قراءة في «بين الحبر وبيني» للشاعر المهدي أخريف: الشعر وإرادة القول

يحيى بن الوليد*

■ مرة أخرى يتجدد الحديث عن الشاعر المهدي أخريف من خلال إصداره الشعري الأخير «بين الحبر وبيني» (2006) ليدعونا ـ من ثم ـ إلى ولوج دائرته الإبداعية التي تتسع كلما تقدمنا داخلها بسبب من تعدد «الأنماط» الناظمة لها من ترجمة وحوار ونقد مفتوح ومحكي شعري... هذا بالإضافة إلى «ملاذ» الشعر الذي يستوعب ـ وعبر لعبة الإضاءة والاستضاءة أو التأثير والتأثر ـ الأنماط التعبيرية سالفة الذكر في دنيا عوالم الإبداع التي افتتحها المهدي أخريف بنصه الشعري المتفرد «باب البحر» (1981) أي في فترة كانت القصيدة المغربية فيها لا تزال مأسورة في دوائر «عنف الإيديولوجيا» بسبب من المناخ الساخن الذي كان يلوي بالمرحلة الثقافية ككل وقتذاك.

وفي الحق فإننا لا ننوي، في هذا المهاد المحدود، تأطير تجربة الشاعر. هذا إذا ما لم نقل بأنه سبق لكاتب هذه السطور أن أنجز ورقة نقدية مختزلة حول تجربة الشاعر ومعنونة بـ«الصوت الخفيض» الذي بدا لنا «ثابتا» جديرا بأن يفسر تجربة الشاعر في مفترق/ وحدة طرقها. وحتى إن كانت هذه الورقة قد أنجزت قبل خمس سنوات (الملحق الثقافي، الجمعة 18 ايار/ مايو 2001) فإنها لا تزال ـ في تصورنا ـ تنطوي على ملاحظات قابلة «الترهين»، وخصوصا من ناحية ما عبرنا عنه ـ أو بالأحرى ما هو متداول في بورصة النقد الأدبي العالمية ـ بـ«التمرين اللغوي» (Exercice Langagière) الذي نجده في تجارب شعرية باذخة عربية وعالمية. التمرين الذي هو قرين «نظرة» مخصوصة إلى العالم والإنسان والأشياء.

وديوان «بين الحبر وبيني» لا يحيد عن هذا الإطار، ومعنى ذلك أنه لا يمثل أي نوع من «القطيعة» بالنظر إلى نصوص الشاعر الأخيرة. هذا بالإضافة إلى أنه يواصل ما كان الشاعر قد سعى إليه من قبل، ولا سيما من ناحية ما يمكن التعبير عنه بـ«محاولة التقاط نبض المطلق» المتمثل بـ«الشعر» ذاته. فمصدر الشعر، في نص «بين الحبر وبيني»، لا يكمن في الواقع أو ـ بتعبير الرطان البنيوي ـ «المرجع». ونصوص الديوان لا تفترض مراكز دلالية، ولا أي نوع من الدورات الدلالية لهذه المراكز، ولا ما يترتب عن هذه المراكز والدورات من «علاقات دلالية» تسعى إلى أن تعصف بنظام العالم ومنطق الأشياء. فالشاعر يتجرد ـ إلى حد بعيد ـ من «شيئية الأشياء» ومن «ميتافيزيقا الأشياء» معا. يتجرد من وجوده المرئي ذاته. ومن ثم لا يظهر في شكل من أشكال الوجود المختلفة حيث لا يبدو لا كائنا مدينيا ولا عوليما، ولا ذاتا حزينة أو فرحة... إلخ. فالفكرة شبيهة بفكرة «موت الإنسان»، لكن بغير «التشويه» الذي طال المفهوم في نطاق «حداثتنا المسلوخة» أو في نطاق ما عبر عنه الشاعر نفسه ـ وفي النص ذاته ـ بـ«مايوهات ما بعد حداثية» (ص 65).

أجل إننا لا نعدم حضور الذات التي هي مصدر دفق الإبداع، غير أن هذا الحضور ينأى بنفسه عما يمكن نعته بـ«فلسفة الحضور». وربما تُقِف المهدي أخريف هذه الفكرة عن فرناندو بيسوا حين يقول في «كتاب اللاطمأنينة»: «تجردت من كينونتي ذاتها، من وجودي مرتديا ذاتي» (ص93). هذا بالإضافة إلى أن هذا الحضور سالف الذكر قرين نوع من «النفي» (Négation) المصاحب والممتد داخل فضاء الدلالة. والظاهر أن مفهوم «النفي» لم يتسرب إلى المهدي أخريف من خلال مدرسة فرانكفورت الألمانية الشهيرة التي شددت على هذا المفهوم الموازي لمفاهيم أخرى وفي مقدمها مفهوم «التمايز» (Non-Identité) الذي يضاد مفهوم «التماهي». لقد رفض أعضاء هذه المدرسة قراءة الأدب من خلال الواقع، مما قادهم ـ وتبعا لتسمية «النظرية النقدية» التي اشتهروا بها ـ إلى التشديد على «الأدب النقدي» الذي هو «نفي» للواقع (الذي يشير إليه هذا الأدب) و«نقد» يتحقق بواسطة فعل المقاومة. الظاهر أن المهدي أخريف اهتدى إلى مفهوم النفي من خلال «جده» الفني «الملعون» الذي سلفت الإشارة إليه قبل قليل أي الشاعر المثير البرتغالي فرناندو بيسوا (1888 ـ 1935) الذي تعرف إليه قبل عشرين سنة، وعلى مدار هذه الفترة الزمنية أقدم المهدي على ترجمة العديد من نصوصه ولا سيما «كتاب اللاطمأنينة» التي تعد «مرجعا» في مجال الترجمة العربية المعاصرة. ودون أن نتغافل عن «النص المختلف» الذي يعكسه شعر بيسوا، مما جعله يحظى بحضور لافت في تنظيرات «فلاسفة الاختلاف» إلى جانب «نصوص» مالارميه وفاليري وكافكا وجيمس جويس... وغير هؤلاء ممن عدهم الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو «آلة حربية».

فمصدر الشعر، أو الدفق الشعري، في الديوان هو الشعر ذاته كما سلفت الإشارة إلى ذلك قبل قليل. ومن هذه الناحية يبقى دغل الشعر محوريا، ولعل هذا ما يكشف عن نفسه بدءا من العنوان «بين الحبر وبيني» الذي تحتل فيه مفردة «الحبر» مكانة مركزية. الحبر الذي كرس له الشاعر نفسه من قبل نصا نقديا مفتوحا معنوناً بـ«فقاعات حبرية» (2003) حيث «الورق» الذي يكشف عن أهمية تفوق أهمية «الكتابة» ذاتها، وهنا تكمن أهمية «الحبر» و«التسلية» في آن واحد. فالحبر، في نص العنوان، هو «البؤرة»، ثم إن حضور الذات لا أهمية له إلا في ضوء التعالق مع هذا الحبر. ويفترض العنوان ـ على المستوى الظاهر ـ نوعا من «المسافة» التي تفصل ما بين الطرفين، غير أن هذه المسافة لا تخلو ـ وعلى مستوى الإدراك ـ من «تذويت». هذا بالإضافة إلى أن العلاقة بين الطرفين، وفي النظر الأخير، هي علاقات «وجود» لا علاقة «حدود». وفي هذا النطاق يكمن «مكر» الشعر على مستوى «كهربة» الحدود، بل ومحوها في دنيا الإبداع والوجود. ويمكن أن نضيف بخصوص العنوان أن مفردة «الحبر» تجعلنا نتغافل عن الأشياء التي تشغل ـ وعلى مستوى «النص التحتي» ـ ما بين «الحبر» وذات الشاعر، طالما أن هذا الأخير يتحرك داخل دائرة الشعر. إضافة إلى أن مفردة «الحبر» شرارة الدفق الدلالي ونواة الديوان أو البذرة التي تمتد أفقيا داخل الديوان. ومن ثم فإن حضور الذات، أمام هذا الحبر، شبيه بـ«ثعبان» نيتشه الذي «يعض على ذنبه في نوع من الدوار اللامتناهي».

وعندما يختار المهدي أخريف الاحتفاء بالشعر وفي الشعر وللشعر فإن ذلك لا يرتد إلى الإحساس بـ«الحيف النقدي» الذي جعل الشعراء يردون/ يسبون النقاد بواسطة نصوص إبداعية أو أبيات شعرية متفرقة كما كان يفعل الشاعر العربي القديم. وربما سعى الشاعر المهدي أخريف، بهذا الاختيار، إلى «مجاراة» كتابات «ما بعد الحداثة» حتى وإن كان ـ وعن وعي ـ لا يذهب بعيدا على هذا المستوى وعيا منه بمجال «التمايز» بين النظرية والإبداع. ولعل هذا ما سنحاول أن نتبينه بعد قليل، غير أنه يمكن التشديد الآن على أن الاحتفاء بالشعر هو ـ وكما في نصوص سابقة للشاعر أيضا ـ قرين ما كنا قد أشرنا إليه بـ«التمرين اللغوي». وهذا التمرين بدوره قرين ـ عبارة الفيلسوف برتراند راسل ـ «تقطير المعنى» اعتمادا على المفردات المتلئة والمنتقاة بدقة، وكل ذلك في المنظور الذي يباعد ـ وعلى أرض التمرين ذاته ـ بين «الصنيع» الشعري وما يمكن نعته بـ«الشعور الجارف» أو «العاطفة الهائجة». وقد يدخل هذا النوع من «التمرين» في نطاق ما عبر عنه الفيلسوف الفرنسي الراحل جاك دريدا، في كتابه «هوامش للفلسفة» (Marges De La Philosophie)(1972)، وعلى مستوى أحد العناوين الفرعية، بـ«الشكل وإرادة القول». وهي إرادة لا وجود لها من خارج النص، بل إنها هي التي تؤسس لهذا النص.

وفي ضوء ما سلف لا يبدو غريبا أن يشكل الاحتفاء بالشعر مركز الدلالة في نصوص الديوان، وأن يمتد في جسد هذه الدلالة وفي عملية أشبه ما تكون بالنقطة التي يصعب رصدها في الدائرة. وهو ما يفصح عن نفسه بدءا من عناوين نصوص كثيرة مثل «من صفحة لأخرى» و«بين بياضين» و«يا ألفاظي» و«بالعنوان» و«قرائي» و«العدد القادم»... وهي جميعها دوال تنصرف بنا إلى مدلول الشعر. وكل ذلك موازاة مع عناوين أخرى لا تحفل بالشعر غير أن مقاطعها الأولى تكشف عن محورية الشعر. ودون أن نتغافل عن مفردة «النص» التي تتكرر على مدار الديوان ومقرونة بأوصاف مثل «النص الهارب» و«الغائب» و«الخائب». هذا بالإضافة إلى صيغ أخرى تفصح عن محورية المفردة مثل «في مرآة النص» و«في حضرة النص» و«لا تتنكر للنص» و«لا نصي» و«الميتا ـ نص»... وهي كلها أوصاف وصيغ أو دوال متعددة دالة على مدلول واحد هو الشعر من حيث هو هذا «المنفلت» و«الزئبقي» و«المجهول».

وفي السياق نفسه، أي سياق الاحتفاء المحموم بالشعر، لا يتم الاكتفاء بالإشارات إلى الشعر في إطلاقه، وإنما يتم تخصيصه من خلال جملة من المفاهيم التي يبرع المهدي أخريف في التنسيق بينها داخل فضاء النص. أجل إن المفهوم يقي الكلام من (الفلسفي) من «الثرثرة» كما يقول جيل دولوز وفيليكس جاتري في كتابهما المشترك «ما هي الفلسفة؟»، وذلك من خلال إواليات أو ميكانيزمات «المفهمة» التي تتسرب في طرائق الاستدلال الخطابي. غير أن مفاهيم «الحبر» تفارق استراتيجية المفهمة نحو السخرية المبطنة والتسلية المعلنة. فالشاعر لا يريد أن يذهب بعيدا على طريق المفهمة والتذهين، إنه لا يريد أن «يتنفس الدم في شعره» كما قيل عن أبي تمام (806 ـ 845م) في تجربته الصادمة التي مجتها الذائقة العربية أو بالأحرى المؤسسة النقدية العربية الأصولية التي سحبت منه ـ ونتيجة المفهمة ـ صفة «الشاعر». المفاهيم، في نص «الحبر»، مشدودة إلى «لح الشعر» بلغة التراث أو «التكثيف الدلالي» بلغة زماننا. بل إن هذه المفاهيم تفقد قوتها الاصطلاحية، وتتحول ـ بالتالي ـ إلى مفردات معجمية بارقة داخل نسيج «الكلام» الشعري. ولعل هذا ما يبرز في أكثر من نص، يقول الشاعر في نص «بعد الترويض»:

صوتي
صوتي الآخر
بعد التحكيك اللاواعي
في غرف الإنعاظ النظمي (ص54).

ويفتتح النص الموالي «معذرة»:

وإذن
معذرة
إن كان بنصي تشويش
من جهة التخييل
فمن اختراع النص
فان كان به تشويش
محض
تركيبي
فمن اختراعي وحدي (ص 58).

على أن هذا الاحتفاء بالشعر لا يتحقق من خلال هذه المفاهيم فقط، وإنما يتم من خلال الإشارة ـ وفيما يشبه مهرجانا حميما وسريا يقيمه الشاعر بمفرده ـ إلى أسماء شعراء ومبدعين أغلبهم عالميون. أجل «إن الشعراء إخوة» كما قال رامبو، غير أن هذه الأخوة تظل مشدودة أو محكومة بـ«سبل استقطار المعنى» التي تروق الذات المبدعة. وفي هذا السياق أمكننا أن نفهم تشديد الشاعر على هولدرلين وبول تسيلان و«شاعر المغرب» أحمد المجاطي ودون أن ينسى صديقه الرسام الزاهد خليل لغريب في «مخلوقاته» المتداعية... إلخ. وغاية القول، هنا، إن جميع هؤلاء هم «مرايا» للذات في دنيا قبائل الكلمات وخرائطية الإبداع. غير أن لعبة الإحالة لا تتوقف عند هذه الأسماء المعاصرة، وإنما تمتد إلى أسماء تراثية. وبما أن الشاعر، ومنذ قرون، وهو يتسكع في قارات الشعر بلا طائل (ص 73) فلا يبدو غريبا أن يقول:

في وسع حروفي أن تشكوني لـ«عيار الشعر» ـ إذا مت ـ
وليت بوسعي أن أتبحر في المطلق
بوميض يقطع أنفاسي (ص15).

وكل ذلك في إشارة موجزة إلى الناقد العربي ابن طباطبا العلوي (ـ933م) صاحب كتاب «عيار الشعر» الذي يطالب فيه «القصيدة» بأن تكون «كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها». وهو ما لا يمكن أن يصمد في حالة تجربة المهدي أخريف التي لا تفهم الشعر في معزل عن «النص» القائم على «الشقوق» و«الصدوع» و«الفلول المفتوحة». وفي جميع الأحوال فإننا لا نود أن نثقل نص المهدي بهذا التصور النقدي حتى لا نسقط في ذلك النص الذي يتكلم عن «ذبابة» بينما نحن نواجهه بـ«ذبابة» من المفاهيم النقدية والتصورية... غير أن تنصيص الشاعر على «عيار الشعر» لا يخلو من «مغزى» هو قرين عملية «النفي» التي سلفت الإشارة إليها من قبل. ثم إن المهدي بدوره ـ وحتى نحافظ على قاموس ابن طباطبا ـ «يمخض القصيدة» وفي الوقت ذاته يفهم الشعر باعتباره «كلمات»... إلا أن كلماته لا تتماشى و«عيار الشعر»، بل إنها تشتكيه لهذا الأخير في دلالة على افتراق الطرق ورغبة الانخراط في «آفاق العصر».

وثمة ملحوظة تفرض نفسها بإلحاح في سياق الحديث عن تجربة المهدي أخريف وسواء في ديوانه هذا أو دواوينه السابقة وخصوصا ديوانه الأول «باب البحر»، وتنصرف بنا هذه الملحوظة إلى فكرة «المكان» التي احتكم إليها البعض ـ وإن بنوع من «الحيف» النقدي ـ في قراءة/ تلخيص «تجربة» المهدي أخريف. وللحق فالمكان حاضر في هذه التجربة، غير أنه لا يمكن له أن يكون بمفرده علامة دالة عليها. وفي ضوء هذا الاعتبار يمكن النظر إلى نص «في حانة ماروخا» الذي يحفل بالمكان. وفي مستوى أول يظهر الشاعر، من خلال هذا النص، وكأنه يسعى ـ ومن خلال الشعر طبعا ـ إلى مواجهة أشكال «النسيان» أو «الصدأ» أو «الموت» التي تطال الحانة. يقول مقطع من النص:

حانة ماروخا
لا اسم لها
في أي سجل نصي
لا صوت لها في بحر
لا شاهدة في
قبر
فاذكرها
أنت الشاهد بين
الأموات
اذكر ما مر بها
من أصوات قبل ولادتها... (ص 35ـ 36).

غير أن ما بعد القراءة الأولى جدير بان يكشف عن نوع من «النفي» سالف الذكر، أقصد إلى نفي المكان/ الحانة ذاتها. ومن ثم فالحانة لا أهمية لها في معزل عن الكلمات/ الألفاظ:

فتصيح
صاحبة الحانة ماروخا
من كرسي الكلمات الهزاز
أراك تحمل
ألفاظك ما لست تطيق
وأحيانا
تختار الألفاظ
أن
تسكر في الساحات العامة
وقت الظهر
بأقداح سوقية
تهوي بالنص إلى
القبو
الأسفل للحانة (ص43).

ومن ثم فإن الحانة لا معنى لها في معزل عن «مرآة النص» أو «حضرة النص»، بل إنها هي النص ذاته. ومن ثم فان حضور الذات في الحانة هو من أجل الحرب/ الولادة داخل الألفاظ التي تلخص عملية الإبداع في ذهن الشاعر:

ولذا
أيتها الحانة
ها أنت ترين
باني
اسبق ألفاظي
قبل الموعد
حتى
القبو الأسفل (ص43).

يبدو جليا من خلال ما تقدم مدى هيمنة «مفهوم النص» في التفكير الشعري الذي يلوي بخطاب «بين الحبر وبيني»، النص الذي يسعى الشاعر من خلاله إلى ما عبرنا عنه بـ«إرادة القول» خصوصا وأنها إرادة لا وجود لها خارج النص. وكل ذلك لا يتأسس ـ أنطولوجياً ومعرفيا ـ إلا اعتمادا على الكلمة/ الكلمات التي يحرص المهدي أخريف على انتقائها بمحبة فائقة ونادرة داخل تركيب قوامه «الرجيم» (اللغوي) و«التقشف» (البلاغي). ولذلك فإنه حتى «شيطان» الشعر ـ في إشارة إلى مصادر الإلهام نحو الإنتاج ـ لا يطارد الشاعر إلا داخل النص:

جني في الأرجح
سوف يطاردني في أكثر
من نص غائب
في نصي هذا (ص75).

على أن النص (نص المهدي أخريف) لا وجود له في معزل عن القارئ الذي لا يتغافل عنه الشاعر في سياق الخطاب «الميتا ـ نقدي» الذي يلوي بنصوص الحبر أو سياق الاحتفاء (المتكامل) بالشعر. ومن هذه الناحية لا يبدو غريبا أن يخص الشاعر القارئ بنص جميل يبدو من أهم نصوص الديوان. وعلى إيقاع كبرياء الشعراء يختار الحديث عن قراء (محتملين) وليس عن قارئ معزول، إضافة إلى أن هؤلاء القراء كثيرون. يقول الشاعر قرائي
لا يحصون (ص47).

غير أن جميع هؤلاء القراء «حمقى» (ص47) تبعا لـ«حماقة» الشاعر المعقلنة أو الحكيمة. ثم إن الشاعر لا يتوقف عند هذا الحد من التوصيف، وإنما يعمد إلى التمييز بين قرائه: «فإذا عدوا فثلاثة»: «أولهم مفتون بدريدا ـ عبر وسائط ـ ....»، وثانيهم «كان شبيه الشاعر في نحت الكلمات على طاولة الدرس»، اما الثالث «فنديم تخييلي» (ص78). أجل إن هؤلاء دوال تنصرف إلى مدلول واحد، إلا أن ما يلفت الانتباه ضمن هذا التصنيف هو اسم الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا (1930 ـ 2004) الذي لا يبدو غريبا أن يفيد منه الشاعر وخصوصا من ناحية صلة الكتابة بـ«الخلخلة» أو عدم «الإثبات». هذا بالإضافة إلى أن فكرة «التمرين اللغوي» لا تحيد عن فكرة دريدا حول «اللعب اللغوي».

غير أن المهدي بدوره يفيد من دريدا عبر وسائط أو بالأدق وسيط واحد هو فرناندو بيسوا الذي سلب الشق الأيمن من «عقله»، بيسوا حين يقول في «كتاب اللاطمأنينة»: «كل من يعرف قول ما يقول هو ملك روما بطريقته الخاصة» (ص45).

* ناقد وباحث من المغرب

المهدي أخريف (القدس العربي)

الثقب الأسود في الأدب:

العالم يخرج من مقبرته

حسين سليمان*

■ لقد كان اكتشاف الثقب الأسود في بداية سبعينيات القرن الفائت مثار جدال واسع وفتحا لمحاولة تفسير شامل لفكرة الكون. لقد ظن في البداية ان كوننا يملك ثقبا واحدا لكن تسارع الاكتشافات أوجد مئات الملايين الأخرى. الفكرة المبسطة للثقب هي فكرة المقبرة ـ مقبرة المادة ـ حيث تحمل المادة الى هناك في نزعها الأخير كي تفقد خواصها وتطوى في احداثيات غريبة كأن تتحول من احداثياتها الثلاثية الى احداثيات ثنائية فتمسي مستوية بعد أن يطوى البعد الثالث في محوريها. وفي خلال الثلاثين سنة الفائتة كان ستيفن هوكينغ يدافع عن فكرته التي تقول أنه حتى المعلومات تتلاشى وتفقد حين تدخل الثقب الأسود، يدافع عن هذه الفكرة بعناد أمام عالم فيزيائي آخر وهو «ساسكن» الذي وقف جانب الضد من هذه الفكرة يؤمن بأن المعلومات لا تموت لكنها تفقد الفورماتنغ في تحولها من معلومات ثلاثية الابعاد الى معلومات ببعدين ـ وفرضية الأبعاد هنا هي لتقريب الفكرة ولا تنطبق على الذي يحدث داخل الثقب الأسود. ان ما يحدث في داخله معقد حيث يغوص الزمن وتغوص المادة في قوانين غريبة. لقد أمضى هوكينغ ثلاثين عاما يبحث لترميم هذه الفكرة محاولة منه لفهم الكون على صورة أكثر قربا.

فكرة الضياع أو الفقد وهي الكلمة الاقرب لترجمة (lost) هي فكرة ساذجة برأيي والمدافعون عنها ينسون أن هذه الكلمة هي كلمة تخيلية افتراضية قد خلقها يأس العقل، حيث أن الحوادث مصانة بتحولاتها ولا شيء يفتقد. الا أن التغلغل في تصورات كونية وأن هناك ملايين الأكوان المجاورة والموازية لكوننا ـ حتى في عقولنا هناك أكوان ـ قد يجعل كثيرا من المبادئ والأساسيات تفقد صحتها وبالتالي يحتمل وجود مبدأ الفقد في مكان ما. فهو مبدأ ينقض المبدأ الأساس في الطبيعة التي نحيا فيها وهو المبدأ الذي ينص أن التحولات الكونية تتم بشكل تتابعي مستمر ويخلو من الانكسارات الحادة المفاجئة. لقد تم التوالف بين الفيزياء وعالم الفن عن قريب عهد، وأظن أن أول من طرح هذه الفكرة بشكل مباشر هو ريتشارد فاينمان وان كان هناك سباقون لهذا الطرح فان فاينمان كان من المؤمنين بأن نهاية الفيزياء هي بداية الفن.

بعد ثلاثين عاما يعلن هوكينغ أن المعلومات لا تفقد بل تقبر وتغطى، أي يمسي هناك حجاب بينها وبين من يبحث عنها. وهذه الفكرة تؤكد أن لا صوت يضيع في صحراء العالم ـ معلومات العالم محفوظة وهي تقبع هنا أو هناك. ان المسألة الرئيسية في هذا المبدأ هو الأمل، أمل الكون ـ أن هناك أملا من الحياة ومن مبتدأ الحياة. حتى الظلمات لا تستطيع أن تمحو العالم. فالعالم محفوظ. وهذا الحفظ يدفع بنا الى تملي فكرة الخلق ـ فكرة الفن أصلا.

ان الفن في مبتغاه هو غرف من عالم غلبت عليه طبيعة السبات فأفقدته بالتالي الوعي ـ عالم يقبع في الظلام أجوف كثير المخارج والمداخل كأنه متاهة تظن أنك تدخل فتخرج والعكس بالعكس. هذا العالم يتأرجح بين قوانين لا حدود ولا تعريف لها. يشار اليه أنه عالم اللاوعي، يصيب جانب الانسان وليس كله.

وهنا فان الاشتغال على الفن هو الاشتغال في منطقة موغلة في البعد والبعد ليس بعد أميال بل هو بعد فصول متراكمة من التحولات. انه اشتعال في الماضي كي يكون مستقبلا، أو أنه اشتعال في الموت نفسه كي يكون حياة، حيث استعادة الدخول توازي استعادة الخروج فالقوانين مائعة والزمن متشظ ولا وجود للمكان وللزمان كما ندركهما في عالمنا. في الفن وخاصة الشعر تظهر هذه الصورة متجلية مليئة. لهذا فالشاعر حين تأتيه الحالة يتحول هو نفسه وكأنه يذهب الى هناك يترك عالمه ويرحل نحو الهوة التي أطلق عليها العرب اسم وادي عبقر. ولماذا كان ثمة وادي ولم يكن هضبة أو مرتفعا؟ ذلك لسبب بسيط وهو أن خصائل الفن تجثم في اللاواعية الانسانية في المنطقة الميتة أو في عالم الظلمات الذي هو عالم قائم غريب لم يستطع الوعي الانساني اكتشافه ـ انه العالم الماضي الذي تم أكله وهضمه من قبل، ما يطلق عليه اليوم الثقب الأسود أو ما تم اطلاق القطب السالب عليه من قبل.

وهذه الفكرة تعكس مفهومنا عن مبتدأ الأدب وكنت قد أشرت في مقالة سابقة عليها وهي أن الأدب يعمل في الماضي ولن يعمل أبدا في المستقبل، حيث هو الرابط الديني لخطوات الانسان عبر المتاهة القادمة وبه، بهذا الربط يعود كل مرة كي يتخلص من متاهته.

الاعتقاد بفكرة الموت هو اعتقاد ديني ـ سحري وهو بامتثال كبير أدبي ولولا الموت لما كان هناك أدب. فالموت الذي يحكم نهاية الدراما الأدبية هو في الواقع الميثولوجي بوابة تنفتح على عالم لم يتم، عالم غريب قابع متخلف عن الخطى. ومن هنا نستطيع أن نلمس أن الصفحات الأخيرة لأي نص ادبي عظيم هي التي تشير الى تلك الفوهة التي فيها قرار غامض، عدم تعيين أو ضياع، اننا لا نعرف هل هو الموت الذي يأخذنا الى تلك البلاد أم هو التحول؟

كلا الكلمتين متجانستان فما الموت سوى تحول الى شأن آخر لا يدركه عالمنا. الموت يحفظ ما بقي في كوننا والتحول يأخذ ما يستطيع كي يحفظه مرة أخرى في عالم آخر. هذه الفكرة هي في الأصل دينية وقد أسهم الأدب في اعلانها وها هي الفيزياء الآن تقترب منها وتحاول تأكيدها. الا أن أي فكرة فيزيائية هي فكرة ناقصة وسيأتي يوم عليها كي تنقض وتبدل ولا يمكننا الاعتماد عليها كي نجادل حياتنا وأدبنا وفكرنا. ان الفيزياء متخلفة وهي ميكانيكة الشأن لا روح فيها. لهذا أشار فاينمان الى أن نهاية الفيزياء هي بداية الفن والفلسفة وبداية الأديان. ولا نغفل أهمية هذا العلم. فالفيزياء هي الأداة الأثيرة التي نحرك بها الكون بمجمله بينما الفلسفة والأدب هما اللتان نجس بهما الآفاق غير المرئية.

لقد عبرت الميثولوجيا المتوسطية عن موقفها من الموت وقد أنتجت سيرة جلجامش في بحثه عن نبتة الخلود وكان أيضا الموقف المكمل لهذا البحث وهو ميثولوجيا الفراعنة في الموت والعبور الى العالم الآخر.

فالفكرة الآن هي اعادة احياء ما مات في عالمنا، لقد تخلفت حياة تم الاستغناء عنها فخنقت متحولة الى عالم آخر، ولم تترك لنا سوى اشلاء لا قيمة حيوية فيها. الا أن القيمة تذهب الى هناك حيث تظل باقية وهي ما بشرت به الديانات الأولى والتأملات التي مارسها انسان هذا الأرض. فالجدل بالمعنى العام قائم بين شد وبين دفع ارتخاء، حالة تدفع نحو هنا وحالة تشد نحو هناك وبالتالي حادثة الحياة وحادثة الموت هما سببا حركة العالم. والعالم هنا هو العالم الكلي الذي يحتوي الاثنين معا «الموت والحياة». أي أن الموت ليس هو العدم الا من نظرة الحياة نفسها حيث ما يصح فيه لا يصح في عالم الحياة وما يصح في عالم الحياة لا يصح في عالم الموت. والفكرة الجذلى التي تشبك العالمين معا هي فكرة الوجود الكلي مرئية من عالم الأدب. عالم الأدب الذي هو عالم السحر بحد ذاته وقد خفف ارتباطاته التطبيقية وأصبح مجرد ثراء بدا زائدا عن القيمة لكنه ضروري لوصل الانقطاع الذي خلفته خطوات الانسان الضرورية فوق هذه الأرض.

ان الأدب الذي أعنيه ـ وصالح لهذا الوقت ـ هو الأدب الذي كله شعر، أدب الحداثة الذي ينافس التقليدية التي أخذت تتراجع واقفة عند عتبة الحياة خجلى من عبورها الى بوابات أخرى تمت الاشارة اليها باستخدام الحداثة والرسم التشكيلي والموسيقى، حيث فيها يتم استنهاض المادة غير الواعية وحفرها بالرموز واستعمارها بالضباب. لقد بدأها المتصوفون الكبار فضاقت عباراتهم حين واجهوا امتدادات ضائعة مجهولة. وكيف يمكن التعبير عنها بأدوات زيد وعمرو؟ كان يجب أن يستخدموا الرموز وأحرف الكيمياء التي تتغير كلما أضيفت اليها نشوة جديدة.

في البيدرو بارامو، التي هي امتداد رمزي للدون كيخوته، (الذي قطع العالم بخطى ديكارت) تتواشج عملة الحياة مع عملة الموت في قطعة نقدية واحدة حيث العالم له بوابة يمر منها طرفا النقيض كل محمل برموزه واشاراته.

الفكرة التي تلخص الأدب كله هي قصص الجدات التي تقص روح الماضي وأسراره ويستجم العقل بهذه الحواديث عند الهجوع الى النوم والخروج من عالم الوعي الحاد المباشر الى السبات. فالارتباط الثنائي بالليل والماضي هو ارتباط لا واع بحالات الموت الشعرية التي يغزوها الأدب من دون ادراك أنه يغزو عالما ممنوعا من قبل الواعية البشرية وبهذا الغزو انما يحقق مبدأ التوازن الكلي، حيث تخلق تيارات تسريب بين كتلتين متجاورتين متعارضتين ومن دون هذه التيارات كانت ستنتهي الأحلام وكان سيبنى جدار حديد بين باطن الانسان وخارجه فينفصل الموت عن الحياة وتكف الديمومة وتنتهي الحركة، حيث الحاصل النهائي هنا هو لا موت ولا حياة أي ما قد يشار اليه بكلمة العدم حيث الوجود ليس سالبا وليس ايجابا بل هو الصفر من حيث الاطلاق. عالم اللا عالم. وهو بالطريقة التطبيقية غير موجود ولا دليل عليه سوى تجريديا ـ لقد وضع الصفر الرياضي بين امتدادين وهو في الواقع ليس صفرا بل هو نقطة العبور التي يجوز فيها الحياة ويجوز فيها الموت. وظاهرة وجود الصفر في المخيلة البشرية انما هي ظاهرة تشي بمحدودية العقل البشري الذي يريد أن يفصل الأموات عن الأحياء ولا يريد أن يفهم أن هناك تجانسا بين الحدود وتداخلا بين الموت والحياة لذا استنبط اسلوبا مجازيا اسماه العتبة أو البرزخ الذي يعيش الحالتين معا وهو ليس أحدهما أبدا.

يقترب الأدب من الحلم، وهناك قرابة وثيقة بين الاثنين، وما الحلم الا ابن شرعي مدلل للعالم السفلي كتب له أن يعيش فوق بساط طائر بين عالم الموت وعالم الحياة.

انه الرسالة المشفرة التي يرسلها الباطن الميت الى الظاهر الحي. لكن ما الذي يفعله العالم الحي وما الذي يرسله الى العالم الباطني؟ انه يرسل أفعاله ومشاعره ونبضه، انه يرسل تاريخ الفرد وعذابه وفرحه. لذلك هناك تبادل اشارات بين العالمين ويتحقق من هذا التبادل عامل رفيع المستوى يخدمه الجانبان بالوجدان والصدق، هذا العامل هو عامل الأدب الذي يشترك الاثنان في اشادته الا أنه مرسل من قبل الواعية ويرتد بالاستجابة من قبل اللاواعية. هذه الاستجابة هي بدورها حياة أخرى وتاريخ آخر للموت مكتوبا بلغة الحياة، فها هو الأدب يرفع الأغطية عن اللامكان وعن اللازمان، يكشف الوجه المخيف للعالم الآخر وهذا الكشف لا يقرأ بالكلمات بل يقرأ بالرموز وخير مثال لذلك قراءة أعمال نهجت الحداثة بنجاح ـ والحداثة ليست هي المتاجرة باللغة، ان الحداثة هي رفع الخطو باتجاه العالم الآخر الذي يموت بين يدي الحياة لكنه ينطق ببسملة الشعر وخصاله.

* كاتب من سورية يقيم في هيوستن ـ امريكا

أربع قصائد

سامي مهدي*

ألعاب

في كلِّ الألعابْ
شيءٌ من معنى القتلْ،
واللاعبُ
كالسمَّكِ الأعمى،
يتخبّطُ في كهف داجٍ
ذي ماءٍ أسودَ كالمُهلْ.

في كلِّ الألعابْ
مُفْتَتَحٌ سَهلْ
قد يبلغُ باللاعبِ
منطقةَ القتلْ.

2003/10/7

صراع

هوذا عصرُكَ الذهبيُّ
فخذ ما تشاءُ:
يدي، أو لساني.
وكُلْ، إنْ أردتَ، حصاني.
وكُلني إذا ما استطعتَ،
فهذا نشيدي رهاني
وغداً سوفَ تعرفُ
أيُّهما كانَ أبقى:
زمانُكَ هذا الذي أنتَ تُحرقُهُ،
أم زماني.
صارَ عمري ثمانينَ قرناً
وما زلتُ في عنفواني،
ورأيتُ الذي أنتَ لم ترَه
من صراعٍ
وكرٍّ وفرٍّ
وحيٍّ وفانِ
وأنا من سيمكثُ في هذه الأرضِ، لا أنتَ
إذ تنجلي في الصراعِ المعاني.
فتَقَلَّبْ إذنْ بينَ نارينِ:
ناري، ونارِكَ،
إنْ شئتَ أنْ يستمرَّ امتحاني.

2003/10/5

ظُلَل

لكمُ الظلُّ وصمتُ الشرفاتْ،
ولنا ما حفَظنا عن يومنا من ذكرياتْ
مُترعاتٍ بنبيذِ الضحكاتْ.

نحنُ ما زلنا هنا في الطرقاتْ
غابةً تمشي،
وأشجاراً تسوقُ الريحَ والغيمَ،
وتذرو الظلماتْ.

ولنا في زحمة المنعطفاتْ
ظُلَلٌ تكفي لتجديدِ الأناشيدِ
وتعديلِ موازينِ الحياة.

نحنُ ما زلنا هنا في الطرقاتْ
ولنا كلُّ الجهاتْ
ولكم من يومكم أنتمْ دمُ الأفعى
وبيضُ الحشراتْ.

2003/7/20

ترتيل

لنْ نَقْصَعَ في الخلوة قَمْلَ الكلماتْ
أو نلعقَ في السرِّ ثُدَيَّ الصحراءْ
بل نأتي ريحاً جامحةً من كلِّ الأنحاءْ
ونعيدُ معاً ترتيلَ الآياتْ.

2003/6/7

* شاعر من العراق