الشعر المغاربي المعاصر من مركزية سلامة اللغة إلى تقويض قواعد اللغة عبر اللغة الشعبية

د. نورالدين باكرية

جامعة الجزائر٢

الجزائر

مستخلص

لقد أدى تهميش بعض الأجناس الأدبية، في التاريخ إلى رد فعل، من قبل المهمشين، الذين وجدوا في الرومنسية، وفي الدعوات إلى الثورة على المركز، رافدا لتحطيم هذا التهميش بإعلاء شأن الهامشي الذي طالما وصف باللاّأدب.

وقد أصبحت قصيدة النثر أداة، للثورة على سلطة الأشكال التقليدية، حيث اتخذ منها الشعراء المتمردون على سلطة الأبوة، ومركزية الأجناس الأدبية النقية، مطية لإعلان تمردهم عن كل قيد فـــــ" قصيدة النثر هي نتاج الصراع بين المركز والهامش، بين السائد والمتمرّد عليه، والأمر لم يقف عند هذا الحد بل نجد في الحساسية الجديدة لشعراء المغرب العربي من تمرد حتى على قواعد اللغة، بتقويض مراكز الفصحى، واعلاء اللغة الشعبية عن سبق اصرار وترصد، ووعي واضح بهذا التمرد الذي تحاول هذه الورقة ان ترصده عبر مقاربة للتجربة المشتركة للشاعرين الجزائري عبدالرزاق بوكبة والمغربي عادل لطفي في تجربتهما المشتركة، التي اتخذت من اللغة العامية بديلا عن اللغة الفصحى.

لا يزال مصطلح الهامش والمركز من أكثر المصطلحات التي يشوبها الكثير من الغموض، وتثير الجدل لارتباطها بمجالات فلسفية ومفاهيمية من جهة ولانتمائها لحقول معرفية مختلفة، تأخذ شكل كل منها في كل مرة وتتلون، بألوان الحقول التي تنتمي إليها سواءً السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية أو الثقافية، وهو ما يجعل القبض على محمولاته الدلالية، متعذرا ومرتبطا بشكل وثيق بتوظيفاته ضمن سياقات هذه الحقول التي –رغم ترامي أطرافها– إلا أنها تلتقي جميعا في الاتكاء على اللغة، في تحديد مفاهيمها وأدواتها.

الهامش واللغة:

مما ورد في لسان العرب لابن منظور: "الهمشة. الكلام والحركة ، وهَمَشَ وهَمِشَ القوم فهم يهمَشون ويهمِشون وتهامشوا والمرأة همش الحديث بالتحريك تكثر الكلام وتجلب، يقول ابن الاعرابي: الهَمَشُ كثرة الكلام في غير صواب وأنشد:

وهمِشوا بكلام غير حسن"[١]

فالهامش وفق ابن منظور في تعريفه يصب في مجمله في معنى الكلام غير المجدي والذي لا طائل ولا فائدة ترتجى منه، فهو ثرثرة المرأة التي تحدث بها جلبة مستنكرة، وكل ما يهمشُ به فهو كلام غير حسن وفق تعبير ابن الأعرابي فيما أنشده من شعر.

أما الفيروزاباذي فيضيف إلى ما أورده ابن منظور معنى مولدا ارتبط بالهامش :"... الهامش حاشية الكتابمولد"[٢].

ويؤكد الباحث المغربي أحمد شراك في ملف أعدته مجلة آفاق، بناءً على المعجم الفرنسي أن الهامش يأخذ دلالات متعددة حسب السياق والاستعمال وزاوية النظر، فهو المساحة البيضاء في محيط النص المخطوط أو المطبوع، كما يعني فارقا في الفضاء كما في الوقت، ويعني كذلك المجال المتروك بين حدود معينة، كالهامش الديمقراطي، أي ذلك المجال أو الحيز ما بين حدي الاستبداد والديمقراطية، كما نقول على هامش الشيء أو الحدث، أي خارج عنه غائب عن معطياته، ونقول يعيش في الهامش أي يعيش بدون مراعاة المجتمع، أو أن يكون مقبولا من المجتمع، كما أن الهامش يرادف الحاشية أو الإحالة في الكتابة، وقد يعني أيضا مجالا للسلطة كما هو الشأن بالنسبة لهامش الورقة أو الدفتر المدرسي[٣] إذن فالهامش هو ما كتب من حواشٍ على متن الكتاب، وهو أيضا يحيل إلى كلام " هامشي" يأتي في مرتبة ثانوية عن المتن

الذي هو مركز الكتاب، فالتعريفات التي توردها كتب اللغة والقواميس القديمة لا تخرج عن حصر معنى الهامش في الشيء الثانوي الذي لا جدوى منه.

الهامش والتاريخ

يرد شراك نشوء الحركات الهامشية إلى العقد الثالث من القرن العشرين في المجتمع الأمريكي ١٩٢٠-١٩٣٠ حيث استقطبت اهتمامات السوسيولوجيين الأمريكيين مع مدرسة شيكاغو. التي شكلت المرحلة التاريخية، التي كثرت فيها الأدبيات والأحاديث حول مجموعات كيدس والكانج، هذه المجموعات التي كانت تنحدر من حركة الهجرة إلى أمريكا، هم أطفال المهاجرين الذين يعيشون في الشارع لأن المجتمع، والمراقبة التقليدية، تتوارى"إنهم ايطاليون ويهود وألمان وبولونيون وأيرلنديون ومكسيكيون وسود ومنحدرون من الجنوب. وقد انتعشت هذه الحركة لتعم بلدان غربية أخرى كبريطانيا التي ظهرت فيها مجموعة "تيدي بويس" وفرنسا التي ظهرت فيها حركة "أصحاب الياقات السوداء(٤).

وإذا كان شراك يتحدث عن تاريخ الحركات فإن ايريك هوفر يذهب إلى أعمق من ذلك، إذ يرد حركة التاريخ بمجملها إلى الصراع بين النخب والمنبوذين إذ يرى أن مسرحية التاريخ يصنعها طرفان الصفوة من جهة والغوغاء من المنبوذين والعاجزين والمجرمين من جهة ثانية، ويؤكد أن المنبوذين في بلاد أوربا هم الذين عبروا المحيط لبناء مجتمع جديد في القارة الأمريكية(٥).

وما يثبت ما ذهب إليه هوفر في حديثه عن الحركات الجماهيرية، هو أن التاريخ في سيرورته، يقلب الأدوار بتحويل الهامشي إلى مركز، ويهمش ما كان مركزيا، بعد أن تتمرد الهوامش على السلطة المركزية.

ولم يقتصر الاهتمام بالجماعات الهامشية ودورها في التمرد على سلطة المركز، على التاريخ الأوربي، فالأمر ذاته حدث في الثقافة العربية على مدار تاريخها، بدءا من حركة الصعاليك، التي شكلت منعرجا، حاسما في الخروج عن السائد، والانتصار للمقهورين، وقد فصل محمد إسماعيل في كتابه "المهمشون في التاريخ الإسلامي" القول في التمرد الذي حدث في شكل ثورات هي:

ثورة الزنج الأولى –ثورة الخشبية في العراق– ثورة الحدادين في الأندلس –ثورة الزنج الثانية–دولة القرامطة في العراق والبحرين ثورة عمر بن حفصون في الأندلس – ثورة حميم المفتري في المغرب الأقصى– ثورة العيارين في العراق–حركات الإحداث في الشام– حركات الحرافيش في مصر–حركات الفتاك في اسيا الوسطى– حركات الصقورة في المغرب– حركات الصقورة في الأندلس– دولة الحرفيين الصفارية في سجستان– حرافيش مصر والمقاومة باللسان.

وكل هذه الثورات نحت منحى اجتماعيا دينيا، وهو ما يختلف عما نحاه المهمشون في أوربا، وهو ما يرجعه إسماعيل إلى كون الدين هو المكون الرئيسي في المجتمعات العربية الإسلامية(٦).

وفي التاريخ الحديث يربط مجدي توفيق التهميش بظهور الحركات الدينية في منتصف السبعينيات نتيجة إخفاق الأنظمة السياسية وإهمال المجتمع وقلة الخدمات الصحية والتعليمية والثقافية، والاجتماعية، والحرمان، إضافة إلى ظاهرة العولمة وما بعد الحداثة التي عملت على مقاومة ظهور كيانات كبرى جديدة، وسعت إلى تفتيت الكيانات القائمة إلى قوميات وشعوب صغيرة، مما زاد من مساحات التهميش(٧).

وقد تأسست حركات الهامش في ثورتها على المركز، على أسس فلسفية، بدءا من المطرقة النيتشوية التي ثارت على العقلانية الأوربية والتي انتهت إلى تخوم التفكيك التي مثلها دريدا حيث «انطلق دريدا ليفكك الهامش على صعيد الكتابة كعلم وعلى صعيد هوامش الفلسفية لا وجود لهامش ابيض أو عذري أو فارغ وإنما هناك وجود نص آخر بدون أي مركزية للمرجعية»(٨)، كما شكلت دعوة هايدغر إلى العودة إلى الشعر والى المنابع المهمشة في التفكير الإنساني، رافدا مهما وخلفية فلسفية تستند إليها دعوات التمرد على المركزيات، سواء في الحقل الفكري أو الأدبي كما سنرى في فصل لاحق حول الشعر والفلسفة.

الهامش والأدب

أما الأدب الهامشي فهو الأدب الذي تأنف المؤسسة الرسمية، من النظر إليه، فهو كل جنس أدبي مهمل ومنبوذ، يقول حسين بحراوي "ولما كانت الأجناس الأدبية هي نفسها صنيعة المؤسسة الرسمية فإنها تعتبر هذا الأدب، كائنا مهمشا لعدم انضباطه لتوجيهاتها واختراقه لبنياتها

الموجهة من طرف التقليد الأدبي المتعارف عليه.. تستوي في ذلك كل الأنماط المسماة "ماتحت الأدبي" من شعر الصعاليك الجاهلي والشعر المناوئ للدعوة الإسلامية وأدب الخوارج الأموي والأدبي ذي النزعة الشعوبية والمقامات الشعبية والكتابات الشبقية والصوفية وغيرها".

فالأدب الهامشي يضم كل جنس لا يلتزم بالمعايير التي تقوم عليها المؤسسة الرسمية، وحتى ما هو معارض بمضامينه للسلطة القائمة، سواء كانت هذه السلطة سياسية أو دينية، أو ثقافية، ولعل الميزة الأساسية لهذا النوع من الإنتاج الأدبي هي أنه يخترق المألوف في التفكير والتعبير وينتهك الطابوهات الأخلاقية والاجتماعية ويتجاوز الحدود مع المقدس والمحظور ويخترق الردهات المحرمة والمسكوت عنها، لذلك نجده يتأبى على التجنيس ذاته حيث "أن الإمعان في إخضاعه للتجنيس أسوة بأي مفهوم متعال يناقض أصل طبيعته ومنشئه ويصطنع له وضعا اعتباريا يوجد في غنى عنه"[٩].

ويعرف أدب الهامش بأنه الأدب المتجاوز للمألوف، المتمرد على التقاليد الفنية السائدة"[١٠]، فهو تمرد عن السلطة المركزية السائدة، ولا تعني السلطة المركزية السلطة السياسية فقط، بل يمتد على الثورة على سلطة التقليد، كما يرى جابر عصفورإذ "ليست سلطة الدولة ولكنها سلطة الكتابة الكلاسيكية الرومنسية التقليدية، فكل كتابة إبداعية تخرج عن النسق المألوف تعتبر كتابة هامشية"[١١]، فأدب الهامش هو الأدب الثائر على النزعات السائدة، والخارج عن مألوف الآداب والفنون، والمتمرد على الضوابط حتى الضوابط التي تحكم الأجناس الأدبية، فهو يمثل تلك الكتابة التي تنزاح عن أفق انتظار القارئ وتكسر ما يتوقعه منها من تكريس للقيم الأدبية السائدة، ومسايرة للانضباط الأخلاقي الذي تتداوله الآداب وتعلي من شأنه تقليديا"، فهو انزياح عما تقترحه البني والأشكال التقليدية، وهو أيضا ثورة على هذه الأشكال وتقوض لها فـــــهو "الانزياح الذي ينتج عنه استقطاب النخب الميالة إلى المناهضة والثورة على المكرس، واستثارة الرقابات الرسمية التي تمثلها الأسرة والمجتمع والدولة. وهو داخل الكتابة أيضا «نوع من الانزياح المنفلت من قبضة الكتابة المركزية المؤسسية. إنها نوع من التمويه تمارسه الكتابة في هامشها بعيدا عن سلطة المتن والمركز. لذا قد تكون معبرة بشكل قوي عن المسكوت عنه أو ما لا يحتمله المتن في جوفه، وبعبارة أخرى قد تكون كتابة موازية للنص وغالبا ما يكون النص الروائي محاطا بسور فاصل بين نصين: نص أساسي ونص ملحق، فالأول يشكل مركزا بؤريا

نوويا، والثاني يمثل نصا محيطا يأخذ وجوده الحقيقي بوجود الأول. والعلاقة بينهما جدلية واشعاعية تتمثل في الإضاءة التوضيحية والتفسيرية»[١٢]، فالهامش يطلق على كل أدب منبوذ متمرد ومتجاوز لسلطة.

ولا يقوم الأدب الهامشي على معاداة المركز خشية المنافسة ودفاعا عن وجوده فقط، بل يتجاوز المركز إلى فلسفة الاستقلالية والحرية التي يقوم عليها، فـ"إذا كان هذا الأدب المسمى هامشيا مطالبا بالدفاع عن نفسه، فليس لأن هناك أدبا مركزيا يتهدده أو ينافسه، ولكن تحديدا لكي يحافظ على وحدته، وكيانه، والاستمرار في اجتراح الطريق الذي يقوده إلى مزيد من الاستقلالية والحرية في منازلة واقع يمور بالتناقضات، ومناهضة ما هو عابر فيه وظرفي ومصطنع"[١٣]، ولعل هذه الاستقلالية عن النزعات المركزية التي تتأسس على رؤية فلسفية هي ما تتيح له، ان يستمر وتجعل مآله "هذا الأدب الهامشي أن يتحول إلى أدب مركزي"[١٤].

ويتجلى الهامشي أيضا في الخطابات الموزاية والكتابات المنبوذة إذ «ثمة كتابة لا يمكن لمن يتحدث عن الهامش والكتابة الهامشية أن يغفلها، واعني بها الكتابة الجدارية أو ما سمي في الأدبيات بالجرافيتي، .... وغالبا ما تكون كتابة احتجاجية رافضة لما يفرضه المركز على الطبقات المهمشة»[١٥]، فالاهتمام بالهوامش لا يقتصر على الكتابات الأدبية بل يمتد إلى كل الكتابات الرافضة للواقع، والتي لا تقل أهمية في رؤيتها الفلسفية الرافضة عن الخطابات الأدبية، وهذا ما يجعل الآداب الهامشية تنفر من أي أسر وسجن لها ضمن الأطر الأجناسية.

وتتأتى أهمية الخطابات الهامشية من نزوعها الدائم إلى النفور من الجاهز والمعلب من الأشكال، وثورتها على السائد من القيم والمعتقدات، مما يجعلها في حركية دائمة، وتجدد مستمر، وهذا التجدد هو ما يصنع رونق الأدب من جهة وما يصنع سيرورة التاريخ من جهة ثانية فالحركات المنبوذة هي التي تصنع التاريخ.

إن اتكاء الخطابات الهامشية على التمرد على السائد هو ما يدفعها إلى "خرق ميثاق النوع الأدبي بإنتاج كتابة تقف منتصف المسافة بين السيرة والتخييل الروائي، أي بين إنتاج نوع من الإبداع السردي لا يعترف سوى بالكتابة كمفهوم خام وخالٍ من التحديدات الأجناسية المقولبة"[١٦].

ولا تكتفي هذه الكتابة بخرق الأجناس الأدبية وتهديم الحدود فيما بينها بل تسعى الى خرق منظومة القيم بتهديم اليقينيات، وتحطيم الطابوهات، وولوج أدغال المحرم، والممنوع، لتشكل تلك الكتابة العارية آو الكتابة البيضاء التي "هي تلك الكتابة الحيادية المبنية على التباعد واختراق المسافة الأخلاقية التي ظلت تسيج الأدب بتخوم غير أدبية.."[١٧].

لذلك ظلت المؤسسة الرسمية ترفض هذه الكتابة إذ "لما كانت الأجناس الأدبية هي نفسها صنيعة المؤسسة الرسمية فإنها تعتبر هذا الأدب كائنا منبوذا ومهمشا، لعدم انضباطه لتوجيهاتها واختراقه لبنياتها الموجهة من طرف التقليد الأدبي المتعارف عليه"[١٨].

ولعلنا "يمكن القول مع جيل دولوز إن الكتابة تلتحق من تلقاء ذاتها، عندما تكون رسمية" بالاقليات الهامشية" التي لا تكتب بالضرورة لنفسها.. لا توجد أقلية هامشية أبدا بشكل جاهز فهي لا تتشكل إلا فوق خطوط الهروب التي هي كذلك بالتأكيد طريقتها في التقدم والهجوم[١٩]فعلى الكاتب أن يكون خائنا لهيمنته الخاصة وخائنا لجنسه ولطبقته، ولأغلبيته، وهل من سبب آخر للكتابة؟ لذلك عليه أن يكون خائنا للكتابة[٢٠]، وهذه الخيانة هي تماما ما مارسته قصيدة النثر.

قصيدة النثر ومركزية الهوامش:

لقد مثل ما اصطلح عليه بقصيدة النثر نموذجا لأدب الهامشي بخروجها عن السائد، فالنثر الشعري«هو أدب الهامش والظل، أدب مخاتل وغامض وربّما معمّى وممنوع ومطارد ومغضوب عليه من السلطة وحرسها أو حرس أدبها، وتمثّل هذا الأنموذج بالجنوح السافر إلى كتابة الشعر بالنثر، وهو ما استقرت تسميته بقصيدة النثر الخارجة من جبّة الحداثة ومعطياتها الأدبية التي جاءت على أنقاض الرومانتيكيّة[٢١].

وقد أدى تهميش بعض الأجناس الأدبية، في التاريخ إلى رد فعل، من قبل المهمشين، الذين وجدوا في الرومنسية، وفي الدعوات إلى الثورة على المركز، رافدا لتحطيم هذا التهميش بإعلاء شأن الهامشي الذي طالما وصف باللاأدب فـــ«هذا الأدب هو أدب اللاسلطة، أدب رفض السلطة، وهو في دوره هذا يصبح أيضاً الثقافة السائدة إلى حد بعيد. يتحوّل الخارجي إلى الشخصية التي تحتلّ المركز ضمن المجال الثقافيّ، وتنتقل الكتابة الخارجيّة من الهامش لتصبح الثقافة الأكثر مركزيّة وانتشاراً"[٢٢].

وقد أصبحت قصيدة النثر أداة، للثورة على سلطة الأشكال التقليدية، حيث اتخذ منها الشعراء المتمردون على سلطة الأبوة، ومركزية الأجناس الأدبية النقية، مطية لإعلان تمردهم عن كل قيد فـــ" قصيدة النثر هي نتاج الصراع بين المركز والهامش، بين السائد والمتمرّد عليه. بل "يمكننا أن نحدّد قصيدة النثر طبقاً لوظائفها الأيديولوجيّة بوصفها قصيدة الهامش التي قامت بالضدّ من المركز الذي يضمن له حضوراً ميتافيزيقيّاً يعطيه في آن معاً قيمةً حضوريةً وكياناً مغلقاً على نفسه ويمنحه قيمةً يقينيةً ثابتةً لها القابليّة على إبعاد كلّ شكل مغاير ومخالف"[٢٣]، فإذا كانت الفلسفة الغربية قد ثارت على الميتافيزيقا وسلطة العقلانية، فإن الحساسية الشعرية الجديدة التي تتكئ على تلك الأسس الفلسفية ثارت بدورها على كل الأشكال القديمة وما تمثله من مركزية، معلنة انتماءها للقلق والشك واللايقين، محطمة كل السرديات واليقينيات السابقة التي أخذت شكل المقدس.

إن الملاحظة الدقيقة لتاريخ قصيدة النثر تكشف تلك العلاقة المتوترة بين هذا الجنس الجديد، والرؤية التقليدية للشعر، فقصيدة النثر ما هي إلا نتاج الصراع بين المركز والهامش على الرغم من كل محاولات ايجاد روابط بينها وبين القصيدة القديمة، فقد حاول عبدالقادر رابحي في كتابه النص والتقعيد، جعل قصيدة النثر مجرد مرحلة من تطور القصيدة العربية، اذ يؤكد رابحي في حديثه عن نشوء قصيدة النثر الجزائرية على السلسلة الاسنادية مفندا إي قطيعة مضيفا "إن وثوق إسنادية النص النثري بالنسبة لتواتر حلقات جزائرية النص سيؤدي بالرواية إلى المرور بالمراحل الانتقالية"[٢٤].

ومهما يكن من أمر السجال حول قصيدة النثر، فإنها شكلت قطيعة مع الشعرية العربية، واجترحت لنفسها طريقا جديدا، وهي تحاول ارتياد آفاق التجريب، عن وعي بانتمائها للهامش الذي تنتصر اليها بشكل واضح، بل تجعله متكأها الفلسفي ومآلها الوجودي وفق ما سنرى في المبحث التطبيقي، من هذا الفصل الذي تحاشينا أن نذهب فيه بعيدا في التنظير لقصيدة النثر التي قتلت بحثا.

وقد خصص البحث المبحث التطبيقي بشكل أساس للمحتوى الهامشي، أو ما تهمشه البلاغة العربية من عوالم الهامش ليس فقط ما ارتبط منها بعوالم المهمشين سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا، بل أيضا ذلك النزوع نحو الكائنات المهمشة الأخرى.

الشعر الشعبي: من الهامش إلى المركز

تتخذ التجربة المشتركة بين الشاعرين، الجزائري عبد الرزاق بوكبة، والمغربي عادل لطفي، إحدى أهم المحطات في التجريب في محاولته لتقويض المركز، والواحدية، سواء بتحويل الشعر –الذي هو تجربة فردية– إلى تجربة مشتركة، أو في أدوات الاشتغال على اللغة، فهذه المجموعة الشعرية الموسومة بالثلجنار" تعد منعرجا حاسما في الكتابة التجريبية المغاربية، باشتغالها على اللغة الشعبية، أو ما يعرف بالزجل على حساب مركزية اللغة الفصيحة، وحتى الزجل فيها متمرد على كل الضوابط، والقوانين، والقواعد، التي تكتب بها القصيدة الزجلية، كما تشكل نصوص هذه المجموعة ومضات مفتوحة ومتفلتة، لا تنتمي إلا إلى الكتابة الشذرية، دون مراعاة ضوابط اللغة الفصحى، إذ تتخذ اللغة العامية المغاربية (الجزائرية والمغربية) وعاءً لرؤيتها للعالم، ولا تلتزم بإيقاعات الزجل، ساعية لتفجير الأشياء وإعادة تسميتها بالتركيز على تيميتن اثنتين، هما أحدا عناصر الأشياء الأربعة الماء والنار إذ تشكل هذه المجموعة قسمين اثنين، الأول: اشتغال بوكبة في نصوصه على الثلج، ضمن تلوين الثلج، والقسم الثاني، يضم شعرية النار في نصوص عادل لطفي كتاب النار.

ويُشَعْرِنُ الكاتبان الأشياءَ، بتفجير البؤر الدلالية الكامنة في الثلج والنار، بلغة تحاول تهديم الحدود بين الأدب الرسمي، والأدب الشعبي، بجعل هذا الأخير مركزا. ويأتي اختيار تيمتيْ النار والثلج اختيارا عن سبق إصرار وترصد للعابر لكل الحدود، التي تسعى هذه التجربة لتحطيمها رمزيا عبر اشتراك شاعرين من جنسيتين "متنافرتين"، من بلدين يرتبطان بحدود مغلقة، بقرار سياسي، رغم المشترك بين الشعبين في التاريخ والجغرافيا، ولعل الدافع الخفي في اجتماع الشاعرين، وفي اتكائهما على تيمتين ضمن العناصر المشكلة للوجود في هذا العالم وللأشياء، واختيارهما تهديم الحدود بين الرسمي الفصيح والعامي، وتهديم قواعد العامي الزجل ذاتها لم يأت مصادفة، بل هو احتجاج شعري، على موقف سياسي.

لقد ظل الشعر الشعبي في مرتبة القصيدة غير العارفة، والتي تتسم بالبساطة وتنبثق من العفوية، ولا تتكئ في تناصَّاتها إلا على النص الديني والتراث، غير أن النص الجديد في هذه التجربة يوظف التراث الإنساني بشقه الفلسفي والأدبي حيث نجد الإحالة إلى شكسبير، وإلى ديوجين وباشلار، بما يجعل النص الشعبي يقفز إلى مرحلة متقدمة من التجريب.

ويسيطر على هذه النصوص هاجس الكتابة سواء عند عادل لطفي أو عند عبدالرزاق بوكبة، وهو ما انتبه إليه الزجال المغربي احمد المسيح في مقدمته لهذه المجموعة حيث يلاحظ الحضور اللافت لتيمة الكتابة وهواجسها[٢٥]في نصوص الشاعرين معا.

فإذا كان الثلج ابن الغيمة التي لا تعرف الحدود، فإن الضوء العابر للقار، ابن النار التي تأكل هشيم المركز وتمتد في هيأة ضوء، ينتشر ويتعدد. إن تجربة التعدد والانفتاح على الكثرة لم تتخذ شكل بيانات، ولا مواقف ملفوظة، وإنما تجسدت ضمن العمل ذاته الذي خلق جنسا كتابيا منفتحا، "لأن رفع شعارات عاش المتعدد" لا يفيد تحقيق المتعدد كما يقول جيل دولوز [٢٦] وإنما ينبغي صنع المتعدد كما انه لا يكفي قول: لتسقط الأجناس وإنما ينبغي أن نكتب فعلا بطريقة تجعل الأجناس تنتفي» وهذا تماما ما حاوله الشاعران في هذه التجربة، التي تلتقي بطريقة ما مع تجربة جيل دولوز المشتركة في الكتابة مع فيليكس ضمن فكرة الجدار الأبيض عند دولوز، والثقب الأسود عند فيلكيس،[٢٧] وهو ما يقابل الثلج والنار لدى الشاعرين، ورغم جدة هذا الجنس الومضي الذي اشتغلت عليه هذه النصوص، إلا أن ديوان "الثلجنار" حمل نصا موازيا يربك حالة التلقي بتجنيسه " بالزجل" فما هو الزجل وإلى مدى كانت هذه النصوص وفية لهذا الفن؟*

الكتابة الشذرية وخرق قواعد الزجل:

يعود الباحث المغربي"أحمد المسيح"، – رائد حركة الزجل وعرابها في المغرب– في تقديمه لهذه المجموعة، إلى الجذور الأولى للكتابة الشذرية، رادا البدايات الأولى، إلى رباعيات عبدالرحمن المجذوب، وصلاح جاهين، وسعيد الصديقي، متحدثا باقتضاب عن بداياتها الخجولة حيث «ابتدأت في المغرب مصاحبة أو مجاورة لشذرات بالعربية الفصحى تحريك اليد في القيد– في ثمانينات القرن الماضي–وشذرات المننتهى ٢٠٠٣»[٢٨]غير أنها لم تتطور إلا مع التجربة الجديدة للزجل التي «انخرطت في مناخ التجريب والإضافة النوعية...، ولم تصبح مؤسسة إلا في ٢٠١٢ لتنخرط في أفق الخصوصية والتميز، وتتكوكب حولها صياغات تتميز كل منها بفرادتها، رغم الإنتماء للمشترك الكتابة الشذرية معلنة أنها محطة جديدة، في تضاريس وجغرافية الكتابة الزجلية، المحايثة لسيرة الكتابة الشعرية بصفة عامة متحررة من العبور إلى المتلقي من خلال القنوات المكرسة من مباشرة وخطابية، وإيقاع وجرس تقليديين وكل بلاغات ووسائط تتملق المتلقي بدل إدهاشه ومحاورته» [٢٩] إن هذه الكتابة الشذرية الجديدة وفق ما

يؤكده أحمد المسيح، هي تجربة واعية، تقوم على الخرق والتجاوز للبنى التقليدية، في الإيقاع والتصوير، وتتجاوز الخطابية والمباشرة، الذين تتسم بهما القصيدة الشعبية، إنها قصيدة تتجاوز الذائقة التقليدية للمتلقي، وتستنكف أن تتملق أفق توقعه، لذلك تذهب إلى فعل الإدهاش، والخروج عن كل ما هو عادي ومألوف.

إذا كانت هذه النصوص تتكئ على تسمية الزجل التي أصلها صوت، وتحيل إلى فنّ ارتبط بالغناء، والمشافهة فإنها تمعِن، في كسر أفق انتظار التلقي، بانفلاتها تماما من هذا الفن واتكائها على البناء الفضائي للنص، ضمن توزيع النصوص على الورقة، ولم يبق منها من سمات الزجل إلا سمة واحدة، وهي السمة الأساسية التي –على الأرجح– كانت هدفا لذاته، لارتباطها بالنزعة التجريبية، باعتبارها خرقا دائما وتجاوزا لكل ما هو نمطي، وهي خرق قواعد اللغة الفصحى، بالقفز على القوانين النحوية، والذي كان سائدا في فن الزجل، ومحاولة تفجير اللغة المحكية الشعبية وتحميلها الأسئلة الوجودية الكبرى وهو ما يقوله "بوكبة" بشكل مباشر في أحد حواراته «كان ولا يزال هاجسي هو كيف أقبض على الأسئلة الوجودية الكبرى للمكان، والإنسان، باللغة الجزائرية المحكية وأخلصها من غبارها، هي التي ينظر إليها على أنها غامضة ومقيدة، أن أخلق معنى ينسج مع ذاتي وهي تعيش يومها، وتتشابك مع لحظاته المختلفة، لا أن أوظف معنى جاهزا فرضته حاجة الجماعة إلى قاموس مشترك».[٣٠] إن هاجِسَيْ القبض على الأسئلة الوجودية الكبرى والتجريب، هما ما يحركان نصوص هذا التجربة، إذ تحضر تيمة الكتابة، ويتجلى الخرق في هذه الومضات التي تشكل نُدفا ثلجية متساقطة، وهو ما تعمدته هذه التجربة في تشكيل النص، الذي ينتهي بحروف متقطعة تنزل بشكل عمودي، من أعلى الورقة إلى أسفل في شكل ندف ثلجية، إمعانا في الوفاء لروح التجريب، وتصويرا لشكلي النار والثلج باتجاههما العمودي صعودا ونزولا، ولعل الناصان تعمدا العودة إلى المعنى الأول للزجل باعتباره رميا ودفعا بالشيء، ومحاولة لدفع اللغة إلى التقدم، والرمي بالشعر في أتون التجريب ومياهه.

ويطالعنا العنوان في شكل نحت لكلمة من لفظتي الثلج والنار الثلجنار وهو اتحاد بين عنصرين من العناصر الأربعة المشكلة للموجودات في الكون، أولهما يشير إلى كل ما يتعلق بالأحاسيس والثاني إلى الطاقة أو القوة الدافعة إلى الحياة، وهما العنصران المشكلان للإنسان

بشقه الناري المتمثل في الروح وشقه المائي المتمثل في الجسد، ووهما عنصران رغم ما يبدو بينهما من تناقض إلا أنهما يحملان رمزية مشتركة، هي رمزية الحياة والتطهير فـــــ« منذ العصور القديمة كان للنار رمزية التطهير»[٣١] أما الماء فهو مصدر الحياة ووسيلة التطهير، ووسيلة تجدد، ففي المحيط البدئي ظهرت الحياة، فقد انبثق العالم من الماء، وهو عنصر تطهير في كل الثقافات [٣٢]، أما النار فهي الحياة والذي يخبئ النار يكون لديه فعلا بذرة الحياة، كما تحمل الخاصية الجنسية، وهي النطفة أو بذرة التوالد لدى هوميروس، كما أنها ذات معنى مزدوج، فهي تحمل معنيي الخير والشر معا:[٣٣] معنى الإنسان بشره وخيره، ويمثل العنصر الناري كل ما بالطاقة والقوة الدافعة للحياة و الإصرار والعزيمة بالغوص في التجارب والبحث المستمر، حب الحياة بينما يمثل العنصر المائي كل ما يختص بالإحساس، ويمثل العاطفة، والمحبة، والحزن، والغضب، والكراهية، والفرح، والسرور، والإصرار، والعزيمة . وهذان العنصران هما عنصر الوجود الماء بالنسبة لفيثاغورس والنار بالنسبة لهيراقليدس فيلسوف التحول.[٣٤]

ولعل هذه المفارقة في الجمع النحتي بين هذين العنصرين "الثلجنار"، بين معنى الحرارة والبرودة الذين يتشتبه في تناقضهما، يحاول من خلاله الناصَّان كسرَ الحدود المألوفة، وتذويت جليد المعنى بحرارة اللغة، ضمن سياق تطغى عليه تيمة الكتابة بشكل لافت في هذه النصوص .

النار والماء .. وطقوس الكتابة

أ- تلوين الثلج

يفتتح بوكبة الجزء الأول من هذه المجموعة بتصدير يتمثل في مقولة لجدته مريم بنت بوكبة، «الثلج يرجع أكحل، يلا ما تحطبلوش»، وهو عتبة تحيل إلى لعبة التلوين التي سيلعبها الناص في هذا القسم الذي عنونه " بتلوين الثلج، فالمقولة حكمة شعبية، تشير إلى قساوة الطبيعة، التي تجعل من لم يتخذ احتياطاته للثلج، بإعداد مؤونته من الحطب، يدفع ضريبة، القساوة المرتبطة بالطقس المصاحب للأيام المثلجة، التي يتعذر خلالها جمع الحطب، ويطالعنا ضمن هذا التصدير هذا الارتباط الشعبي الوثيق بين الثلج والنار، ليتخذ الثلج أشكالا متعددة في هذه المجموعة فهو " فحمة" والفحمة ابنة النار

« الثلج

فحمة تايبة

طاحت ع الليل

شعل بالـــــ

ت

س

ب

ي

ح.»[٣٥] فالثلج يأخذ شكل النار، في تجمدها الفحمي، والنص يأخذ شكل الثلج وهو يتساقط عموديا ليسكن الأرض، بل ليصفعها وما اخضرار وجه الأرض إلا من اثر تلك الصفعة الثلجية

« الثلج

صفعة بيضا

على خد الأرض

باش يـــــ

خ

ض

ا

ر» وهذا التفتيت وتحويل الكلمات إلى نتف، تشبه سقوط الثلج، يتواصل إلى أخر هذه النصوص التي تحاول التطهر بالثلج والنار، التطهر بالكتابة التي تطالعنا في أكثر من نتفة أو شذرة من هذه الشذرات، لذلك يصبح الثلج ورقة يلمها الشاعر ليهبها للصيف كي يكتب حمّاه:

فـــــ« الثلج

ورقة كبيرة

فتتها جوع الشتا

لميتها

وهديتها للصيف باش يكتب

ح

م

ت

و. »[٣٦] إن حمى الصيف التي سيكتبها على ورقة الثلج الكبيرة، ليست إلا حمى الكتابة وهاجسها لدى الشاعر، وهو ما يؤكده الحقل المعجمي الخاص بالكتابة المسيطر لدى الشاعرين معا في هذه التجربة، فغياب الحبيبة وعدم كتابتها رسالة الكترونية يجعل علبة البريد باردة، ثلجية لا روح فيها

«الثلج اللي في اميلك

عنوان

الـــــ

خ

ي

ب

ة»[٣٧] ويستمر هاجس اللغة في شذرات أخرى فرجل الثلج مخدوع لأنه لم يجد من يعلمه الكلام «مخدوع راجل الثلج واحد ما علمو كلمة»،[٣٨] وصورة الفايسبوك الذي هو رمز التواصل، يتحول فيه التوصل من اللغة، إلى التواصل بالصورة التي تجعل أصابع المعجبين تشتعل، وهولعب على المفارقة «صورتك مع الثلج في الفايسبوك شعلت نيران 207aime»[٣٩]، ولعل هذه الصورة التي أشعلت نيران الإعجاب، هي صورة الحبيبة التي عجز أن يكتبها شعره « واهم شعري ..واهم ظن يقدر يكتبك وانتي تقارني بين الثلج وسنانك»[٤٠]، وان كان العجز في هذا النص منسوب للشعر الواهم، فإنه في شذرة أخرى يقف قلقا، بين إغواء الكتابة وإغواء الحياة وصعوبة الاختيار بينهما «فرس بيضا تصهل في الثلج فرحة سودة تصهل في نصي نركب/ن ك ت ب»[٤١]، وهذا الاهتمام الواضح بالكتابة والفكرة، والقصيدة يجعله يخبئ فكرة الثلج في عشب الليل وما يؤكد العلاقة بالكتابة هو ما يحيل إليه في الهامش، بشرح عشب الليل بأنه ليس العشب الذي كله أخضر كما تقول الأغنية الشعبية وإنما عشب الليل الذي يريده هو رواية إبراهيم الكوني «عشب الليل عنوان رواية لابراهيم الكوني هكذا يحيل إليه النص، يتلحف

ثلج عريان ويدفي راس ال ف ك ر ة»[٤٢]، لينتهي إلى تلك الصورة الموحية، التي تربط الثلج بالكلمة" الرصاصة التي توجب الوفاء حين يتنهد «الثلج كلمة صحيحة عمرها ما رجعت منين ج ا ت»[٤٣].

ب- كتاب النار

«إن اللهب يجبرنا على التخيل، وحالما نشرع في الحلم أمام اللهب، فإن كل ما نراه يصبح لا شيء نسبة إلى ما نتخيله.» بهذه المقولة لباشلار يصدر عادل لطفي نصوصه التي تضمها مجموعة "الثلجنار"، معلنا انتماءه إلى عالم التخييل، منتصرا للخيال على الرؤية المباشرة، التي تتحول إلى لا شيء، وتلتقي هذه النصوص مع نصوص بوكبة في لغتها الشعبية المحكية، وربطها بين النار والماء، مع تركيزها على تيمة النار، وعلاقتها بالكتابة، فهاجس الكتابة لدى لطفي يبدو أكثر وضوحا، وحضور الأنثى أكثر كثافة. فـــ«النار يمكن على الأقل إطفاؤها، لكن المرأة نار يتعذر إخمادها، ملأى بالحرارة، تتقد دوما، إنها تحرق الرجل بالهموم، إنها تستهلكه.»[٤٤]

فالمرأة واللغة، المرأة والشعر متمازجان في نصوص عادل، وهو ما يجعل كلامه وشعره مجرد اشراقة للحروف التي ذوبها الشوق:

«ف نار شوقك

ذابت حروفي

شرق الكلام»[٤٥]

كما نجده يشبه القصيدة بالجمرة المتقدة، التي لا يقدر الصمت على إطفائها:

«القصيدة جمرة كادية

بغى يطفيها السكات

ما قدرش»[٤٦]

وحين تغيب الحبيبة، في ضوئها تحترق القصائد:

«غابت

في الضو البعيد

تحرقت

ف قصايدي»(٤٧)

إلى أن يصل في لعبه بقاموس النار إلى وصف هذه النار، التي تتصف بها القصيدة والمرأة، بالنرجسية، مستعينا باسطورة نرسيس، موظفا إياها بشكل شعري مكثف:

«النار شافت وجهها في صفحة الما

غرقت

النار – سيس»(٤٨)

ويتواصل حضور هاجس الكتابة ليطالعنا في نص آخر في هيأة خوف من الحبسة وعدم القدرة على الكتابة، متشبها وجهه في حال الحبسة بالنار، بل مشبها النار بوجهه:

«منين خذات النار لونها:

من بكا الرمان؟

من نعاس الشمس؟

ولا من وجهي

يلا هجراتني القصيدة؟»(٤٩).

ليتساءل في نص آخر، عن حجم الكلمات التي تكتفي كي لا تنطفيء جذوة الشعر:

«شحال يقدني من كلمة

نحطب لك

باش ما تطفاش؟ !»(٥٠)

ثم هل تحتاج القصيدة إلى أن يعد لها الكلمات وهي التي لا تنطفيء أبدا وتواصل اشتعالها لتضيء تارة وتدفيء تارة بل ولتحرق أيضا:

«لقصيدة نار

كتشعل، كتضوي، كتدفي وكتحرق

لقصيدة نار..ما كتطفاش»(٥١)

إن نار لطفي تقتبس ولا شك من معين أسطوري لا ينضب، بحمولاتها المعرفية، التي تتكيء على الرموز، التي كانت حكرا على القصيدة الفصيحة، فهي تستحضر أسطورة

بروميثيوس سارق نار المعرفة، وتستضيء بقنديل ديوجين الباحث عن الإنسان، وتحتفل في كل ذلك بشمعة باشلار، وهي تضيء أحلام اليقظة بشاعرية عالية:

«من يد بروميثيوس

لقنديل ديوجين

لشمعة باشلار

ومازال شاعل

كتاب النار»[٥٢]

إن هذا التكثيف الدلالي وتفجير دلالات النار ضمن الكتابة العامية، يمثل محاولة لاحراق، شجرة اللغة الفصحى التي غطت غابة الشعر، فاللحن« بوصفه رمزا للتغيير وخرقا للقاعدة في النصين الشعبي والفصيح يقوم بدور المحور الذي تتم من خلاله العلاقة التبادلية بين العناصر المتغيرة في النص. ويكون اللحن هو القاسم المشترك الذي تتجلى من خلاله هذه العناصر في النص، بحيث يدل في النص الشعبي على كسر القاعدتين النحوية والصرفية »[٥٣]

إن يميز تجربة " الثلجنار" المنغمسة في التجريب في حدوده القصوى، هو شعرنة الأشياء بالقفز، والتجاوز على اليومي والمباشر، والتحايل على لإيديولوجي بالجمالي، حيث يصبح اللقاء نصيا وتصبح الكتابة أداة لفتح الحدود، بعيدا عن الحرس والجمارك، إن الكتابة في تجربة بوكبة ولطفي، لعبة ضمن الهجرة السرية، وتهريب المعنى عبر طرق المجاز الوعرة التي لا يعرفها إلا الراسخون في "الماء والنار" من المهاجرين السريين ومهربي المجاز والمواقف الممنوعة.

هوامش البحث ومصادره:

(١) ابن منظور، لسان العرب مجلد ١٥، ص٩٢.

(٢) الفيروزباذي، القاموس المحيط، ج٢، ص٤٥٠.

(٣) ينظر: احمد شراك، الهامش، الهامشي والأدب مجلة آفاق، المغرب، ٢٠١٠ ص٥٣، نقلا عن: هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، ط١، مصر، ٢٠١٥، ص٢٨-٣٩.

(٤) المرجع السابق، ص٤٨.

(٥) ينظر:إيريك هوفر، المؤمن الصادق، أفكار حول طبيعة الحركات الجماهيرية، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، ط١، ٢٠١٠، ص٥٣

(٦) ينظر: هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، ص٥٤.

(٧) مجدي توفيق، الثقافة السائدة والاختلاف، مؤتمر أدباء مصر، أدب المهمشين، مصر، ٢٠٠٥، ص ٦٧.

(٨) شراك، ص٥٥، نقلا عن هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، ط١، مصر، ٢٠١٥، ص٤٤.

(٩) حسن بحراوي، أدب محمد شكريمن الهامشية إلى المركزية، مجلة علامات، العدد ١٨. ص٠٩.

(١٠) خليل سليمة، مشقوق هنية، الأدب النسوي بين المركزية والتهميش، مجلة مقاليد، العدد الثاني ديسمبر، ٢٠١١، ص ١١٣

(١١) نقلا عن المرجع السابق مقاليد ص ١١٣

(١٢) ينظر حسن بحراوي، أدب محمد شكري من الهامشية الى المركزية، ص ١٠.

(١٣) المرجع السابق، ص١٣.

(١٤) احسن بحراوي، أدب محمد شكريمن الهامشية الى المركزية لمرجع نفسه الصفحة نفسها.

(١٥) المرجع السابق، ص ٤٨٤٩٥١.

(١٦) ينظر: حسن بحراوي، أدب محمد شكريمن الهامشية إلى المركزية ص ١٣

(١٧) المرجع السابق، ص ١٣

(١٨) المرجع نفسه، ص ٩.

(١٩) جيل دولوز، كلير بارني، حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، تر:عبدالحي أزرقانأحمد العلمي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، ١٩٩٨.

(٢٠) المرجع السابق، ص٦١.

(٢١) أحمد علي محمد، مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، الأصول والتحولات، رسالة ماجيستير، كليّة الآداب جامعة بغداد ٢٠٠٥.

(٢٢) الحداثة، السلطة، النص، كمال أبو ديب، مجلة فصول، مصدر سابق، ص ٣٩.

(٢٣) تاريخ قصيدة النثر العربيّة، مقاربة أبستمولوجيّة، علي بدر، مجلّة الطليعة الأدبيّة، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، ع١، ١٩٩٩، ص١٣.نقلا عن أحمد علي محمد، مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، الأصول والتحولات، رسالة ماجيستير، كليّة الآداب ــ جامعة بغداد ٢٠٠٥.

(٢٤) رابحي، عبدالقادر، النص والتقعيد، ص ١٥٠.

١ بوكبة عبدالرزاق، عادل لطفي، الثلجنار، بيت الشعر، المغرب، ط١، ٢٠١٤.

، ص١١٣ و١١٦ .

(٢٦) ينظر: جيل دولوز، كلير بارني، حورات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، تر:عبدالحي أرزقان أحمد العلمي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، ١٩٩٨.ص

(٢٧) ينظر: المرجع السابق، ص

(٢٨)احمد المسيح، الثلجنار، ص١١١

(٢٩) المصدر السابق، ص١١١

(٣٠) بوكبة ضمن ملف حول الزجل على موقع الجزيرة نت، (٣٠)http://www.aljazeera.net

(٣١) فيليب سيرنج، الرموز في الفنالادبالحياة، دار دمشق، دمشق سوريا د.ط دت، ص٣٣٨.

(٣٢) ينظر : المرجع السابق، ص٣٥٠

(٣٣) ينظر: المرجع السابق، ص٣٤١-٣٤٢

(٣٤) ينظر:http://anisalrouh.hiablog.com/post/128961

(٣٥) عبدالرزاق بوكبة، عادل لطفي، الثلجنار، ص٠٦.

(٣٦) عبدالرزاق بوكبة، عادل لطفي ، الثلجنار، ص٥.

(٣٧) المصدر السابق، ص ١٦.

(٣٨) المصدر السابق، ص ٢٧

(٣٩) المصدر السابق، ص٣٤

(٤٠) المصدر السابق، ص٣٩

(٤١) عبدالرزاق بوكبة، عادل لطفي ، الثلجنار، ص ٤٠

(٤٢) المصدر السابق ، ص٤٧.

(٤٣)المصدر السابق ، ص ٥٠.

(٤٤) فيليب سيرنج، الرموز في الفنالادب الحياة ٣٤١

(٤٥) عبدالرزاق بوكبة، عادل لطفي ، الثلجنار، ص٦٢

(٤٦) المصدر السابق، ص٦٣

(٤٧)المصدر السابق، ص٦٨.

(٤٨)عبدالرزاق بوكبة، عادل لطفي ، الثلجنار ص٧١.

(٤٩) المصدر السابق، ص٩٦

(٥٠) المصدر السابق، ص ٩٩.

(٥١) عبدالرزاق بوكبة، عادل لطفي ، الثلجنار، ص١٠٠.

(٥٢) المصدر السابق، ص ١٠٨.

(٥٣) ؤابحي، النص والتقعيد، ص١٥٠.