محمد الماغوط: تجربة الحياة، تجربة الكتابة...

د. حسن مخافي*

■ عندما تناهى خبر وفاة الشاعر محمد الماغوط الى علم الحاضرين في تلك الأمسية الشعرية الرائعة، التي كانت تقام بأحد فضاءات مدينة مكناس المغربية، اهتز كيان سعدي يوسف وبدا عليه الأسى، فاضطر الى السكوت للحظات. علم الحاضرون أن الموت أخرس سعدي وأن خيوط الكلام فلتت منه تحت وطأة النبأ.

هل كان كل ذلك حزن شاعر على شاعر؟ الواقع أن في الأمر أكثر من هذا، فالشاعران ولدا في نفس السنة، وخبرا السجون في وقت مبكر، وفي شعرهما خصائص مشتركة تتجاوز انتماءهما الى جيل واحد لتنسحب على تفاصيل مسار كل واحد منهما الشعري والحياتي....هكذا يمكن فهم الرجة التي قرأها من كان يستمع الى سعدي يوسف، وهو يتطلع الى ملامحه في تلك اللحظة الفارقة.

ولا شك في أن من تقفى رحلة الماغوط في الحياة والكتابة، سيصاب بنفس الخرس الذي ألم بسعدي وجمهوره، وهم يتلقون نبأ غياب أحد كبار فرسان الكلمة في الوطن العربي.

يعرف محمد الماغوط في تاريخ القصيدة العربية الحديثة كواحد من رواد قصيدة النثر الى جانب الشاعر أنسي الحاج. وقد أثار بهذا الجنوح المبكر الى ذلك النمط من الكتابة الشعرية استغراب زملائه الشعراء: فهو لم يكن يتقن لغة أجنبية كأنسي الحاج، ومن المؤكد أنه لم يكن يقرأ لبودلير أو رامبو، لأنه وقتها كان قد غادر السجن الذي دخله بسبب انتمائه السياسي، والذي بسببه جاء هاربا من سورية الى لبنان، ومع ذلك فانه اهتدى بفطرته الشعرية النفاذة الى قصيدة النثر.

لا شك أن في الأمر غرابة، ولذلك احتاج أدونيس وهو يقدم الماغوط الى جماعة مجلة «شعر» أن يسلك طريقة خاصة: قرأ على الجماعة بعض قصائد ما سيحمل عنوان «حزن في ضوء القمر» وتركهم يختلفون بحثا عن كاتب تلك القصائد. أغلبهم ـ حسب شهادة سنية صالح ـ ذهب بعيدا في تخمينه، معتقدا أنها لأحد الشعراء الغربيين...وكم كانت دهشة المجتمعين كبيرة عندما عرفوا أنها لشاب تجاوز العشرين بقليل أشعث أغبر...يخطو خطواته الأولى نحو الشعر. هكذا دشن محمد الماغوط أول فتح شعري، عندما احتضنته حركة مجلة «شعر» وفتحت له صفحات مجلتها دون تردد... لأنها رأت فيه صوتا شعريا مغايرا. ما يدل على الاحتفاء الكبير الذي استقبل به من لدن الحركة أن المتابعات النقدية الذي كان تنشر لقصائده في التعقيب الذي كان يصدر في المجلة عن كل عدد، كانت متعددة ومختلفة، الى الحد الذي كان معه نشر قصيدة للماغوط يعتبر حدثا في حد ذاته. وعبر ذلك الاهتمام عن نفسه بشكل جلي عندما نشرت له دار مجلة «شعر» التي أسستها الحركة ديوانين هما «حزن في ضوء القمر» 1959 و«غرفة بملايين الجدران» 1960. لم يحدث أن نشرت الدار ديوانين لشاعر واحد، الماغوط كان الاستثناء الوحيد...وبهذا يمكن القول ان الشاعر قد وجد انطلاقته الحقيقية مع «شعر»، التي كانت ناديا ثقافيا وشعريا يمتد اشعاعه الى أوسع أرجاء البلاد العربية.

في بداية ستينيات القرن الماضي دب الخلاف بين أعضاء الحركة، حول مسائل تبدو في ظاهرها شعرية، ولكنها كانت في حقيقتها أكثر من ذلك، اختلفوا حول اللغة الشعرية والتعامل مع التراث ومسألة مرجعية القصيدة وغيرها من القضايا التي كانت في بداية النصف الثاني من القرن العشرين مثار سجال صاخب.

كان محمد الماغوط سباقا الى الانسحاب من حركة مجلة «شعر»، وانحاز الى خصمها العنيد مجلة «الآداب» البيروتية. لم تكن مجلة سهيل ادريس تمثل تيارا فكريا أو حركة شعرية تحظى بتوجه عام، كما كانت عليه مجلة يوسف الخال، ومع ذلك فانها كانت تجمع القوميين العرب بكل أطيافهم، عروبيين وماركسيين ووجوديين. لذلك عندما اختار صاحب «غرفة بملايين الجدران» مجلة «الآداب» منبرا للتعبير عن انشقاقه عن «شعر»، وانسحابه من حركتها، فانه كان يريد الافصاح عن موقف منحاز الى القضايا العربية، والى هموم الانسان العربي. وهذا ما يفسر ما يشبه النقد الذاتي الذي أعلنه بتواضع شديد، حين كتب وهو يتحدث عن الفترة التي قضاها في «شعر»: «لم أكن سوى كاتب قطع نثرية بسيطة، سميت شاعرا وشاعرا حديثا على غرارهم دون ارادتي».

وبخروج محمد الماغوط من حركة مجلة «شعر»، يكون قد استنفذ محطة في مسيرته الابداعية، ودخل محطة أخرى ركن فيها الى الصمت طيلة عقد من الزمن. ولن يظهر له عمل شعري جديد الا سنة 1970 حين أصدر ديوان «الفرح ليس مهنتي» عن منشورات اتحاد كتاب العرب.

الديوان الذي جاء بعد عشر سنوات من الانصات للذات وللآخر، شكل انعطافة في القصيدة لدى الماغوط، ذلك أن آثار هزيمة 1967 بدت مخيمة على شعره، ومن ثم اختفاء النزعة التأملية في القصيدة وحضور قسوة اليومي بسخرية لاذعة وجارحة أحيانا.

وتحت وطأة الهزيمة رأى الماغوط أن التعبير بشكل كتابي واحد لا يفي بالحاجة، فعاود كتابة المسرحية التي جربها لأول مرة سنة 1960 حين أصدر «العصفور الأحدب» وكتب نصين مسرحيين هما «ضيعة تشرين» و«شقائق النعمان» في بداية السبعينيات. ثم أتبعهما برواية «الأرجوحة» التي كان قد وضع مسودتها الأولى سنة 1963.

وتوالت الأعمال الدرامية لدى محمد الماغوط فكتب عدة نصوص مسرحية، بعضها طبع ولم يعرض، وبعضها الآخر وجد طريقه الى الخشبة ولم يصدر في كتاب. وهكذا ألف مسرحية «الغريبة» 1976، و«كأسك ياوطن» في نفس السنة، و«خارج السرب» 1979.

في هذه الفترة التي انقطع فيها الماغوط عن كتابة الشعر، أو عن نشره على الأقل، اهتم بالدراما التلفزيونية فألف للتلفزيون السوري ثلاثة مسلسلات لاقت اهتماما كبيرا من جمهور المشاهدين، وهي على التوالي «حكايا الليل» و«وين الغلط» و«وادي المسك». وضمن هذا الاهتمام أيضا كتب السيناريو لفيلمين سينمائيين معروفين هما «الحدود» و«التقرير».

وقد اشتغل محمد الماغوط بالعمل الصحافي فاشتهر بأعمدته النارية ومقالاته التي جمع بعضها في كتابه المثير «سأخون وطني».

ويبدو أنه في السنوات الأخيرة لم يعد يؤمن بالمسافة بين الأنواع الأدبية بقدر ايمانه بالكتابة كنوع جامع لا يعرف الحدود، وهذا ما يفسر اصداره كتابا يتضمن نصوصا متفاوتة ومختلفة تحت عنوان «سياف الزهور» الذي ضمنه كذلك بعض قصائده حديثة العهد.

وبهذا يكون محمد الماغوط قد توقف عن كتابة الشعر فترة ثانية امتدت من 1970 تاريخ صدور ديوانه «الفرح ليس مهنتي» الى 1989 حين عاود نشر قصائده في المجلات والملاحق الثقافية، وهي القصائد التي أثبت بعضها في كتابه الأخير «سياف الزهور» السالف الذكر.

حياة محمد الماغوط الأدبية اذن حياة مضطربة تشهد على اضطراب حياته، فهو ينتقل من نوع أدبي الى آخر بسهولة متناهية، ويتوقف عن الكتابة فترات قد تطول أو تقصر. وكل هذا يشي بأننا أمام شخصية فريدة، لا تتمرد على الآخر فقط وانما تتمرد على نفسها.

فقد انضم ذات يوم الى الحزب السوري القومي الاجتماعي، وبسبب هذا زج به في السجن، ثم ما لبث أن قدم تفسيرا لهذا الانتماء يكاد يكون عبثيا، ومفاده أنه كان يسكن قرب مقر الحزب القومي الاجتماعي السوري، وشعر بالبرد فبحث عن بناية بها مدفأة، وبما أن مقر ذلك الحزب يتوفر على ما يقيه من البرد فقد دخله...وبقية الحكاية معروفة، اذ بمجرد مغادرته السجن سيهرب الى بيروت ملتحقا بركب الهاربين: أدونيس ويوسف الخال وآخرين...

وعزز الماغوط صفوف حركة مجلة «شعر» ولكن التحاقه بها وحضوره اجتماعاتها، له عنده تفسير لا يقل عبثية: انه يدخل بيت يوسف الخال، مقر الاجتماع، لأن زوجة الخال كانت تهيئ طعام الأسبوع على الطريقة الأمريكية، وبالتالي فان الماغوط كان يجد ما يأكله هناك.

وكتب قصيدة النثر التي كان أحد رائديها الى جانب أنسي الحاج، ولكنه في لحظة ما تنكر لها، ونفى عن نفسه أن يكون شاعرا.

لعل هذه التناقضات التي صاحبت حياة الماغوط هي ما جعلت منه مبدعا حقيقا، مخلصا لتجربته الحياتية: ولقد بدت تلك التجربة مؤسسة على صدمة وجودية رافقته في جميع مراحل حياته. فقد انتقل من بلدته «السلمية» التي ظل يحن اليها:

أرسل لي قرميدة حمراء من سطوحنا
وخصلة من شعر أمي
مع أقراط أختي الصغيرة
وأرسل لي نقوداً يا أبي لأشتري محبرة
وفتاة ألهث في حضنها كالطفل
«(حزن في ضوء القمر)»

الى دمشق ليدرس الزراعة، ثم فجأة وجد نفسه في السجن، بمحض الصدفة، الشيء الذي سيخلق بينه وبين دمشق المدينة علاقة خاصة جعلته يمدحها حينا ويهجوها أحيانا، لأنها تحتضن الطبقة الوسطى التي كان الماغوط يرى فيها عدوا للتغيير:

نهر صغير من الطبقة المتوسطة
أتى على كل شيء في حقبة واحدة
أروع مطر في التاريخ
أجمل سحب الشرق العالية
بددها على الغرغرة وغسل الموتى..
(«الفرح ليس مهنتي»).

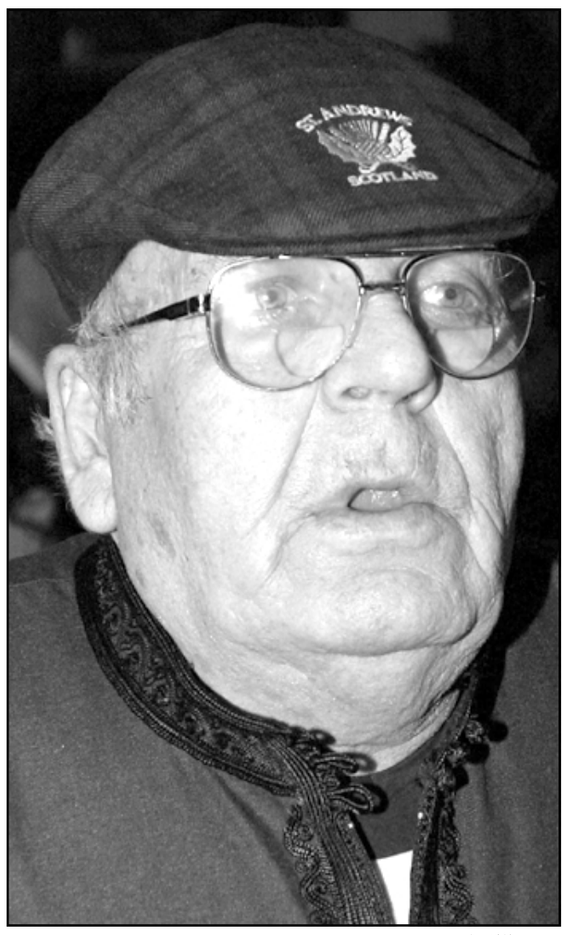
المسافة بين البادية والمدينة هنا لا تقاس بنمط الحياة ولا بمظاهر الحضارة، بل تقاس باختلاف في الشخصية وطريقة التفكير. ومن ثمة فان الانشداد المستمر الذي ظل الماغوط يشعر به الى البادية طبع كتاباته بميزتين قلما يتوفران لشاعر حديث، وهما صدق التجربة والعفوية في التعبير عنها.

ولذلك فان الشاعر ظل متصالحا مع نفسه حتى النخاع، وكان يعرف بصراحته التي تصل الى حد «الوقاحة» أحيانا، وربما هذا ما جعل نزار قباني يقول فيه شهادة لم يقلها في أحد: «أنت، يا محمد، أصدقنا..أصدق شعراء جيلنا. حلمي أن أكتب بالرؤى وبالنفس البريء، البعيد النظر الذي كنت تكتب به في الخمسينات. كان حزنك وتشاؤمك أصيلين.. وكان تفاؤلنا وانبهارنا بالعالم خادعاً».

صدق التجربة جعل محمد الماغوط مرتبطا بالواقع، وقد يكون هذا سببا اضافيا في انسحابه المبكر من حركة مجلة «شعر» التي كان منظروها يعتقدون أن الشعر ينبثق من التجربة الفردية. وهذا ما جعل شعره يتسم بلغة حادة تنفذ الى أعماق الواقع لا لتقرأه بل لتعريه. لذلك يقول عنه غسان كنفاني ان للماغوط «كلمات مسلحة بالمخالب والأضراس. ومع ذلك، فانها قادرة على تحقيق ايقاع عذب ومدهش، وأحياناً مفاجئ. كأن يتحول صليل السلاسل الى عزف منفرد أمام عينيك ذاتهما في لحظة واحدة». الاحساس بالفاجعة جعل القلق ملازما لشعر الماغوط، ولكنه قلق وجودي يسهم في بناء الرؤيا الشعرية، التي تأتي على المسافة بين الحاضر والمستقبل. وهي رؤيا لا تقوم على «العرفان» بقدر ما تتأسس على حدس يلامس الواقع مجسدا بين فكي قصيدة.

وربما شكل هذا البعد حافزا على عدم اهتمام الماغوط بالتنظير الشعري، على الرغم من أن أقرانه من رواد الحداثة حرصوا على المزاوجة بين التنظير والابداع. وهذا ما قد يجيب على تساؤل سلمى الخضراء الجيوسي حين تتحدث عنه فتقول: انه «كتب الحداثة أكثر من الشعراء الآخرين الذين نظّروا بها. هذا الرجل لم أستطع أن أحل اشكاليته في قدرته على امتصاص الحداثة فهو ليس حداثياً، بمعنى الحياة الخارجية، وهو لا يتقن لغة أجنبية، وعندما كتب هذا الشعر لم يكن يعرف الشعر الغربي». بهذا المعنى يصبح محمد الماغوط كما قالت عنه زوجته الشاعرة سنية صالح، التي اكتوى بنار غيابها ذات مرة: انه «من أبرز الثوار الذين حرروا الشعر من عبودية الشكل.. وقد لعبت بدائيته دوراً هاماً في خلق هذا النوع من الشعر..».

* كاتب من المغرب



محمد الماغوط

الشيفرة السرية في «ققنس» لأحمد بوزفور

سعيد بوكرامي*

■ تصوروا أن الكاتب أحمد بوزفور لم يصدر قبل «ققنس» سوى: النظر في الوجه العزيز، الغابر الظاهر، صياد النعام، على امتداد ثلاثة عقود ونيف! ألأنه لا يجد الوقت الكافي للكتابة بغزارة؟ كما يفعل الكثير من الكتاب الذين هم أشبه بعمال العطش. ينهون وقتهم وقد افتضوا رزمة من الأوراق البيضاء. هؤلاء يخشون الموت فعلا. أما بوزفور فهو يحاول أن يفهم معضلة الكتابة (الحياة) الموت. تلك المعادلة التي لن تفكك شيفرتها وبالتالي يبقى الكاتب يكتب ويمحو أي يحيي ويميت بدوره عوالمه وفعله الابداعي، الذي يحيى حينا ويموت في أحيان كثيرة. ليست الكتابة والفن والابداع بصفة عامة نسخة عن الواقع والا لوجدنا بوزفور وغيره من الكتاب الحقيقيين يكتبون مدنا من الكتابة.

ققنس طائر أسطوري تدفعه حرارة الموت التي تدوم سبعة أيام الى الغناء بصوت حسن وجميل حتى اذا سمعه أحد مات طربا وسرورا. اذن نحن أمام غناء جميل وقاتل. سيرينات عوليس أيضا غناؤهن مميت. والداني عليه أن يغلق أذنيه ويغوص في الصوت والموسيقى ومدارج الحتف. الكتابة والفن أيضا حتف. لأنهما منجز انساني يفلقه القلق والعجز. قلق انتماء معطوب وعجز حرية مصادرة. يرى في ابداعه ما لا يراه الناس. ويرى في الناس ما لا يرونه في أنفسهم. أو ليس الابداع كشفا عما لا يراه الناس. السؤال الأساسي هل يمكننا فعلا التغلب على الموت بالفن. الموت بجميع رموزه ودلالاته؟ وبالتالي يعيش الفنانون كأرواح داخل منجزهم الفني. الثقافة اليابانية على الخصوص تؤمن بان أرواح الموتى تستقر في جوف الشجر. الثقافة الافريقية أيضا تؤمن بأن الأرواح تغادر لكنها لا تغادر الأحياء بل تعيش بينهم.

يضمّن أحمد بوزفور قصة «ققنس» مقطعا شعريا للشاعر السينغالي بيراجو ديوب. يقول فيه: (أولئك الذين ماتوا لم يرحلوا عنا، انهم في العتمة التي ستضيء
وفي الظل المتكاثف
انهم في الشجرة التي ترتجف
انهم في الغابة التي تئن
انهم في المساء المنساب.).

هل يمكن أن تكون أرواح الكتاب الفنانين الحقيقيين العظماء (طاغور و مايكل أنج وكل العظماء ص 67)، وأؤكد على هذه الصفة، تعود الى أجمل كتبهم لتستقر داخلها لكن هذه المرة لن تعود كئيبة حزينة لا تخشى شيئا بل ستعود منشرحة سعيدة، تتملكها رعشة الاحساس السري باكتشاف حقيقة الموت، وتنتشي بأنفاس وكيمياء قراء المستقبل. أما أرواح الذين قضوا نحبهم وهم يحتالون فنا انتهازيا وابتزازيا، فأتخيلها تعود لتغني غناءها النشاز محاولة العودة الى كتبها فتصطدم، يا حسرة، باسمنتها وحديدها وزيفها فلا تعود ولا تغادر. تبقى بين بين حاضرة غائبة يعذبها هذا الطفو المضاعف.

الكتابة الحقيقية موت علني لأجل حياة أخرى. ققنس نفسه لكي يطرب الناس شدوا عليه أن يموت في سبعة أيام. وزهرة كي تعيش شعرها وحريتها عليها أن تموت أيضا. والكاتب لكي يصل الى الوعي الشمولي بالكتابة كفعل حياة لا موت عليه أن يعيش الكارثة ذرة ذرة أو موجا موجا أو خطرا وشيكا أو غريقا غريقا. أي ذلك الاحساس الخرافي الذي نبتغيه ونخافه احساس الذين يستلهمون موتهم قبل موعده بأربعين يوما فيكشف عنهم الحجاب فتراهم تنقشع عنهم غشاوتهم فجأة ويبصرون ملء العين جسد المعنى يختلج بين الأشياء والكائنات والكلمات.

فقدان الطفولة ونسيان تفاصيلها موت أيضا يقول السارد: (الطفولة مجرة بعيدة، والضوء الذي يصدر من أحداثها لا يصلنا الا بعد زمن طويل من انقضائها، لذلك لا نرى الطفولة حقا الا في الشيخوخة ولا يحس بالطفولة في كل شيء الا الشيوخ ص24) ألهذا تتخضر الطفولة فوق مياه السرد رافضة طمأنينة النسيان وطي الزمان؟. حاضرة بقوة تحريك من الأعماق الى السطوح ومن السطوح الى الأعماق. وكأنها تتناسخ مع الكتابة ومد طفوها كأنساق لغوية وجزر غوصها كذاكرة مشتركة بتكوينها المتراكم الشبيه بصفائح جيولوجية. ومن هنا يأتي الاحساس الرؤيوي المتردد داخل السرد كذبذبات قادمة من لا مكان فيها صوت مشفر يرى في الواقع ما يراه في الحلم ويرى في الحلم ما يراه في الواقع ويمكن نفي الرؤية تماما عن الواقع والحلم لتصبح رؤية كتابة الى كتابة وهي تستكشف محيطها اللغوي ـ يمكن ملاحظة فعل (رأى) ومرادفاته وسياقات استعماله وحرف (حتى) بايقاعه الصوتي ودلالاته الوظيفية وهذه الـ«لو» الجريحة والجمل الانشائية المتدفقة بإيقاعاتها الوجدانية المتقلبة والمترددة هذه الامكانيات اللغوية الهائلة تساعد على توليد الحكاية في ققنس، بمقاماتها التلفظية الآتية من الماضي وسراديبه، من الحلم وأقنعته قصد تمديدها كجسر لا نهائي نحو المستقبل (أقصد التلقي).

ليس كافكا من استيقظ في صباح اليوم الموالي، ليجد نفسه قد تحول الى حشرة، بل شخص آخر كان يحلم أنه تعرض للمسخ. بوزفور نفسه لا علاقة له بأحلام قصصه. أشخاص آخرون داخل النصوص من يقولون: رأيتني أعمى (الفعل والفاعل والمفعول به في حركة واحدة) ليس القصد مرآويا بل رؤيويا. لأن ما يحدث لا يحدث فعلا بل انه قد يحدث، فحتى الاسترجاعات المرتبطة بالطفولة هل حدثت فعلا؟ (أقصد في زمن السرد) ربما الحدث في ققنس أشبه بالحكمة العامية التي تقول: (كلام الليل تيديه ـ يلغيه ـ النهار) أي لا شيء يبقى لا شيء يحدث فعلا: (منذ زمن بعيد، منذ بدأت أعي، ان كنت أعي شيئا فعلا، وأنا أنتظر أن يقع شيء ما، في زمن ما، ودائما يأتي الزمن المنتظر ويمر، ودائما لا يقع شيء. كنت أعتقد أن ذلك يقع ـ أقصد: لا يقع ـ لي وحدي، ولكني اكتشفت بالتدريج، ومع مرور وتراكم الأزمنة الخائبة، أن ذلك شأن الناس جميعا في بلدي، كلهم ينتظرون حدثا ما في الغد، وكل الأغداء تمر كسحابات الصيف: خفيفة بيضاء، ولا يسقط المطر الا في الأحلام. لماذا يكون ذلك في هذا البلد وحده دون سائر بلدان العالم؟ لماذا لا تقع أحداث حقيقية فعلا، تقلب حياة الناس، وتعرضها لشمس التاريخ لتغتسل في أشعتها من أوضار الرتابة والبؤس والانتظار؟؟)

الانتظار نفسه موت وفقدان الوعي الطوعي أيضا موت وفقدان الوعي القسري للسارد /الشخصية الذي يتكرر في سياقات عديدة أيضا موت. (شل الرعب أعضاءه كلها .. لحظة، ثم فقد وعيه. ص 63) (وفجأة سقط الكأس من يده وانكفأ وجهه على المنضدة الزجاجية. لم يغب عن وعيه. لم يغب عن وعيه مطلقا. بقيت أذنه تسمع وعينه ترى. ص 66).

ولعل النوم أيضا أشبه بالموت، فالزخم الجميل للأحلام في ققنس يعطي الانطباع أن السارد لم يستيقظ أبدا من حلمه، نراه يتغلغل في وعيه الحلمي بين مسام القصص كما لو أننا أمام أحد أفلام المخرج الاسباني لويس بونويل.

وهنا سأستل من قصة (تعبير الرؤيا) لفظة (كأن) و (أو) وأمثل لهما بما يلي:

(ولكن كأنه ليس هذا النوع الحديث من القمصان الذي يلبسه الناس اليوم، كأنما هو (شامير) تنقفل عروته الوحيدة في جانب العنق على الكتف وليس على الصدر).

(تمسك بيده يد لا يراها، كأنما لتقوده نحو هدف ما).

(وكأنما يسمعني، وكأنما يعنيني، وكأنني محتار).

(رأسه العاري المحلوق كليا، بدا ـ بعد أن سقط عنه الطربوش ـ وكأنه طربوش آخر، في وسطه حفرة. وكأنه خجل من انفضاح طربشة رأسه، وكأنه أكثر خجلا منه لكوني سببت له هذه الفضيحة). (وأنا أقترب لأسمع، فتتباعد، وتقول فيما احسب: انها تنسج الزرابي أو تطرز القفاطين أو تدرز العقيق في عقود أو تفلي رأس أخيها الصغير أو تضفر الحلفاء أو تنقي القمح أو تفتل الكسكسو أو تحلب الماعز ... أو أشياء من هذا القبيل، أو أشياء هذا القبيل كلها (قبيل الأصابع وصنائعها التقليدية).

قد يبدو هذا الاستلال تعسفا على اللحمة السردية للقصة ربما ما يشفع لنا بذلك أن السرد في ققنس يشيد بهذا الجزء السردي في سبيل بناء اجمالي (كالنقش الفاسي تماما) ان نظرت اليه أثناء عملية انجازه ترعبك الجزئيات والتفاصيل الصغيرة لتقفل مضطربا مما ترى من الجزيئات الصغيرة التي لا معنى لها سوى أنها جزء يتركب ويتركب ويتركب .. لكن المذهل في (ققنس) أن هذه الجزيئات الصغيرة ما يصنع معمار قصصها.

فعندما نتأمل لفظة (كأن) الواردة في المجموعة بكثرة نجدها تحمل الخاصية البيانية للتشبيه الذي يخرج الأمر من حد التوهم الى حد اليقين. ويطلق عليه البلاغيون اسم التشبيه المجمل الذي يخرق قاعدة التشبيه العامة، فهو لا يقصد به التحديد القطعي بل التشبيه المفتوح على الشك والحدس والصور المفتتة وتعدد الدلالات. لم يلجأ الكاتب الا هذا التشبيه بعينه؟ لا شك أن اختيار بوزفور الاشتغال على موضوع الأحلام كنص شعري مكثف بصوره ورموزه وتعدد تأويلاته الارتدادية نحو الماضي يجعل الواقع السردي برمته تشبيها مجملا أو افتراضا سرديا: الحالم يحلم أنه يرى نفسه في الحلم= السارد يسرد أنه يفسر الحلم. الفعل الأول يتم في المضارع أما الفعل الثاني فيتم في الماضي. وكأن الحلم هو الحياة بخدعها والتباساتها الجميلة وطفولتها الملونة. بينما التفسير هو الوعي الشقي باكتشافاته للحقائق المرة. وهي المعادلة الصادمة نفسها بين الخيال والواقع، بين الابداع واكراهات الحياة العنيفة، وبين الحياة والموت.

وما يؤكد زعمنا أن اللغة السردية في ققنس تميل نحو جمع الجزيئات الصغيرة لتشكيل الكتابة. نعود الى لفظة (أو) التي تفيد العطف بين شيئين أو أشياء وتكون للشك والابهام وللتخيير بعد الطلب فيما يمتنع الجمع فيه. وبذلك يتأكد لنا أن الكتابة في ققنس كتابة غير يقينية وكأنها غير واثقة من / في أي شيء حتى الكتابة نفسها وهي تتركب من اللغة ـ الغير موثوق فيها أيضا ـ تصبح ركضا خائبا نحو الكمال الفني. لكن الذين يتشككون باستمرار في منجزهم الابداعي من ينضج بين أيديهم الابداع الانساني والعظمة التي لا تموت.

الدار البيضاء في 2005/12/5

ـ أحمد بوزفور: ققنس. مجموعة قصصية. منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب. الطبعة الأولى 2002.

* ناقد من المغرب

احمد بوزفور (القدس العربي)

ميتٌ لا يموت

المتوكل طه*

[الى ذكرى حسين البرغوثي]

I

ليس لي حظٌّ مَنْ لعبوا بالحياة.
المحافلُ لم تتَّسعْ للوضوحِ،
وحرفي غموضُ الثقاة.
أنا لم تزلْ لهفتي للقصيدة،
حتى نسيتُ الممات.
وأنظرُ أطفالنا يلعبون ..
وأباؤهم هجّروا طائرَ اللوزِ
من فرْط ما يفعلون!
صوتُهم غدُنا..
والنهارُ له ضحكةٌ،
آخرَ النصِّ الذي يسطرونْ.
ولي ضجْعةٌ فوقَ حقلي..
فإنْ قيلَ ماتَ؛
فإني أنا ميِّتٌ لا يموتْ.
ـ الجسورُ الذي دخلَ الحربَ
عادَ على كفَنٍ للبيوت ـ

II

كان يخطو على الماءِ والريح،
لا يستريح..
وتَدْبَحُهُ عَوْدةُ التاجِ في رحلة البحرِ..
هذا أنا، كادَ يصرخُ،
لكنَّ تمثالَ آلهتي، لم يكن مرفأً..
كان أفعى وناراً وصخراً يضيقُ
على رحلتي..

إذاً، كيف أبقى،
وموتي تَخلَّق من رؤيتي؟!
ما جرى لم تصلهُ الخرُافاتُ،
حتى أساطيرُ مَنْ أوَّبوا في المقاصلِ
ما بلغتْ حدَّ ما سوف يأتي..
إذاً، كيف أجلو دمي عن غدي؟
والجحيمُ طِباقٌ على جنَّتي؟!

×

مَنْ تفاءلَ أعمى،
ـ التشاؤم معنى ـ
وما بين بين اهتبالُ الوسيطِ ووعي البسيط
وما زلتُ أبحثُ عن لغة
في ضفاف الجنون .. فكانت فنَائي!
وقد متُّ حقاً! وأسألُ:
مَنْ ذا الذي مات؟ رسْمي
أم أسمي؟
اتركوا جثّتي ..
واتركوني ورائي
وهل كنتُ أصلاً؟
وما قصتي؟

III

ثمةَ مَنْ يحملُ كلَّ الأوراقِ ويمضي للمقهى،
يأتيه النادلُ بالفنجانِ،
ويطفئُ عشرَ سجائرَ ويلمُّ الأوراقَ ويرجعُ للمكتب، لم يتحدث
مع أحدٍ، بل يلحظُ أحداً في الشارعِ والمقهى والعربات، ولم
يذكر أنّ كابتشينو المقهى كانت بحليبِ السكر أو بالرَّغوة، بل
هو لا يذكرُ أنْ ذهبَ إلى المقهى، أصلاً، أو تركَ المكتبَ
هذا، بالذات. ما يعرفُه أو يذكرُه أنّ الطاولةَ هنا، والأوراقَ،
وبعضَ الأكواب الناشفة، ومنفضةً ملآى، ودخاناً في كلِّ
الأرجاء، ووجهاً يجلسُ في المقعد
مَنْ هو؟ من أين أتى؟ ماذا يفعلُ؟
لا يدري!
بل مَنْ هذا الصائحُ، أصلاً، في رأسِ الرجلِ
بهذي الكلمات؟

IV

مثلما تركتم أجسادكم للرصاص
أيها الفارهونَ الذين أخطأتهم صدفةُ الضرورة
ـ وكان ذلك في حلْمٍ مصنوعٍ من جلودِ العبيد ـ
أتركوا باقةَ الورد البسيطة
وغربالَ البكاء الناشف
وخلّوا الوعلَ ينزو
قبل ان تصطادهُ الأنفاسُ،
فقد كان الطريدةَ والصيّاد.
وهو نحنُ المُسرنمون الشهودُ على الصفقة.
واتركواْ الرأسينَ العاشقين
ليأتيَ صوتُ البحرِ العارم!
ومثلما تركتُم المقصلةَ صدئةً
لغلبة الخرَس وهدوء التأويلِ
وألعاب النساء المستريحات..
اتركونا في وديان الجنون البريئة.
فالحقيقة ما تُريدون سماعَهُ
عن النار أو الانكسار..
بعد أنْ خاتلتم البرَّ والفرَسَ، ووأدتم الأغنيةَ،
وتركتمونا ننتظرُ مواقيتَ موتنا
ونخيطُ أكفاننا بأقلامنا
في أزمانِ اللّهو والحليب القليل،
وجعلتمونا أباءً لاطفالٍ يستثمرون، ويرقصون على
موت ثوب الحكاية والحقل.
والحقيقةُ؛ أنكم قبيلةُ الحداثة الميّتة
التي لبَستْ قناعَ قاتلها
ولعبتْ أدوارَهُ المُزعجةَ،
في أرضِ كنعاننا القديمة،
وأرضِ نبيكم الجديدة،
فنحنُ الفائضين عن الحاجةِ..
الذين باعت أُمُّهُمْ شعَرها
وساقهم الطوفانُ إلى عُنف خائب
لم يحمل في أحشائه النبيَّ المنتظَرَ.
ولم تعرفوا أن الذي يقتل فرْداً عليه
أن يحفر قبرين، فلماذا
آثرتم الرايةَ النقيضةَ
وذبحتُم الصباحَ؟
وفي شرايين أبنائكم خريرُ النارِ
ودفءُ الدم الذي جعلتموه
مفارقةً للذريعة الكابية!؟
ولماذا، وقد وضعتم إطارَ الطريقِ إلى الموت،
لا تتركونا نترنحُ قليلاً، ونصرُخُ قليلاً،
ونبكي كما لم تبكِ الآلهةُ، المذبوحةُ من جذْعها،
فوقَ جثّث أبنائها..؟
فاتركونا..
واتركونا نبكي على الشجاعِ
الذي لن تراه البيوت.

* شاعر من فلسطين

ابن خلدون وتحولات المدينة

الرباط ـ «القدس العربي»:

أبرز الباحث المغربي محمد الناصري المتخصص في الشأن الحضري في محاضرة احتضنتها كلية الآداب بالرباط أنه كان للمفكر عبد الرحمن بن خلدون الفضل الكبير في وضع المدينة في غمرة التحولات المجتمعية والاقتصادية والسياسية في علاقتها مع طبيعة السلطة.

وتندرج محاضرة الناصري في سياق سلسلة من المحاضرات التي تنظمها وزارة الثقافة المغربية تخليدا للذكرى الستمئة لوفاة ابن خلدون، وذلك بعدد من المدن المغربية.

وأبرز الباحث المقاربة الخلدونية التي أثبتت العصور مدى عمقها بكيفية واضحة لا سيما في ما يتعلق بتطرقها لدور المدينة في قيام الحضارات وانحطاطها، الشيء الذي جعل من الإشكاليات والتساؤلات التي طرحها ابن خلدون، مدخلا ضروريا لفهم ازدهار الحضارات وتقهقرها.

وأضاف الباحث أن تفرد ابن خلدون يكمن في كونه جمع بين عبقرية الفكر النظري من ناحية، والتطبيق العملي من ناحية أخرى، حيث اكتشف عددا من قوانين حركة المجتمعات والعمران البشري، مشيرا إلى أن هذا العلامة لاحظ الأنماط الرئيسية للعمران في زمانه، وهي معيشة «الحضر» (المدينة)، و«البدو» (القبيلة)، كما لاحظ أن العلاقة الجدلية بين هذه الأنماط هي التي تفسر دورة الصعود والانحلال والسقوط التي عرفتها البلدان في عصره. وأوضح أن آلية وروح هذه العلاقة الجدلية، هي ما أطلق عليه ابن خلدون «العصبية» أي الولاء المطلق للأقرباء، والتحيز لهم، سواء كانوا ظالمين أو مظلومين.

كما اعتبر بأن القبيلة أو البداوة تعد المخزون الأكبر «للعصبية»، فهي التي تمكن إحدى القبائل من الزحف على الريف، ثم على الحضر، حيث تكون الأسرة الحاكمة في مجتمعها قد فقدت روح عصبيتها وانغمست في حياة الترف فتفسد وتضعف، ومن ثم تعرف السقوط تحت هجمة أصحاب العصبية الجديدة، الذين يصبحون أسرة حاكمة جديدة، يجري عليها ما جرى على ما سبقها من ضعف وفساد وتحلل.

ويتواصل برنامج تخليد الذكرى الستمئة لوفاة ابن خلدون بسلسلة من المحاضرات. حيث يلقي بنسالم حميش يوم الأربعاء المقبل محاضرة عن «شخصية ابن خلدون».