوُل علاقةِ الموسيقى باللغة من منظور الترابطية لا المجزوئية. هذه الخلفية المحتكمة إلى نتائج العلوم المعرفية هي المُوجّهة لتنصيص محمد مفتاح، على نحو مُتكرّر، على الأخوّة القائمة بين الشعر والموسيقى(30).

في ضوء هذا السياج العامّ، الذي تظلُّ أسُسُه أوسع ممّا أشرنا إليه، أرْسَى محمد مفتاح شعرية موسّعة، مُؤمِّناً، على طريقته الخاصّة، العبورَ بالمبادئ الأربعة السابقة إلى الشعر، بعد تكييفها لمُقتضياتِ هذا العبور، وذلك ب:

ـ قياس النصّ الشعري وعناصِرِه على الدّماغ البشري ومُكوّناته.

ـ عدّ الإنشاد الشعري إنجازاً يقومُ على حركةٍ تتطلَّبُ تقنيناً وتصنيفاً.

ـ الكشف عن الأوليات المنطقية والرياضية في النصّ الشعري.

ـ الكشف عن قوانين التناغم والتنظيم المُحكميْن في هذا النصّ.

ـ إبراز التداخل القويّ بين الشعر والموسيقى، بما يُخوِّلُ اعتمادَ علم الموسيقى في تحليل الشعر والتنظير له. ذلك أنّ محمد مفتاح ينطلِقُ من عدّ اللغة موسيقى، أمّا إذا انتظمت اللغة شعراً، فإنّ موسيقيته تتجذر وتترسّخ.

تلك بعض الأسُس التي ارتكزَ عليها بناء شعريةٍ مُوسّعة. وهي أسُسٌ مُدمَجة في سياجٍ نظري رَحْب، يتعذّرُ استقصاء كلّ تفاصيله التي تحتاجُ إلى أكثر من دراسة. لذلك يعنينا، بوجهٍ خاصّ، الإلماح إلى الأفق الذي فتَحَهُ التوسيع النظري وهو يستنِدُ إلى الموسيقى والحركة، قبل بلورةِ أسئلةٍ بشأن المسعى التنظيري لدى محمد مفتاح.

2.3. الموسيقى

تحوَّلَ علمُ الموسيقى في كتاب **"مفاهيم مُوسّعة لنظرية شعرية"** إلى دِعامةٍ رئيسة في البناء الذي اضطلع به هذا المُؤلَّف، بل تحوَّلَ هذا العِلم إلى أساسٍ مركزي،

(30) من أمثلة هذا التنصيص، نشيرُ إلى قوله: "الشعرُ والموسيقى توأمان مُتوائمان محكومان بقوانين وقواعد مُتجذرة في الذهن البشري" **المرجع السابق**، الجزء الأوّل، ص. 210.

حصَّنه محمد مفتاح بسياج نظري، وولَّدَ عنه افتراضاتٍ، وفتَحَ به أفقاً لتحليل الشعر من موقع موسيقي. لقد كانَ بلوغ هذه المرحلة من التنظير مُنسجماً في مسار محمد مفتاح مع الطريق النظري الذي خطَّه منذ دراساته الأولى. إنّه بلوغٌ حتمي وَفق ما يقتضيه التنامي النظري لمساره. فرهانُ الباحث على العلوم الخالصة؛ وفي مُقدّمتها المنطق والرياضيات، وارتكازُهُ على العلوم المعرفية؛ وعِلم الأعصاب منها بوجهٍ خاصّ، كانا يُضمِران ما سوف يقودُهُ إلى الاعتماد على علم الموسيقى، بما هو علمٌ تحكُمُهُ خلفية منطقية ورياضية، وبما هو مجالٌ لافتراضاتِ العلوم المعرفية.

وبالجملة، يُمْكنُ أنْ نُحدِّدَ ثلاثة عوامل رئيسة تحكّمت في الأولوية التي خصَّ بها محمد مفتاح علم الموسيقى، لمّا توسَّلَ به في إرساء شعرية موسّعة.

أوّلاً، الخلفية المنطقية والرياضية لعلم الموسيقى، والقيمة التي اكتساها هذا العلم في التنظير لدى القدماء، ثمّ العلاقة القوية بين الموسيقى والعناصر التالية: اللغة، الشعر، الحركة، على نحو ما رسّخته النظريات المُستنِدة إلى العلوم المعرفية.

ثانياً، الانطلاق من افتراض أنّ اللغة موسيقى بما يستتْبعُ أنّ درجة الموسيقى في الشعر عالية، مادام الشعر، في منظور محمد مفتاح، لغة تنتظمُ بالإيقاع[31].

ثالثاً، حدود اللسانيات في تحليل الشعر المعاصر بوجهٍ خاصّ. ذلك أنّ التحولات التي شهدها البناء باللغة وبالصمت في هذا الشعر كشفت عن هذه الحدود. فقد يتّسِعُ السطر في هذا الشعر إلى جملة أو إلى ما يتجاوزُها بناءً ومفهوماً، وقد يضيقُ عنها ليرتبط بمجرّد حرفٍ أو كلمةٍ مفردة أو نقط حذف، ناهيك عن الأشكال المُستثمَرة فيه.

في ضوء هذا المعطى الجديد الذي طرحَهُ تحليل الشعر المُعاصر، انفتح محمد مفتاح على الموسيقى التوافقية بعد أن انحصرَ اهتمامُهُ في كتاباتٍ سابقة على الموسيقى القديمة والوسيطة. هكذا أفردَ الباحث الجزء الثاني من كتاب **"مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية"** لِرَصْدِ الأساس النظري والعلمي للعلاقة بين الموسيقى واللغة، ثمّ بين الموسيقى والشعر.

(31) محمد مفتاح، **مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية**، م. س.، الجزء الثالث، ص. 321.

بهذا الرَّصْد، كان مفتاح يُحصِّنُ اختيارَه التنظيري ويُسوِّغه ويُدافعُ عن رَجاحته من داخل نتائج العلوم المعرفية، التي أدمجها في منهاجيته السيميائية. وذلك بتوجيه الاهتمام، في تأطيره العامّ للشعرية المُوسّعة، إلى التقاطعات العديدة بين الحركة والموسيقى واللغة، وإلى المبادئ المُشتركة بينها وَفق ما تُرسِّخُه نتائجُ علم الأعصاب.

في السياق ذاته، قدَّمَ محمد مفتاح تركيباً علمياً انبَنَى على تفاعُل الميادين، وتماثُل آليات الفهم والإنتاج والتأويل، مع اقتراح منهجية بينيّة تتوجَّه رأساً إلى العلاقة بين اللغة والموسيقى والحركة[32].

لم يقتصر التأطير على مُنطلقاتٍ كلّية مُجرّدة، بل تعزَّزَ بالكشف عن علاقة الموسيقى باللغة، ثم علاقة الموسيقى بالشعر، انطلاقاً من توازياتٍ همَّت الأنساق التالية: الأصوات، التراكيب، الدلالات. وقد تهيَّأ لمحمد مفتاح إبراز القوانين المُتحكّمة في كلِّ نسق من هذه الأنساق بالموسيقى، على نحوٍ سوَّغَ له رهانَه، وهو اعتماد القواعد الموسيقية في حلِّ كثير من قضايا اللغة[33].

اعتماداً على مُختلف التماثلات التي حرَصَ محمد مفتاح على إبرازها بين الموسيقى واللغة ثمّ بين الموسيقى والشعر، تحوَّلَ الافتراض الذي منه ينطلِقُ المشروع إلى سَنَدٍ نظري، مُؤدّاه ضرورة التنظير للشعر بناءً على علم الموسيقى، وصوغ نموذج تحليلي للشعر في ضوء قواعد هذا العِلم. ولعلّ هذا الصّوغَ هو ما وجَّهَ الجزء الثالث من الكتاب، إذ سَعى فيه الباحث إلى إخضاعِ نصوصٍ من الشعر المُعاصر لتحليلٍ موسيقي.

3.3. الحركة

اقترَنَ مفهومُ الحركة في مسار محمد مفتاح، كما سبَقَ أن ألمحنا إلى ذلك، بمؤلَّفه **"دينامية النصّ"**. وقد ارتبط فيه المفهوم بالنصّ الأدبي لا بحركةِ إنشادِ النص الشعري

(32) محمد مفتاح، **مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية**، م. س.، الجزء الثاني، من ص. 153 إلى ص. 183.
(33) **المرجع السابق**، الجزء الثاني، ص. 189 ــ 199 ــ 257.

التي تأتي بعد الإنتاج. لذلك استندَ هذا المؤلَّف إلى خلفيةٍ بيولوجية أفادت منها السيميائيات وتحليل الخطاب.

في ضوء هذا السياق المعرفي والمنهجي، انشغلَ محمد مفتاح، استهداءً بما قامَ به السيميائيون، بحركة النصّ، انطلاقاً من مفهومات الانشطار، والتشعّب، والنزول والصعود، والخلية وانقسامها، والتناسُل، وغيرها من المفهومات ذات النّسب البيولوجي. وهو ما واصلَ محمد مفتاح، في بنائه للشعرية الموسّعة، الاهتمامَ به انطلاقاً من مرجعية موسّعة تُراهِنُ على علم الموسيقى ونتائج علم الأعصاب، بما خوَّل له الانفتاح على تجلٍّ خارجي للحركة، يَمَسُّ لا النصّ في إنتاجه الداخلي فحسب، وإنّما أيضاً إنشادَهُ بعد استوائه، بما يَسْتتْبِعُهُ الإنشادُ مِنْ حركةٍ أو حركات. وقد كرَّرَ محمد مفتاح دعوته، في أكثر من سياق، إلى تحليل حركة الإنشاد وتصنيفها، غير أنّه لم يُخضعْها لأيِّ اختبار تحليلي (لرُبّما يرجعُ ذلك إلى صعوبة استحضار مَتْنٍ مُتحرِّكٍ في الكتاب). هكذا اكتفى بالإشارة إلى ما ينبغي الاهتمام به عند تحليل حركة الإنشاد (حركة الرأس، وسامة المُنشد أو دمامته، قصره أو طوله، ذكرٌ هو أم أنثى..[34]).

باستحضار مسار التنظير لدى محمد مفتاح، يُمْكنُ أنْ نُرجع انفتاحَهُ على الحركة، بما هي دِعامة تنظيرية وتوسيعية، إلى ثلاثة عوامل على الأقلّ.

الأوّل، استجابة الحركة للتقعيد وَفق كلّياتٍ وما ورائيات مُجرّدة، أي وَفق ما يُشكّلُ الأساسَ المكين لكلِّ تنظير لدى محمد مفتاح. فقد تبدّى من مُختلف مؤلَّفاته وَلَعُهُ الشديد برَصْد الكلّيات والقوانين العامّة، انسجاماً مع نزوع أبحاثه إلى التنظير. ينضافُ إلى هذه الاستجابة، العناية البالغة التي أوْلاها علمُ البيولوجيا، وعلم الأعصاب المعرفي، الذي يُعَدُّ مرجعاً مركزياً في تنظير الباحث للحركة.

(34) محمد مفتاح، **مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية**، م. س.، الجزء الثاني، ص. 315 ــ 316 ــ 320. والجزء الثالث، ص. 325.

الثاني، مُقتضيات مفهوم التفانّ الذي ينهَضُ على تفاعُل الشعر مع فنونٍ أخرى. فمن الزاوية النظرية والمنهجية، كانَ محمد مفتاح مُلزَماً، لمّا نَحَتَ مفهوم التفانّ، أنْ يتأمّلَ، ضمن التفاعُل السابق، علاقة الشعر بالتمثيل الذي يقومُ أساساً على الحركة.

الثالث، إدماج محمد مفتاح للإنشاد الشعري في بناء الشعرية المُوسّعة التي دعا إليها، أي إدماج فعلٍ يقومُ بوجهٍ خاصّ على الحركة. وهو ما ترتّبت عنه مشاكل نظرية لا ترتفِعُ بحُجَّة تعدُّد أبعاد النصّ الشعري المُعاصر، على نحو ما سنشيرُ إليه في حينه.

بدافعٍ من العامل الثالث، انفتح محمد مفتاح على جهود الباحثين الذين شرَعوا في رَصْدِ قوانين وقواعدِ الحركة البشرية، على غرار القوانين والقواعد التي وُضعت للغة والموسيقى، بما هيَّأ للحديث في الحركة عن أجناسٍ وأنواع وأصناف[35]. وذلك في أفق دراسةِ حركة الشعر، في الإنشاد، من خلال افتراض تركيبٍ لها، وافتراض أنّ لها دلالة ورمزية. فالحركة، في الأفق النظري المُسيِّج لأعمال محمد مفتاح، "خطابٌ يحتوي على مؤشّرات أيقونية، واستعارية، وكنائية، وإيحائية، ورمزية[36]".

ولمّا كانت المُقايسة، في كلّ أبحاث محمد مفتاح، آلية بنائية رئيسة لما تُتيحُه له من انتقالٍ بين العلوم، فإنّه استثمَرَها في التنظير للحركة وبها. هكذا عدَّ الحركة أسْبَقَ من اللغة والصوت، كما تهيّأ له قبل ذلك عَدّ الموسيقى أسبق من اللغة. وفي ضوء المُقايسة دائماً، لمْ يكتفِ، على نحو ما تقدّم، بالدعوة إلى دراسةِ اللغة والشعر بمفهومات الموسيقى، بل دعا إلى مُقاربةِ الحركة بمفهومات الموسيقى واللغة، مُقترحاً ترتيبَ حركاتِ الجسد وَفق نغمات، في أفق "تشييد نحوٍ خاصٍّ بالحركة، له قواعدُهُ كقواعد اللغة والموسيقى[37]".

وهكذا فإنّ المنحى الذي اتّخذه توسيع مفهوم الحركة من جهة، وتوسيع الشعرية بهذا المفهوم من جهةٍ ثانية، اقترنَ أوّلاً بمقاربة الحركة لا في النصّ وحسب بل خارجه

(35) محمد مفتاح، **مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية**، م. س.، الجزء الأول، ص. 69 ــ 73.
(36) **المرجع السابق**، الجزء الثاني، ص. 170
(37) **المرجع السابق**، الجزء الثاني، ص. 316 ــ 321.

أيضاً، وارتبَط ثانياً بالانفتاح على بحوثٍ تروم بناءَ شعرية عامّة للحركة، بما يُخوّلُ لمحمد مفتاح العبور بنتائج هذه الشعرية العامّة إلى دراسة الشعر والتنظير له. وهو ما سنتأمّل لاحقاً تبعاتِه.

4. مساءلة الشعرية المُوسّعة

1.4. تضمين الشعرية في السيميائيات

حرَصنا في كلِّ ما تقدّم على تسييج الشعرية الموسّعة، التي يدعو إليها الكتاب الأخير لمحمد مفتاح، ضمن مشروعٍ تنمو أطوارُهُ وتتداخلُ منذ أكثر من ثلاثة عقود. واخترنا مفهومَ التوسيع موقعاً للمُصاحبة، لكفايته في استجلاء تفاعُل هذا المشروع مع الزمن المعرفي الحديث. تفاعُلٌ يغتذي من الخلفية المنطقية والرياضية، ومن نتائج العلوم المعرفية، ضمن سياق المنهاجية العامّة التي تبنّاها محمد مفتاح، أي المنهاجية السيميائية. ولمّا كانَ كلُّ تفاعُل يُغلِّبُ جوانبَ ويُسكتُ أخرى، فإنّ ما يُسكِتُه أو يَسْكتُ بشأنه يُتيحُ بلورةَ أسئلةٍ تنبشُ في هذا الإسكات أو السكوت.

أتاحَ الوفاءُ للمنهاجية السيميائية واستثمارُ طابعها التركيبي في الاغتذاء بنتائج العلوم المعرفية توسيعَ محمد مفتاح لأفق مشروعِه ولِمُنطلقاتِ تنظيره. غير أنّ هذا الوفاء حَجَبَ، في الآن ذاته، الحدودَ التي تصطدِمُ بها هذه المنهاجية بوجهٍ خاصّ في تحليل الشعر والتنظير له. لقد كان لافتاً ألاّ يُخضِعَ محمد مفتاح هذه المنهاجية في مقاربة الشعر لنقدٍ يفتحُ إمكانَ مقارباتٍ من خارجها. فالنقد، الذي تكفّلَ به الكتاب الأخير للسيميائيات الباريزية، تَمَّ، على نحو ما أشرنا إليه سابقاً، من داخل السيميائيات لا من خارجها. ومن ثم، فإنّ التوسيعَ، في المسار التنظيري، لَمْ يُخضِع السياجَ المنهجي العامّ للمُساءلة. وهو ما يسمحُ بالحديث، في مشروع محمد مفتاح، عن ميتافيزيقا السيميائيات. ميتافيزيقا تمنعُ الرؤية من خارج الإطار المنهجي الذي ارتضاه الباحث منذ بداية أعماله، فيما الفكرُ النقدي يفترضُ، متى تمَّ اعتمادُهُ مُنطلقاً لمُراقبة البناء النظري، لا الاستضاءة وحسب

بالمفهومات المنهجية، وإنّما تفكيكها أيضاً. ذلك أنّ هذا التفكيك يُمَكّنُ من قلب مفهوم التوسيع نفسه، ويُتيحُ للتحليل والتأويل والتنظير أن ينبني من خارج سياج التوسيع.

لا أحد يشكُّ في الإبدالات التي أحدثتها المنهاجية السيميائية في المقاربة والتأويل، ولا الآفاق التي فتحَتْها لتأويل الدليل اللغوي وغير اللغوي، غير أنّ وضعيتَها في مُقاربة الشعر تعرّضت لنقدٍ تجاوَزَ آلياتها التحليلية إلى أسُسها الابستيمولوجية. نقدٌ يُلزمُ، من الناحية النظرية والمنهجية، مَنْ يتبنّاها استراتيجية لتحليل الشعر والتنظير له أنْ يُنصتَ لما فكَّكه هذا النقد، انسجاما مع مُتطلّبات التفاعُل مع الزمن المعرفي. فالإنصاتُ الكبير الذي يخُصُّ به محمد مفتاح العلوم المعرفية لا يُوازيه إنصاتٌ لشعرياتٍ غير سيميائية في العالَم، ولمُقترحاتٍ نظرية في الخطاب العربي المعاصر عن الشعر. ذلك ما يتبدّى، تمثيلاً لا حصراً، من صمتِ محمد مفتاح بشأن النقد الاستراتيجي الذي واجَهَتْ به شعرية الإيقاع مع هنري ميشونيك الشعرية السيميائية. صمتٌ يحتاجُ إلى حُجَجٍ تُسَوِّغه، لا سيما أنّ تنظيرَ محمد مفتاح ينبني أساساً على الإيقاع، أي على ما خصَّه ميشونيك بأكثرَ من كتاب.

أرْسَتْ أعمالُ هنري ميشونيك شعريةً انبنت في مُنطلقاتها وركائزها على نقد الأسُس الابستيمولوجية للشعرية السيميائية. واللافتُ، مع ذلك، أنّ هذا الشاعريّ لا يَردُ إلاّ مرّةً واحدة، على نحو عَرَضي، في كتابٍ، من ألْفِ صفحةٍ تقريباً، يُنظّرُ فيه محمد مفتاح للإيقاع الشعري في ضوء قوانين الإيقاع الموسيقي. وحتّى هذا الورودُ العَرَضي لَمْ تَصْحَبْه أيّ مُحاورة، علماً أنّ التفاعُل العِلمي يتطلَّبُها، ويتطلّبُها الاختلافُ الذي لا يُمْكن نسيانه في كلِّ بناءٍ نظري.

توجَّه ميشونيك بنقده، أساساً، إلى تضمين الشعرية في السيميائيات، أي إلى ما ظلَّ محمد مفتاح مُتمسِّكاً به في مُختلف أعماله. كما عدَّ هذا التضمينَ عائقاً إبستيمولوجياً[38]، أخضعَه لتفكيكٍ مُتشعّب.

(38) Henri Meschonnic, **Critique du rythme**, Verdier, 1982, p. 36.

من الأُسُس المُوَجِّهة لهذا التضمين تسييجُهُ في إطار نظرية اللغة، لا نظرية الخطاب، وهو ما لا يُمْكنُ، في نظر ميشونيك، أن يقودَ إلى بناءِ نظريةٍ للذات، التي هي رهان شعرية الإيقاع. فالأفقُ الذي تفتحُهُ نظرية الذات لا ينطلقُ من الانشغال بالمُتعاليات والكليات، بل مِنْ رَصْدِ الإيقاع بما هو خطابُ ذاتٍ كاتبة تحتفظ بتنظيمها الخاصّ لخطابها. وذلك ما لا يستقيم إلاّ بالتشديد، في البدء، على أنّ الإيقاع ليس دليلاً le rythme n'est pas un signe، على نحو ما استدلَّ عليه ميشونيك، في تفكيكه للتضمين السابق، ممّا قادَهُ إلى الإقرار أنْ ليس ثمّة سيميائيات للإيقاع[39].

إنَّ بيْن الدليل، بما هو استراتيجية، والذات، بما هي استراتيجية، بَوْناً في الخلفية الإبستيمولوجية، وهو ما يستتْبعُ بوْناً في التنظير. هكذا اقترنَتْ نظرية الإيقاع لدى ميشونيك بالخطاب لا باللغة؛ اقترنت بالوضع الذي يكون للذات في اللغة، إذ لا يُمْكنُ بناءُ نظريةٍ للإيقاع، في تصوره، من غير نظرية للذات. وفي ضوء هذه المُوجِّهات، حرَصَ في تنظيره للإيقاع، بماهو معنى وتجلٍّ للذات في الخطاب، إلى تحرير الإيقاع من مجال العَروض[40]. كما استبْعَدَ إمكانَ بناءِ نظريةٍ عامّة عن الإيقاع تشملُ كلَّ الإيقاعات وكلَّ ما هو إيقاع، لأنّها لن تكونَ، في نظره، إلاّ ميتافيزيقا إيقاع مثلما هي السيميائيات ميتافيزيقا دليل[41].

اللافت أنّ ما يُرْسيه المشروع التنظيري لمحمد مفتاح يتعارَضُ مع الأُسُس النظرية لشعرياتٍ ذاتِ سلطة معرفية في زمنه، من غير أن يتكفّلَ هذا الإرساءُ بمحاوَرةِ هذه

(39) Henri Meschonnic, **Critique du rythme**, Verdier, 1982, p. 72.

(40) يُعوِّلُ تنظير محمد مفتاح للإيقاع بصورة لافتة على علم العَروض، بل يكاد مفهوم الإيقاع يلتبسُ، في سياقات عديدة من كتابه عن الشعرية الموسّعة، بمفهوم الوزن. وعبورُ قوانين علم الموسيقى إلى الشعرِ، في هذا التنظير، يستندُ على نحو رئيس إلى قوانين علم العَروض، انسجاماً مع رصْد الكليات ومع الخلفية الرياضية التي يحتكمُ إليها العلميْن. ذلك أنَّ محمد مفتاح لا يتردّدُ في عدِّ "الشعر أوليات رياضية ومنطقية في لغة طَبيعية". أُنظَر مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية، م. س.، الجزء الأوّل، ص. 137.

(41) **Critique du rythme**, op. cit., p. 76.

الأسُس، ولا بمُحاورة القضايا التي يثيرُها التحليل السيميائي للشعر. فما يَمْنحُ التعارُضَ حيويتَه نُهوضُه على المُحاورة، لا الصمت. ودواعي المحاوَرة عديدة. منها، إلى جانب التضمين السابق الذي يُسلِّمُ به تنظير محمد مفتاح من غير مناقشة الاعتراضات المُثارَة بشأنه، اعتمادُ الموسيقى لإرساء نظريةٍ للإيقاع الشعري. وهو مُنطلقٌ مُثيرٌ للجَدَل.

خصَّ ميشونيك هذا المُنطلق بفصلٍ مُطوّل، من كتابه عن نقد الإيقاع، عنونَه **"لغة بلا موسيقى"**. فيه نَحَا إلى فصل الإيقاع في الشعر عن إيقاع الموسيقى، وإبراز حُدودِ تحليلهما أو التنظير لهما وَفقَ قوانينَ مُوحَّدة. إنّه المَنْحَى الذي يَبْدو معكوساً في كتاب محمد مفتاح عن الشعرية الموسّعة، الذي غلَّبَ الوحدة على الاختلاف، انطلاقاً من التركيز على التناسُب والاتّصال، على نحو رامَ تقريبَ الشعر من الموسيقى، إلى حدِّ دعوةِ محمد مفتاح في جزءٍ من الكتاب إلى الانتقال من موسيقى الشعر إلى شعر الموسيقى[42]. وقد كان محكوماً في توحيد التنظير للشعر و للموسيقى بثقته في الخلفية الرياضية لعلم الموسيقى، وفي الاتصالية التي عزَّزَتْها نتائجُ العلوم المعرفية.

إبرازاً للتعارض المُلمَح إليه سابقاً، نشيرُ إلى رأي ميشونيك بشأن هذه المسألة. فقد ذهبَ إلى أنّ الإيقاع في اللغة ليس له المعنى ذاتُه في الموسيقى. ولا يُمْكنُ، بل لا ينبغي، في تصوره، أن تكونَ لهما نظرية واحدة[43]. صحيح، يقول ميشونيك، أنّ الإيقاعَ يعود إلى الموسيقى، لكنّ اللغة لا تعودُ إلى الموسيقى. ويخلصُ، بعد استجلاءِ التبايُن، إلى أنّ الإيقاع في الشعر يختلِفُ، على نحو راديكالي، عن الإيقاع في الموسيقى[44]. ومن ثمّ، فالاحتكامُ إلى عِلم الموسيقى في التنظير للإيقاع ينطلِقُ من عدِّ الإيقاع مقولة مُجرّدة تنضبطُ وفقَ كلياتٍ ومُتعاليات، أي أنّه تنظيرٌ من داخل نظرية الدليل، لا نظرية الخطاب ونظرية الذات. وهكذا فالتقعيد وَفق قوانين علم الموسيقى يتجاوبُ، في الأساس العميق لهذا الرّهان، مع التنظير وفق قوانين العَروض، التي تترك نظرية الذات مُؤجّلة.

(42) محمد مفتاح، **مفاهيم موسعة لنظرية شعرية**، م. س.، الجزء الثاني، ص. 247.

(43) **Critique du rythme**, op. cit., p.118.

(44) **المرجع السابق**، ص. 121.

2.4. من الحركة في النصّ إلى حركة الإنشاد

الحركة في النصّ غيرُ الحركة التالية لإنتاجه، المُقترنة أساساً بإنشاده. مِنَ الأولى إلى الثانية، كانَ التوسيعُ يَخُطُّ وجْهتَه في التنظير لدى محمد مفتاح، على نحو جعلَ كتاب **مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية** يرتكِزُ، من بين ما يرتكِزُ عليه في دعوته التوسيعية، على هذه الوجْهة نفسِها.

انصبَّ اهتمامُ محمد مفتاح في هذا الكتاب، بعد إشاراته إلى الحركة في النص، على حركة الشاعر بعد إنتاجه للنصّ. يقول في هذا السياق: "يُتاحُ للشاعر أنْ يُنشِدَ فيصيرُ مُغنياً، ومُمثلاً مسرحياً، مع ما يقتضيه الإنشاد/الغناء، والمسرح من حركات مُعينة، أمام جمهور في فضاء مُعين. الشعرُ مسرحٌ إذا حضَرَ المُتلقّي **وعايَنَ** الشاعرَ المُنشد، والشعرُ شريطٌ إذا **شاهدَهُ** المتلقي، ولمْ يحضُر الحفل، والشعرُ **موسيقى** غنائية أمام جمهور مُتحمِّس، والشعرُ **تشكيل ورسمٌ وهندسة ونحت**، حينما يكونُ مسطوراً على الصفحة، أو منقوشاً على البناء، أو مرقوماً على الثياب والأنسجة[45]".

يُثيرُ هذا الشاهدُ إشكالَ العلاقة بين بين الشعر والفنون الأخرى من زاوية مفتوحة على المُساءلة من أكثرَ من جانب. لذلك نكتفي بمظهَر واحد لهذه العلاقة، يَمَسُّ أساساً مفهومَ الحركة، نستهلُّه بالأسئلة التالية: هل ينطوي الإنشادُ، الذي عليه يُعوِّلُ محمد مفتاح في دعوته إلى شعرية موسّعة، على ما يجعلُ منه مُحدِّداً للشعريّ في الخطاب؟ أليس الإنشادُ فعلاً برّانياً لاحقاً، ينتسِبُ إلى الخارج أكثرَ من انتسابه إلى الفعل الكتابي في تحقّقه وبناءِ هُويته؟ هل جَسَدُ الإنشاد هو عينُه جسَدُ الكتابة الشعرية؟ ألا يرتبطُ مُستقبَلُ الشعر، في تصوّرٍ مَكين، بانتسابه إلى الكتابة وانفصاله عن روح الإنشاد في بنائه، مهما تآزرت الوسائط الحديثة في تحصين هذه الروح؟ أليس مِن مهامّ التنظير للشعر أنْ يُفكِّكَ التهديدَ الذي أصبحت هذه الوسائط تحجُبُ به الشعريّ؟ ألا تكمُنُ العلاقة العميقة بين الشعر والمسرح في استدعاءِ الأوّل لخصائصَ بنائية من الثاني وبلورَتِها في تحققه

(45) محمد مفتاح، **مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية**، م. س.، الجزء الأول، ص. 19 و20. وردت الكلمات المثبتة بخط غليظ في النصّ الأصلي.

النصّي، لا في اعتماد الإنشاد على عناصر من التمثيل المسرحي؟ عناصرُ تظلُّ، في جميع الحالات، لاحقة على النصّ لا مُحدِّدة له.

الإنشاد، الذي انطلاقاً منه يطرحُ محمد مفتاح علاقة الشعر بالغناء والمسرح، ليس مُحدِّداً للشعريّ. الإنشادُ، سواء أكان مُباشِراً أو مُصوَّراً في شريط، لا يمتلكُ ما به يتحوَّلُ إلى مُميِّزٍ بين الشعر واللاشعر، وما به يُوسِّعُ التنظيرَ لمجهول الشعر وتملُّص الشعريّ. ولعلّ هذا ما يقودُ إلى السؤال التالي: ما الإضافة النظرية التي تُقدِّمُها دراسة الإنشاد في سياق بناء شعرية مُنشغلة بالقوانين العامّة والكليات المُتحكِّمة في ماهية الشعر وبنائه النصّي وسيرورة تحققه؟

إنّ إدماجَ محمد مفتاح للإنشاد في بناء شعرية موسّعة يطرحُ أسئلة نظرية بشأن صلاحية هذا الإدماج، وبشأن مُوجِّهات استراتيجية التوسيع نفسها. قد يكونُ الحديث عن النصّ المُتعدِّد الأبعاد الذي اقترنَ بالتكنولوجية الرقمية أحد مُوجِّهات التوسيع، انطلاقاً من مُقترحات بعض الباحثين الداعية إلى فتح التنظير على تعدُّد أبعاد النصّ. إلاّ أنّ الإبدالات التواصلية وتنامي الوسائط واختراق الحاسوب لعمليتيْ إنتاج النص وتداوُله ينبغي أن تُسيِّجَها مُراقبة فكرية تُغذّي الرّهانَ النقدي والتفكيكي، ومراقبة نظرية تحتكمُ إلى المعرفة الشعرية في الأساس الأوّل. فقد تتعدَّدُ الأبعادُ من غير أن يكونَ "النصّ" شعراً. تعدُّدُ الأبعاد لا يبني نصّاً شعرياً. ذلك أنّ النصوصَ، مُنذ تجلياتها الأولى، عزيزةٌ ونادرة، تُرسي، في جنس الشعر، اختلافَ الشعريّ وانفتاحَه من داخل تحقّقاتٍ نصية لا من خارجها.

إلى جانب مختلف القضايا السابقة، التي يُثيرُها المشروع التنظيري لمحمد مفتاح، ثمّة سُؤالان يظلُّ هذا المشروع مفتوحاً عليهما: يتعلّقُ الأوّل بمفهوم الأدب، الذي يستندُ إليه محمد مفتاح ويُرسيه في آن، فيما يرتبطُ الثاني بمسألة العبور من القوانين النظرية العامّة إلى النصوص التي يختارها الباحث كي تستجيبَ لهذه القوانين.

وبالجملة، فإنّ الأسئلة، التي يُولِّدُها محمد مفتاح لِمَنْ يُصاحبُ تنظيراته، تكشفُ حيوية مشروعِه، والجهد الخاصّ الذي يتطلّبُه الأفق المتشعّب لهذا المشروع.

علي آيت أوشان

التخييل الشعري
والحساسيات الجديدة في الشعر المغربي المعاصر

تقديم

يتميز موضوع الدراسة "الحساسيات الجديدة في الشعر المغربي المعاصر" بالعموميّة والشموليّة ممّا يفرضُ تحديد الموضوع بدقة، وكذا المتن الشعري مجال الاشتغال. فالفرضية التي ننطلق منها ونعتبرها صحيحة إلى أبعد حدّ، هي أن بلاغة الخطاب الشعري تقوم على نوع من التفاعل بين الإنسان والكون واللغة، تفاعل يقوم أولاَ على التخيل، وثانياً على التعبير (اللغة). ومعنى هذا أن اللغة ليست موجودة في قوالب ثابتة وقارّة بالشكل الذي هي عليه، وما على الشاعر إلا أن يخلق علاقة بين مستوياتها.

وما يهمّنا أساسا في هذه الدراسة هوكيفية حضور ذات الشاعر في الخطاب (أنا المتكلم)، إذ لا يُمكن تحليل الآليات المعتمدة في الخطاب الشعري المغربي المعاصر إلا إذا استحضرنا الذات المنتجة للخطاب (فاعل البيان)[1]، وتتميز هذه الذات بسِمات نصّيّة تُعتبر بمثابة مؤشرات دالة تُحيل عليها في كلِّ مستوى من مستويات انعكاس الخطاب عبر النص، وترتبط هذه الذات بمجال التصور، وتعيد نمذجة الكون من منظور التخيل. وبناء عليه نطرح الأسئلة الآتية:

ـ كيف تحضر هذه الذات المتكلمة في الخطاب الشعري؟

ـ ما هي علاقتها بالعوالم التي تخلقها؟

(1) ادريس بلمليح، **القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة**، دار توبقال، المغرب، الطبعة الأولى، 2000، ص. 74.

ـ وكيف تتحقق على مستوى النظام اللغوي؟

وهي أسئلة يمكن اختزالها في السؤال المركزي الآتي:

ـ ما هو مجال التخيل لدى الذات المنتجة للخطاب؟ وما علاقته بما حوله؟

هذه الأسئلة تفرضُ اعتمادَ قراءة مُغايرة لمُعطيات اللغة المرتبطة بالحياة الواقعية (اللغة الطبيعية) سواء في مستواها الصوتي أوالمعجمي أوالتركيبي أوالبلاغي، قراءة تقوم كما أشرنا على التخيل انطلاقا من تفاعل المبدع مع اللغة والكون تفاعلاً غير مشروط، ولا يقوم على معطيات جاهزة.

فالكون بالنسبة للشاعر فضاءٌ مطلق يوسِّع من مجال التصور لديه، وهويُعيد تنظيمَهُ عن طريق التخيل.

للتحقق من فرضية الدراسة، نقتصر على مقاربة عيِّنة من نصوص ما اصطُلح عليه "شعراء الحساسية الجديدة". عيِّنة تخدم أهداف الدراسة، وتعمل على تحقق الفرضية التي انطلقنا منها، والنماذج المقترحة هي:

اسم الشاعر(ة)	الديوان الشعري	عدد القصائد	السنة	دار النشر	البلد
طه عدنان	ولي فيها عناكب أخرى	05	2003	وزارة الثقافة	المغرب
عبد الاله الصالحي	كلما لمست شيئا كسرته	31	2007	دار توبقال	المغرب
عبد الرحيم الخصار	انظر واكتفي بالنظر	12	2007	دار الحرف	المغرب
عائشة البصري	خلوة الطير	89	2009	ورد للطباعة	سورية
عزيز أزغاي	الذين لا تحبهم	41	2010	منشورات فرائد	المغرب

الملاحظ أنّ دواوين هؤلاء الشعراء :

ـ تتضمَّن مادةً شعرية تتكوّنُ من 204 نصّاً شعرياً.

ـ تمتدُّ تاريخياً في فترةٍ زمنية تشملُ 7 سنوات (من 2003 إلى 2010).

ـ تمثل تجارب شعرية متباينة، وإن كان مفهوم الحداثة الجامع بينها.

ـ تعكس الحساسيات الجديدة في الشعر المغربي المعاصر.

1. تصنيف المضامين:

إن القراءة الأولية لمضامين الدواوين الشعرية توحي بالتصنيف الآتي:

أ ـ طه عدنان: **"ولي فيها عناكيب أخرى"**، تعكسُ نصوص هذا الديوان الشعري تجربة شعرية تترجم تجليات الذات بشكل تلقائي، وهي لا تتقيدُ بموضوع محدّد، فالنص الشعري عنده يعبث بالمواضيع ويسخر منها بلغة شعرية واضحة وساخرة.

ب ـ عبد الاله الصالحي: **"كلما لمست شيئا كسرته"**، يعتمد الشاعر في هذا الديوان على الواقع ليُعيدَ صياغته من جديد دون أن يستجيب لأي توجه إيديولوجي معين، إنه يفضح ما يجري، ويعبر عنه، بحثا عن الذات والهوية، إنها تجربة تعكس نوعا من القلق الوجودي.

ج ـ عبد الرحيم الخصار: **"أنظر وأكتفي بالنظر"**، تعتمدُ الكتابة الشعرية في هذا الديوان على المخيلة، وما احتفظت به ليستعيده من جديد لا ليسرده مرّة أخرى، وليحاوره، وفي هذه العودة إلى الزمن الماضي(الذاكرة) تطلع إلى المستقبل، وبحث مستمرّ عن الذات، ومراجعة لها.

د ـ عائشة البصري: **"خلوة الطير"** تفرضُ التجربة الشعرية على قارئ الديوان التفاعل مع نصوصه ضمن سياق تخيلي يتميز بالسيرورة والحركية بحكم تعددها وتنوعها وغناها.

هـ ـ عزيز أزغاي: **"الذين لا تحبهم"**، تقوم صياغة المادة الشعرية في هذا الديوان

على لغة شعرية لا تستقر في أشكال محددة وكأن الأشياء بالنسبة إليه في حاجة إلى تأليف جديد، إن ما يكتبه هو حلم يتخذ في كل لحظة شكلا معينا.

وقد قمنا بهذا التصنيف لأن المضامين التي تتضمنها هذه الدواوين الشعريةتسمح لنا بهذه الإمكانية، وهذا لا يمنع من احتمالات أخرى اعتقادا منا بأن الشعر كما يراه الشاعر طه عدنان في نص "القصيدة الكونية" مراودة وله طقوس أخرى بعيدة عن صيغة الشعر المألوفة، إنه سفر دائم بين الرؤى دون أن يحتكم إلى نسق محدد وناظم[2].

ما يجمع بين هذه الدواوين الشعرية هو:

ـ هيمنة الذات المنتجة للخطاب أوالمتكلمة بمختلف صيغها اللغوية ومظاهرها الكونية المتعددة.

ـ لا يتحقق وعي الذات المنتجة للخطاب إلا بالتضاد، ويتجلى ذلك من خلال الاحالات النصية التي توجه الخطاب إلى شخص آخر (أنت). " أنا لا استعمل " الأنا " إلا لأنني أتوجه بالكلام إلى شخص مخاطب، أي إلى شخص أشير إليه ب" أنت " في قولي هذا[3].

ـ الرغبة في مراجعة الذات الفردية المتكلمة عبر توسيع دائرتها إلى ذات جماعية.

تسمح لنا هذه الاستنتاجات بإعادة طرح السؤال المركزي الذي انطلقنا منه:

ما هومجال التخيل لدى المتكلم ؟ وما علاقته بما حوله ؟

(2) طه عدنان، **ولي فيها عناكيب أخرى**، وزارة الثقافة، المغرب، 2003، ص. 7.
وانظر أيضا:
ـ رومان جاكبسون (1988) **قضايا الشعرية** ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، الطبعة الأولى، 1988، ص. 10.
ـ علي آيت أوشان، **قراءات نقدية في الشعر المغربي المعاصر**، دار أبي رقراق، المغرب، الطبعة الأولى، 2005، ص. 97.

(3) E.Benveniste (1966): **Probléme de linguistique générale**, T 1; Gallimard. Paris, P. 260

وحين نعتمد طرح هذا السؤال فليس معناه أننا نبحث عن كيفية تحقق الدلالة النهائية لهذه النصوص الشعرية بطريقة ما، لأننا نؤمن بأنها تظل دلالة منفتحة ضمن مسار التلقي الذي يواجه به القارئ النص، وهذا المستوى يمكن أن نلمسه في عناوين الدواوين موضوع الدراسة.

فحين نقرأ مثلا عناوين الدواوين الآتية:

- **"كلما لمست شيئا كسرته"** لعبد الاله الصالحي.
- **"ولي فيها عناكب أخرى"** لطه عدنان.
- **"خلوة الطير"** لعائشة البصري.

نصاب بالدهشة، ونعرف أننا بصدد تواصل من نوع آخر، تواصل يغير النظام اللغوي العادي، وعلى المتلقي أن يتجرد من (أناه) الواقعية ليحقق المتعة الجمالية، وهذا لن يتأتى إلا بالتأويل كآلية تسعفنا في استحضار ما هوغائب والمتمثل أساسا في طبيعة الذات المنتجة للخطاب.

2. الذات وحلم اليقظة أوالذات بصيغة الجمع:

ففي ديوان **"كلما لمست شيئا كسرته"** يمكن القول إن الخطاطة العامة للديوان تقدم الذات على أنها ذوات متعددة فهي: مصابة بالجنون (ص. 12) والعصاب (ص. 24) ومترنحة (ص. 27) ومتمردة (ص. 29) وترغب في الولادة من جديد (ص. 49)...

وكلها تحيل على ذات الشاعر، كما ورد ذلك في العنوان من خلال ضمير المتكلم الذي تكرر مرتين في "لمست" و"كسرت"، وقد ورد هذا العنوان في نص (الحب المذنب) وبالتحديد في السطر الشعري 13، الصفحة 34 من الديوان، وجاء على صيغة أسلوب الاستفهام متبوعا بأسلوب النداء:

لماذا يا إلهي، كلما لمستُ شيئا

كسرته

وبذلك فالشاعر يخضع واقعه النفسي للغة، وهوواقع مفترض ينشئ من خلاله حقائق جديدة[4] كلها لا تحيل على الواقع، وإنما تحيل على نفسها (sui ـ référentiel) أي واقع تكونه بنفسها[5].

ورغم أن هذا السطر الشعري كالعنوان يُبئر الذاتَ المنتجة للخطاب، فإن الذات المتلقية (المخاطب) (أنت) حاضر بقوة، أُنظر مثلا نص. (الحب المذنب) كما يستحضر الشاعر الذات الجماعية (دروس باريسية).

طبعا هناك رغبة حقيقية من الشاعرفي تذويب المسافة بين " الأنا " الواقعية و"الأنا التخيلية"، وهذا يتم ضمن مجال التصور، حيث يعتمد الشاعر على قلب النظام اللغوي، حيث لا يمكننا أن نفهم نظام حضور الذات في الخطاب من خلال إحالة الضمير أنا على ذات الشاعر (أنا ⟷ أنا) والتي تحيل بدورها على ذوات متعددة. أومن خلال (أنا)⟷(أنت)، والتي لا يمكن أن تفهم بدورها في سياق التواصل الآلي مع الغير والذي ينحصر في نقل معلومات من المتكلم إلى المخاطب.

نحن أمام نظامين للتواصل: التواصل مع الذات، والتواصل مع الغير، وهما معا لا يقفان عند حدود التواصل العادي، بل يتعديانه إلى التواصل التفاعلي القائم على التخيل (أنا ـ أنا)

(أنا ⟵ أنت) ووظيفة التواصل في كلا النظامين ذاتية تعبر عن إحساس وانفعال الشاعر، ويظهر التواصل مع الغير في رفض الشاعر للواقع الاجتماعي والسياسي كما في النصوص الآتية:

(أبناء اللصوص ص. 34)، و(جيل القمامة ص. 60)، و(فرنسا وشركاؤها ص. 64).

وهذا ليس نقلا للواقع ومحاكاة له، وإنما هوفي العمق رغبة فيتحويله إلى حلم يقظة حيث يتحرر الشاعر من المراقبة الواعية للانغراس في أعماق اللاشعور، فالحياة صراع، وعلينا أن نناهض من يظلمون الناس ويكونوا سبباً في معاناتهم.

(4) j. Austin (1970): Quand dire , c ést faire , ed, Seuil, P. 18

(5) E.Benveniste (1966): **Probléme de linguistique générale**, T 1, P. 274

3. الذات والعوالم الافتراضية

في ديوان (ولي فيها عناكب أخرى) لطه عدنان، نلاحظ أن الذات المنتجة للخطاب (الذات المتكلمة) تتخذ بدورها مظاهر متعددة، فرغم أنها تحيل على اليومي كما في نص (I love you) والذي يرتبط بعالم الأنترنيت والمواقع الإلكترونية والعناوين الإلكترونية، وما ينتج عن ذلك من عوالم افتراضية ترتبط باسم العولمة، فإن هذه الاحالات على اليومي لا يجب فهمها في بعدها المبتدل والجزئي، إنها إحالات على ذات تخيلية يجردها الشاعر من ذاته اليومية، وينفصل عبرها عن ارتباطاته بجزئيات الحياة اليومية المتداولة وإكراهاتها ثم يندمج في إطار ما يتخيله من عوالم تسعفه في أن يبني خطايا ابداعيا وفنيا، ولا يصح في رأينا أن تقرأه قراءة مرجعية إلا إذا دمرنا الذات الإبداعية وأرغمناها في كثير من التمحل والتأويل السطحي على أن تعكس بعض مكوناتها الجزئية ذات لا هي واقعية، ولا هي من مستوى الخطاب الفني[6].

وهناك مؤشرات لغوية أخرى تدل على حضور الذات المنتجة للخطاب في هذا الديوان، وتتمثل بشكل جلي في التراكم الكمي لبعض الأصوات، مثلا (النون) كما في: تجذبني / تراودني / يميني، أو(ياء المتكلم) كما في: لحيتي / حاجبي..، ويصاحب هذه العملية تشاكلات إيقاعية توزعت عبر القصيدة الشعرية كما في نص "القصيدة الكونية" (الصفحة 5 من الديوان) حيث يعبر الشاعر من خلالها على (أناه الخاصة) كذات مرسلة، ويعبر من خلالها أيضا على الجماعة.

فحين يقول الشاعر (ص. 5):

البراكين تكاد تنفجر في رأسي
حتى أني لم أكد احتمل الجلوس
أمام مكتب أخرس
لأكتب ما قد يسميه البعض شعرا.

(6) إدريس بلمليح، **نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث**، منشورات زاوية، المغرب، الطبعة الأولى، 2005، ص. 100.

إنما كالآخرين
تجذبني اللغة إلى غنجها
كالآخرين.

أوعندما يقول في نفس النص (ص. 12).

أما أنا، فسألهووأنتم تركبون الاستعارات
وحينما تنتهون، سألهوأيضا
سأكون أسعد حالا
وأنا أنام في حضن فانسيا

فهويكرر أناه الخاصة في هذا السياق أوغيره، وهوبذلك ينتج في الواقع نموذجا تصوريا حول الذات مما يحيل حتما على تصور مخالف لما نجده في الواقع، إننا أمام نموذج جمالي يؤسس أنساقه المرجعية الخاصة به، وهولا ينقل الواقع أوينسخه، وإنما يعيد تشكيله أي نمذجته، إلا أن ما ينبغي الاشارة إليه أن الشاعر يريد فقط أن يخذعنا حين يتنكر إلى ماضيه الشعري لأن هذا لم يمنعه من أن يكون شاعراً.

وعندما يرثي الشاعر طه عدنان (أمادوديالو) في نص "مرثية إلى أمادوديالو" (الصفحة: 40) وهوشاب غيني قتل برصاص أربعة من رجال الأمن أمام منزله بنيويورك[7] فهو يستحضر المخاطب (أنت) ليخلق معه علاقات معقدة وعميقة مما قد نتصوره من أن النص الشعري إنجاز لغوي خالص.

يقول الشاعر (ص. 45).

أخي إني أموت لأن لي حلما
بلون فاتح

(7) أُنظر هامش الديوان " شاب غيني قتل برصاص أربعة من رجال الأمن أمام منزله بحي البرونكس بتيويورك. الحادث الذي أدى إلى اندلاع مظاهرات ساخطة بالمدينة في أوساط السود الأمريكيين طوال ثلاثة أسابيع.

أحمل جرحي وترابي
وأبحث عن وطن
من ظل
وماء.

إن الشاعر في هذا النص يجعل قصيدة الرثاء نموذجا يتحرك من الحاضر إلى الحاضر، وليس من الماضي إلى الحاضر، وهوييني هذه القصيدة انطلاقا من تجربته، وليس انطلاقا من نموذج جاهز أوسابق.

فرغم أن عنوان النص يحيل على الرثاء من خلال تبئير هذا اللفظ، مما قد يثير مجموعة ردود أفعال لدى القارئ بحكم الأنظمة الذاتية التي تشتغل بها النصوص الشعرية (الفعل ورد الفعل)، فإن قراءة النص تكشف عن وضع تواصلي آخر لا يستجيب فيه الشاعر إلا إلى ذاته، ومعنى هذا أن خطاطة هذا النص، وتأويله لا يتحكم فيهما مفهوم النموذج، وإنما ما يفهمه القارئ من النص.

والنتيجة التي نخلص إليها من خلال ما تقدم أن دراسة الذات المنتجة للخطاب لا ينبغي أن تنطلق من التساؤل عن دلالة قد تحقق بطريقة تامة، وإنما من التساؤل حول دلالة تظل منفتحة ضمن مسار التلقي الذي يواجه به القارئ هذا النص[8].

4. الذات ونمذجة الكون:

نفس النتائج نجدها حاضرة ولكن بشكل أكثر جلاء في ديوان عبد الرحيم الخصار **"أنظر وأكتفي بالنظر"** فعنوان الديوان مقتطف من نص "ليس ذنبي أن يغرق هذا المركب" (الصفحة: 21)، وبالتحديد السطر الشعري: 29. يقول الشاعر في الصفحة 26:

أحيانا أنظر إلى العالم
مثلما ينظر أرنب إلى حشد من الجنود يعبرون الغابة

(8) إدريس بلمليح، **القراءة التفاعلية**، ص. 56.

وأحيانا أنظر واكتفي بالنظر
أرمي حجرا في البركة
أرقب دوائر الماء وهي تتلاشى
وأتذكر امرأة اشعلت النار في بيادري واختفت.

فهناك إحالة صريحة على الذات المتخيلة، ورغبة في تذويب المسافة بينها وبين الذات الواقعية.

وقد بين الاشتغال النصي على قصائد الديوان أن هناك إحالات عميقة وقوية ومتعددة على الذات المنتجة للخطاب "قصيدة المتكلم"[9] كما تبيِّن ذلك النصوص الآتية: (الربان الأعمى، ص. 5) و(حطاب الأشجارالهرمة، ص. 13) و(ليس ذنبي أن يغرق هذا المركب، ص. 21) وغيرها من النصوص، وكلها تحيلُ على ضمير المتكلم الفردي، مما يجعل منه وحدات لغوية تحمل معنى، وليس وحدات فارغة، إنها وحدات لها دلالة في التركيب الشعري، وتفسح المجال للتخيل بل يمكن اعتبارها كما في نص (الأمازيغي، ص. 39) من أبرز الوحدات الدالة التي تكسبه فعالية مضاعفة يقول الشاعر(ص. 39):

أنا حفيد الملك الأمازيغي القديم
الذي مات غذرا بطعنة من أيدي الرومان
هوايتي أن أضرم النار في الجليد
وأبني المصائد لطيور لا تصل الأرض.

والملاحظ في هذا النص أنه في بداية كل مقطع شعري يكرر الشاعر الشطر الشعري الآتي:

أنا حفيد الملك الأمازيغي القديم

(9) شربل داغر، **الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي**، دار توبقال، المغرب، 1988، ص. 67.

وقد تكرر في هذا النص 6 مرات مع إحالات قوية على الذات المنتجة للخطاب كما في قوله، (ص. 46).

وأنا أفضل أن أحيا صامتا على أن أهتف باسم أحد
أن أكون أعمى على أن أبصر مواكب العته تمر بزهوأمام بيتي
أن أكون أصم على أن أسمع نشازك أيتها الحياة.

إن الشاعر يبئر في هذه القصيدة ذاته بعمق، ويجعلها ذاتا متخيلة موجودة داخل الخطاب تعكسها البنية الإيقاعية والمؤشرات المعجمية والتركيبية.

وعندما يقول الشاعر (أنا) ويكررها فإنه ينتج في كلِّ مرّة نموذجاً تصورياً حول الذات قد تكون في كما في نص "الأمازيغي": مغامرة / متحررة / تائهة / متسائلة / عجائبية / مرتابة... أوبشكل عام ذات حالمة مما يحيل على تصور مخالف لما نجده في الواقع، إننا أمام ذات تخلق علاقات مع ذوات أخرى بهدف استيعابها في جميع حالاتها مما يؤدي بنا إلى القول إن الشعر يسعى دائما إلى نمذجة الكون وفق نظامه الخاص.

إن قول الشاعر:

أنا حفيد الملك الأمازيغي القديم.

وتكرارها في العديد من الأسطر الشعرية لا يعني أنه يكتب وثيقة تحيل على وقائع وأخبار أويهدف إلى الشرح والتوضيح أويكرس نزعة قبلية ضيقة بل إنه تكرار إشاري يدل على انفعال معين، ويكشف عن علاقات ورؤى إنسانية بين الواقع والمتخيل تقوم على التوتر وعدم الاستقرار، وفي كل مرة يبني الشاعر ذاتا جديدة، إنه أيقون لحركة القصيدة.

إن (أنا) في هذا النص وغيره من نصوص الديوان ليست ذاتا واحدة بل ذوات متشابكة عبر مسالك معقدة مما يمنح المعنى كثافة "فشعر الحداثة ليس قراءة عابرة للكون

وللعالم، وإنما قراءة تفسرهما وتؤولهما"[10] ولعل الذات المنتجة للخطاب تشعر في لحظات عديدة أن كل شيء قد تغير:

فحتى القمر أصبح مثل فانوس

في يد شحاد (ص. 29)

لذلك فإنها تتماهى مع كل شيء لتصاب في لحظة من اللحظات بالعتمة (ص 27) والغموض (ص. 28) والقلق (ص. 29) والحيرة (ص. 11) والرغبة في الموت (ص. 11).. ثم تعود لترغب في اكتشاف الحقيقة (ص. 48):

أنا الراغب في اكتشاف الحقيقة

إنه بذلك يوسع من أفق تلقي النصوص، فهولا يكشف عن أنا محددة المعالم بل يسبر أغوارها بغرض استيعابها في جميع حالاتها، لذلك فإننا إذا ربطناه بالواقع مباشرة فإننا نختزله، لذا بربطه بمجال التخيل، فهومصدر هذه الفعالية، وهي فعالية ذات بعدين:

ـ أحدهما: مرتبط باللغة وأنظمتها السيميائية المتنوعة.

ـ والآخر: مرتبط بالتخيل.

5. الذات وثنائية الانفصال والاتصال:

تقوم قصائد ديوان عائشة البصري: **"خلوة الطير"** على ثنائية الانفصال والاتصال وذلك من خلال دورة الطبيعة متمثلة في الخريف والموت والحب والحياة، وهي الثنائية الرابطة بين مختلف قصائد الديوان، ومن خلالها تقدم الشاعرة الذات المنتجة للخطاب في كل تجلياتها، وقد تدرجت في هذه التجربة الشعرية من الموت إلى الحياة واختارت لكل مرحلة كناشا لتسافر عبره بين مضامين عديدة تعبر في العمق عن دورة الحياة في شكلها الميتولوجي دون أن تتقيد بذلك، وهي:

(10) إدريس بلمليح، **المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام**، كلية الآداب، المغرب، الطبعة الأولى،1995 ص. 296.

ـ كناش الخريف.

ـ كناش الموت.

ـ كناش الحب.

ـ كناش الحياة.

إن هذه الخطاطة الدلالية التي تقدمها نصوص الديوان الشعري ناتجة عن علاقات التشابه والتخالف المبنية على التقابل بين الحياة والموت، الحب والكره... وقد صيغت قصائد الديوان بشكل متفاوت من حيث عددها، وما يجمع بينها كونها:

ـ تستمد مرجعياتها التخييلية من مصادر متنوعة.

ـ تعتمد الإيحاء والتداعي الحر.

ـ النسج على مبدأ الانقلاب في القيم الوجودية والثقافية والأخلاقية.

ـ البحث المستمر بين الكلمات.

ـ رفض التطابق والتماثل والثبات.

ـ السخرية من القدر.

والملاحظ أن التراكيب اللغوية في نصوص الديوان تحيل على الضمائر بمختلف أنواعها: المتكلم والمخاطب والغائب، كما أنها تتميز بالانتقال بالخطاب من: التخاطب إلى الغيبة (ص. 29)، ومن الغيبة إلى التخاطب (ص. 19)، أو من الحديث عن المتكلم إلى الحديث عن المخاطب (ص. 30)، أو من المخاطب إلى المتكلم (ص. 31)، أو إلى الدمج بينهما (ص. 45).

هذه الانتقالات ليس عبثا، ولكنها تعبير عن التجربة وتنمية لها بكيفيات مختلفة، وإلقاء الضوء عليها من زوايا متعددة [11]، وهي ترتبط بالسياق التخيلي للنص الشعري، ومقصدية الشاعرة، وطبيعة المخاطبين مما يجعل منها تراكيب حية تؤدي جزءا مهما

(11) محمد مفتاح، **التشابه والاختلاف، نحومنهاجية شمولية**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ص. 101.

في بناء معنى النصوص الشعرية [12]، ونأخذ كمثال على هيمنة تداخل الذات المنتجة للخطاب مع المتلقي نص "أجمل حماقات الحياة" (ص. 63) من " كناش الحب" حيث تقوم بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب علاقات من الترابط الشخصاني [13] تعكس البنيات العميقة للغة في مختلف علاقاتها، ورغبة في مراجعة الذات حيث يحضر ضمير المتكلم (7 مرات) والمخاطب (11 مرة):

من يصدق ؟
كنتُ أكره اقتضابك في الكلام.
وكنتَ تكره ترثرتي الزائدة.
من يصدق ؟
كنتُ لا أحب نرجسيتك المتعالية،
وكنتَ لا تحب تواضع العشب تحت الأقدام

كما أن حضور الذات المتنجة للخطاب يتخذ عدة مظاهر في نصوص الديوان منها:

ـ الإحالة على ضمير المتكلم المفرد، كما في قول الشاعرة في نص "ذاكرة النار" (ص. 67):

علمتني كيف أموت وحيدة،
حين تشتهيني الحياة
علمتني أن لا ثبات في الحب إلا الذكريات.
"الرماد ذاكرة النار" قلت.
من حينها أضربتُ عن الاحتراق.

(12) علي أيت أوشان، **الأدب والتواصل**، دار أبي رقراق، المغرب، الطبعة الأولى، 2009، ص. 113.
(13) شربل داغر، **الشعرية العربية الحديثة**، ص. 68.

علمتني أن الحب والحلم
طفلان شرعيان للوهم.
أنزفتني في صحراء عطشى،
فما حاجتي لدم لا يضخه قلب.

ـ اعتماد الصيغ الفعلية: (نص "ما لا يباح به" ص. 113)

أكتم موتي
كي لا تعافني الحياة.
أكتم فرحي، لدي ما يكفي من الحزن في الذكريات.
أكتم أحلامي،

وترتبط قيمة هذه الضمائر بإحالاتها التخيلية حيث تسمح:

- بالتعبير عن الذات في مختلف تجلياتها.
- التعبير عن النفس الإنسانية من خلال ارتباطها بالذات الجماعية.
- احتواء دورة الكون وخلق نوع من التناسب بينها وبين الإنسان.

ومن هنا فإنها تتميز بالخاصيات الآتية:

ـ الخاصية الأولى: وتتمثل في التحويل، تحويلات مفترضة أومرغوب فيها حيث الضمائر تستعمل لإنجاز أفعال عديدة، ومن هنا تكتسب قوتها وسلطتها.

ـ الخاصية الثانية: أنها قصدية فمن خلالها نتعرف على مقاصد الذات المنتجة للخطاب، وهناك مؤشرات عديدة تدل على ذلك في الديوان.

ـ الخاصية الثالثة: أنهاسياقية بحيث لا يمكن النظر إليها بمعزل عن السياق، فهوالذي يمنحها قوتهاالتداولية[14].

(14) O. Ducrot / T. Todorov (1972); **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage** ; Seuil; P. 318

6. الذات وفاعلية اللغة:

يمكن القول من خلال قراءتنا لديوان عزيز أزغاي " الذين لا تحبهم " أننا نصل إلى نفس النتائج حين يتعلق الأمر بالعنوان، فهوأيضا مقتطف من النص الشعري (ص. 17)، وهوالنص الخامس في الديوان " الذين لا تحبهم "، وقد ورد في آخر السطر الشعري من القصيدة، يقول الشاعر (ص. 20):

أنا رأيت ذلك

ولم أنس

حين كنت تنتظرهم على النواهي.

أصدقاؤك الرائعون

الذين لا تحبهم

ورغم أن الشاعر في هذا النص وغيره من النصوص يستحضر الذات المنتجة للخطاب إلا أن المؤشرات اللغوية المهيمنة في نصوص الديوان تدل على أن الشاعر يستحضر المخاطب أي المتلقي الضمني أوالمحتمل ويتواصل معه في سياق تخيلي أكثر مما يستحضر الذات المنتجة للخطاب، وهومتلقي نموذجي يتفاعل معه وفق منظور تواصلي على أساس أن كل " عملية تواصلية هي عملية تفاعلية في منطلقاتها وأهدافها، وذلك إلى الحد الذي لا نستطيع معه أن أن ننتج أية رسالة إلا على أساس أنها رسالة تشاركية، يستحضر فيها المخاطب على أساس أنه عنصر مكون لصلب الرسالة وسياقها ودلالتها "[15].

وقد كان الشاعر حريصا في العديد من نصوص الديوان على أن:

ـ يرسم العلامة الإعرابية كأثر على بعض الألفاظ أوالضمائر التي تحيل على المخاطب (أنظر مثلا: النصوص الآتية: يدك والصحراء (ص. 53)، "بلا مظلات (ص.

(15) إدريس بلمليح، **المختارات الشعرية**، ص. 98.

13)، " بسبب القرصان " (ص. 53)... وغيرها من النصوص، وفي هذا الحرص دلالة قوية على الرغبة في استحضار الذات المتلقية للخطاب وجعل التركيب اللغوي خاضعا لقوانين التركيب الشعري.

ـ يخلق حوارا بين (أنا ⟵ أنت) من خلال تكثيف الضمائر سواء كانت متصلة أومنفصلة كما في نص "إزراباوند" (ص. 21)، يقول:

معذرة إن لم أعرفك يا سيد " إزراباوند "
حين دفعت بامتلائك نحوي
كما لوكنت تتخوف
من تسوس الأسنان.
أنا هنا منذ ظهيرتين
أراقب هيأتك الغميسة
عيناك ميتتان
لحيتك مهملة
ويداك تذكار

هذه الضمائر التي تحيل في المستوى النحوي على العادي والمتداول تتحول داخل هذا النص وغيره من النصوص الشعرية إلى بنيات تركيبية متشابكة ومتداخلة نتيجة النظام السيميائي للنص الشعري، وتمتد لتشمل نصوص الديوان ككل مما يسمح لنا بالقول إن معظم نصوص الديوان تصبح في لحظات عديدة وكأنها كلمة واحدة (أنا) أو(أنت) ويتجلى ذلك خاصة في القسم الثاني من الديوان "طلقات في الغيم".

وما يمكن استنتاجه من هذا الأمر أن نصوص الديوان الشعري "الذين لا تحبهم" تستند في تكوينها على فعالية اللغة، لذلك فإنها نصوص تمكننا أيضا من إعادة إنتاج نموذج للعالم وفق متخيل الشاعر، والنمذجة هنا هي نقل للغة من مستواها الإحالي إلى مستوى الإشارة، وبذلك فإن اشتغال الضمائر في النص كوحدات لغوية هونوع من النمذجة للعالم.

فما يكون القصيدة حسب "ريفاتير" لا يكمن فيما تقوله في مستواها اللغوي العادي، بقدر ما توجد في الطريقة التي يحول بها معطى سيميائي معين النظام المرجعي للقصيدة أوعملية محاكاتها وتعبيرها الحرفي إلى بنيته أونظامه الخاص[16] فالقصيدة الشعرية تقول شيئا أخر غير ما تقوله، وهناك مولد (Matrice)، وهو أيقون لحركة القصيدة في مستواها التخيلي.

ويمكن القول مع "باختين" إن أكثر النصوص حميمية هي "تخاطبية" من سائر النواحي، تتخلل هذه النصوص تقديرات مستمع محتمل، أوجمهور مفترض من المستمعين حتى في الحالات التي لا يبدوفيها حضور هؤلاء المستمعين ماثلا بصورة واضحة في ذهن المتكلم [17].

والنتيجة المبدئية التي يمكن استخلاصها من قراءة هذا الديوان الشعري مفادها أن الضمائر تعتبر من أبرز الوحدات الدالة فيه، وهذا ليس معناه أننا بإزاء فهم بنيوي أو وظيفي لمستويات لغوية معينة، وكيفية تحققها في الديوان، ولكننا نطرح من خلالها تصورنا للشعر والقائم على التخييل والنمذجة والتمثيل والتأويل.

خلاصة القول:

إن دراسة كيفية اشتغال الذات المنتجة للخطاب في النص الشعري المغربي المعاصر من خلال نماذج شعرية تمثل الحساسيات الجديدة يبين لنا أن هذه الذات لا تحقق وجودها اللغوي في التركيب الشعري بشكل نمطي، فقد أثارت فينا ردود أفعال مختلفة مما يجعلها منفتحة ضمن مسار التلقي، ومكنتنا من تجميع مادة الدراسة ضمن زاوية نظر سمحت لنا بالقول إنه رغم اختلاف تجارب هؤلاء الشعراء، واعتمادهم مرجعيات متنوعة تستوحي مضامينها من الذات أو الآخر أو الكون، فإنها تحيل على

(16) إدريس بلمليح، **المختارات الشعرية**، ص. 85.
(17) شربل داغر، **الشعرية العربية الحديثة**، ص. 82.

وقائع تخيلية، ومن هنا لا يمكن أن تكون لها وظيفة لغوية واحدة، فضمير المتكلم (أنا) يمثل في كل لحظة فردا آخر عبّر الشعراء من خلاله على:

ـ الذات المتكلمة في بعديها الفردي والجماعي.

ـ أحلام اليقظة.

ـ دورة الكون.

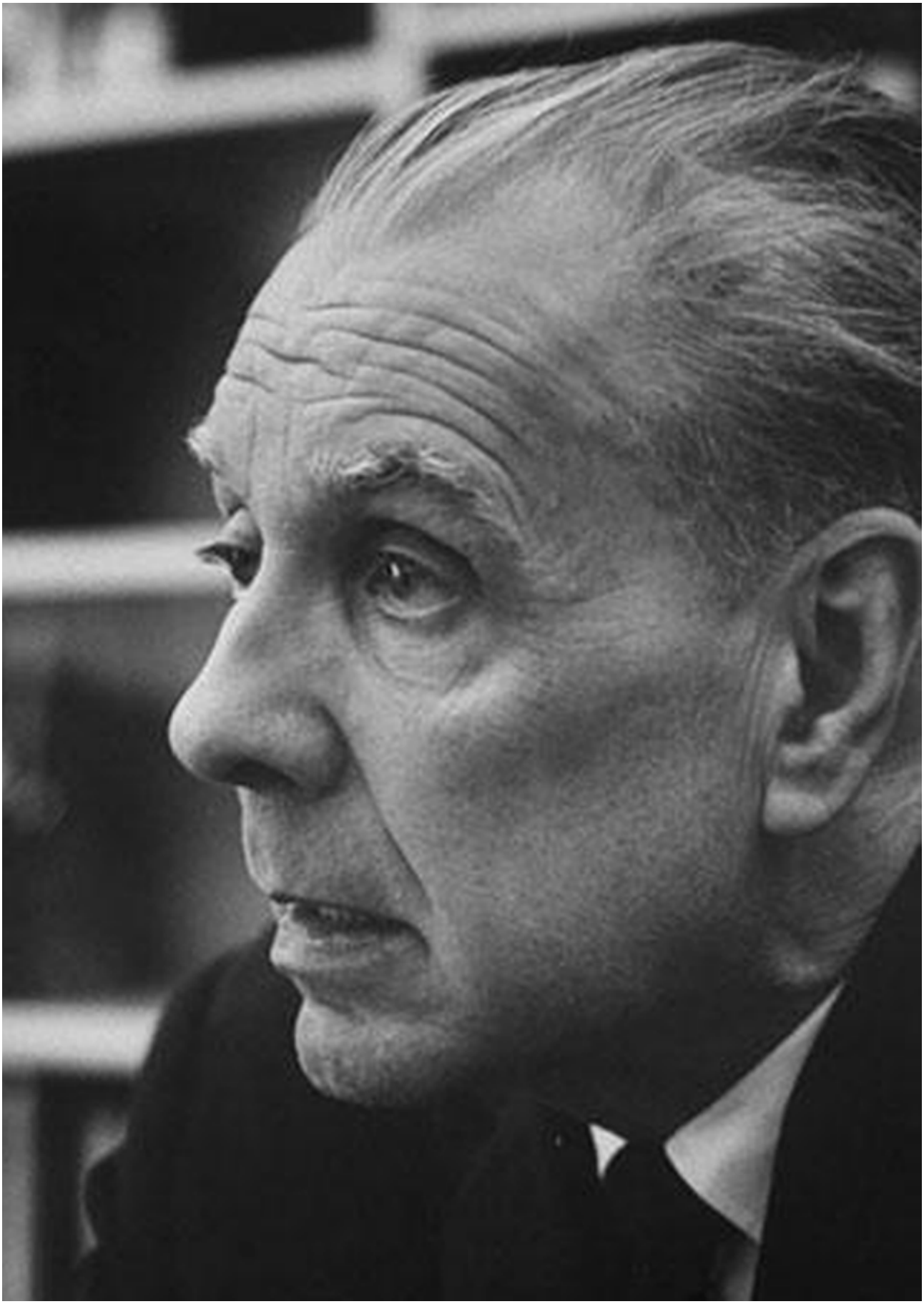
ـ الكليات الإنسانية العميقة كالحب والجمال...

وتتداخل هذه المضامين حسب مقصدية كل شاعر وطبيعة مخاطبيه، والأوضاع التخيلية المحيطة بعملية الإنتاج والتلقي.

مقيمون في البيت

Revue Al Bayt (19- 20).indd 239 1/02/12 0:32:30

Revue Al Bayt (19- 20).indd 240 1/02/12 0:32:30



Revue Al Bayt (19- 20).indd 241 1/02/12 0:32:31

Revue Al Bayt (19- 20).indd 242 1/02/12 0:32:31

بورخيس المتصوف: الإشراق

ماريا كوداما*

إنَّ الحالة التي يُمَثّلُها بورخيس يُمْكنُ الحديثُ عنها ـ في اعتقادي ـ باعتبارها حالة إبداعيّة صوفيّة. فإذا كان طريقُ المُتصوفين يَقتضي قسْوةَ المُجاهدة لِبلوغِ حالةِ الإشراق التي تنتهي بالحُلول في الذات الإلهيّة، أمْكننا القول إنّ بورخيس في هذه التجربة بَقِيَ حبيسَ الإشراق ...

ولرُبّما لا شيءَ يوقِظُ الرأفة بالمعنى الحَرْفي للكلمة ـ سوى هذا الإحساسِ بالكبرياءِ المُثيرِ المُختصِّ باللاأدرية. فالذي يؤمِنُ بالله يُؤكّدُ على وجودِهِ ويُقدِّمُه كمُعطى ثابتٍ وقطعي، والمُلحِدُ هو الآخر مُتيقّنٌ من نفيه لهذا الوجود، وفي حالة اللاأدري تجدُهُ في كلِّ لحظةٍ يُحاولُ القبضَ على المُنفلت من خلال الوسيلةِ الوحيدةِ التي تُميِّزُنا كمخلوقاتٍ إنسانية وهي قدرة الإدراك العقلي، والتي تقيِّدنا في تناقضٍ ظاهري بذلك البُعْد الآخَر الذي نستقصيه. ربّما لا أحد غير اللا أدري يُعتبر أكثر قربا من الله.

وبورخيس الذي علَّمَهُ أبوه الفلسفة منذ أنْ كان طفلا، أحَسَّ القلقَ الميتافيزيقي منذ سنٍّ مُبكرة، منذ الطفولة، فإلى جانب الشروح حول مُعضلات زينون الأيلي، كان يَسْتظهِرُ ويُعلِّقُ على آياتِ التوراة إلى جانب جدّته الإنجليزية، هكذا يَمزُجُ ما بين التعليل العقلاني والكتاب المقدّس. نما في ظلِّ اللاأدرية التي ورثها بشكل مّا عن أبيه المُفكر

* **ماريا كوداما**: زوجة خورخي لويس بورخيس والمشرفة على المؤسّسة التي تحمل اسمه.

الحُرّ. في خاتمة كتابه **"الخالق"** كتب بورخيس: "يطرحُ الإنسانُ على نفسه مهمَّة رَسْم العالَم على مَدَى السنين، يَملأ الفضاءَ بصورٍ لأقاليمَ وممالكَ وجبالٍ، وخلجان، وسُفن، وجُزر، وأسماكٍ، ومساكنَ، وأدوات، وأفلاك، وخيول، وشخوص. وقبل موته بقليل يكتشف بأن تلك المتاهة المتأنية من الخطوط ترْسُمُ صورَةَ وَجْهه"

ذلك الوجْهُ الذي يبدو له أنه يومِضُ في"الفردوس" XXXI، 108 من كتاب **الخالق** نفسه: لربّما أحَدُ ملامِحِ الوَجْهِ المصلوب يتجسَّسُ في كلِّ مِرآةٍ، لربّما ماتَ الوَجْهُ وامَّحَى، ليَحُلّ الإله في الجميع". بورخيس العارفُ المُتعمِّقُ في الأديان الشرقية، يتذكّرُ هنا فريد الدين العطار الفارسي من جماعة المُتصوفين، والذي "تصوَّرَ السيمورغ الغريب (ثلاثين طائراً)" يَحكي عنه بورخيس في السيمورغ والعقاب المتضمن في **"تسعة بحوث عن دانتي"**.

نُصادفُ مرَّةً ثانية هذه الفكرة في**"الألف"** 1949، فالألفُ هو هذه الدائرةُ التي تحتوي الكوْن، إن بورخيس يُحيلنا على إحباطِه ككاتب أمام استحالةِ وَصْفٍ بالكلماتِ للتطابُق الزمني الذي رأتْه عيناه، لأنّ الكلمات تعاقبية، ولأن الإنسان زمني في تكوينه، هذا الزمن الذي هو تعاقبي إنسانياً. يُصِرُّ بورخيس في هذه الحكاية على استحالة تحديدِ الألف اللامتناهي. يَمْنَحُ المتصوفة الإله رموزاً مُتعدِّدَةً للدلالة على الألوهيّة ومن بين هذه الرموز يذكر السيمورغ.

وعبْر كلِّ الأشياء، يُحاولُ القبضَ بالكلمات اللامُجدية على رؤيا المُمتنع على القول بالكلمات:

"نظرتُ إلى الألف، وفي الأرض مرَّةً أخرى رأيتُ الألف، وفي الألف رأيتُ الأرض، رأيتُ وَجْهي وأحشائي، رأيتُ وجهك، شعرتُ بالدوار وبكيتُ، لأنّ عيني رَأتا هذا الشيءَ السِّرّي والمُتوقع، الذي يَنتحِلُ البشرُ اسمَهُ، والذي لمْ يَرَه قطّ إنسان، رأيتُ الكون اللامعقول".

فكرةٌ مُشابهة نجدُها في الظاهر" لكي يتيه المتصوفة في ذات الإله، يُردِّدون اسمَه الخاصّ، أو أسماءَهُ الإلهيّة التسعة والتسعين، حتى تغدو هذه الأخيرة لا تفيد أيّ معنى، أنا أشتاقُ إلى أنْ أعْبُرَ هذا السَّبيلَ، لربّما أكون انتهيتُ إلى أنفاق الظاهر بقوَّةِ التفكير وإعادة التفكير في ذلك، ولربّما خلف المَسكن يوجد الإله."

تأمَّلوا قوَّةَ الرغبة المُعَبَّر عنها من خلال " أنا أشتاقُ إلى أنْ..." وكذلك القوَّة التي يَسْحَبُها الوعيُ الدقيقُ نحو كمال اللامتناهي، ويجعلُ تزينكان يستغربُ في كتابه المعنون ب **الكتابة الإلهية**: "أواه يا سعادةَ الفهْم الأكثر شسوعاً من التخييل أو الإحساس! ...بلا وجْهٍ رأيتُ الإله الذي يوجدُ خلفَ الآلهة، ورأيتُ المدارجَ اللامُتناهية التي تشكّلُ سعادةً وحيدة، ومن خلال استيعابي للكلِّ بلغتُ أيضاً فهْمَ كتابة النّمر"، "وببلوغ هذه المُكاشفة لم يَعُدْ هناك ما يُثيرُهُ، فباستيعابه لمعنى الكون أصبح لا أحدا".

في هذه الحكاية ـ كما في الخرائب الدائرية ـ يتمُّ تقديمُ فكرةِ حُلم داخلَ حُلم آخَر. يحدُثُ هذا عندما يحْلم تزينكان ذرّات الرمل تُغرقهُ وتَخْنُقه:" قال لي أحدُهُم أنتَ لمْ توقظ الأرق، وإنما حُلماً سابقاً. هذا الحُلم يوجدُ داخلَ حُلم آخَر، وهكذا دواليك حتى اللانهاية التي هي عدَد ذرّات الرمل. الطريق الذي يجبُ أن تقطَعَهُ للعَوْدَة لامُتناه، وستموتُ قبل أن تستفيقَ حقّاً" هنا ينجلي حضورُ العقيدة البوذية، فكرة العالَم باعتباره حُلماً.

يُمْكنُ تأطير تجربة تزينكان ضمن اليوغا، أي ضمن توحُّد الفرد بالإله التي يتمُّ الوصول إليها عبْر المُمارسة الدائمة: هناك حِمْية، تمَوْضع، تنفّس، تركيز فكري، والصرامة الأخلاقية. كلُّ ذلك يجعلُ الإنسانَ يدخلُ بعْدَ الانتصار على طبيعته المُنحَطّة إلى عالَم سانسوكي. ويُقابلُ وَجْهاً لوَجْه وقائعَ لمْ يكن مِنَ المُمكن أنْ تتيحها له لا الفطرة ولا العقل.

ويَذكر فيفيكاناندا (فينيغا يوغا، لندن 1896) "ينعدِمُ الإحساسُ بالأنا، ورغم

ذلك يَشتغلُ الذهنُ بلا رغبات، مُتحرّراً من الجسد، حينئذ تلتمِعُ الحقيقة في بهائها، ونعرفُ حقيقة كيْنونتنا (لأنّ الصَّمَادي يقعُ بقوّةٍ في دواخِلنا) مُتحرِّرين، سَرْمَديين، خارقي القدرات بشكلٍ مطلق، مُتحرّرين من ذلك الشيء الدقيق جدّاً، ومن تبايُناتِه سواء أكانت خيراً أو شرّاً، نحن الواحدُ في الأطمان أي جوهر الروح، في الروح الكونية".

إنّ بورخيس في قصيدة **الهبات** يتخيّلُ الجنّة في شكل مكتبة، كان قد كتب في 1941 **مكتبة بابل** التي تمَّ تمثيلُ العالم المُصغّر فيها على شكل مُسدّساتٍ أضلاع لِدهاليز المكتبة، هذا الكون العجيب "الذي يسمّيه الآخَرون مكتبة"، هنا كذلك يوجَدُ الانشغال بإيجاد ذلك التفسير الأخير الذي يَنفلتُ منه مرَّةً بعد أخرى، "يدّعي الصوفيون بأنّ حالة التجلي تكشفُ لهم عن غرفةٍ دائريَّة، فيها كتابٌ دائريٌّ كبير، يحتوي على مَتْنٍ مُتواصِل، يلُفُّ الجدرانَ في دورةٍ كاملة، لكن شهادته مُريبة، وكلماته مُعتمة، هذا الكتاب الحلقي هو الإله" ويتحدَّثُ أيضاً السارد لـ رجل الكتاب يعتقد الكتبيون أنه "يجبُ أن يكون هنالك كتابٌ يكون هو الشيفرة والخلاصة المُتقنة لكلِّ الكتب الأخرى: لقد تصفَّحَهُ أحَدُ الكتبيين وهو مُماثلٌ لإله [...] تغرَّبَ كثيرون بحثاً عنه ..."

إنَّ بورخيس يتأمّلُ في مُختلف مَحكياته هذه القراءةَ المُضاعَفة لكتاب البشر وكتاب الطبيعة أو الكتاب الإلهي، مُسْتحيلِ الإدراك اعتماداً على الفهْم الإنساني، إذ يقعُ الباحث عنه تحت طائلة المُعاقبة بالبقاء مُحَطَّماً عند القيام بالمُحاولة مثل فونيس ذي الذاكرة القوية الذي كان جماع الذكريات، وتعدّد الاختلافات ودقّتها في حَشَرَةٍ مّا أو في أيّ حيوانٍ آخر، والتغيّرات اللامحدودة من لحظةٍ إلى أخرى تصلح بالنسبة له فقطّ كمُبرّر لسَحْقه، مادامت قد كانت بالنسبة له مثلما هي ظاهرياً أيضاً، مُجلّدات مكتبة بابل. فونيس ليس صوفياً ولا يبلغ في التحائُن الزمني الفهْم الذي يَمْنَحُهُ التناغُم الأبَديّ.

هكذا ينجلي دائماً القلق الميتافيزيقي لبورخيس، في القصيدة، كما في الدراسة، وفي الحكاية أيضا. هذا الحنينُ لرُؤيةٍ جامعةٍ يجعله يتوقُ "في لحظةٍ مّا، وفي كينونةٍ مّا أنْ تتحقق مكتبتك الضَّخمة".

تنتهي **مكتبة بابل** بنفس الصِّراع اللامُتناهي للعقل، من أجل فهْم وتجاوُز حُدودها: "... أنا أتجرَّأ على التلميح إلى هذا الحلِّ للإشكالية القديمة: المكتبة محدودةٌ ودوريَّة إذا عَبَرَها مُسافرٌ أزليٌّ في أيِّ اتجاه، سوف يثبت بعد انصرام القرون بأنَّ نفْسَ المُجلّدات تتكرَّرُ بنفس الفوضى (التي إذا تكرَّرَت تُصبح نظاماً: النظام). إنَّ عُزلتي تغدو زاهية بهذا الأمَل المُتأنّق" كيف نَرَى هذا الانشغالَ البورخيسي القلق من أجْل النظام، من أجْل إثباتِ المكتبة، والإحساس بأنّنا نشكِّلُ جزءاً مِنْ كلّ، يُمْكنُ أن يكونَ هو الله أو الطبيعة، وهي ثوابت تبدو بأشكال مُتعدّدة في أعماله. وهذا الانشغالُ الدائم لبورخيس يَصِفُ بَحْثه اللاأدري لهذه اللحظة التي حقَّقَ فيها تجربَتَهُ الصوفية.

يَحكي بورخيس في حوارٍ معه عمّا يعتبرُهُ تجربة صوفية، سنواتٍ بعد أن عاشها، يقولُ بأنها استغرقتْ بضْعَ دقائق أو ثوانيَ فقط، ويؤكِّدُ بأنه لا يستطيعُ تحديدَها بدقّة لأنّ هذه الأشياء تقعُ خارجَ الزمن.

يَحكي عن هذه التجربة في أحَدِ أعماله الأولى: **لغة الأرجنتينيين** 1928 ويُضَمِّنُها بعد ذلك في عمَليْن آخَرين، يُعنونها ب: **الإحساس في الموت**: المساء الذي سبَقَ تلك الليلة، كنتُ في براكاس، مكان لا أزورُهُ عادةً، والمسافة التي تفصلهُ عن تلك الأماكن التي قطعْتُها فيما بَعْد، أعْطتْ طعْماً خاصّاً لذلك اليوم. ليلتها لَمْ تكن لي أيُّ وجْهةٍ مُحدّدة، وبما أنها كانت هادئة خرجتُ أقصدُ المشيَ والتذكر بعد الأكل، لَمْ أرِدْ تحديدَ مسلكٍ لهذه النزهة، توخَّيْتُ أقصى درجاتِ التأنّي في الاحتمال لكي لا أجْهدَ أفق الانتظار بتوقّع جبري لرؤيا واحدة مِن بين رُؤى أخرى، أنجَزتُ بأسوإ صورةٍ مُمكنةٍ ما يُسمَّى بالسير اعتماداً على الحظّ [...].مع كلِّ ذلك، أبْعَدَني حظٌّ جاذبيةٍ مألوفة باتجاه أحياء أوَدُّ دائماً أن أتذكرَ أسماءَها والتي سوف تمنَحُ الإجلالَ لخاطري. لستُ أريدُ أنْ أعني بهذا حَبّي ولا الاجواء الدقيقة للطفولة، بل جواراته التي لا تزالُ مُلغزة حتى الآن، جوارات تملَّكتها بالكامل من خلال الكلمات لكن قليلاً على مستوى الواقع، مُجاورة للزمن وأسطوريّة. عكس ما هو معروفٌ فكاهلها بالنسبة لي هو هذه الشوارع

ما قبل الأخيرة. بالكاد جدّ مجهولة فعلا مثل الإسمنت المدفون لبيْتنا أو لهيْكلنا العظمي اللامرئي. تركني السّيْرُ في زاوية، استنشقتُ الليلَ في استراحةِ تفكير شديدة السكون، الرؤية بالتأكيد ليست مُعقّدة، كانت تبدو مُبسطة بسبب تَعَبي، تحققها يُجْهضُ مظهرها ذاته، كان الشارعُ يَضُمُّ بيوتاً واطئة ورغم أنّ مظهرَهُ الأوّلي يوحي بالفقر، فإنّ الثاني من المؤكّد أنه يدلُّ على السعادة، كان من الأشدِّ فقراً والأشدِّ جَمالاً [...] المَمَرُّ كان ينحدرُ نحو الشارع، والشارع كان من الطين الأوّلي، طين أمريكا الذي لمْ يتم غزوه بَعْد [...] واصلتُ تأمُّلَ هذه البساطة، بيقينٍ راسخ فكّرتُ بصوت مُرتفع: هذا هو نفسه الذي كان منذ ثلاثين سنة ... خمَّنتُ في ذلك التاريخ: مرحلة حديثة بالنسبة لبُلدان أخرى لكنّها الآن بعيدة في الرُّكن المُتقلّب من العالم[...] التفكير اليسير"أنا في ألف وثمانمائة وبضع سنوات" لمْ تعد مُجرّد بضْعِ كلمات تقريبية وتعمقّت لتصيرَ واقعاً، أحسَسْتُ أني مَيت، أحسَسْتُ أني مُتلقٍّ تجريدي للعالم، خوف لامتناه مُتشبع بالعلم الذي هو أفضل إضاءة للميتافيزيقيا. لم أعتقد، أبداً، أنْ أستعيدَ مياه الزمن المُفترضة، على الأصحّ تخيّلتُ أنني مُمتلكٌ للمعنى المُتكتّم أو الغائب لكلمة "أبدية" اللامعقولة. فيما بَعْد فقطّ توصَّلتُ إلى تحديدِ ذلك التخييل (استقصاءات أخرى، من كتاب: نقض جديد للزمن/ الجزء الثاني، ص. 142 ــ 143).

من البديهي أن هذه التجربة هزَّتْ بعُمْق كيانه، فكّروا بأنه ضَمَّنَ هذه الحادثة في ثلاثة أعمال له وعادَ ليذكرها في مقابلةٍ له في 1977.

هذه البذرةُ سوف نراها تُثمِرُ بطريقةٍ مّا في بعض تآليفه، هي موجودة من قبْلُ في ديوانه الشعري **وله بوينوس أيريس** الذي كما قال هو نفسه عنه سوف يُصوّر بشكل قبلي كلَّ ما أنجزَهُ لاحقاً، إذ أعتقدُ أنني أتحسسها في قصيدة **"فناء"** من هذا العمل.

رهيبة هي التجربة الأخرى لربّما الأشدّ تعالياً تلك التي أوْحَتْ له ب **ماتيو vxx ــ 30** في كتاب **الآخر هو ذاته**: 1964 تذكّروا الآية: "وللعبد غير النافع حرّره في غياهب الخارج/ هناك سوف يكون البكاء وصرير الأسنان".

بورخيس يَعْلمُ أنه لمْ يكتب بَعْدُ القصيدة. تلك القصيدة سوف تكون بمثابةِ الإمساكِ بالفعل، تملّك الورقة المركزية اللامعقولة لمكتبة بابل دونما رجعة، رؤية الكون في الألِفِ، والقدرة على حكيها دون زمن تعاقبي. ومع ذلك فهو يَعرفُ من خلال نوستالجيا تجربته الصوفية بأن ما سيُخَلِّصُهُ هو مواصلة السبيل نحو مصيره، وتحويل ألمِ وفرَحِ حياته الدنيويّة إلى شعر، لم يعتبر عبثاً في كتابه: عن **الخلاص من خلال الأعمال** أنه بفضلِ الشعر، بفضل قصيدة هايكو، كانَ خلاص الإنسانية.

بورخيس يَعْلمُ مثل أنجلوس سيلسيوس الصوفي المُؤمن بوحدةِ الوجود الذي قال في أحَدِ ألواحه "أن الوردة دون لماذا؟ تُزهر لأنها تُزهر".

ترجمة خالد الريسوني

نصوص شعرية مختارة:
لخورخي لويس بورخيس

سبينوزا

اليدان الشفّافتان لليهوديّ
تلمِّعان الزجاجَ فى الظلّ
والمساء المحتضر خوف وبرد.
(تتماثلُ المساءات للمساءات.)

اليدان وفضاء الياقوتي
الذي يصفر فى تخوم الغيتو
تكاد لا توجدُ بالنسبة لرجُل هادئ
يَحلم بمتاهةٍ واضحة.

لا الشُّهرَة تكدِّرُ صفوَهُ، ذلك الانعكاس
لأحلام في حُلمِ مرآةٍ أخرى
ولا حبّ الفتيات المتهيّب.

مُتحرِّر من الاستعارة ومن الأسطورة
يلمع الزجاج العنيد: الخريطة
اللامتناهية لذاك الذي هو كل نجومه.

متاهة

أبداً لن يكونَ هنالك باب، أنت فى الداخل
و القصر يحتوي الكوْن
لا وجه له و لا قفا
لاجدار خارجي ولا مركز سرّي.
لا تنتظر من قسوة طريقك
أن يتشعّب في عناد نحو آخر،
سوف تكون له نهاية. مصيرك من حديد
مثلما هو قاضيك. لا تنتظر هجوم
الثور الذي هو رجل، شكله الغريب
المتعدّد يُعطي إحساساً بفظاعة
ورطة من حجرٍ متشابكٍ لا متناه.
منعدم الوجود. لا شيء تنتظر،
ولا حتى الوحش في الغسق الأسود.

الظبية البيضاء

من أيّ بالاد بري لانجلترا الخضراء.
من أيّ لوحة فارسية، من أيّ منطقة
سرّيّة لليالي والأيام التي ينغلقُ عليها أمسنا،
أتت تلك الظبية البيضاء التي حلمت بها هذا الصباح؟
خلال ثانية، رأيتها تعبر المرج
وتضيع في مساء ذهبي خادع،
كائن ضئيل مصنوع بقليل من الذاكرة
وبقليل من النسيان، ظبية من زاوية واحدة.
جعلتني الآلهة الموجّهة لهذا العالم الغريب
أحلمك دون أن أتملّكك،
ربّما في زاوية من المُستقبل العميق
سألقاك ثانية، يا ظبية حُلم بيضاء.
فأنا الآخر حُلم هاربٌ سيستمر
بضعة أيام أكثر من حُلم المرج والبياض.

قصيدة الهبات

لا أحد يُنْزلُ عَبْرَةً أو يُعاتبُ
على هذا الاعتراف بقدرة
الربِّ، الذي بسخريةٍ بديعةٍ
مَنَحَني الكتبَ والليل في الآن نفسه.
هيَّأ لمدينة الكتب هذه سادةً
وعيوناً بلا نور، تستطيع
القراءة فقط في مكتبات الأحلام
فقرات بلهاء تسلم الأسحار
لعنائها. عبثاً يُغدق عليها
النهار كتبه اللا متناهية
العسيرة مثل المخطوطات العسيرة
التي تلاشت بالإسكندرية.
من جوع ومن عطش يموت ملك
ما بين نافورات وحدائق (تروي حكاية يونانية).
دونما وجهة أجهد تخوم
هذي المكتبة العمياء المتعالية
والعميقة، موسوعات، أطلس

الشرق والغرب. قرون . سلالات
ملكية، رموز، كون ونشأة الكون
يحتفيان بالأسوار لكن دونما جدوى.
متأن في ظلي، أستكشف الظليل
الأجوف بعكازي الحائر،
أنا الذي أتخيّلُ الجنة في شكل مكتبة.
شيء ما، من المؤكد أنه لا يقع
تحت تسمية الصدفة، يوجه هذي الأشياء
وآخر قد تلقى في مساءات مُبهمة أخرى
الكتب الكثيرة والظلّ.
حينما أتيه عبْر الأروقة المتأنية
غالبا ما يحدُثُ أن أحسَّ برعب
مُقدّس مُلتبس، بأني الآخر،
الميت الذي كان قد قام بنفس
الخطوات في الأيام نفسها.
أيّهما يكتب هذي القصيدة
لأنا جمْعي ولظلٍّ واحدٍ؟
ماذا تهمُّ العبارة التي تسمِّيني
إذا كانت اللعنة مشتركة وواحدة؟

غْروسَاكْ أو بورخيس، أنظر هذا العالم
الحبيب الذي يتشوَّهُ و ينطفئ
في رمادٍ باهتٍ و مُبهم
يُشبه الحلم والنسيان.

شطرنج

I

في زاويتهما الرَّصينة، يُوجِّهُ اللاعبان
القِطعَ المُتمهِّلة، الرُّقعة تُماطِلها
حتى الفجْر في إطارها الصارم
الذي تتبادلُ الألوانُ فيه الأحقادَ.

في الداخل تشِعّ قساواتٌ سحرية
الأشكال: برجٌ هوميروسيٌّ
حصانٌ رشيق، ملكة مُدجَّجة، ملكٌ أخير،
فيلٌ أزْوَرُ، وبيادقُ عدوانيةٌ.

حين سيمضي اللاعبان إلى حال سبيلهما،
حين سيسْتنفدُهما الزمنُ،
مِن المُؤكد أنّ الطقوسَ لن تكونَ قد انتهت.

في الشرق اشتعلت هذه الحربُ
التي غدَا مسرحُها اليومَ كلَّ الأرض.
مثلما الأخرى، فهذه اللعبة لا مُتناهية.

II

ملكٌ ضئيلٌ، فيلٌ زائغ، ملكة شرسة،
برجٌ مُباشرٌ، وبيدقٌ ماكرٌ
فوق سوادِ وبياض الطريق
يستكشفون ويشتبكون في معركةٍ مُسلّحة.

لا يَعلمون أنَّ اليدَ المشارَ إليها
للاعبٍ تتحكَّمُ في مصيره،
لا يَعلمون أنّ صرامةً ألماسية
تُخضِعُ مشيئتهُم و حَمْلَتَهُمْ.

اللاعبُ أسيرٌ أيضاً
(الحُكْمُ لِعُمَرَ) لرقعةٍ أخرى
ذاتِ ليالٍ سود و أيام بيض.

الإله يُحرِّك اللاعبَ وهذا الأخيرُ القطعة.
أيّ إِلَه خلفَ الإله فالمؤامرة بدأت
بغبار وزمن وحلم واحتضارات.

حدود

هناك سطرٌ لفيرلين سوف لن أعود إلى تذكره.
هناك شارعٌ قريبٌ مُحرَّمٌ على خطواتي،
هناك مِرآةٌ رَأتني للمرَّةِ الأخيرة،
هناك بابٌ أغلقتها حتى نهاية العالم.
هناك بين كتبِ مكتبتي (أنا أراها)
كتابٌ لن أفتحه أبداً.
في هذا الصيف سوف أكمِلُ خمسين سنة،
فالموتُ يفنيني بشكل مستديم.

من تدوينات خوليو بلاطيرو هايدو
(مونطيفيديو 1923)

فن الشعر

أنْ تنظرَ إلى نهر يتشكَّلُ من زمن وماء
وأنْ تذكرَ أنّ الزمنَ نهرٌ آخر،
أنْ تعرفَ أننا نتيه مثلَ النهر،
وأنّ الوجوهَ تعبر مثل الماء.

أنْ تُحِسَّ بأن السَّهَر حُلمٌ آخر
يَحْلم أنه لا يَحْلم، وأنّ الموت
الذي يتهيَّبُه جسَدُنا هو ذلك الموت
المُتكرِّر في كلِّ ليلةٍ والذي يُسمَّى نوماً.

أنْ ترَى خلال يومٍ أو خلال عامٍ رمزاً
لأيام الإنسان وأعوامِه،
أنْ تُحَوِّل إهانة الأعوام
إلى موسيقى، وإشاعة ورمز.

أنْ ترَى الموتَ حُلماً والأفولَ
ذهباً حزيناً، هكذا هو الشِّعْرُ

خالدٌ و فقير، الشعْرُ يعود
مثلما الفجْر والأفول.

في المساءاتِ يَنظرُ إلينا أحياناً
وَجْهٌ مِن عُمق المِرآة،
ينبغي للفنّ أن يكونَ كتلك المِرآة
التي تُطلِعُنا على وَجْهنا الشّخصي.

يُحكى أنّ عوليس سَئِم مِن الخوارق،
بَكى من الوجْد حين قُسِّمَتْ إتاكته
الخضراء المتواضعة، الفنّ هو تلك الإيتاكا
مِنْ خلودٍ أخضر، وليست من خوارق.

هي أيضاً مثل النهر اللامتناهي
الذي يَعبُرُ و يبقى، وهي بلّور هيراقليدس
غير الثابت ذاته، الذي هو نفسه
وهو غيره، مثلما النهر اللامتناهي.

المنصفون

رَجُلٌ يُعْنَى بحديقتِهِ مثلما كان يريدُ فولتر.
الذي يَحمدُ فضل وجودِ موسيقى في الأرض.
الذي يكتشفُ بمتعةٍ اشتقاقاً.
مَوَظّفان يلعبان مُباراة شطرنج صامتة
في مقهى الجنوب.
صانع الخزف الذي يُفكّر في لون وشكل سلفاً.
عامل الطّباعة السّاهر على الإعداد الجيّد
لهذي الصفحةِ التي قدْ لا تروقه.
امرأةٌ و رجُلٌ يقرآن ثلاثياتٍ ختامية لأغنيةٍ مّا.
الذي يمسد جسدَ حيوان نائم.
الذي يُبرِّرُ أو يُحاولُ تبريرَ إساءةٍ ارتكِبَت في حقّه.
الذي يَحمدُ أنّ في الأرض وُجدَ ستيفنسون.
الذي يُفضِّلُ أن يكون الآخرون مُحقّون.
أولئك الأشخاص المجهولون هم الذين يُخلّصون العالم.

On his blindness

في نهاية العُمْر يَلفّني
ضبابٌ عنيدٌ ومضيء
يختزلُ الأشياءَ في شيءٍ واحدٍ
بلا شكلٍ ولا لون، هو بالكاد فكرة.
الليل الأوليّ الشاسع والنهار
المليء بالبشر هو ذلك الضباب
ذو الضوء المُرتاب والوفيّ
الذي لا يتضاءَلُ، ويترَقّبُ في الفجْر.
وددْتُ مرَّةً لو أرى وجْهاً.
أجهلُ الموسوعة اللا مستكشفة،
مُتعة الكتب التي تتعرَّفها يدي،
الطيور المتعالية والأقمار الذهبية.
يتبقّى للآخرين الكون،
ولظليلي ديدَنُ الشعر.

المتاهة

زيوس لن يقدر على فكِّ أشراك
الصخر الذي يُحاصرني، نسيتُ
الرجالَ الذين كنتهم؛ أواصلُ
الطريقَ المقيتَ من جدران رتيبة
فهو قدري. أزْوقة مستقيمة
تتقوَّسُ في دوائرَ سِرّيّة
على آخر العُمْر. متاريس
شقّها ربا الأيام.
في الغبار الشاحبِ فككتُ رموزَ
وجوهٍ أهابُها، حمَلَ إلي الهواءُ
في المساءاتِ المُقعّرَةِ زعيقاً
أو صَدَى زعيقٍ موحش.
أعرفُ أنّ هنالك في الظلّ شخصاً آخر
قدَرَهُ أن يضجر الخلوات المديدة
التي تنسج و تفك خيوط هاديس هذا
وأن يولع بدمي ويفترسَ موتي.
كلانا يبحث عن الآخر. ليت هذا اليوم

كان يوم الانتظار الأخير.

المطر

انجلى المساءُ مضيئاً فجأةً
لأنّ المطرَ يتساقط دقيقاً.
يتساقط أو تساقط، المطر من دون شكّ
شيء يحدُثُ في الماضي.

مَنْ يُصغي إلى زخّاتِه يستعيدُ
الزمنَ الذي خلاله كشفَ له
الحظُّ السعيدُ عن زهرةٍ اسمها: وردة
وعن اللون المُدهش للوردي.

هذا المطرُ الذي يعمي الزجاجَ
سيُفرحُ في ضَواحٍ تائهةٍ
حبّاتِ العِنب السوداء لكرمةٍ

في فناء ما لا وجود له الآن. المساء

المُبلل يَحْمِلُ لي صوتاً، الصوت المشتهى
لأبي العائد والذي لم يَمت.

القمر

يحكي التاريخُ أنه في ذلك الزمن
الماضي الذي حدثت فيه أشياء كثيرة
واقعية وخيالية ومبهمة
بأن رجُلاً وَضَعَ فكرةَ المشروع

اللا محدود لاختصار الكون في كتاب
وعبْر اندفاعٍ لا مُتناهٍ
أنشأ المخطوطَ المُتسامي و المُتعب
وشكل البيت الشعري الأخير وأنشدَه.

كان سيُقدّم المنّة للحظ
حين رأى قرصاً صقيلاً في الهواء
وهو يرفعُ بَصَرَهُ، فأدركَ في ذهولٍ
أنه قد نسِيَ القمر.

الحكاية التي رويتُ وإن بدَتْ مُتكلّفة
فإنها يُمْكِن أن تكشفَ عن السحر المؤذي
لمدى ما نُمارسُهُ من وظيفةِ
تحويلٍ لحياتنا عبْر الكلمات.

يضيع الجوهريّ أبداً، هي شريعة
كلِّ كلمة عن الإلهام
لن يستطيعَ الإفلاتَ منها هذا الموجَز
عن تجارتي الطويلة مع القمر.

لستُ أدري أين رأيتُهُ للمرَّة الأولى،
أفي السماء السالفةِ للمذهب اليوناني
أمْ في المساء المُنحَدِر فوقَ فناء
البئر و شجَرةِ التين .

حسب المعلوم، هذي الحياة المتقلّبة
يُمْكِن أن تكونَ من بين أشياءَ عديدةٍ
جميلة جدّاً وكانت كذلك في مساءٍ مّا
رأيناك بصُحبتها أيَا قمراً مشتركاً.

أبْعد من أقمار الليالي
يُمكنني تذكر أقمار الشعر: "قمر التنين"
الفاتن الذي يُثير الرهبة في البالاد
والقمر الدامي لكيبيدو.

وعن قمرٍ آخَرَ من دمٍ ومن لونٍ قرمزيّ،
تحدَّثَ خوان في كتابه عن الخوارق
الغريبة والابتهاجات الفظيعة؛
وأقمار فضِّيَّة أخرى أكثر صفاء.

فيتاغوراس (تروي إحدى العادات)
أنه كان يكتبُ بالدم في المِرآة
وكان يقرأُ الرجالُ الانعكاسَ
في تلك المِرآة الأخرى التي هي القمرُ.

هناك غابة من حديدٍ حيث يُقيم
الذئبُ الشامخُ الذي حظّه الغريب
أن يُسْقِطَ القمرَ ويذيقه طعمَ الموتِ
حينما يجعلُ البحرُ الفجرَ الأخيرَ يحمرُّ.

(يعلم الشمال المُتنبئ هذا
ويعلم أيضا أنه في ذلك اليوم
تخرِّبُ البحارُ المفتوحة السفينة
التي صُنعت من أظافر الموتى.)

حينما شاء القدَرُ في جنيفَ أو في زوريخَ
أنْ أصيرَ أنا أيضاً شاعراً
فرضتُ على نفسي مثل الجميع
الواجب السّرّي لوضع تحديد للقمر.

بحظٍّ من العناءِ الجادِّ
استنفدتُ تنويعاتٍ متواضعة
خلف الرهبة الشديدة من أن يكون
لوغونيس قد استعملَ العنبر أو الرمل.

من عاج قصيّ، من دخّان ومن ثلج بارد
كانت الأقمار التي أضاءت أشعاراً
من المؤكَّد أنها لم تُحقق
شرفَ الطباعة الشاقّ.

فكرتُ أن الشاعر هو ذاك الإنسان
الذي مثل آدم الجنة المُحمرّ خجلاً
يضعُ لكلِّ الأشياء أسماءَها
المُحدّدة والحقيقية واللامعروفة.

علّمني أريوستو أن الأحلامَ
واللامدركاتِ والزمنَ الضائعَ
والمُمْكنَ والمُستحيلَ اللذين هما
الشيء ذاته تسكنُ كلُّها القمرَ المرتاب.

من ديانا ذات الشكل المُثلث
سمَحَ لي أبولودورو أن أقسِّمَ الظلَّ
السحريَّ، مَنَحَني هوجو منجلاً من ذهب،
ومَنَحَني إيرلندي قمرَهُ المأساويّ الأسود.

وبينما أنا أسبُرُ أغوارَ ذلك المنجم
لأقمار الميثولوجيا،
كان القمرُ السماويّ اليومي
هناك عند انعطافِ الزاوية.

أعلم أنّ بين الكلمات هناك
كلمة واحدة يجبُ تذكرها أو رَسْمها.
يكمن السّرّ في نظري في استعمالها
بتواضُع. تلك الكلمة هي : قمر.

الآن لستُ أجرؤ على تدنيس طيْفها
الخالص بصورةٍ باطلة
أتصوَّرُها مُلغزة ويوميّة
ومُتجاوزة الحدود القصوى لأدبي.

أعلم أنّ القمر أو كلمة قمر
هي حروف أبدَعتْها الكتابة
المُعقّدة لهذا الشيء الغريب
الذي هو نحن المُتعدّد والواحد.

هي أحَدُ الرموز التي تمنحُ الإنسانَ
حظَّهُ أو قدره كي يستطيع كتابة
اسمِهِ الحقيقيّ في يوم إطراءٍ
ممجّدٍ أو في يوم احتضار.

ساعة الرمل

جيِّد أن يتمّ القياس عبْر الظلّ
الكثيف الذي يُرسله في الصيف
عمودٌ أو عبْر ماء ذلك النهر
الذي رأى فيه هيراقليدس جُنونَنا.

الزمن، فمع الزمن والقدر
يتشابه الاثنان: ظلّ النهار
العديم الوزن ومجْرى الماء
اللايتراجع والذي يُواصل طريقه.

جيِّد، لكن الزمن في الفلوات
عثرَ على ماهية أخرى، هادئة
ومُضجرة تبدو كما لو أنه تم تخيّلها
لقياس زمنِ الموتى.

هكذا تنبثقُ الآلة الرمزيّة
لنقوش القواميس،القطعة

التي سيُبعدها تجّار الآثار
الرماديون عن العالم الرمادي،

عن الفيل الناقص، عن السيف
الأعزل، عن المُقرِّبِ المُشوّش،
عن الصندل الذي قضمَهُ الأفيون،
عن الغبار وعن الصدفة وعن العدم.

مَن الذي لم يتباطأ أمام الآلة
الصارمة والكئيبة التي تُرافقُ
الحاصدة في يَدِ الإله اليُمنى
والتي أعاد دوريرو تشكيلَ خطوطها؟

مِنَ الطرف المفتوح يُتيح المخروط
المعكوس تساقطَ حَبّات الرّمل المُحترسة،
ذهَبٌ مُتدرّجٌ ينهالُ
ويملأ الزجاجَ المُقعّر لعالمه.

هناك لذة في مُشاهدة الرمل

السّرّي الذي ينزلقُ ويتعرّجُ
وحين يوشكُ على السقوط يتكوَّمُ
في سرعةٍ هي إنسانية تماماً.

رَمْل الدوائر هي نفسها
ولامتناهٍ تاريخُ الرمل
هكذا خلفَ سعادتك أو حُزنك
تغرقُ الأبدية المُتمنعة في التأمّل.

لا يتوقّفُ التساقط أبداً.
أنا الذي أنزفُ لا الزجاج،
طقوس تصفية الرمل لامتناه
ومع حبّات الرمل تنقضي الحياة.

في دقائق من الرمل أعتقدُ
أني أحِسُّ الزمن الكوني: التاريخ
الذي يَعتقلُ في مراياه الذاكرة
أو ذاك الذي أذابَ نهْرَ ليتيو السِّحري.

عمود الدخان وعمود النار،
قرطاجة وروما وحربهما القاسية،
سيمون الساحر وأرجل الأرض السبعة
التي أهداها الملك السكسوني للملك النرويجي،

كلّ شيءٍ يسحبُه فيضيعُ هذا الخيط
الدقيق اللايكلّ من حبّات الرمل الكثيرة.
لا ينبغي لي أن أنجو بنفسي، هي أشياء
غير متوقّعة للزمن الذي هو مادّة للتفتّت.

أسف هيراقليدس

أنا الذي كمْ رَجُلاً كنتُ، لم أكن قطّ ذاك الذي
في حبِّه هَوَتْ مُغمَى عليها ماتيلدي أورباخ.

غاسبار كاميراريوس

في: *لذات شعراء بروسيا*

النمر الآخر

البراعة تبتدع الأشباه...

موريس: سيغور الفولسونغ 1876

أفكّرُ في نمر فتمجّد العتمة
المكتبة الفسيحة المُتعبة
ويبدو كما لو أنها تبعِدُ الرفوف،
قويٌّ وبريء، مُضرَّجٌ بالدم وجديد،
سوف يمضي عبْر غابهِ وصُبْحِه
وسوف يرسُمُ آثارَهُ على الضّفة
الموحِلة لنهر يجهلُ اسمه
(ففي عالمه لا وجود لأسماء ولا ماض
أو آتٍ بل لحظة اليقين فقط)
وسيقطعُ المسافاتِ المتوحّشة
وسيشتمُّ في المتاهة المتشابكة للروائح
رائحة الفجْر
ورائحة الأيل العطِرة.
ما بين خطوط أشجار الخيزران أفكّ لغزَ
خطوطه وأتحسَّسُ هيكله العظمي

الذي ينبضُ تحت الجلد المتألّق.
عبثاً تعترضُنا البحار
المحدبة وفلوات الكوكب،
من هذا البيت بمرفإ ناءٍ
بأمريكا الجنوبية، أتابعك وأحلم
يا نمراً مِن ضفاف الغانج.
يمتدّ المساء في روحي فأفكّر
أنّ النمر الذي أستوحيه في شِعري
هو نمرٌ من رموزٍ وظلال،
مُتواليات من مجازات أدبية
ومُذكرات من الموسوعة
وليس النمر المُفجع، الجوهرة المشؤومة
التي تحت الشمس أو تحت القمر المُختلف
يمضي نحو سومترة أو البنغال
لإتمام عاداته الرتيبة في الحُبّ والكسل والموت.
أقابلُ نمرَ الرموز بالنمر
الحقيقي: نمر غليان الدم
الذي يهلك عشيرة الجاموس،
واليوم في الثالث من أغسطس من عام 59

يمدّ في المرج ظلا
وئيداً، لكن حَدَثَ تسميته وتخمين
ظروفه يُحَوّلانه إلى مُجرّد خيالٍ فنّي
وليس كائناً حيّاً من الكائنات
التي تسعى في الأرض.

سنبحثُ عن نمر ثالث،
سيكونُ هذا الأخيرُ مثل الآخرين شكلاً
من أشكال حُلمي، نسقاً من الألفاظ
الإنسانية وليس النمر الحيوان الفقري
الذي يتجاوزُ الأساطير
ليمشي فوق الأرض، أعرفُ ذلك جيّداً
لكن شيئا مّا يفرضُ عليّ هذه المُغامرة اللامتناهية
الخرقاء والقديمة، أثابرُ
على البحث أوقات المساء
عن النمر الآخَر، ذاك الذي لا يوجَدُ في الشعر.

السيف

سيفٌ،
سيفٌ من حديد صُهر في برد الفجْر
سيفٌ بحروف رونية
لا يستطيعُ أحَدٌ على الإطلاق أن يصم أذنه عنها ولا أن يفك لغزها،
سيفٌ من البلطيق سوف يتغنّى به في نورتومبريا
سيف يُعادله الشعراء
بالثلج والنار،
سيفٌ يسلمه ملك إلى ملك آخر
وهذا الملك إلى حُلم،
سيفٌ سيكون وفيّاً
حتى الساعة التي تعرفها الأقدار،
سيفٌ سوف يضيءُ المعركة.

سيفٌ لِكفٍّ
تديرُ المعركة الجميلة، نسيج البشر،
سيفٌ لكفٍّ
سوف تحمرُّ لها أنيابُ الذئب

والمنقار القاسي للغراب،
سيفٌ لكف
سوف تغدق الذهب الأحمر بلا حساب،
سيف لكفٍّ
ستهَبُ الموتَ للأفعى في فراشها الذهبي،
سيفٌ لكف
ستربح مملكة وستخسر مملكة،
سيف لكفٍّ
ستهدّ غابة من الرماح.
سيفٌ لكفّ بيوولف.

الطلاسم

أنا الذي يُغنّي الآن
غدا سوف أكونُ اللغزَ الميت،
الساكن في عالم سِحْري ومُقفر
بلا سابق و لا لاحق و لا متى.
هذا ما تؤكّدُهُ الصوفية، أظنُّ أني
غيرُ جدير بالجحيم أو بالنعيم،

لكني لست أتكهَّنُ بشيء، حكايتنا
تتغيّرُ مثل أشكال بروتيو.
أيّ متاهة شاردة، أيّ بياض
أعمى من اللمعان سوف يكونُ قدري،
حينما تسلمني نهاية هذه المغامرة
تجربة الموت الغريبة؟
أودّ أن أشرَبَ نسيانه البلّوري،
أن أكونَ إلى الأبد، لكن دون أكون من قبل قد وُجدت.

أشياء

الحجمُ الساقط الذي يُخفيه
الآخرون في عُمق الرّفّ،
والذي تُغطيه الأيامُ والليالي
بغبارٍ بطيءٍ وصامت، مرساة
سيدون التي تضطهدُ بحارَ
انجلترا في هوتها العمياء والوثيرة.
المرآة التي لم تكرِّرْ أحداً
حينما بقيَ البيتُ وحيداً،

بُرّادات الأظافر التي نترُكها
على مَدَى الزمن و الفضاء.
الهباء اللايفك لغزه الذي كانه شكسبير.
تعديلات الغيمة،
الوردة اللحظية المُتماثلة
التي مَنَحَتْها الصدفة يوماً للبلّور
الخفيّ للمشكال الطفولي،
مجاذيف أرغوس والمركب الأول،
آثار الأقدام على الرمال التي تمحوها
موجة غافية وحتمية على الشاطئ،
ألوان تورنر حينما تنطفئ
الأضواء في الممرّ المستقيم،
ولا تدوي خطوة في الهزيع الأوّل من الليل.
الوجه الآخر لخريطة العالم المُسهبة،
خيوط العنكبوت الواهية في الهرم.
الحجر الأعمى والكفّ الغريبة.
الحلم الذي رأيته قبل الفجر
والذي نسيته حين انبلجَ ضوء النهار.
بداية ملحمة فينسبور و نهايتها

والتي غدت اليوم بضعة أبيات معدودة
من حديد لم تبدّدها القرون.
الحروف المعكوسة في الورق المنشف،
السلحفاة في أعماق الجُبّ
ما لا يُمْكن أن يكون، القرن الآخر
لأحادي القرن، الكائن الذي هو ثلاثة وواحد.
الأسطوانة المُثلثة، الهنيهة
اللاتدرك والتي يُصيب فيها سهم الأيلي،
الثابت في الهواء والصيب لمرماه.
الزهرة ما بين صفحات بيكر.
البندول الذي أوقفه الزمن.
السيف الذي غرزَهُ أودين في الشجرة.
نصّ الأوراق غير المقطوعة.
صدى حوافر حملة
جنين، التي بشكل سرمديّ ما
لم تنته وهي جزء من المكيدة.
طيف سارميينطو على الأرصفة.
الصوت الذي سمعه الراعي في الجبل.
الهيكل العظمي المُتكلس في الصحراء.

الرصاصة التي أرْدَتْ فرانسيسكو بورخيس قتيلاً.
الوجه الآخر للسجّاد، الأشياء
التي لا يراها أحَدٌ عدا إله بيركلي.

قصيدة أخرى للهبات

أودّ أن أقدِّم الشكرَ للمتاهة
الإلهيّة للآثار والأسباب
عن تنوّع المخلوقات
التي تُشكل هذا الكونَ المُتفرّد،
لكونه لن يكفَّ عن أن يَحْلم
بدليلٍ للمتاهة،
لوَجْه إيلينا ودأب عوليس،
للحُبّ الذي يدَعُنَا نرى الآخَرين
مثلما الآلهة تراهم.
لأجْل حَجَر الماس المُتماسك والماء المتدفّق،
لأجْل الجبر، قصر من بلّور دقيق،
للقطع النقدية الصوفية لأنخيل سيليسيو،
لأجْل شوبنهاور،

الذي ربّما فكّ رموز الكون
بلهب النار
الذي لا يستطيعُ أيّ كائن بشريّ أن يراه بدون دهشة قديمة.
لشجَرة الماهون والأرز والصندل،
لأجْل الخُبز والملح،
للغز الوردة
التي تُبدِّدُ اللونَ ولا تراه،
لأجْل بعض العشيات والأيام من عام 1955،
لأجْل رُعاة البقر الأشدّاء الذين يستحِثّون
في السّهل الحيوانات والفجْر.
لأجْل الصبح في مونطفيديو،
لأجْل فنّ الصداقة.
لأجْل آخِر يومٍ من أيام سقراط،
لأجْل الكلمات التي قيلت في الشفق
مِنْ أوّلها إلى آخرها،
لأجْل حُلم الإسلام ذاك الذي شَملَ
ألف ليلة وليلة،
لأجْل ذلك الحُلم الآخَر للجحيم،
لبرج النار الذي يُطهّر،

وللمراتب المقدّسة،
لأجْل سويدنبورغ
الذي كان يُحاورُ الملائكة في شوارع لندن.
لأجل الأنهار السّرّية والعريقة
التي تلتقي في ذاتي ،
لأجْل اللغة التي تحدثها منذ قرون في نورتومبريا
لأجْل السيف ومعزف الساكسونيين.
لأجْل البحر الذي هو فلاة لمّاعة.
وشفرة أشياء لا نعرفها،
لأجْل الموسيقى الشفوية لإنجلترا
لأجْل الموسيقى الشفوية لألمانيا
لأجل الذهب الذي يلتمعُ في الأبيات الشعرية،
لأجْل الشتاء الملحمي،
لأجْل عُنوان كتابٍ لم أقرأه:
مأثرة آلهة لأجل فرانكوس،
لأجْل فرلين البريء كالطير،
لأجل موشور من المَرْمَر ومثقال من البرونز،
لأجْل خطوط النّمر،
لأجْل الأبراج الشاهقة في سان فرانسيسكو وجزيرة مانهاتن،

لأجْل الصبح في تيكساس،
لأجْل الإشبيلي الذي كتبَ الرسائل الأخلاقية،
والذي نجهل اسمه مثلما رغب هو في ذلك،
لأجْل سينيكا ولُوكَانُو من قرطبة
واللذيْن كتبا كل الآداب الإسبانية
قبْل حلول اللغة الإسبانية،
لأجْل الشطرنج الهندسي والسخيّ،
لأجْل سلحفاة زينون وخريطة رويس،
لأجْل الرائحة الطيبة للأكاليبتوس،
لأجْل اللغة التي تستطيعُ أن تتظاهرَ بالحكمة،
لأجْل النسيان الذي يُلغي أو يُغيِّرُ الماضي،
لأجْل العادة
التي تكرِّرُنا وتثبتنا مثل مِرآة،
لأجْل الصباح الذي يمدُّنا بوهْم البداية.
لأجْل الليل، وعتمته وأفلاكه،
لأجْل قيمة الآخَرين وهناءتهم.
لأجْل الوطن المحسوس في الياسمين
أو في سيفٍ قديم،
لأجل وايتمان وفرانسيسكو دي أسيس اللذين كتبا القصيد،

لأجل مسألة أنّ معينَ القصيدة لا ينضُب
وأنها تختلط بمجموع الكائنات
ولن تبلغ أبداً آخِرَ بيت
وهي تختلفُ باختلاف البشر،
لأجْل فرانسيس هاسلام الذي طلب الصَّفْحَ من أبنائه
لأنه مات موتاً بطيئاً جدّاً،
لأجْل الدقائق التي تسْبقُ النوم،
لأجْل الحُلم والموت،
هذيْن الكنزيْن الخفييْن،
لأجْل الهباتِ الحَميمَةِ التي لا أعددها،
لأجْل الموسيقى، الشكلِ الغريبِ للزمن.

وردة ميلتون

مِن أجيال الورود
التي في عُمْق الزمن ضاعت
أودّ لو تنجو واحدة من سَطْوة النسيان،
وردة بلا أثر أو علامة من بين الأشياء
التي كانت، القدر يمدّني

بهذه الهبة، هبة تسمية تلك الزهرة
الصامتة للمرَّةِ الأولى
الوردة الأخيرة التي أدناها ميلتون من وجْهِه،
دون أن يَرَاها. يا الوردة الشقراء أو الصفراء
أو البيضاء من بُستان تلاشَى،
اتركي ماضيك السحيق في سحر
والتمعي في هذه الأبيات الشعريّة،
من ذهبٍ أو من دمٍ أو من عاجٍ أو عتمةٍ
كما كنتِ بين يديْه، وردة خفية.

ترجمة خالد الريسوني

يوميات

Revue Al Bayt (19- 20).indd 289 1/02/12 0:32:40

تقاطعات شعرية

نظم بيت الشعر في المغرب واتحاد كتاب المغرب والائتلاف المغربي للثقافة والفنون لقاء **"تقاطعات شعرية"**، الذي كان مدرجاً ضمن البرنامج الثقافي الخاصّ بوزارة الثقافة ضمن الدورة الحالية للمعرض الدولي للنشر والكتاب وذلك بعد أن رفض الشعراء المغاربة والأجانب المشاركة فيه باسم وزارة الثقافة، مفضلين انعاقده تحت إشراف المنظمات والهيآت الثقافية والفنية التي أعلنت مقاطعتها لأنشطة المعرض وفعالياته، تضامناً معها ومع المطالب الواردة في البيانين الصادرين عنها.

وتجدر الإشارة إلى أن لقاء "تقاطعات شعرية" هو ثمرة برنامج للتبادل الشعري والثقافي ينخرط فيه عشر شعراء من أوروبا والمغرب، ينتج عنه إصدار مطبوعات شعرية وتقديم قراءات شعرية للعموم بمدينة فاس والدار البيضاء. شارك في هذا اللقاء الشعراء:

- ليفينيا كرينلاو(إنجلترا)
- بران مزتيك (سلوفينيا)
- رفايل أورويدر(سويسرا)
- عبد الرفيع جواهري (المغرب)
- جلال الحكماوي (المغرب)
- نور الدين الزويتني (المغرب)
- محمد بوجبيري (المغرب)

تسيير: الشاعر ياسين عدنان

انعقد اللقاء يوم الجمعة 18 فبراير 2011 على الساعة الخامسة مساء بمركب التكوين في التنشيط الثقافي والفني، (على بعد 200 متر من المعرض الدولي للنشر والكتاب) ـ 4 شارع العنق ،حي لوبيلا ، الدار البيضاء.

أمسية الشاعر محمد بوجبيري

نظم بيت الشعر في المغرب، بالمركب الثقافي سيدي بليوط بالدار البيضاء، أمسية الشاعر محمد بوجبيري. شارك فيها: محمود عبد الغني، وعزيز أزغاي، وعزيز الحصيني.

كلمة الشاعر المحتفى به:

مُرَّ ولا تكثرت

في ورقة سابقة، عنونتها ب: **حبر يبحث عن لونه**، طُلب مني أن أتحدّث عن تجربتي الشعرية، وذلك في لقاءٍ بفاس شهر ماي سنة 2009، ضمن أمسيات فاس الشعرية التي ينظمها بيت الشعر في المغرب كل سنة.

في هذه الورقة رسمت مسارهذه التجربة قراءة وتفاعلا مع تجارب شعرية عربية وعالمية، بدءاً من المنابت الأولى إلى أن استوى الوقوف في محراب الكلمات، لذلك لن أكرِّرَ كلَّ الذي قيل في هذه الورقة. ومن ثم بدا لي أن أتناولَ في هذا المقام، قدر الإمكان،الخلفيات المُشكّلة لهذا المسار الإبداعي.

قرأتُ لعلاماتٍ دالّة في الشعر قديماً وحديثاً في الوطن العربي وغيره من الجغرافيات الشعرية. قرأتُ لشعراءَ مغمورين ومنسيين. قرأتُ رواياتٍ آهلةً بلغة عالية وضاربة في تخوم الشعر. شاهدتُ أفلاماً هي عبارة عن قصائد على الشاشة. شاهدتُ أيضا لوحات أخاذةً، جُملها التشكيلية شعرٌ يتراقصُ بين الضوء والألوان والظلال. أذني، كذلك، كان لها نصيبٌ، إذ أسمعتها مُعظمَ إيقاعاتِ العالم بدءاً من مواويل الأطلس أعالياً ثم نزولاً لعيوط دكالة وعبدة والحوز، ليعبرالإنصاتَ فيما بعد إلى ما وراء اليابسة شرقاً وما وراء البحار شمالا وغربا.

أخلصُ من كلِّ هذا إلى أنّ حواسّي أعَرْتها ـ قدر المستطاع ـ لما يكفي من جَمال فسُرَّ الذي رَأى وسمع.لا شكّ أنَّ كلَّ ذلك الافتتان تماسّاً مع البهاء تركَ كثيراً من المباهج في شغاف الروح جعلتها لا ترى من قدح الوجود غير نصفِه الملآن خاصّة كلما كشَّر وأصرّعلى الفداحات.

في ظلِّ هذا التفاعُل بين الذات والعالم تأتّى للداخل الشغوف بالكتمان أن يصعدَ من الصمت الضارب فيه ويسموَ بالتدريج إلى مدارج البوح ومعاريجه.

أنا مدينٌ للصدفة والصداقة، وأسماء أصدقائي على لسان هذا الحِبر الذي أدمن محبّاتهم. الصداقة حين تكون بعض ما يشفع لهذا العبور في الوجود.

أمدَّتني بما يكفي من نفَس في الرئات كي أصعد من مهاوٍ بأقلّ ما يُمكن من خسارات، وإن طالَ الجسدَ كثيرٌ من الندوب والأعطاب. لا بأس، فسلامة الروح هي ما يهم، لأنها عش أمْن وأمان.

.....

سماوات خفيضة ومحمّلة بالرُّعود وأعتى العواصف. كانت قاب قوسين من خلل الحواسّ وما يلي في الكينونة.ومن المفارقات السارّة أن إصرارها على أن تكون مُلبَّدة حوَّل الخوف منها إلى عدمِ اكتراث. هكذا بوسع الكائن أن يقلب الصفحة من كتاب الغيم كي يجد نفسه تحت سماء أكثر استبشاراً وموّدة.

الكون ـ كما فطن إلى ذلك الراؤون ـ لطيفٌ وودود ،وبقليل من التبصّر يبدو ألفة هائلة. هذا ما يشفعُ للحياة كلما تنمَّرت وهبَّت من أدغالها أعتى الرياح.

مُرَّ ولا تكترث تجِد المآزق كلَّها تحت قدميْك ،والعمى جزئي مادامت البصيرة بملء العين تَرَى. هكذا تمكَّن للسيْرأن يسير بما يكفي من اتزان كلما انتابت الطريقَ أشواكٌ وعثرات.

.....

في بيتي عدّة نباتات. أخدمها، قدرالإمكان، وأرعاها تشذيباً ونزعاً للطفيليات، والميت من العناصر. أستجيبُ لحاجتها للشمس والظل تبعاً لعتمة فيها ونور. ولأنني أجهلُ أسماءها سميتها انطلاقا من شكلها وتشكّلها وهي منتصبة في أصُص الطين. سَرت ألفة بيننا ومؤانسة، لذا كلَّما تعكَّر المزاجُ وصعدتْ من ظلمة الجسد هواجسُ وظنون وتوجّساتٌ لئيمة أسعى إلى أنْسِها، وهي في حديثها الأبدي الصامت. أشعر، وأنا بجوار صُحْبَتها، بسرِّ ما يربطني بها ولا أبرحُ مكاني حتى تغمرَني بالإنشراح.

هي التي نبَّهَتْني إلى أنّ الصعود إلى أعلى يحتاج إلى وقت، وأنّ الوجود لا يستقيم خارج دائرة النور والظلمة.

مُمْتنٌّ كذلك للطين، وسأظلُّ عارياً أحضنه، حملته في ذاكرتي حرفاً تولَّدَتْ منه أبجدية كتابتي إلى أنْ تحوَّل إلى أيقون يُحيلُ عليَّ. هذه المادة الحية، أو الرحِم البدئية لكلِّ حيّ، إذ كل خارج منها لايخرج إلا وهو يتنفس، بدءاً بالذي كان في كتاب الخلق وانتهاءً بما لا ينتهي كموناً صاعداً من تحت قشرة العالم. الطينُ هو السماد المقدّس لشجرة الحياة.

حملته في السريرة من باديتي **حلوان** الباذخة بتفاصيلَ ساحرةٍ لاتُحْصَى. باديتي التي شاءت أنْ تكونَ شرفتُها عيناً على نقطة التماسِّ بين أطلسيْن:

أحَدُهما كبير والآخرُ متوسِّط، ولكلٍّ منهما قامته ووادِيه ؛ الأوّل ينزلُ من شموخه وادي أحنصال، بينما الثاني ينهر في أسفله وادي العبيد.في هذا التماسّ الجغرافي بين جبليْن، قريباً من بين الويدان، كان المجيءُ إلى العالم.

هذه البيئة ،الضاربة في البداوة والجَمال، كانت أوّلَ من أغرَى اليراعَ بالكتابة بمجرَّد تعلّمي لها على اللوح الخشبيّ في الكتَّاب، بفضاء المسجد المحاط بمدافن ومقابر الأسلاف. توطدت علاقتي بالبياض، فعبَّرتُ عشقاً لكلِّ ذلك البهاء. كانت الأشياءُ تكتب بكلّ تلقائية ولم أطرح عليّ سؤالَ طبيعةِ ما أكتب. كلُّ ما كان يهمُّني هو تلك السعادة الغامرة وأنا أسوِّد البياض، وأنا على هضبةٍ أوتلة كلما خيَّمَ المساء.

لّما نزلتُ إلى المدينة، اضطراراً، من أجل استكمال الدراسة حدثت صدفة عجيبة، كما لو أنّ للأقدار عيناً عليَّ، إذ تسرَّبَ كلُّ الذي سُوِّد في الأعالي كتماناً إلى أساتذة أجلاّء، فأكدوا أن كتاباتي تجنحُ إلى الشعر وما ينقصها هو أن تُصقل، فأمَدُّوني بتجاربَ شعريةٍ كثيرة كان لها الفضلُ في الوعي بفضاء القصيدة الحديثة وما يرتبط بها من فنِّية وجمالية.

تعلمتُ من منابتِ الصبا الصمت والإصغاء، إذ كلُّ شيءٍ في تلك العزلة عن العالم إنصاتٌ مُذهل. كان ذاك المشهدُ في رحِم الطبيعة فاتناً بحيث أينما وليتَ وجهك فثمة لمسة جمال. وبالنسبة إليّ كطفل، كان خيالي دائما يشتغلُ، لأنّه يتساءلُ عن حكاية كلِّ هذه الأشياء المُذهلة، إقامة وتعاقباً، تحت أجنحَةِ الفصول.

أخلصُ من هذا كلِّه كي أقول بأنني جئتُ إلى الشعر بشكلٍ تلقائي، ووجدتني أخوضُ في مسالك الشعر الوعرة بدون الوعي به إلى أن كان الذي كان في المدينة، كما أشرتُ أعلاه، وحتى الآن ما قطّ اعتبرته مطية لغاية أوهدف. الشعرُ بالنسبة إليّ كان وما يزال نوعاً من الترياق دفاعاً عن الحياة ضدّ كلّ ما يُهدِّدها من بشاعة. كان لعبة بريئة مع الكلمات والأخيلة أمْلاها عشقُ المكان.

وبالإصرار والعناد والإمعان في الحَفر، تحوَّل هذا الشغبُ الطفولي إلى إدمان وحمَّى شيقة أمْلاها الهوسُ بالمعنى وفتنة اللغة، وهي تستعصي أو تستجيب. هكذا، لأنّ العالم دائما في حاجة إلى لمسة شعر كي يصبح له معنى، أو معنى المعنى، خارج الجاهز في فهْمٍ موروثٍ سمَّى الأشياءَ كلها وأسدلَ الستار.

محمد بوجبيري 201/20/10

ألقيت هذه الكلمة في أمسية الشاعر المغربي التي نظمها بيت الشعر يوم 23 أكتوبر 2010 بالمركب الثقافي سيدي بليوط.

كلمة الشاعر محمود عبد الغني

قصيدة جدّ مرئية

ربما أحسن فضيلة ينبغي أن تميِّز الشاعر اليوم هي أنه لابدّ أن تكون له مَعدة شديدة الهضم، بعد هذا التراث الشعري الممتدّ، وبعد هذه الأجيال التي يرسُمُها أناسٌ سبقونا. وهناك فضائل أخرى ربما يكونُ من المكرور تعدادها. لكن لابأس أن نذكر منها واحدة أواثنتين.

إننا نلاحظ أنه نادراً جدّاً ما يبدو الشاعر بذلك التعقل العظيم، أوبتلك الرصانة الجليلة. فالرصانة والتعقل يُساعدان الشاعرعلى إقناع أخيه الشاعر بأنّ في أعماق نفسه خيراً لايراه، عملا بما يقوم به الفلاسفة مثلا. فهذا حكيمٌ قديم يُحاول إقناع أخيه الحكيم بهذه الكلمات المتعلقة: وبما أنك تعْلمُ أنك لاتستطيع أن ترَى نفسَك بنفسك ولا بالمرآة، فأنا مرآتك، سأكشفُ لك بكلِّ اتضاح عن الخيرالذي في نفسك والذي لاتعلمُ به.

ثمة فضائلُ عديدة لمحمد بوجبيري. سأبدأ رحلة الكشف عنها منذ الآن. سأبدأ بقصيدة **لن أوبخ أخطائي**، فهي تأتي في الصفحة 15، بعد قصيدة **أوان وعتبة**. هي قصيدة لها شكل. كان من الفضل القول إن القصيدة شكل، لكن هذا التعبير لن يوضِّح الأمْر. شكْلُ هذه القصيدة فيه حركة وجدليّة غيرخفية، مادام الشاعر يُصرِّح بأنّ سيرته هي مصدره المعرفي الوحيد للإجابة عن أسئلة لاتنقطع عن زمانه، عن وحشة العالم، كما في قصيدة حجاب هذا الصَّبُّ (ص. 57).

والاعتماد على السيرة هو تقص عن السلالة والأصول، أو عن المصب، أوعن العش.(ص. 69). هذه الكلمة التي تكاد تنافس مفردتيْ الأصل والمصب،وإن استعملت استعمالا مناسباً، لتتفوق عليهما. لكن السلالة هي الكلمة الأكثر وضوحا والأكثرصراحة، لكنها للأسف قليلة الاستعمال، لأن الشاعر، والكاتب عموما، ما أن يخطها حتى يبدو أقل تحرراً وانطلاقاً.

ثمة أيضا بحث عن التشوّهات والمسوخ. ومَنْ يريدُ أن يرى التشوّهَ ليس أمامه إلا تلك الأداة العظيمة: المرآة. في قصيدة مرايا، يبدأ الشاعر رحلة بحثه عن التشوّهات بنهرٍ له شطّ واحد:

على حافة نهر بشطٍّ واحد
شاءت جهات أن نكون

قصيدة **مرايا**. (ص. 27)

ثم يسترسلُ في تذكير وَعْينا ولا وَعْينا بتلك الكارثة العُظمى التي حدثت في ليل الأزمنة: حادثة حرْق الكتب. تلك الواقعة التي يعود إليها الإنسان الحديث لتبرير شقائه، أو للتدليل على النسيان الذي يتربص به:

زارني مرّة صحبة كتاب.
زارني مرّات رفقة دِنٍّ مغشوش.
تشاجرنا...
ثم أحرقنا الكتاب.

قصيدة **مرايا**. (ص. 31)

ثم يتابع هذا الصوت التراجيدي فعلته الشنيعة في رَسْم طريقنا الطويل الذي يقفُ الموت في نهايته. وسواء كنا في الوجود أوفي العدم، فالإقامة واحدة.

التساؤل عن الوجود لا يتم في لحظة معينة، بل هوعلى طول الديوان. تساؤلٌ لاينقطع. وذلك جزءٌ لايتجزأ من الوجود. ربما الأمْرُ لا يتعلق بالسؤال والتساؤل، بل بهروب في الغابة، وسط الأشجارالكثيفة. وذلك يجعلنا نكتشفُ بولع ودهشةٍ واحترام أطلالَ ذاتنا التي تخوضُ تجربة الحياة الصاخبة. ولن يكشفها إلا الأدب عموماً، والشعر خصوصا، الذي ليس وسيلة ظرفية للكشف عن شرط الحياة التي يقف الموت والاختفاء في نهايتها. إننا نخصّ الشعر حصرياً بهذا لأنّ القِسم الأهمّ من النشاط الأدبي هو كتابة الشعر. وحتى وإنْ بقيَ الشعرُ بعيدَ المُتناول، فإنه يقوم بمهمته العظيمة المتمثلة في الحفر دوما في المكان نفسه من الأرض التي نقف عليها.

يعملُ محمد بوجبيري على جعل قصيدته جدّ مرئية. فهو يحميها من المخاطر التي يحشرها فيها الأدب. وأهم تلك المخاطر اللغة، أو بالأحرى استعمال اللغة، التي طال الحديث عنها من قِبل المشتغلين في مجال الفكر. هؤلاء الذين فاق خوفهم من اللغة وعليها خوفَ الشاعر نفسه. لذلك يبدأ دائما محمد بوجبيري قصيدته ببيت أوجملة شفافة. لكن اللاستقرار يلوحُ من داخلها. تبدأ التموّجات ترتفعُ وترتفعُ حتى تضمحلَّ وتنحلّ. تدخلُ في الأسطوري وتلبس رداءَهُ. وهي عادةٌ تخييلية اكتسبَها الشاعرُ منذ تجاربه الأولى.

أرواحٌ

على حبْل الذاكرة تنشرُ ظلالها.

من قصيدة **أرواح**. (ص. 35)

هذه لغة لا تشبه اللغة التي تأتي فيما بعد. هل لأنّ هذا البيت هو ذلك البيت الهبَة الذي يسقط من الغيب؟ وما يأتي بعده يكون مكتوباً بالجسد، ومسقياً بشعاع الشمس التي يحترق تحتها الإنسان، فيأتي تعبيرُهُ شبيهاً بالتمتمة الغامضة. تمتمة الخائف أوالبادئ في تعلُّم الكلام.

قصائد الديوان غيرموجودة لنفسها، بل لنا نحن، للشعر، للشاعر الباحث عن حبْل ترابطٍ ومجالِ اشتراك. الشاعر يبحث عن نقطة واحدة، كيف يأخذنا من يدنا ليس ليُخيفنا فقط، بل ليُرينا ما يُخيفنا: الأكفان، القرارات التي تُتّخذ بعد فوات الأوان، سفناً رَسَت على جبل قديم....وأمثلة كثيرة تُخيفنا نحن الذين قرأنا ذلك في الشعر والملاحم وشاهدناه في الأفلام.

ماذا يريد الشاعر؟ أوعلى الأصح، ماذا يريد أن يفعل بنا؟ هو يملك تجربة أدبية وَصَفها موريس بلانشو بكونها من صميم اختيار التبعثر، هي الخطأ والخارج. ذلك الخطأ الذي يرفض توبيخه.

كلمة الشاعر عزيز أزغاي

محمد بوجبيري
الشاعر

علاقتي بالشاعر محمد بوجبيري ليست طارئة ولا هي موسمية، بل إن أصلها الإنساني يعود إلى ثمانينيات القرن الماضي، حين كنتُ ما أزال طالباً جامعياً أدرسُ التاريخ وأميلُ إلى كتابة الشعر، وأسعى ـ بين هذا وذاك ـ إلى البحث عن كلِّ ما قد يدعم اختياراتي الجمالية الخاصة، في حدود المحيط الذي كنتُ أتحرَّكُ فيه، والمقصود هنا منطقة بن امسيك الشعبية.

كان الشاعر محمد بوجبيري أو ميمون الحلواني (في سياق آخر)، ضمن مجموعة صغيرة من الشعراء المغاربة ومن أجيال مختلفة، ممَّن شاءت المصادفات الطيبة أن يستقرّوا بهذه المنطقة، وتصير لهم مقاهٍ وأماكنُ مخصوصة يلتقون فيها لمناقشة مختلف القضايا والمواضيع ذات الصِّلة بالفكر والثقافة والفنّ والإبداع... وأخصُّ هنا ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ مقهى "الملالي" طيبة الذكر، قبل أن يتحوَّل بيتُ الشاعر، في أحيان أخرى كثيرة، وبأريحية كبيرة من صاحبته الأستاذة الفاضلة حورية القيود، إلى زاوية تستضيف العديد من الشعراء ومحبِّي الشعر في أماسٍ كانت تمتدُّ أحيانا حتى الفجر...

وأتذكر أنّ صداقتي ببوجبيري تعود إلى هذه الفترة بالضبط، قبل أن أتخرَّج في الجامعة وأعيش فترة عطالة إجبارية، لولا سعة صدر الشاعر وكرمه وتفهُّمه ورعايته لكنتُ قد أضَعْتُ في أجوائها الضاغطة خطوتي المتهيبة القلقة، أمام عجزي الكبير عن تلبية حاجياتي الضرورية، سواء المرتبط منها بإشباع شغفي بالقراءة والمطالعة واكتشاف قارّات الإبداع النائية، أو بلجم وترويض غرائزي الطبيعية كشابٍّ مُقبل على اكتشاف الحياة والمغامرة في مجاهل وفوضى ليلٍ مُغْرٍ كليل مدينة الدار البيضاء.

لذلك، حين طلبَ منّي إخوتي في البيت المشاركة في هذا اللقاء بورقة أو شهادة في حقِّ "صاحب السبت"، خطرت ببالي مجموعة من المواضيع والأفكار والمواقف والذكريات التي تقاسمْتُها مع الشاعر، والتي قد تصلح جميعها لمثل هذه المناسبة. وبما أن ضيق الوقت لا يُسعِفُ للإطالة في التفاصيل، سأكتفي في هذه المساهمة بالحديث عن علاقة الشاعر بثلاثة فضاءات تبقى أثيرة لديه داخل بيته، لدرجة أنَّ أغلبَ أوقاته خارج ساعات العمل يقضيها مُحَلِّقاً ـ مثل راقص باليه ـ بين هذه الفضاءات الثلاثة، وأقصدُ بذلك مكتبته الخاصّة أو " الزاوية " كما دأبَ على تسميتها أصدقاؤه المقرَّبون، ثم المطبخ؛ نعم المطبخ حيث الفرن والثلاجة والأواني والتوابل والغاز، وأخيراً فِناء البيت وشرفته الزجاجية المُعَلَّقة، اللذين حوَّلهما الشاعر إلى قطعة من "حلوانه" الخاصة ، (نسبة إلى قرية حلوان بالأطلس المتوسط مسقط رأس الشاعر)، أي إلى جبله المكسو بالخضرة التي تنضج العين.

• محمد في المكتبة:

وفي رواية أخرى ينعت هذا الفضاء ب "الزاوية "، لما يفرضه من احترام وإجلال كبيرين لأصحابه أوّلاً، ثم للأرواح العظيمة التي تُحَلِّق في أجوائه وتمرحُ في جنباته.. والمكان عبارة عن غرفة متوسِّطة الحجم، نصف جدرانها مُغَطّى بأمَّهات الكتب باللغتين العربية والفرنسية، وهي تضُمُّ ـ إلى جانب المؤلفات الأدبية (من شعر، وقصة ورواية ومسرح وسينما ونقد أدبي وفنّي...) الموسوعات العلمية والمعاجم وكتب التاريخ والفلك والأديان وعلم النبات وفن الطبخ...

أمّا النصف الآخر فهو مخصَّص للجلوس، كما أن جُدرانه تحفلُ بمجموعةٍ من اللوحات الصباغية الأصلية، إلى جانب صور فوتوغرافية لكتّاب وفنانين ومُبدعين مغاربة وأجانب، ممَّن يُحس الشاعر (ولا شك) بألفة خاصّة في حضور أرواحهم ووجوههم الدائم على مقربة من مجلسه. وبالقرب من ذلك، يرعى الشاعرُ مكتبة

موسيقيّة تضمُّ منتخباتٍ من موسيقى الشعوب والتراث الموسيقي ـ الغنائي المغربي بمختلف جغرافياته وإيقاعاته ولغات تعبيره.. وغير بعيد عن ذلك، وفي شرفة هذا الفضاء الزجاجيّة المُعلَّقة، تصطفُّ بعناية فائقة العديد من المغروسات (أغلبها من فصيلة الصباريات ـ les Cactus)، بما يجعلُ وَضْعَها في مُتناوَل عين الشاعر، كلَّما جلسَ إلى مائدته (وليس مكتبه) للقراءة أو الكتابة أو لتصحيح فروض تلامذته... أو تمدَّدَ مستسلماً للحظة تأمُّلٍ أو إنصاتٍ لِمَا يُرهِقُ الجسد أو يشغلُ البال...

في هذا الفضاء الذي بقِيَ محافظاً على دسامته وإغرائه وعلى سِحْره الخاصّ، رغم تنقيله من حيِّ بورنازيل إلى منطقة الحيّ الحسني، يقضي الشاعرُ الكثيرَ من وقته منشغلاً بإبداع نصِّه، نحْتاً وتشذيباً وقراءةً وإعادةَ قراءة، وبتربية ذائقته الإبداعيّة وعُمْقه الإنساني الرفيع، عبْرَ الإنصات المتواصل والتواضع الجَمّ والتعلّم الدائم من كلِّ ما يدعم خطوه، في مجاهل أرض الإبداع التي لا يحُدُّها خيال، كلُّ ذلك في انقطاع تامّ عن ضجيج العالَم وعن فوضاه التي تُربكُ العين وتجرَحُ الروح.

داخل هذا الفضاء دائماً، تعرَّفتُ ـ حين كنتُ أجتازُ صراطَ العطالة ـ على أصواتٍ وعلى نصوص إبداعيّة وفنيّة مؤسِّسة لروح العالم ومُخصبة لدهشته، بفضل سخاء الشاعر وكرَمه المعرفي ورغبته في إشراك أصدقائه الخُلّص مُتعة القراءة وفرحة الاكتشاف، رغم أن بعضَ خِفاف الأصابع وضِعاف النفوس ممَّن تسلَّلوا إلى طيبوبته استطاعوا ـ أثناء الليل، وفي غفلةٍ منْ عين الشاعر الساهرة على متاعه المعرفي ـ تكوينَ مكتبات مُهَرَّبة على ظهره (أي ظهر الشاعر).

في تلك الزاوية أيضا، اكتشفتُ تلك الأقاليم الروحية الشامخة التي تلتقي عند تقاطع طرقها موسيقات الشعوب الأصيلة مع موسيقانا التي أبدَعَها رجالُ ونساءُ مرتفعات الأطلس وسوس والريف وتراث بادية السهول وعمق الصحراء... وبفضل هذه الرِّعاية وهذا الاحتضان من لدن الشاعر، أخطأتني العادات السيئة وانزلاقات طراوة السّنّ وغياب الفهم وانعدام التجربة، وسط هامش مجتمعي كان وما زال لا يرحم المُتخلفين.

● **الذواقي في مطبخه:**

مثلما يحرصُ على أن تتجاوَرَ في نصِّه عناصرُ الطبيعة مع مُعضلات المُدُن الحديثة والإسمنت في انسجامٍ تامّ وتناغم ذكيّ، يحرصُ الشاعرُ في مطبخه الخاصّ، الذي تعلَّمنا فيه أبجديات وتقنيات ثم مقالب إعداد الطعام، على تدبير شؤون إبداعاته الغذائية التي تبدو ـ لغير العارف ـ أنها خليط بين المتناقضات الذوقية، التي يستحضِرُ فيها معرفته المطبخية الفذة، سواء تعلّق الأمر بالمزج بين خضراوات لم نعهد وجود أية صلة أو قرابة ذوقية بينها، أو في خلق انسجام غريب بين توابل معروفة في المطبخ المغربي وأخرى نادرة تنتمي إلى مطابخ عالميّة أخرى، ومزجها ببعض النباتات والأعشاب البرّية، مع نسب ماء معلومة ودرجات حرارة يحرصُ على عدم تجاوزها.. ولكُم أن تتخيَّلوا كلَّ ذلك محضَّراً في طاجين مصنوع من طين منطقة وادي لاو المشهور بصلابته وبمقاومته للنار، وتواطئه في إضافة بعض من اللذة من عندياته.

هكذا يُسجِّلُ محمد بوجبيري حضورَهُ في نصِّه المطبخي، مع ما يتطلبه ذلك من مرونةٍ ودقة وسعة خاطر، وكلها عناصر خارطة الطريق الوجدانية التي يتعاملُ بها الشاعر مع مدونة مطبخه الخاصّة.. هنا تصبحُ عملية الأكل مسألة غاية في الجدّية والأهمّية، بالنظر إلى مختلف الفوائد الغذائية المرتبط منها بنسب السعرات الحرارية ونوعيتها التي تميِّزُ وجبة عن أخرى، أو فاكهة دون سواها..

إنها نفس الجدّية ونفس المسؤولية التي يتعاملُ بها الشاعر مع اللغة ومع الخيال أيضا.. كلاهما؛ الطبخ والكتابة مهمَّتان تحتاجان إلى موهبة وإلى مزاج رائق وإلى نباهة وإحساسٍ بقيمةِ ما ننجزُهُ، احتراماً لذوق الذين نحبُّهم أو الذين لا نكرههم على حدٍّ سواء..

● **حدائق الشاعر المعلّقة:**

والتعليق هنا يفيد العلو والارتفاع..

ومثلما وُلد الشاعر في منطقة تنتمي إلى مرتفعات جبال الأطلس المتوسط، قبل أن يقضي جزءاً هامّاً من حياته المدينيّة في شقة بحي بورنازيل بالطابق الأوّل، سيجِدُ بوجبيري ـ ابن البراري ـ نفسَه مرَّةً أخرى معلَّقاً في شقة في الطابق الأول داخل عمارة سكنيّة جميلة وحديثة المعمار..

ولأنّ رأسَهُ سقطت على ضفّة بُحيرة تُظلِّلُ جنباتِها خضرةُ أشجار السّرو والنباتات الوحشية والمزروعات الموسمية، فقد اضطرَّ الشاعرُ إلى أن يُهرِّبَ ـ عبر مصعد العمارة ـ قليلا من تراب الأرض ونباتها إلى شقته.. حيث حوَّلَ ـ بلَمْسَةِ فلاّح مُجرِّب ـ فِناءها وشرفة " الزاوية " الزجاجيّة المعلَّقة إلى قطعة خضراء تحملُ بعضاً من ملامح " حلوان "، تلك التي آلمت الشاعرَ ـ في إحدى مرثياته ـ وحدتُها في العراء، بلا خمر ولا نار. حلوان التي تغزلُ أيامها في انتظار الآيبين من المنفى أو من مناجم الإسمنت.

هكذا، إذن، يرْعَى خُضرتَه كما لو كان يرْعَي طفولة نائية، بكلِّ ما تفرضه هذه الرعاية منْ لطف ومحبَّة وإنصات للعناصر ولكيمياء المكان.. مجهودٌ يومي، ذهنيّ وعضليّ، يُوزِّعُه الشاعرُ بين هذه الفضاءات الثلاثة بكلِّ الغبطة اللازمة، في محاولة منه لجَعْل العالَم، عالَمِه الخاصّ على الأقلّ، أقلّ قسوةً وجحوداً ونكراناً للجميل.. هكذا يزرَعُ المحبَّة على الجنباتِ ويمشي، بذاتِ الصَّمت والخجَل والطيبوبة التي لا توبِّخُ أحداً.

الرباط، في 21 أكتوبر 2010

أمسية الشاعر أحمد الطريبق

ضمن برنامجه الثقافي والشعري لشهر نونبرالجاري، نظم بيت الشعر في المغرب أمسية الشاعر المغربي أحمد الطريبق وذلك يوم الجمعة 26 نونبر 2010، بمقر مندوبية وزارة الثقافة بطنجة. شارك في اللقاء الأساتذة: أحمد هاشم الريسوني، فاطمة الميموني ويوسف ناوري.

تجدر الإشارة إلى أن التجربة الشعرية لأحمد الطريبق تتميز بالغنى والتنوع والجمع بين الكتابة الشعرية والدراسة النقدية.

صدرت للشاعر الدواوين التالية:

ـ **"هكذا كلمني البحر"** (1996).

ـ ومن أسمائها الحسنى **"طنجة لعاليا"** (2010).

كما صدر له مؤلف: **"طنجة: الصورة الشاعرة (من الرؤية المماثلة إلى الرؤية المغايرة)، أنطولوجيا شعرية"** (1995).

فاز الشاعر أحمد الطريبق بجائزة المغرب للكتاب (صنف الدراسات الأدبية والفنية) برسم 2008 عن كتابه **"الخطاب الصوفي في الأدب المغربي، في عهد السلطان مولاي إسماعيل"**.

أمسية الناقد بنعيسى بوحمالة

ضمن أنشطته الثقافية والشعرية، نظم بيت الشعر في المغرب أمسية الناقد المغربي بنعيسى بوحمالة. وذلك يوم الإثنين 20 دجنبر 2010 على الساعة الخامسة مساء بفضاء المعرض الجهوي للكتاب، قصر المؤتمرات، بلدية حمرية.

وقد شارك في هذه الأمسية الثقافية والنقدية الأساتذة : محمد بنطلحة، علال الحجام، نجيب العوفي، حسن نجمي، عبد الرحيم العلام، حسن بحراوي، خالد بلقاسم، إكرام عبدي، نبيل منصر، جلال الحكماوي ، عبد الحق بلخضر .

الناقد بنعيسى بوحمالة أستاذ التعليم العالي بجامعة المولى إسماعيل بمكناس.

صدر له:

ـ **"النزعة الزنجية في الشعر العربي المعاصر... محمد الفيتوري نموذجا"** (2004).

ـ **"أيتام سومر.. في شعرية حسب الشيخ جعفر"**، في جزأين، (2009). له مساهمات في كتب جماعية حول الشعر المغربي والعربي والعالمي، نشرت بالمغرب وخارجه.

ترجم الأستاذ بنعيسى بوحمالة، الذي شارك في العديد من الملتقيات النقدية الثقافية والمغربية و العربية والدولية، منتخبات من أشعار الألماني بول سيلان والفرنسيين إيف بونفوا و سيرج بّي و البلجيكي جيرمان دروغنبرودت والإيطالية دوناتيلاّ بيزوتي والكرواتية لانا ديركاك و السلوفاكي جوراج كونياك...

ينتظر أن يصدر له قريبا عن إحدى دور النشر العربية كتاب **"شجرة الأكاسيا"** في نقد الشعر.

شعراء مغاربة في قراءات شعرية ببرشلونة

نظم بيت الشعر بشراكة مع المكتبة الوطنية ببرشلونة أمسية شعرية شارك فيها الشعراء:

عائشة البصري، وداد بنموسى، جلال الحكماوي، عزيز أزغاي، محمد بوجبيري، مراد القادري، عزيز الحاكم، نبيل منصر، خالد الريسوني.

مهرجان الشعر العربي الإفريقي
زاكورة
19/ 20/21 مارس 2011

نظم بيت الشعر في المغرب والصندوق العربي للثقافة والفنون (آفاق) وعمالة إقليم زاكورة ومجلسها البلدي: الدورة الأولى لمهرجان الشعر العربي الإفريقي أيام 21/20/19 مارس 2011.بمدينة زاكورة.

بمشاركة **الشعراء**:

محمد بنطلحة (المغرب)، حسن طلب (مصر)، محمد الغزي (تونس)، أحمد بلحاج أيت وارهام (المغرب)، بول داكيو (الكامرون)، علال الحجام (المغرب)، رشا عمران (سوريا)، أحمد الشهاوي (مصر)، رشيد المومني (المغرب)، ماروبا فال (السينغال)، أحمد لمسيح (المغرب)، عيسى مخلوف (لبنان)، فريديريك باسيري تيتينكا (بوركينا فاسو)، حسن الوزاني (المغرب)، كاما سيور كاماندا (الكونغو)، أحمد عصيد (المغرب).

و**النقاد**: محمد عبد المطلب (مصر)، بنعيسى بوحمالة (المغرب)، رشا ناصر العلي (سوريا)، مصطفى الشاذلي (المغرب)، يوسف ناوري (المغرب).

البرنامج

❖ **السبت 19 مارس 2011**

الساعة الخامسة مساء ، دار الثقافة ـ زاكورة

الجلسة الافتتاحية

❐ **لحظة موسيقية** مع فرقة مولود مسكاوي (الراشيدية)

ـ كلمة بيت الشعر في المغرب،

ـ كلمة السيد رئيس المجلس البلدي مدينة زاكورة،

❐ **لحظة تكريم**: الشعراء محمد بنطلحة (المغرب)، بول داكيو(الكامرون) محمد الغزي (تونس).

❐ **لحظة موسيقية** مع فرقة الركبة، تانسيطة انشاشدة

❐ **لحظة شعرية**: رشا عمران (سوريا)، أحمد لمسيح(المغرب)، ماروبا فال (السينغال)، عيسى مخلوف (لبنان).

❐ **لحظة موسيقية**: مع فرقة السيف لزاوية البركة

❖ **الأحد 20 مارس 2011**

العاشرة صباحا بدار الثقافة ـ زاكورة

ندوة: **"الزنوجة في الشعر العربي "**.

بمشاركة **النقاد**: محمد عبد المطلب (مصر) ، بنعيسى بوحمالة (المغرب)، رشا ناصرالعلي (سوريا)، مصطفى الشاذلي (المغرب)، ويوسف ناوري (المغرب).

إدارة الجلسة: خالد بلقاسم (المغرب).

❖ **الرابعة مساء بجماعة فزواطة، تلال تنفو**

❐ **لحظة موسيقية** من التراث الشعبي المحلي.

❐ **قراءات شعرية:** حسن طلب (مصر)، علال الحجام (المغرب)، فريديريك باسيري تيتينكا (بوركينا فاسو)، أحمد عصيد (المغرب)،أحمد بلحاج أيت وارهام (المغرب)، رشيد المومني(المغرب).

تقديم: عبد العزيز الراشدي (المغرب).

❖ **الاثنين 21 مارس 2011**

العاشرة صباحا، ثانوية سيدي أحمد بناصر

احتفالية اليوم العالمي للشعر

- كلمة بيت الشعر في المغرب
- كلمة اليونيسكو
- كلمة الشاعر
- إهداء مكتبة شعرية (مائة ديوان/ مائة شاعر)إلى ثانوية سيدي أحمد بناصر
- **قراءات شعرية ولقاءات ثقافية وتربوية بين تلاميذ الثانوية والشعراء:** رشا عمران (سوريا)، كاما سيور كاماندا (الكونغو)، أحمد بلحاج أيت وارهام (المغرب)، حسن الوزاني (المغرب).

إدارة الجلسة: نبيل منصر (المغرب).

❖ **الخامسة مساء ، دار الثقافة ـ زاكورة**

❐ **لحظة موسيقية.**

❐ **قراءات شعرية:** أحمد الشهاوي (مصر)، كاما سيور كاماندا (الكونغو)، حسن الوزاني (المغرب)،أحمد عصيد (المغرب):

تقديم: جلال الحكماوي (المغرب).

❐ **لحظة موسيقية واختتام أشغال المهرجان.**

كلمة اليونيسكو
رسالة من السيدة إيرينا بوكوفا
المديرة العامّة لليونيسكو
بمناسبة اليوم العالمي للشعر
21/ 3/ 2011

إنَّ للشِّعْرِ ألْفَ وَجْه، إذ يَتسامَى ويَنبعِثُ دَوْماً مِنْ صَميم ثقافاتِ الشعوبِ ومَكنون أعْماقِها. وإنّ مُنظَّمة الأمَمِ المُتَّحدة للتربية والعِلم والثقافة (اليونسكو) قد عملت مُنذ سالِفِ السنين ولا تزالُ تعمل على تشجيع ودَعْم ما تجودُ به قريحة الشعراء وما يُصدِرُه الناشرون وما يُنتجُه الأساتذة العلماء في العالَم أجمع. وبمناسبة اليوم العالمي للشعر، تودُّ اليونسكو في هذه السنة أيضاً أنْ تُركّزَ الأنظار مُجدَّداً على الأهمّية الفنية والجمالية للشعر وما يختزنُهُ ويُعبِّرُ عنه من قوّة وعنفوان. وذلك من أجْل الحَثِّ على قراءتِه والتشجيع على كتابته بوصفه واحداً من أكثر الفنون التي عرفتها الإنسانية أصالة وحيويّة.

ورسالة الشعراء رسالة خالدةٌ لا تَبْلى. فهُم كثيراً ما عبَّروا بشِعْرِهم عن أحداث وتحوُّلاتٍ سياسيّة واجتماعيّة هائلة وَسَمَت التاريخَ بمَيْسَمِها وكانوا لها وعليها شهوداً. وشِعرُهُم يدعونا أنْ نَبْني في النفوس سلاماً دائماً والتفكّر من جديد بعلاقة الإنسان بالطبيعة وأنْ نُؤسِّس لإنسانية تتغذّى في آن واحدٍ مِنْ خصوصية الشعوب وتنوّعها. وهو أمْرٌ ليس بالسّهْل، إذ يتطلَّبُ مشارَكة الجميع، في المدارس والمكتبات والمؤسّسات الثقافية. ويحضُرني في هذا المقام قول الشاعر طاغور، الذي نحتفلُ هذه السنة بمرور مائة وخمسين عاماً على مولِده، "لقد أمْضَيْتُ أيّامي في ضبْط أوتار معزفي وإرخائها".

ومن المُهمّ أيضاً أنْ نفهَمَ الروابط العميقة التي تربطُ الشعرَ بمُجمَل الفنون والتقنيات التي لجَأ إليها الإنسانُ كيْ يَعِي العالَمَ ويفهَمَه. وكان مالارميه يقول إنّ الشِّعْرَ

"تعبيرٌ، باللغة البشريّة وقدْ أرْجِعَتْ إلى إيقاعِها الأساسي، عن المعنى الغامض للوجود". ومُرامُ الشعراء لا يَقِفُ عند حدود التواصُل والإعلام وإنّما يسْعَى أيضاً، عبْر صقلٍ دائم للغة وتقصٍّ لمعانيها، إلى إدامة اللغة الإنسانية وإبقائها حيّة أبَدَ الدّهر والكشف دائماً عن الوميض الأصلي للثقافة وتوهُّجها. ولِهذا السَّبب ترَى اليونسكو أنَّ الدفاعَ عن حرية التعبير والإعلام من جانب، والترويجَ للشِّعْر من جانب آخَر أمْران مُتلازمان في إطار مهامّها المُكرَّسة لخِدمة السَّلام. ولأنّ الشعرَ ينبُعُ مِنْ صميم الوجدان الإنساني ويستخلِصُ مكنونَ الجهد البشري إبداعاً وتفكيراً، فهو أداةٌ للحوار بين الثقافات ومنبعٌ لِتنوّع التعبيرات الثقافية.

وتتعَهَّدُ اليونسكو من خلال برامجها المُختلفة أنْ ترتقي بالشعر إلى مراتبَ أعلى، نشْراً وترجمةً وتوزيعاً. ومثلما طلبَ جاسون (في الأساطير الإغريقية) مِن أورفي أنْ يُساعِدَه على تجاوُز العقبات التي لا تصلُحُ معها القوّةُ الجسدية وآلاتُ الحرب، فسوفَ نظلُّ دائماً بحاجةٍ إلى الشعر لبناء السلام في نفوسِ البشر.

إرينا بوكوفا

كلمة الشاعرة الإسبانية كلارا خانيس
الخاصة باليوم العالمي للشعر
21 مارس 2011

حين تنبثق آلاف الغابات

في لحظة مثل اللحظة الراهنة، حيث توجد القوى المتعارضة في فوضى، ترجح كفة الميزان باتجاه البحث عن وضعية أكثر عدلا، وتستمر في مواجهة عوائق كثيرة، فإن الشعر يصير متنفسا ودليلا، إنه شبيه بمصباح متوهج يلتمع في العتمة.

للكلمة الشعرية اليوم غاية يجب أن تحققها، وعلى الأخص كلما ضايقتنا الكلمة الفارغة والمخادعة التي تولد من فائض المعلومات، ومن ابتذال الأحداث، ومن زخرف الرداءة المتملق للأغلبية في زيف، كل هذا قد خلق ما حدده جياني فاتيمو على اعتبار أنه "الفكر الهزيل"، ثمرة لـ "بابل إعلامي"، ولذلك لم تبد هذه المقاطع الشعرية لأدونيس أكثر راهنية مثلما هي عليه الآن:

بابلُ جئنا
نبني مُلكاً آخرَ، جئنا
نعلن أنَّ الشِّعْرَ يقينٌ
والخَرْقَ نِظامٌ.

هو ذا نجمٌ
يتوهَّجُ بين كواحلنا
ثقة بجحيم خُطانا

ثقة بفضاء
يتناسَلُ ملْءَ حناجرِنا

(قصيدة **بابل**)

إن كان الشعر خرقا، فلأن النظام القائم يحاول أن يبعد الإنسان عن حقيقة واقعه، تلك التي توحد كينونته الخاصة بكينونة المشهد ـ الفضاء ـ، وبكينونة اللحظة، وبكينونة باقي الكائنات البشرية التي يجب عليه أن يبني معها الحياة. الشاعرُ الحِقُّ، ذاك الذي يبحث في سعيه خلف الكلمة إلى تعميقها لكي يجعلها تشتغل وتنتفض ضد "الفكر الهزيل"، ويرتفع تصريح غاندي الذي عدت إليه في أكثر من مناسبة: " الشعر مقاومة سلمية لامتناهية". بهذه العبارة كان غاندي يموضع الإبداع الشعري في الحياة المشتركة، على العكس من أفلاطون في "جمهوريته" كان يفتح الباب للشاعر، وبودٍّ يكشف له عن إمكانية مشاركته في الحقل السياسي والاجتماعي. لم يكن يفعل ذلك استنادا إلى الصُّدفة، وإنما لأنه كان يحدس أن حقيقته تصيب ما هو أبعد من العقل.

إن كان الشعر يستطيع أن يكون شكلا من المقاومة السلمية، أي سلاحا للكفاح، فإن ذلك يعود تحديدا وبالدرجة الأولى لحقيقته. وهو بدوره يجبر من يكتبه أو من يستعيره أن يتحول إلى حصن للحقيقة، وأن يكون غير قابل للارتشاء، ولذلك يضيف غاندي أن الشعر " هو شكل لامتناه لعدم الرِّضى، لأنه في المجتمع، وفي العالم، وفي الواقع هناك من رغبوا في فرض أشياء علينا وفي الكذب [...] إن الشعر ينتفض ضد استبداد التاريخ، وضد استعمار الأذهان عبر الأيديولوجيات، وضد تعصب الأديان، وضد كل أشكال التعصب". الشعر لأجل هذا بالذات، إضافة إلى كونه واثقا وسخيا وصريحا وعميقا وراسخا، فهو قلعة مفتوحة لكل من هو مستعد لمواصلة الطريق الصعب للوفاء الأشد إلحاحا، وهو أيضا تيار خفي من مياه صافية حيث كل شيء شفافية معدة للتماثل والتآخي.

إن مياه الشعر ليست خارجية ـ ولهذا لا تتعكر بالتعدد ـ ، مياه الشعر توجد في الداخل، وانطلاقا من الداخل، من أناه سيساهم الشعر في بناء الحياة، ولهذا يرُجُّنا دَوْماً قول محمود درويش: "سجل أنا عربيّ": فهو يُخْبرُ بخفقان قلبه الذي يجعل قلوب الآخرين مستعدة للخفقان، وهكذا يتحولُ عبر هويته كلِّها إلى شهادةٍ على قدرة الإنسان في الكشف عن ذاته، أهم قدراة فيه، وهي تلك القدرة التي تتيح له نماءً لاحقا.

يُصِرُّ الشَّاعر أنطونيو غامونيدا على أنَّ الشعر "يكثف الوعي"، وأنه بحيويةٍ يُرسِّخُ في الوعي المتوحدِ مع الفكر ذلك التحديدَ الذاتي، ذلك الاندفاع الذي يمضي بالكائن البشري إلى البحث عن تحققه الكامل، ونشر كل مواهبه، وفي المسار الذي يتضمن ذلك تضطلع الكلمة بوظيفة سامية جدا. بدءا، فعلاقة الكلمة بالوعي وبالفكر حميمة، وعليه فهي التي تحدد كيف يمكن أن يكون ـ الفكر ـ متلاشيا، وهي التي تقوده نحو تبلوره الخاص وتضعه في العالم. إن الشاعر بطريقته في الإفصاح عن استمالاته لا يساهم فقط في تكثيف الوعي وإنما يتيح من خلال القوة التي يهبها للكلمة أن تصير هذه بمثابة تعاويذ ضد الشَّرِّ الأخلاقيِّ، وأن تمارسَ فعلها أمام تدنيس العدالة، وأمام العنف، وأن تذكرنا بمسؤولياتنا. فالشعر هو أيضا وبالنتيجة حامٍ للحركة الإنسانية وشكلٌ لتحقيق المصالحة والعزاء، وفي هذا الاتجاه يجب أن تتم الإشارة إلى الجمال الذي يولده وإلى هبته المهدئة.

لقد كتب ديستويفسكي: "الجمال هو الذي سينقذ الأرض"، فالجمال هو شكل من الأمل، يتيح لنا أن نرى أفقا مختلفا عن الأفق العادي، ويموضعنا أمام الكمال، وبشكل ما أمام الممكن في الاستحالة الظاهرية. الشعر يكشف هذا ويغدو فضلا عن ذلك صلاة يومية توطد الإيمان، أجل، يغدو مصباحا متوهجا في العتمة، والإيمان هو الذي يحرك الجبال، لم يتخلَّ الشاعر الفارسي الكبير للقرن العشرين أحمد شاملو ـ الذي توفي عام 2000 ـ والذي لم ير الأحداث الراهنة، عن تذكيرنا بهذا في أبياته الشعرية:

أظنُّ

أنَّ قلبي لم يكن قطُّ
هكذا
جدَّ أحمرَ وجدَّ مُشتعلٍ:

أحِسُّ
أنه في أسوإِ الهُنيهاتِ مِنْ ليلِ المَوْتى هذا
هنالك آلافٌ مِنْ ينابيع الشَّمْس
تتدفقُ
من اليقين، في قلبي؛

أحِسُّ
في كلِّ مُنعطفٍ وزاويةٍ من فلاةِ اليأسِ هذه
هنالك آلافُ الغاباتِ الغضةِ
تنبثقُ
مِنَ الأرْض فجأةً.

في هذه اللحظة، آلافُ الغاباتِ الغضَّة تنبثق، فلنضئْ نُسْغها،
فلنغذيها بمياهِ الكلمةِ الأصْفى.

الشاعرة الإسبانية كلارا خانيس

كلمة الشاعر الكاموروني بول داكيو الخاصة بمهرجان الشعر العربي الإفريقي زاكورة 19/21/20/ مارس 2011

من أجل إفريقيا موحّدة ومتعدّدة

كان الشعر ومازال سفرا للإنسان من أجل ذاته ليقترب من ذهب الجمال الجواني، وليمدّ يده نحو الآخر المختلف. يحمل الشعر تحت قناع المتخيل مخاوف الشاعر وأسئلته، أحلامه وآماله. هذا الشاعر الذي يقتسم في دواخله انشغالات الإنسانية التي وسمت بميسمها أسطورته الشخصية. يملك حامل نار الشعر إذن امتياز لِيّ عنق الأفكار الجاهزة واليقينيّات البرّاقة التي تهدّد السير العادل لمجتمعاتنا. وهكذا لا يتمثّل دوره في إيجاد الحلول المادية للمشاكل التي تقض مضجعنا في الحياة اليوميّة، بل في إيقاد نار النقاش الفعّال.

نحتفي اليوم باليوم العالمي للشعر الذي يعود فضل الاحتفاء به عالميّا إلى المغرب، مادام الاحتفاء بالشعر والشعراء عملة نادرة عبر العالم. قال أحد الفائزين بجائزة نوبل في العاشر من دجنبر 1960: "هنا لا يحتفى بالشعر، لأن القطيعة تزداد حدة بين الشعر وبين نشاط مجتمع يخضع لعبودية المادة. هذه الهوّة يقبلها الشاعر لكنّه لا يبحث عنها، والشيء نفسه يعيشه رجل العلم دون الممارسة التطبيقيّة للعلوم. لكنّنا نحتفي هنا في حالتي الشاعر والعالم بالفكر الخالص. لذلك لا ينبغي النظر إليهما كإخوة أعداء، لأنّ سؤالهما واحد على شفا الهاوية نفسها. وما يفرق بينهما فقط هو طريقة البحث والإبداع".

نحيّي بهذه المناسبة أيضا العمل العميق الذي يقوم به **بيت الشعر في المغرب**. ونرحبّ باسم الشعر بالشعراء الذي تعبّأوا اليوم حول الشعر الذي يعني الخلق والتغيير

بالفعل اليوميّ والفنّي. فبالنسبة لقارّتنا الإفريقيّة اليوم وغدا، يمكن للشعر أن يصبح ملاذاً لإنسانيّة جديدة محرّرة من كل عصبيّة متطرّفة في سفر العبور اللامنتهي، وأن يعتبر صيرورة وقفزة إبداعيّة تبني أسساً إفريقية جديدة نحن في أمسّ الحاجة إليها اليوم.

من أجل إفريقيا اليوم وغدا، يحمل الشاعر زوّادته أحلامه ورُؤاه مشعلا صدى أمل في آلاف الأرواح التي تنتظر تحريرا حقيقيّا من أجل قارة إفريقيّة موحّدة، متعدّدة وخلاّقة.

بول داكيو، شاعر، الكاميرون

كاما سيور كامندا (جمهورية الكونغو الديمقراطية)

من مواليد كوييو سنة 1952. كاتب ملتزم بقضايا القارة السمراء. كتب الشعر و الرواية و القصة وجاب العالم محاضرا في شؤون الأدب الإفريقي الحديث. هذا الشاعر الكونغولي ذي الأصول المصرية دافع ومازال عن الشعوب الإفريقية المستضعفة و الفقيرة. وجسدت كتاباته صرخة في وجه الاستبداد و الرشوة و الاستعمار الجديد. له مؤلفات عديدة بين شعر ومقالة ورواية وحكايات شعبية، نذكر من بينها : "حكايات إفريقية"، "كسوف النجوم"، "دم العزلة"، "منفى الأحلام"...

ونال العديد من الجوائز الدولية : جائزة الأكاديمية الفرنسية، الجائزة الكبرى لإفريقيا السوداء، وجائزة هيريديا للأكاديمة الفرسية عن مجموع أعماله الشعرية.

سخط امرأة

المرأة التي سوّدها ذل دم الشهداء
أضاعت ما ملكت يداها في عنف فصول

الرغبة حيث الحبّ مترددا
سيسرع لرهن المستقبل.
صمت مقلق يكفّن الأموات
صمت يشبه وجه المساء المعتم
مئزر من أوراق الشجر الميّتة المدماة
تلقي فيه امرأة شابّة حيّة ميّتة
ذات جسد رفيع
بكينونتها إلى النمل المجنّح
في يوميات العزلة.

❐ ❐ ❐

ماروبا فال، السينغال

ولد الشاعر في داكار سنة 1950. تابع دراسته الأولية و الجامعية بالسنغال. اشتغل لاحقا أستاذا للغة الفرنسية، فمديرا للعديد من الثانويات بدكار، ثم مستشارا لوزارة التربية السينغالية. نشر العديد من الدواوين الشعرية و الروايات و المسرحيات. من بينها، نجد: "صراخ متعطّش إلى الشمس"، " شذرات من الأرض"، " المرآة"، "التلميذة"، "الملك الرائي".. حصل ماروبا فال على العديد من الجوائز كالجائزة الدولية للشعر، وجائزة قرطاج للمسرح..

آثار

رغم المطر
تبقى آثارك بكرا

لا يستطيع لا الماء و لا الزمن
اللذان يقضمان اللغة الوحشية
أن يفتّتان خطواتك
بل يلّمعانها

لم تمش فوق الرمل
المتجعّد الهارب من الرّيح
المتجمّع في جنبات الغرور
مثل آدم
كتبت اسمك
في ذاكرة الصّخر الوفيّ
سلكت سبل الأخوة كلّها
نمت في أحضان أرض ساحرة ومغايرة
أخذت العسل
للتقتسمينه مع الآخرين
ومن الأفواه الحقيقة و السلام
خصّبت الأرواح المحبطة
وهززت نوم قلوب الحجر.

❐ ❐ ❐

فريديريك تتينكا، بوركينا فاصو

من مواليد مانيكا سنة 1943. درس في بوركينا فاصو، السينغال، ساحل العاج و فرنسا. اشتغل بالمحاماة وكان أول نقيب في بوركينا فاصو وتعاون مع مجموعة من الهيئات الدولية في باعتباره مستشارا في الشؤون الإفريقية. ألف بغزارة في الشعر و الرواية و الدراسة. من بين مؤلفاته العديدة: "لازمة تحت الساحل"، "قصيدة من أجل أنغولا"، لغة الطام طام و الأقنعة في إفريقيا". حصل على مجموعة من الجوائز الإفريقية و الدولية : الجائزة الأدبية الكبرى لإفريقيا السوداء، الميدالية الشرفية لمدارس الصحراء، ميدالية مدينة فوفلان الفرنسية...

إلى قدماء المحاربين

إنهم موتى
موتى
موتى
مات
كل هؤلاء المحاربون السينغاليون
ماتوا في ساحات الوغى
معركة فيردان
معركة الشرق
من شرق آسيا
من الدانوب
من سيباستبول
من المنستير

من فايسبادن
لن يعرف أحد أبدا
أسماءهم
وطنهم
مسقط رأسهم.
إفريقيا
إفريقيا تزين رؤوسكم بإكليل المجد.

❐ ❐ ❐

بول داكيو، كامرون

من مواليد سنة 1948 ببابوسام. حصل على دبلوم في علم الاجتماع من فرنسا التي استقر بها منذ 1969. شاعر ملتزم بقضايا الحرية و التحرر في إفريقيا. بدأ حياته الأدبية بديوان أسلاك الصباح، ثم نشر في بعد دواوين عديدة من بينها أناشيد الاتهام، صراخ متعدد، شموس مقتولة،... شعر بول دايكو صرخة عظمى في وجه الظلم و الاستبداد و التخلف الذي ينهش وجه القارة السمراء في الماضي و الحاضر. وفي شعره احتفاء خاص بإفريقيا و أمريكا اللاتينية كأنه يثأر من قتلة كل من باتريس لومومبا، ستيف بيكو و أليندي.

سننسج الزهرة السرّية
ضد أيام الدم
سننسج الشمس العارية

أمام الأرض العارية
وسنمارس الحب
بكتابة الريح
فوق أجسادنا المتعددة
وسنمارس الحب
بكتابة النار
فوق شفاهنا المتشقّقة
بندوب الزمن
ثمة الماء و الجمل الخالدة
والكلام وحده منقوشا فوق حجر الشمس.

ترجمة جلال الحكماوي

نداء زاكورة

نظم بيت الشعر في المغرب بين 19 و21 مارس بمدينة زاكورة الدورة الأولى من مهرجان الشعر العربي الإفريقي. وقد شارك في هذه الدورة شعراء من العالم العربي (المغرب العربي والشرق الأوسط) ومن إفريقيا السوداء للتفكير في مستقبل الشعر في هذين المنطقتين.

حضر هذا اللقاء شعراء من المغرب وتونس ومصر وسوريا ولبنان وأيضا من السينغال والكامرون وبوركينا فاصو والكونغو الديمقراطية.

تمحور موضوع الدورة من المهرجان حول "الزنوجة في الشعر العربي". وكان الهدف من هذا اللقاء التقريب والحوار بين الشعراء الأفارقة وزملائهم العرب من أجل دعم الوحدة وتقوية العلاقات التي تجمع بينهم دفاعا عن الشعر وتشجيعا لحضوره.

انعقد لقاء زاكورة في سياق قاري وعربي يسمه التوتر. لذا رأى الشعراء الحاضرون ضرورة التنصيص في أهدافهم على الوحدة العربية الإفريقية.

وفي نهاية فعاليات هذه الدورة من مهرجان الشعر العربي الإفريقي قرّر الشعراء المجتمعون في زاكورة مايلي:

ـ الدفاع عن استمرار مهرجان الشعر العربي الإفريقي وتنظيمه كل سنتين.

ـ دعم الحوار المتواصل الذي يسمح بتنقل الشعراء وأعمالهم. تشجيع نشر الدواوين والأنطولوجيات باللغتين العربية والفرنسية.

ـ اقتراح إدخال النصوص التمثيلية للشعر العربي والإفريقي في المقررات الدراسية.

ـ تشكيل لجنة علمية يوكل إليها الاختيار الموضوعي للنصوص والأعمال التي يمكنها أن تدمج في المقررات الدراسية للبلدان المعنيّة.

حيّا المشاركون في مهرجان زاكورة الدور التاريخي الذي مافتىء يلعبه المغرب باعتباره أرضا للحوار وتوحيد الشعوب والحضارات، كما حيّوا الدور الذي قامت وتقوم به مدينة زاكورة في الصحراء المغربية كصلة وصل بين إفريقيا الشمالية وإفريقيا السوداء.

وفي الأخير، عبّر المشاركون في هذه الدورة عن امتنانهم العميق لزملائهم المغاربة لدعوتهم للمشاركة في هذا المهرجان الأول من نوعه قاريّا. وأكدوا لهم إخلاصهم المطلق للشعر وتضامنهم الفعليّ من أجل بناء قارة إفريقية يسود فيها الشعر كوسيلة رئيسة للحبّ والسلام.

نظم بيت الشعر في المغرب ضمن مهرجان "مقامات الإمتاع والمؤانسة" بالخزانة العلمية الصبيحية اللقاءات التالية:

❖ **الأحد 18 دجنبر 2011**

لقاء مفتوح مع الدكتور والباحث عباس الجيراري حول دواوين "موسوعة الملحون" الصادرة ضمن منشورات أكاديمية المملكة المغربية.

إدارة اللقاء: عبد المجيد فنيش.

❖ **الثلاثاء 20 دجنبر 2011**

تقديم **"الأعمال الكاملة"** للشاعر الراحل حسن المفتي

بمشاركة: ذ. محمد العربي المساري و الشاعر أحمد لمسيح

إدارة اللقاء: مراد القادري.

❖ **الأربعاء 21 دجنبر 2011**

لقاء مفتوح مع الدكتور والباحث محمد التهامي الحراق حول الشعر في فني المديح والسماع.

إدارة اللقاء: الفنان عبد السلام الخلوفي:

بيت الشعر في المعرض الجهوي بمدينة فاس

شارك بيت الشعر في المغرب في الدورة الثانية للمعرض الجهوي للكتاب لمدينة فاس المنظم من طرف المديرية الجهوية لوزارة الثقافة وذلك باللقاءين التاليين:

توقيع ديوان **"كتاب الشظايا "** للشاعر محمد الأشعري

بمشاركة: ذ. خالد بلقاسم (قراءة)، ذ. أحمد جاريد (شهادة).

تسيير: ذ. نجيب خداري. وذلك يوم 24 دجنبر 2011، بقصر المؤتمرات بفاس.

قراءات شعرية إحياء لأمسيات فاس الشعرية

بمشاركة الشعراء: ذ. رشيد المومني، ذ.محمد بودويك، ذ.عبد السلام المساوي. تقديم: ذ. مراد القادري.وذلك يوم 26 دجنبر 2011، بمركب الحرية بفاس.

البيانات

أصدر بيت الشعر في المغرب البيانات التالية:

- بيان إدانة في شأن اعتقال الشاعر والصحفي رشيد نيني.
- بيان تضامني مع الشاعر عدنان ياسين بشأن توقيف برنامجه الثقافي "مشارف".
- بيان في وداع بنسالم حميش.

بيت الشعر في المغرب يتضامن مع الشاعر والصحفي رشيد نيني

تلقينا، في بيت الشعر في المغرب ، ببالغ القلق والاستياء، نبأ اعتقال الشاعر والكاتب الصحفي رشيد نيني، في قضية تتعلق بالتعبير عن الرأي. ونحن إذ نعبرعن شجبنا لأسلوب الاعتقال في تدبير قضايا النشر والصحافة ببلدنا، اهتداء بالأعراف والحقوق والقيم الديمقراطية الكونية، فإننا نعلن تضامننا المبدئي مع رشيد نيني، مدير النشر بجريدة المساء، ونطالب بإطلاق سراحه الفوري واحترام القانون، حتى يتسنى له الاضطلاع بدوره الحيوي في فضح الفساد وتنوير الرأي العام.

إن بيت الشعر في المغرب، ليعتز بصوت رشيد نيني شاعرا مبدعا، ساهم في إغناء متن الحساسية الشعرية الجديدة بالمغرب، من خلال قصائده التي كان ينشرها بالصحافة الثقافية المغربية والعربية، وأيضا من خلال دوره، إلى جانب شعراء مغاربة مجايلين له، في إطلاق حركة "الغارة الشعرية"، التي عززت المشهد الشعري المغربي في بداية التسعينيات، وأضفتْ عليه نغمة شعرية جديدة. كما أنه ساهم من خلال برنامجه الثقافي الجاد "نوسطالجيا" في فتح الثقافة المغربية على هوامش فنية وإبداعية، كانت بحاجة إلى نظارتها، حتى تحيا وتتألق أكثر تحت الشمس.

إن اعتقال رشيد نيني، في هذا الوقت بالذات، يأتي معاكسا للإرادة التي انخرط فيها المغرب ملكا وشعبا، والتي جنح فيها بلدنا لإصلاح سياسي هادئ وعميق يُنتظَر أن يجني ثماره في الأمد المنظور، وذلك من خلال حزمة من المبادرات على رأسها تعيين اللجنة الوطنية لإصلاح الدستور وإقرار المجلس الوطني لحقوق الإنسان والمجلس الاقتصادي والاجتماعي. كما أن ما يعيشه المغرب من حيوية الأسئلة، التي تفتح ورش إصلاح الإعلام وإقرار قانون جديد للصحافة، كلُّها تمدنا بقوة الأمل في التطلع إلى المستقبل، رافضين، في سبيل ذلك، كل ما يعترض هذا الطريق من ممارسات الاعتقال التعسفي، التي تطول حق التعبير عن الرأي في قضايا تدبير الشأن العام.

لكل ذلك، وتأكيدا على حق المغاربة في التعبيرعن الرأي والوصول للخبر، نطالب بالإطلاق الفوري للشاعر والكاتب الصحفي رشيد نيني، معبرين عن رفضنا المطلق لمقارعة الرأي بسيف الاحتجاز.

بيت الشعر في المغرب يقاطع الدورة 17 للمعرض الدولي للنشر والكتاب بالدار البيضاء

تنظم وزارة الثقافة، في الفترة ما بين 11 و20 فبراير 2011، الدورة السابعة عشرة للمعرض الدولي للنشر والكتاب بالدار البيضاء. وقد دأبنا على اعتبار هذه التظاهرة الثقافية حدثا وطنيا يدشن عمليا الدخول الثقافي في بلادنا، ويحرك جانبا من سوق النشر وتداول الكتاب، ويتيح للقارئ المغربي فرصة الاقتراب أكثر من الكتاب والمبدعين في مختلف الحقول الأدبية والفكرية والفنية.

وكانت منظماتنا الثقافية، وفي مقدمتها اتحاد كتاب المغرب، وبيت الشعر في المغرب، والائتلاف المغربي للثقافة والفنون، سباقة إلى تنبيه مسؤولي وزارة الثقافة إلى الوضع غير الطبيعي الذي تتخبط فيه هذه الوزارة، وما يعتري طريقة تدبيرها للشأن الثقافي الوطني من هفوات وتراجعات ومنزلقات خطيرة، في ظل انعدام رؤية واضحة للسياسة الثقافية في بلادنا، واستهتار بالشركاء الحقيقيين، من منظمات ثقافية وأدبية وجمعيات للناشرين.

إن سعي هذه المنظمات الثلاث لتكون حاضرة في هذه التظاهرة الثقافية الوطنية الكبرى وفي غيرها، كان بمثابة مساهمة منها في تعزيز الصورة الثقافية لبلادنا ولمكانتها كمنتج للكتاب وقارئ جيد له، وفي تقوية مسالك الحوار الثقافي بين الدولة والمجتمع، هو ما جعلها تنخرط، بكل مسؤولية، في هذا الأفق والرهان الثقافي والتواصلي الوطني.

غير أننا لاحظنا، ونحن على بعد أيام فقط من افتتاح الدورة الجديدة لمعرض الكتاب، أن سلوك الوزارة الوصية مازال هو ذاته إزاء شركائها المؤثرين، وهو ما يتبين،

على سبيل المثال، من خلال إحجام الوزارة عن إشراك إحدى هذه المنظمات الثلاث أو كلها، كما جرت العادة بذلك، في الندوة الصحفية التي نظمتها الوزارة يوم الجمعة 4 فبراير 2011، لتقديم فعاليات المعرض المقبل.

كما تبين لنا، من خلال الاطلاع على البرنامج الثقافي العام لمعرض الكتاب، أن وزارة الثقافة قد غضت الطرف عن استضافة المكونات الفعلية للطيف الثقافي الإيطالي، باعتبار إيطاليا ضيف شرف هذه الدورة، حيث اكتفت الوزارة ومسؤولوها باستضافة الجانب الثقافي الإيطالي الرسمي، مغيبة تجارب ورموزا أساسية ومؤسسة من أمثال أمبرطو إيكو، وأنطونيو تابوكي، وروبيرطو سافيانو....

هذا، فضلا عن قرارات أخرى غير مسؤولة للوزارة، من قبيل استبعادها لثمانية بلدان إفريقية عن المشاركة في الدورة السابقة لمعرض الكتاب، بحجة أن دعوتها تكلف ميزانيتها، من غير أن تنتبه إلى أن رهاننا الوطني الكبير يكمن أيضا في الحرص على استعادة الحضور المؤثر للمغرب في الفضاء الإفريقي.

ومن جانب آخر، ورغم الوعود الكثيرة التي قدمها السيد وزير الثقافة لهذه المنظمات الثلاث، حتى قبل الدورة السابقة، ورغم الاتصالات والمراسلات، فلا شيء تحقق من ذلك، بل تم، في المقابل، المس بالدعم السنوي الذي تقدمه الوزارة لهذه الجمعيات، حيث تم حذف نسبة مهمة منه برسم سنة 2010، بدعوى "سياسة ترشيد النفقات" التي أقرتها الحكومة، علما بأن تطبيق هذه السياسة يهم سنة 2011 وليس ميزانية 2010، كما أن المذكرة الحكومية لم تتناول مطلقا المساس بالدعم الثقافي الذي تعول عليه بلادنا في مواجهة أسباب اليأس والفراغ والتطرف.

يحدث هذا، في وقت لم تتمكن فيه وزارة الثقافة على عهد السيد بنسالم حميش من تنظيم ولا ندوة وطنية أو عربية أو دولية تشرف صورة المغرب الثقافي، بل تمادت في الإمساك عن دعم المهرجانات والمؤتمرات الثقافية التي يشرف عليها المجتمع المدني، وفي حذف فقرة المسرحيات والعروض الفنية الموازية لفعاليات المعرض، وكذا الإجهاز على المكتسبات الاجتماعية، وخاصة المنحة المرصودة للتعاضدية الوطنية للفنانين التي

لولا تدخلات سامية لما رأت النور، فضلا عن عدم اتخاذ الوزارة لأية خطوة من أجل تفعيل قانون الفنان، وعدم استقرار ديوان السيد الوزير، مما يشكل عائقا أمام التواصل مع الوزارة.

لهذه الأسباب، ولكثير غيرها مما لم نأت على ذكره، قررنا في اتحاد كتاب المغرب، وفي بيت الشعر في المغرب، وفي الائتلاف المغربي للثقافة والفنون، الإعلان عن مقاطعتنا للمعرض الدولي للنشر والكتاب بالدار البيضاء في دورته السابعة عشرة. ويعني هذا القرار الإحجام عن المشاركة أو المساهمة أو الحضور أو التدخل في جميع فعاليات معرض الكتاب.

ونحن إذ نضطر لمقاطعة المعرض، فإننا نقدر عميقا دقة وخطورة الظروف الراهنة التي تجتازها بلادنا، والتحديات الكبرى التي تطرحها علينا جميعا قضية وحدتنا الترابية، وضرورة تعبئة جبهتنا الداخلية للنهوض بمسؤولياتها ورهاناتها التاريخية والوطنية.

ضيوف البيت

حل الشاعر اللبناني شربل داغر ضيفا على بيت الشعر في المغرب، ضمن أمسية شعرية وفكرية حضرها جمهور من الشعراء و النقاد والمهتمين ،واحتضنتها قاعة الندوات بالمكتبة الوطنية بالرباط مساء الأربعاء 16 نوفمبر 2011. وتناولت تجربته في الشعر والكتابة والنقد الجمالي.

اللقاء قام بتنشيطه الشاعر نجيب خداري، رئيس بيت الشعر في المغرب .

نجيب خداري في تقديم أمسية الشاعر شربل داغر:

الشاعر يكتب إذ يرى

ونحن في حضرة الشعر، وفي حضرة الشاعر والشعراء وأصدقاء الشعر، أجدني مشدودا إلى لحظة عميقة الدلالة منحتني إياها، مؤخرا، مشاهدة شريط فيديو قصير، في الفيس بوك. يحكي الشريط قصة شيخ أعمى يفترش رصيف مدينة، لعلها لندن، ويضع جنبه ورقة كارطون متوسطة الحجم كتب عليها " أنا أعمى ..ساعدوني". يرمي بعض المارة بقطع نقدية قليلة. ثم تمر شقراء ما لبثت أن عادت بعد أن تجاوزت الشيخ قليلا، وانحنت على ورقة الكارطون ، فقلبتها، وكتبت عليها عبارة جديدة، ووضعتها جنب الشيخ الضرير الذي تحسس حذاءها الأخضر الجميل، ثم مضت. فجأة انهالت النقود كالمطر من مارة بدوا أكثر اهتماما. وفي لحظة تالية عادت الشقراء، ووقفت أمام الشيخ الذي مرر يديه على حذائها متسائلا:

ـ أنت؟ ماذا كتبت ؟

أجابته:

ـ الشئ ذاته، ولكن بكلمات مختلفة .

وتكشف الكاميرا ما كتبته الشقراء، فنقرأ: "ياله من يوم جميل، لكنني لا أستطيع رؤيته".

ويُختم الشريط بعبارة شديدة الإيحاء:

" غير كلماتك .. غير عالمك"

Change your words

Change your world

هذا المعنى الجميل الذي بثه شريط الفيديو، يحي، بالضرورة، على جدوى الشعر والشعراء. أليس الشاعر هو الأكثر انشغالا بسحر اللغة وكيميائها؟ يغير اللغة، ويتغير بها، ويغير بها الحياة والعالم من حولنا.

في هذا المعنى ما يرد على سخرية صديق من اختيارنا زمن ضجة الانتخابات

التشريعية التي تشهدها بلادنا، هذه الأيام، لعقد أمسية شعر. ذلك أن للشعر الزمن كله؛ بما هو تغيير في اللغة والحياة.

وفي هذا المعنى، أيضا، ما يجعلنا نقترب من شعرية ضيفنا الرائع شربل داغر.. شعرية أصرت، عبر مجموعات عشر، على العودة باللغة إلى جذورها الأولى، حيث الكلمة دهشة وطفولة وشغب وبكارة وابتكار؛ حيث يفتتن بالقبض على الكلمة عارية، حافية، في فضاء لا يتكرر.

هذا الشاعر يكتب إذ يرى، مدفوعا بحس جمالي نادر. ويحرص في الكتابة على أن يكون على مقربة من الصراخ، لا فيه. ويطمع أن ينبني الكلام مثل بيت مؤقت لساكنيه الذين من ورق ورغبات. ويفصح عن هوية القصيدة لديه، في مجموعته الجديدة، قائلا:

"القصيدةُ لا تسهر مع أحد:
يزورونها فرادى، ويمعنون في تفتيشها
من دون أن تلوي على شيء...

عداها لا يعنيها،
هي التي نسيت أن تنظر إلى خلفها
لما نادتها وجوه من عبروا،
وأصوات من يبكون صامتين...

القصيدة لا تنسى محبيها
وإن غدروا بها،
أو تنكروا لها:
تفي بوعد الخطى...

القصيدة لا تنام ولا تواعد أحدا؛

تتمشى أمام مرآتها
من دون أن تمسك بضفيرتها؛
لعوب وجسورة:
تعطي قبلتها
لمن يشتهيها"

هذه القصيدة، لدى شربل داغر، قد تأسف لما لم يحدث لها، بما هي مشروع مفتوح، ليس إلى اكتمال أبدا، ولا إلى امتلاء أبدا، ولا إلى ابتذال أبدا. والاشتهاء، في القصيدة، فعل تحريض، وإغواء، واحتراق، في آن.

ونسعد كثيرا، هذا المساء، أن نرهف السمع إلى صوت شاعر أضاف للكتابة الشعرية العربية الحديثة نصوصا كتبت بمزاج صادم، وبلغة جديدة، منفتحة على ممكنات الحوار التي لا تنفد، وعلى عوالم الكتابة الإلكترونية التي لا تنتهي.

نجيب خداري

أعمال من اللانهائي

Revue Al Bayt (19- 20).indd 333 1/02/12 0:32:48

Revue Al Bayt (19- 20).indd 334 1/02/12 0:32:48

"الآخر" مكاناً للمغامرة وتوليدها

تعزَّزَ المشهدُ النقدي العربي بمجلة جديدة، تحملُ اسم **"الآخر"**. اسمٌ يُحدّدُ موقعاً فكرياً رَحْباً لتأمّل قضايا التفاعُل بمُختلف وُجوهه التي لا حَصْرَ لها.

يَكتسي هذا الموقعُ خصوبَتَه لا فقط مِنْ تجَذره في الثقافة الإنسانية، بل أيضاً من التجدُّد المُستمرّ لحمولته ومن راهنيته المُرتبطة بالقيَم السامية التي تحتاج، كلّما وجَدَ الغلوُّ والتطرُّفُ والتحجُّرُ والانغلاق دعاةً وحماةً ومُدافعين، إلى تحصينٍ فكري وإعادة بناءٍ مفتوحٍ على المُستقبل.

لا يَخفى التشعُّبُ الدلالي الذي يكتسيه الآخَر، مفهوماً وبناءً وتجربة وهُويّة، عندما يستضيفُهُ الخطابُ الفكري والخطاب الشعري وخطاب الفنون بوجهٍ عامّ. ومن ثمّ، فإنّ الاسم الذي اختارته المجلة يُثيرُ لدى قارئها، منذ الوهلة الأولى، أسئلة عديدة ويَفتحُ له أفقَ انتظار واسع، ضِفافُ التأمّل فيه بلاحدود.

تُقدّمُ مجلة **الآخر**، التي صدرَ عددُها الأوّل صيف 2011، أفقَها الفكري والكتابي مكاناً للمُغامرة وتوليدها. في افتتاحيتها، المُوَقّعة مِن قِبل هيئة التحرير المُكوَّنة من أدونيس وكمال بُلاطة وحارث يوسف، يتمّ وَصْلُ هذا الأفق بما كانت تحدسُ به مجلة **شعر**، و**آفاق**، و**مواقف**.

كأنّ أدونيس على وجهٍ خاصّ يُومِئُ، بهذه الإشارة التي تتصدّرُ العدَدَ الأوّل، إلى ذاكرة المجلة من جهة، ويربط، من جهة أخرى، الحَراكَ الذي يشهدُهُ راهناً العالَمُ العربي بهذه الذاكرة ذاتها.

لهذا الأفق ذاكرةٌ، أطّرها، حسب تصدير المجلة زمنُ الاقتناع برفض الواقع العربي بغاية تغييره، اعتماداً على مُنطلقٍ مركزي يكشفُ دوماً أنّ السلطة عند العرب هي "رأسُ الفساد".

استناداً إلى هذا المُنطلق الراسخ في الذاكرة المُشار إليها، تُعلنُ مجلة الآخر نَسَبها إلى "التمرّدات والانفجارات البهيّة"، مُعتبرةً أنّ الحركة بدأت "ولن تتوقّف". وبروح التفاؤل ذاته تستشرفُ المجلّة الزمنَ الآتي، مُقرِّرَةً أنّ السلطة – مفهوماً، وبنية، وممارسة سوف تتهدّم، "وسوف يكونُ الإنسانُ هو السيّد، ولنْ تكونَ السلطة في هذه السيادة، إلاّ مهمّة إدارية، وإلاّ وسيلة للسّهَر على حقوق

الناس، وحُريّاتهم".

في هذا السياق، تُسوّغُ المجلّة التسمية التي ارتضتْها لنفسها بالرّهان أساساً على "الخروج من الذاتية المُنغلقة، الواحديّة. وهو خروجٌ لا تُطيقه ثقافة السلطة العربية التي هي، مُنغلقة وواحديّة". بهذه الإشارة العامّة، يأخذ "الآخر"، الذي به تسمّت المجلة دلالة الانفتاح والتعدّد والاختلاف والهُويّة المُتجدّدة التي تغتذي بآخَر لا ينفكّ يتجدّدُ هو أيضاً، التفاعُلُ معه هو ما يضمنُ للهُوية انتسابَها إلى المُستقبل.

ومن ثمّ كانَ من الطبيعي أن تخصَّ المجلة مفهوم الآخرية بمحور خاصّ في عددها الأوّل. وهو أغنى أبواب العدد.

انتظمت المجلة على النحو الآتي: محور أوّل بعنوان: **في الثقافة العربية الإسلامية**، ومحور ثانٍ، عنوانه: **في الآخرية**، وأبواب موسومة بالترتيب، على الصورة التالية: **تشكيل معاصر، الديوان، الحوار**، ثم تعريف مقتضب بالمشاركين في العدد.

شكّلَ محور **في الآخرية** النواةَ الصُّلبة في العدد ونقطة قوّته، إذ كشفَ عن تعدُّدِ أسئلةِ إشكاله. تعدُّدٌ لمْ يَعُد كافياً الإشارة إليه وتمجيده على غرار ما تقومُ به الآلة الإعلامية بمختلف ألوانها، بل أصبح يتطلّبُ، بفعل هذه المُزاحمة الإعلامية ذاتها، تفكيكاً وبناءً معرفييْن. وهو ما لا يستقيمُ إلاّ بخلفية فكرية، إنْ في المُقاربة النقدية أو في المُمارسة الإبداعية. فلا واحدة منهما تتأتّى من غير ما يتطلّبُه الفكرُ من مشقّةٍ، بها تتحدَّدُ المسؤولية التي يضطلِعُ بها.

الآخرية منطقة فكرية بامتياز. كانت دوماً حقلاً للتفكيك والبناء وإعادةِ البناء من قِبَل المُفكّرين والفلاسفة والمُبدعين، ذلك أنّ أعمال المُبدعين جسّدت، بوجهٍ خاصّ، فضاءً خصيباً لاحتمالاتها.

من المقالات اللافتة في المحور، مقال **"أمّاً كانت أو بنتاً"** للباحثة والمُترجمة المغربية حورية عبد الواحد، لجُرأته العلمية من جهة وحرصه من جهة أخرى على البناء بالمعرفة لا بالانفعال. ثمّة أيضاً مقال **"مسألة الآخرية"** لفيليب سرجان، الذي يُمْكنُ أن نتوسّل به في التمثيل للبناء المعرفي الذي يتطلّبُه إشكال المحور.

انطلقَ فيليب سرجان في مقاله من تأمّلاتٍ تتقاطعُ في المُسلّمة التالية: **"الآخرية غير موجودة في ذاتها. غير**

أنّها في غاية الواقعية". مُسلّمة أضاءَها في البدء قائلاً: "لو وُجدَت الآخرية في ذاتها، فلن تكونَ آخرية، بل هُويّة عينية. الهُويّة العينية هي أنْ يكونَ الكائنُ ذاتَه لا كائناً آخر". وللكشف عن سرِّ كون الآخرية واقعية وإنْ كانت غير موجودة في ذاتها، ارتكز فيليب سرجان على الإضاءة التي خصّ بها دولوز هذه المشكلة، انطلاقاً من تمييزه بين مُستويين: "مستوى الافتراضي، ومستوى المُتحقّق. الافتراضي لا يتعارضُ مع الواقعي. فهو واقعي كالمُتحقّق. أمّا الافتراضي فيتعارضُ مع المُتحقّق. وإذا تحقّقَ الافتراضي فقَدَ افتراضيّته. والآخرية واقعية وَفق الشكل الذي تتجلّى فيه على المُستوى الافتراضي. وحين تتحقّق، تتلاشى في كوارث مُتأصّلة في التاريخ كالإعدام حرقاً، ومحارق المُبتذلات، والفنّ المُنحلّ. الآخرية آمِنة على المستوى الافتراضي، على مُستوى الصيرورة. ولمّا كانت غير موجودة في ذاتها، وجَبَ إيجادُها. لذلك يُجدِّدُها الفنّانون باستمرار في الأعمال الفنيّة".

المُسلّمة الثانية التي منها ينطلقُ المقال هي: **"الفنّان هو حارسُ الآخرية"**. يترتّبُ عن علاقة المُسلّمة الثانية بالأولى الافتراضُ التالي: إنْ "كانت الآخرية غير موجودة في ذاتها وأنّها واقعية فعلاً، فلابُدّ من أن توجَدَ في مكانٍ مّا. ومكانها المُحدّد هو العمَل الفنّي". وقد حرَصَ المقال على استجلاء الغموض الذي يظلُّ مُصاحباً للمُفارقة التي تنطوي عليها المسلّمة الأولى، أي أنْ يكون الشيءُ، في الآن نفسه، واقعياً وغير موجودٍ في ذاته، لا لرفع الغموض وإنّما للنفاذ إلى الدلالات المُتولّدة منه.

بعد هذا التأطير الفكري، تابع فيليب سرجان علاقة الذاتية بالآخرية انطلاقاً من تصوّراتٍ ثاوية في متون فلسفية وشعرية وروائية. وظلّ التكثيف النظري سارياً في مُختلف أطوار المقال الذي كشفَ عن وشائج بعيدة بين المُفكّرين والمُبدعين، وأثار أسئلة مُحصّنة بخلفية معرفية.

إلى جانب مِحْوَرَيْ العَدَد والبابيْن الخاصّيْن بالتشكيل والشعر، تضمّنت المجلة حواراً مُطوّلاً مع الشاعر والناقد الفرنسي ألان جوفروا Alain Jouffroy، بعنوان **الانتماء إلى موسيقى العالم**، أجراه وقدّم له أنطوان جوكي.

تضمّنَ الحوار إضاءاتٍ عديدة عن

الحركة السوريالية وعن شخصية بروتون. كما تضمّن إشاراتٍ مُكثّفة عن باتاي، وباشلار، وميرلوبونتي، وهنري ميشو، وسارتر، وأراغون، وآخَرين. فيه عرضَ جوفروا أيضاً لشعراء "جيل البيت" في الستينيات، ولأعضاء حركة "أمميّة مُبدعي الأوضاع"، وجماعة Tel Quel، وشعراء "البيان الكهربائي"، و"البيان البارد". واختُتِم الحوار برأي محدود بشأن الشعر العربي المُعاصر، انطوى على حُكمٍ عامّ لا يقوى على استقصاء الاختلاف الذي يَحجُبه كلُّ نزوعٍ إلى التعميم.

لقد كشفَ الحوار أنّ الحاجة إلى تأمّلات الشعراء، التي يتفاعلُ فيها المقروء بالمُتحصِّل من مُختبر الكتابة، لا تنفكُّ تتجدّد. لا بدّ من الإنصات للشاعر من داخل الشعر ومن خارجه. ذلك ما تبدّى من الأسئلة التي أثارَها جوفروا في حوار جدير بالمُتابعة والتأمّل والمناقشة واستشراف الحدود أيضا.

ولمّا كانت هذه الورقة التقديمية ليست إلاّ تحية من بيت الشعر في المغرب لهذا الإصدار الجديد، فإنّنا ارتأينا أنْ نختمها ببعض المقاطع، مُجتزأة ممّا جاء في الحوار الذي أجرتْه مجلة **الآخر** مع الشاعر ألان جوفروا:

1

"الشاعرُ ليْسَ مُجَرَّدَ لاعبٍ ماهرٍ بالكلمات، ومؤلِّفٍ رقيقٍ لجُمَلٍ تتناغمُ داخلها ألوانٌ، وأشكالٌ وأشياءُ غريبة؛ بل شخصٌ يذهَبُ إلى حيثُ يَجبُ الذهاب (وغالباً بعيداً جدّاً داخل العتمة) للشعور بتلك الطاقة وجَعْلها ملموسة للآخَرين. بعَدَم رَفضِه تجربة العدَم يتقدَّمُ الشاعرُ على الآخَرين ويَمْنَحُهم خلاصة هذه التجربة، وإنْ كانَ الثمَنُ أحياناً انتحارَه. الكلمة الشعرية تخرجُ من الموت، تفلتُ من الموت، وبإفلاتِها منه تستطيعُ أنْ تبُثّ الحياةَ في الكتابة وتُنعشَها بطريقة غير مُتوقّعة، كما تستطيعُ أنْ تُغيِّرَ حياتَنا".

2

"فالشاعرُ رَجُلُ تحَدٍّ يَتمرّدُ باكراً على مسقطِ رأسِه وعائلته، ويُخاطِرُ في البقاء وَحيداً، ويَعرفُ ذلك. إنّهُ الفاشلُ سلفاً. هذا هو دورُ الشاعر طالما لديه دورٌ داخل المُجتمع: أنْ يَمْنَحَ وجْهاً لذلك الحيّ المُستحيل. إنّه إيكار Icarus بجناحيْن يذوبان بسهولة تحت أشِعّةِ الشمس؛

شخصٌ يغوصُ داخل الفراغ، ويُفاجَأ كلّ يوم لأنّه لا يزالُ على قيْد الحياة".

3

"ليس الشاعرُ أديباً بل هو مصباحٌ في ليْل المعنى، ناقدٌ؛ دورُهُ – إنْ كان له دور – فتْح الأبواب في أيّ مكان وقبل أيِّ شيءٍ داخلَ ذاته لبلوغ أو إثارَة دَهْشة الكينونة. يَعْمَلُ الشاعرُ أوّلاً على الإفلات من الانغلاق، وعلى عُبور جميع الشبكات المُقيِّدَة (شبكات المُجتمع، ولكن أيضاً شبكات فكره وشبكات انعدام فكره)، وعلى تجنُّب الفخاخ".

4

"حين يكونُ الشعرُ مُسْتتراً، وأقلّ شُهرة، لا يعني أنّه أقلّ حياة أو حيويّة. إحْدَى وظائف الشعر هي أنْ يعيشَ مخفياً، في مركز البعيد".

5

"الهُويّة البَسيطة الوحيدَةُ المُغلقة التي لا تناقُضَ فيها مُستحيلة. أنا أومِنُ بالهُويّة المُتعدِّدة. عِبارةُ رامبو: "أنا هي آخَر" ليْسَت صيغة ميتافيزيقية، أو حِكمة تُحلِّقُ فوق الحياة كطلسم، أو جنون أو استشهادٍ نسْتخدِمُهُ لِتسويغ الأنا، بل دفّة لِمُمارسة حقيقة تطبيقيّة، وللتوجّه بالمَركب نحو عرض البحر، ولِمُغادرة داخلنا نحو الخارج المُطلق. مفهومُ الهُويّة يتفتّتُ أيضاً داخلنا ما أنْ تُعبّر مُخيّلتنا عن نفسها، وتلعب دورها التخريبي. الخيالُ يُخرجُ قطار أيّ هُويّة عن سكّته، ويُغيّر بذلك إحدى حقائقنا الأساسية الأولى. لا يُمْكِنُ للفريد أنْ يكونَ ملك ذاته لسبَبٍ وحيدٍ هو انفتاحه على خيالٍ يتجاوزُهُ ولا ينتمي إلى أحَد".

6

"أعتقدُ أنّ إرادةَ القوّة التي تحدّثَ عنها نيتشه لا تعني شيئاً آخَر سوى إرادة الحياة والاستمراريّة. الرّهيبُ ليس الموت، بالنسبة إليّ، إنّه وضعُ العالَم الحالي الذي لمْ يَعُد له أيّ ديكور، ومشهدُهُ فارغ، ونحنُ مُنشغلون بهذا الفراغ".

7

"دورُ النساء اللواتي عرفتُهنّ في حياتي كانَ أكثر خصوبة، وتعليماً، ومُفاجأةً من دور الرّجال. وبالتالي، أكثر ثورية. أحبُّ المرأةَ لما هي عليه، أي لِمُجرّد أنّها ليست رجُلاً. ثمّة شيءٌ فيها يجعلها تفلتُ من تفاهة الرّجُل. هنالك مَن يقولُ: "اِتّقوا شرَّ

النساء". أمّا أنا فأقول أن لا شرَّ في النساء على الإطلاق، وأسوأهنّ تبدو في نظري أفضل من جميع الرجال الذين يعتقدون أنّهم يمتلكون لا أدري ماذا! المرأةُ تنتمي إلى العالَم العلويّ، إلى الواقع. وحين تكونُ جهنّمية، تكونُ ذلك بطريقة مُتفوّقة (...) مَنَحَتني النساءُ اللواتي أحببتُهنّ الشعورَ بأنّي قادرٌ على كلِّ شيء (...) ومن خلال جميع النساء اللواتي أحببتهنّ، لعلّي لمْ أسْعَ إلاّ إلى أنْ أحبّ الحياةَ والعالَم بشكلٍ أفضل".

هيأة التحرير

إدمون عمران المليح

كيف الكتابة؟ كيف أضفرُ خيوطَ الذكرى والتأمُّل؟ أستسلمُ فقط للذاكرة أضيع بحُرية عبر الصور المتشابكة والمتعددة لإدمون الذي يبدو لي الآن موجوداً في كلِّ مكان تقريباً، والذي يشغلُ في الذاكرة فضاءً خاصّا به وحده؟

* * *

صورٌ مُتشابكة وحُرّة وهاربة. إدمون حاضرٌ فيها جميعها بخطواته المُتمهّلة، كما لو أن زمناً خاصّاً، نوعياً ومتفرداً يلفّه بنور مختلف واستثنائي.

إدمون يمشي، أجل، بمهل غير مألوف، وماري سيسيل أيضاً. أنْ تمشي معهما عملية يتعطَّلُ فيها الزمن، فعقاربُ الساعة تتخلّى أخيراً عن عملها الآلي. إدمون وماري سيسيل يمشيان معاً بصبحة صديق يجب أن يتابع خطواتهما المتمهِّلة واللامحتملة تقريباً، خطوات يُمْكن القولُ أنها وُضعت لأجل الصوت، لأجل الحوار المستديم، لأجل الضحكة المباغتة أو الابتسامة الرقيقة، يتحوّلُ اختيار شارع

في باريس أو في الرباط إلى مُغامَرَة متأنية، بطيئة ومليمترية، مغامَرَة الزمن المُنهدم.

* * *

طنجة، سنة 2003. إدمون بلغ سنّ الخامسة والثمانين، ومعرض الكتاب يحتفي به، هنالك جمهورٌ غفيرٌ ومترقب. بعد كلمات التقديم المقتضبة ـ كلمات دقيقة وذكية ـ للناقد محمد برادة، يفتتح إدمون خطابَهُ مؤكداً من جديد (وكم مرّة؟) على وضْعِه غير القابل للتنازل عنه، وضعه كـ "يهودي مغربي" (أو مغربي يهودي"، يضيف) ويُلحّ أنّ البلادَ تستطيع، أمام خطر إنكار التاريخ اقتلاعَ أيٍّ من المُكونات غير القابلة للتصرّف التي تشكله من رحمها. بلاد تَخفق في واقعها جذور حيّة يهوديّة بربريّة وعربيّة، كان تعايُشها المتناغم هنالك على مدى حقب تاريخية مديدة. لكن ملامح وجه إدمون تغدو صارمة. إن "الطائفة اليهودية" في المغرب يؤكّد قد تم تدميرها، نحن نعيش مرحلة مأساوية".

العرض الطويل، الذي تحدّث فيه إدمون أيضاً عن مسؤولية الكاتب، تمَّ الإصغاء إليه وسط صمتٍ جدير بالاحترام، صمتٍ أحسستُه مرّات أخرى في مداخلاته العلنية كما لو كانت تلفّه سلطة غربية لا مثيلَ لها.

أدرك أنها ليست فقط السلطة التي تمنحه إياها السنوات، بل شيء متميز: إنها المعرفة التي تأتي من آبارٍ لا تُسْبَرُ أغوارُها، من ثقافات نائية تلتقي وتنصهِر.

* * *

إدمون، التشكيل، الخطّ. بجانب كتابته لرواياته وقصصه القصيرة وأبحاثه، هل نستطيعُ أن ننسى صفحاته حول الفنون التشكيلية التي يحبُّها كثيراً مثلما يُحِبُّ الأدبَ ذاته.

كيف ننْسَى كتابَهُ عن أحمد الشرقاوي؟ أو صفحاته الجميلة عن خليل الغريب في دراسته العين واليد؟

في 2003، قدَّم لي إدمون خليل الغريب، روح باسمة أخرى يتحوَّلُ فيها الرَّسْمُ أخيراً إلى تحليق.

* * *

إكس أون بروفانس، 1997، احتفاءً بخوسيه أنخيل بالينطي ألتقي صدفة مع إدمون وماري سيسيل. يسألني إدمون إن كنتُ أستطيع أنْ أحصل له على قصائد بيثينطي ويضوبرو الذي سمع من تحدَّثَ عنه بإعجاب، يُمْكن القول أنَّ حبَّ الاستطلاع عند إدمون لا محدود. يريدُ أن يقرأ مباشرةً بيثينطي ويضوبرو، وأن يشاركَ في نقاشاتنا، وأن يقوم بذلك من خلال رأيٍ يتأسَّسُ على معرفة. حُبُّ الاستطلاع المعرفي كان عند إدمون من أشكال ممارسة الأخلاق، وأيضا شكلاً من الصَّرامة النقدية، تلك الصرامة التي قادَتْه يوماً إلى قطْع العلاقة بالحزب الشيوعي الذي كانَ واحداً من الذين ساهموا في تأسيسِه بالمغرب سنة 1945.

* * *

كلما التقينا، يسألني إدمون عن خوان ماريشال، تلميذ أمريكو كاسترو، وأحد الدارسين لأثانيا ولنغرين، والمؤرخ والباحث الإسباني المعروف. إدمون وخوان تعارَفا في أواخر حقبة الثلاثينيات في الدار البيضاء، التي كان لزاماً على ماريشال المولود بتنيريفي، في أحضان أسرةٍ جمهورية، أن يُنفى إليها.

كيف هو خوان ماريشال؟ هل تعرفُ شيئاً عن ماريشال؟ لكن ماريشال أيضا يسألني عن إدمون كلما التقينا "هل لديك أخبارٌ عن إدمون؟... يودُّ كلٌّ منهما أن يعرفَ أخباراً عن الآخَر رغم الزمن، لستُ أدري هل استطاعا أن يلتقيا مجدّداً.

السؤال الطقوسي، بعدُ ما زال يُدوّي في أسماعي، في لحظة ـ وفي السنة نفسهاـ اختفى فيها كِلاهُما بفارق بضعة أشهر فقط.

* * *

باريس، أكتوبر 1987. عشاء في بيت إدمون وماري سيسيل، بصحبة خوسيه أنخيل بالينطي. (لقد طبَخ إدمون بشكل رائع، أقول لنفسي، ذلك أيضاً يدخلُ ضمن طريقته لتحقيق وجودِه في العالَم، طريقة تجعلُ الطبخ فنّاً، في توافق مُطلق مع المَشي المُتأنّي، والحديث خارج تحديدات الزمن حتى بلوغ الفجر).

نتحدَّثُ عن الأدب الإسباني. عن تيريسا دي أبيلا وخوان دي لاكروث

وثيرفانطيس، يبقى إدمون مُتأثراً بشكل خاصّ بكلمات بالينطي التي تصدمه، وتُدهشه وتشغلُ باله. في الأدب الإسباني، يقول مؤلّف الذاكرة والعلامات: "قتلتِ التقليدية التقليد".

خلال زمن طويل، سيجعلُ إدمون من هذه الكلمات نقطة للتأمُّل.

* * *

طنجة. إدمون يأخذنا أنا ومارتا إلى مقهى الحافة الأسطوري (بُنِيَ سنة 1921)، مقهى بولز وجينيه (هذا الأخيرالذي كتبَ عنه "جان جينيه الأسير العاشق"، كتابه الرائع).

هنالك يشرح لنا أنّ الحافة تعني " الهوة"، "الجرف".

ويشرح لنا أيضاً خصوصياتِ وميزاتِ المعجون.

ساعات وئيدة مرَّةً أخرى، ودوماً زمن إدمون مطوَّقٌ وبطيء جدّاً.

* * *

ألميريا، ربيع 1988، أيام مُلتقى جديد إسباني عربي للكتاب، هذه المرَّة حول **"ألف ليلة وليلة"**، أمشي مع إدمون عبر مُنتزَه ألميريا باتجاه مكان المُناظرة. الفندق يوجَدُ فقط على مسافة أمتار. كان يجب أنْ نخرجَ من الفندق قبل أكثرَ من ساعة، ومع ذلك وصلنا متأخِّرين إلى الجلسة المقرَّرة.

إنه المَشيُ كشكلٍ متناقض ظاهرياً للثبات.

* * *

بحوثُ إدمون في **سينطاكسيس**، وأيضا نصُّه الجميل المعنون بـ:**"النخلات الثلاث"**، والذي عملتُ على نشره في إسبانيا كذلك. توتُّرُ كتابةٍ تتشكلُ من الصرامة والتألُّق، من السطوع ومن النقد، من الدِّقة ومن الجَمال. كتابة الذاكرة، مثلما في عودة أبو **"الحكي"**، مثال للإشراق صدفة، الأمر الأشدّ تمييزاً لشخصية إدمون المليح: ما يُسمِّيه خوان غويتيصولو "التهجين الثقافي بلا حدود والمُتبنّى بشكلٍ حرٍّ" من قِبَل كاتبٍ مُتفرِّدٍ.

* * *

أصيلا، شتاء 2003. ألتمسُ من صديقي مزوار الإدريسي وخالد الريسوني أنْ يأخذاني أنا ومارطا إلى مقهى الزريرق الذي يمنحُ عنواناً لكتابٍ جميل لإدمون.

المكان لايخلو من حُسن، له سِحْرٌ مّا وَسِخٌ. شربنا شاياً ونحن نتجاذبُ أطرافَ الحديث بينما كانت الشمسُ تغرب، أفكّرُ في إدمون. هنا كتبَ روايته "**المجرى الثابت**"، التي أكمَلها في باريس سنة 1979، والتي كتبتُ تعليقاً على ترجمتها الإسبانية في مقال نُشر سنة 1990.

في 1966 سيموت شخصٌ يُدْعَى ناحون، يهودي في أصيلا، لن يموتَ بَعْده أيُّ يهودي في هذا البياض، ولن يولدَ أيُّ يهودي في نعيم هذا الضوء." هكذا تُستَهلُّ رواية "**المجرى الثابت**"، الرواية التي يصفُ فيها إدمون المليح بريقَ وَجْهٍ مُتفكك ينفجر. الوجْهُ الشخصيُّ، في قصَّةٍ ثابتة.

العين الرؤيوية أمام محكمة التاريخ، وقَبْلُ أمام محكمته الذاتية نفسِها، محكمةِ الذاكرة الحَيَّة.

الحكايةُ مكتوبَة، الزَّمَنُ مُعَطَّلٌ.

* * *

الرباط، مارس 2002. قراءة شعرية في جامعة الرباط وقد تمَّ تقديمي من طرف إدمون.

لقد تمَّ الإصغاء إليه بكثير من الإجلال وسط صمتٍ جدٍّ مُبَجِّلٍ ـ هكذا كان يلزَمُ الإصغاء قديماً للمُعلِّمين القدامى فقط ـ حدَّ أنِّي أحسستُ أنَّ مداخلتي كلَّها، وأشعاري مُجَرَّدُ خاتمةٍ عديمةِ الجدوى وزائدة عن اللزوم لِكلماته، صفاءُ الصوت، ونبرةُ تلك الكلماتِ التي تلفتُكَ في شرَكِها بَعْدُ لا تزالُ تدوِّي في أسماعي. ارتجاجُ صوتٍ في زمن التوديعات، زمن الانحلالات.

* * *

أغوادولسي (ألميرية، مرَّةً أخرى)، صيف 1994. (نهضتُ لكي أتأكد من ذلك في تدويناتي القديمة) "على طاولة مطعم طويلة، ونحن جالسون كما اتفق، جماعة عريضة تنتظرُ أنْ يقومَ النادلُ بخدمتها. إدمون بقِيَ صدفة في الطرَف الأقصى من الطاولة، وفي الطرَف المُقابل، كنَّا نتحدَّث بحيوية أنا وخوان غويتصولو، وفجأة رفعَ إدمون صوته ليقولَ لنا:" إننا لا نسمعكما من فضلكما شاركانا في حديثكما"، إنّه

إدمون الذي يرغبُ في أن يُصْغي، قليلون يرغبون في الإصغاء مثله، قليلون يعرفون الإصغاء مثله، وقليلون مثله الذين يعرفون أنْ يجعلوا من الحوار خبزاً يُقتسَمُ، غذاء للروح.

* * *

كيف نضع خلاصة؟ هل نستطيعُ على أكثر تقدير أن نضعَ الخلاصة؟ يجبُ أن نقوم بذلك. في الزمن الذي لا يُمْكننا أبداً أن نضَعَ فيه الخلاصة بصرامة: الصداقة والكتابة وحضور إدمون.

أ.س.ر
أندريس سانشيث روباينا
ترجمة: خالد الريسوني

تيغويستي ـ تينيريفي: 29 نونبر 2010

Revue Al Bayt (19- 20).indd 346 1/02/12 0:32:51

الفهرس العام لمجلة البيت

Revue Al Bayt (19- 20).indd 347 1/02/12 0:32:51

Revue Al Bayt (19- 20).indd 348 1/02/12 0:32:51

محمد يحيى قاسمي

الفهرس العام لمجلة البيت

✔ أولا : تعريف بالمجلة

البيت مجلة بيت الشعر في المغرب ، مجلة فصلية خاصة بالشعر .

تولى مسؤولية إدارتها: محمد بنيس ـ عبد الرحمن طنكول ـ حسن نجمي.

تولى رئيس التحرير: صلاح بوسريف ـ بنعيسى بوحمالة ـ حسن حلمي ـ خالد بلقاسم.

مكان صدورها: الدار البيضاء

موقعها على الأنترنيت: www.albayt.org.ma

أعداد المجلة: 18

العدد	التاريخ	المدير
1	خريف 2000	محمد بنيس
2	خريف 2001	محمد بنيس
3	شتاء 2002	محمد بنيس
5ـ 4	ربيع ـ صيف 2002	محمد بنيس
6	شتاء 2003	محمد بنيس
7	خريف 2003	عبد الرحمن طنكول
8	ربيع 2004	عبد الرحمن طنكول
9	شتاء 2006	عبد الرحمن طنكول
10	خريف 2006	عبد الرحمن طنكول
12 ـ 11	شتاء 2009	حسن نجمي
14 ـ 13	صيف 2009	حسن نجمي
16 ـ 15	شتاء 2010	حسن نجمي
18 ـ 17	صيف 2010	حسن نجمي

✔ ثانيا : ضوابط الفهرسة

تقتضي قواعد البحث العلمي الإشارة إلى ضوابط الفهرسة التي نقدمها للقراء والباحثين حتى يسهل عليهم متابعتها والإفادة منها .

هذا ولم تدرج ضمن هذه الفهرسة الإعلانات والأخبار والرسائل والبيانات واقتصرت على أربعة محاور هي:

الافتتاحيات والأبحاث والشعر والحوارات، وفق ترتيب تاريخي لأعداد المجلة. ورتبنا مواد العدد الواحد على حروف المعجم. ويرافق هذا الترتيب الإشارة إلى صاحب العمل المنشور، مرفقا باسم مترجمه إن كان بلغة غير عربية، وكذا الإشارة إلى عدد المجلة وتاريخ صدورها، وأرقام صفحاتها.

فهرسة المواد مرتبة تاريخيا

1ـ افتتاحيات؛ 2 ـ أبحاث؛ 3 ـ شعر؛ 4 ـ حوارات

1 ـ افتتاحيات:

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
الإقامة في اللانهائي	محمد بنيس	1	خريف 2000	5
كلمة العدد	التحرير	13ـ12	شتاء 2009	7
كلمة العدد	التحرير	14ـ13	صيف 2009	7
كلمة العدد	التحرير	16ـ15	شتاء 2010	27
كلمة العدد	التحرير	18ـ17	صيف 2010	5

2 ـ أبحاث:

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
الأعمال الكاملة لعبد الكريم الطبال	صلاح بوسريف	1	خريف 2000	151
الاقتراب من الخلاء لمصطفى النيسابوري	عبد الرحمن طنكول	1	خريف 2000	154
تأملات حول الحداثة في الإبداع الأدبي الراهن	خوسطو خورخي بادرون	1	خريف 2000	159
تراتيل للزهرة المنصوري	عبد العزيز بومسهولي	1	خريف 2000	152
تقاسم الرغبة	محمد بنيس	1	خريف 2000	146
شجر النوم لصلاح يوسف	عبد العزيز بومسهولي	1	خريف 2000	153
الشعر والزمان نحو رؤية فلسفية للشعر	عبد العزيز بومسهولي	1	خريف 2000	37
عن الشعر المغربي الحديث من خلال مجلة المعتمد	عبد المالك العليوي	1	خريف 2000	121
عن الصمت الداخلي	بانتي هولابا تر: وفاء العمراني	1	خريف 2000	136
"قبر ابن عربي يليه آياء" لعبد الوهاب المؤدب	صلاح بوسريف	1	خريف 2000	152

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
مدخل إلى العلاقة بين التصوف والشعر	خالد بلقاسم	1	خريف 2000	1
نهر بين جنازتين لمحمد بنيس	عبد الرحمن طنكول	1	خريف 2000	155
احتياطي العاج لمحمد السرغيني	عبد العزيز بومسهولي	2	خريف 2001	156
استعجال الشعر	دومينيك دوفيلبان تر:عبد العزيز بومسهولي	2	خريف 2001	66
"تراتيل" للزهرة المنصوري	عبد العزيز بومسهولي	1	خريف 2001	156
حكايات صخرية، سرير لعزلة السنبلة، لمحمد الأشعري	عبد العزيز بومسهولي	2	خريف 2001	156
حول "الفرادة"	كوزويو شيماسو	2	خريف 2001	142
حول ترجمة الشعر العربي إلى اللغة الألمانية	شتيفان فايدنر	2	خريف 2001	151
"ديوان شاعر الحمراء" جمع وتدوين أحمد شوقي	أحمد زيادي	2	خريف 2001	161
راهن أفق الشعر المغربي الحديث (الكتابة والجسد)	محمد الزاهيري	2	خريف 2001	72
"سم هذا البياض" لمحمد عنيبة الحمري	ع. العزيز بومسهولي بنعيسى بوحمالة	2	خريف 2001	157

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
الشعر في الحاضر	عبد الرحمن اليوسفي	2	خريف 2001	140
الشعر مستودع أسرار كبرى	محمد بنيس	2	خريف 2001	165
الشعر والعولمة	فيلما ستوكنستروم	2	خريف 2001	149
الشعر والمؤسسة	مارلين هاكر	2	خريف 2001	146
شعرية النشوة	غاسطاو كروز	2	خريف 2001	150
طريق الشعر	المهدي أخريف	2	خريف 2001	143
"الكلب الأندلسي" لمحمد عزيز الحصيني	بنعيسى بوحمالة	2	خريف 2001	160
مهمة الشعر	هانس فان دي فارنسبورغ	2	خريف 2001	2
نافذة لقراءة الأدب العربي المعاصر	مارغريت أوبانك	2	خريف 2001	
"نظرات في الأدب المغربي" تأليف جماعة من الكتاب	بنعيسى بوحمالة	2	خريف 2001	160
أمنية الصمت لعبد الكبير الخطيبي	عبد الرحمن طنكول	2	خريف 2002	159
"بيت الشعر في المغرب" مشارك في الموقع العالمي للشعر بهولندة	نور الدين الزويتني	3	شتاء 2002	152

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
تهلكة الشعراء: مفازة دلف	بنعيسى بوحمالة	3	شتاء 2002	171
"دماء الشمس" لمليكة العاصمي	عبد العزيز بومسهولي	3	شتاء 2002	164
ذكريات شعرية	بول فاليري تر: أمامة المنوني	3	شتاء 2002	92
سفينة من حجر	كلود أداس تر: خالد بلقاسم	3	شتاء 2002	56
الشعر، الوجود، الزمان لعبد العزيز بومسهولي	عبد الصمد الكباص	3	شتاء 2002	165
الشعرية العربية الجديدة 1947ـ1997، أو طريق القصيدة إلى حريتها	بنعيسى بوحمالة	3	شتاء 2002	70
"الكتابة في المنعطف" لعبد اللطيف اللعبي	عبد الرحمن طنكول	3	شتاء 2002	160
ملف عن الشعر المغربي الحديث في مجلة أطلنتيكا	المهدي أخريف	3	شتاء 2002	166
من بلاغة الأخلاق إلى مضايق الشعر (عن الانقطاع والاستمرارية في القصيدة المغربية الحديثة)	محمد بنيس	3	شتاء 2002	41
"هيأت لك" لوفاء العمراني	نجيب العوفي	3	شتاء 2002	162

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
"الأعمال الشعرية" لمحمد بنيس	بنعيسى بوحمالة	5_4	ربيع - صيف 2002	139
أنطولوجيتان شعريتان	نور الدين الزويتني	5_4	ربيع - صيف 2002	148
بصيغة المؤنث	عائشة البصري	5_4	ربيع - صيف 2002	130
بيت الشعر: لا، بيت الشعر: نعم	محمد الصباغ	5_4	ربيع - صيف 2002	104
تحرير المعنى من البعد الجدي: قراءة في ديوان تفاعيل كانت تسهر تحت الخنصر	محجوب الشوني	5_4	ربيع - صيف 2002	62
ترجمة إنجليزية لشعر مصطفى النسابوري		5_4	ربيع - صيف 2002	143
خوصي أنخيل بالنطي	إدمون عمران المليح تر: المهدي أخريف	5_4	ربيع - صيف 2002	3
الزمن العمودي في قصيدة القدس لأحمد المجاطي	إدريس بلمليح	5_4	ربيع - صيف 2002	39
الشاعر في المدينة (اليوم)	إدواردو لورانسو تر: أمامة المنوني	5_4	ربيع - صيف 2002	73
الشعر الإسباني الحديث	المهدي أخريف	5_4	ربيع - صيف 2002	7

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
شعرية الألم	خالد بلقاسم	5_4	ربيع - صيف 2002	82
على الشاعر أن يستحق اللغة كحبيبة رمزية كبرى	محمد الشركي	5_4	ربيع - صيف 2002	125
غابة... لا أدري كيف دخلتها... ولا من أين أخرج منها	محمد الميموني	5_4	ربيع - صيف 2002	123
"في الساعة العاشقة مساء" لعلال الحجام	سعيد بن الهاني	5_4	ربيع - صيف 2002	147
القصيدة بيت الكون	عبد الكريم الطبال	5_4	ربيع - صيف 2002	121
القفز بزانة الكلمات	بوجمعة العوفي	5_4	ربيع - صيف 2002	126
"كتاب الظل" لجمال الموساوي	خالد بلقاسم	5_4	ربيع - صيف 2002	150
الكثير من المراسي لم تمنحني الأمان	فاطمة البارودي	5_4	ربيع - صيف 2002	131
اللحظة الشعرية... انصهار الكوني وتفرد ضمنه	عبد اللطيف اللعبي	5_4	ربيع - صيف 2002	102
محمد الصباغ، الكاتب الشاعر المتعدد العطاءات	أحمد زيادي	5_4	ربيع - صيف 2002	106
محمد الصباغ... كتابة شعرية منذورة للخيال وللاشتغال على اللغة	يوسف ناوري	5_4	ربيع - صيف 2002	114

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
محمد الصباغ ناسك قصيدة النثر العربي	أحمد هاشم الريسوني	5_4	ربيع - صيف 2002	110
مقاربة الخلاء لمصطفى النيسابوري	بنعيسى بوحمالة	5_4	ربيع - صيف 2002	144
"يوجد هنا عميان" لحلمي سالم	بنعيسى بوحمالة	5_4	ربيع - صيف 2002	144
الأمكنة القصيدة	محمد الأشعري تر:محمد بنيس	5_4	ربيع - صيف 2002	33
أوقدي نارك أيتها الذات الشاعرة	محمد الميموني	6	شتاء 2003	139
تكريم ترينا مركادير ومجلة "المعتمد"	محمد بنيس	6	شتاء 2003	143
التنقيب عن الجذور المشتركة	كازيميرودي بريطو	6	شتاء 2003	110
تيه ومعاناة بالدار البيضاء	مصطفى النيسابوري تر: خالد بلقاسم	6	شتاء 2003	161
جدوى الشعر	فاتحة مرشيد	6	شتاء 2003	133
حلم الضفتين دومينيك دوفيلبان	محمود عبد الغني	6	شتاء 2003	118
رحم الحكاية	عائشة البصري	6	شتاء 2003	128

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
رؤيا رام الله	بنعيسى بوحمالة	6	شتاء 2003	82
الشعراء المغاربة أشبه بزهرة النرجس المفطومة من حبر الآخرين	محمد بشكار	6	شتاء 2003	125
الشعر ضرورة قصوى لتحطيم الحواجز	بيي ضاو	6	شتاء 2003	117
الشعر وتناغم الكون" لمحمد مفتاح	خالد بلقاسم	6	شتاء 2003	147
عروس كل يوم، لأحمد حداشي	عبد العزيز بومسهولي	6	شتاء 2003	157
"في الثلث الخالي من البياض" للمهدي أخريف	خالد بلقاسم	6	شتاء 2003	149
القصيدة بيت الكون	عبد الكريم الطبال	6	شتاء 2003	121
قفطان أزرق... منديل برتقالي	وداد بنموسى	6	شتاء 2003	130
الكتابة والحضور	خالد حادجي	6	شتاء 2003	35
مجلة للحاضر والمستقبل	فديريكو أربوس	6	شتاء 2003	142
المستحمات (يليه أبدية صغيرة) لحسن نجمي	عبد العزيز بومسهولي	6	شتاء 2003	152

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
المغامرة "كائن الأشياء المغامرة"	كلارا خانيس تر: محمد الزاهيري	6	شتاء 2003	54
مهرجان شتروغا الشعري العالمي يحتفي بالشعر المغربي المعاصر	التحرير	6	شتاء 2003	99
"ولائم المعارج" لأحمد بلحاج آية وارهام	عبد العزيز بومسهولي	6	شتاء 2003	155
ولائم لتأسيس وجود للوجود	أحمد بلحاج آية وارهام	6	شتاء 2003	122
يد الشاعر	أحمد العمراوي	6	شتاء 2003	69
ترجمة إيطالية لديوان هبة الفراغ لمحمد بنيس	الرداد الشراطي	7	خريف 2003	166
"خبط طير" لمحمد بشكار	عبد السلام المساوي	7	خريف 2003	171
دم الكتابة وحده مأواي ومتاهي!	محمد بنيس	7	خريف 2003	155
"ديوان الشعر المغربي التقليدي" لعبد الجليل ناظم	خالد بلقاسم	7	خريف 2003	169
"ديوان الشعر المغربي الرومانسي" لعبد الجليل ناظم	خالد بلقاسم	7	خريف 2003	170
الرؤيا في الخطاب المقدماتي لتأليف ابن عربي	خالد بلقاسم	7	خريف 2003	78
السياحة في برية المعنى	بنعيسى بوحمالة	7	خريف 2003	177

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
الشعر العربي: حديقة ملأى بالألغاز	ريجيس بلاشير تر: إدريس البوشاري	7	خريف 2003	90
قبلة من وراء الزجاج	حسن حلمي	7	خريف 2003	138
قصيدة هولدرلين	مارتن هايدجر تر:عز الدين الخطابي	7	خريف 2003	69
القصيدة واستئناف الوعد	محمد بنيس	7	خريف 2003	57
"ليتني أعمى" لمحمد بنطلحة	خالد بلقاسم	7	خريف 2003	166
"نبيذ" لمحمد بنيس	المهدي أخريف	7	خريف 2003	165
الأبدية لا تميل إلا لجانب الحب لعبد المجيد بنجلون	محمد الزاهيري	8	ربيع 2004	154
اقتفاء أثر اليد	خالد بلقاسم	8	ربيع 2004	142
"ألا أكون" لمحمد الواكيرا	محمد الزاهيري	8	ربيع 2004	155
أنا... والقصيدة	نهاد بنعكيدة	8	ربيع 2004	131

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
انعكاسات على مرآة الرمال لعبد القادر الجنابي	جمال بودومة	8	ربيع 2004	157
بعيدا عن جرف الفقد... قريبا من ضوء القصيدة	رشيد المومني	8	ربيع 2004	135
تجربتي الشخصية في الغرب	صلاح نيازي	8	ربيع 2004	61
"رصيف القيامة" لياسين عدنان	عبير سلامة	8	ربيع 2004	160
"رفقة غناء الشحرور" لجيرمان دروغانبرودت	أنطونيو غارسيا فيلاسكو تر: الرداد شراطي	8	ربيع 2004	163
صوت الأب	أحمد بلبداوي	8	ربيع 2004	140
"في الشعر المغربي المعاصر" لجماعة من المؤلفين	بنعيسى بوحمالة	8	ربيع 2004	149
القصيدة المغربية المعاصرة عن حداثة متنامية وواعدة	بنعيسى بوحمالة	8	ربيع 2004	77
اللحظة الشعرية واللحظة الميتافيزيقية	غاستون باشلار تر: سعيد بوخليط	8	ربيع 2004	94
لغة الإبداع بين المفاضلة والتصنيف	آمنة البكوري	8	ربيع 2004	129
من جوامع الكلم إلى وميض الحكم	عبد المجيد بنجلون	8	ربيع 2004	171

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
نحو شعرية كونية	ريتشارد بورنيز تر:عبد العزيز بومسهولي إبراهيم بومسهولي	8	ربيع 2004	99
نساء ورجال، من عصر التربة والنار إلى "عصر الملائكة"	حفصة البكري لمراني تر : بنعيسى بوحمالة	8	ربيع 2004	127
"ولي فيها عناكب أخرى" لطه عدنان	صلاح نيازي	8	ربيع 2004	165
"ينابيع مائية" لأحمد العمراوي	محمد الزاهيري	8	ربيع 2004	156
ابن عربي قارئا للحلاج	خالد بلقاسم	9	شتاء 2006	9
إزرا باوند : الصانع	حسن حلمي	9	شتاء 2006	69
التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية	علي آيت أوشان	9	شتاء 2006	153
شارل بودلير أقرب إليه من أبي تمام	طه عدنان	9	شتاء 2006	167
عسل الألوان وشهد الكلمات	إدريس الملياني	9	شتاء 2006	173

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
كيف فتحت مزلاج الكلام	عائشة البصري	9	شتاء 2006	157
محمد الطوبي: وقت لجسد النشيد	سعيد بن الهاني	9	شتاء 2006	140
محمد القاسمي	محمد بنيس	9	شتاء 2006	105
مراكش في ربيعها مع الشعر العالمي	سعيد بوخليط	9	شتاء 2006	161
ابتداء الشعر من الشاعر، ابتداء القصيد من الكتابة	شربل داغر	10	خريف 2006	97
السفر الليلي	كلارا خانيس تر : إدريس البوشاري	10	خريف 2006	65
صوت الأب	أحمد بلبداوي	10	خريف 2006	147
في مدار الصوت الصوت العابر، محمد الميموني	عبد الكريم الطبال	10	خريف 2006	150
قزحيات الصمت: لطيفة المسكيني	خالد بلقاسم	10	خريف 2006	181
الكتابة والبياض	خالد بلقاسم	10	خريف 2006	81
أجنحة بيضاء في قدميها	التحرير	12_11	شتاء 2009	207

Revue Al Bayt (19- 20).indd 363 1/02/12 0:32:57

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
أعمال المجهول: نبيل منصر	التحرير	12ـ11	شتاء 2009	229
أكاد لا أرى :عدنان ياسين	التحرير	12ـ11	شتاء 2009	1217
بين الإيروسية والشعر	خالد بلقاسم	12ـ11	شتاء 2009	95
الشعر العربي الحديث: يوسف ناوري	نجيب الجباري	12ـ11	شتاء 2009	199
شعرية المكان الوثني وكتابة المحو	نبيل منصر	12ـ11	شتاء 2009	108
صنعة الشعر : خورخي لويس بورخيس	المحجوب الشوني	12ـ11	شتاء 2009	195
طير الله : مراد القادري	التحرير	12ـ11	شتاء 2009	232
على انفراد : حسن نجمي	التحرير	12ـ11	شتاء 2009	211
قليلا أكثر : محمد بنطلحة	التحرير	12ـ11	شتاء 2009	224
الكتابة ومواجهة الموت	المحجوب الشوني	12ـ11	شتاء 2009	122
كم يبعد دون كيشوت: محمود عبد الغني	التحرير	12ـ11	شتاء 2009	215
ليلة سريعة الغضب: عائشة البصري	التحرير	12ـ11	شتاء 2009	220

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
مقيمون في البيت:ماريو لوتسي	التحرير	12_11	شتاء 2009	135
هناك تبقى : محمد بنيس	التحرير	12_11	شتاء 2009	203
يوميات	التحرير	12_11	شتاء 2009	155
الأعمال الشعرية : نوري الجراح	التحرير	14_13	صيف 2009	308
الأعمال الكاملة : مليكة العاصمي	التحرير	14_13	صيف 2009	304
أيتام سومر : في شعرية حسب الشيخ جعفر	التحرير	14_13	صيف 2009	290
تأملات في تجربة شعرية: محمد الصابر شاعر قادم من مستقبل جيل الثمانينيات	نبيل منصر	14_13	صيف 2009	248
حكيم الحداثة وقيم أخرى	بشير القمري	14_13	صيف 2009	256
حناجرها عمياء : لطيفة المسكيني	التحرير	14_13	صيف 2009	331
الدنو من الشعر	محمد الصابر	14_13	صيف 2009	246
الشعر والسياسة في مسار محمود درويش	عبد الله ساعف	14_13	صيف 2009	180

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
عبد الرفيع جواهري وتحديث الشعر الغنائي المغربي	حورية الخمليشي	14ـ13	صيف 2009	261
فراشة من هيدروجين : مبارك وساط	التحرير	14ـ13	صيف 2009	320
قصيدة النثر	ميشيل ساندرا تر: محمد آيت لعميم	14ـ13	صيف 2009	154
الكتابة بيدين	التحرير	14ـ13	صيف 2009	285
كتابة الصمت والغياب في ديوان الشاعر المغربي محمد الصابر الجبل ليس عقلانيا	رجاء الطالبي	14ـ13	صيف 2009	252
مقيمون في البيت : مختارات من الشعر الشفوي لنساء البشتون الأفغانيات	التحرير	14ـ13	صيف 2009	197
من الخيال إلى التخييل	جان ماري شايفير تر : مصطفى النحال	14ـ13	صيف 2009	101
اليد التي تكتب الرماد	محمد غزال	14ـ13	صيف 2009	120

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
يمنعني من البكاء: مختارات من الشعر الشفوي لنساء البشتون	بهاء الدين مجروح تقديم : حسن نجمي	14ـ13	صيف 2009	199
يوميات	التحرير	14ـ13	صيف 2009	243
ترجمان الأشواق أو الحلم بالكتابة	محمد غزال	16ـ15	شتاء 2010	183
التحديث وحدوده في تجربة الشابي الشعرية	خالد بلقاسم	16ـ15	شتاء 2010	288
الشابي بين التقليد والتحديث	منصف الوهايبي	16ـ15	شتاء 2010	259
الشابي في الخطاب النقدي في المغرب	عمر حفيظ	16ـ15	شتاء 2010	266
الغريب سركون بولص أو قدم جلجامش	نبيل منصر	16ـ15	شتاء 2010	253
قراءة في ديوان (مذكرات زهرة الأوكاليبتوس) لخلات أحمد	بنعيسى بوحمالة	16ـ15	شتاء 2010	233
محاضرة أبي القاسم الشابي عن كتاب (الأدب العربي في المغرب الأقصى)	ـ	16ـ15	شتاء 2010	355
مقيمون في البيت: جمال الدين بن الشيخ	التحرير	16ـ15	شتاء 2010	321

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
من الأرض اليباب إلى الفردوس الاصطناعي	فرانكو موريتي	16ـ15	شتاء 2010	143
يوميات	التحرير	16ـ15	شتاء 2010	320
الشاعرة المغربية عائشة البصري في ديوانها خلوة الطير	نبيل منصر	18ـ17	صيف 2010	327
عطاء الشعر أو البدء الأخير	عبد الصمد حمزي	18ـ17	صيف 2010	219
الغموض وسؤال المعنى	خالد بلقاسم	18ـ17	صيف 2010	2
مقيمون في البيت	محمد خير الدين تر: مبارك وساط	18ـ17	صيف 2010	259
هاينريش هانية والشرق	مجيد الخطيب	18ـ17	صيف 2010	177
وثيقة : رسالة	محمد بنيس	18ـ17	صيف 2010	333
وثيقة : رد البيت على الرسالة		18ـ17	صيف 2010	340
يوميات	التحرير	18ـ17	شتاء 2010	307

3ـ شعر

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
أكتب بالظن وأشبه عصاي	أبو بكر زمال	1	خريف 2000	14
بطاقات بريدية من العالم السفلي	روبرت كيلي تر: حسن حلمي	1	خريف 2000	96
تصفية حسابات	حسن الوزاني	1	خريف 2000	29
قصائد	جاكومو ترينشي تر: الرداد شراطي	1	خريف 2000	9
كلمة الصمت	سيكيغوشي تر: محمد بنيس	1	خريف 2000	19
هذه الاحتمالات	بوجمعة العوفي	1	خريف 2000	21
الوهدة تحتي	محمود عبد الغني	1	خريف 2000	25
يجنون الرياح في سلال خفيفة	مبارك الراجي	1	خريف 2000	12
جمر القرار	وفاء العمراني	2	خريف 2001	19
حدائق صوفية	إدريس عيسى	2	خريف 2001	52
صورة	محمد الميموني	2	خريف 2001	17

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
عصافير الوشاية	عبد السلام الموساوي	2	خريف 2001	33
قصائد	إدريس بلامين تر : محمد بنيس	2	خريف 2001	14
قصائد منشورة بعد وفاة الشاعر	خوصي أنخيل فالنتي	2	خريف 2001	7
مختارات شعرية	مصطفى النيسابوري تر: محمد الزاهيري	2	خريف 2001	122
قصائد	رجاء بنشمسي	3	شتاء 2002	27
قصيدتان : أشجان غيابها برتريه إلى عين عطار	محمد الطوبي	3	شتاء 2002	35
أقفال شرسة	محمد بودويك	3	شتاء 2002	13
إنها العزلة التي تميل عربة على الأرض	عبد المجيد بنجلون	3	شتاء 2002	7
بورتريهات	سعيد الباز	3	شتاء 2002	29
الغيهب	أدونيس	3	شتاء 2002	113
في الطريق إلى عام ألفين	ياسين عدنان	3	شتاء 2002	35

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
لماذا يأخذ الشاعر زوجته إلى الماكدونالد	جلال الحكماوي	3	شتاء 2002	23
قصيدتان : ميدان اللذة ماء حافات الشبقة	كورال باراتشر تر: المهدي أخريف	3	شتاء 2002	20
منتخبات شعرية من ديوان أحد ما دق الجرس	عزت سراييج تر: الرداد الشراطي	5_4	ربيع صيف 2002	84
إعدام حرقا	أنخيل غارسيا لوبيث تر: خالد الريسوني	5_4	ربيع - صيف 2002	25
برد الحدود	أنطونيو غامونيدا تر: المهدي أخريف	5_4	ربيع - صيف 2002	15
قصائد	خوان بيسينتي بيكيراس تر: الرداد الشراطي	5_4	ربيع - صيف 2002	23
لا أحد	خوصي أنخيل بالنطي تر: المهدي أخريف	5_4	ربيع - صيف 2002	8
برتوكول لغوي	عبد الحق ميفراني	6	شتاء 2003	23
شمس منكمشة	نبيل منصر	6	شتاء 2003	25

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
قصائد	برانه موزيتيتش تر: محسن الهاديـمارجيت الهادي	6	شتاء 2003	34
قصائد	عبد الكريم الطبال	6	شتاء 2003	15
قصائد	تاكاشي أديما تر : علي السالم	6	شتاء 2003	12
قلب في شقوق الهواء	أحمد بلحاج آية ورهام	6	شتاء 2003	19
مدارات هوائه السفلي	نفيس مسناوي	6	شتاء 2003	28
منتخبات شعرية	بيي ضاو تر:نور الدين الزويتني	6	شتاء 2003	85
نشيد للشمس	نيكوس كازا نتزاكيس تر: رجاء الطالبي	6	شتاء 2003	10
حجر	عبد الدين حمروش	7	خريف 2003	52
حديقة الألواح	محمد بنيس	7	خريف 2003	7

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
حديقة أورفيوس	نور الدين محقق	7	خريف 2003	49
رأفة المعاطف	سعيد الباز	7	خريف 2003	38
كأني أوان الرحيل	ثريان ماجدولين	7	خريف 2003	34
الكاهن الكاذب أبدو واحدا من أشياء الأرض خلقت لأعيش وأتألم	يوهان كريستيان فريدريش هلدرلين تر : حسن حلمي	7	خريف 2003	85
لا تزال في انتظار اشتعال أشرعة الطوفان	سعاد الكواري	7	خريف 2003	40ذ
مديح النيزك	محمد الميموني	7	خريف 2003	30
نكاية بالغابات	سعد سرحان	7	خريف 2003	44
يوميات برلينية	عباس بيضون	7	خريف 2003	14
أنيقا كالخراب ينهض البحر	نفيس مسناوي	8	ربيع 2004	48
تعليم القياصرة	سليمان جوني	8	ربيع 2004	33
تفريدات العشق	لطيفة المسكيني	8	ربيع 2004	51

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
رتاج المشيئة	عزيز الحاكم	8	ربيع 2004	54
زفير ضوئي في اتجاه اللانهائي	عبد الحق بن رحمون	8	ربيع 2004	54
قال كن... فامحى	محمد بشكار	8	ربيع 2004	39
قصائد	غسان زقطان	8	ربيع 2004	24
قصائد	سليمان جوني	8	ربيع 2004	7
قصائد	عبد الكريم الطبال	8	ربيع 2004	11
قصائد	أحمد زرزور	8	ربيع 2004	30
كبرياء	آمنة البكوري	8	ربيع 2004	109
منتخبات شعرية	شيمس هيني تر:نور الدين الزويتني	8	ربيع 2004	36
أرض مطلقة	لوران جاسبار تر : جلال الحكماوي	8	ربيع 2004	36
أرض خضراء	خوسي لثاما ليما تر : حسن حلمي	9	شتاء 2006	43
سبعة طيور	محمد بنيس	9	شتاء 2006	13

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
صنعنا الأجنحة	نبيل منصر	9	شتاء 2006	24
فن الشعر	بشنيط ويدوبرو تر: سعيد بنعبد الواحد	9	شتاء 2006	32
قصائد	عبد الكريم الطبال	9	شتاء 2006	7
قصائد	محمد بودويك	9	شتاء 2006	16
قصائد	عبد الله المتقي	9	شتاء 2006	28
قصيدتان	صوفيا ميلو براينر أندريسين تر: سعيد بنعبد الواحد	9	شتاء 2006	45
القطار الذي ..	أحمد بلبداوي	9	شتاء 2006	9
القطة التي تعبر الجدار	شان كين تر : حسن حلمي	9	شتاء 2006	34
اليوم السابع لصورة من ألبوم الفلسفة	إدريس علوش	9	شتاء 2006	20
أغنية لدرب التبانة	أحمد هاشم الريسوني	10	خريف 2006	19

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
أقصى درجات ليليان	عبد المنعم رمضان	10	خريف 2006	7
الصدى الرصاصي والصدى الذهبي	جرالد مانلي هوبكنز تر :حسن حلمي	10	خريف 2006	47
صلاة المساء	ارثر رامبو تر: حسن حلمي	10	خريف 2006	41
صمت الرابية	وداد بنموسى	10	خريف 2006	28
فرادة	إدجار ألن بو تر: حسن حلمي	10	خريف 2006	36
قصائد	جيورج تراكل تر: حسن حلمي	10	خريف 2006	54
قصائد	خوسي رامون ريبول تر: خالد الريسوني	10	خريف 2006	50
قصائد	خوسيه مانويل كابيرو بونالد تر: خالد الريسوني	10	خريف 2006	57
قصائد	عز الدين الماعزي	10	خريف 2006	24

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
قصيدتان	أندريس سانشبز روباينه تر: المهدي أخريف	10	خريف 2006	38
لألتهم قسوتي عن آخرها	محمد أحمد بنيس	10	خريف 2006	23
مقيمون في البيت	جاكومو ترنتشي تر: الرداد شراطي	10	خريف 2006	131
النشيد	يوجين غييفيك تر : رجاء الطالبي	10	خريف 2006	42
نور مضاد	جيرمان دروغنبرودت تر: شراطي الرداد	10	خريف 2006	159
هواجس سارة	محمد بوجبيري	10	خريف 2006	15
Les combattants	مراد القادري	10	خريف 2006	30
أبواب كل شيء	محمود عبد الغني	12ـ11	شتاء 2009	78
أغنية	أحمد الملا	12ـ11	شتاء 2009	71
إيهام بالسرد	نوري الجراح	12ـ11	شتاء 2009	59
برازخ الأعراف	لطيفة المسكيني	12ـ11	شتاء 2009	75
سهران كفوهة بندقية	عبد الدين حمروش	12ـ11	شتاء 2009	82

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
شجرة الكلام	دوناتيلا بيزوتي تر: الرداد شراطي	12_11	شتاء 2009	48
الطريق	محسن أخريف	12_11	شتاء 2009	85
غرباء	جهاد هديب	12_11	شتاء 2009	68
قصائد	كازيميرو دي بريطو تر: الرداد شراطي	12_11	شتاء 2009	52
اللبس الأقصى للون	مليتاتو كاكاراشاليو تر: لطيفة المسكيني	12_11	شتاء 2009	43
نساء النثر	مفتاح العماري	12_11	شتاء 2009	64
الودائع	عبد اللطيف الوراري	12_11	شتاء 2009	89
احمرار الأصابع	روني شار	14_13	صيف 2009	37
أنتظرها نارك	رجاء الطالبي	14_13	صيف 2009	91
بوصلة العارف بالله	محمود قرني	14_13	صيف 2009	56
خطورة أن يكون حذاؤك متسخا	عاطف عبد العزيز	14_13	صيف 2009	62
زئير وصهيل	حمزة كوتي	14_13	صيف 2009	47
الطابق الرابع للملهاة	مبارك وساط	14_13	صيف 2009	73
الطرازة	تينا إميلياني تر: الرداد شراطي	14_13	صيف 2009	43

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
لا تستعجل الشمس	جمال اماش	14ـ13	صيف 2009	82
ما قاله امرؤ الخيش	أحمد بلبداوي	14ـ13	صيف 2009	66
مرايا مشروخة	لبنى المانوزي	14ـ13	صيف 2009	96
مغربيات سبع	سعدي يوسف	14ـ13	صيف 2009	29
أشرب في تمزقك	جورج باطاي	16ـ15	شتاء 2010	63
أطفال السلام	أيوب بلمليح	16ـ15	شتاء 2010	139
حياة قاسية	هنري ميشو تر : مبارك وساط	16ـ15	شتاء 2010	71
ضعفي العزيز	عبد اللطيف اللعبي	16ـ15	شتاء 2010	112
قصائد	روبير ديسنوس تر : مبارك وساط	16ـ15	شتاء 2010	78
المشاؤون	محمد الصابر	16ـ15	شتاء 2010	129
هذيان	حسن المفتي	16ـ15	شتاء 2010	88
الأرض بعد أوانها	محمد أحمد بنيس	18ـ17	صيف 2010	169
أشعار خريفية	ألفونسيا ستورني	18ـ17	صيف 2010	86

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
أصوات الكلمة أو الظلال الناطقة	غييرمو إيبانييت	18ـ17	صيف 2010	64
أهبك روحي عارية	خوانا دي إيباربورو تر :يوسف ناوري	18ـ17	صيف 2010	93
إيلا مات كلنا نموت	أحمد لمسيح	18ـ17	صيف 2010	140
بيت سعدي يوسف وقصائد أخرى	إدريس المليانى	18ـ17	صيف 2010	133
خراب	كابرييلا ميسترال	18ـ17	صيف 2010	80
الذاكرة واليد	إدمون جابيس	18ـ17	صيف 2010	55
سافو	دلميرا زكو ستيني	18ـ17	صيف 2010	75
سأفاجئك بالوردة	عدنان ياسين	18ـ17	صيف 2010	165
شظية خشب	عماد فؤاد	18ـ17	صيف 2010	104
صدى القصيدة	الطاهر بنجلون	18ـ17	صيف 2010	45
عشاء أخير	عبد العالي دمياني	18ـ17	صيف 2010	172
مقاه لم يرها أحد	عبد الكريم كاصد	18ـ17	صيف 2010	118
ناي مسحور	مبارك وساط	18ـ17	صيف 2010	154

العنوان	الكاتب	العدد	التاريخ	الصفحة
وأنا أصرخ صرخة مونش في البرية	منصف الوهايبي	18ـ17	صيف 2010	97

4ـ حوارات:

موضوع الحوار	المحاوَر	المحاوِر	العدد	التاريخ	الصفحة
مقاومة الشعر	جونلوك نانسي	تر: يوسف ناوري	1	خريف 2000	83
الشعر،الصمت، المواجهة	مصطفى النيسابوري	محمد بنيس تر: خالد بلقاسم	2	خريف 2001	8
عن الشعر	سانجون بيرس	بير مازار	2	خريف 2001	100
في تبادل الأسماء	سيرج بي	راميرو أوفيدو ترجمة وتقديم بنعيسى بوحمالة	2	خريف 2001	46
الشعر قادر على إنقاذ العالم	إيف بونفوا	ماشاسيري تر: عبد العزيز بومسهولي	5ـ4	ربيع - صيف 2002	53
تمجيد اللبس	عبد الفتاح كليطو	حسن نجمي خالد بلقاسم	12ـ11	شتاء 2009	9
سعدي يوسف : لا وطن ولا منفى	سعدي يوسف	حسن نجمي	14ـ13	صيف 2009	15

موضوع الحوار	المحاوَر	المحاوِر	العدد	التاريخ	الصفحة
أبكي أحيانا لأن لغتي تموت	سركون بولص	حسن نجمي	16ـ15	شتاء 2010	33
عبد اللطيف اللعبي: قد يكون المركز الحقيقي هو الهامش	عبد اللطيف اللعبي	رشيد المومني	18ـ17	صيف 2010	15