

عبد العزيز كوكاس

فتنة بذرة الجمال

محاولات في مداعبة النص

الكتاب: فتنة بذرة الجمال.. محاولات في مداعبة النص

المؤلف: عبد العزيز كوكاس

الطبعة الأولى: 2021

لوحة الغلاف: الفنان بنيونس عميروش

الإخراج الفني: توفيق القزamani

رقم الإيداع القانوني: 2021MO1519

ردمك: 978-9920-713-02-3

الناشر: منشورات النورس

المطبعة: دار القلم - شارع النور، يعقوب المنصور بالرباط

البريد الإلكتروني للمؤلف: gougas61@hotmail.fr



جميع الحقوق محفوظة



الطبعة الأولى 2021

الهدوء

إلى أخواتي البهيات اللواتي كن
دوما سندا لانهياراتي
إلى الجليلات: فاطنة، نجاة،
آمنة وسعاد

على سبيل التشويش

في تتبعه للأصل الاشتقاقي لكلمة «النص *texte*» بوصفه نسيجاً، يقدم رولان بارث تعريفاً طريفاً للنص حين يشبهه «بفص البصل» حيث لا لب ولا قلب، ولكن هناك بصلة تتكون من أغشية ممتزجة يلتصق بعضها ببعض، ونزع غشاء عنها يكشف عن غشاء مماثل حتى النهاية، حيث لا نهاية ولا بداية فكلها أغشية، والغشاء ليس غطاء لنواة أو لب داخلي، وإنما هو غطاء لغشاء مثله.. هذا هو النص الأدبي حقاً، لا غطاء ولا لب، فوجود النص الأدبي ذاتي وليس لشيء مخبوء داخله وهو اللب والنواة بكل أبعاده... إنه نسيج متآلف تتضام فيه كل المكونات الصوتية والصرفية والتركييبية والدلالية بوصفها تناسقاً محكماً للعلامات، يصنع النص ذاته ويعتمل ما في ذاته عبر تدمير العلامة اللغوية وإعادة توزيع نظام اللغة، كما تؤكد جوليا كريستيفا وهي تحاول بناء علم للنص.

جل النصوص التي اخترت توليفها بين دفتي هذا الكتاب، هي نسيج أقمت معه علاقات عشق بعضها امتد لسنوات طويلة، وأخرى فاجأتني بشكل بنائها واكتنازها لمعنى متحول، يغتني ويتجدد مع كل مصاحبة أو ألفة في القراءة، نصوص تحترف اللعب واستطاع بعضها أن يشم مساره الخاص ويكتسي سلطة فرضت نفسها على أجيال متتالية ولا زالت، ما يجمع هذه النصوص هو أنني رأيت فيها بذرة جمال الجسد الإبداعي، أو علامة فارقة في مسار تطور النصوص وتناسلها، سواء كانت شعراً أو نثراً أو تقع في المابين، نصوص تقودك إلى باب الغواية بأفق مفتوح، تجريباً ومغايرة وإبداعاً في الكتابة.. ليس من باب الاستحداث والمغايرة ولكن أساساً من باب اختبار مسارات جديدة لفننة بذرة الجمال، أو ما كان يسميه القدامى «ماء النص ورونقه».

يضرق بارث بين نظامين للقراءة، قراءة تذهب رأساً إلى مفاصل النص آخذة في اعتبارها امتداد النص الخطي وهي بهذا تجهل ألعيب اللغة، وقراءة ثانية تهتم بالرغبة، وتتميز عن النقد.. أن نمر من القراءة إلى النقد هو أن نغير رغبتنا وأن نرغب لا العمل المؤلف بل لغتنا الخاصة كما يؤكد صاحب «لذة النص»، بهذا المعنى أتغيى من هذه القراءة مصاحبة نصوص سكنتني وسكنتها، كما يوحي العنوان الفرعي للكتاب «محاولات في مداعبة النص»، أي الكشف عن فتنة بذرة جمال النص.

**في حضرة المقام
الجليل للنص..**

الكتابة النسائية والإخصاء الذكوري

وراء ميلاد كل إبداع أنثوي عظيم يوجد حامض نووي للرجل!

«المرأة هي اسم لحقيقة الحقيقة»

جاك دريدا

تعكس تجربة المرأة العربية في مجال الإبداع طابعا تراجيديا، إذ لم يسمح حراس المعبد الإبداعي للمبدعات العربيات بالتفوق والخروج عن الحقل المسيج بالرموز والقوانين والأعراف والذي قيد المرأة وحصرها في مجال الأدوار التقليدية كضامن لاستمرار النسل والتربية وأشغال المنزل، تبدو النساء المتألمات في مجال إنتاج الرأسمال الرمزي في وضع بروميثيوس سارق الشعلة المضيفة التي تحيل على الوعي، المعرفة، الفن والإبداع عامة، إنهن أكثر من تعرضن للظلم والألم والإقصاء، كان لا بد لهن من ضرائب باهظة لإثبات تفوقهن في حقل الكتابة والإبداع، المجال الذي سيَجته السلطة الذكورية بقوانينها ورسمت المباح والممنوع وال متاح للمرأة في حدوده، تكلفة من جنون ومرض وموت وقتل رمزي واسناد مواليدهن الإبداعية لمبدعين ذكور فيما يشبه الطرد الممنهج للمرأة من حقل الكتابة، أي من حقل إثبات الذات وتحقيق الاستقلالية والتفرد والثورة على الإقصاء والتهميش وتكسير الطابوهات المنتصبة في طريقهن مثل أغم دائمة الاشتغال حتى بعد انتهاء أزمنة الحرب..

لقد وصلت مي زيادة إلى الجنون، ودخلت المصححة العقلية وتخلت عنها كبار الأدباء والمفكرين العرب الذين فتحت لهم صالونها الأدبي، وتنكر لها

الأهل لأنها مارست ثورة رمزية على التقاليد الشرقية، وماتت معزولة ولم يمش في جنازتها من أوتهم في بيتها ومن صادقها خنوعا بعد أن أثبتت تميزها وتألقها الأدبي وهي التي كانت تتقن تسع لغات وعلى اطلاع واسع على التراث العربي والعالمي.. وفضلت الكاتبة المصريّة مَلَك حنفي ناصف أو «باحثة البادية» الانتحار، لتحتج بالموت على السلطة الذكورية التي تحاول إقصاء المرأة من حقل الإنتاج الرمزي والصراع على أحقية المساهمة في متروبول الإنتاج الإبداعي والثقافي إلى جانب الرجل، إذ كانت المرأة الوحيدة في صالون مي زيادة الأدبي إلى جانب الكبار: طه حسين، أحمد شوقي، لطفي السيد، محمود العقاد، مصطفى الرافعي، خليل مطران، أنطوان الجميل، مصطفى عبد الرازق وغيرهم...

منذ عام 1912، أصبحت ابنة اللغوي المشهور حنفي ناصف، ذات جرأة عالية، تطاوعها اللغة وتنتال على لسانها وقلمها، وهو ما لم يقبله حراس الكتابة الإبداعية الذين سعوا إلى طرد مَلَك حنفي ناصف من المجال الإبداعي الموسوم بالفحولة، فعانقت الموت لتكتب سخطها واحتجاجها بجسدها بطريقة تراجيدية..

فيما وجدت العديد من الكاتبات العربيات في الهجرة ما يمنحهن هواء أكثر نقاء لمواصلة الكتابة والإبداع، وكن أكثر تحررا من زميلات لهن ظلن على امتداد هذه الرقعة العربية يقاومن التقاليد والأعراف والإقصاء في مجال الكتابة الإبداعية خاصة، وبعضهن صمت إلى الأبد.

«زينب» حسين هيكل ليست أول نص روائي عربي

تتفق جل الكتابات العربية المختصة بتاريخ بداية الرواية العربية في شكلها الحديث، على أن الكاتب حسين هيكل هو من دشن بداية الرواية العربية، ومن ثمة تواتر بيننا أن رواية «زينب» التي صدرت عام 1914 باسم

فلاح مصري، هي أول تجربة روائية عربية مكتملة البناء، وتستجيب لمعايير فن الرواية كما وضعها النقاد الغربيون أساسا، ويسود الاعتقاد بأن المرأة العربية لم تقتحم مجال الكتابة الروائية إلا في النصف الثاني من القرن العشرين برواية «أروى بنت الخطوب» للأديبة وداد ساكيني التي صدرت عام 1952 والتي ستصدر بعد سنتين روايتها الثانية «الحب المحرم»..

لكن العديد من الدراسات الحديثة تشير إلى أن باكورة الرواية العربية تعود إلى نهاية القرن التاسع عشر، بنصوص عديدة موقعة من طرف نساء عربيات، وفي مقدمتهن رواية «نتاج الأحوال في الأقوال والأفعال» التي نشرت عام 1885 للكاتبة المصرية عائشة التيمورية (1840 - 1902) أخت الأديب أحمد تيمور، والتي تعتبر اليوم أول إنتاج روائي عربي موقع بقلم نسائي، ثم رواية «صائبة» للكاتبة اللبنانية أليس بطرس البستاني التي نشرت عام 1891، ورواية «فابيولا» للكاتبة عفيضة أظن الدمشقية التي طبعت عام 1895، وسبق للكاتبة السورية أن ترجمت العديد من الروايات الفرنسية إلى اللغة العربية، ثم تلتها رواية «غادة الزاهرة أو حسن العواقب» للشاعرة والمؤرخة اللبنانية زينب فواز التي صدرت سنة 1898، وكانت «صاحبة الدر المنثور في طبقات ربات الخدور» قد سبقت قاسم أمين في الدفاع عن تحرير المرأة، ثم رواية «حسناء الجسد» للكاتبة اللبنانية لبيبة هاشم الصادرة سنة 1898، كما صدرت لها روايتان هما «قلب رجل» سنة 1904 والتي جاءت أكثر اكتمالا على مستوى البناء الروائي وبها اشتهرت لبيبة هاشم و«شيرين» سنة 1907، وستصدر اللبنانية لبيبة ميخائيل صوايا (1876 - 1916) رواية «حسناء سالونيك» عام 1909 التي طبعت بدمشق.

إن تغييب الروايات السابقة على رواية «زينب» لحسين هيكل لا يتعلق بكون هذه الرواية هي التي اجتمع فيها ما تفرق في سابقها، أي أن معيار تحديد السبق في الإبداع السردي الروائي، لم ينبن لدى جل النقاد على معايير جمالية تبرر إقصاء النصوص السابقة عليها سواء تلك التي ألفها ذكور أو إناث، ولكن

كان نابعا أساسا من لاوعي ذكوري يتحكم في توزيع الوظائف والأدوار، ويمنح أوسمة الشرف لمن يحق له اقتحام خطوط البداية والسبق في مجال الكتابة الإبداعية، إنها السلطة الذكورية التي تغيب المرأة قسرا من حقل الإنتاج الرمزي الذي تسيجه لتبقيه مجالا حيويا للرجل.. إنه المتخيل الرمزي العربي الذي يسعى إلى جعل الإبداع والسبق فيه خاصية ذكورية، فحولة عربية، حيث يجب أن يظل جسد المرأة صامتا، محجوبا، خصيسته الحيوية الغواية وأن يكون مجالا للإبداع لا طرفا فعلا في إنتاج رموزه، للمرأة جسدها الطبيعي لتكتب فيه أوبه، وللرجل فحولة القلم الإبداعي لفتح مجالات وحقول إبداعية جديدة، فليس حجب الروايات النسائية الأولى السابقة على رواية حسين هيكل، محض سهو أو قصور في البحث والتدقيق، وإنما هو طمس متعمد لحق المرأة العربية في امتلاك أحقية الكلام والكتابة الإبداعية وحتى تحقيق السبق فيها على الرجل.. تنتبه الناقدة المغربية رشيدة بنمسعود إلى ظاهرة أدبية قديمة منذ العصر الجاهلي وتعلق بالتصنيف الأجنبي الموضوع بمعيار الذكورة، والذي سمح للنساء اللواتي فرضن ذاتهن كشاعرات بأن يربط تفوقهن بغرض الرثاء مثل الخنساء، كترسيخ للاختصاص الأنثوي بالمجال العاطفي (البكاء)، فيما الملاحم والحماسة وغيرها تفوقا ذكوريا، انظر كتابها «المرأة و الكتابة: سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف» إفريقيا الشرق ط2 عام 2002 ص 10-9).

صراع بين نازك والسياب حول أحقية زيادة الشعر الحر

ثمة عطب ما يرافق دوما الإبداعات النسائية ذات الصدى الواسع والأثر المتميز في الحقل الأدبي العربي، يتعلق بترسيخ التفوق الذكوري في حقل الكتابة وقصره التميز الإبداعي على الرجل، تكرر الأمر في أكثر من لحظة تاريخية في محاولة سحب الريادة عن الأنثى في حقل هيمن عليه الذكور بامتياز لقرون طويلة، فقد انفجر منذ نهاية الأربعينيات جدل كبير بين بدر

شاكرا السياب ونازك الملائكة حول ريادة الكتابة الشعرية الجديدة، وأيهما أسبق في تجربة الشعر الحر، حيث ظهرت أول قصيدة لنازك سنة 1947 بعنوان «الكوليرا»، فيما يقول السياب في مقدمة ديوانه «أساطير»، إن أول تجربة له من هذا القبيل كانت في قصيدة «هل كان حباً؟» من ديوان «أزهار ذابلة» الصادر عام 1948..

دخل على الخط نقاد عرب ناصروا السياب في ريادته لتجربة الشعر الحر وأنه أسبق من نازك، وقد تشبثت نازك الملائكة بحقها في الريادة في هذا اللون الشعري، حين كتبت في مؤلفها «قضايا الشعر المعاصر»: (إن بداية حركة الشعر الحر 1947 في العراق، بل من بغداد، وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر، هي قصيدتي «الكوليرا» وقد نشرت في بيروت، ووصلت نسخها إلى بغداد في أول ديسمبر 1947، وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكرا السياب «أزهار ذابلة» وفيه قصيدة «حرة الوزن»).

لكن انتصار النقاد لأسبقية السياب واقصاء المرأة من التنافس حول هذا الحق الإبيسي، جعل نازل الملائكة تنحني أمام العاصمة وتجد مخرجا ذكيا لمسألة الريادة، لترمي بها في حقل شعراء ذكور سابقين عليها وعلى السياب نفسه، تقول: «عام 1962 صدر كتابي هذا «قضايا الشعر المعاصر»، وفيه حكمت أن الشعر الحر قد طلع من العراق ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربي، ولم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدري أن هناك شعرا حرا قد نظم في العالم العربي قبل 1947 سنة نظمي لقصيدة الكوليرا، ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة قد ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ سنة 1932، وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين والمعلقين لأنني لم أقرأ بعد تلك القصائد في مصادرها، وإذا أسماء غير قليلة ترد في هذا المجال منها اسم علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبي حديد ومحمود حسن إسماعيل وعرار شاعر الأردن و لويس عوض وسواهم.. ثم عثرت أنا نفسي على قصيدة حرة منشورة قبل قصيدتي وقصيدة بدر شاكرا السياب للشاعر بديع حقي».

وراء كل إبداع أنثوي عظيم يوجد رجل

قباني أب الإبداع الرمزي لكولين خوري وسعاد الصباح والبقية تأتي!

عام 1959 صدرت رواية «أيام معه» للشاعرة والروائية السورية كولين خوري، ذهب كثير من النقاد إلى أنها تحكي عن علاقتها بنزار قباني، أي وراء كل عمل نسائي عظيم يوجد رجل يلاقي إجماع النقاد في مجال الفحولة الإبداعية، وفي محاولة لإقصاء المرأة من الإنتاج الرمزي الذكوري، وحصر مجال الكتابة والإبداع المتميز على الرجل، ذهبوا إلى أن نزار قباني هو الذي أعاد كتابتها، مستدئين على أن هناك أكثر من صلة بين الرواية وديوان «حبيبتني» للشاعر قباني! ونمت أقاويل عن كون الشاعر السوري جزء من تلك الرواية، مستشهدين بتزامن قصيدة نزار «أيظن» بعد أن أبدعت في غنائها نجاة الصغيرة على إيقاع ألحان الموسيقار محمد عبد الوهاب، مع صدور رواية كولين خوري التي لم يقبل المجتمع الذكوري ثورتها على التقاليد الشرقية.

نجحت رواية «أيام معه» لكولين خوري في أن تحدث هزة اجتماعية وثقافية بأسلوبها وبحبكتها وبرومانيتها الكلاسيكية التي جعلها في مصاف الروايات العالمية، وتحولت الرواية إلى حلبة صراع لطرد المرأة من حقل الإبداع، على اعتبار أن الكتابة الإبداعية حقل رمزي محروس خاص بالفحولة والذكورة، وعلى المرأة ألا تطأه فبالأحرى أن تحوز قصب السبق فيه وتتفوق على الرجل، يقول نور الدين أفاية في كتابه «الهوية والاختلاف: في المرأة، الكتابة والهامش»: «هناك شيء لا واع في الرجل يقاوم الاعتراف بقدرة ما يمكن أن تحوزه المرأة، اللهم إلا القدرة على الخيانة والكذب، هي إذن لا تقدر على الكتابة والإبداع، هي تضع وتلد فقط، أما فعل الإبداع والكتابة فهو مجال مخصوص للرجل، لأن التاريخ يعلمه أن المرأة برهنت على عدم إمكانية الإبداع والتجديد والاكتشاف، وهذا واقع حضاري قائم في عرفه» ص32.

إن الهجمة التي ووجهت بها كولين الخوري، والتي ادعت أن كاتب روايتها هو نزار قباني، تحمل بعدا لا واعيا لدى حراس المجال الرمزي الذكوري العربي من التعرض لاختراق المرأة، ورغم أن نزار قباني رد على دعاة إسناد رواية «أيام معه» إلى أبوته حين قال: (لا فرق إذا كان الكاتب رجلاً أم امرأة، كما أنه لا دخل إطلاقاً للخصوصيات في نجاحها الأدبي أو إخفاقها فيه، فهي إما أن تكون كاتبة أم لا، تحسن التعبير عن أفكارها أو لا)، استمرت عملية التشكيك، ولحسن الحظ أن رواية «أيام معه» أضحت جزءاً من الرأي العام الذي شغف بها واعتبرها عملاً أدبياً رفيع المستوى ولم يسقط اسم كاتبها من سماء غلافها، وأن المبدعة كولين خوري استمرت في إنتاجها الإبداعي ولم تركز إلى الصمت لتسييد فكرة أن المرأة لا تقوى على الابتكار والإبداع في الحقل العربي، وظلت إنتاجاتها في الشعر والرواية كما في السياسة أيضاً.. قوية ومزلزلة للإستراتيجية الذكورية التي كانت تسعى إلى أن تسحب منها ذكائها الإبداعي وحق حيازتها مكاناً لائقاً في الإبداع العربي.. كما حصل مع الشاعرة الكويتية سعاد الصباح التي قيل مرة أخرى إن نزار قباني هو من كان وراء قصائدها، كتابة لا إلهاما، وذلك لأن المبدعة سعاد الصباح نجحت في خلق أسلوبها الشعري وصوتها الخاص وقد توالت الهجمات عليها لمحاولة سحب الاستحقاق الإبداعي عنها كامرأة.. لكن الدكتور سعاد الصباح لم تختر الانزواء إلى الظل والصمت الشعري بل أسست داراً للنشر باسمها وأصدرت مؤلفات في مجالات إبداعية عديدة، وحده التداول المعطوب للإنتاج الثقافي العربي جعل العديد من القراء، وأقر أنني كنت أحدهم، يعتقدون أنها صمتت إلى الأبد.. فيما إبداعاتها ظلت حاضرة بفرادة صوتها الشعري الذي نجحت في فرضه في الحقل الإبداعي برغم الوصايا الذكورية.

أطباء النص يبحثون عن الحمض النووي

لمولود أحلام مستغانمي البكر

الأب الطبيعي لرواية «ذاكرة الجسد» نزار قباني أم سعدي يوسف؟

إن انتشار التعليم ودخول المرأة حقل الكتابة الإبداعية، صعب مهمة حراس المجال الحيوي للفحولة العربية؛ حقل الإنتاج الرمزي، إذ فرضت المرأة اسمها وصوتها، وهو ما جعل الرجل يطور من إستراتيجية السلطة الذكورية لحماية تفوقه الرمزي، بقبول الكتابة النسائية على مضض بشرط ألا تزاحمه على الريادة والجودة الأدبية، يقول نور الدين أفاية: «لكن النظام الرمزي الذكوري السائد والذي يسمح للمرأة بإعلان كتابتها لا ينطلق في ذلك من تقدير معين لقيمة ما تكتب وما تنتج بقدر ما يسعى إلى توريثها وإبرازها ككتابة ضعيفة لا تستطيع الرقي إلى مستوى كتابة الرجل وأن يعمل على إشعارها بأنها ناقصة لا تبدع إذا كتبت، وبالتالي يغدو النظام الذكوري فخًا لا حدود له في إمكانية تسهيل الانتقال من إبداع المرأة». م- س. ص 33

في سنة 1993 صدرت الطبعة الأولى لرواية أحلام مستغانمي «ذاكرة الجسد» التي قدم لها نزار قباني، لاقت الرواية نجاحا منقطع النظير وصدرت لها طبعات متوالية عديدة ونقلت إلى السينما وحازت جوائز عديدة، وقفز بها اسم الروائية الجزائرية الصاعدة إلى سماء نجوم الرواية العربية، وهو ما لم يكن مستساغا لدى بعض النقاد والإعلاميين من حراس المعبد الذكوري للريادة الإبداعية العربية، فانبرت سهام التشكيك في نسبة رواية «ذاكرة الجسد» للأنتى أحلام مستغانمي، وبدأ البحث عن المبدع الذكر الذي خط هذه الرواية الجميلة، كما لو أن وراء كل إبداع أنثوي متميز رجل ما، يجب الكشف عن هويته، وسارع بعض «ضباط الحالة المدنية» من النقاد والصحافيين إلى البحث عن الحمض النووي الذكري الذي أنجب رواية

متميزة على غلافها اسم امرأة، لم ينظر إليها سوى كمنتوج للفحولة، هكذا قام البعض بقراءة «بوليسية/مختبرية» للتقديم الذي وقعه الشاعر نزار قباني على ظهر غلاف الرواية، وهو يقول: «هل كانت تكتبني دون أن تدري.. لقد كانت مثلى تهجم على الورقة البيضاء بجمالية لا حد لها وشراسة لا حد لها.. وجنون لا حد له.. الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور بحر الحب وبحر الجنس وبحر الإيديولوجيا»، لترويج أن نزار قباني هو الأب الطبيعي لرواية «ذاكرة الجسد».. فماذا ستدافع امرأة تخطو أولى خطواتها على درب الكتابة بمنتوج مبهر، خارق، حصد إجماع الكل حول تفردته وعلو كعب من خطه، وهي ترى عملها الأول يسند إلى قامته ذكورية كبيرة في سماء الإبداع العربي؟

بضع سنوات على ذلك، احتدت أزمة في الوسط الثقافي حول من يكون مؤلف «ذاكرة الجسد»، حيث نسبت تصريحات نقلاً عن بعض أصدقاء سعدي يوسف في تونس، حسب ما أوردته جريدة «الحياة اللندنية»، تذهب إلى أن الشاعر العراقي هو الذي كتبها وأورد كاتب تونسي على لسان سعدي يوسف: «عشت مع أحلام كل مراحل كتابتها وكانت تمدني بكل ما تكتبه، وكنت أقرأ وأعيد الكتابة، ولما انتهت أعدت قراءة المخطوط ثم أعدت كتابته ليصير كما هو عليه الآن»، بل استنتج بعض «أطباء النص» أن الشاعر العراقي لمَّح إلى كونه صاحب الرواية في قصيدته «عن اللائي يكتب رواية مشهورة»، التي نشرت في ديوان «حانة القرد المفكر» الصادر عام 1997، جاء فيها:

«إن أنت كتبت روايتك الأولى

متناسية سيرتك الأولى..

وكأن حياتك ليست بحياة

قد تكتب أوراق عن «أسرار» روايتك الأولى..

قد يذكر (س) أنك فرجينيا وولف

حسنا..

لكنك أدرى منه

ومن تلك الأوراق

أدرى بتراب روايتك الأولي».

وذهب الناقد التونسي كارم الشريف بعيدا في تشكيكه في نسبة «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغامي، وميله لنسبتها إلى سعدي يوسف، حين استدل بما قيل عن اعتراف سعدي وقصيده، بتصريح لأحلام نفسها قالت فيه: «من أجمل الأشياء التي قيلت عن هذه الرواية أنه لو حذف منها الغلاف، لن تعرف إن كان كاتبها رجلا أو امرأة».

وكتب إعلامي آخر: «رواية (ذاكرة الجسد) التي صنعت شهرة أحلام مستغامي هي كوكتيل من رواية «وليمة لأعشاب البحر» لحيدر حيدر ورواية مخطوطة للكاتب الجزائري مالك حداد أما سعدي يوسف فهو الذي قام بصياغة الرواية في شكلها النهائي ويخط يده وأحلام لا تستطيع نكران ذلك، وهي لم تدفع له أجرا عن عمله لأن سعدي يوسف كان يتقاضى أجره كل ليلة على موائد زوجها جورج الراسي»..

ثمة ملاحظة أساسية جديرة بالانتباه تتمثل في أن جل هذه الكتابات النسائية الشعرية والسردية التي لاقت نجاحا مبهرًا تم إسنادها لشاعر قيل إنه مجّد المرأة حتى سمي بشاعر المرأة في الحقل الإبداعي العربي، مبدع كبير يملك حجية التفوق والتميز.. فهو من نسبت له رواية كولين خوري، وأشعار سعاد الصباح ثم رواية أحلام مستغامي قبل أن تبرز محاولة نسبتها لفحل آخر هو الشاعر العراقي سعدي يوسف، الذي أعطى الانطباع بطريقة أو بأخرى، على وجود آثار لحمضه النووي في رحم «ذاكرة الجسد»، ثم عاد

ليصرح لـ«الحياة اللندنية»: «الخبر غير صحيح وهو إساءة إلى أحلام وإلي، لا يمكن أن أقوم بذلك حتى مزاحاً، ووراء الخبر «احتدامات» جزائرية - جزائرية في الوسط الأدبي، ما حدث حقاً أنني زرت باريس وكانت تعد المخطوط للنشر فأطلعتني عليه لتعرف رأيي».

لم تثر إشكالية نسبة روايات عربية ذكورية إلى نساء مثلاً؟ أو احتدام الجدل حول نسبة مؤلف عربي ذكوري لمبدع آخر من نفس الجنس؟ ولماذا لم يتم التشكيك في نسب إبداعات كثيرة لنساء مبدعات متواضعات؟ لو لم تحقق هذه الإبداعات النسائية المتنازع على نسبتها تلك الشهرة الكبرى وذلك الانتشار الواسع، أكانت السلطة الذكورية ستلقي بالا لها؟

ويبدو الأمر ليس خصيصة عربية، فقد انبرى جاك دريدا إلى تفكيك النسق الذكوري الغربي الذي اضطهد المرأة ثقافياً من خلال المحكيات والسرديات والمنتوجات الرمزية التي رهنت الحضور الإبداعي الأنثوي بالإرجاء والغياب والموضعة التشيئية، وأبرز آليات التمييز والإقصاء التي استهدفت تجريد المرأة من أي ميزة إبداعية من خلال ما يسميه التمرکز حول القضيب phallogentrisme.

الكتابات والتعبيرات الأدبية فعل والمرأة كائن منفعل

الكتابة أضحت مجالاً عمومياً، لكن للرجل وحده حق التفوق فيها.. هذا ما يوحي به وضع الإبداع في العالم العربي الذي يقيم علاقات اجتماعية مبنية على إخضاع المرأة واعتبارها عنصراً منفعلاً، ولأن الكتابة فعل يهاجم به المبدع عنصرية بياض الورقة، فهي تحتاج دوماً إلى قلم كتكثيف رمزي للقضيب، والمرأة بدون قضيب، أي بدون تفوق رمزي، فلا يمكن لها تنتجه أن يزحزح الإبداع الذكوري عن عرشه الرمزي، يقول جاك دريدا: «إن سؤال الأسلوب هو دائماً سؤال موضوع ثاقب، يكون أحياناً ريشة فقط، ولكنه أيضاً

قلم أو خنجر، بواسطته يمكن بالفعل القيام بهجوم عنيف على ما تنعته الفلسفة باسم المادة أو المأصل لكي يزرع فيها علامة أو يترك أثرا أو شكلا، ولكن في نفس الآن، من أجل إقصاء قوة مهددة وإبعادها وكتبها والاحتباس منها».

la question du style in Nietzsche aujourd'hui t1 10/18 p.236-237 :jacques Derrida

اليوم نحن أمام الكومبيوتر والفأرة ولوحة المفاتيح الأنثى، هل انهار القلم الذكوري؟

لا زالت النساء تبحثن فقط عن حقهن في الوجود الرمزي، ويجدن في الخنساء/الجدة المبدعة الأولى التي قيل لها: «اذهبي أنت أشعر النساء، فردت بنخوة الكبار: بل أشعر الرجال والنساء!» لم يكن التدافع النسائي بهدف إقصاء الرجل من حقل الإنتاج الرمزي، بل فقط لامتلاك أحقية المشاركة في إنتاج التعبيرات الأدبية التي تتناول قضايا إنسانية كبرى تهم الرجل والمرأة معا، في هذا السياق يجب فهم ما صرحت به يوما الشاعرة سعاد الصباح بما يشبه الانتقام من التعاليم الذكورية القاسية التي رفضت الاستسلام لسلطتها ولم تركز إلى الصمت: «القصيدة أنثى وإن كتبها شاعر»، وصرخة أحلام مستغامي التي داومت تألقها الروائي بعد أن استهدفت في محاولة سرقة مولودها البكر، كما لو أن أحلام الأنثى كانت فقط حاملا بلقيط، مع ولادته صار لزاما البحث عن الأب الطبيعي، الذكر الذي ألقى بنطفته في رحم الأنثى، حيث قالت: «فجيعتي أخلاقية وليست أدبية.. أنا أبحث عن أعداء شرفاء، عن معارك فيها نبل، عن أناس يهدوني أخطائي لا أخطاءهم، فأنا لست مسؤولة عن فشل الآخرين (...). لا أنتظر من هذه الأمة العربية أن تنصفني، الكاتب لا ينصفه إلا الموت» (من تصريح لها لوكالة فرانس بريس في 31 يونيو 2000).

في المغرب شرق قائم.. نساء عانين من التشكيك

بين التحرر والهيمنة، تعتبر اللغة والمنتوج الرمزي مجالا للصراع حول من يمتلك سلطة الخطاب الذي عبره تمارس كل أشكال التشكيك والتهميش والإقصاء من حقل الإبداع بل والتدمير والقتل الرمزي لكل المبدعات اللواتي استطن أدبيا أن يبرزن أن لهن نصيبا في صنع الحقيقة بدل الهيمنة الذكورية الساعية إلى تأبيد حقيقة التفوق الإبداعي للذكر العربي، والحق في صياغة خطاب مستقل للمبدعة العربية أو قدرتها على المشاركة في صنع تاريخها المنفصل عن السلطة الذكورية التي ترسم حقيقة الرجل لا حقيقة الإنسان بصفته المشترك بين النوعين.

في المغرب رغم سيادة النزوع الشفوي للمبدعين الذكور للدفاع عن حرية المرأة، وحقها في التأليف والتعبير عن ذاتها، فإن الحقيقة الدفينة في لاوعي العديد من المبدعين المغاربة لا تشكل استثناء عما يحدث في هذا الامتداد العربي، صحيح أن النقاش لم يكن علنا كما حدث في التجارب النسائية المعروضة آنفا، غير أن النميمات المستشرية هنا وهناك تسعى لتسييد حقيقة التفوق الذكوري، من هنا التشكيك ومحاربة النوايا التي قبولت بها فكرة إنشاء رابطة كاتبات المغرب، تحت دعاوى أن الأدب أدب، ولا يوجد أدب نسائي وأدب رجولي!

في المسرح لم يكن ممكنا السماح بظهور المرأة على خشبة الركب، وكان الرجل هو من يتقمص دور الأنثى لسد الفراغ وترسيخ قيم المجتمع الأبوي الذي يؤجل حضور المرأة في دائرة الإبداع حتى تأسيس فرقة «المعمورة» ومع ذلك ظل دورها محصورا في الأنماط الجمالية التقليدية والوظائف المحددة سلفا من طرف الذكور.. وتعرضت العديد من الممثلات الجريئات إلى حملات ركزت كلها على التشكيك في القدرة الإبداعية للمرأة تحت غطاء الخروج عن قيم الاستقامة الأخلاقية!

ويمكن الالتفات إلى نماذج لها حضور وازن في الحقل الشعري والروائي، نجحت في ترسيخ أسماؤها بامتداد عربي وأفق كوني، طاردها الألسن السرية التي تتغىي تجريدها من القدرة على التفوق في حقل الكتابة والإبداع، وأثارت ترجمة دواوين بعض الشاعرات أو حصول رواياتهن على جوائز محترمة حساسية بعض مثقفي آخر الليل، كما لم يخف بعض حراس الحقل الإبداعي المغربي سخطهم على وجود أسماء بعض المبدعات ضمن شعراء كبار في موسوعات أو كتب عالمية، وتم إرجاع الأمر كله إلى تدخل الذكر زوجا أو صديقا.. هل هو إنكار لقدرة الأنثى على الإبداع؟ كما لو أن الكتابة التي هي أنثى مبنى تحتاج إلى قضيب في المعنى.. كأن المرأة لا يحق لها ولوج حقل الكتابة الإبداعية المحتفى بها خارج الحدود خاصة، حتى وإن لم يعد القلم الذي هو خصيصة ذكورية في رمزيته، هو الأداة الوحيدة للكتابة، هناك حراس لقيم الذكورة، عبر زجر المرأة من الدخول إلى حقل الإبداع أو حيازة التفوق، وتحتاج المرأة المبدعة المغربية إلى مجهود خرافي لتعترف بها المؤسسة الأدبية كمبدعة.. وهناك مبدعات مغربيات عديدات، تم التشويش على ذكائهن وتفوقهن الإبداعي بإسناده إلى رجل، خاصة في حالة كاتبات أزواجهن لهم اسم وازن في الحقل الثقافي والرمزي.. رغم أن الكتابة الإبداعية ذات ملمح ذاتي وأناثي لا يمكن أن يتنازل عنها المرء لغيره مهما كانت منزلة هذا الغير، فإبداعاتنا مثل أطفالنا لا نعرضهم للتبني من طرف الغير، خاصة إذا كانت هذه الإبداعات من النوع الذي خلق له طريقا نحو الشهرة والتميز..

شعرية العتبات في ديوان «سلطان احروف»

«إننا بحاجة إلى الخيال كى نواجه تلك
القطاعات التى تفرضها علينا الأشياء»
بورخيس

يبدو الغلاف باعتباره عتبة للبيت الذى يشيده لنا «البناء» عبد الرحيم
لقع والذى يحمل عنوان «سلطان الحرف» في درب «الزجل»، مثل شمس
تنتصب على صدر الصفحة الأولى، تليق بعرش جلوس «السلطان» المفرد
بصيغة الجمع، كشمس «كتكوي، كتكدي، ولي كواه الحرف، ما يجيه ركاد
ففراش، حيث الحرف منغاز، حيث الحرف هواس ف الراس دكان المهرز»..
ليس هناك غير الضوء وظله، في الانصهار الكيمائي الذى تعكسه لوحة
المبدع التشكيلي شفيق الزوكاري.. البوتقة، الانصهار، الذوبان، حيث الحرف
صهد، انحياز حارق، انتماء، لا فراغ في الغلاف، كامتداد أيقوني حيث تمتد
لوحة الغلاف بكامل بهائها، العنوان المتسلطن، الكاتب المكتوي بلهب الحرف
وخادمه المطيع، هوية النص المعلن عن انتمائه منذ البدء، قطرة الحليب
الأولى من ثدي الأم، مجهول الهوية في حضرة السلطان العالم بتفاصيل
مملكته وجغرافيتها السرية، بناسها وكانئاتها.. لا غُفل هنا، فالشمس/الضوء
تعني من أحد وجوهها الكشف/الحقيقة/الضياء/الوضوح.. يقول عبد الرحيم
لقع في طي الغلاف:

«كلشي يبهاات ويكشف

كلشي يبهاات ويخرّف

وتبقى لحروف ضاوية

تاج فوق راسك

هي العولة ف ضيق الحال

هي الزاد

هي لكلام لمطرّز

بذهب المداد».

ترقد اللوحة والعنوان على فسيّساء الدار العتيقة، سحر البناء في المنزل المغربي، ما يعطي للقصر، هذا المعمار النصي الممتد بين دفتي الغلاف، بهاءه وأصالته، توليفا في الخلق له جاذبية الألق، يشمله أيضا صهد هذه الشمس المشعة من لوحة الغلاف، حين تفيض البوتقة على ما حولها.

وفي الأعلى مثل ثريا يمتد العنوان: نحن في مقام الجلالة، إلهي.. يا لهيبة المقام، نحن بحضرة السلطان، والسلطان خليفة الله في أرضه، يلهج بأمره، يطبق عدله ويبين للناس سبل المحجة البيضاء لا يزوغ عنها إلا هالك، يشغل الخدم في حضرته والأسياذ على السواء:

«أروا التاج لمرصع

بثلاث نجومات ضاوية

حطوه على راس السلطان

ومن هنا يبدأ لحكام».

يتكون العنوان.. هذا البهي/المشع، المليء بالسمو، من «سلطان».. كلمة مفرد بهذا الخط الملكي المغربي الذي لا يكتب به سوى الملوك «الشرفا»، كما يقول المغاربة، له هبة الجلالة المرافقة لكل «سلطان»، والذي يحمل معاني إمبراطورية: القوّة والنفوذ، السيطرة، القهر والغلبة، الحجّة، البرهان والدليل، الهيبة والسيادة، العلم والدراية.. مضاف إلى «لحروف» الجمع المعرف كفاية، والذي يجعل «سلطان» معرّفا بالإضافة، ذا هوية وليس نكرة، إنه «سلطان لحروف»، وتضم هذه الأضمومة الشعرية، العديد من الإحالات التي تصب في الحوض الدلالي للسلطان: «مولاك، أمرك، سلطنة الما وسلطنة السما، الله، المولى، نملك، مولا، لملوك، حكام، سلطانك المنفي، ختام، خيول، اللجام، حاكم جاير، قبيلة سايبه، حاكم لقصبية، مكحلة، زناد، خيول مركوبة، عزها وبهاها، سلطان السروت، الخيل والخيالة، أسيادي، سلاطن، مالين، السمع والطاعة...»

يحتفي شاعرنا بـ«الحروف السلطان» لا الحروف العبيد مشرطة لحناك، الموضوعة رهن الإشارة وتحت الطلب، بل هو خادم هذا السلطان، ومن تواضع للحرف رفعه، لذلك يعتلي اسمه صدر الغلاف، في أعلى لا أسفل الصفحة.. والاشتغال بحضرة «لحروف» ليس مهنة، والكاتب المبدع ليس موضوعا رهن الإشارة، منذ البداية يعلن عبد الرحيم لقلع عن انتمائه للحرف/السيد:

«الحرف الوكاد

المسكون بيه

ما يتهنى ما يرتاح

لا فعشوية، لا ف صباح

حتى يعانك الليل بياض الفجر».

والكتابة ليست تسويدا للبياض، إنها حرقه ومسؤولية، اصطفاف، صدق،

لوعة وعشق، وليست ترفاً، لا شيء يعلو على «سلطان لحروف»:

«سلاطة هي ما تقبل

حكام

ما يطوعها غير شيوخ لكلام

صحاب الطابع كبريتي لواح وختام».

وصاحب «الراس بحر» أحد شيوخ الكلام، يعي أن الكتابة «حال»، «وجع»، «سحاب» و«محنة»... لذلك يستدعي الجدة ووصاياها، إيقاظ السلف الصالح من قبولة الغياب ليكون شاهداً على هذا الزمان وأهله، حيث غابت الخيول وماتت الخيالة، ولم يعد الناس على ما كانوا عليه من صدق ومحبة وعشق.. وعبد الرحيم لقلع يلعب دور الشاهد والشهيد، واستدعاء الماضي هو المعادل الموضوعي بتعبير ت.س. إليوت للقيم العليا كالشرف والصدق والالتزام والحب، يقول:

«وأنا ف راسي

يا ناسي

ما لكيت رحمة

ملكايا مع البحر والريح

ولا ملكايا

مع صحبة ناس

سمنها بالخف يريح»

يحيل فهرس الديوان الشعري لعبد الرحيم لقلع على دورة شبيهة بدورة

الحياة من الولادة إلى الموت، من وجع المخاض إلى رأس العزاء، من الحَمام إلى اليمام، حيث تبدأ الأضوممة الشعرية بقصيدة «جوج حمامات» وتنتهي ب «سلطان الما».. تفتح بحوارية الشاعر مع قلبه مصدر القلق والحال، في لحظة المصالحة مع الذات والزمن والتاريخ عبر رمز الحمامات، «الطوبيات، التوميات، الحوريات»، في زمن تبدو فيه الأشياء واضحة، والعالم متأخ متراص مليء بـ«الجودة والسخاوة» وبـ«الحكمة والرزانة».

وأمام عمق التبدلات المصاحبة للعصر، يبدو الشاعر لقلع منجذبا لذلك الزمن الجميل، مفتونا بهذه النوستالجيا إلى الحميمي الحالم حيث صفاء القلب، مهجة الروح، بهاء الصدق، تقاسم الفضاء المشترك مع الآخر، «مراضيين مقاسمين بلا خصام بلا مخالفة»، «النص بالنص».

حيث الكلمة صدق وعشق، والالتزام بأوجاع الناس وقلقهم يملك أولوية لدى الشاعر عبد الرحيم لقلع، لكن ذلك - بأية حال - ليس على حساب شعرية النص، أو التفريط في الإعلاء من الكينونة الجمالية لـ«سلطان الحروف»، حيث الأسماء والأمكنة والذوات لا تحضر بوقائعيها بل فقط كظل شفيف، والكلمات أسبق من الأشياء، من هنا هذا التكتيف الشعري الذي يميز ديوان «سلطان لحروف»، حيث اقتصاد العبارة والاكتفاء بالإشارة، خاصة حين يدخل الشاعر حالة الجذبة كما في قصيدتي «مقام الكتبة» و«سلطان الما».

في قصيدة «سلطان لحروف» تصبح لغة الكتابة موضوعا للتأمل والمساءلة، فيما يشبه الخطاب الميتا لغوي الذي يحتفي بجاذبية لغة الحال.. مسكونا بروح «شهوة الأصالة»، بالمعنى الذي يعطيه لها الشاعر بول فاليري: «تلك الشهوة» هي أم الاقتباسات كلها، وأم للمحاكاة، لا شيء أكثر أصالة، لا شيء هو ذاتك أكثر من أن تتغذى ذاتك من الآخرين لكن يجب هضمهم..» (دفاتر)، التي تجعله يستكنه أعماق دواخله، منجم أسرار لا ينضب، كما في قصيدة «جوج حمامات»:

«يا كلبى

أنا مولاك

وحررت فأمرك

ياك أنا مولاك

وما قدرت نضهمك

ولا قدرت نضك

لسرار المدفونة فيك».

يستمتع عميقا للكلام الذي يقوله «الدعدوع على محايين دم ودموع» و«النخلة
المجردة فلعلالي تتمايل»، أو حين يستفرد بذاته قبل أن تباغته تبدلات
الزمن وسلوكات أهله :

«فيوم وأنا ماشي

جنب لبحر بالليل

فريد داوي مع راسي

بغيت نساوي معاه ميزاني».

«بستان السيدة».. رواية زبئية مسكونة بالحلم والرويا

«قيل مرارا اللمة سلاح.. وهو كلام فارغ،
اللمة لذه، خمر وجذب»
عبد الله العروي

يمنح نص «بستان السيدة» للمبدع عبد القادر الشاوي معنى حيويًا لمفهوم أن الرواية جنس حر حد الاعتباطية، أي جنس مفتوح على كل الإمكانيات الجمالية، يستدعي الحلم والتأمل والوهم وأشباهه، عبر كتابة تسلط الأضواء وتضع نقط الاستفهام، ليس فقط حول القيم والعواطف والعلاقات والأنساق والبنىات والتمثلات التي تحملها الرواية.. ولكن أيضا حول معنى وقيمة مكانتها التاريخية والاجتماعية كما يؤكد ميشيل زيرافا.

يبدو النص السردى الأخير للشاوي غير قابل للاحتجاز النصي، برغم تنصيب المؤلف على جنس الرواية على صدر الغلاف، لكنه ذاته سرعان ما يخرق هذا العقد القرائي في مفتتح النص بالحديث عن الحلم، وهي العبارة التي أضحت مثل عنوان فرعي في الصفحة الموالية للغلاف، بل إن سارده يمنح القارئ حرية التجنيس «في هذا العمل (سمه رواية إن أحببت)». (ص5)

يرسم النص مساره الحر في ذاكرة المتلقي المفترض ليرسو على شكله الأجناسي، إذ المؤلف لا يفرض صيغة «رواية» إلا بما تفرضه مواضع المؤسسة الأدبية، لكنه في فجوات النص ومضمراته، يقوم نص «بستان السيدة» على الالتباس، الاشتغال على النص أثناء كتابته ومساءلة أدوات

الكتابة، موضوعا وأسلوبا وبرنامجا سرديا، يقول السارد: «الرواية التي كانت تُكتب بمداد الذكريات وعواطف التوله والبعد النفسي كما القرب الموهوم والاشتباه والانفعال بكل ذلك وغيره انتهت.

كالإحساس النازع قصدا إلى الفراغ من مخاض متدافع التوترات توقف الألم الممض. لا ولادة، لا صراخ، لا تركيب، أريد القول إنني لم أعد أجد في ذاتي ما يكفي من المبررات السردية للاستمرار في الكتابة، لقد أصبحت الرواية بين يدي على النحو الذي يفيد أنني انتهيت منها وكأنتي لم أبدأ في كتابتها بعد». (ص24)

القلق بدل اليقين، الشك بدل الجزم والقطع بالرأي، النفي بعد الإثبات، الحلم بدل الواقع.. هو ذا ما يؤسس اللعب السرد في رواية «بستان السيدة»: «هنا تغيير المسار، مسار الرواية أعني.. لاعبتها بالفعل في أوائل عام 2007 عندما كنت موظفا في شركة» (ص17).. اللعب هنا باعتباره حركة حرة يُشعر بالحيوية، يستقر خارج الحياة اليومية وقادر على الاحتواء التام للاعب، يقول سعد: «فكان هدفي، صراحة، أن أتملك عالما اختلفته في وحدتي». (ص19)

الموت نهاية أم بداية.. انقطاع أم اتصال؟

إذا كان «الموت تشويشا على نظام الأشياء» على حد تعبير جورج باطاي، فإن الكتابة عنه تفرض تشويشا على اللغة وأدوات الكتابة وبنية الحكاية ذاتها.. تولد رواية «بستان السيدة» من تأملات فلسفية حول الانتحار، انتحار حنان الداودي المعشوقة الافتراضية لمؤلف الرواية الافتراضي، نهاية بعد بداية حب مفترض، حالم وواهم.. موت حنان جاء في سياق تجربة ترجمة كتاب من اللغة العربية إلى الفرنسية، أي منح النص المراد ترجمته حياة جديدة في حضن لغة أخرى، مشروع الترجمة لا نعرف عنه سوى أنه بداية

علاقة إلكترونية، أو تواصل افتراضي بين جسدين لم يلتقيا إلا في الحلم؛ رجل وامرأة.. يُوشر الكاتب على ملاحظة في نهاية الرواية قائلاً: «لم تُعن هذه الرواية بالكتاب الذي ترجمته حنان الداودي، فوجب التنبيه».

نهاية حياة حنان المنتحرة هي بداية ميلاد الرواية، نهاية دراماتيكية حزينة بعد انبثاق علاقة حب موته ملتبس، يُشرع الباب واسعا أمام الأسئلة الوجودية الكبرى، يستعيد الذكريات العذبة في أماسي حزينه، يختبر العواطف والانفعالات اللاواعية والهشاشات المصاحبة للوجود الإنساني القلق.. انتحرت حنان وتركت أشعارها ورسائلها وما قالته وما لم تقله، لسعد الحي الذي يحتاج إلى الإحسان أكثر من الميت كما يقول انتيضان.. «من يموتون يضعون حيلة خبيثة نحو الأحياء، يتوارون تاركين لهؤلاء مهمة تفسير فكرهم أي أن يتجادلوا حول ما قالوه وما كان ممكنا أن يقولوه، وما كان عليهم أن يقولوه، بل وحول ما لم يقولوه أبدا» («لسان آدم» عبد الفتاح كيليطو). أو كما يقول كارل ماركس: «ليس علينا أن نعاني فقط الآلام بسبب الأحياء، وإنما بسبب الموتى أيضا «فالميت يمسك بالحي» (رأس المال المجلد 1 ص7).

رحلت حنان الداودي وتركت لسعد ما يتقده من الموت: «إلى جانب رغبة متأججة، كلية ومطلقة، كنت أداريها طول الوقت، أقصد أن أكتب رواية وانتهى الأمر.. بعد أن جافيت عالم الكتابة والنشر سنوات كدت أموت فيها من الانحباس». (ص21)

تبدأ أحداث الرواية - إن قدر لنا حقا أن نمسك بخيوطها على النحو التقليدي، أقصد رأس الحكاية - من مشروع ترجمة كتاب من اللغة العربية إلى الفرنسية، بعد أن طلب صاحب دار نشر من سعد مساعدته على إيجاد مترجم، ستدخل صديقته وحبيبته السابقة مريم البدري لتقترح عليه اسم صديقته الحميمة، الشاعرة حنان الداودي التي اشتغلت على العديد من

الترجمات واستطاعت أن تمنح نصوصا عديدة حيوات أخرى في لغة أجنبية، وعجزت عن أن تبقي على حياتها.

سعد وسيط الترجمة، سيصبح ترجمانا للأشواق الدفينة، مُشعلها وموقد حرائقها التي سيصطلي بها أيضا، وستمنحه حنان المنتحرة، مذكرات ويوميات ورسائل... ما ينقذه من الموت.. أقصد ذلك الجفاف والانحباس في الكتابة الأدبية الذي أنهكه، إذ نشأت علاقة عشق سرية حاملة أو واهمة أو مفترضة، بين سعد الموظف في شركة إسبانية للاتصالات وحنان المتزوجة من كريم السعداني الذي يوجد على حافة الموت بسبب مرض عضال، وإذا صح أن وراء كل رواية عملية قتل ما، فإن الكاتب يمنح موتاه جنازة تليق بهم، أو يعيد بعثهم في نص حكائي باذخ مبنى ومعنى.. هو «بستان السيدة».

تنمو الحكاية انطلاقا من الذاكرة، وعبر الأثر الذي تركته حنان الداودي مكتوبا أو موشوما في رسائل إلكترونية حارقة وقلقة بين سعد وحنان، وحين تكتمل الحكاية في ثنايا الألم وتواشجاته، يمنح سعد مشروع الإبداعى بدمه على خذه إلى قارئه الأول لنصوصه الإبداعية.. صديقه أحمد الناصري، الذي يوسع متاهة الحكاية عبر فتح كوة جديدة نحو نص روائي إسباني «الوداع الأخير» للكاتبة الإسبانية سيبيا جويس، الذي يتحدث عن علاقة مستحيلة بين ساندرأ وعشيقتها/معشوقتها مونيكا.

المكر هو ما يؤسس لعبة الحكاية في «بستان السيدة»

في تتبعه لهذه الهشاشة التي تتلبس بشرط الوجود الإنساني، وفي محاولة سبره لأغوار العواطف وتموجات المشاعر والإحباطات الغامضة المحيطة بانتحار حنان الداودي وهي على وشك إخراج حب مزئزل من حالة الكمون إلى حالة الوجود.. يلجأ الكاتب إلى نصب الفخاخ لنسج خيوط الحكاية، التي تبدو للوهلة الأولى مفككة وصادمة للقراءة المسطحة والاستعجالية، لكنها

ذات معمار ملتبس وملغز يرسمه سرد بلغة أنيقة، وما يبدو غير متناسق أو غير مركب وفق النسق التقليدي للحكاية، يتواشج عبر خيط دقيق متناسق يمنح القراءة العاشقة حرية اللعب، وقراءة النص من أي فصل شاء ليقبض على خيوط الحكاية، رأسها وذيلها ويمكن أن ينجز التكملة بنفسه..

ليس هناك غير المكر - خارج أي بعد أخلاقي - في رواية «بستان السيدة»، فالناشر وبدافع ترجمة كتاب لا نعرف عنه شيئاً، من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية، يورط سعد في كتابة رواية شخصيته التي ليست هو، في علاقة دراماتيكية مفترضة مع حنان الداودي، ومريم البدرى بمكر تورط صديقها القديم بأن تقوده نحو بستان السيدة، الشخصية المأساوية المتزوجة من كريم السعداني، تمده ببريدها الإلكتروني مرفوقاً بصورتها التي ستقوده نحو مهاوي سحيقة.

وأحمد الناصري/القارئ اللبيب الذي سيوسع من متاهات الحكاية بوجه، برسالة ملغزة وماكرة، الكاتب سعد نحو النص الإسباني «الوداع الأخير»، الذي سيكون هو الرواية المفتتح بعد فصل «كيف أن الانتحار نهاية»، كنص حوارى يهاجر من لغة أخرى، وسعد نفسه أو شخصيته الأخرى المفترضة، سينشئ حكايته في تداخل نصي مع رائعة سليبييا جويس، حيث «سينتهي التراسل في رواية سليبييا جويس بالانقطاع الذي هو الانتحار أيضاً، وينتهي في روايتي بالانتحار الذي هو الانقطاع أيضاً، أعني بذلك الفعل الذي أصبح بقوة الضجع انتحاراً أقدمت عليه حنان الداودي» (ص41).

ذات المكر يقيمه المؤلف سعد مع شخوصه وفي مقدمتهم حنان الداودي التي لم تكن رسائله الإلكترونية نحوها بلغة الوسيط المحايد بين الناشر والمترجم، وإنما كانت رسائل ملغزة مليئة بالشجن والتدفق العاطفي والتوقعات والاستمالات والفضاخ والإشارات... يقول: «غير أن رسالتني، فيما أذكر وحتى حين لا أذكر شيئاً، كانت تخفي، كعادتي كلما خاطبت النساء أساساً، شيئاً من الطمع، الطمع الدفين الذي لا أعرف كيف استولى على

عواظفي واستقر في نفسي، الطمع الذي يمكن أن ينتهي بالمفاجأة» (ص14)، رسائل سعد الإلكترونية كانت أشبه بنصب الضخاخ نحو «فريسته» صنو عزلته الباردة، مبرئة من سقم علاقة سابقة بصديقتها «أريد في البداية أن أقدم لك نفسي لكي تسهل مهمتي» (اللعين أنا، لماذا أريد فعل ذلك، وكان من الممكن أن أشرح لها مباشرة ما كنت أريده منها؟ ما المهمة أيها اللعين؟) (ص15).

لقد كتب رسالته الأولى المفترض أن تكون جد عادية للتعريف بنفسه وكيف حصل على بريدها الإلكتروني عبر صديقتها، وأن الهدف من التواصل هو أن يعرض عليها مقترح ترجمة كتاب، بدل أن تصبح هي ذاتها ترجمانا للأشواق.. إنها رسائل مناورة غامضة وماكرة وغير محايدة ألبته.. ذات المكر سيتعامل به السارد اتجاه قرائه المفترضين حين يوهمهم بعلاقة افتراضية مع حنان الداودي بعد أن يبدأ بالشكوى من أنه لا يملك موضوعا للكتابة، إذ «اللغة تسعفني ولا يسعفني الموضوع»، ثم يؤكد «ها الموضوع فأين اللغة؟» وستكون الوحدة القاتلة والعزلة الباردة دافعا له لكي يخلق علاقة افتراضية لم تتحقق مطلقا بين كائنين (الشخصية والمرأة).

«بستان السيدة» رواية زنبقية بامتياز، بلغة إشارية ذات نفس صوفي، فالتعنوان نفسه ذو منشأ صوفي من بستان السيدة فاطمة الزهراء إلى «بستان الواعظين ورياض السامعين»، لابن الجوزي وكتاب «بستان العارفين» ليحيى بن شرف النووي، وحلقات المديح والسماع الصوفي الذي يسمى لدى الصوفية «بستان السماع»، ولغة الحلم لأن الرواية كلها هي خيال ورؤيا، «غير أنني أرى لقاء ما يدعوني إليه» (ص63)، و«حلمت بأن اللقاء الباريزي» و«أنت في حلمك يا هذا ذاهب إلى باريس» (ص65)، و«كانت تلك الأيام في الحلم باردة»، «هل كان من المفروض أن أتوقع كل شيء في الحلم» (ص66).

بعد بياته الدبلوماسي في أمريكا اللاتينية، يعود إلينا عبد القادر الشاوي بنص محبوبك بماتنة، بلغة رائقة، وبقدرة على جعل الافتراضي والوهمي

والحالم متجسدا بين دفتي رواية ترسخ القطع مع «الواقعية» وتحل رؤيا عمق إنساني يسائل الموت، الكتابة، الحب، واشتباكات الوجود ومتهاته في نصه المتميز «بستان السيدة».

ديوان «أرق الملائكة» لعائشة البصري

المرأة التي تملك من الضجر ما تفرق به الملائكة

«للمخيلة أناس سعداء وآخرون أشقياء، لها قديسوها ومرضاها،
أثرياؤها وفقراؤها، ولديها أيضا مجانيها وحكماؤها»

باسكال

عائشة البصري ليست طارئة على الشعر ولا أتت إلى أرضه الطيبة متأخرة، منذ ديوانها الأول «مساءت» تبدو قصائدها كالبنيان المرصوص، مكتنزة بماء الشعر ورونتقه، بذرة جمال قصائدها هو ذلك التآلف المطرز والمتناغم بين الصور والإيقاع والأساليب التي تنم عن تملك قوي لصناعة الشعر، لقد قررت القصيدة بمشيئة طيبة أن تأتي إلى عائشة البصري مثل الربيع الطلق، مكتملة البناء، تامة المعمار، ممشوقة القوام، والدليل «أرق الملائكة» الديوان الثاني الذي اخترت قراءة مصاحبة فيه تركز على النصوص الموازية من مفتتح الغلاف وعنوان الديوان..

اختارت عائشة البصري منذ أول عمل إبداعي لها أن تقيم في الما بين، على الحدود بين الأجناس بروح مشاكسة، ممتلئة بشغب اللعب بتلك الطفولة التي لا تمحي مهما تقدمنا في السن، من هنا هذا الاحتفاء المستحق بإبداعاتها التي اختبرت لوعة الشعر وجاذبية النثر..

في عتبة الولوج، يطالعنا عنوان النص المشع مثل بلور متعدد الأضلاع، يعطي لكل الوجه الذي يريد، «أرق الملائكة» خبر لمبتدأ محذوف أو مبتدأ لخبر محذوف تقديره (هذا أرق الملائكة) ومضاف إليه، مع وجود توتر دلالي

بين المسند والمسند إليه، فالأرق سارق النوم، حين يخاصم النعاس الجفون
نقيض الراحة الجسدية والنفسية، والأرق مرتبط بالليل وله أسباب ارتبطت
في الذاكرة الشعرية باللوعة كما لدى أبي فراس الحمداني:

إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى وأذلت دمعا من خلانقه الكبر

وبالفراق واللوم والهجران، وهو صنو الليل الذي يبدو بلا آخر له حين
يرخي سدوله بأنواع الهموم ليبتلي، حيث قال الشاعر القيرواني:

يا ليل الصّب متى غده أقيام الساعة موعده

أو كما أنشد امرؤ القيس:

فيا لك من ليل كأن نجومه بكل مغار الفتل شدت بيدبل

وارتبط الأرق بالخوف والعتاب والحزن كما لدى النابغة الذبياني:

كليني لهم، يا أميمة، ناصبٍ وليلٍ أقاسيه، بطيء الكواكب

تطاوّل حتى قلتُ ليسَ بمنقضٍ وليسَ الذي يرعى النجومَ بأيب

وبذلك الليل الذي تبدى لبعض الشعراء همًا ثقيلا لا ينقضي كما ورد على

لسان الشاعر بشار بن برد:

وطال عليّ الليل حتى كأنه بليلين موصول فما يتزحزح

لكن أرق الشاعرة عائشة البصري يرج المعنى وينزاح بعيدا عن الذاكرة
الثقافية والشعرية والدينية، كما يبدو في علاقة التوتر بين المسند والمسند
إليه في عنوان الديوان، فحين تنام الملائكة يجتاح الأرق الشاعرة، إذ علينا
استحضار البعد الاستعاري لجن الشعر وشياطين وادي عبقر، فالشعر غواية
ولا تحلو نغماته وعذاباته إلا في سكون الليل، في الأرق المشتهى، حين تنادي
القصيدة بشاعها غير القابل للتأجيل.. هناك ملاحظة أساسية تلفتنا في

مجلد إبداعات الشاعرة عائشة البصري، تتمثل في أن جل دواوينها لها علاقة بالليل كما تؤشر على ذلك عناوينها:

«مساءت» منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب 2001.

«أرق الملائكة» عن دار عكاظ، الرباط، المغرب 2002.

«شرفة مظأة» منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب 2004.

«ليلة سريعة العطب» عن دار النهضة، بيروت، لبنان 2007 وصدرت طبعته

الثانية عن منشورات مرايا طنجة، المغرب 2009.

وحتى روايتها الأولى، تحيل على زمن الليل:

«ليالي الحرير» عن مكتبة الدار العربية للكتاب بالقاهرة، مصر 2013.

الأرق صنو الليل وربيب الخلوة، insomnia اضطراب في النوم وتقطع في توقيتته الطبيعي، النوم هو الموعد الإجباري للجسد والروح، أخ الراحة ورديف للموت هو «يحييكم ثم يميتكم ثم يحييكم...»، والأرق اضطراب وسقم حين يخاصم النوم جفوننا، تحضر كل العذابات، أما الملائكة فمن الملائك التي تعني الألوكة، أي الرسالة الطويلة التي يبعثها الله مع الملائكة، التي تحيل على مخلوقات نورانية تعيش في السماء، مطيعة لا تعصى أمرا إلهيا، لا تأكل ولا تشرب ولا تتناسل... فيما ملائكة عائشة البصري تحلم، تعشق، تشاكس وتشكي من الضجر وتتساءل بحيرة حول معنى الوجود وإيحاءات الكلمات وقسوة الأشياء، ترفض الإيقاع المتكرر لوطأة الزمن، ولها من الوجود همّ حد القلق على إيقاع التأمل الوجودي غير المهادن.. إنه أرق الشعراء كما تحيل على ذلك إحدى قصائد الديوان.

الملائكة أيضا تحيل على الأطفال الذي يضحكون مع الملائكة من صنفهم، وتحضر في الديوان أعلام تتقاطع مع أسماء أبناء عائشة البصري: لينا،

شامة، والمهدي.. كل منهم له حلم وقلق وتطلع نحو أن يشذبوا أغصان الكون من شوكة، ويقطفوا موز الحداثق ويعصروا غيم الأفق ليقطروا شهبه في فم العطشى.

بهذا الأفق المفتوح والمصاحبة العاشقة، نستمر في رسم جماليات الكون الشعري لعائشة البصري من خلال ديوانها الثاني «أرق الملائكة»، لقد قرأت شعرا موقعا في محكي المبدعة عائشة البصري أكثر مما وجدته في دواوين كثيرة ترمي بها المطابع اليوم، وقرأت سردا مكثفا وموحيا في قصائد عائشة البصري أكثر مما وجدته في روايات عديدة..

إن ما يغذي شعرية ديوان «أرق الملائكة» هو القدرة على الانتقال السلس من الحلم إلى الواقع، التوتر المقصود بـ«سوء نية» لإفلاق غبطة الدليل اللغوي وسعادته، دون غموض مصطنع بين مدارج المبنى ومراقي المعنى، كأنها تدعو عليه «روح يا نوم من عين حبيبي» أقصد المعنى.. أعتبر ديوان «أرق الملائكة» الذي صدر عام 2001 مؤسسا لبوح عائشة البصري، به رست كينونتها الشعرية وهو ما سينتال تباعا مثل شلال «بين طيات الموج»، «ليلة سريعة العطب»، «خلوة الطير» و«شرفة مظفأة»، وأيضا في إبداعها النثري/السردي الذي لا يخلو من أثر شعر.

ذاك جزء مما يصنع حيوية التجربة الشعرية لعائشة البصري التي لا يسندها غير الماء الطاهر لقصيدتها، ولا يسهم في تألقها سوى سوء نيتها الشعرية وغوايتها في قول ما لا ينقال في زمن حراس الحب.

المصطفى غزلاني: الكائن المتعدد الأبعاد

«ربما يتحدد مكاني داخل قشرة جوز
ولكنني أعد نفسي ملكا بلا حدود»
شكسبير في «هاملت»

ثلاثة دواوين: لغة تصويرية تطارد معنى المعنى

منذ نزل على أرض القصيدة عام 1999، ضيفا عزيزا حاملا لـ«خرائط الغيم»، التي أخذت تطالعنا قطرات سمائها الأولى منذ بداية التسعينيات، بدا المصطفى غزلاني كائنا حالما، رجلاه ممتدتان في جذور تربة الأرض ورأسه يخلق عاليا في سماوات بعيدة لا تبدو بالعين المجردة، مسكونا بقلق وجودي جسور، ومتسلحا بعبارة رائقة تمتح من العمق البدوي ومن الإشكالات الكبرى التي صاحبت الإنسانية: الحب، الموت، الحلم، الحرية والزمن.. وحين ضاق به الحال وفاض به الوجد بعد تجربة مزللة في علاقته بالزمن والحياة والرحيل و«مهاجر اليتيم»، كان ديوانه الثاني «أشياء أخرى»، مسكونا بسفر الذات في أعماق كينونتها، في انكسار شرطها الوجودي، لذلك بدت لغة المصطفى غزلاني في فصلي الديوان الصادر عام 2003، «مهاجر اليتيم» و«أشياء أخرى» أكثر تشظيا وزئبقية، بصور وانزياحات شفيفة ترصد روحا حائرة متوترة تغلي وتمور.. أضحت اللغة أكثر تشظيا، وتطفئ فيها العناصر غير اللفظية كأنها تحاول أن تمنح المعنى لما ليس له معنى، ويمحي تدريجيا ذلك اليقين الصارم الذي اتشح به ديوانه الأول الذي كتبت قصائده في تسعينيات القرن الماضي، زمن المد الحقوقي والديمقراطي بالعالم وعبره ومن خلاله المغرب.

في «أشياء أخرى» يتعزز البعد الرؤيوي لمصطفى غزلاني ببعد بصري عميق، يشي بإدراك أكبر لتشابك الأزمنة، والإيمان بالإنسان المتعدد الأبعاد، والكينونة الإنسانية غير المغلضة بثبوت الجغرافيا وتحولات التاريخ، بل بجوهر الوجود.. لذلك تعمل اللغة على تحرير الشاعر من الأدلجة والواقعية السطحية ومطابقة الكلمات للأشياء، وتحنيط الماضي، أمام غربة الذات عن زمنها، وصدمة الانهيارات والانكسارات الكبرى والخذلان العام، يرتق الشاعر لغته الخاصة، يبحث في المجازات وأشكال الترميز عن بلسم لجراح التآكل الذاتي..

نجح الشاعر غزلاني في صقل لغته وأدواته الشعرية التي غدت أكثر توهجا، بعمق رؤيوي يحاول القبض على الزمن المنفلت من بين أصابعنا، من هنا طغيان معجم الرحيل على قصائد الأضمومة الشعرية «هجرة، مهجر، سقوط..» وليس من سبيل لمطاردة المتشظي المتعدد الأبعاد سوى تشذير اللغة الشعرية ومحاولة تحريرها من خطيتها.. «تحمل أيها القول الفاضح، تواريخنا كأعمارنا من مسقط إلى مسقط» («أشياء أخرى» ص46)، ولا دليل لا يكذب أهله في عتمة الظلال، العزلة، السقوط، الصمت، الموت.. سوى العشق والحلم في زمن يأكل أبناءه بلا شفقة، «حملني شهادة بعنوان غير تام والصمت فج بظلمين متقاطعين ليسا يهديان إلى السير، ليس يرشدان إلى الطريق» («أشياء أخرى» ص43).

لم تعد الرؤيا مخملية كما في «خرائط الغيم» الباكورة الإبداعية للمبدع المصطفى غزلاني، فالتعدد والهجرة من لغة إلى أخرى، والحلم والحب والسفر والموت.. ستخلق في القصيدة الواحدة أصواتا متعددة، حوارية ثرية بنفس درامي، فالتجربة الوجودية التي مر منها الشاعر تركت بصمتها تصورا ولغة في «أشياء أخرى»، وعمقت إحساس الذات المبدعة بضغط الزمن وتشظي الأشياء من حوله في زمن السقوط. ولأنه ابن الريف، المحنقي بداوته في عمق إبداعه وفي معيشه، فإنه يمنح الأرض جسد القصيدة، والزمن شكل

الأفق الممتوح على الممكن لا الثابت، على المختلف لا المؤتلف، المتعدد لا الواحد، لذلك يعود المصطفى غزلاني إلى شعرية المنثور، حيث يحاول السرد منح لغة الشعر حياة أخرى، والقبض على هذا المتعذر لمسه، ذاتا موزعة بين السفر والرحيل والمرض والموت والقلق وبين شهوة الكلام عن عذابات لا توصف، وانهيارات أصابت كل شيء، وخلخلت حتى علاقة الشاعر بذاته، «عند كل صباح تتلكأ قدماه عن المشي تتعثر، لم يدرك أنها أشلاء حلمه الأكبر كانت ترفض الموت» («أشياء أخرى» ص16).

الشعر بيت والحكاية عراء

الشعر مسكن وجودي، التكتيف الأعلى لعالم يزداد صغرا في «التلسكوب» الإبداعي فيما تعقيداته لا تتوقف، وحين يضيق البيت الشعري بساكنه، تفتح نوافذ الحكيم على العراء.. هل يختار المبدع جنس كتابته؟ أبدا، لأن إبداعه يكتبه، إنه يكتب بيد ثالثة، على اعتبار أن الكتابة مراوحة بين الوعي واللاوعي على حد تعبير الشاعر محمد بنيس.. فحين كفت السماء عن أن تمنح الشاعر «خرائط الغيم» وأن تمدّه بأسرار «أشياء أخرى»، أو تحمله إلى أقاصي «رعاة النور الأسود»، الذي يوازي فيه الشاعر بين الصورة وظلها، وجد المصطفى غزلاني نفسه في حضنه الأول، وشي الحكاية.. فكانت «بيض الرماد»، التي ليست «بيضة الديك»، ثالث مشروع روائي لهذا المبدع المسكون بكينونة الأسئلة الوجودية المعقدة، كأنه يجيب بطريقته على السؤال البيزنطي: «من الأسبق إلى الوجود: البيضة أم الدجاجة؟»، ويقر أن «بيضة الرماد» أسبق من «الجراء» وجودا، لحكمة في نفس «المصطفى».

«بيض الرماد».. هذا الحكي القادم من سلالة باذخة

القتل والإفناء وإنقراض السلالة هو ما يحكم «بيض الرماد» ذلك البيض غير المخضب والذي لا يحمل في ذاته هوس تأييد السلالة، حيث تسارع شخوص الرواية إلى وضع حد وجودي وفكري لكل أشكال الاستبداد والأنماط الذكورية/البطيركية، والتسلط والاستبداد.. رواية «بيض الرماد» هي صورة فواحة عن زمن لا يلد إلا عقمه الذاتي، زمن محكوم بنهاية السلالات، العلاقات والبنيات، فشخصها، لم يكن همهم سوى الخروج من حالة التسلط والاستبداد والديكتاتورية، لذلك فإن «بيض الرماد» تبدو مثل وأد وتصفية سلالة الخنوع والانتكال والاستسلام للقدر وللقوى الاستبدادية، وبذر جينات جيل جديد لا يرى في نواة الذكورية سوى مجتمعا مغايرا..

قبيلة أولاد حمو ببن سليمان في القرن 19، هي نموذج مصغر لمجتمع مغربي قيد التحول وإعادة التشكل، مجتمع رعوي يصطدم بأسئلة جديدة وبتعقيدات مغايرة، لم يعد للسي الكبير - رمز التسلط والاستبداد - ما يقدمه، لم يعد كبيرا.. رواية «بيض الرماد» التي تمتد على (183 صفحة من الحجم المتوسط)، والتي تم إدراجها في بعض مقررات الجامعات المغربية، تحمل بيض الخصوبة لهذا المبدع المتعدد.. السي الكبير السيد النافذ في قبيلة أولاد حدو، المتسلط الذي لا يترك شيئا للصدفة، كل شيء هنا تحت نفوذه وجبروته من شرق القبيلة التي لا يحد سيادتها سوى الواد لحمر، ومقبرة الأموات في الجهة الجنوبية، والخيام الشائكة في الحدود الشمالية، ويحدها غربا هذا المحيط الأسطوري الذي لا حد لسطوته.. بحر الظلمات، ثم هذا العلال الذي لا يُعتلى عليه، ابن المعطي عاشق «عبيشة» الفقيرة ذات السلالة القابعة في القعر الاجتماعي (عائلة السي قدور)، الراعي الذي يعيش في عزلته بعيدا عن تعقيدات التركيبات الاجتماعية القروية بكل قيمها (طاعة/ استبداد، سيادة/عبودية، إقطاع/خدم، سادة/رعاة، مركز/هامش، قمة/قاعدة اجتماعية تغوص في قعر الهشاشة والتهميش).

علال البطل الذي سيعشق «عيشة»، الفتاة المهمشة قصرا، المغتصبة في وجودها.. حين يعود علال ليلا إلى القرية تنفتح عيناه على سماوات أخرى، الحياة الحقيقية لأهالي القرية وتورط والده في المحذور.

«جرا».. حين تمارس الشخوص عصيانها على حالهما

الاقتصاد هو السمة الأساسية للعمل الروائي الثاني للمصطفى غزلاني، اقتصاد في الشخوص، في تداعي الأحداث وفي اللغة السردية، أمام غزارة الدلالة وانفتاح أفق الحكاية التي لا عيب فيها سوى قصرها.. تشد قارئها وتسافر به إلى عوالم فسيحة خارج الممنوع الذي يسور القرية مهد أحداث الرواية.

منذ البدء تعلن الشخوص عن تمردها، ستنتفض جراً في وجه الكاتب المفترض يوسف رافضة كل إملائه وعجرفته «وكيف سأتحمل الوضع الذي أردته لي، وهو يخالف نمط حياتي تماما، العام منه والخاص» (ص 21). «عليك أن تمنحني حريتي، وإلا كيف وأنت تقيدني بكل هذا؟» (ص 27).

صواب ذاته الشخصية التي لها حضور هائل في الرواية، والذي اختاره يوسف عاشقا لجراً وفرض عليه أن يظل منصاعا لسلطته، «اسمع صواب، عليك ألا تنسى حقيقة أمرك، أنا من استقدمك بغاية أداء مهمة واحدة ووحيدة، لا أريد منك اجتهدا أو تأويلا أو تفسيراً، وعليك أن تحمل ما أريد لك» (ص 41).. يوسف المنكسر، المحبط، المهزوم يخوض بطولته الورقية بحزم ويريد بسط سلطته على كائنات حلمه، لكنها تأتي.. فالتحرر من المواضع الاجتماعية والأخلاقية ومن البرامج السردية الصارمة هو الذي يدفع الشخصيات بنوع من العناد لترسم مسارها الشخصي ومعانقة قدرها الوجودي، وهو ما يجعل رواية «جرا» عملاً إبداعياً مفتوحاً.

في «جرا» يمكن أن ندرك أن للمكان وجوداً واقعياً خارج الذات البشرية، فيما أنها تتحدث من منطلق الحدس الذاتي للإنسان. فأحياناً يوحي لنا بوجود مكان موضوعي خارج عنا، كما يعلمنا إيمانويل كانط، فللمكان سلطته في الرواية، فضاء «أولاد غلام»، سيدي همد، المالحه، سهب العجول والقصة... تحتضن حضور وغياب الشخص، بحثهم عن الحرية والانعتاق ليقولوا صوتهم الخاص بلا إملاءات وفي قلب هذا الصراع من أجل الحرية ينمو الحب.

يوسف أو لمهف أو ولد الشياظمي كاتب ينتسب لقرية أولاد غلام، يريد كتابة قصة حب بطلاها جراء وصواب «إني أريدك أن تكوني فتاة قصة أكتبها فقط، لا زوجة ولا خليله ولا أختا ولا أي شيء من كل هذا» (ص 19)..

فالشاعر والنحات والرسام والروائي المصطفى غزلاني يكتب بهذا البعد المتعدد في الجنس الأدبي أو النوع الفني الواحد، يقرض الشعر كما يسرد الوقائع، ويحكي كما ينحت أو يرسم علاقة الناس بالأرض والوطن، تحتفي مخلوقاته بهدم الحدود بين الأجناس والأنواع، ويتخلل محكياته كما قصائده وصف باذخ ولغة شعرية تجري أصداء موسيقاها في خلجان الألفاظ والعبارات مساهمة في إنتاج دلالية النص المفتوح على النقد، السؤال، البحث عن أفق مغاير... وفي لعبه في رسوماته يركز على الصورة وظلها.

المصطفى غزلاني هذا القادم من أصول قرؤية، يود دوما الحفاظ على صلة وثيقة بالأرض، في كل كتاباته وإبداعاته التصويرية ثمة ملمح للتراب، هذا البني الذي يكتسح لوحاته ليربطنا بالأرضي، نشم فيها رائحة الصلصال والمحاضات الأولى للكينونة البشرية.

كتابات محمد شويكة: التجريب كرؤيا والمسح ككينونة

«خير طريقة لمقاومة الإغراء، هي الخضوع له»
أوسكار وايلد

منذ إبداعاته الأولى: «الحب الحافي»، «النصل والغمد» إلى إبداعه القصصي الأخير «الكراطيط»، مروراً بـ«خرافات تكاد تكون معاصرة» و«القرذانية» و«درجات من واقعية غير سحرية»... يبدو التجريب هو الهاجس الذي يقود الأعمال الإبداعية لمحمد شويكة، التجريب بوصفه تأملاً دائماً في التجربة الذاتية للمبدع القاص بحثاً عن أسلوبه الخاص، ذلك الحس النقدي الذي لا ينام على وسادة المألوف والمتوارث، ليس هوساً في البحث عن الجديد المغاير، أو ما يمكن أن نسميه بالاستحداث والمغايرة الشكلية وركوب موجات العصري والجديد، وإنما بحثاً عن الملمح الشخصي والرؤيا الفلسفية العميقة والتقنيات المناسبة لتشكيلها فنياً في الإبداع القصصي.. إنه بتعبير تودوروف «النص الأدبي الذي يحطم قواعده النوعية».

وإذا كان شبه مؤكد أننا يمكن أن نختلف حول ماهية التجريب ومقوماته، فالأكيد أننا لا يمكن أن نخطئ أثره وتجلياته في إبداع شويكة القصصي، أقصد التجريب كحرق للنمطية والتقليد القصصي: انهيار الحدود بين الأجناس الأدبية، تعدد الأصوات، الترميز والتجريد برغم أن شخوصه من القاع الاجتماعي ولغته تمتح من الواقعي واليومي.. مما جعل كتاباته تبدو مثل مختبر مفتوح لا يستكين إلى منجزه الخاص حتى، ألهذا اعتاد تسمية بعض قصصه بالورشة؟

والورشة هي «المساحة المخصصة للمشروع (عتاد، عمال، مواد، مشروع..). ويمكن القول إن تنظيم الورشة هو تنظيم لمراحل وفعاليات العمل ضمن شروط معينة تضمن سرعة التنفيذ وجودة العمل وكذا اقتصادية المشروع.. إن النص الأدبي في إبداعات محمد شويكة يبدو دوما ورشة مفتوحة، نص قيد التشكل، في «الكراطيط» على سبيل المثال، يصر المبدع على وسمه بقصص، وإذا ما كنا وقحين ولم نحترم هذا الميثاق الأدبي للقراءة، فإننا نعتبره مشروع رواية أو قصة واحدة.. الشخصيات نفسها وان تغيرت ملامحها الشكلية وفضاءاتها، الوقائع والأحداث تنمو وتتطور وفق مسار لولبي والعقدة الكبرى هي ما يتحكم في سيرورات النص ومساراته.

تبدو قصص محمد شويكة بروليتارية المضمون بورجوازية الشكل السردية، شخصياتها وأحداثها مستجلبة من الهم الاجتماعي ومن الطبقات الأكثر بؤسا وعطالة، من بائعة القبعات، إلى الحارس الحكواتي في «الحب الحافي» إلى «الخادمة» و«الممرضة المريضة» في «النصل والغمد»... وجل شخصيات «الكراطيط» هي من المقصيين والمهمشين، بالإضافة إلى الحدث والأمكنة التي تدور فيها وقائع القصة: قرية، مقهى شعبي، حقل أو مرعى، منزل متواضع.. لكن اللغة السردية جد باذخة ليس لغموضها أو لتعاليتها النخبوي، إذ يستعمل شويكة لغة اليومي، وتتسلل العامية إلى لغة الحكيم لديه بشكل مكشوف، ولكن لتملك هذا «التكنوقاص» للغة الحكيم، ويبرز هذا البذخ أساسا في عشق التفاصيل، جل كتابات شويكة تحفل بذلك الوصف الدقيق، فتتني هذا الإغراق في الدقة لوصف السروال في نص «الكراطيط» والحزام الجلدي وما حدث بعدها حين لم تسعف هذا القروي الحادثة في قضاء أبسط حاجياته الإنسانية «واجب إفراغ البطن»، أو في وصف الفتاة حليلة وهي تتبول وذكرني بما قاله رولان بارث عن (بوفار إي بيكوشي): «أقرأ جملة تلذني «سمط ولحاف ومناشف تتدلى عموديا، مشدودة إلى حبال متوترة بمقابض خشبية»، أتذوق هذا إسرافا في الدقة، ونوعا من الضبط

اللغوي المهووس، وجنون الوصف (..) ونجد أنفسنا أمام هذه المفاارقة؛ يتعرض اللسان للارتجاج والتجاوز، التجاهل في الحدود نفسها التي يتطابق فيها اللسان الخالص، اللسان الأساسي، اللسان النحوي (وليس هذا اللسان، بطبيعة الحال، إلا فكرة) ولا يأتي التدقيق المذكور من غلو في العناية، ولا هو بفائض قيمة بلاغية، وكان الأشياء كانت توصف بكيفية أفضل فأفضل، وإنما يتأتى ذلك الضبط من تغيير في القانون، فلا يعود النموذج (البعيد) الذي يحتذيه الوصف، هو القول الخطابي/(فنحن لا «نرسم» شيئاً) بل يصير نموذجه نوعاً من الاصطناع القاموسي» (لذة النص، دار توبقال ص 32 - 33).

إن لغة شويكة لغة بصرية بامتياز، لا نجد ذلك فقط في مجموعة «القرديانة» التي تحولت إلى فلم قصير، ولكن في الإبداعات القصصية للمبدع شويكة في «النصل والغمد»، في «درجات من واقعية غير سحرية»، غير أنها في «الكراطيط»، تصبح السيد الشاغل، لقد أملى ذلك الرهانات السردية للكاتب الذي يسعى لملاءمة إبداعه القصصي لرؤيته للعالم، الذي يقول في أحد تصريحاته أنه لا يفهمه إلا كشذرات، وهذا ما تعكسه قصته «شذرات هستيرية في النصل والغمد»، لقد ساهم التكوين النظري الباذخ لمحمد شويكة وانشغاله بمجالات إبداعية كالتشكيل والسينما والتلفزيون في منح سرده القصصي طابعاً مشهدياً، حيث يبدو الفعل السردى مقدماً لنا لحظة اشتغاله، بدمه على خده، إن الصورة في إبداع شويكة لا تحضر كخلفية تزيينية، واللقطة ليست تشديراً لزمان الحكى، بل تدخل في هذا المنحى التجريبي الذي يسعى إلى خلق بُعد بصري للغة السردية، وتفسير خطيتها حتى لأننا نضطر إلى تشغيل كل حواسنا من شم وسمع وبصر وذوق ولمس لالتقاط تفاصيل المشهد القصصي..

نقف في الإبداع القصصي لمحمد شويكة على هجرة تقنيات حقول إبداعية عديدة إلى نصه القصصي من خلال درامية الحوار، واستثمار «هارمونية» الموسيقى في ثنايا التصوير اللغوي للشخصيات والأحداث والأمكنة، أو إلى أسلوب الكولاج كما في الفن التشكيلي وغيره... هذا التعدد الباذخ ناتج

عن الاهتمامات المتنوعة للمبدع بحقول ما اعتدنا من مؤلف الاشتغال عليها إلا من باب الهواية لا الاحتراف كما حال المبدع محمد شويكة، وهذا ما يُمكن نصوصه الإبداعية من الانفلات من التحنيط الأجناسي ومقاومة التقيد بخانة إبداعية مخصصة.

تنقاد تجربة شويكة القصصية برؤيا عميقة للتجربة الإنسانية تنزلت من أسر العرض المجاني للأفكار واستعراض الآراء، رؤيا مسكونة بعمق فلسفي وقلق إبداعي عبرها يستعرض محمد شويكة الطموحات والتجارب، يستكنه المكبوتات والفراغ، الآلام والآمال، الانتصارات والإحباطات الإنسانية في سرد جليل يأسر قارئه، يجعله متورطا في شبك متنه القصصي.

نقرأ في مجموعة «الكراطيط» الذي اعتبره ناصا ممتدا أو مجموعة قصصية ترابطية «غطى رأسه بقبّ الجلباب ناسيا قارورة اللبن التي وضعها به دون أن يحكم إغلاقها، سال السائل الأبيض فوق رأسه، انحنى كما تتجلى ألوان فنان تشكيلي، حاول أن يرسم لوحة تجريدية تحت وقع الأمطار» (ص17)، وكذلك في وصف مشهد «التكواز» الذي تحاكي فيه اللغة الأشياء في وقاحتها (وسأتجاوز التدقيق في هذا التفصيل الباذخ والمشهد التصويري، من جهة لكي لا أفسد على القارئ المحتمل مستقبلا لهذه المجموعة الرائعة حقا، ومن جهة أخرى لأن لغتي أقل «مسخا» من لغة الكاتب شويكة، في بعدها الإبداعي لا الأخلاقي).

ما يصنع الأدب هو الغرابية، كما يعلمنا عبد الفتاح كيليطو، من هنا احتفاء نص «الكراطيط» بالبعد الغرائبي والعجائبي، في نصوص ساحرة توهمنا دوما بواقعتها، لذلك يهيمن «المسخ» كثيمة مركزية في «الكراطيط» في محاولة وصف حالنا، هذا المسخ يتمظهر بدءا من صورة الغلاف التي تشبه «جراشيم» إلكترونية سوداء مختلفة الأشكال والأحجام تمتد على مساحة الغلاف، تندرنا في اللعب الإلكترونية بالخطر والشر المستطير، في اللغة نعر على الدلالات التالية للمسخ: «مسخ الطعام ونحوه: قَلَّتْ حلاوته، أو لو

يكن له طعم، ويعني القبح وتشوه الخلقة، وفي الطب.. المسوخ؛ وليد طمست معالم وجه خلقه، ومسخه الله؛ شوه صورته أو أفقده طبيعته الخاصة أو هو اعتقاد بانتقال النفس من بدن الإنسان إلى بدن حيوان يناسبه في الأوصاف..

وكلمة «الكراطيط» نفسها تشير إلى العجب والداهية والشيء القليل أو القصير، والمغاربة يتحدثون عن السروال «الكرطيط» و«اللّفة الكرطيطة»، إن محاكاة واقع مضمع بالتناقضات تعاني طبقاته المسحوقة من التهميش وطمس الهوية، ونقل هواجس وهموم تفاصيل صراع الإنسان في هذا الواقع المعيش، لا يوازيه إلا المسخ، مسخ الأحداث، الشخصيات، الأمكنة والأزمنة واللغة ذاتها، «الكروش البطيخة»، فالإقطاعي ينادي «الزيطي»، الممكنى على ثنائية ما بين الفخذين، وما يشبه اللوزتين بـ«أيها البهيمة» و«كلب بسبعة أرواح»، إنها لغة تحاول أن تحاكي هذا المسخ الوجودي، تصوره، تنتقده وتسخر منه.

الأبعاد الشعرية في ديوان «نديم الطير» لمصطفى ادزيري

فتنة العتبات، صوفية المعنى وتعدد الدلالة

«حقيقة المحب.. أن تهب لمن أحببت كلُّك
ولا يبقى لك منك شيء»
جلال الدين الرومي

يتكون ديوان «نديم الطير» من 13 قصيدة، جل عناوينها ذات حمولة صوفية «إشارة، سفر، عشق، هيام، وصال، تهجد، مدام الحبيب، الحضرة، مواقف، إبدال، سالك...»). ويتعزز هذا البعد الصوفي بمعجم يستقي نفسه ودلالاته من ذات الحوض اللسني الذي يخترق الديوان بكامله (خرق، البلاء، السريرة، الحيارى، التيه، الغيوب، المعارج، الظنون، الفقر، لوعة، السكر، المجاذيب، كومة..)

لا يلجأ الشاعر مصطفى ادزيري إلى التصوف، باعتباره موضحة وأحد مآزق الحدائث كما يعلمنا أدونيس، ولا كهروب من واقع لا يتسع لقلق الشاعر، إنه ابن الحقل الصوفي شعرا وحياة، من أصوله ونشأته وهو القريب من مداغ سكنا وإقامة وولعا، إذ ظل يحضر احتفالات الطريقة البوتشيشية ومثل أكثر من مرة بين يدي شيخها حمزة.. بل إن أطروحة الدكتوراه التي أخذت ثلث عمره، كانت حول موضوع التصوف، وخزائنه الباذخة تضم جل المصنفات الأساسية لكبار رجالات التصوف والنقاد الذين اهتموا بالظاهرة الصوفية وتاريخها..

بهجة الخط وانتشاء الحرف.. مبدعان في واحد

بشكل استثنائي، يعود مصطفى ادزيري إلى استعادة الخط المغربي العتيق في تشكيل قصائد ديوان «نديم الطير»، مما يذكرنا بتجربة أعضاء مجلة «الثقافة الجديدة» محمد بنيس، أحمد بلداوي والراحل عبد الله راجع، مع ما صاحب ذلك من جدل ثقافي باذخ حول دلالات استخدام الخط المغربي، ومحاذير استعادة الجانب الميتافيزيقي والتقليدي لهذا الخط في القصيدة المغربية المعاصرة.

تبدو الصفحة مثل جسد يحتفي بالوشم، وشم الحرف الذي خطه المبدع التشكيلي والخطاط إبراهيم حمامي، بتموجاته يسبح في بياض الصفحة الشعرية، خالقا عوالم متداخلة الأبعاد. هذا البعد الكاليفرافي يمنح حياة إمبراطورية لعالم الدلالة، فالخط كما يقول عبد الله بن عباس «لسان اليد»، و«ترجمان الإنسان» و«حلية الكتب» بتعبير عبد الحميد الكاتب، وكلما كان باذخا فهو «سمط الحكمة وبه تفصل شذورها وينتظم منثورها» كما قال جعفر بن يحيى، وبحكمة الفيلسوف وخبرة العالم يرى أفليدس «الخط هندسة روحية وإن ظهرت بألة جسمانية».

ليس الخط هنا مجرد تجسيد للحروف وصورة للكلمات إنه تجربة إبداعية ذات دلالات فكرية وجمالية تستقي وهج حياتها من التصوف ومن هذا التآلف والتآخي بين الصورة والدلالة، المادة والروح، السماوي والأرضي، الناسوت واللاهوت، هذا الهوس الذي جمع شاعرا وخطاطا تشكيليا في بوتقة «نديم الطير»، كلاهما يقول الآخر بالصناعة التي يتقنها ويملك زمام آلتها، مصطفى ادزيري الشاعر وإبراهيم حمامي التشكيلي.. يرقص الحرف في جذبة الكلمات، تنتشي الحروف وهي تتمايل بغنج على جسد الصفحة الشعرية في محاكاة لما يعتدل في فرن الذات/الباطن بلغة التصوف من آلام وآمال، من انتصارات وانكسارات، من حال الجذبة الصوفية في حضرة هذا الذي لا

يطاله خيال، من الانشداد إلى الواقع المادي وأمل في الانفلات من جاذبية العالم السفلي والسباحة في برزخ وملكوت العالم العلوي..

شعرية العتمة في عتبات النص

تعكس لوحة الغلاف المخاض الذي صاحب السديم الأول، هبة الفراغ، الأصل الأول للنشأة، ما بعد خراب الزلزال يبدأ البناء، التشكل، العمران.. يمتد التشكيل الكاليفرافي للفنان إبراهيم حمامي بتموجاته الساحرة على بياض الغلاف، تشكيل بالنيلة، بلون الغمام، الرمادي كرمز للغيوم، أصل الماء الذي «جعلنا منه كل شيء حي»، الرمادي كرمز للفناء، للطير الأسطوري الذي ينبعث من موته أرقى وأقوى، الشيبغ الفارسي، العنقاء العربية، والفنيق اللاتيني..

في البدء كان الحرف، الكلمة، وكان الشعر، لذلك تتخذ التشكيلات الكاليفرافية من خلال تطويع الحرف لجسد الغلاف، شكل «طير».. كما لو أن التشكيلي حمامي، ظل وفيًا لأصول اسمه، ووضع عمق روحه في هذه التشكيلات التي تحتفي بالطير من خلال إعادة صهر الحروف، إلى جانب روح قصائد «نديم الطير»، حيث يعيد المبدع التشكيلي الحرف إلى أصوله الأولى ذات الطبيعة المادية.. جسداً وصورة، قبل أن يتعرض لعملية التجريد، لكنه بلمس خاص يتغيب الاشتغال على العلاقة الحميمة بين الحرف والجسد، ولعل هذا هو السر في اختيار حمامي مادتين أصيلتين: النيلة والصبغ، لتشكيلاته الكاليفرافية في صورة وخط ديوان «نديم الطير»..

النيلة ذات اللون الأزرق الذي يتجسد في الغلاف بشكل أقرب إلى الرمادي لون الغمام، الذي يمنح تلك الصلة الطبيعية بين السماء والأرض من خلال رمزية الماء، ولذلك تحدث القدامى عن ماء النص ورونقه وبهائه، فمادة النيلة تحيل على الأعالي، السماوي، الروحاني.. فيما الصمغ الذي يميل لونه

إلى التراب، اللون البني يحيل على الأرض، العالم السفلي، إن الأمر أشبه بمحاكاة الحالة التي يعيشها المتصوف في الصراع المستمر بين الإنساني والإلهي، الأرضي والسمائي، المادي والروحاني، العلوي والسفلي، لذلك يقيم التشكيلي إبراهيم حمامي، ومن خلال لوحة غلاف ديوان «نديم الطير»، حواراً مستمراً بين النيلة والصبغ، الأزرق والبني، الترابي والسمائي، وحواراً بين شكلين: الدائري والهندسي، الدائرة تحيل على كل المخلوقات الإلهية/الطبيعية، والهندسي (خاصة المربع والمستطيل) يمثل إبداعاً إنسانياً كما تمثله لوحة الغلاف، وعموم الإبداعات التشكيلية للفنان إبراهيم حمامي.

ثم يأتي الطير، كرمز أساسي في عنوان الديوان بإيحاءاته الدينية والميثولوجية الباذخة، من الغراب الشاهد على أول جريمة قتل في تاريخ البشرية، الذي علم الإنسان (قابيل) دفن الجثة لإكرامها أو إخفاء لأسرار الجريمة في جوف الأرض إلى هدهد سليمان الذي أتاه بالنبأ العظيم عن بلقيس ملكة سبأ، إلى طير أباييل التي رمت جيوش أبرهة الحبشي بحجارة من سجيل، والطيور الخرافية التي يزخر بها الأدب العالمي من العنقاء إلى الرخ والفنيق..

يحدد مصطفى ادزيري منذ صفحة الغلاف، جنس وهوية متوجه الإبداعي كشعر، ويرسم أفق تلقيه، اختار له عنوان «نديم الطير»، الذي يحيل على ديوان فريد الدين العطار «منطق الطير»، وهناك دواوين شعرية مغربية عديدة تمتح من نفس العنوان الأصلي، أذكر منها ديوان «خبط الطير» لمحمد بشكار، «طير الله» لمراد القادري و«خلوة الطير» لعائشة البصري... وجل هذه العناوين تستوحي رمزيتها بشكل أو بآخر من هذه البنيات المرجعية العميقة مثل ديوان «منطق الطير» لفريد الدين العطار (ترجمه إلى العربية بديع محمد جمعة)، «رسالة الطير» لابن سينا و«رسالة الطير» للغزالي، وتستحضر أيضاً مسرحية «العصافير» لأرستوفاتس.

«نديم الطير» عنوان المجموعة الشعرية يعلو سماء صفحة الغلاف يسبح في ملكوت البياض، نديم مفرد معرف بالإضافة، وهو مشتق من الندم، حيث أن تقديم الديوان بمقولة «كشاجم» التي تقول: «أخبرني جماعة من الموثوق بهم في اللغة، أن العرب إنما سمت النديم نديما لأنه يُندم على فراقه»، يعتبر بمثابة تكثير وتعدد للمعنى الذي يستعمل به الشاعر هذا المفهوم، النديم هو الخل، الصاحب، الرفيق الحلو المعاشرة الذي تحس بمرارة فراقه، وقوة الفقد عند رحيله.

هيمنة الحوارية على ديوان الشاعر ادزيري

يأتي ديوان «نديم الطير»، ليزكي خيارات الشاعر مصطفى ادزيري منذ ديوانه الأول «كتاب الخرق»، محملا بلغة شعرية شفيفة وحس جمالي يعكس ذائقة فنية متميزة، تطارد هذا الذي لا يقال، البعيد رؤية ورؤيا، كما في قصيدة عشق (ص 30):

«يسبل

الغزال العينين

يرى ما لا ينقال»

وفي قصيدة «الحضرة» حيث يمثل أمام ذي الجلال (ص 84):

«قال لي: انظر وتمعن

فيك وحوالك ما تراه وما لا تراه

ما يحيط به الحرف وما

لا يحيط به الحرف

جرار وكؤوس وفنان

فيها سكبت عتيق نبيذي

فاشرب».

ليس في نديم الطير غير السمو، حوار الأعالي، حيث يسبح الطير، القمر،
الجبال السامقة، الشواحق، البرزخ، طلاس الغيب، السموق، السحاب والغييم..
والشاعر يبدو مأخوذاً بلغز هذه العوالم الساحرة يطوف بين جنائن سرية
ومروج محجوبة :

«كيف يحدث

أن تلبسني الغيوم

عاليا عاليا بي تطير

وأصير سيمرغا

تظله الزرقة

كل حين ومن ريشه

تنتقي النجمة للغيمة

عذب الكلام

كيف يحدث

أن يلبسني السنا

من بعيد بطيوفه الساحرة

وأصير فراشا» (ص 73/74).

حيث يبدو نفس المعري في «رسالة الغفران» و«عوامل الكوميديا الإلهية»
لدانتى حاضرة في لاوعي النص، كما يحضر الخيام، السهروردي، فريد الدين
العطار، ابن الفارض... كبنية مرجعية، لكن في أفق مغاير تحكمه أسئلة
الحاضر وقلق الذات الكاتبة في زمن مغاير ورؤيا شعرية تمتح من زخم
النصوص وتفاعلها ومن السياقات الذاتية والجمعية لزمن المبدع:

«يراع جميل

المحيا

إلى غابة الليل

يزحف بي

يعلمني

كيف أوقد

النار

في جسدي

أجعل

عتمة

هذا

الكون

ضياء» (ص 35)

وفي قصيدة «لهفة» نقرأ:

«لهفة لافحة

تقود المواجه نحو الحطام

والتجلي يظل بعيد المنال

اقترب يا نديمي

وقدني إليه

فبعض البصيرة صار

عماء». (ص 55)

إن السمو والصعود لا يكون فقط نحو الأعالي، بل في مدارج الهبوط أيضا، الوصول إلى نسغ الأصل الأول الذي فاضت عنه الأشياء والكائنات والكلمات والاستقصات الأربعة..

«بذرة بي تسافر

في غور

الأرض

تعلمني

كيف أرى

ما لا تراه العين

كيف تقاس المسافات

بين البذرة في حضن

التراب

ووجه الهواء» (ص 39).

من العنوان يبدو الطابع الحوارى للنص جليا، فالنديم هو الصديق الملازم الذى يوقظ السؤال والبسمة والكلام والألفة فى الأشياء والكلمات.. لا يستقيم وجود النديم خارج الحوار الذى يبلغ ذروته فى قصيدة «اعتراف»:

«للقصيدة قال المدام

أما ماؤك لولاي

ما مالت حروفك

ما أشرفت إشارتك

ما سالت معانيك

للمدام تقول القصيدة

سناك أنا، لولاي كنت العتمة

ما سرى دبيبك

ما صرت ترياقا

للروح والخيال

لولاي ما تحررت

من خوابي العبارة

فى مملكة الأشربة» (ص 26/27).

في قصيدة «عشق»، نعر على ذلك التناغم الذي يتقطر شاعرية في حوار
بين مصيدة وغازل، مناجاة أسرة مكثفة العبارة واسعة الدلالة تجعلنا مثل
غزلان/قراء نقع في غواية المصيدة/القصيدة:

«هي

تفتح صدرا

في غنج

تشرع اليدين

تبسط اللسان

بين العشب

وبين الماء

هو يقفز

ثم يخطو

يتشمم عطرا مألوفاً لا يتردد

ينجذب كعاشق

يغلبه الشوق

يرتمي في حضن المعشوق

بين ذراعيها تعصره

المصيدة

تلحفه و تغطيه

بحرير الكلام

و بحر الأشواق

تهمس و تناجيه :

حبيبي

تمدد و استرخ

مسافة هذا

التهجد

سكرة أو شهقة

أو منام». (ص 28/29)

وفي تلك الحوارية بين العاشق والمعشوق، العبد والرب :

حبيبي يقول :

تفضل كؤوس المدام

حياة

يليق بسعيك نحوي الشراب

أقول حبيبي مجاهل كأسك

تغري يباب رؤاي» (ص 62).

من الغزال إلى المصيدة، من الأيل إلى النورس الذي يأتي من سماء الخيال،
يصحب الشاعر إلى جنة المعنى، واليراع الجميل المحيا الذي يُعلم الذات
كيف تحلم بتحويل عتمة هذا الكون إلى سنا وضياء، إلى الغيمة الأنثى التي
تذيب الشاعر مصطفى ادزيري، هذا المائي القادم من سلالمة الطين، تزرع
فيه غيمة المجاز والاستعارات ثورة، تحوله إلى سيل يجرف المجتر والمعاد،
والطير هذا النديم يقوده نحو مدارج السماء، إلى الأعالي، للهروب من الدنو،
الذبول والحلول في ذات الجلال، الحق، الجمال والخير... يسير نحو تلك
الهزة المشتهاة، ذلك التيه الأبدي، يقول في قصيدة «رشفة»:

رشفة ثم تخطفنا

الدهشة العابرة

من أقاصي اليقين

إلى عرصات التوهم

رشفة ثم نغيب

كأننا لم تكن ها هنا ذات صحو

(...)

منذ صارت أجنحة الحلم تسمو بي

عاليا صوب مملكة الحب».

الزمن في ديوان «نديم الطير»

الختم هو ما يحكم نصوص «ديوان نديم الطير»، ذروة النهايات حيث الموت عشق، والفضاء حياة، وكل موت هو بعث جديد في البرزخ العلوي حيث لا تُبصر سوى القمم الشاهقة، وبراري يغسلها العطر وأرواح تهيم في ينابيع الضوء، والطيور المحلقة في سماوات بعيدة، حيث صفاء الرؤيا، غنيمة التيه، توحد الحال والمحلول، هناك يطارد الشاعر معنى المعنى بدون سياط، في جبهة البرزخ، ليس الطير سوى الشاعر، ليس سوى القصيدة والباقي مؤثثات السكر: العشق، الفضاء، المدام، الكتابة، البوح...

يبدو الزمن في قصائد «نديم الطير» دائريا، نقطة البدء هي نقطة الختم، الفضاء والحلول، العودة إلى الأصل النقي:

«كما

الماء يعود إلى النبع

كما البذرة تعود إلى التراب

كما الطين يعود إلى الطين

تعالى» (ص 30).

ويحاكي الخط هذا الزمن الدائري الذي يحكم قصيدة «عشق»، ليست رحلة الصوفي سوى العودة إلى ما كان يبحث عنه في الخارج، فيخيب ثم يعود مجددا للبحث فيجده في داخله، في عمق ذاته، يعبر الشاعر أيضا كل هذه البراري أسوة بطيور فريد الدين العطار التي يقودها الهدهد في سفر طويل وشاق، مثل طائر «سيمرغ» يرحل الشاعر نحو معشوقه، الذي سيكشف أنه وهو في حضنه، ليس غير ذاته وعلى عكس فريد الدين العطار، الذي كان أميل إلى صاحب «تهافت الفلسفة»، فإن مصطفى اذيرري، أقرب إلى «مواقف النظري»،

حيث «صفاء الرؤيا غنيمة التيه» و«مطاردة معنى المعنى تتم بدون شباك»،
و«قمر بجلال سموقه» يحمل الشاعر إلى أعلى ويعلمه كيف يفك طلاسم
الغيب وكيف يقرأ كتاب السماء، والسؤال زاد القلق والتيه.

«ويسأل:

خوابي الغيوب

وما من مجيب» (ص 24).

هذا البعد المتمثل في دلالات الزمن الدائري الذي يحاكي دورة القمر
في امتداده الجمالي والفيزيائي يعكس بعدا فلسفيا يجعلنا في قلب الأسئلة
العميقة لمفهوم الحداثة التي قطعت مع النظرة التقليدية للماضي والحاضر
والمستقبل، ولمفهوم التقدم... فمنذ «فينومينولوجيا الروح» لهيغل أعدنا
ترتيب حسابنا مع الزمن الهندسي بنية ورؤيا، الزمن الدائري في نص «نديم
الطير» يتراوح بين الفناء والحلول، في الحياة والموت والبعث من جديد، في
زمن قلق من جاذبية التراخي فينا ومحاولة السموثم العودة بعد جذبة الأعالي
إلى عمق الذات بنقاء وعمق أكبر.. وهو ما يشي برفض الثبات والديمومة
والتقليد... والانتصار للحركة، للتطور وللتجديد والإيمان العميق بفاعلية
الذات الإنسانية في وشم مسارها الخاص وتغيير العالم، الزمن والنصوص...
وهو شيء قريب مما أسماه فوكو بـ«أنطولوجيا نحن ذاتنا».

الحكي الشعري: تجنيس مشع ينقد نصوصا تأهتة خارج الحدود المألوفة

«ليس هناك نثر وإنما هناك أبجديتة ثم أبيات متراسنة إلى حد
ماء، مسبنة إلى حد ماء، فأنى يوجد جهد فى الأسلوب، يوجد شعر»
مالارميه

بمجرد الانتهاء من قراءة بعض النصوص السردية التي تصدم إحساسنا
وأفق انتظارنا وترج مرجعياتنا النظرية، نعى جاهدين لحصرها ضمن لائحة
الأجناس الأدبية التي تمرسنا عليها فى إطار التصنيف، لكن هذه النصوص
تتأبى أن تخضع لقواعد هذا الجنس أو ذاك، فنحار أمام مسألة التصنيف
الأجناسي، الذي يُعتبر خطوة أساسية نحو المقاربة النصية باعتبار التجنيس
والتصنيف خطوة نحو التععيد المنهجي لفهم النص الإبداعي.

وإذا كانت النصوص المعنونة بصنف الجنس الذي يختاره الكاتب كميثاق
للتلقى تكاد تحل المشكلة جزئيا، فإن النصوص التي تركها مؤلفوها غفلا من
أى تجنيس تستوقفنا عند عتبتها الأولى، وتضع مقولة الجنس «Le genre»
على حافة السؤال الإبستمولوجي.. ما حدود إجرائيتها؟ ما هي معايير
تقسيم الأجناس الأدبية؟ وما هي المقومات التي تُعتمد كأساس للتصنيف
الأجناسي لنص ما؟ خاصة حينما نعر على نصوص إبداعية تقع على حدود
التماس بين أكثر من جنس أدبي واحد، حيث تكون أمام مسألة الحدود،
التقاطع والتداخل بين الأجناس الأدبية.

في صلب المسألة الأجناسية

تعتبر مقولة الجنس الأدبي من بين المقولات المركزية في نظرية الأدب، وتبقى شعرية أرسطو والتأويلات التي انصبّت حولها، من بين المراجع الأساسية في نظرية الأجناس الأدبية (انظر كتاب جيرار جنيت «مدخل لجامع النص» ترجمة عبد الرحمان أيوب، 1986 دار توبقال- المغرب).

وإذا كانت المسألة الأجناسية تكاد تشكل اتفاقاً ضمناً لا يطرح أي مشاكل إبستيمولوجية لدى الكلاسيكية الجديدة، بحيث إذا «نظرنا في نقد الكلاسيكية الجديدة بغية تعريف نوع أو منهج لتمييز نوع من نوع، فإننا نجد القليل من الاتساق أو حتى الشعور بالحاجة إلى تعليل، إن فكرة الأنواع بأكملها عند معظم الكلاسيكيين الجدد تبدو بيّنة بذاتها إلى درجة عدم وجود مشكلة على الإطلاق»، (انظر «نظرية الأدب» ويليك ووارين، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب طبعة 1985 المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ص241)، فإنها على العكس من ذلك، قد أصبحت في الشعرية الحديثة تتعرض للنقض والهدم الذي يصل إلى حدود الدعوة إلى رفض مقولة الجنس الأدبي نفسها، وذلك استناداً إلى تطور الممارسات النصية والتنظيرية.

تطرح العلاقة بين الأجناس قضايا شائكة ترتبط بحدود الاتصال والانفصال، التقاطع والتداخل بينها، وهي وضعية مشتركة بين الشعرية القديمة والحديثة، يقول تودوروف وديكرو: «إن مشكل الأجناس الأدبية من مشاكل الشعرية منذ القديم، عددها وعلاقتها المشتركة، كان دائماً موضوع نقاش» Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage» Seuil. Paris 72.p 139

وقد تمايزت استراتيجيات التصنيف الأجناسي حسب تعدد المنظرين واختلاف منطلقاتهم الجمالية والأنساق النظرية التي توطر وعي كل

باحث، وحسب السياقات التاريخية والمعرفية التي تشترط الكتابة النصية والتنظيرية معا، على اعتبار أن نظرية الأجناس تاريخية وتخضع لتطور مستمر ضمن شروط اجتماعية وتاريخية، وحسب تطور الوعي الجمالي والفلسفي الذي يهيمن في لحظة تاريخية معينة. (انظر كتاب تودوروف في «أنماط الخطاب» ص49، وميخائيل باختين في «المبدأ الحوارية» Paris 81 SEUIL COLL poétique (p : 125).

إن تصنيف النص ضمن خانة أجناسية يجب أن ينطلق من جوهر النص ذاته، وهو ما التفت إليه الشعريون المعاصرون، فياكوبسون، الذي استفاد من آثار الشكلايين الروس وأبحاث حلقة براغ، سيُبرز اعتمادا على تقسيم الإرسالية إلى ستة عناصر مستنتجا منها ست وظائف: «أن غاية الرسالة في ذاتها والنبرة الملتصقة بالرسالة لحسابها الخاص، وهو ما يميز الوظيفة الشعرية للغة، فكل محاولة لاختزال محيط الوظيفة الشعرية في الشعر، أو حصر الشعر في الوظيفة الشعرية، لن يؤدي لغير تبسيط مبالغ فيه وخادع، فالوظيفة الشعرية ليست الوظيفة الوحيدة للغة، إنها فقط الوظيفة المهيمنة والحاسمة». (رومان ياكوبسون «قضايا شعرية» ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال ط 1988 ص31)

هذه الفرضية التي سيُبرز تودوروف، فيما بعد في كتابه «نقد النقد»، جذورها المتمثلة في الجمالية الكانطية والرومانسية الألمانية مع جماعة يينًا، تجعل الشعري يتجاوز جنس الشعر، لأنها تعمم الوظيفة الشعرية على نمطي الخطاب: شعر ونثر، وهو ما سيوظفه الناقد الفرنسي جان إيف تادييه (Jean Yve Tadié) من خلال صياغة فرضياته حول جنس «المحكي الشعري».

تأدييه وفرضيات «المحكي الشعري»

ينطلق تأدييه - أحد ألمع النقاد الفرنسيين ولد عام 1936، حاصل على دكتوراه الدولة في الأدب، عمل أستاذاً محاضراً بجامعة السوربون الجديدة، من كتبه: «مدخل إلى الحيرة الأدبية في القرن التاسع عشر» سنة 1970، «بروست والرواية» سنة 1978، «الرواية والمغامرات» سنة 1982، «النقد الأدبي في القرن العشرين» سنة 1987 - من محاولة رد الاعتبار لمقولة الجنس الأدبي، إذ رغم النقد الموجه لها، تظل مقولة «الجنس» إجرائية وذات فاعلية قصوى لأنها تمكننا من مقابلة أشكال مشتركة لعدة أعمال، ولدى كتاب مختلفين وفي عدة عصور». .. «Le récit poétique» Tadié. Edit 1978. Coll Puf, P5

لقد استطاع النص الإبداعي الحديث أن يحطم الحدود القائمة بين الأجناس الأدبية، وأن يُمزج بين مقولات تنتمي لأجناس ظلت متباعدة إلى حد التناقض، هذا التدمير نشأت عنه أجناس جديدة تمزج بين مقومات جنسين أو أكثر، مثل: الأدب الفانتازي، قصيدة النثر، المحكي الشعري... من هنا تبقى مهمة الشعرية اليوم حسب تأدييه هي:

العمل على فهم ما يُوحّد ما لارميه ورامبو، بلزاك وستانداال، كلودويل وجيروود، والمكانة التي يشغلونها في سياق تطور نسق ما.

الكشف عن سلالات ومجموعات كانت بدونها ستبقى متخفية أو موزعة بين أجناس عدة، أي أن عناصرها ستبقى مبعثرة تحت مسميات مختلفة لا تلائمها، إن الأمر يتعلق بتجميع الاستثناءات التي لا توصف بشكل مباشر، أي منظم وموحد. (المرجع السابق P76)

وأن تشتغل على الحدود بين الأجناس لتكشف عن الأقليات الأدبية المنتشرة بين أجناس متعددة، ويعطي تأدييه مثالا لذلك بنموذج قصيدة

النثر والأدب الفانتازي الذي لا يمكن أن يختلط بمقولات مجاورة مثل الغريب والعجيب.

وبناء على دراسة ياكوبسون حول الوظائف اللغوية وتمايز الخطابات وتميزها، تأسيساً على مفهوم الوظيفة المهيمنة، يبني جان إيف تادييه فرضية «المحكي الشعري»، التي تنص على أن كل رواية هي بمقدار ما قصيدة وكل شعر يتضمن سمات حكاية، «يوجد سرد في كل الأجناس الأدبية، وبلا ريب في كل أشكال التعبير». (المرجع السابق، ص9)

يتوجه تادييه بالتحليل نحو السرد بمفهومه الخاص، مقصياً كل الأشكال التي تتضمن سمات حكاية، أي الحكى بمفهومه العام، بحيث يحدد المحكي الشعري باعتباره «شكل المحكي الذي يستعير من الشعر وسائل عمله وآثاره، كما أن تحليله يأخذ بعين الاعتبار تقنيات وصف الرواية والشعر معاً». (نفس المرجع ص9)

فصيغة المحكي الشعري تتحدد إذن في السمات التالية:

- إنه ظاهرة انتقال بين الرواية والقصيدة.

- كونه صيغة ثرية تستعير من الشعر وسائل عملها وآثارها.

- إن تحليله يضع في الاعتبار تقنيات وصف الرواية والشعر، لأنه يحتفظ بتخييل الرواية، في نفس الوقت الذي تؤدي فيه أساليب الحكى إلى القصيدة.

- تتميز بنيته بالصراع الخلافي بين الوظيفة المرجعية المرتبطة بالمادة الروائية والوظيفة الشعرية، أي بين الشكل الروائي وآليات اشتغال الخطاب.

يمكن أن يُعرف المحكي الشعري من الناحية البلاغية بالتطور الخطي للجناسات والتشبيهات المتداعية من خلال مبدأ التجاور *Principe de contiguïté*، فالمحكي الشعري إذن يجمع بين تخيل الرواية وبنية الشعر

الموسيقية، لكن كيف يمكن التمييز بين العناصر القادمة من الشعر وتلك التي تأتي من السرد؟

للإجابة على هذا السؤال، يصوغ تاديهيه مجموعة من الفرضيات التي تمس عمق البناء الروائي؛ الشخصيات، الفضاء، الزمن والأسلوب.

الفرضية الأولى تتعلق بدراسة الشخصيات كأشكال عبر تحليل وظائفها، فلا يمكن مقارنة الشخصيات انطلاقاً من نموذج واقعي، بل من خلال حضورها داخل الحقل التخيلي للمحكي الشعري، ذلك أن ذبول المرجعيات الواقعية هو الشرط الذي سمح بإدماج الشخصيات وسط المحكي الشعري، فهذه الشخصيات تُمتص بالسرد، ويمارس عليها السارد سلطته عندما يكون بطلاً للرواية، إذ «يحدث أن الضوء الذي ينير صورة رئيسية يُخفض الأشكال الأخرى، ويجعل منها مجرد ظلال ورسوم». (ص 8)

الفرضية الثانية: تتمثل في اندثار الشخصية وذوبانها الذي يترك للفضاء مكاناً متميزاً في المحكي الشعري، كفضاء غُفل، يماثل سفراً موجهاً ورمزياً. (ص 8) لأنه يرتبط بفضاء اللغة، ويتخلص من الدور الذي شغله في الرواية الكلاسيكية كإطار.. متحولاً إلى شخصية، فإن الفضاء له لغة، فعل، وظيفة، «والرئيسي ربما مظهره الذي يخبئ الرؤيا». (ص 9)

الفرضية الثالثة: يتبع هذين الإبدالين، إبدال مماثل للوظائف التي تؤثر على الزمن، ويقترح تاديهيه ضرورة الاختيار، تبعاً للنصوص، بين عدة إمكانيات زمنية: اتصال وانفصال، تاريخية ولازمنية.

الفرضية الرابعة: هذه المقولات تجعل السؤال حول معنى الرواية سؤالاً عديم الجدوى، فنثر المحكي الشعري لا يمتلك أي حمولة إيديولوجية، كأنه يرفض التاريخ، ومحتواه الاجتماعي الواقعي يبدو ضعيفاً، بالمقابل فإن اتفاهه مع الطبيعة واللازمي يجعل المحكي الشعري قريباً من الأساطير، معنى غامض ومبهم. (م.س. ص 11)

يعلل تاديبه انتقاء المؤلفات التي أهتمته هذه الفرضيات حول المحكي الشعري قائلاً: «لا نزعماً أننا سنقدم عرضاً تاماً حول كل المحكيات الشعرية، فنموذج مجرد يفترض أن المقولات المحددة تتكيف مع الجماعات أفضل من الأفراد (م.س. ص. 12)، إذ ممكن لسمّة أن تحضر عند هذا الروائي وتغيب عند آخر، وهذا كان من مبررات اختياره المتن الذي يشغل مؤلفات النصف الأول من القرن العشرين، مع أسماء لامعة كبروست Proust، كوكتو Cocteau، جيونو Giono، لاربو Larbaud وغيرهم، مع إهمال الأعمال التي لا يغطيها اسم المحكي الشعري إلا جزئياً.

الشخصيات

يمكن أن نجد حكايات بدون طبائع، لكن لا يمكن أن نعثر على طبائع بدون حكاية، تلك هي نظرة أرسطو للشخصية التي تختزل التصور الكلاسيكي الذي هيمن على الخطاب الروائي إلى حدود القرن التاسع عشر، حيث سيصبح لمفهوم الشخصية دوراً مركزياً في الخطاب السردى، إن ظهور واختفاء الشخصية يرتبط أساساً بسيرورة الوعي الأدبي والجمالي من جهة، وبالمحيط السوسيو ثقافي والإيديولوجي من جهة أخرى، وهو ما التفت إليه جان إيف تاديبه في محاولته رسم خطاطة حول مفهوم الشخصية.

شخصيات المحكي الشعري: العوامل والمميزات

لقد أثرت متغيرات الوعي الجمالي الغربي وتطور معطيات العلوم الإنسانية، على تناول مفهوم الشخصية، ورصد شكل حضورها في التحليل السردى، فمع بزوغ فجر القرن العشرين نلمس بداية اندثار مفهوم البطل، حيث رسم رايمون M. Raimond في كتابه «أزمة الرواية» مراحل هذا

التصدع الذي يعود إلى القرن 19 تحت التأثير المضاعف لتطور المعرفة وتاريخ الأشكال («المحكي الشعري»، ص13)، هذا الذويان تغذى من التطورات المصاحبة للوعي الأوربي من جهة، ومن تطور علم النفس والنتائج الباهرة التي وصلت إليها أبحاثه من جهة أخرى، حيث ساهم المفكرون الإنجليز في تطوير مقولة «الأنا»، وصاحب ذلك ترجمة «فلسفة اللاوعي» لهارتمان Hartman 1877 والدراسات المتتالية لريبو Ribot حول أمراض الذاكرة والإرادة والشخصية، حيث نلمح بداية تكون ثقافة جديدة مشتركة بين فرويد Freud وبورجي Bourget وبروست Proust. (م س ص14)

هذا الاتساق بين تطور الوعي الفكري/الإيديولوجي والوعي الأدبي/الإستطقي سيحول مجرى مفهوم الشخصية من حيث الطبيعة والفعل والرؤيا، فلم يعد البطل منذ سنة 1900 فاعلا ومحركا، ومنذ فلويبر flaubert سيتحول إلى «مكان خالص للأهواء والانطباعات والأفكار، لم يعد إلا فراغا مملوءا بالعالم، ونظرة ملقاة على مشهد، وأداة لتساؤل المظاهر»، أو كما وصف ستاندال: «Fabrice» إن بطلنا هو بطل أقل في هذه اللحظة». (م س ص14)

بهذا الأفق النظري يُوَطر تاديبه «المحكي الشعري» الذي يأخذ من رواية سنة 1900 كثيرا من تيماته وأشكاله، قصد تنظيمها وإعادة بنائها، لكن ما مميزات شخصيات محكي فجر هذا القرن؟

تمحورت روايات هذا العصر حول أسطورة «نرجس»، الفرد أثناء بحثه عن صورته، عن ذاته، عن زمنه الضائع، حيث يصبح الأدب هو موضوعه الذاتي، ولا يتوقف عن تأمل وجهه المنعكس على الماء، داخل هذا الحوض المائي، ماء اللغة طبعاً، تبدو الشخصية فارغة، مجهولة ومدمّرة، كائنات من ورق سابحة، ويُبعد البطل عن كل حركة أو فعل، يتحول إلى موع بالفضنن وهاوي dilettante، يُعرّف بورجر Bourger موقفه، قائلاً: «إنه مذهب أكثر مما هو حالة ذهنية، فهو يميل بنا دورة دورة نحو مختلف أشكال الحياة، ويقودنا إلى

أن نفضح المجال لكل الأشكال دون أن يعطينا أيا منها». (م س ص 16)

«إنه البطل، هذا الهاوي المولع بالفنون، ركيزة هشة لكل مظاهر الوجود، يجمع بين العجز العاطفي والبحث عن كونية جغرافية» (م س ص 16)، لا نجد في شخصية المحكي الشعري إذن غير الفراغ، من هنا تتساءل مع تاديبه بماذا ملئ فراغ البطل؟

إن ذوبان الشخصية وفراغها سيسمح بتدخل الروائي، وحضوره الكاسح الذي يقتحم السرد تحت قناع راو، يعطي قيمة للأحداث وللسرد معا، «فكل ما انتزعه من الكائنات المستقلة بذاتها للرواية الكلاسيكية، يقدمه لنفسه على شكل راو» (نفس المرجع ص 18)، ولعل هذا ما يفسر الكم المتزايد للمحكيات الشعرية التي كتبت بضمير المتكلم المفرد، يُعلل جيروود هذا النمط من الكتابة السردية قائلا: «أكتب دائما بضمير المتكلم المفرد، لأنني لا أريد أن أصطنع شخصية أخرى، ولا أعتبر ما قمت به سوى ضرب من الهذيان الشعري». (م س ص 18)

ولكي لا يقع الخلط بين المحكي الشعري وجنس السيرة الذاتية بحكم استعمالهما نفس الضمير النحوي، يرى تاديبه أن الأنا في السيرة الذاتية تؤشر على مغامرة حقيقية حدثت في الواقع، في حين أن أنا المحكي الشعري خيالية، من هنا ينتفي المرجع الواقعي لشخصيات «المحكي الشعري»، لأنها مخلوقات كتابة، موجودات حلم، يستحضرها الراوي عن طريق الذاكرة ليمارس عليها سلطته، فالبطل السارد هنا يتجلى بدون محتوى نفسي محدد، وبدون مظهر فيزيقي مفصل، هويته غير واضحة، بحيث يبدو كما لو أنه مفعم بسر ما أو كما يقول بولان: إنه «مفتاح»، يصبح دوره قراءة الإشارات والرموز، فالنص هو الذي يملأ الفراغ السيميائي للشخصية، كما أن فراغها النفسي يُملأ بتلاقي الأفكار والصور». (المحكي الشعري، ص 10)

بهذا المعنى، يتحول بطل المحكي الشعري إلى كائن زئبقي لا يمكن القبض عليه، وهو ما حاول تاديبه تأطيره من خلال محكي جيرودو، بروست، كوكتو ولاربو، حيث يصبح البطل مجرد رؤيا وصور وأحلام ولفعة، فهو الذي يعيد خلق العالم من جديد، هذا العالم الذي لا يوجد إلا في نظرتة، وتشوهاتة هي التي تحرك المشهد، فيما تبدو باقي الشخصيات كظلال أو كأشباح تخرج من العدم بحيث يغدو السارد هو البطل الرئيسي، وتتحول باقي الشخصيات إلى دُمى متحركة، صور «تبني له كونا من الألفاظ، وبعبارة أفضل، من المجازات، الآخرين في عين الملاحظ المحايد ليسوا إلا صورا» (م س ص 21)، من هنا هذا التماهي مع نرجس الذي لا يرى إلا نفسه، صورته المنعكسة على صفحة الماء/اللغة، فيستبد بالكلام خاصة حين يحكي عن ذاته.

بالإضافة إلى ذلك، فبطل المحكي الشعري بدون محتوى يحدد معالمه، وليس له أي ماضٍ يقات منه، ليس له غير المشاهد المعطاة له، ومن ثم نُحس كأن ليست له انفعالات دائمة، وعلاقته بباقي الشخصيات دائما منحرفة لأنها ترتبط بالحلم، «إن فن لاربو يتعلق بإعادة بناء وجود، ليس من خلال فاعليته، ولا من خلال ملفوظه، ولكن من خلال أحلامه». (ص 24)

كل شيء هنا يبدأ بالحلم ويعانق ضفاف الأسطورة، تبدو الشخصيات مجرد مخلوقات لغوية، ظلال شاحبة يمنحها السرد حياة فاتنة، فيما يتدخل السارد دائما ليمارس عليها سلطته الخاصة عبر وسائل متعددة، إن الشخصية هنا «تفقد مرجعها الواقعي وتتحوّل إلى صور لفظية، بنية كلامية، وليست غير هذا، إنها فانتازم يصلح لإشباع الرغبة، فالنسيج الخلائي أو البيفُرجي Le tissu interstitiel للأسلوب أو السرد هو حامل حركة الرغبة، حركة البحث عن العجيب بواسطة الاستيهامات الغنائية، التراكمات، الجلبة والإيقاعات، ومن ثم فإن الافتتان الذي يحققه المحكي الشعري لا يتأتى من الحضور المادي للشخصية، ولكن من الخصائص المحض لفظية لوجودها، مما يجعلها فاعلا لا إراديا داخل متن يُهيمن عليه البوح والافتتان». (ص 25)

لكن ما هي نوعية العلاقة الممكنة بين البطل السارد وباقي الشخص؟

السارد في المحكي الشعري موضوع بحث دائم، لذلك تشكل الكائنات التي يستحضرها ظلالاتا تساعد أو تعيق تحقيق رغبته الضمأى إلى الحب والطفولة، فالسارد البطل يستجلب شخصيات أخرى، يجذبها إلى طريق مجهول حيث يمارس عليها سلطته.

كل هذا يساهم، حسب تاديه، في إنتاج محكيات لها بذخ الأسلوب وفخامته، حيث يقع القارئ في شرك السرد الذي لا يُحيل إلا إلى بنيته الخاصة تبعا لقوانين الوظيفة الشعرية التي تقطع مع كل مرجعية واقعية، أو أي ربط سيكولوجي بين المؤلف والشخصيات والسارد، وعلى غرار الشعر، يتضمن المحكي الشعري نظاما من التوزيات والأصدا، والارتدادات (ص6)، فالشخصيات أيضا، تنسجم إيقاعيا كالكلمات، إنها هنا من أجل الإيقاع الشعري وليس من أجل إنتاج حدث واقعي ولا بغرض أي إحالة سيكولوجية مرتبطة بالمؤلف، فغياب المرجع يحول الشخصية إلى مجرد كائن كتابة داخل المحكي الشعري.

بتحليل مُركَّز لأعمال بروتون، لاريو، جيرودو وبروست... يقودنا جان إيف تاديه نحو الإقرار بأن الشخصية في المحكي الشعري «تبدو كصورة غير محققة، بدون هموم واضحة، كصوت مجهول لكنه مُلج، كائن فاتن ومفتون ولكنه فارغ. سواء كان بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، حيث أصبحت الشخصية مجرد حاملة لرغبة غير مُشبعة تستيقظ في قلب النثر الشهواني الذي يلتقي فيه النشيد الكلي للسرد بتخييل يُنشد أيضا». (ص46)

بنية زمكان المحكي الشعري

لا يمكن قراءة أي نص سردي دون الوقوف على مكون الفضاء، الذي لا

يحيل على رقعة معينة بحدودها الطوبوغرافية، أو تلك التي تجعل من المكان مجرد ديكور خارجي أو مكانا خلفيا لأفعال الشخصية، بل تقودنا إلى أبعاد دلالية توّطر الحكي وتندمغ به، وقد أفرز تطور السرديات دراسات متعددة اهتمت بمقاربة شعرية الفضاء، سواء في بعده العلائقي مع باقي مكونات الخطاب السردى، أو في بعده السيميولوجي العام، حيث أصبح الحديث عن الفضاء النصي مع جوليا كريستيفا، والفضاء كدلالة مع جيرار جنيت، والفضاء كموضوع له علاقة بالزمن «الكرونوثوب» مع باختين.

فضاء المحكي الشعري

يميز جان إيف تاديبه بين نوعين من الفضاء:

-الفضاء بمعناه المادي الملموس الذي يوجد فوق صفحة الورقة من خلال تنظيم لعبة البياض والسواد.

-الفضاء بمعناه التجريدي، أي الفضاء الأدبي باعتباره الموقع الذي تتوزع فيه العلامات.. بالإضافة إلى تصور ثالث ينظر إلى الفضاء كمكان للصور المحسوسة والتمثيلية، ويقرر تاديبه الاشتغال على المعنى الثاني، أي الفضاء ك«مجموعة من العلامات التي تُنتج أثرا تمثيليا» (المحكي الشعري، ص 47)، ولدراسة بناء وتركيب العلامات المنتجة لفضاء السرد، يقترح الانطلاق من بنية الأوصاف والقطع التي يُعرض فيها الفضاء نفسه بشكل صامت (ص 49)، ثم الوقوف على وظيفة الوصف في المحكي الشعري للوصول إلى إبراز تفكك المقولات الكلاسيكية، بحيث يتحول الفضاء إلى عامل تخييل، يساهم في إنتاج دلالة النص.

يركز تاديبه على العلامات اللسانية التي تخدم الوصف، مثل توظيف الأزمنة الفعلية، المركبات الاسمية، زُمر الفاعل وغيرها.. وتلاعب الصورة

دورا أساسيا في الوصف الذي يُعتبر موقعا للبلاغة، لكن الصور ليست دائما مكتملة ولا نهائية أبدا، ووظيفتها حسب تاديه، هي البحث عن معنى، ولم تعد تخدم وصف الفضاء المفترض السابق في الوجود كما في الرواية الواقعية، كما أن الوصف في المحكي الشعري يتحول إلى السرد ذاته. (ص53)

الوصف إذن مكان، «حيث لا يرتبط المحكي بالسير الخطي للحبكة، فلا شيء يُوقف إنتاج الصور الفضائية إلا اللذة الجميلة للكاتب، وليس فقط كما يفترض فيليب هامون كفاءته المعجمية» (ص55)، وحتى المشاهد الطبيعية التي تُقدّم في المحكي الشعري داخل فضاءات متنوعة ليست غير مخلوقات لغوية..

بهذا المعنى، لم يعد فضاء المحكي الشعري واقعيا، وهو ما مهّدت له مذاهب فنية سابقة، فعلى عكس الرواية الواقعية، توجد داخل المحكي الشعري ديكورات مفضلة وأخرى منبوذة، وقد لا يكون للفضاء محتوى سيكولوجي ولا اجتماعي، إذ يبدو غفلا، ليس له من وظيفة غير الوظيفة الشعرية.

يُميز تاديه بين المحكي الشعري ومحكي الرحلة، وذلك من خلال تحليله للمحكيات الشعرية الأوربية، حيث يقف على مكان مميز هو «القلعة» Le chateau كفضاء شعري فاعل في السرد، وليس مشهدا خلفيا لأفعال الشخوص، ويبدو وصف هذا الفضاء مفتوحا على الرموز وعلى الافتتان، «كمكان فردوسي يتعارض تماما مع ديكورات اللقاء في المحكي الواقعي، ومن هذا الافتتان المسجد داخل اللغة، يولد الشعر» (م س، ص61)، هذا الفضاء ليس محايدا، بل هو فاعل في سيرورة الحدث وتطوره من خلال تعاقبه مع باقي مكونات الرواية، إذ يوضع مكان إيجابي سعيد مقابل مكان سلبي مؤذ، وبالتالي نجد أنفسنا أمام فضاءات حميمية وأخرى عدائية، هذا التقابل يجسده لاربو في قصته «Enfantine» من خلال وضع الساعة مع الصورة حيث ينظم نسقيا التقابل بين الغرفة التي يوجد بها الطفل وبين الغابات التي يحلم بها. (ص68)

تمارس الأمكنة افتتاناً سعيداً أو تأثيراً مؤذياً على الشخص، ويمكن أن نجد فضاءات منغلقة وأخرى مفتوحة، فيما هي تبتلع الشخصية تُعرضها للذوبان والاندثار، فرغم استعارة المحكي الشعري لبعض أشكال محكي الرحلة ومحكي الأوتوبيا، فإنه يمتاز عنها بكونه يخلق فضاء فردوسياً لا يمكن أن يُحلل إلا داخل النص، لأن ظواهر اللغة الأدبية: الجناسات، المجازات والاستعارات... هي التي تبني النسق الفضائي، لذا لا يمكن للتحليل السردى أن يقف على بنية فضاء المحكي الشعري إلا من خلال الوصف والصورة، «لأنه بالنسبة لكاتب ما، فإن سمو الفضاء، لا يمكن أن يكون إلا لغة، هذا الفضاء المتعالي هو موضوع بحث، وموضوع معرفة وسلطة، لأنه يُخفي سرا ما». (ص76)

بنية الزمن

يطرح مفهوم الزمن أمام الباحث مجموعة من الصعوبات المرتبطة بكيفية تحديده داخل النص السردى، وبمسألة ضبط المؤشرات والقرائن الدالة عليه أو بتلك المحددات التي تميز الزمن السردى بمعناه الخالص، على اعتبار أن المشاكل الزمنية للسرد داخل الخطاب، تختلف نسبياً عن تلك التي تطرحها الأزمنة النحوية، وأيضاً العلاقة بين زمن الخطاب وزمن الحكاية، أو بين الزمن السردى والزمن الكرونولوجى الواقعي.. وبالتالي فأول مشكل يواجهنا منهجياً هو تعدد الأزمنة التي تتداخل في النص الواحد واختلاف العلامات الدالة عليها.

الزمن في بنية المحكي الشعري

في مقابل التعارض الذي نجده بين أمكنة إيجابية وأخرى سلبية، تتعارض في الزمن اللحظات السعيدة مع اللحظات المأساوية، وكما أن هناك أمكنة

مفضلة، هناك أيضا لحظات مفضلة، من هنا شكل خلق مكان وخلق زمن موات له، عملية واحدة بالنسبة للمحكي الشعري، حيث تتقابل اللحظات الجميلة مع اللحظات الشقية، كما تتقابل الأمكنة الإيجابية والحميمية مع الأمكنة المنبوذة والعدائية، والمكان المشتت أو المتشظي يستوجب زمنا متقطعا وغير خطي.

ولإبراز عملية إعادة إنتاج الزمن لبنية الفضاء الذي يجعل منه مادته، ينطلق تاديبه من دراسة زمن التخيل أي زمن الحكاية المروية، ليؤكد أن «زمن المحكي الشعري يسعى إلى الهروب من الزمن بصعوده إلى جذور الحياة والتاريخ والعالم، وهو بعكس الخيال العلمي لا يهمله المستقبل إلا نادرا» (ص85)، هكذا يعيش بطل المحكي الشعري داخل «زمن بدون تاريخ، زمن ينفي المستقبل ولا يرجع نحو الأصول، وبذلك يلغي كل مرجعية تاريخية، لأنه لا يقترح أي زمن محدد» (م س، ص86)، ويجعل اللحظة والجزء من الساعة خلودا يربط المحكي بإيقاع فلكي، إيقاع الذكرى التي ليس لها تاريخ، هنا يعود تاديبه إلى مجموعة من المحكيات الأوربية التي بنى عليها دراسته ليبرز كيف يسير الحكي بإيقاع العودة إلى الطفولة الذي يُدَمِّر زمن الرواية الكلاسيكية، فالطفل يعيش في زمن بلا تاريخ يُقضي المستقبل بعودته إلى الجذور. (ص88)

يبني المحكي الشعري عالما مغلقا له زمنه الخاص، ولكنه لا يمكن أن يستقر نهائيا في التاريخ، فيتقاطع التسلسلان الزمنيان: زمن المحكي الشعري وزمن التاريخ، غير أنهما يظلان في قطيعة رمزية، إذ أن الزمن الأول يختلف عن الزمن الكرونولوجي للعالم، لكن نظامه الخالص هو صورة الزمن، أي تنظيم الخطاب، ذلك أن خطاب المحكي الشعري يقترح دائما الزمن المنقطع لا الزمن المنتظم الذي تتوالد فيه الجمل، وتتناسل داخله الأحداث بشكل متعاقب.

فالتتابع الخطي للسرد هو الذي يُبرز قطائع العمل التخيلي، وبخلاف ذلك، فإن التقلبات المفاجئة للسرد هي التي تُخفي ظهور اللحظة الشعرية، ويعتبرها تاديبه معنى يتحول إلى شكل وليس العكس، لذلك يُختزل زمن المحكي الشعري في اللحظة، لأنها نواة قاعدته ولحظة انطلاقته، «فالمحكي الذي يتكون من نصوص متعددة هو جمع للحظات، وسر اللحظة هو بساطتها، حيث يندفع فكر ثاقب - السارد - لمعرفة في الوقت الذي تظل هي هاربة منه» (م س، ص 104)، وإذا كان الزمن الكرونولوجي يُجيب دائما على السؤال: وماذا بعد؟ أو كما هو الشأن بالنسبة لزمن الحكبة: لماذا؟ فإن الزمن الكرونولوجي في المحكي الشعري ينكسر بصفة نهائية، لأن الأسئلة لا تجد أية أجوبة تقرر تتابع الجمل، فعندما يتوقف الزمن، تستمر الكلمات. (ص 105) بالإضافة إلى زمن السرد، يمكن الالتفات أيضا إلى زمن القراءة، الذي لا يُعتبر كمفعول للتسلل السيكلولوجي والسببي للحبكة فقط، ولكنه أيضا صدى اللحظة الكبيرة للمحكي في حالتها الطارئة وفي تناقضاتها المنعكسة على المتلقي، حيث تبدو قراءة المحكي الشعري متقطعة مثل قراءة الشعر إذا ما قُورنت بقراءة الرواية الكلاسيكية، لأن أصداء اللحظات تستدعي فينا وفي المحكي استمرارا زمنيا يكونها في الوقت ذاته الذي يعيد خلقها، «نتأمل الصفحة في المحكي الشعري نفسها كأنها لوحة تشكيلية، ويعد زمنها خارجيا، بحكم أننا نكون في زمن ضروري للمتلقي». (ص 111)

إذا كان المحكي الشعري يرفض الزمن الكرونولوجي بصعوده نحو جذور الحياة، فإن زمن الأحداث والتخييل داخله يخضع لبعض الضوابط التي تؤسس قوانين الزمن الشعري، وتتوافق مع هذه الدلالة للزمن داخل السرد.. اللاتتابع، عبادة اللحظة، على اعتبار أن الإيقاع هو الذي يؤسس لتدفق الزمن، «إذ أن مجرى المحكي الشعري متكسر، ويُسخّر طاقته القصوى لتوظيف قوة الإعادة، طبيعة الزمن، من الكلمات أو الجمل المفاتيح إلى الصور والأحداث، وإذا كانت الموسيقى تحول الموضوع إلى شيء مغاير، فالزمن بدوره يدرج

في جدليته وجدلية الآخر.. جملة متشابهة، لحظة متماثلة، تعتبران دائماً مختلفتين، لأنهما تتموضعان في مواقع أخرى للنص وتتكلفان بكل الذي تقدم». (م س، ص 111)

بنية الأسلوب في المحكي الشعري

يعتبر الأسلوب محددًا أساسيًا لانتماء النص، ومن تم فلا مفهوم الشخصية أو الفضاء ولا بنية الزمن تعتبر شروطًا كافية لتحقيق شعرية المحكي، حيث لا تفرقتنا أبدًا كثافة الأسلوب وموسيقية الصور، بل يمكننا أن نعطينا الانطباع، عند قراءة هذه المحكيات، بأننا نقرأ قصائد نثر طويلة.. ومنذ البداية، يتساءل تاديهيه: «إذا كان هدف الرواية هو عرض مغامرة ما لبعض الكائنات الورقية، فكيف استطاع المحكي الشعري توظيف الطاقة الشعرية لكل من مكوني الكثافة الصوتية والقوة التصويرية؟» (ص 181)

من خلال تحليل نماذج المتن السردية الذي اشتغل عليه في كتابه، يرى تاديهيه أن المحكيات الشعرية ليست نصوصاً موسيقية تامة، بل هي فقط تحمل شذرات موسيقية مكثفة، فاللحظات اللازمية التي يتوقف فيها المحكي ليصف ويتأمل ويلخص، هي التي تحقق توتر اللغة، فهذه اللحظات لا تهتم بما هو خارج عن الأثر الأدبي، «أي بأجزاء الأنطولوجيا المدرجة صدفة، وإنما بتكوين مجموع النص الذي يُنتج دلالاته بطريقة تُنافس طريقة خلق الشعر لدلالاته» (ص 182)، فكاتب المحكي الشعري يستثمر كل إمكانيات الإيقاع الأسلوبي، لأنه روائي يستحضر الموسيقى، ولأنه أيضًا لا يكتب لقراء سذج بدون آذان موسيقية.

يقترح تاديهيه التركيز على مفهومي الصورة والتوازي، فالصورة تحتل مكانة متميزة في المحكي الشعري لأنها تمتلك قدرة إيقاعية مكثفة، ومضاعفة الصور في النص تُحتم على المتلقي الالتفات الذكي إلى الارتدادات والأصداء

الموسيقية التي تسري في خلجان اللغة، لأن لها نفس جاذبية وإيقاعية البيت الشعري، «أما وظيفة الصورة داخل المحكي الشعري، فتتحدد بالرجوع إلى الخيالي، وبإثارة الشك حول المعنى بحيث تجعل القارئ يتردد بين معاني متوازية، وهي بذلك تسعى إلى تحويل رؤيتنا للعالم، إذن فالأمر لا يتعلق بالهروب من الواقع، ولكن بتعديل تقديمه» (ص191)، وتعديل الصورة التي يُقدم لنا بها .

أما التوازي، فيتمظهر في التكرارات والتطابقات التي تحدث إيقاعا ثنائيا يحقق للمحكي الشعري موسيقيته، وعلى المستوى الصرفي والتركيبى يجعلنا التوازي نحس بالبنية الإيقاعية للمحكي، يُضاف إلى ذلك الجرس الموسيقي الذي يُولد عن طريق الجناسات الصوتية واللعب على الكلمات، مما يجعل الإرسالية لا تحيل إلا على ذاتها، لا على مرجع واقعي أو سيكولوجي خارجها (ص192)، فتوازي المدلولات والصور يعوّض النقص الإيقاعي النسبي في نثر المحكي مقارنة مع البيت الشعري ولغته المتميزة التي تُعطيه سمة المحكي الشعري.

انطلاقا مما سبق وتأسيسا عليه، فإن دراسة تاديه توضع أمامنا أدوات تحليلية قابلة للتوظيف الإجرائي، خاصة مع مقارنة العديد من الإبداعات التجريبية التي محت مقولة النقاء الجنسي، وزاوجت بين أكثر من نمط للكتابة المستجلبة من سلالات أجناسية متباينة في نوع أدبي واحد، كما تعلمنا دراسة تاديه أن الشعري يتجاوز الشعر، فمحكيات مثل: «Enfantine» و«Nadja» و«A La recherche du temps perdu» وغيرها، لا تستوعبها مقولات الجنس الروائي، إذ تقع على الحدود بين الشعر والرواية، إنها جنس نثري سردي لكنها لا تخلو من سمات شعرية، فهي إذن محكيات شعرية.

بنية المحكي الشعري وتجلياته في نص «الأجنحة المتكسرة»

«نجد في الخيال حياة حقيقية أكثر واقعية،
ما يسيه الناس العالم الحقيقي»
وليم بليك

اصطدمت معظم الدراسات النقدية التي تناولت نص «الأجنحة المتكسرة» لجبران خليل جبران، بصعوبة التأطير الأجناسي، فبعضها ينطلق من مُسلمة كونه رواية، ويذهب البعض إلى أنه قصة طويلة، فيما اعتبره آخرون سيرة ذاتية أو قصائد نثر طويلة، ويزداد هذا الالتباس في التصنيف الأجناسي مع ترك جبران نصه غُفلاً دون أي تحديد نبني عليه ميثاق القراءة.

وإذا كانت أي قراءة لعمل سردي تعلن عن منهجها الخاص، ويتحدّد هذا المنهج انطلاقاً من البعد المعرفي لثقافة القارئ من جهة ولفضاء الثقافة النقدية من جهة أخرى، فإن المشترك بين العديد من هذه الدراسات هو اضطراب أدواتها المنهجية أمام منطوق النص ذاته، على اعتبار أن المقولات التي اعتمدها كأساس للتصنيف الأجناسي لنص «الأجنحة المتكسرة» تنبني على محدودية العناصر البنائية للنص، وتغفل حدود التماس والتقاطع بين الأجناس الأدبية.

فصلاح لبكي يُورد عبارة «القصص الجبرانية» وفي الصفحة 99 من كتابه «لبنان الشاعر» يشدّد على اعتبار القصص الجبرانية، قصائد طويلة أو قصيرة (ليس غير) نقلاً عن خليل حاوي في كتابه «جبران خليل جبران:

إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره» نقله إلى العربية بإشراف المؤلف سعيد فارس باز، دار العلم للملايين ط1 (سنتبر 1982 ص277)، هذا الاضطراب نُحِسُّه أكثر عند خليل حاوي في أطروحته حول جبران، يقول: «وانتقل جبران إلى نيويورك في 1912، حيث استأجر مرسما.. وقد نشر رواية «الأجنحة المتكسرة» في السنة نفسها، وهي سيرته الذاتية التي يزعم أنها قصة حبه الأول في لبنان». (خليل حاوي «جبران خليل جبران: إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره نقله إلى العربية بإشراف المؤلف سعيد فارس باز دار العلم للملايين ط I سنتبر 1982 ص107)

يصنف خليل حاوي نص «الأجنحة المتكسرة» على أنه رواية، ومرة على أنه سيرة ذاتية، ومرة أخرى على أنه قصة تقترب من الشعر، حيث جاء في نفس الكتاب «أما ثالث كتبه القصصية وهو «الأجنحة المتكسرة»، فهو شعري». (نفس المرجع ص276)

هذا الخلط مرده المنطق المتحول للنص ذاته الذي يستعصي على الانضباط للمقولات الأجناسية الثابتة التي ينطلق منها الناقد، ويفسر قولنا هذا استدراك حاوي قائلًا: «غير أن التعليمية في رأينا لا تكفي لجعلها - أي قصص جبران - حكايات رمزية، إلا إذا أمكننا أن ندعوها حكايات رمزية بالغة الطول، ومع ذلك فليس طولها فقط هو الذي يُحرمها حق التصنيف في هذا النوع، بل أيضا إطارها المتميز باللون المحلي والوضع التاريخي، وان كنا بصدد ردها إلى نوع أدبي مخصوص، فمن الأنسب، على ما يقترحه الدكتور إدريس سهيل، أن تُنسب إلى القصة أو الرواية الرومانطيقية، أما هذا النوع من القصص، فليس من الضروري أن يكون خرافة، بل يعني قصة، تتقبل التعليمية الصريحة، وقلما تَعْتَنِي بالأحداث أو الحكبة أو تصوير الشخصيات فضلا عن أنها تكون شعرية الأسلوب». (نفس المرجع ص278)

ولعل فرضيات جان إيف تادييه من خلال كتابه «المحكي الشعري»، تُسَعِّفنا في تصنيف نص «الأجنحة المتكسرة»، ضمن هذا الجنس الذي ينبني على أشكال مستجلبة من الشعر والسرد معاً.

من يحكي في نص «الأجنحة المتكسرة»؟

يُمَثِّل محكي «الأجنحة المتكسرة» الحضور الكاسح للروائي الذي يتخفَّى تحت قناع السارد، هذا الحضور يتمثل في الراوي الذي يَتَجَسَّدُ من خلال ضمير المتكلم المفرد من مُفْتَتِح النص: «كُنْتُ في الثامنة عشرة عندما فتح الحب عيني بأشعته السحرية»، (نفس المصدر «المجموعة الكاملة لأعمال جبران» (ص 169) إلى نهايته: «فارتَمَيْتُ على قبر سلمى أبكيها وأرثيها». (ص 289)

فالسارد هو الذي يعطي قيمة للأحداث وللشعر، من هنا كونه بطلاً، يُدِير عصا الحكى بين باقي الشخصيات التي تصعد من حلم السارد كتذكارات، يقول: «واليوم، وقد مرت الأعوام المظلمة طامسة بأقدامها رسوم تلك الأيام، لم يبق لي من ذلك الحلم الجميل سوى تذكارات ترفرف كالأجنحة غر المنظورة حول رأسي». (م س، ص 164)

إن حضور ضمير المتكلم المفرد «أنا» كصيغة للحكي يعتبر ميزة أساسية للمحكي الشعري، ويمثل لدى أراغون «كل حقيقة الإنسان الواقعية، كل الميتافيزيقا هي بضمير المتكلم، وكل الشعر كذلك، وضمير المخاطب هو الآخر ضمير المتكلم» (المحكي الشعري ص 25)

هوية البطل السارد

تبدو شخصية البطل السارد في «الأجنحة المتكسرة» غامضة وهويتها مُلتبسة، يظهر غُفلاً من أي اسم، لا نعرف عن حاضره غير أن «صروف الدهر نَفَّتْهُ إلى ما وراء البحار»، وليس له من محتوى نفسي محدد ولا تمظهر عضوي مفصل، فعلى خلاف ما نجده في معظم الروايات الواقعية، من احتفاء بوصف المظاهر الفيزيائية والنفسية وحتى الوضع الاجتماعي للبطل، لا يرسم لنا نص «الأجنحة المتكسرة» ملامح البطل - السارد، الذي لا نعرف عن حياته شيئاً سوى هذه المعالم العامة، إنه يذكرنا بإنسان الطفولة الأولى الذي يمثل البراءة والمحبة أمام تعقد العالم، ومحتواه يتمثل في رغبته في العودة إلى الأصل والوحدة، الرجوع إلى حنان الطفولة، «هذه المحاسن التي أذكرها الآن وأتَشَوَّقُ إليها تَشَوَّقُ الرضيع إلى ذراعي أمه». (المجموعة الكاملة لأعمال جبران خليل جبران» م.س. ص172)، من هنا نظرته التكوينية إلى العالم، حيث كل شيء في الطبيعة يرمز ويتحدث عن الأمومة: «وأم كل شيء في الكيان هي الروح الكلية الأزلية الأبدية المملوءة بالجمال والمحبة»، (ص216) إنه الطموح إلى اعتناق الأصل والتوحد بالمطلق.

وعلى عكس الرواية الكلاسيكية التي تحتفظ بمعالم الشخصية، وتحت مقولة الموضوعية والإيهام بالواقع تسعى إلى وضوح الشخصية وخاصة البطل الممتلئ من خلال الاحتفال الوصفي، فإن البطل السارد في نص «الأجنحة المتكسرة» يبدو قلقاً وبدون ملامح واضحة، من هنا الاحتفال «بالأنا» التي تبحث عن زمن ضائع، عن معنى للعالم، وتشبه أسطورة نرجس في البحث عن صورته.. هذه «الأنا» خيالية، كائن ورقي لا يعيش إلا في بحر الكلمات منفصلاً عن المجتمع، لا يعيش إلا العزلة والوحدة: «أما تلك الكأبة التي اتَّبَعَتْ أيام حداثتي فلم تكن ناتجة عن حاجتي إلى الملاهي (...) بل هي من أعراض علّة طبيعية في النفس كانت تحبّب إلي الوحدة والانفراد وتميت في روعي الميول إلى الملاهي والألعاب». (ص173)

هذا القلق الوجودي والاعتراب عن العالم يجعل السارد يبحث عن موضوع للتماهي، فيبدو مجرداً من كل شيء وليس له غير الصور والأخيلة التي لم يحققها، هذه الرغبة غير المشبعة هي التي تحرك السرد.. «فالحب قد أعتق لساني فتكلمتُ، ومرق أجزائي فبكيْتُ، وفتح حنجرتي فتنهَّدتُ وشكوتُ» (ص172)، لذا يستحضر باقي شخصيات المحكي ليمارس عليها سلطته، فتخرج من العدم كأشباح، كدمى متحركة تحقق للبطل السارد إشباعاً لرغبته الظمأى في الصداقة والحب والطفولة، «أما غصَّات هذا القلب وأوجاعه فهي التي تتكلم وهي التي تنسكب الآن مع قطرات الحبر السوداء معلنة للنور أشباح تلك المأساة التي مثَّلتها الحب والجمال والموت». (ص170)

فالسرد هنا ليس له من هدف، «غير تمكين القارئ والروائي معا من القيام باكتشاف الشخصية ومنح سلوكاتها حالة من اللاوعي». (المحكي الشعري، ص49)

علاقة البطل السارد بباقي شخصيات «الأجنحة المتكسرة»

يستدعي البطل السارد في «الأجنحة المتكسرة» باقي الشخصيات ليمارس عليها سلطته بشتى الطرق، يستحضرها فتخرج كظلال وكأشباح لتحقق امتلاءه الدلالي عن طريق تشييد عالم من الكلمات، يقول تاديبه: «فالفلة الأدبية مثل الفرقة الأجنبية والأوامر الرهبانية، وسجون الأشغال الشاقة تُعطي هوية جديدة للمنتسب الجديد، للصورة المركزية التي حوَّلتها ينتظم السرد» (المحكي الشعري ص19)، ومن ثم تغيب الخاصية المرجعية وتندمج الشخصيات المستحضرة في البنية اللفظية، إذ الكلام هو الذي يسكن الشخصيات». (م س، ص20)

هذا العالم اللفظي الذي يشيده السارد من المجازات والصور يُمكنه من أن يري- من خلال الآخرين- ذاته التي تحنُّ إلى الحب والصداقة والطفولة،

وهذا ما دفع خليل حاوي إلى القول: «إن تلك القصص لا تعدو أن تكون ذرائع تُتيح للمؤلف أن ينصرف إلى همه الأول، ألا وهو عرض أفكاره، وإذا كان الأشخاص لا يظهرون متجمدين أو كالدُمى الخشبية، فإن الفضل في هذا لا يعود إلى حيواتهم الذاتية بل إلى ما ينفخ فيهم الكاتب من بُبْضه النشيط، إخلاصاً منه لشعوره الرومانطيسي، وما دام لا يُقِرُّ إلا بعاطفتين هما المحبة والبغضاء، فهو كذلك لا يصور أشخاصه إلا بلوني السواد والبياض». (خليل حاوي: «جبران خليل جبران» م س، ص 276-275)

يَبْرُزُ سند هذا الطرح، انطلاقاً من سلطة الراوي التي تكتسح النص عبر شكلين:

الشكل الأول: يستحضر البطل السارد شخصيتي المطران بولس غالب وابن أخيه منصور بك غالب باستمرار، ليحقق رغبته في التَّكْيِيلَ بهما وبقِيمِ الشر من خالتهما وإبراز تفرده عنهما ومفارقة لهما، إنه لا يكف عن إهانتها، خاصة المطران، الذي أُلصق به السارد كل الرموز التي يحملها الشر: «رأيت أبالسة الجحيم يضجُّون ويركضون في صدر رجل مجرم»، «هذا المطران، رجل يألف في شخصه الطمع بالرياء، والخُبْثُ بالدهاء.. هو رئيس دين.. تخرُّ لديه الناس ساجدة مثلما تَنحني رقاب الأنعام أمام الجزار»، أما ابن أخيه «فشخص تتصارع في نفسه عناصر المفساد والمكاره»، هذه الإهانة تتواصل عبر السخرية المُرَّة.. «ومنصور بك غالب كان مادياً كالتراب وقاسياً كالفضولاد وطامعاً كالمقبرة» (المجموعة الكاملة لأعمال جبران خليل جبران، م س. ص 215)، فالبطل السارد وهو يستحضر شخصيتي المطران وابن أخيه باعتبارهما معيقان لتحقيق رغبته الظمأى في الحب والصدّاقة، يصنّفهما في خانة البغضاء/السواد.

الشكل الثاني: في المقابل تخرج الشخصيات الأخرى كالحلم، سلمى كرامة وفارس كرامة كصديق سابق لأب السارد، «أما سلمى كرامة، فهي

حواء هذا القلب المملوء بالأسرار والعجائب، وهي التي أفهمته كُنه هذا الوجود» (المجموعة الكاملة لأعمال جبران خليل جبران، م س. ص 169)، إنها شخصيات مساعدة لتحقيق رغبة البطل السارد، يدخل معها في علاقة حميمية ويجعل مصيره ضمن خط مصيرها.

هذا التقابل بين شخصيات الشكل الأول وشخصيات الشكل الثاني، ومن خلال نظام من التعارضات بين الشيخ فارس والمطران، وابن أخ المطران وسلمى كرامة، يخلق صورا متقابلة ومجموعة من المتوازيات توازي إيقاع الشعر وأصداءه، حتى أن الشخصيات ليست هنا من أجل مضمونها الدلالي أو محتواها النفسي، بل كعناصر شعرية تخدم المحكي الشعري.

للبطل السارد حضور مُمتد عبر جسد النص، يحكي بضمير المتكلم المفرد في شكل هذيان شعري قصة حب قديمة، له حضور مستبد وطاغي، يحمل سراً يبدو ملغزا وغير واضح المعالم.. تحركه رغبة ظمأى، «فودعتها وقلبي يخفق في داخلي مثلما ترتعش شفتا العطشان بملامسة حافة الكأس» (ص 172)، ومن أجل ذلك يُعيد خلق العالم، ويبني وجوداً ساحراً، فالسرد كله يعود إلى زمن الصبا، الحلم بالعودة إلى الطفولة.. هكذا كانت حياتي قبل أن أبلغ الثامنة عشرة، فتلك السنة هي من ماضي بمقام القمة من الجبل لأنها أوقفتني متأملاً تجاه هذا العالم، في تلك السنة ولدت ثانية» (ص 174)

يكشف المقطع عن سرد يكتف مسار حياة البطل، مميطا اللثام عن تجربة حب وجودية لا زالت تُطوّق السارد من هنا استدعاؤه للشخصيات السالبة والموجبة، التي تساعده على تحقيق رغبته الظمأى في الحب وتلك المعيقة لها، هذا الاستدعاء يمر عبر الذاكرة، «تلك أيام مضت كالأشباح واضمّحت كالضباب ولم يبق لي منها سوى الذكرى الأليمة» (ص 175)

يكثر فعل التذكر ويهيمن على المتن في صيغته المتعددة، اسم، فعل أو مصدر.. يقول السارد: «وأنا قد وقفت دموعي على ذكرى أيام امرأة ضعيفة

لم تعانق الحياة حتى احتضنها الموت» (ص176)، تخرج سلمى كرامة من الذاكرة كالحلم، يستحضرها السارد البطل لتحقيق رغبته في الافتتان المفقود، يمنحها صوتا وكلاما محاولة منه للبحث عن توازن مشتهى، إنها تمثل بالنسبة إليه العودة إلى عالم الطفولة والبراءة المصادرة، فالبطل السارد يسعى من خلال موضوعة الحب إلى التوحد بالطبيعة حيث يرى «في يقظة الطبيعة رمز الخلود»، (المحكي الشعري، ص41) ويحاول الارتواء في أحضان عالم سحري يتجاوز الواقع ويرفض المجتمع والتاريخ.

تحويل الآخرين إلى ظلال كما يقول تاديبه، يعني أن السارد «لا يرى إلا نفسه»، من هنا لا يتكلم البطل السارد في «الأجنحة المتكسرة» إلا عن ذاته، فَيُعِيد خلق العالم، وما دامت هويته غير واضحة ومُبْهَمَة، فإننا لا نصادف من خلال حديثه عن الحب كثيمة مركزية في النص، أي «قطيعة حقيقية بين الراوي وباقي الشخصيات، إذ لهم نفس الوظيفة». (المحكي الشعري، ص42)

يبدو السارد وشخصيتي سلمى كرامة والشيخ فارس كرامة كشخصيات خنوعة لمصير يتجاوزها، خاضعة ومستسلمة.. «ثلاثة جمعتهم يد القضاء ثم قبضت عليهم بشدة حتى سَحَقْتَهُمْ» شيخ يمثل بيتا قديما هُدْمَه الطوفان، وصبية تحاكي زنبقة قطع عنقها حد المنجل، وفتى يشبه غرسة ضعيفة لوت قامتها الثلوج، وجميعنا مثل العوبة بين أصابع الدهر.. (المجموعة الكاملة لأعمال جبران خليل جبران، م س. ص176) فارس كرامة يتسم بالخنوع أمام سلطة المطران وهو ضعيف الإرادة أمامه، وسلمى تخضع لقرار قدري ليس لأبيها يد فيه، وتتزوج منصور غالب بك رغم أنها لا تحبه وتكتفي بالانتهد «لتكن مشيبتك يا رب»!

ورغم أن السارد في هذا النص ذو وجود عائم، مطاطي، لا نستطيع القبض عليه بوضوح، فإن سلطته تبدو حاضرة من توطئة النص إلى خاتمته، وهو المتحكم في باقي الشخصيات، بطل مدمر يعيد خلق العالم، اللغة، الصور والأحلام.

لذلك يعمد إلى استدعاء شخصيات يمنحها السارد صوتاً، وتبني له كونا من الألفاظ تُشعره بالدفاء وتساعد على تحقيق رغبته، فيجد لها بعض الصلات والروابط في تاريخه.. «أنت ابن صديق حبيب قديم صرفت ربيع العمر برفقتة، فما أعظم فرحي بمراك، وكم أنا مشتاق إلى لقاء أبيك بشخصك». (ص175) تتوطد العلاقة الحميمة بين البطل السارد والشخصيات، من خلال إيجاد أواصر لها في الماضي البعيد، بحثاً عن جذور عميقة تحسسه بالدفاء والنقاء والألفة، هذه الشخصيات الإيجابية تتماثل مع السارد في تأدية نفس الوظيفة: الحب والجمال.

البطل السارد وثيمة العشق

إذا كانت الثيمة المركزية لنص «الأجنحة المتكسرة» هي الحب، إلا أن ما يميز نص جبران هو شكل العشق الذي يربط السارد بسلمى، عشق يقترن بالمطلق والأصل، ويقترب من السحر والأسطورة، حيث تحاول المجازات والتشبيهات والاستعارات أن تقبض على صورة المعشوقة حين تعجز اللغة العادية عن التعبير عن حقيقة هذا الشعور الإنساني، «بأية ألفاظ نقدر أن نصور وجها حزينا؟ بأية لغة نقدر أن نتكلم عن ملامح تُعلن في كل دقيقة سرا من أسرار النفس، وتُذكر الناظرين إليها بعالم روعي بعيد عن هاذ العالم» (ص184) إنها امرأة غير عادية، مخلوقة كلام تمارس سلطة الجذب على السارد «جمال سلمى كان نوعاً من ذلك النبوغ الشعري الذي نشاهد أشباحه في القصائد السامية والرسوم والأنغام» (ص186) فهو «خبز علوي» و«خبز روعي»، «عجنته الآلهة بحلاوة القُبل ومرارة الدموع وأعدته مأكلا للنفوس الحساسة المستيقظة لتُفرحها بطعمه وتعذبها بتأثيره». (ص183)

سلمى كرامة ليست امرأة عادية، ولا تشارك باقي النساء في الصفات المتحققة في الواقع، إن الجمال في وجه سلمى لم يكن منطبقاً على المقاييس

التي وضعها البشر للجمال، بل كان غريبا كالحلم، كالرؤيا أو كفكر علوي، إنها ليست امرأة محددة ذات وجود واقعي ومعالم واضحة، بل هي امرأة أسطورية، كائن لغوي خلقت من كلمات ولا تحيي إلا في محيط النص، هذا المخلوق الهلامي شبح جميل يملأ كل مظاهرات العالم بحيث تختلط بالجبال، السماء والبحر..

من هنا كل هذا الاحتفال السحري للساد بوصف سلمى، وهو ما أثار انتباه خليل حاوي «والحال أن جبران لم يُبدِ انصرافا إلى تصوير الشخصية في قصصه السابقة، كما أبدى ذلك في وصف سلمى». (خليل حاوي «جبران خليل جبران» م. س. ص 183)

وهذا ما يفسر هذه التشبيهات الباذخة التي تنتشر عبر جسد النص، فسلمى «كأشعة القمر»، وحركاتها بطيئة متوازية أشبه «بمقاطع الألحان الأصفهانية وصوتها منخفض حلو تقطعه التَّنهدات، فينسكب من بين شفثيها القرمزيتين مثلما تتساقط قطرات الندى عن تيجان الزهور» (المجموعة الكاملة لأعمال جبران خليل جبران، م. س. ص 169)

سلمى كرامة إذن مجرد كائن كتابة، تظهر كواحدة من عرائس الخيال تقترب من الأصل «بطل جنات عدن»، يقول تاديه: «إن البطل التخيلي له وظيفة إدماج اللانهائي تحت المظاهر النهائية للعالم، بخلق الأساطير» (المحكي الشعري، ص 10)، وهذا ما يتمثل في «الأجنحة المتكسرة» لحظة انفراد السارد بسلمى في المعبد، حيث تتحول لحظة العشق إلى طقس سماوي يعيد أسطورة الخلق الأولى بكل رموزها: «آدم، حواء، عشتروت، المسيح، الآلهة... لمعانقة اللانهائي، مجال اكتشاف إنسانية الإنسان، إذ أن جو المعبد الشعري يمثل فضاء للبحث عن التكامل والارتواء الإنساني، إنه الفردوس الجميل المفتوح على مظاهر الافتتان والسحر ضدا على النهائي.

تندمج الشخصيتان في وحدة وجودية وتتحولان إلا مخلوقات أسطورية تملأ كل مظهرات العالم كما في الفصل المعنون بـ«بين عشروت والمسيح».

«الأجنحة المتكسرة» ونحو الفضاء

الفضاء في نص «الأجنحة المتكسرة» فضاء لفظي («Espace verbale»)، فضاء متخيل يخدم الخطاب، واللغة هي التي تحول فضاء بيروت إلى قصة شعرية، وقد حاول تاديبه أن يوضح العلاقة بين لغة الكاتب والحقيقة التخيلية للشيء، ونص على ذلك فيما يسميه بنحو الفضاء، حيث إن الوصف يتحول إلى مكان للبلاغة، تتكاثر فيه الصور وتعمل على تشخيص عالم متخيل.. نسميه فضاء، «إن لغة الكاتب تبدل في وصف المحكي الشعري، بما يتكلم عنه بالواقع المتخيل الذي يستهدفه وداخل هذه اللغة يوجد نحو الفضاء». (المحكي الشعري، ص 49)

فالوصف هو الذي يعطي لفضاء النص حضوره التخيلي، واللغة الشعرية هي التي تميز فضاء «الأجنحة المتكسرة» بامتياز، «جلسنا في تلك الغرفة نتلذذ بألوان الطعام الشهية وأنواع الخمور المعتقة، وأرواحنا تسبح على غير معرفة منا في عالم بعيد عن هذا العالم وتحلم بمآسي المستقبل، وتتأهب للوقوف أمام مخاوفه وأهواله» (م. س ص 179)، هو ذا فضاء يصعد من الحلم مروراً بالصور التي تشكله، ويحتضن رغبة البطل السارد في تحقيق الحرية والحب.

في وصف فضاء المحكي الشعري يكثر الفعل الماضي والمركبات الاسمية، وبإحصاء عدد الأفعال في نص «الأجنحة المتكسرة» نلاحظ الهيمنة الكبرى للفعل الماضي، إن التأكيد على العلامات اللسانية مثلاً وإبراز هيمنتها داخل نص المحكي الشعري، هو أحد مميزات دراسة تاديبه، حيث ينطلق من استعمال الأزمنة الفعلية إلى وصف المحكي باعتباره يستهدف واقعا متخيلاً، فالأفعال

الماضية في نص «الأجنحة المتكسرة»، إما أنها تحمل بُعداً إدراكياً (فهمت، رأيت، سمعت...) من خلال الحواس الإنسانية للساد الواسف، أو تحمل بُعداً حركياً (عدت، خرجت، لم أذهب...)، ويتدخل السارد كفاعل في شكل ضمير واصل مقرون بفعل إدراك.

يتحدد فضاء «الأجنحة المتكسرة» إذن في «تلك البُقعة الجميلة من شمال لبنان»، هذا الفضاء مَوْقع للحكي يأتي عبر الذاكرة «وأنا أذكر لبنان»، «أذكرها الآن»، مما يُقلِّص الوظيفة المرجعية للفضاء، كما أن اللغة التي يصفه بها السارد تجعله واقعا متخيلا تغلب فيه الوظيفة المجازية على الوظيفة المرجعية، فيبدو المكان فضاء تخيليا منتقى بعناية، تَوَطَّره الصورة الشعرية وإيقاعات المحكي الناتجة عن شكل توظيف اللغة في الإرسالية، «كذا شاءت السماء فخلوت بسلمى ليلا في منزل منفرّد تخفّره الأشجار، وتغمره السكينة، وتسير في جوانبه أخيلة الحب والظهر والجمال». (ص172)

الوصف هنا موقع للعلامات اللغوية، بحضوره من خلال الذاكرة يجعل من بيروت/لبنان فضاء مفتوحا مؤطرا بفانتازيا الخيال، فيبدو شبيهاً بفضاء الجنة حيث الملائكة والحوار العين، أو بفضاء أسطوري مؤثث بديكور خارق! يهيمن التشبيه والاستعارة في وصف فضاء «الأجنحة المتكسرة» بشكل ملفت للانتباه، نقرأ: «بيروت في الربيع (...) كصبية حسناء اغتسلت بمياه الغدير ثم جلست على ضفته تُجفّف جسدها بأشعة الشمس» (ص174)، هذه الصور تحكي أفقياً، تُمَوِّق السرد وتؤثث فضاء سحرياً للمحكي، وترمز عمودياً لما ستشاهده مصائر الشخصيات، وذلك من خلال الوصف الشعري الذي لا يسعى إلى تفسير السرد، مما يقطع مع المقولات الكلاسيكية، حيث لا يصبح الفضاء مجرد عنصر تزيين أو ديكوراً تأثيثياً زائداً عن الحاجة أو للإيهام بالواقعية، ولكنه فضاء فاعل واستراتيجي في التخيل، أو كما سجل

رايمون M.Raimond «العالم ليس إطاراً أو رهانا لكفاح ما، ولكنه موضوع حلم أو اكتشاف أو سؤال..» (المحكي الشعري، ص25)

يقول البطل السارد: «وأنا قد رأيت لبنان في تلك الليلة مثل فكر شعري خيالي منتصب كالحلم بين النوم واليقظة»، هذا الفضاء هو المجال الذي يخبئ الرؤيا «فقد عرفت الآن أنه يوجد شيء أعلى من السماء وأعمق من البحر وأقوى من الحياة والموت والزمن» (المجموعة الكاملة لأعمال جبران خليل جبران، م.س. ص179)

فضاء بيروت ليس كمكان محدد طوبوغرافيا ولكن كمكان متلاشي ومنشطر، يهيئ الشخصوخ للانغماس في فضاءات مهجورة، فضاءات غير مسماة للمحكي الشعري، داخله يستحضر البطل السارد كل رموز الحلم والرؤيا، فضاءات تبدو دائما غُفلا، غير مؤثثة، لأنها تُماثل شعراً موجها ورمزيا، إنها أكثر حميمية حين يتعلق الأمر بفضاء بيت فارس كرامة وابنته سلمى، وأكثر عدائية حين يكون بيت مطران وابن أخيه.

التعارض بين الفضاء الإيجابي والفضاء السلبي

توقفنا القراءة الأفقية لنص «الأجنحة المتكسرة» عند فضاء عام، بيروت/لبنان، يتوزع بين كونه فضاء فاتنا إيجابيا، وكونه فضاء مؤذيا سلبيًا، فالتقابلات المعجمية والتركييبية والصور الشعرية هي التي تبني هذا النسق الفضائي:

بيروت/لبنان كفضاء حميمي

«لبنان لفضة شعرية لا اسم جبل».

برز لبنان «جميعه كأنه فتى متكى على ساعده».

بيروت في الربيع تصبح «كصبية حسناء».

بيروت/لبنان كفضاء تعيس

«وظهر لبنان كشيخ لَوَّتْ ظهره الأعوام وأناخت هيكله الأحزان».

لبنان «كملك مخلوع جالس على رماد عرشه بين خرائب قصره».

وبان كوجه «ميت شاحب غارق في المساند السوداء».

يعكس هذا التقابل بين لبنان كفضاء حميمي وسعيد، فضاء الحرية والمحبة والدفء.. ولبنان كفضاء مؤذ وتعيس.. القيم والمشاعر والتخييلات التي تفرض الإحساس بكل فضاء على نحو مغاير، ويعكس رؤيا جبران خليل جبران الرومانسية التي ترى العالم بلوني البياض والسواد، الخير والشر، السعادة والبؤس، النقاء والدنس، فلبنان السارد وسلمى كرامة وأبيها في لحظات الصفاء والحب والبراءة يبرز من خلال المجازات والاستعارات بهيا سعيدا ودافئا، ولبنان المطران وابنه يمثل قيم الاستعباد والظلم ويعكس مشاعر الحزن والكآبة، إن الفضاء في «الأجنحة المتكسرة» يجسد مشاعر ومواقف الشخصيات في علاقتها بالأمكنة، إذ رغم أن الفضاء العام يبقى واحدا هو بيروت/لبنان، فإنه يتبدل مع تغير الشخصيات التي تحتضنه وباختلاف الشعور النفسي للبطل السارد، هذا الفضاء يصبح ذا قطبين متعارضين: فضاء متعاليا موضوع بحث ومعرفة ومكانا للبوح والكشف والحب، وفضاء محبطا ومؤذيا يعكسه قول السارد، «لبنان الذي ظهر منذ أسبوع بكل مظاهر الجلال والرؤوق، بان في تلك الليلة كئيبا منهوكا مُستوحشا أمام قمر ضئيل ناقص هائم في عرض السماء وقلب خافق معتل في داخل الصدر». (ص 206)

تحت هذا الفضاء العام تندرج فضاءات صغرى «الحديقة، المدينة، المنزل والمعبد...» وتبعا لانقسام الشخصيات في علاقتها بالبطل السارد أثناء سعيه إلى تحقيق رغبته الظمأى في الحب والصدقة، من معيق: المطران وابن

أخيه، إلى مساعد: فارس كرامة وابنته سلمى، تنقسم هذه الفضاءات بدورها إلى فضاءات حميمية وأخرى عدائية.

ففي بيت فارس كرامة وابنته سلمى يقع الحدث الرئيس في السرد، يظهر الفضاء أثيريا لا شيء فيه يعادي البطل، هنا يمتزج الوصف بالحكي حيث الصور الشعرية المتدفقة تبني الفضاء، وهي تحكي وترمز، يتحول البيت إلى مكان للكشف والبوح واستقبال الرؤيا، حيث يمتزج الواقعي بالاستعاري ليحقق اللعب الخالص للفتازيا الكلامية، وتُحدُّ الوظيفة المرجعية بالوظيفة الشعرية، لا شيء من ديكورات المحكي التي توهم بالواقعية يوجد في قلب هذا الفضاء، كل ما يؤثث البيت بحديقته، هو العناصر الطبيعية التي تمنعنا من رؤية أي ديكور خارجي أو مجرد الاعتقاد بوجوده.

يبدو فضاء البيت في «الأجنحة المتكسرة» فضاء دافئا وسعيدا، وهو موضوع بحث ومعرفة، ومجال لتحقيق رغبة البطل، هذه الرغبة الضمأى في الحب والصدافة والطفولة تحتضن الحديقة كفضاء طبيعي إيجابي، حيث يكشف السارد عن مشاعره بحرية ويبوح برغبته داخله، باعتباره مخبئا للرؤيا، يقول السارد: «خرجنا إلى الحديقة وسرنا بين الأشجار شاعرين بأصابع النسيم الخفية تلامس وجْهينا، قامات الأزهار والأعشاب اللدنة بين أقدامنا، حتى إذا ما بلغنا شجرة الياسمين، جلسنا صامتين على ذلك المقعد الخشبي نسمع تنفُّس الطبيعة النائمة وتكشف بحلاوة التنهد خفايا صدرينا أمام عيون السماء الناضرة إلينا من وراء ازرقاق السماء». (ص186)

إن فضاء الحديقة كامتداد للبيت يشكل موقعا فردوسيا، ومجالا لتحقيق الرغبة، وتحول اللغة الشعرية الحديقة إلى فضاء خيالي، في هذا الافتتان المتأمل يُولد الشعر، وإذا كان النثر يتوافق مع المدينة، فإن الشعر يتوافق مع الطبيعة، إذ أن سمو الفضاء مرتبط باللغة، والسارد هو الذي يمنح صوتا وسحرا وجمالا لهذا الفضاء الأخرس، ويهب صوتا للعالم متجسدا في الحديقة والمعبد مقابل المدينة». (المحكي الشعري، ص49)

يظل فضاء «الأجنحة المتكسرة»، فضاء مفتوحا يحتضن الحدث، دخول البطل السارد مع سلمى كرامة في علاقة عشق حميمة، وهو يؤطر سيرورة السرد، فيما تمثل المدينة وبيت المطران الذي ستأوي إليه سلمى بعد زواجها من ابن أخيه، فضاء مؤذيا ومعاديا، تقول سلمى كرامة مصورة هذا الفضاء: «القوة التي أوجدت الشياطين وأقامتهم أولياء على أرواح الناس قد حتمت علي أن لا أخرج من ذلك المنزل المبني من العظام والجماجم» (المجموعة الكاملة لأعمال جبران خليل جبران، م.س. ص 215)، هذا الفضاء لا يرد على لسان البطل السارد أو سلمى كرامة إلا في الفصل الأخير المعنون بـ«المنقذ»، حيث يحوي اللحظات الأخيرة للسرد، وهو كجزء من المدينة فضاء سلبي لا يصلح للبوح والكشف، ولا يمارس أي افتتان على الشخصيات، على العكس من ذلك فهو مدمر ومحبط لدرجة البطل السارد في تحقيق المحبة والحلم، إنه فضاء أشباح الظلام المرعبة يتصل بلحظات الليل والبؤس والموت، «ففي ليلة وقد طافت أشباح الظلام بين تلك المنازل في رأس بيروت، انطرحت سلمى على مضجع المخاض والأوجاع، فانتصب الموت والحياة يتصارعان بجانب فراشها». (ص 213)

ويجد فضاء لبنان الإيجابي امتداده في المعبد، حيث يخلو السارد مع عشيقته، يتحول اللقاء إلى طقس أسطوري، في فضاء ينعدم فيه الديكور الواقعي ليحوّله إلى مكان لاستقبال الرؤيا، مكان فردوسي ينتقيه جبران بحس رومانسي، دون محاكاة تجربة واقعية أو مرجعية تاريخية.. داخله يمتزج الوصف بالسرد، وصف شعري بامتياز، ما يميزه هو كثافة الصور البلاغية التي تجعل النص يحيل على ذاته، نلنتفت إلى هذا الإصرار على الوصف الدقيق في عرض التفاصيل والضبط اللغوي المهووس بشعرية الصورة: «والداخل إلى هذا المعبد العجيب يرى إلى الجدار الشرقي منه صورة فينيقية الشواهد والبيّنات محفورة في الصخر قد محت أصابع الدهر بعض خطوطها ولوّنت الفصول معالمها، وهي تمثل عشتروت ربة الحب والجمال جالسة على عرش فخم ومن حولها سبع عذارى عاريات واقفات بهيئات مختلفة، فالواحدة منهن

تحمل مشعلا والثانية قيثارة والثالثة مبخرة والرابعة جرّة من الخمر،
والخامسة غصنا من الورد والسادسة إكليلا من الغار». (ص223)

علاقة الشخصيات بالفضاء

تتخذ العلاقة بين الفضاء والشخصيات بعدين، يتمثل البعد الأول في أن الفضاء الإيجابي يضم الشخصيات التي يستدعيها السارد كمساعد على تحقيق رغباته وأحلامه، فارس كرامة، سلمى كرامة، واستحضر أبيه وأم سلمى، على عكس الفضاء السلبي الذي يضم الشخصيات المحبطة لرغبته والتي يستدعيها البطل السارد للتنكيل بها والسخرية منها، وتتمثل هذه العلاقة في بعد ثان حين يبتلع فضاء «الأجنحة المتكسرة» الشخصيات التي تخضع لإرادته، لأنه يمارس عليها روعة وسحراً، نلاحظ هذا في علاقة البطل السارد بمنزل فارس حيث ذلك الانجذاب القوي بمشاعر غامضة، يقول: «سرت مساء إلى منزل سلمى كرامة ذلك الهيكل الذي أقامه الجمال وقدّسه الحب، أحسست بوجود قوة تستهويني وتستهيلني وتُبعدني عن هذا العالم وتُدنيني ببطء إلى عالم سحري». (ص176)

إن ذوبان الشخصيات واندثارها يترك للفضاء مكانا ذا امتياز، يتدخل في السرد ويصبح عاملا في التخيل، وسط هذا الفضاء يعيش البطل السارد تجربة عشق جنوني كحدث مؤسس لنص «الأجنحة المتكسرة»، ويصبح للمنزل- كفضاء يحمل شحنة دلالية - أبعاداً لا تنفصل عن سلوكيات الشخصية وردود أفعالها، من هنا اعتبار الفضاء شخصية مشاركة إذ تؤثر في فعل وحركية الشخصيات، «إن مَغْنَطَة الفضاء وازدواجيته لا تُدرَكان بدون الشخصيات الحاملة له والتي تحيل عليه في بعض المحكيات، وبهذا تسقط مقولة التناوب بين السرد والوصف، ويصبح الفضاء بطلا وعاملا في المتخيل». (المحكي الشعري ص59)

مع تطور أحداث الحكاية في نص «الأجنحة المتكسرة»، يتقدم المطران لطلب بنت فارس كرامة ليزوجها لابن أخيه منصور بك غالب، تتغير مشاعر البطل السارد، يُحس بضيق المكان الذي يلفظه، فيُعيد أسطورة البدء، «خرجت من ذلك المكان خروج آدم من الفردوس، ولكن حواء هذا القلب لم تكن بجانبني لتجعل العالم كله فردوسا». (المجموعة الكاملة لأعمال جبران خليل جبران، م.س. ص 186)

التعارض بين زمن السلب وزمن الإيجاب

في مقابل التعارض داخل فضاء لبنان بين أمكنة إيجابية: بيروت المتجسدة خاصة في بيت فارس كرامة والمعبد والحديقة، وأمكنة سلبية: بيروت المتمثلة في بيت سلمى بعد زواجها من منصور بك غالب، نرى تعارضا في زمن «الأجنحة المتكسرة» بين اللحظات السعيدة واللحظات المأساوية، فزمن اللحظات السعيدة يرتبط بالفضاء الأول، حيث تعيد هذه اللحظات إنتاج الفضاء الإيجابي وتجعل منه مادتها.. «وبيروت في الربيع أجمل منها في ما بقي من الفصول لأنها تخلو فيه من أوحال الشتاء وغبار الصيد». (ص 176)

وإذا كان زمن اللحظات السعيدة مفعما بـ«أنفاس نيسان المسكرة وابتسامته المحيية»، فإن زمن اللحظات الجارحة يرتبط بالخريف، «تعري الرياح الأشجار متلاعبة بأوراقها الصفراء مثلما تداعب الأنواء زيد البحر»، وبالشتاء «الذي جاء باكيا منتحبا». (ص 204)

هذا التقابل بين الزمن الطبيعي والزمن النفسي، لا يحيل على زمن تاريخي ولا يربط نص «الأجنحة المتكسرة» بأية مرجعية واقعية، «ذلك أن زمن المحكي الشعري هو زمن تخييل يُلغي كل مرجعية تاريخية، ليس لأنه لا

ينتمي لأحداث تاريخية بل لأنه لا يقترح أي زمن محدد». (المحكي الشعري م س. ص 85)

بين الزمن الكرونولوجي والزمن التخيلي

يختلف الزمن في «الأجنحة المتكسرة» عن الزمن الكرونولوجي، إذ أن جبران لا يقترح علينا زمنا محددًا لأحداث السرد، وجل المؤشرات الزمنية التي ترد في النص لا ترتبط بالسنة أو اليوم المعينين، لا نعثر هنا على محددات يمكن إحالتها إلى زمن واقعي واضح، فيبدو الزمن، كما الشخصيات والفضاء، غُفلاً من كل إشارة تاريخية، من هنا مفارقة النص للطبيعة واقترابه من الأسطورة، حيث يعمل على تشذير الزمن التاريخي وتذويبه.. «قد عرفت الآن أنه يوجد شيء أعلى من السماء وأعمق من البحر وأقوى من الحياة والموت والزمن». (المجموعة الكاملة لأعمال جبران خليل جبران، م س. ص 178) فيما يكسر زمنُ التخيل في محكي «الأجنحة المتكسرة» الزمن الكرونولوجي والتتابع الخطي، يبني عالما متخيلا، عالماً له إيقاعه الزمني الخاص، يصعد نحو أصول الحياة، التاريخ والعالم، «فقلت بسرعة وقد نسيت ماضي حياتي ونسيت كياني ونسيت كل شيء» (ص 179)، وهو ما يربط المحكي الشعري بإيقاع فلكي، حيث يتحرك النص خارج التتابع التاريخي للزمن، ويقترح زمنا أسطوريا يتذكر الأصل وزمن النبوءة بحثاً عن المطلق والكلي الذي يسعى إلى الكشف عن الخفي والمجهول.

زمن النص وإيقاع الذاكرة

يروى البطل السارد في «الأجنحة المتكسرة» أحداث النص اعتماداً على تبشير الذاكرة، فكل اللحظات والأحداث مسترجعة من خلال ذاكرة السارد،

(مستأنسة بالذكرى/وأنا أذكر/اذكروني...)، للذاكرة حضور قوي وانتشار واسع عبر جسد النص من خلال هيمنة أفعال التذكر المرتبطة بالماضي، ولا يرد ذكر المضارع إلا في لحظات تحيين السرد أو تبئير الرؤيا، حيث يتداخل الزمان في لحظة واحدة، معلنين تماهي الأزمنة وتكسير خطيتها في فضاء المعبد كمكان سحري/أسطوري.

إن الزمن في نص «الأجنحة المتكسرة» لا يسعى إلى محاكاة الحياة أو الطبيعة، ولا إلى إعادة بنائهما، بل إنه يسعى إلى تحريرهما معا، فيدخل عالم الخلود بواسطة الحلم والذكرى، يسعى إلى معانقة اللامتناهي، «أما المحبة التي تولد في أحضان اللانهاية وتهبط مع أسرار الليل فلا تقنع بغير الأبدية، ولا تستكفي بغير الخلود ولا تقف مُتهَيِّبة أمام شيء سوى الألوهية». (ص224)

يمتد زمن السرد على أكثر من خمس سنوات في شكل دائري، حيث تشكل نقطة الانطلاق، نقطة النهاية، يبدأ السرد مع نيسان: «عن نيسان الذي جمعنا لأول مرة»، وينتهي مع حلول نيسان أيضا، «وكان نيسان قد جاء متنقلا بين الروابي والمنحدرات عندما تمت أيام سلمى لتلد بكرها»، مع ما تحمله الولادة من رموز أسطورية ودينية وسحرية عميقة، وهذا التوافق بين الولادة وخصب الربيع: «وكان الطبيعة قد وافقتها وعاهدتها فأخذت تضع حمل أزهرها وتلف بأقمطة الحرارة أطفال الأعشاب والرياحين». (ص228)

يرتبط زمن النص بإيقاع فلكي هو إيقاع فوق طبيعي مُؤَسَّس على الذكرى التي ليس لها تاريخ محدد «تلك أيام مضت كالأشباح»، (ص229) إنه إيقاع العودة إلى الطفولة الذي يدمر زمن الرواية الكلاسيكية، «فالطفل يعيش في زمن بلا تاريخ، يُقْصِي المستقبل بعودته إلى الجدور» (المحكي الشعري، ص88)

يعود البطل السارد إلى طفولته، حيث الذكرى الخاصة ليس لها تاريخ، بل لها فصل، إن الفصل هو الذي يهيمن هنا، «كنت في بيروت في ربيع تلك السنة، ففي يوم من تلك الأيام المضممة بأنفاس نيسان المسكرة»، (المجموعة الكاملة لأعمال جبران خليل جبران، م س. ص 174) والذي يساعد السارد على العودة إلى الزمن المطلق، هو أن النص يستمد قوته الشعرية من الأسطورة، من هنا دأبه على تشذير النص التاريخي وتذويبه.. مما يساهم في تكسير الحكمة الروائية بتدخل السارد الذي يحدث نوعاً من التقطيع الزمني، كمحاولة منه لتحيين السرد، لربط زمن الكتابة بزمن القصة وإبراز سلطته على تفاصيل المحكي.. ثم هذا التقطع الذي يأتي أحيانا على شكل نقد ميثا روائي ينبه الراوي القابض بعضا الحكي.. «وما ذا يا ترى يجعلني الآن أشغل هذه الصفحات بالكلام عن أمم بائسة وأنا خصصتها لتدوين حكاية امرأة تعيسة». (ص 195)

إيقاع اللحظة في زمن النص

يُختزل زمن «الأجنحة المتكسرة» في اللحظة، وسر اللحظة هو بساطتها، يندفع البطل السارد لمعرفة في الوقت الذي تظل هاربة منه، وهذه سمة مميزة للمحكي الشعري، يقول تاديه: «إن الزمن الحقيقي للمحكي الشعري يقتصر على اللحظة، نواته القاعدية ونقطة انطلاقه» (المحكي الشعري، ص 110)، وهو ما يميز إيقاع الزمن في نص جبران، الذي يركز على وصف اللحظة واستغراقها، يقول البطل السارد: «الجمال هو تفاهم روحي/كلي بين الرجل والمرأة يتم بلحظة، وبلحظة يولد ذلك الميل المترفع عن جميع الميول». (المجموعة الكاملة لأعمال جبران خليل جبران، م س. ص 178)

بالإضافة إلى اقتصار المحكي كله على رسم اللحظة وتتبع مجراها من خلال وشم الفضاء والشخص والأحداث القصيرة التي تبدو كما لو أنها

مقتطعة من شريط الزمن، بتكثيف قوي ودال.. وهذا سر الاقتراب من الضوابط التي تؤسس قوانين الزمن الشعري، الذي يستدعي تقبله، قراءة مقتطعة كقصيدة شعر، «لأن أصداء اللحظات تستدعي فينا وفي المحكي استمرارا وزمنا يُكونها في الوقت الذي يُعيد فيه خلقها، نتأمل الصفحة نفسها في المحكي الشعري كأنها لوحة تشكيلية». (المحكي الشعري، ص 110)

كما أن الإيقاع هو الذي يؤسس مجرى الزمن في المحكي الشعري لـ«الأجنحة المتكسرة»، الذي يُسخر طاقته لاستعمال التكرار، تكرر جمل متشابهة تعادل لحظات متماثلة: «إن نيسان الذي جمعنا لأول مرة هو الشهر الذي أوقفنا في قُدس أقداس الحياة. وهل هي هذه الساعة التي أوقفنا في قُدس أقداس الحياة». (المجموعة الكاملة لأعمال جبران خليل جبران» (م س. ص 179)

يوظف جبران طاقة التكرار كإيقاع لتأسيس زمن المحكي الشعري، ما يحكم هذا التكرار هو اللحظة، لحظة التقاء السارد بسلمى: «في مثل هذه الليلة من الأسبوع الغابر، وفي ظلال هذه الياسينة قد عانق الحب روحي لأول مرة» (م س. ص 180)، وسيظل السارد يتذكر هذه اللحظة التي وشمت ذاكرته، وهو ما حكم النص وإيقاعه الزمني حتى نهاية السرد كلازمة متكررة، يقول: «وبعد سكون عميق أزعجنا بتأثيراته السحرية إلى تلك الساعات التي سكرنا فيها من خمرة الآلهة». (ص 182)، وما يعطي اللحظة توهج الاشتعال هو اقترانها بفضاء إيجابي، الحديقة والمعبد.. وبشخصيات تساعد البطل السارد على تحقيق رغبته الظمأى في الحب والصدقة والجمال.

شعرية الأسلوب في «الأجنحة المتكسرة»

تحتل الصورة مكانة متميزة في النص، إذ ترفع كل مكوناته إلى مستوى التخيل، باعتبارها الأسلوب الأكثر إحياء الذي يحاكي الأشياء وفق منطق داخلي، منطق الذات الكاتبة وعبور الأشياء عبر لا شعورها، تصبح الصورة

بهذا المعنى «انسراب الصوت النفسى الباطنى معبرا عن ذاتها»، كما يرى باشالار، لأنها لا تستشير رغبة المبدع، بل تهاجم وعيه وتأملاته فتبدو مكثفة بايقاعات موسيقية، مثل ظلال من الأفكار توحى وتهمس، توقظ الشعر في قلب «النثر الشهوانى»، ولأنها تحوّل رؤيتنا للعالم، فهي تفرض تقبلا متميزا، تتوجه إلى أولئك الذين، «يمكنهم أن يروا ما يسيل بين سطورها من الأشباح والأخيلة التي لا تلبس الحبر ثوباً ولا تتخذ الورق مسكنا». (ص192)

هذه الصورة التي تتناسل داخل المحكى الشعري تصبح لها قوة الشعر وإيقاعه الموسيقى، فالكثافة الموسيقية والصور لا تفارقنا أبدا فيه، بل يمكنها أن تعطينا الانطباع عند قراءة هذه المحكيات، بأننا نقرأ قصائد نثر طويلة». (المحكى الشعري ص179)

يصبح الحكى حميميا يستثمر بأسلوبه المتميز سحر اللغة وإيقاعها الفائق الذي ميز الشعر لزمان طويل، والصور الشعرية هي التي تجعل من نص «الأجنحة المتكسرة» نصا يقترب من الأسطورة، حيث الأمكنة واللحظات تبدو منتقاة بشكل فائق، «ولم يكن في هذا المعبد الصغير شيء آخر سوى سكينه عميقة تعانق النفس وهيبه سحرية تُبجح بتموجاتها أسرار الآلهة وتتكلم بلا نطق عن مآتي الأجيال الغابرة». (المجموعة الكاملة لأعمال جبران خليل جبران، م س . ص208)

يصل هذا الأسلوب حد الهذيان الشعري، مما ينعكس على كل مكونات الشكل السردى حيث يذوب المعنى داخل نتوءات الكلمة المحملة بدلالات ورموز مكثفة، تمتلئ اللغة بشحنة جمالية، تفرض قراءة متميزة لأنها لغة الحلم والأسطورة.. تعوض عجز الكلام عن استيعاب نفس الروائي، «كم يصعب عليّ الآن أن أدون بالكلام ذكرى تلك الساعات (...) بأية ألفاظ نقدر أن نصور وجهها حزينا هادئا محجوبا.. بأية لغة نقدر أن نتكلم عن ملامح تعلن في كل دقيقة سرا من أسرار النفس». (ص172)

يرى تادييه أنه «إذا كان التشكيل يحول العالم إلى لوحات والنص الشعري يحوله إلى قصيدة، فإن المحكي الشعري يكتفي باقتراح عالم شعري»، (المحكي الشعري ص 91) وهو ما يوجه لغة «الأجنحة المتكسرة» التي تؤثت عالما شعريا من خلال الصور والرموز، يقول السارد: «وهل يمنعني التهيب عن إظهار خيال من أخيلة سلمى بالألفاظ الواهية؟» (المجموعة الكاملة لأعمال جبران خليل جبران، م. س. ص 176)

هذا التعبير الذي يحول العجز أمام العالم إلى لغة الحلم والهديان الشعري، يغذي النص بالكثافة الموسيقية والقوة الإيحائية للدليل اللغوي مثل: «أزهر نيسان المبتسمة بنغور حمراء كالياقوت وزرقاء كالزمرد وصفراء كالذهب» (ص 173)، إنها اللحظات اللازمية حيث يتوقف زمن القصة، ويعمد الروائي تحت قناع السارد لتحقيق فتنة اللغة، حيث لا تُحيل الألفاظ إلا على ذاتها، وتقطع مع كل مرجعية عدا العالم التخيلي الذي تؤثته، العالم الذي يخبئ الرؤيا، ويظهر للبطل السارد كمجال للروح والافتتان، كموضوع معرفة وبحث لإرضاء رغبته.

بالإضافة إلى الصورة ووظيفتها التي تحرر المحكي الشعري من الوصف المباشر، نجد التوازي الذي يعتمد الجناسات الصوتية والتركيبية التي تطبع الشعر وتميزه.. يجعلنا التوازي على المستوى التركيبي والصرفي نحس ببنية المحكي الشعري الإيقاعية من خلال التجانس الصوتي والاستثمار الاستعاري الذي يخدم الوظيفة الشعرية ويضعنا أمام كون شعري له أسلوبه المتميز ولغته الخاصة «أريدك أن تحبني، أريدك أن تحبني إلى نهاية أيامي، أريدك أن تحبني مثلما يحب الشاعر أفكاره المحزنة، أريدك أن تذكرني مثلما يذكر المسافر حوض ماء هادئ، وأريدك أن تذكرني مثلما تذكر الأم جنينا مات في أحشائها قبل أن يرى النور». (ص 196)

يُولد التكرار إيقاعاً أسلوبياً ينتج عن تكرار مضردات أو مركبات بعينها في المقطع نفسه، وهي سمة مميزة لكتابات جبران وخاصة في نص «الأجنحة المتكسرة»، إذ يعتمد هذا النمط من الكتابة على تكرير عبارات متشابهة داخل متواليات من الجمل «أنت تسقيها الحياة»، «أنت تطهرها»، «أنت تملأ»، «أنت قبّلتي»، «أنت زرعت في قلبي وردة بيضاء»، «أنت أوثقت حاضري»... هذا الإيقاع ينتج عن تكرار الكلمة الواحدة أو الجملة نفسها أو استخدام كلمات متشابهة بعضها في جوار بعض، كما في الصفحتين 28 و29 التي نقتبس منها هذا المقطع «فكر واحد أقام الأهرام، وعاطفة واحدة خربت طرودة، وخاطر واحد أوجد مجد الإسلام، وكلمة واحدة أحرقت مكتبة الإسكندرية، فكر واحد يجيئك في سكينه الليل يسير بك إلى المجد أو إلى الجنون، نظرة واحدة، كلمة واحدة، فكر واحد». (ص179)

هذا التكرار الصرفي والتركيبى يخلق المدلولات المتوازية وينتج الدلالة، ويؤدي اللعب بالكلمات والجمل إلى متعة الإيقاعات اللفظية، حيث التكرار والتقابل الذي يمكننا من إعادة إنتاج الشعور بالانفعالات القديمة التي لها دور على توازننا النرجسي حسب تاديبه، وهو ما يسطره السارد في بداية النص «لكل فتى تظهر سلمى على حين غفلة في ربيع حياته وتجعل لانضاده معنى شعرياً، وتبدل وحشة أيامه بالأنس، وسكينه لياليه بالأنغام». (ص170)

يستفز نص «الأجنحة المتكسرة» ذواتنا، يوقظ فينا كل انفعالات الطفولة والصبا، يعيدنا إلى الذاكرة أو يُعيدنا إلينا، لنرى صوراً ماضية عبر مرآة اللغة، «أي فتى لا يذكر الصبية الأولى التي أبدلت غُمل شبيبته بيقظة هائلة بلطفها، جارحة بعذوبتها، فتأكة بحلاوتها؟ من منا لا يذوب حيننا إلى تلك الساعة الغريبة؟» (ص182)

يعتمد أسلوب «الأجنحة المتكسرة» أيضاً على شكل آخر من التوازي، يعتبره خليل حاوي شكلاً من أشكال السجع ويتمثل في «رد نهاية الجملة

على بدايتها» ويسميه «الصوت ورجع صداه»، نقرأ: «أنت توجتها بالمحبة فكيف بالمحبة تفتنيها؟ بيمينك ترفعها إليك وبشمالك تدفعها إلى الهاوية.. أنت تسقيها الحياة بكأس الموت والموت بكأس الحياة، أنت تطهرها بدموعها ودموعها تذيبها». (ص199)

ما يميز أسلوب المحكي الشعري الذي يعتمده جبران في «الأجنحة المتكسرة»، هو هذا النوع من التوازي الذي يتمظهر في شكل تقابلات أو تعارضات أو ترادفات تتكرر عبر جسد النص، تُحدث بذخاً أسلوبياً وإيقاعاً مزدوجاً، تتجلى المقابلات أساساً إما في شكل تعارضات أو ترادفات، فالتقابل الذي يعتمد المترادفات يحمل معه بقايا السجع في الأسلوب العربي، نقرأ: «رأى كليته قد انقلبت وتحولت وأعماقه قد اتسعت وانبسخت وتبطنّت بانفعالات لذيدة (...) كانت جميلة بجهلها فاضلة ببساطتها قوية بضعفها». (ص189)

أما المقابلات المتعارضة فهي خاصة أسلوبية تتعلق بالجمال والعبارات «أنت قوي يا رب وهي ضعيفة.. أنت عاصفة شديدة وهي كالغبار أمام وجهك.. أنت جبار وهي بائسة فلماذا تحاربها؟ أنت بصير عليم وهي تائهة عمياء» (ص169)، إنها طريقة توليدية تعتمد على توليد الألفاظ والتراكيب، ويصل ذلك إلى بنية المقطع الأسلوبية، حيث لا يخلو مقطع من نص «الأجنحة المتكسرة» دون أن يلتفت انتباهنا وجود أحد خاصيات المحكي الشعري.

نخلص إذن إلى أن «الأجنحة المتكسرة» نص نثري سردي لكنه لا يخلو من سمات الشعر، وكل مكوناته البنائية (شخصيات/فضاء/زمن...) تختلف وظيفتها عن الرواية الكلاسيكية، لأنها هنا من أجل خلق عالم شعري خيالي متميز، ويمكن أن نؤطر بروز هذا النوع من الكتابة لدى جبران بالاستناد إلى المرجعية الثقافية والوعي الجمالي الرومانسي الذي تحكم في إنتاج نص «الأجنحة المتكسرة».

جبران، هذا الكائن المفتون بعشق اللغة، المحمّل برؤيا مدمرة للتقليد والعجز المتخلف عن استيعاب روح العصر، سيستطيع تحويل مسار الإبداع العربي من واقع التشرنق حول الذات إلى كونية الإبداع، لقد جسد لوحده ملتقى ثقافات متنوعة ومذاهب متباينة، وسمحت له ثقافته وتمرسه بفضون إبداعية شتى (شعر، سرد، نقد، تشكيل...) بأن يحطم الحدود والحوافز المرسومة بين الأجناس الأدبية.. لقد اختبر جبران الكتابة الرومانسية، وهاجرت إلى ممارسته النصية مجموعة من النصوص المشرقية التراثية والغربية الإنجليزية بالخصوص، مكنته من أن يُنتج نمطا من الكتابة تستعصي على التجنيس والتنميط الخطابى، فجل نصوصه تقع على الحدود بين الشعر والنثر، يقول محمد بنيس: «سيبغت جبران الممارسة النصية من موقع الحدود، من داخل الشعر وخارجه، من داخل النثر وخارجه، ومن داخل الممارسات النصية العربية القديمة وخارجها». (محمد بنيس «الشعر العربي الحديث: بنياته وابدالاتها» دار توبقال ط1. سنة 1990 ص59)

تزاوج الكتابة الجبرانية بين نمطي الكتابة، وهذا ما يعكسه تصوره المتميز للإبداع: «أقول لكم إن النظم والنثر عاطفة وفكر، وما زاد على ذلك فخيوط واهية وأسلاك متقطعة»، فما يؤسس الخطاب الجبراني ليس القواعد القبلية المرسومة باعتبارها «خيوطاً وأسلاكاً»، وإنما جوهر الإبداع «عاطفة وفكر» (انظر نص جبران خليل جبران المعنون بـ«لكم لغتكم ولي لغتي» والذي نشر لأول مرة في كتاب «الخميلة» بيروت 1959)

سليم بركات والكتابة الشذرية.. كل داخل سيهتف لأجلي وكل خارج أيضا

«يعتقد الكاتب في الحياة أكثر من اعتقاده في الهوية؛ وما قد يبدو غريبا هو أنه يتصرف بنفس الطريقة أمام الموت»
جان فيليبس

ليس ما أقدمه هنا قراءة نقدية بالمعنى الحصري للكلمة لأعمال المبدع الفاتن سليم بركات، وإنما هو شهادة محض ذاتية على هامش متن كبير، كلما قرأته أحسست بتواضع لغتي ورموزي، وأن الدرب لا زال أمامي طويلا للإحساس ولو للحظة أنني اكتسبت أدبا، ولو كنت ابنا شرعيا للأدب..

تعرفت على سليم بركات في زمن متأخر عبر سيرة صباه: «هاته عاليا.. هات النضير على آخره».. فاكتشفت كما لو أن المبدع بركات يخبئ عنا معاجم ضخمة للغة العربية لا تحفل بها خزاناتنا.. تلك الكثافة اللازمة للكتابة، الوصف الباذخ المغرم بالتفاصيل.. لغة تقول الصمت الكثير الذي يسكن غموض الأشياء، وتنقل أسرارها في لغة متفردة، هي جوهر شعرية سليم بركات، لغة شذرية تستمع للصمت الكبير لتقول الكلام الأقل، ولا يهمها ضجيج العالم الخارجي المفتون بوجع ما يجري على سطح الأشياء.. نحس في لغة بركات الانفلات من أسر اللغة المسكوكة والمعنى المكتمل والدليل الجاهز الممتلئ.

إنه مثل صائغ يعيد إذابة المجوهرات المتشكلة لديه سلفاً، ليصنع منها بحذق ومهارة شكلا إبداعيا جديداً.. في شعر سليم بركات، وكل كتاباته تمثل

هدم الحدود بين الشعر والنثر، نحس ذلك السهر الدقيق على حسن انتقاء الحروف والكلمات والمعاني التي لا تدل على الطرق المرصوفة سلفاً في المتون السابقة أو المجالية، أو حتى في كتابات بركات الإبداعية السابقة، مهندس ذكي هو يفتح طرقاً غير مسبوقه لأعالي الروح، بحساسية مضرطة يحرص سليم على التدمير الرصين لذاكرة الكلمات والمعاني، وتعابيره تلجأ إلى الحمية لتحافظ على رشاقتها وهي تمر في حقل ألغام الروح..

في كتابات سليم بركات، نحس أن كل نص إبداعي متعدد، لا يشبه ذاته.. كلما قرأناه وجدناه مختلفاً عن قراءتنا السابقة له، ولا يشبه النصوص السابقة أو اللاحقة لما اختطه سليم بركات نفسه، كل نص هو اغتيال للشبيه، لأن اللغة الشذرية في نصوص بركات لا تخلق النموذج، ولا تسعى إلى جمع الحشود وخلق الأتباع، كل نص يُدخلنا إلى عتمة لا يُرى فيها إلا أثر الأشياء، لغة متشظية مضادة للنسخ وصنو الشبيه، تخلق فرادة كون مستقل عن فراغ العالم، هو بوابة الروح الإنسانية حيث نلامس تمزقات الهوية، غربة اللسان الذي سيصبح وطنه، ذلك الكردي الذي كان أكثر إتيقناً للعربية من بني ذات اللسان. جرح التاريخ، العيش الدائم في المنفى ليس كانتماء للجغرافيا بل ككينونة متشظية بين ألوان تسمو على علم وطني يعلو بناية حكومية أو يرسم الحدود والأسبجة، لذلك كان مطمئناً أن «كل داخل سيهتف لأجلي، وكل خارج أيضاً».. من «الفلكيون في ثلثاء الموت» حتى «هياج الإوز» و«ترجمة البازلت» و«أنقاض الأزل الثاني»... يعلمنا سليم بركات ذلك القفز الحر نحو الغياهب، صدى الفراغ، القبض على اللامرئي... لعل هذا ما دفع بالرائع قاسم حداد أن يعتبر أن أجنحة سليم بركات الكثيرة تجعله سرباً وحده، يقول: «كلما قرأت شعر سليم بركات سمعت صوتاً غامضاً يستعصي على التفسير، لكنه أكثر السبل متعة في التأويل، الشعر هو هذا في الأصل؛ شأن لا يستقيم مع التفسير، ولا يمنحه جدية وجمالاً مثل التأويل.. فالشعر مع سليم بركات، هو الرمز الخالص المصفى الذي يصل مخليلة القارئ لكي تصير جديرة به، بالشعر».

في نصوص سليم بركات نحس بقيمة المعجز اللغوي، كيف تتوفر على ذات المعاجم والقواميس التي أحاطت باللسان العربي، وتتساءل كيف يمنح بركات للغة نصوصه الإبداعية زهو الربيع، شموخ الجبال، صفاء الماء.. مجنون هو هذا الفتى المسكون بالتحول، اكتشاف الغامض، زرع الفخاف في طريق القراءة الكسولة.. كم هي متعبة نصوص هذا المشاكس الكردي؟

كيف تقبض لغته المتشظية على لآلى الغموض، وتنتشر الحقيقة في ظلال الظلمات؟ كتابة هي سليمة المحو، حيث تظل حروفه وكلماته مثل آلة حربية - كما عبر جيل دولوز - تدمر الثابت، المألوف، المسكوك، تزرع الشعر في قلب نثر الحياة اليومية، تفكك سنن المعيار وطمأنينة المؤسسات، وبراعة البستاني وهو يشذب الأغصان ويظهر الربيع من الفضلات والطفيلات دون أن يند الحياة في الشجرة أو الوردة، يحرص سليم بركات على مد تعابيرها بما لا يحتاج إلى الإسعافات الأولية لإنقاذها من السكتة القلبية، لأن اللغة الشعرية التي رفعها إلى مرتبة القداسة بعد هدم ما امتلأت به الحروف والمضردات والتراكيب المسطرة في المعاجم أو بطون الأدب، هي صلب كينونته، هي هويته التي أنقذته من التشظي الهوياتي والمنفى وبؤس العالم، فخلق نصاً جميلاً مهما تعددت مسمياته وأجناسه، يظل نصاً واحداً، لعل هذا هو المعنى العميق لعبارة قاسم حداد: «أجنحة سليم بركات الكثيرة تجعله سرباً واحداً»، فلكي تفهم سليم يجب أن تكون سليماً معافى من لغة البحث عن المعنى الصحيح، عشق الفضلات والزوائد، الافتتان بلغط العالم، فتنة المعنى المكتمل والدليل الجاهز، سحر الأيديولوجيا الزائفة، الهوية المتشترقة على ذاتها مثل بيت عنكبوت هو أو هن البيوت، الفناء في الثبات والاطمئنان لسلط اليقين..

اللغة الشذرية عند سليم بركات تقربنا مما أسماه نيتشه بـ«رنة الجسد»، أي تلك السعادة الزمردية ذات الأضلاع المتعددة مبنية ومعنى، التي تمنح العالم المرح الضروري لكي لا يفضى أو يُصاب بكسر في منتصف الطريق.. يركز بركات على منح الدليل اللغوي أقصى درجات انشطاره واعتباطيته كما

استخلص ذلك فرديناند دو سوسير.. لذلك أعتبر أن كل نصوصه المتعددة من الشعر إلى الرواية هي نص واحد مختلف عن ذاته، في الرواية تلمس شعرية التفاصيل، نحو الفضاء *grammaire de l'espace*، شذرية الزمن الذي يحاكي ملامح الشخوص والوقائع حتى في أدق تفاصيلها.. في الشعر، نعثر على حكي السيرة التي عشقها الأكراد وخونوه لأنه لم يبق وفيما لما اعتبروه قضية منحصرة في تمجيد الزعماء والألقاب والجغرافيات المصنوعة في دهاليز الأروقة السرية لمخابرات النظام العالمي الجديد.

سيظل سليم بركات وشما على جسد الإبداع العربي، وستظل كتابته الشذرية تلتقط الثابت والعميق من قلب الزمن المتحول.. ستبقى نصوصه حاضرة رغم أنها سليله الغياب لأنها تنزل ثرثرة الأشياء، وتغوص بعيداً في خلجان الذات، التاريخ والعالم، ويحق له أن يردد مع نيتشه: «لم تستطع لغة ألبته أن تعبر قبلي عن هذه السعادة الزمردية وهذا الحنان الإلهي».. سيظل غموض بركات واضحاً في، وسيستمر حرصه على العناية الفائقة بما كان قد أسماه ابن قتيبة بماء النص، المعبر الأساسي على أن الشعر لا يوجد في العالم، وإنما في اللغة التي لا تحاكيه وإنما تصنعه وتبدعه أو تعيد خلقه.

ولعل هذا ما عناه محمود درويش في قصيدته عن سليم بركات «ليس للكردي إلا الريح»، حين قال:

«يعرف ما يريد من المعاني. كلها عَبَثٌ. ولل كلمات حيلتها لصيد نقيضها، عبثاً. يفضُّ بكارة الكلمات ثم يعيدها بكرةً إلى قاموسه ويسوسُ خيلَ الأبجدية كالخراف إلى مكيدته، ويخلقُ عانةَ اللغة: انتقمتم من الغياب».

الشاهد والشهادة في مذكرات الصديق معينو

المغاربة يستعيدون ذاكرتهم المسروقة
والصحافي يكتب المسودة الأولى للتاريخ

«في دفتر مذكراتك، تجد تلك المواقف التي مررت بها
وتعتقد اليوم أنك قد لا تتجو منها لو حدثت، لكنك فعلت! بل
وكتبت عنها.. إننا نزداد حكمة بتذكر أنفسنا في الماضي، وتذكر
كل ما مررنا به وواجهناه بكل شجاعة»
فرانز كافكا

في مجموعته القصصية «الأم الكبيرة»، يقول غابرييل غارسيا ماركيز:
«الآن، حلت الساعة التي يستطيع المرء فيها أن يضع كرسيًا لصق باب الشارع
ويبدأ من البداية سرد تفاصيل هذا الحدث القومي الجليل قبل أن يتسع وقت
المؤرخين للحضور»، لعل هذا ما فعله الصحافي الصديق معينو في مذكراته
«أيام زمان» التي صدر منها حتى اليوم خمسة أجزاء منذ عام 2014، بمعدل
إصدار في السنة.

يؤكد الكاتب منذ البدء أنه صحافي وليس مؤرخًا.. يكتب ذاته من خلال
ما عاشه من أحداث ووقائع في مشواره المهني في انتظار أن يصل المؤرخون،
الذين عادة ما يصلون متأخرين، إذا جاؤوا كما تقول المغنية «تريسي تشابمن»
عن الشرطة.. إنه وفيّ إذن لميثاق تعاقدي شيده منذ البدء مع قرائه، فجنس

المذكرات برغم أنه يقدم نفسه كنوع من أنواع الكتابة التاريخية ترتبط بوقائع وأحداث أمة مرصودة من ذات فاعل في قلب أحداثها فإنه وثيق الصلة بالسيرة الذاتية، من حيث استعمال ضمير المتكلم المضرد، وزاوية السارد/المؤلف في وصف الأحداث وتعليقها، وبخاصة تلك التي لعب فيها كاتب المذكرات دورا أو تلك التي عايشها وكان في قلب طاحوتها أو شهدها أو سمعها من قريب، لذا تقع مذكرات «أيام زمان» في المنزلة بين المنزلتين تنهج موضوعية التاريخ بحيث أن الأحداث المروية عنها ترتبط بمسار أمة ووقائع عاشها جيل بكامله ولا زال بعض صناعها أو شهدها أحياء حتى اليوم، وتتكى على ذاتية جنس السيرة الذاتية، لأن المؤلف غير محايد فيما يحكي.. ألم يُقل إن الصحفي هو الذي يكتب المسودة الأولى للتاريخ؟ وعلينا أن نكتشف مع مرور الزمن تلك الحدود الدقيقة بين المؤرخ والصحافي والكاتب السير ذاتي في مذكرات الصديق معينو، الذي يعي هذه الفخاخ، فقد صرح قائلاً: «لا بد من التوضيح أنني كنت صحافيا في الإذاعة والتلفزة الوطنية، ومن خلال عملي هذا كنت قريبا من الملك الحسن الثاني، كي لا يفهم قراؤكم الأعداء أنني كنت أعلم أسرار الملك الراحل وأتكلّم معه في كل حين، إن عملي المهني فرض أن أكون قريبا مرات عديدة من حيث المسافة من الملك الراحل.. لكن يفرض علينا التاريخ أحيانا ونحن بعيدين عن الحدث أن نتأمل اليوم الوقائع بعين أكثر حيادية». (انظر حوارا مع المؤلف في العدد 782 من أسبوعية «الأيام» 23 نونبر 2017)

المغاربة يستعيدون تاريخهم المسروق عبر مذكرات الشهود

في بلد لم يتمرن على تطويع ذاكرته، وحيث لا زالت تنفضى الأمية القرائية والذاكرة الشفوية، في بلد يرحل زعماءه وقياديوه ونخبه الفاعلة بصمت مع جزء من ذاكرة أمة، تعتبر كتابة الذاكرة مختبرا تجريبيا مفتوحا وجرأة أدبية استثنائية.. أمامنا مادة طرية، دمه على خدها لا تبعد كثيرا

عن السياق الزمني الذي أطر حدوث وقائعها.. لقد أنقذ الصديق معينو إلى جانب السياسيين والإعلاميين الذين كتبوا مذكراتهم- على قلتهم- في هذه الفترة بالذات التي تميزت بزخم الذاكرة المغربية، (أخص بالذكر منها مصطفى العلوي «مذكرات صحافي وثلاثة ملوك»، الإداعي محمد بن ددوش «حياتي وراء الميكروفون»، طلحة جبريل «صحافة تأكل أبناءها»، وعبد الله الستوكي في سلسلة حوارات حول مذكراته، وأستثني مذكرات أخرى كتبها صحافيون حول مسارهم المهني الشخصي أساسا دون أن يكونوا في قلب صناعة القرار)، لقد أنقذوا الكثير من الأحداث التي بدونهم لبقيت غفلا منسيا.. ولذلك يُعزى لهم الفضل- في سياق سعي المغاربة إلى استعادة ذاكرتهم الذين أحسوا كما لو أنها سرقت منهم- في تقييد الذاكرة التي تعتبر قنصا فيما الكتابة قيّدا وتسجيلا.. عقلا واعتقالا لما يطير قبل أن تتوكل على المؤرخين.

محمد الصديق معينو أكثر من صحافي أو مجرد كاتب عام سابق لوزارة الاتصال، لقد ظل لعقود طويلة في قلب الحدث الإعلامي والسياسي بالمغرب، مقربا من مركز القرار، مقترحا ومنفذا وقريبا من الحدث الذي تجري تفاصيله أمام مرأى عينيه.. ومذكراته استثناء جميل، وفريد في بابها، لأنه قارب وقائع وأحداث ملتهبة كانت تدور في كواليس صناعة السياسة الكبرى بالمغرب، وكان يصعب الاقتراب منها أو الكتابة حولها، وتحدث عن شخوص وازنين ظلوا مسوّرين بهالة من القداسة وهيلمان السلطة، من هنا ففوة مذكرات «مغرب زمان» قادمة من حجم المعلومات التي أوردتها الكاتب والوقائع التي تمتد حتى الآن على مساحة أربعة عقود، والبعد التوثيقي للعديد من الوثائق الخلفية الكامنة وراء صناعة حدث أو في مسار شخص فاعل في الأحداث.. لذلك فإن شهادة معينو تكتسي أهمية قصوى في لملمة الوقائع والأحداث من زوايا متعددة للاقتراب من حقيقة ما حدث ولفهم وقائع الماضي لتفسير العديد مما يحدث بيننا اليوم.. فالفائدة الأساسية للتاريخ ليست الغوص في الماضي فقط بل فهم الحاضر أيضا.

معينو وريث سلافة باذخة في كتابة المذكرات

ورث الصديق معينو كتابة المذكرات وتشرب بها، من خلال المخزون الكتابي الذي يجري في دمه، فوالده الحاج أحمد معينو وثق ما عاينه كمناضل في حزب الشورى والاستقلال منذ الاستعمار حتى مرحلة بناء الاستقلال في كتابه «ذكريات ومذكرات»، والبيت الذي تربى ونشأ فيه كانت تتداول فيه مذكرات الزعيم الشوري محمد بلحسن الوزاني «حياة وجهاد»، حتى ليتمكن اعتبار «مغرب زمان» تيمة لما كان قد خطه والده وبلحسن الوزاني في مسار التاريخ المغربي المعاصر من زاوية أخرى وبجرأة أكبر.. على اعتبار أنه مس مواضيع لم يعتد المغاربة الخوض فيها.

اختر الصديق معينو التأليف العشري وتصنيف الوقائع حسب العقد أو نصفه حسب كثافة الأحداث، كما وقع في الجزأين الرابع والخامس من سلسلة «أيام زمان»، وما علينا إلا أن نحترم هذا التعاقد القرائي مع مؤلفاته.. يقول في ص13 من «السنوات العجاف»: «بين يديك الآن الجزء الرابع، من ذكريات «أيام زمان» يحكي عن عشرية واصلت فيها بلادنا مواجهة الكثير من المشاكل والمشاق، أبانت عن صعوبات اقتصادية واجتماعية وسياسية وحقوقية.. خلال هذه الفترة، تأثرت الباخرة المغربية من عواصف متتابعة وأمواج عاتية، ومصير غير واضح الأفق».

من ذاكرة السلطة إلى سلطة الذاكرة

قدرت له كفاءته المهنية، أن يكون الصديق معينو في حضرة السلطان الأعظم، يتعلق الأمر بالحسن الثاني تحديدا، حيث أدنى خطأ يمكن أن يكلفك الكثير، تلك «الغضبة المضرية» كما يسميها الكاتب التي لا تبقي ولا تذر.. الرهبة التي كان يعيشها الإعلامي معينو في حضرة السلطان أثناء تصوير

الأنشطة الملكية التي كان مكلفا بالإشراف عليها، استمرت رغم موت الحسن الثاني، إنه الآن متحرر من أي مسؤولية رسمية إلا رهبة السلطان، أقصد سلطان الحقيقة.. لكن هل قال معينو حقا كل شيء؟

يجب أن نتسم بالكثير من السذاجة لنعتمد ذلك، بل إن المؤلف نفسه يخلصنا من عقدة ذنب هذا السؤال من خلال حواراته، خاصة فيما يرتبط بالأحداث التي لا زال تأثيرها مستمرا حتى زمن الكتابة، والأسرار الكبرى التي هي جزء من وجود الدولة واستمرارها، لكن لمعينو مكر خاص في التسلسل من ضغط الرقابة، حيث نلمس في بعض صفحات «أيام زمان» ما يمكن أن أسميه «إكراهات البوح» أو «سلطة الحجب»، إذ في الكثير من الأحيان يعرف معينو كيف يقفز فوق الأسلاك الكهربائية العالية الضغط، أو الوقائع التي تكثر فيها التأويلات وتعدد وجهات النظر، يستعين بتقنية السؤال-الذي يعرف إجابته- لينجو من فخاخ ذاكرة السلطة لمنح حرية أكبر لسلطة الذاكرة، أو عبر عدم الجزم بشيء يعرف جوابه حق المعرفة ويورد روايات متعددة لذات الحدث، وهو ما يعطي الواقعة أو الحدث المحكي عنه، زوايا متعددة للنظر كما لو أن لديه كاميرات متعددة.. كل واحدة ترصد الشخص أو الواقعة أو المكان من زوايا متعددة.

المذكرات بين جاذبية «نرجسية» الذات وموضوعية سرد الوقائع

في المذكرات دوما لدينا مشكل جاذبية تضخم الأنا، تلك النرجسية الغارقة في تمجيد الذات وإبراز البطولة مقابل طمس وقائع لا تخدم السارد في المذكرات أو حجب بعضها مما يستحيل البوح به، لأننا لسنا في بلد «اعترافات» روسو أو ديمقراطية التوزيع العادل للمعلومات، خاصة حين يكون منبع الأخبار والوقائع مرتبطين برأس الدولة، وأيضا لأننا مجتمع غير شفاف تسوده عقلية المطمورة و«سرك فبير»، كيف استطاع الكاتب تجاوز كل هذه الأثغام؟

هذا سؤال.. المؤرخ وحده المؤهل لتقديم أوجبة شافية عنه، كما أن تعدد المذكرات وكثرتها من أشخاص كانوا قريبين من الأحداث التي تناولتها «أيام زمان»، ستظهر الخيط الأبيض من الأسود، ولكن في تقديري ليس للصديق معنيو عقدة مع ماضيه المهني ولا تاريخه الشخصي، فلا تمجيد ولا انتقام في المذكرات، لا تصفية حسابات مع الوقائع ولا مع الأشخاص، ويمكن اختبار ذلك في فصل حساس من «خديم الملك»، في لحظة معاناة شخصية للكاتب في تماس الإعلامي مع السياسي/السلطوي بشكل أدق.. وإذا كانت الصحافية الأمريكية «جون ديديون» ترى أن «أولئك الذين يحرصون على تدوين مذكراتهم هم من سلالة مختلفة؛ مقاومون وعاكفون على إعادة ترتيب الأمور، متذمرون، قلقون من الخسارة منذ الولادة»، فإن ما ظل يؤرق الصديق معنيو هو ضمان كيف يحيى الحدث مرتين: مرة كما وقع في زمن حدوثه في سياق ثقافي وسياسي مختلف، ومرة في المذكرات متأثرة بزمن الكتابة وأفقها وقصدية الكاتب وشروط الكتابة والممنوع والمباح في الكتابة وزمن التلقي، أو كما قالت تيري ويليامز: «هذه الكلمات التي دوّنتها بخط يدي في دفتر مذكراتي أثبتت لي مراراً أنني عشتُ كل تجربة في حياتي مرتين: واحدة في العالم الحقيقي، وأخرى بين صفحات مذكراتي»..

تبدو ذاكرة معنيو قوية، المعطيات مضبوطة بالتاريخ، الرسائل، قصاصات الجرائد، اليوم والساعة والشهر والسنة، الأحداث تحضر في كتبه الخمسة من سلسلة «أيام زمان»، بدمها ولحمها، ولكن الذاكرة ماكرة ولها ثقوب، وفي اعتقادي أن الصديق معنيو منذ وجد نفسه بالقرب من صناع القرار بالمغرب، إلى جانب الحسن الثاني وحاشيته، كان يعي أهمية ما يعايشه، ولذلك أخال أنه كان يدون منذ الستينيات ما يمر به من وقائع ويسجل رؤوس أقلام العديد من الأحداث ذات شأن، لذلك ظلت وقائع مذكراته حية ولم تغرق تفاصيلها في ضباب النسيان.. من هنا الحس الزمني للمؤرخ في مذكرات معنيو. نواخي في مذكرات «أيام زمان» كتابة ذات أخلاق عالية تهتمها الوقائع

والأحداث أكثر من النباش في تاريخ الأشخاص والتقاط هئاتهم وزلاتهم المحض إنسانية، فلذلك لا يورد في سرده أسماء الأشخاص ممن كانوا في موقف ضعف، ويتحدث عن صفات تقريبية لا تعيينية مثل زعيم حزبي من المعارضة أو أحد الوزراء الذين مروا بالإعلام..

أسلوب «مغرب زمان» بين المفيد والممتع

يكتب الصديق معينو بأسلوب ممتع، سرد سلس، إنه صحافي متمكن من لغة باذخة، تجربته المهنية حاضرة بقوة، في مذكرات «أيام زمان» بأجزائها الخمسة هناك قصة تروى، زمن ومكان ينظم الحكى وفق مسار محدد، وشخص يصنعون الحدث وهو قريب من فرئه الداخلي، ما يميز مذكرات الصديق معينو بالإضافة إلى ما ترويه من أحداث مهمة جدا، هو لغتها، فالرجل متمكن من لغة أدبية رصينة، برغم كونه إعلاميا يتقصد الإفهام والإقناع، فإنه يتكئ على المجازات والاستعارات لتوصيف ما رأى وما سمع، يمكن الوقوف على ذلك من خلال عناوين مذكراته ذاتها: «السنوات العجاف»، «معركة الوجود»، «خديم الملك»، «الفتح المبين».. لغة ذات منشأ إعلامي رصين، مسنودة بمقروء أدبي رفيع، تفيده وتمتع، ترصد الوقائع وتصورها بأسلوب لغوي، يحول خطية اللغة إلى صورة مرئية ومسموعة.. لقد أفادته خبرته في التصوير التلفزيوني ورصد المشاهد بدقة حتى وهو يكتب نحس كما لو أنه يحرك كاميرات عديدة، يبدو الحدث أو الفاعل في الواقعة منظورا إليه من زوايا مختلفة..

«البستان» لعبد الكريم الطبال: حين يدمر الشاعر نموذجه الخاص

«ومن شدة الظهور.. الخفاء»

البويصري

هذه القراءة هي مصاحبة النديم، لا تتخندق فيما اعتاد دكاترة وأطباء النصوص تجريبه من نظريات ومناهج نقدية على جسد قصيدة عادة ما تصبح مضرجة بالدماء بعد كل عملية جراحية وقد تفقد بهجتها وروحها، وأعتقد أن الشعر الجيد لا يحفل بمراثي النقاد ولا بمدائحهم، يطردهم بعيدا كي لا يحولوا ورد الحياة في القصيدة إلى موائد للفجيرة والموت، لذا أعلن منذ البدء أنها مجرد مصاحبة لشاعر تعلم كيف ينغمس عميقا في متاهات الروح ويخرج غانما من العتمة، مضاء بسر داخلي يتفجر عبر لغة شفيفة، كما يجسدها ديوان «البستان» (الصادر عن مطبوعات طنجة عام 1988) الذي اعتبره بمثابة ميلاد جديد للشاعر الرائي، لا الشاعر المبشر، من خلال لغة مكثفة تشير ولا تصرح، لغة أشبه بالصحو على درب السالكين والمشائين في الدروب المعتمة للروح، وإيقاع يحاول نقلنا نحو عوالم متخيلة تعيد خلق الكلمات والأشياء..

مع صدور ديوان «البستان» نحس أننا أمام شاعر يمتلك أدواته الفنية المصقولة ورؤيته العميقة، الذي يقطع مع نصوصه السابقة، تدميرا وتجاوزا بالمعنى الدريدي، بما يشي بميلاد نوعي للشاعر عبد الكريم الطبال الذي راكم تجربة شعرية طويلة، فديوان «البستان» بهذا المعنى هو قطع مع

الدعاوة السياسية والنزوع التبشيري، به يفتح الطبال انعطافا سيترسخ عميقا مع ما تليه من دواوين شعرية مكتملة البهاء، تامة البناء، أنيقة في صورها وإيقاعها، يقيم صاحبها حوارا يقيم على الحدود بين المرئي واللامرئي، الواقعي والمتخيل، ينقذ اللغة الشعرية من التكرار والنسخ، ويزرع الحياة في قلب اللغة والطبيعة، لغة ذات نفس إشراقي بامتياز..

في ديوان «البستان» سيصاب كل باحث عن مضمون أو محتوى ما بالخيبة، لأننا أمام نص أشبه بـ«حبة البصل» على حد تعبير رولان بارث، حيث لا لب ولا شكل، لأن النص هو اللب وهو الشكل في آن، لذلك فأول ما يواجئنا في نصوص «البستان» هو طبيعة اللغة الشعرية لعبد الكريم الطبال الذي اختار الإنصات إلى صوت عميق، رصف له الحلم طريقا وجعل من العالم المحيط به موضوعا للتأمل.. لغة شعرية تلتقط العالم بكافة الحواس:

«هذه الأعشاب.. كانت يوما

تتكلم عن الحب

تناغيني في القدمين

فأسقط في الحضن

تطوقني بالعطر

فأرشف خمر النهر

كانت تتلمس في جسدي: الجذع

وفي صوتي: الغصن» (ص 3)

حواس يقظة تنقذ الكون من خموله، تبحث في البستان عما يشبه الإنسان في تمامه، العنقوان الأسر حيث الصمت وحده لا يدخل في الغياب، وفي

«مرثية» نجد ذلك التناغم الأخاذ بين الحب والفضيحة، بين الحياة والموت، تتحفز كل الحواس لتتنقل ما لا يرى، وتخلق الغرابة في المؤتلف والمعتاد:

«أكاد لا أعرف عنك أي سر

لا أشم في عينيك الحلم

لا ألمس عطرك العنقوان

ولا يشتعل الصباح في أصابعك

وكنت قبل: الحداقة

والكلمات في الدمى

والورد في البستان

وكنت آخر التسبيح في فمي

وأول الفصول في الأبد». (ص30)

يسافر الشاعر في عالم مجهوله أكثر من معلومه، كرائي زاده الخيال، وفي الوقت الذي كان العديد من رموز الشعر المغربي يحاولون أن يخلقوا من الحرف جمرا مشتعلا ورسا صا لحروب الإيديولوجيا وصوتا مستعارا للدعاوة السياسية، كان الطبال يبحث لقصيدته عن مجذوب وحضار، وبلغة أرسطو عن مشاء يبتهج بالمشي والنظر إلى ما لا يرى فيما نرى، لسبر أغوار الروح، ولدينا فرقة صوفية سارت على نهج أرسطو، كان أفرادها يمشون وهم يتناقشون القضايا الكبرى للوجود، والطبال مشاء بامتياز، يقول في إحدى تصريحاته: «حين أطبع الديوان لا أستريح، أمشي في الطريق وأنا أقرأ وأنا أكتب» (بيان اليوم في 15 ماي 2015).

في «البستان» يظهر المكان والزمان كمجال لتجلي الكينونة، ليس هنا غير الذات/ الآخر/ الإنسان والطبيعة، يقول الشاعر:

«يا سيدي

إني أريد أن أظل ها هنا

طبيعة في داخل الطبيعة». (ص5)

«تسكنني مدينة شريفة

بنهرها. والفجر. والفضاء

في الليل

حين تزار الرياح في وجوه الغرباء تنام في سرير الجسم. مثل طفلة

تحلم بالزنابق

وباختطاف نجمة فضية بعيدة» (ص 41).

لغة الحدوس هي ما يصلح للمتاه، أخت طريق، سليلة الدهشة في حضرة الدوحة الشعرية.. «فالبذرة في الأعماق»، والاسم لا يعين ولا يحدد، وإنما يدخل الأشياء والحواس في قلب الحيرة:

«ما كنت أسميك

ولو سموك

فالعطر يقيم.. يسافر في مملكة السوسن

كيف إذن

نفصل بين الصوت وبعضه ونسمي المعشوقة ياسمين؟

أنا إن حدقت إلى عينيك

رأيت الجدول يحكي

أو حوّمت على شفّيتك

شهدت الكرمة تسقي» (ص45).

لغة تنبض بقلب الذات الشاعرة ونبض الطبيعة التي ليست ها هنا موضوعا مستقلا، إنها مرتبطة بالفضاء (شفشاون وطن الشاعر وجنة خلده التي ما غادرها إلا إليها) تحفل بعبق الأندلس وماء الخصب.. الفضاء في «البستان»: «جنة»، «فردوس»، «واحة»، «عدن» و«بستان».. حيث يتعالق الصوفي بالرومانسي، بحث عن الغواية في قلب الحكمة وجاذبية غير المرئي والانصعاق ب«ذات هشة بومض من شبح يشبه جسده القمر الغامض السابح هناك، وقد أغوص في بحر قصي علني أرى في الأعماق صورة تشبه روحه النورانية الشفيضة فأثمل حتى الجنون» كما يقول الشاعر في سيرته الذاتية المعنونة بـ«فراشات هاربة» (منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط - المغرب ط.1، 2007).

التوحد والتماهي في ديوان «البستان»

ميزتان أساسيتان في نصوص ديوان «البستان» وهما الدهشة والسلاسة: لغة شفيضة تعكس بعد الدهشة وتمنح المجازات والاستعارات حوضا دلاليا جديدا، حياة أخرى تتهدم فيها تلك الأسوار الفاصلة بين الإنسان والطبيعة، وبين الذات الشاعرة والعالم، في تفاعل يعز نظيره سوى في النصوص الصوفية الباذخة.

سبق أن بسط فوكو بشكل مفصل المعاني الأربعة التي اكتسهاها السيمولاكر عبر تاريخ الثقافة الغربية، بينها ثلاثة تصورات تربط كلها السيمولاكر بالكذب، والزيغ والخداع وتمثيل شيء واقعي حقيقي، مقابل الحقيقة والأصل والواقع الفعلي، ذات التصور الأفلاطوني عن المحاكاة في أسطورة الكهف، فيما يتحدد المعنى الرابع للسيمولاكر، في المعنى الذي منحه نيته الذي يدل على القدوم والظهور المتأني للذات وللآخر.. (انظر عبد السلام بنعبد العالي حول جيل دولوز: قلب الأفلاطونية - ص 128-126)، حيث لا يدل السيمولاكر على النسخة الرديئة والمخادعة بل تصبح النسخة في مستوى الأصل، وتجعل قدومها متأنيًا، لا يفصل أحدهما عن الآخر فيقرن الشبيه بالشبيه والموضوع بنظيره.

في حديثة عن «هدم الأفلاطونية»، التي تميز بين النسخة والنموذج، الماهية والظواهر، الأصل والمثال، يعلي جيل دولوز من السيمولاكر.. في ديوان «البستان» يضعف الشبيه لصالح السيمولاكر كما في الشعر الصوفي، وحدة لا منوية فيها حيث الإنسان صورة الله، وعلى خلاف الشعراء الطبيعيين الأوائل حيث الطبيعة مرآة لعالمين متوازيين لا يلتقيان؛ عالم الإنسان وعالم الطبيعة، حيث يغدو البيان هو الاستعانة بعالم حسي وطبيعي لإنارة عالم غامض ومبهم هو عالم الإنسان.. أو لدى الشعراء الرومانسيين حيث الطبيعة تجسيد لعالم المثل، المحبة، الكمال والخير والفضيلة، مقابل عالم الإنسان المليء بالنقصان، الشر والقبح.. في شعر عبد الكريم الطبال تزول الحجب، تسقط ثنائية النموذج والنسخة، الأصل والمثال، لا محاكاة هنا..

إن البستان بوروده وأزهاره ليس نسخة عن جنة كما في الوعد الديني، ليس بديلاً عن المدينة بصخبها وانصعاقاتها كما في الرومانسية، بل التجسيد الأسمى لحالة من الذوبان الكوني، الطبيعة ليست آخر أو مجرد خلفية تزيينية لفضاء الحركة وخزاناً للصور، للبراءة الأولى أو مجرد مطية للتعبير عن انسحاقات الواقع، الطبيعة هنا ساحة للفعل وحيز للتأمل، مرآة

التجلي الأسمى، البوح والنبوءة:

«وحدى أنفرد بها فى الخلوة

فتبوح بميقات الأذواح

وبأخبار البستان المعتل»

والطبيعة الصائتة والصامتة تبدو كوجهى العملة الواحدة:

«انى أريد أن أظل ها هنا

طبيعة فى داخل الطبيعة». (ص5)

وفى قصيدة «البستان»، يحدث الاندماج حد التماهى بين الإنسان والطبيعة فى ظل خلق متجدد، لا وجود لعالم المثل، هناك التوحد/ الوجود مرآة صافية/ المخلوقات ليست مثالا أو محاكاة لأصل:

«هذه الأعشاب...»

كانت تتلمس فى جسدى: الجذع

وفى صوتى: الغصن

وفى سرحاتى: الظل

تكبر بى

تتعلمق فى مرأتى» (ص3).

لأن الشاعر وحده على خلاف كل سراة الليل يستتير بما لا يدروه عبث النسيان ويعرف حقيقة بذرة الخلق..

حين يصبح الإيقاع حركة الداخل نحو الخارج

الإيقاع هو ما يعطي الهوية الأجنبية للقصيدة كما يؤكد هنري ميشونيك، باعتباره وشم ذات الشاعر في تعالقه مع العالم والطبيعة والزمن والتاريخ والنصوص، في ديوان «البستان» يحاول الإيقاع نقل الأشياء من واقعها العيني لكتسي ملامح تخيلية، تنساب الصور والانزياحات مثل شلال ماء، في موسيقى صافية رقرقة، في وحدة نسيج يحاكي الدواخل، يرصد التوترات النفسية والوجودية.. تعتمد تكرار صيغ صرفية أو تركيبية:

أيها العنقوان/ أيها الفارس، سم الخريف/سم الوسواس، إن حدق/ إن شاء/
 إن فكر، ويبقى هنا/ ويبقى هنا، دع الورد/ دع الشمس، بلا دم/ بلا أنفاس، أيها
 الدائر/ أيها الخائف.. أو عبر جعل الجناسات والطباقات في خدمة الإيقاع
 النصي في تعالق مع إنتاج دلالة النص: أسقط في الأفق/ أصد في الأعماق،
 كل في الثلج/ وكل في النار، ثلج الليل/ نار الفجر، فالعطر يقيم/ يسافر، فاسأل
 من عن يميني/ ومن عن يساري، فكيف أبدأ القتال/ كيف أبدأ السلام؟

الحالة الشعرية في نص «البستان» هي طريق صوفي يغوي نحو التوحد مع
 الامرئي، عن لغة تلامس ماء الأشياء التي يسمع هديرها مثل شلال ينساب
 بين خلجان اللغة، رقرقة وصافية في وحدة نسيج يحاكي إيقاع الدواخل،
 يرصد التوترات النفسية والوجدانية للشاعر..

وأختم بالتأكيد على أن هذا الديوان يعتبر نقطة انعطاف قوية من الرصد
 الخارجي للأشياء إلى الدخول في حالة وجدانية دون التفريط في البعد
 الغنائي الملازم لإبداعات الطبال الموالية، سيميل عبد الكريم الطبال منذ
 هذه التجربة إلى أن يمتح من لغة صوفية نورانية تقطع مع نماذجه السابقة
 وتخلق هويته الشعرية المتميزة.

الفهرست

- 05 على سبيل التشويش.....ص
- الكتابة النسائية والإخصاء الذكوري:
- 09 وراء ميلاد كل إبداع أنثوي عظيم يوجد حمض نووي للرجل!.....ص
- 23 شعرية العتبات في ديوان «سلطان لحروف».....ص
- 29 «بستان السيدة» رواية زبقيية مسكونة بالحلم والرؤيا.....ص
- «أرق الملائكة» لعائشة البصري:
- 36 المرأة التي تملك من الضجر ما تورق به الملائكة.....ص
- 40 المصطفى غزلاني: الكائن المتعدد الأبعاد.....ص
- 46 كتابات محمد شويكة: التجريب كرؤيا والمسح ككينونة، «الكراطيط» نموذجاً.....ص
- الأبعاد الشعرية في ديوان «نديم الطير»:
- 51 فنتة العتبات، صوفية المعنى وتعدد الدلالة.....ص
- 65 «المحكي الشعري»: تجنيس مشع ينتقد نصوصاً تائهة خارج الحدود المألوفة.....ص
- 83 بنية المحكي الشعري وتجلياته في نص «الأجنحة المتكسرة».....ص
- 110 سليم بركات والكتابة الشذرية.. كل داخل سيهتف لأجلي وكل خارج أيضاً.....ص
- 114 الشاهد والشهادة في مذكرات «أيام زمان» للصديق معنيو.....ص
- 121 «البستان» لعبد الكريم الطبال: حين يدمر الشاعر نموذجاً الخاص.....ص