أعلام الثقافة التونسية 38

محجوب العياري

مسارات الخلود

الجمهورية التونسية
وزارة الشؤون الثقافية
المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات
والتظاهرات الثقافية والفنية
منتدى الفكر التنويري التونسي

عنوان الكتاب **محجوب العياري ـ مسارات الخلود**

المؤلفون ❋ محمد المي
❋ محمد آيت ميهوب
❋ منصف الوهايبي
❋ آمال مختار
❋ فتحي النصري
❋ الأزهر النفطي
❋ صالح الدمس
❋ منصور مهني
❋ مصطفى الكيلاني

السلسلة أعلام الثقافة التونسية عدد 38

ر.د.م.ك 978-9909-9810-1-6

عدد الصفحات: 120

إشراف وإعداد محمد الميّ
منتدى الفكر التنويري التونسي

الطبعة الأولى : 2024

الناشر المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية

محجوب العياري
مسارات الخلود

محمد المي

محجوب العيّاري ممّن يسمّيهم زين العابدين السنوسي «من ضحايا النّبوغ الباكر» فقد فارق دنيانا ولم يبلغ الخمسين من عمره (1961-2010) لم يعش حياته بالطّول ولكنّه كالشابّي والدّوعاجي والعربي والطاهر الحدّاد وطرفة بن العبد وأرتير رامبو عاشها بالعرض حيث أصدر خمس مجموعات شعريّة :

* تداعيات في الليلة الأخيرة قبل الرّحيل (1988)
* حالات شتّى لمدينة واحدة (1989)
* حرائق المساء ...حرائق الصّباح (1993)
* أقمار لسيّدة الشجرات (1993)
* الطفل (2004)

عرّب كتاب «العنكبوت» لمنصور مهني (2006).

كتب رواية عنوانها «أمجد عبد الدّائم يركب البحر شمالا» (2006)

نشر في تونس ونشرت له الهيئة المصرية العامّة للكتاب. نال جائزة سعاد الصبّاح ونال جائزة ولاية بنزرت للشعر وجمع أعماله الكاملة في كتاب كان سيصدر قبيل وفاته، هل هذا هو محجوب العيّاري ؟ طبعا لا. فقد مثّل تونس في عديد الملتقيات في الخارج وسافر لعدّة دول عربية وأجنبية وهو عضو باتحاد الكتّاب التونسيين ونظّم بحكم عمله في المكتبات العموميّة عديد الملتقيات والنّدوات ودعي للمشاركة

في أغلب الندوات والملتقيات الشعريّة التي نظّمت في مختلف أنحاء الجمهورية التونسيّة وتزوّج وأنجب الأبناء منهم الآن من أصبح طبيبا مختصّا وكرّم في حياته عديد المرّات. ليس محجوب كلّ هذا فقط بل هو تفاصيل أخرى وتقاطعات في الحياة عاشها كما يريد لذلك هو لم يعش حياته بالطّول بل عاشها بالعرض وانسحب تاركا منجزه أثرا يدلّ عليه .

نحن إذن في حضرته ومن الأكيد أن روحه ترفرف فوقنا الآن وتتأمّل وجوهنا وتنصت لكلماتنا فهو «الطّفل» الذي عاش الحالات الشتى في مدينة واحد هي مدينة الشعر وتبّوأ برحيله المبكّر عندما عنون أوّل كتاب أصدره بـ: «تداعيات في اللّيلة الأخيرة قبل الرّحيل» وأنهى حياته برواية قرّر أن يركب البحر ويسافر شمالا تاركنا خلفه نحصي ما خلّف ونحاول أن نقرأ ونفكّ أسرار ما ترك.

ترك فينا فراقه لوعة وأسى ولكنّنا عندما نجتمع حول منجزه فإنّ روحه تسعد حتما وهو الذي وهب عمره للإبداع واستطاع أن يضع بصمته. وها أنّنا اليوم نجتمع حول منجزه لتقليبه وتقييمه وتكريمه على كلّ ما قدّم للثقافة التّونسيّة باعتباره علما من أعلام الثقافة ووجها من وجوه الإبداع .

سيبقى اسم محجوب العيّاري خالدا مدى الدّهر في ذاكرة الأدب التّونسي مثلما خلدت عديد الأسماء ممّن مرّت وتركت إبداعا مميّزا وإنتاجا يستحق القراءة والنّظر ويصمد عبر التّاريخ.

ليس هذا أول ملتقى لتكريم الشاعر الكبير محجوب العيّاري وإن تميّز عن سابقيه بإصدار كتاب ولن يكون الأخير لأنّ محجوب علامة مضيئة في دنيا الإبداع .

صورة الطفل ودلالاته في قصيدة «الطفل» لمحجوب العياري

محمد آيت ميهوب

مقدمة

تعتبر قصيدة «**الطفل**» لمحجوب العياري التي تسمّت بها آخر مجموعاته الشعريّة[1]، درّةَ قصائده وأنصع مظهر تجلّت فيه شاعريّته المتدفّقة وقدرته الفائقة على تصريف الكلم وتشييد الكون الشعريّ ونحت الصور وبناء الدلالة.

وقد اخترنا أن نتّخذ هذا النصّ مهادا لدرس صورة الطفل ودلالاته والوقوف على رؤية الشاعر العامّة. وننطلق في ذلك من مسلّمة أوّليّة تقرّ بأنّ هذه القصيدة وإن كانت ذات طابع سرديّ قويّ لا تخطئه العين وسنتطرّق إلى تحليله لاحقا، فإنّ الطفل الذي منحها بعدها السرديّ لا يحضر فيها مع ذلك حضور الشخصيّة في النص القصصي، فهو كائن شعريّ في المقام الأوّل. ونعني بذلك أنّه قد قام في القصيدة قطبا دلاليّا كبيرا تلتقي عنده كل معاني النص الأوائل والثواني، ومن صورته تنفتح الكوى التي يمكن النفاذ منها إلى تأويل تصورات الشاعر للكون والقيم والفن، وتفاعله مع النصوص الكبرى الثاوية في معالم صورة الطفل في النص.

(1) محجوب العياري؛ مجموعة الطفل، نابل، مطبعة بابيروس، الطبعة الأولى، 2004.

القصيدة:

قصيدة الطفل هي أطول قصائد هذه المجموعة فقد امتدت على تسع صفحات[1]، وقسّمها الشاعر إلى ستّ مقاطع فصل بينها فصلا طباعيا بوضع نجوم بين المقطع والآخر، وقد تضمّنت هذه المقاطع مجموعة من المشاهد السرديّة تفاوت حضورها من مقطع إلى آخر، ففي حين استقلّت أغلب المقاطع بمشهد واحد ضمّ المقطعُ الأخير أربعة مشاهد.

وقد جاءت القصيدة على بحر الخبب المعروف بإيقاعه الخفيف السريع القائم على مزج لطيف بين الحركة والسكون، والاسترسال والانقطاع، وهذا ما عناه المعري وهو يصف هذا البحر إذ قال: «وقد تأمّلتُ عَدْوَ الخيل، فوجَدْتُ هذا الوزنَ يُشابِهُ التقْريبَ الأعلى والتقريبَ الأدنى، على حسب عجَلَةِ المُنْشِدِ وتَرَسُّلِه، وهما تقريبان: أحدهما الثعلبيّة، والآخر هو الذي يسمى الإرْخاء، وكلاهما إذا سمعْتَهُ أدّى إلى سمعِكَ هذا الوزنَ بعيْنِه، وذلك أنّ الفَرَسَ يضربُ بحوافِرِه الأرضَ ثلاثَ ضرباتٍ متواليات ثمّ يَثِب، فيكون ضَرْبُ الأرضِ موازيًا لثلاثةِ أحرفٍ متحركاتٍ، ويكونُ وثْبُهُ موازيًا للسكون»[2]. ولعلّ هذه الخصائص الإيقاعيّة هي التي تفسّر لنا اتّسام معجم القصائد المنظومة على هذا البحر بالبساطة والقصر، فكان لذلك بحرا ملائما للغناء والسرد.

---

(1) من صفحة 19 إلى صفحة 27.

(2) أبو العلاء المعري، رسالة الصاهل والشاحج، سلسلة «ذخائر العرب»، تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان الشاطئ، دار المعارف، ط. 2، القاهرة، 1984ص. 528

والناظر في هذه القصيدة، يلمس منذ أسطرها الأولى اتّصالها الوثيق بالسرد فهي ذات بنية قصصية كاملة الأركان، إذ نجد عناية كبيرة بتحديد الأطر زمانا ومكانا: «في الميناء»، «لمحنا الفجرَ»، «جاء قبيل الشمس»، «كنت وكان البحر مساءً»، «فوق الماء»، «كنّا عند الليل»، «لشهور كنت شغلت بذاك الطفل»، «فجر اليوم السابع»، «في اليوم الثالث والعشرين»، «عرّج نحو الغرب، هناك جزائرُ فيها الماء وفيها الظلُّ، فعرّج»، «بعد ثلاثة أعزام»... وكشأن أيّ نص قصصي ازدحمت هذه القصيدة بالأحداث التي عبّرت عنها الأفعالُ وكانت كثيرة كثرةً بالغةً، وتوزّعت إلى أفعال في الماضي «رصّع، حطّ، تواثبت، غنّت، تبعنا، ألقيت...»، وأخرى في المضارع «يأتي، أشدّ، يقيم، أهتف،تلثم، يطوّقني، يسبح، يوغل...». وقد اضطلعت هذه الأفعال بتحديد نوع السرد وعلاقته بزمن الأحداث إن كان سردا لاحقا أو آنيّا، وخدمت كثرةُ الأفعال المضارعة الوصفَ أيضا وكانت مجازا التقى فيه السرد بالوصف، فانبثق من امتزاجهما ما يمكن أن ندرجه في باب السرد الوصفيّ أو الوصف السردي. وأيًّا يكن تصنيفنا له فكثرة الأفعال المضارعة تشي بما وسم النصّ من حركيّة وحيويّة سعى الشاعر/ الراوي إلى إشراك القارئ/ المرويّ له في عيشهما من الداخل، من خلال تضييق المسافة بين لحظتي الفعل وسرد الفعل، فكان سرد الحدث مزامنا لإنجاز الشخصية له.

وتعجّ هذه القصيدة كذلك بعنصر آخر أساسيّ في النص السردي وهو الشخصيات. فلدينا شخصية الطفل من جهة وشخصيات أخرى كثيرة تتحدث وتخبر عنه وتلاحقه آملة في إدراكه، ويموت بعضها جراء ذلك. ومن هذه الشخصيات العجوز، وكبير الصيادين، والفتى، والفتيان، وصحب العجوز، وصغير البحارين،

والحوريّات، وولد كبير البحارين، وأخوه. وقد حكمت علاقةَ هذه الشخصيات بالطفل ثنائيّتا الفاعلية والمفعولية، والاتصال والانفصال. فقد بذلت الشخصيات مفترقة حينا ومجتمعة حينا آخر مجهودات كبيرة لتدرك الطفل ولاحقته طويلا ولكنها خابت جميعا ولم تستطع له لحاقا، فقد ظلّ يتناءى كلما ظهر أو بدا للآخرين أنه ظهر وتجلّى. ولم يتحوّل الانفصال اتّصالا ولم يتقاسم الآخرون الفاعليّة مع الطفل إلا في آخر القصيدة، في لحظة التحقّق المطلق ولحظة تحوّل فعل «كان» من فعل ناقص إلى فعل تامّ، تلك اللحظة التي شملت جمعا كبيرا من الناس ومعهم بعض الحيوان وعناصر كونية من شمس وغيم وضوء، اندغموا جميعا في ضمير نحن: «وكان الضوء/ وكان المهر/ وكان الطفل/ وكان الغيم/ وكنتُ/ وكانت/ كنتُ/ وكنّا، وكنّا».

ووظّفت القصيدة أساليب القصّ كذلك. فللسرد حضور قويّ جليّ فيها كما رأينا آنفا، وكان للحوار انتشار واسع على امتداد النص من بدايته إلى نهايته، وقد اتّخذ الحوار شكلين متداخلين: أوّلهما عمودي يهيمن عليه الراوي ويشرف على قياده إذ يتولّى نقل أقوال الشخصيات وما دار بينها من حوار مستعملا فعل «قال»: «قال الباعةُ في الميناء: «لمحنا الفجرَ،وكان الغيمُ كثيفاً، طفلاً «»، «سأمرُّ اللّـيلةَ في فتيانٍ»، قال فتى» . أما ثاني الضربين من الحوار فأفقيّ تعرب فيه الشخصيات عن مكنونات نفسها مباشرة وتفصح عمّا تنوي فعله مستعملة أفعالا في المضارع الدالّ على المستقبل :» «سنقومُ اللّيلَ، سنرصدُ هذا الطفل، سنُبحرُ إثرَ مراكبه، لن تُـثـنينا غيلانُ البحر ولا الأمطارُ، سنهتك سِتر اللّيل ونعرف أيَّ ضفاف ينزلُ هذا الطفلُ فقَـرُّوا لا تثريبَ على أحدٍ منكم»». وقد أحسن

الباحث صابر الحباشة حين توقف عند هذا الضرب الثاني من الحوار وهو يحلّل هذه القصيدة، فاستنتج أنه يدلّ على أنّ المغامرة تتحوّل معه «من مغامرة فرديّة نرجسيّة إلى مغامرة جماعيّة ملحميّة، وتتسلّل الملحميّة لتنصهر في البوتقة الغنائيّة».[1] بيد أنّ أهم وظيفة لعبها الحوار في رأينا إنما هي تقوية البعد السرديّ في النص، فكل قول يُنقل من أقوال الشخصيات يفتح بابا في القصيدة لانبثاق قصة فرعيّة جديدة تنضاف إلى ما سبقها من قصص صغرى تغذّي القصة الرئيسية الكبرى: قصة مطاردة الناس للطفل وسعيهم إلى إدراكه. فلعله يحقّ لنا أن نعرّف بنية النص السردية بأنها بنية التضمين وقد كان الحوار هو عمادها الرئيسيّ.

وحفلت القصيدة بالصور الشعرية التي غلبت عليها الاستعارة القائمة أساسا على كسر الروابط المنطقية المعتادة بين الفعل والفاعل والاسم والمسمّى، وبين الكائن والمكان: «مُلتحفاً بِحَنين مُشتعلٍ لغناء الصّيادينَ... خفيفاً يأتي»، «وفوق الماء أقام الطّفل حدائقَ»، «رصّع بالأقمار رؤوس النّخل فحطّ يمامٌ فوق يديه/ تواثبت الغزلانُ وغنّت في الأسحار عرائسُ من ياقوتٍ»، «مـلأتُ كؤوسَ الصَّحبِ، سقَـيْـتُ البحرَ بقيَّـةَ ما بالجرّة... غنّـيْـنا»، «ورأيتُ الطفل جليلاً، يمشي فوق الماء عليه ملابسُ خُضْـرٌ، صُفرٌ، حُمرٌ، زرقٌ...»، «قضمتْ أنيابُ اللّيل أصابع سادسنا»، «بعد ثلاثة أعوام، كانت شمسٌ تسترخي فوق سرير الماء، وكنتُ بلا فرح»، «كفُّ الريح تداعب شعري الأشيبَ، كفّي تلثُـمُ وجه الرّيح...»،

(1) صابر الحباشة، «الطفل لمحجوب العياري: نصّ الفتنة ام فتنة النصّ؟»، ضمن، صابر الحباشة، هدير الشعر(مقالات في الشعريّة)، النادي الأدبي بالجوف، الطبعة الأولى، 2010، ص. 162.

«كان الطّفل جليلا يسبحُ فوق الغيم»، «رأيتُ -ولم يكُ حُلماً- كيف تقبّله الشّجراتُ...»، «كانت شمس ترقصُ فوق سرير الماء».

فالناظر في هذه الاستعارات والسجلاّت اللغوية المحيلة عليها والحقول الدلاليّة التي تغتذي منها، يتبيّن له بسهولة ولا ريب أنّها قائمة أساسا على مبدأ العدول والانزياح عن أصل الدلالات اللغوية المعجمية، وطبيعة العلاقات المألوفة الراسخة في أعماق المفاهيم البشريّة المسلّم بها لحقائق علاقات الإنسان بالكون حوله وتأثّره ببعديْ الزمان والمكان المطوّقين له. فهذا الطفل ليس أمره عجيبا لنوسانه بين التجلّي والتخفي، واستحالة إدراكه فحسب، بل لقدراته العجيبة على أن يجمع عناصر الكون بين يديه ويعيد صياغتها ويقلب طبائع القوانين الطبيعيّة المنظّمة لها، فإذا به يزرع الحدائق فوق الماء، ويجعل الشمس تسترخي فوق الماء، ويزيّن رؤوس النخل أقمارا، وينطق الغزلان غناءً، وتتحرّك له الأشجار تقبّله. إنّ هذه الصور المتلاحقة «الآخذ بعضها برقاب بعض» مثلما وصفها صابر الحباشة[1] تقحمنا عالما غريبا انكسرت فيه القوانين الفيزيائيّة وامّحت الحدود السميكة الفاصلة بين الأرض والسماء وماعت الأجساد الصلبة ولانت مطواعا للماء والنور، كلٌّيسبحون في ركب واحد وحّد بين الكائنات ومزج الأبعاد والاتجاهات بعضها في بعض، في زيجة كونيّة لا بداية لها ولا نهاية. وقد دعم الاستعارةَ في إتمام هذه الصورة استعمالُ الطباق:» كان الضّوءُ شديدا... كنتُ كليلٍ»، «يطوّقُني الماءُ ولا أبتـلُّ !!». إنّنا إزاء عالم غريب كلّه أضداد ولكن لا أضداد فيه، فالنور ظلمة والظلمة نور، والغيم توأم الشمس، والطفل تقبّله الغزلان ويستقرّ على يديه

(1) صابر الحباشة، مرجع مذكور، ص. 156.

اليمام، وماء البحر سجّاد يمشي عليه الطفل حينا، وسرير تسترخي عليه الشمس، أمّ النار، حينًا آخر. إنّه عالم بكر لا نظير له اندثر فيه التناقض الأصلاني وناب عنه الانسجام المطلق المتعالي عن كل التحديدات المألوفة، فلكأننا ونحن نتأمل هذه الصور نجد أنفسنا إزاء فردوس يصفه البشر بأنه الفردوس المفقود، إذ غاب عن عالم البشر ولم تستطع الطبيعة له احتواءً، لكنّ الشعر أوسع من الطبيعة وأرحب من العالم لا يسع هذا الفردوس فحسب، بل ينشئه ويخلقه.

بيد أنّ الصور القائمة في القصيدة لا تنحصر أهميتها في مدلولاتها وغرابة العالم الذي تنشئه فحسب، بل لعلّ أبرز ما يشدّ قارئ القصيدة هو بناء هذه الصور وطريقة تشكّلها. فقد نحت الصورة هنا إلى الخروج عن حدود المجالين اللّغويّ (الجملة) والعروضي (السطر الشعريّ) لتفيض على النص بأكمله، منفصلة بذلك عن «قانون» الصورة في عمود الشعر التقليدي وفي كثير من شعر التفعيلة، إذ تكاد لا تجاوز في كليهما الجملة والشطر والسطر. أما في نص محجوب العياري فالصورة لا تأتي مكتملة منذ البداية بل تردنا منها جوانبُ ووجوهٌ نظنّها صورة كاملة فلا نلبث أن نكتشف مع تقدمنا في القراءة أنّ الصورة ما زالت في طور ولادة وتكون، ولا اكتمال لها إلا بوصول القول الشعري إلى منتهاه. وإنما من جماع كل الصور الجزئيّة المنهمرة في النص كانهمار المطر، تتحقق الصورة الكلية وتكتمل أمام القارئ، فهي منبثقة من فعل القراءة نفسه ودور القارئ دور حاسم في تشكيل معالمها. وقد عرّف صابر الحباشة هذا البناء المخصوص للصورة في «الطفل» بـ»تدوير الاستعارة»[1]، مستندا في ذلك إلى نظرية النظم عند عبد

(1) المرجع نفسه، ص 155.

القاهر الجرجاني، ووصفه خالد الغريبي بأنّه «صورة عنقودية» في مقال له بعنوان «محجوب العياري في شعرية الطفولة وهوية الكتابة»[1]. وقد تأتّى للشاعر هذا البناء بفضل تفريعِ الصورة الكليّة إلى صور جزئيّة، وتكرارِ بعض الصور الجزئية من حين إلى آخر ولكن من زوايا تتجدّد في كلّ مرّة (الماء، الشمس، الحدائق، المشي فوق الماء)، وتخصيصِ المقطع الأخير من القصيدة لاستعادة أهم عناصر الصور الجزئيّة وقد تحقّقت واكتمل بها الوجود. بيد أنّ العامل الرئيسي في نظرنا الذي دفع الصورة الشعريّة إلى أن تكون على النحو الذي رأينا هو ولا شكّ غلبةُ الطابع السرديّ على النصّ، وتبوّأُ شخصيّة الطفل موقع المركز من النص الذي تدور حوله كلّ الأحداث والشخصيات والحوارات، وهو الذي تتجمّع عنده كذلك كلّ الأقطاب الدلاليّة. فحضوره في النص إن تجلّى أو غاب جعل الصور تتجاوز انتشارها أفقيّا وتتّخذ لها امتدادا عموديّا، فحدث الاندغام بين الصورة والقصة، وغدت كلاهما صورة من الأخرى.

العنوان:

ورد العنوان لفظا مفردا معرّفا بألف ولام التعريف، ولم يردف اسم الجنس «الطفل» بصفة توضّحه أو تخصّصه ولم يعقب المبتدأ خبر، فكان العنوان جملة اسمية صُرّح بمبتدئها وعُلّق خبرها ولعلّ النص ناب عنه، وقام كنايةً عنه، وبذلك نكون إزاء جملة اسميّة طويلة العنوانُ مبتدؤها والنصُّ خبرها. بيد أنّ اقتصار العنوان على لفظة واحدة معرّفة هي اسم جنس، يلقي في ذهن القارئ وهو يقف عند أولى عتبات النص، أنّ التعريف في العنوان هو على سبيل

(1) خالد الغريبي «محجوب العياري في شعرية الطفولة وهوية الكتابة»، مجلة نزوى، العدد 71، عُمان، يوليو 2012، 280.

الاستغراق لا العهديّة، أي يقر في ذهن القارئ أنه سيقرأ خبرا عن الطفل مطلقًا لا عن طفل بعينه. وعلى هذا النحو، ستكون القراءة ضربا من الجدل بين التخصيص والتعميم. وقد دعم ذلك حديثُ البحارة، وهم شخصيّات القصة في النصّ، عن الطفل مستعملين ألف ولام التعريف هم أيضا، وكأنّ في ذلك إيحاءً بأنه كان معروفا لديهم قبل أن يلمحوه أوّل مرة. لكنّ سعيهم إلى ملاحقته وإدراكه يكذّب ذلك ويبعد في الوقت نفسه الطفل عن أن يكون تجريدا للطفل إطلاقًا ويمنحه هويّة مخصوصة. ومن هذا النوسان بين أن يكون الطفل هويّة عامة مطلقة متحقّقة قبل النص، وأن يكون شخصيّة مخصوصة تتشكّل دخل القصيدة نفسها، تُنحت شخصيّة الطفل، مزيجًا من الرمز والتعيين، ومن الفكر والفعل، ومن التجريد والتشخيص. ومن شأن ذلك أن يجعل القراءة منغمسة إلى أبعد حدّ في تأويل صورة الطفل وتقصّي دلالاتها.

صورة الطفل

* الطفل متجلّيًا

ظهر الطفل وتجلّى للعيان في المقطع الأول من النص وفي بداية المقطع الأخير منه. فقد انفتحت القصيدة

بالإخبار عن حضور الشاعر في فضاء مكاني غير معيّن لم ترد أيّ إشارة تحدده جغرافيا أو تنسبه إلى مكان مّا معلوم في العالم الشعري أو العالم المرجعي، أما الإطار الزماني لظهور الطفل فهو أيضا مطلق غير محدد إلا من التحديد التوقيتي مرتبطا بزمن الأفعال:

«كَلِفاً بالأزرق يأتي،

مُلتحفاً بِحَنين مُشتعلٍ لغناء الصّيادينَ... خفيفاً يأتي:

لا زوّادةَ، لا مشكاةَ،

عصاهُ إذا انتابتهُ هواجسُهُ الأولى أغنيةٌ كان يردّدها الأجداد سُكارى فوق الماء...

وفوق الماء أقام الطّفل حدائقَ...

رصّع بالأقمار رؤوس النّخل فحطّ يمامٌ فوق يديه،

تواثبت الغزلانُ وغنّت في الأسحار عرائسُ من ياقوت»

فنلاحظ في هذا المقطع بدء النص بالإخبار عن قدوم الطفل باستعمال الفعل المضارع «يأتي» دلالةً على الاستمرار وتواتر الفعل، فغدا قدوم الطفل عادة معروفة. ثم انفتح فعل القدوم في الحاضر المتّصل، على مجموعة من الأفعال الماضية أخبر بها الشاعر عمّا قام به الطفل من أعمال في الماضي «أقام الطفل حدائق/ رصّع بالأقمار رؤوس النخل» وهي أفعال تتّسم بالإعجاز وإتيان الخوارق دلالةً على تحكّم الطفل في الطبيعة وتجاوزه المنطق العادي للأشياء. وكانت آية ذلك خضوع الطير والحيوان (اليمام والغزلان) والكائنات الأسطورية (عرائس من ياقوت) للطفل وائتمارها بأمره.

إنّ الفعل المعجز هو إذن أبرز وجوه تجلّي الطفل بل لعلّه تجلّيه الوحيد. ذلك أنّنا لا نظفر في هذا المقطع وفي غيره من المقاطع بأيّ توصيف ماديّ جسمانيّ خارجيّ للطفل، فلا ذكر لشكله ولونه وحجمه، والإشارة الوحيدة التي قد تشكل صورة مادية جاءت

ملفوفة بالمجاز والرمز، ونعني بذلك عبارةَ «ملتحفا» التي تحيل على سجلّ اللباس لكنّ هذا الرداء الموحى به ليس في الحقيقة سوى الحنين إلى «غناء الصيّادين». وجاء تكرار تركيب النفي باستعمال اللام النافية للجنس ليزيد من تأكيد خلوّ حضور الطفل في النص من أيّ تحديدات جسمانيّة أو متعلّقات أو ملحقات ترافقه «لا زوّادة، لا مشكاة». إنّ هذا العراء من الوصف الماديّ وهذا التجرّد من كل ما يمتّ بصلة مّا إلى الجسد كثّفه الشاعر في وصف الطفل بالخفيف «خفيفًا يأتي». خفيف هو هذا الطفل من كلّ رداء أو جسد أو ملمح أو صورة، ثقيل هو كينونةً ورمزًا. فما يخلو في جدول الظاهر الجسدي المادي يغدو امتلاءً في جدول الباطن الرمز، فتتشكّل في أذهاننا صورةٌ مجردةٌ للطفل نمتحها من الموروث الديني فنرى فيه صورة المسيح يمشي فوق الماء وصورة الملك سليمان يخضع له الطير والحيوان، ومن الموروث الصوفي يتجلى من خلاله الطفلُ تجلّيَّ أصحاب الكرامات الذين وهبوا قدرات خارقة للعادة.

*** الطفل متنائيًا:**

كان المقطع الأوّل الذي تجلّى فيه الطفل فاعلا معجزا مغرقا في التجريد بمثابة مقدّمة القصيدة، أو لحظة الهدوء في بداية القصة. ففي المقطع الثاني انزاح الشاعر المتغنّي بظهور الطفل ليحلّ محلّه صوت خفيض هو أقرب إلى صوت الراوي في القصة، إذ اكتفى بنقل أقوال عدد من الشخصيّات التي انبثقت فجأة في عالم النص. وقد اضطلعت هذه الشخصيّات بما اضطلع به الشاعر الراوي في المقطع الأوّل، فقامت بالإخبار عن الطفل، لكن مع فارق وهو أنها أخبرت عنه لا من موقع الراوي المحايد بل من موقع الرواة

المشاركين في الأحداث، موقع من رأى الطفل أو بدا له أنّه رآه وحرص على أن يلاحقه.

ففي المقطع الثاني تعالى في البداية صوت الباعة في الميناء يخبرون عن رؤيتهم الطفل لماحًا في الفجر، وقدومه نحوهم قبيل الشروق على هيأة مطابقة للهيأة التي وصفها به الشاعر في المقطع الأوّل:

«قال الباعةُ في الميناء:

«لمحنا الفجرَ،وكان الغيمُ كثيفاً، طفلاً.

جاء قُبيْل الشّمس خفيفاً، لا زوّادة لا مشكاة ولا مجذاف...»

لكنه ما كاد يظهر حتى اختفى وأوغل في التنائي:

«تبعنا الطفل، ذَهِلْنا:

كان يسيرُ رشيقاً فوق الماء وينأى».

وتلت روايةَ الباعة روايةُ شخصيّة أخرى سمّيت بالعجوز، وهو بحّار لمح هو الآخر الطفل وكان الوقت مساءً:

«أسْـلمتُ الدَّفّـةَ أصغرنا.

حيَّـتْـنا ريحٌ طيّبةٌ، فوقفتُ أردُّ تحيّتها. فلمحتُ هنالك في الآفاق ضياءً:

قافلةٌ من نورٍ تعرج نحو سفينتنا...

أمعنتُ طويلا، كان الضوء شديدا».

فالناظر في هذين الشاهدين يتبيّن له اقتران ظهور الطفل بالنور والضياء، ومن شأن شدّة الضياء أن تعشي البصر وتمنع وضوح

الرؤية. لذلك ظلّ الطفل لمحًا يُرى من بعيد ولا يُدرك، يظهر ولكنه سريعا ما ينأى ويترك من لمحوه في حيرة من أمرهم، وقدعبّر البحّار العجوز عن هذه الحيرة من خلال الشكوى من عجزه عن الجزم بحقيقة ما رأى من عرائس ترافق الطفل، أو من ملابس تعلوه اختلطت على الشيخ ألوانها:

«أخرجتُ المنظار، مسحتُ على العدساتِ بكُـمِّي:

لاحتْ خيلٌ، خلف الخيل مراكبُ تشغلهُـنَّ عرائسُ أجملُ مِنْ...

- يا كيف أُشبّههُـنَّ إلهي، ضاقتْ بي لُـغتي- !

ولمحتُ ثلاثةَ غزلان، بجعاً، شجراً يمشي،

ورأيتُ الطفل جليلاً، يمشي فوق الماء عليه ملابسُ خُضْـرٌ، صُفرٌ، حُمرٌ، زرقٌ...

ربِّ تشابهتِ الألوانُ عليّ... ولا عجب» ! «

ولا يصعب على القارئ أن يكتشف أنّ الطفل قد حافظ على هيأته الأصلية خفيفًا من دون متعلّقات أو ملحقات، فاعلاً سُخّرت له الحيوانات خيلا وغزلانا وبجعا ورافقت ركبَه عرائس البحر، وتحوّل الماء تحت قدميه بساطا يسير عليه.

*** الطفل ملاحَقًا:**

هذا الطور من وجود الطفل في القصيدة هو أطول الأطوار إذ يمتد على ثلاثة مقاطع، الثالث والرابع والخامس، وقد اتسم بكثرةِ الشخصيات المتحرّكة فيه وكثرةِ الأحداث وتصاعدها وفق بنية حدثية هرمية انتهت باستقرار الأحداث، بفعل تسرّب اليأس

من اللحاق بالطفل إلى نفوس ملاحقيه وموت الكثير منهم. ففي المقطع الثالث ارتفع صوت لشخصيّة نكرة لا يعلمنا عنها الراوي/ الشاعر إلا أنّها «فتى»، لكنّ مقوله حافل بالأفعال المتنبّئة بحتمية اللحاق بالطفل في مستقبل قريب، وقد تكلّم الفتى بلسان جمع من الناس مستعملا ضمير «نحن» فأضفى على النص في هذا الموطن بعدا ملحميا غنائيّا عماده التفاؤل والتحدّي والعزم:

«سأمرُّ اللّـيلةَ في فتيانٍ»، قال فتى.

«سنقومُ اللّيلَ، سنرصدُ هذا الطفل، سنُبحرُ إثرَ مراكبه،

لن تُـثـنينا غيلانُ البحر ولا الأمطارُ،

سنهتك سِتر اللّيل ونعرف أيَّ ضفاف ينزلُ هذا الطفلُ فقَـرُّوا

لا تثريبَ على أحدٍ منكم».

لكأننا نستمع إلى صوت عمرو بن كلثوم يتعالى في فجر القرن الحادي والعشرين فقد كتبت القصيدة في سبتمبر 2000، ناطقا باسم الجماعة متنبّئا بحتميّة انتصار قبيلته تغلب، لكنّ فتى محجوب العياري لا يقاتل البشر وإنما ظلمة الليل وغيلان البحر وأمطار السماء وليس همّه أن يسود برّا أو بحرا وإنما أن يدرك المعرفة، معرفة موطن الطفل والضفاف التي يعود إليها. وممّا يلفت النظر كثيرا أنّ تتالي هذه الأفعال قد خضع إلى التدرّج في القوّة من الحركة البسيطة إلى الفعل العنيف: سأمرّ/ سنرصد/ سنبحر/ سنهتك»، فلكأنّ هذه الأفعال مقامات صوفيّة يتدرّج فيها فعل المريدين جهدا وصبرا وتعذيبا للذات وصولاً إلى المقام الأعلى، مقام المعرفة حين يخرج الطفل من التخفّي إلى التجلّي.

لكنّ صوت الفتى يتيه في الفضاء ولا نجد له صدى في النص، فسرعان ما كتمه تعالي صوت كبير البحّارين، يجزم باستحالة وصول الفتية إلى الطفل مهما فعلوا، ويرتدّ إلى الماضي راويًا تفاصيل تجربته المريرة في ملاحقة الطفل:

«لن يدرك ذاك الطفل فتًى منكم.

لسنينٍ كان يهاجر نحو حدائقه الأبهى.

ولقد حاولتُ،أسـرَّ كبيرُ البحّارين، وصفوةَ من أدركتُ من النُّـوتيّـة أن نتعقّب آثار الطّفل فما أفلحنا.

كنّا عند اللّيل نرى لألاءَ حدائقه المسحورة،

نسمع في الأسحار غناء الحوريّات، فنبحر صوب الضّوء... ولكن !

لشهورٍ كنتُ شُغلتُ بذاك الطفل،

نزلتُ موانئ لا أسماءَ لها.

أغريتُ كبار البحّارين، رشَوتُ الفتيةَ، قلتُ: حدائق ذاك الطفل تفيضُ بما لم تُبصرْ أُذْنٌ.

ثمّةَ حيث يقيمُ الطّفلُ كرومٌ تقطر شهدا، ثمّةَ فيروزٌ، ماسٌ، بجعٌ من ياقوتٍ، ثمّةَ...

أبحرنا».

مثّل هذا المقطع الرابع والمقطع الذي يليه قصّة داخل القصة اختلفت عن المقاطع السابقة بكثرة التحديدات الزمنيّة والمكانيّة، لارتباطها بقصّ أطوار ملاحقة البحّار وصحبه «الصفوة» من

البحّارة الطفلَ، فإذا بضمير الجماعة «نحن» يفقد بعده الملحميّ الذي كان له مع الفتى في المقطع السابق، وينقلب انكسارا وهزيمة: «فما أفلحنا»، وإذا بالقطيعة راسخة بين «الأنا» كبير البحارة و«هم» أولئك الصفوة، فلم يكونوا صنوا له في إرادة الفعل وحبّ اختراق المجهول والشوق إلى بلوغ موطن الطفل،«حدائقه». فاضطر إلى ترغيب صحبه في الإبحار ودخول أعماق البحر ناعتا سعيه «رشوة» مزيّنًا لهم ما ينتظرهم إن وصلوا إلى الطفل من عسل وفيروز وياقوت... إنه صورة أخرى من طارق بن زياد يقف أمام جنده المتردّدين في خوض غمار الحرب بعد أن عبروا البحر، يغريهم بالفردوس التي تنتظرهم إن هم دخلوا الجزيرة وقهروا العدوّ«وقد بلغكم ما أنشأت هذه الجزيرة من الحور الحسان، من بنات اليونان، الرافلات بالدّر والمرجان، والحُلل المنسوجة بالعقبان».

لكنّ إبحار كبير الصيّادين ونوتيّته لم يكن إلا إلى الموت، فقد تساقط من حوله كثير من أهله ومعاونيه تلوّنت أشكال موتهم لكن المآل واحد وهو الإصابة بلعنة مطاردة الطفل:

«فجرَ اليوم السّابع، كنتُ أشدُّ حبال الصّاري، أهتفُ بالنوتيّة أنْ جِـدُّوا.

هبَّتْ ريحٌ، سرقت ولدي.

عصرا، وجهي للريح، بكيتُ أخي.

في اليوم الثالث والعشرين تساقط تحت سياط الشّمس ثلاثةُ أصحابٍ.

قضمتْ أنيابُ اللّيل أصابع سادسنا، وبكى البحّارةُ أن يا ريّـسُ خذنا حيثُ الماءُ... تعـبْـنـا !

عرّجْ نحو الغرب، هناك جزائرُ فيها الماءُ وفيها الظّلُّ، فعرّجْ.

كنتُ كسيرا...

عرّجتُ، وعدنا».

على هذا النحو، انقلب حماس كبير البحارين انكسارا وانكفاء وتسليما بالعجز عن بلوغ الحلم الأسمى، حلم ملاحقة الطفل والوصول إلى حدائقه ودخول فردوسه. وبذلك تنتهي الحركة السرديّة في هذا المقطع إلى الخفوت والسكينة كسكينة السفينة حين ترسو في الميناء ويرمي البحّارة الياطر.

* **الطفل مندمجا في الآخرين:**

جاء المقطع الأخير من القصيدة على شيء كبير من التركيب لم يكن لأيّ مقطع آخر. ولا يعود ذلك فحسب إلى تعدّد مشاهده القصصيّة وظهور شخصيّات جديدة فيه حتى أنّه كان بالإمكان تقسيمه إلى مقطعين، بل إنّ سبب تركيبه يفسَّر أساسا باتّصاله الشديد بالمقطع الذي سبقه وانفصاله عنه في الوقت نفسه، وبجمع الطفل فيه بين التجلي والتخفي في الآن ذاته انتهاءً بتحقّق الاندماج التام بينه وبين الآخرين في آخر القصيدة. فقد افتتح هذا المقطع بصوت كبير البحارين يواصل سرد قصة خيبته هو ونوتيّته في ملاحقة الطفل راسما نقطة في الزمن تحدّد الترتيب الخطيّ للأحداث:»بعد ثلاثة أعوام»، وتهيّئ القارئ لسماع أخبار تنبئ عن تحول مّا في علاقته بالطفل. وقد ظهر كبير البحارين وحيدا من دون صحبه لا رفيق له إلا المركب والبحر والريح وقد تبدّت له كأنها أنثى يمسك نهدها:

«بعد ثلاثة أعوام، كانت شمسٌ تسترخي فوق سرير الماء، وكنتُ بلا فرح.

أسلمتُ المركبَ ريحَ الشرقِ.

– لريحِ الشّرق إذا هدأت لمسات الأنثى –

كفُّ الريح تداعب شعري الأشيبَ، كفّي تلثُـمُ وجه الرّيح... كأنّي أمسك رأس النّهد... كأنّ يدِي ترتاحُ على زغبٍ كالقُطنِ... غفوتُ قليلا».

هذه الحركة السردية الأولى انتهت نومًا عقبته إفاقة، لكنّ سرد كبير البحارين لما وقع بعدها ووصفه لحاله يملآن القارئ شكًّا في أن يكون الشيخ قد رأى ما رأى يقظةً لا حلمًا، وإن أكّد أنه كان يقظان ونفى وقوعه في الحلم، إذ بان له أنّ البحر لم يعد البحر بل صار يمًّا «يرقرق بالأنوار»، وغاب المركب والصاري والدفّة والنهد، وصار هو شبيها بالطفل يسير فوق الماء فلا يسقط ولا يبتلّ:

«يقظانا كنتُ، وكان الموجُ يعربدُ... كان الماءُ، وكنتُ يتيما فوق الماء.

خطوتُ فلم أبتَـلَّ. مشيتُ. عدوتُ. رقصتُ. جلستُ:

يطوّقُني الماءُ ولا أبتـلُّ !!».

بيد أنّ الحركة السرديّة الموالية تمنح منطقا لما وقع لكبير البحّارين وتجعله ممكن الوقوع، إذ سرعان ما ظهر الطفل أمامه جليا متأنّيا لم ينأ ولم يختف:

«أصختُ السمع، وجُـلتُ بعيني:

كان الطّفل جليلا يسبحُ فوق الغيم.

رأيتُ غزالا يدنو منه.

رأيتُ –ولم يكُ حُلماً– كيف تقبّله الشّجراتُ... رفعتُ يدي.

لوّحتُ طويلاً. حيًّا، ثمَّ دنا. أطرقتُ حياءً.

كان الضّوءُ شديدا... كنتُ كليلٍ... كان الدّمعُ يبلّـلُ دمعي.

كان قريبا، مسكٌ يعبق من كفّـيه.

أشار فحَمْحمَ مُهرٌ بين يديَّ. ركبتُ المهر، عَـداَ بي شرقا».

فبعد بحث وملاحقة محمومين امتدّا سنوات، تحقَّق الحلم ورأى كبير البحّارين الطفل ولمس عن قرب تأثير حضوره في كل الكائنات والأكوان من حوله، فدنا منه الغزال وقبّلته الشجرات ولان له الغيم يسبح فيه كائنا نورانيّا ملائكيّا لا سلطة لقانون الجاذبيّة عليه. فلم يكن من الغريب والحال هذه أن يستمدّ الشيخ من وجود الطفل طاقات إحيائيّة حوّلت كيانه ووهبته قدرات خارقة هو الآخر، وكان ختام هذه الحركة السرديّة تسخيرَ المهر لكبير البحارين فركبه وعدا به شرقًا. فلكأنّنا إزاء رحلة معراج نحو أعالي السماء يسّر الطفلُ أمرَها لكبير البحارين، وإذا بالرحلة البحريّة الفاشلة تعوّضها رحلة سماوية بين الغيم وقد صار ماء والماء وقد استحال غيما.

ولكنّنا ما نكاد نطمئنّ إلى هذا المآل حتى نفاجأ بكبير البحّارين وهو الراوي في هذا المقطع،يخبر الفتيان المرويّ لهم ويخبرنا بعودة الطفل إلى الاختفاء من جديد متّجها إلى الغرب فيما اتّجه هو شرقا:

«كان البحرُ مساءً.

كانت شمسٌ تضحك فوق سرير الماء، ومهري يوغلُ صوب الشرق،

وكان البحر مساءً كان الطّفلُ توارى خلف الغيم... توارى غربًا».

وإنّ اقتران اختفاء الطفل غربا بالمساء وتكرار تركيب «كان البحرُ مساءً» كاللاّزمة وتكرار الفعل «توارى» توحي جميعها بمعنى النهاية وختام قصّة كبير البحارين مع الطفل، وهي ترسّخ من الناحية الدلاليّة ما أعلنه كبير البحارين أوّلَ قصّته استباقًا، إذأخبر الفتيةَ جازمًا بأن لا سبيل إلى إدراك الطفل. وقد جاءت المقابلة بين عدوِ الشيخ على المهر شرقًا وتواري الطفل غربًا معمِّقةً فكرة استحالة الوصول إلى الطفل، كاستحالة التقاء الشرق بالغرب.

لكنّ النص لا ينفكّ عن مفاجأتنا، فما خلناه خاتمةً ينفتح على خاتمة أخيرة، عن مقطع ختاميّ مرتبط بهذا المقطع السادس الكبير ومنفصل عنه في آن معا: هو مرتبط طباعيًّا فلم يُفصل بينهما بالنجوم الثلاث كما جرى عليه الأمر طيلة القصيدة، وهو مرتبط به نصيّا أيضا إذ افتتح بجملة «كان البحر مساءً...». لكنّ هذا المقطع الختامي ينحو إلى أن ينفصل انفصالا تامّا عن المقطع السادس بل عن مسار القصيدة كلّه، وكأنّنا إزاء أقصوصة قائمة على المفاجأة وتفجير الأحداث في ما يسمّى بلحظة التنوير. ذلك أننا بعد أن اقتنعنا برأي كبير البحارين باستحالة إدراك الطفل استنادا إلى تجربته الطويلة معه، إذ بالأسطر الأخيرة من القصيدة تؤكد تجلّي الطفل واندماجه مع الآخرين في فعل تحقّق فرديّ وجماعيّ عُبّر عنه باستعمال فعل «كان» تامًّا، يفتتح به كلُّ سطر دلالةً على الاكتمال:

«كان البحرُ مساءً...
كانت شمس ترقصُ فوق سرير الماء،
وكان الضّوءُ،

وكان المهرُ،
وكان الطّفلُ،
وكان الغيمُ،
وكنتُ،
وكانتْ،
كنـتُ،
وكـنّـا...
كُـنًّـا»...

ولكن صوت من هذا الذي يتعالى هنا في آخر القصيدة مترنّما بفعل «كان» متغنّيا بما يحيل عليه من دلالة الكينونة والتحقق والاكتمال؟ صوت من هذا الذي صرّف فعل «كان» مع ضمائر هو وأنا وهي، وانتهى إلى ضمير نحن مكرَّرا في السطرين الأخيرين منهيًا القصيدة بنبرة ملحميّة جماعيّة متفائلة تبشّر باكتمال الفعل وتحقيق الكيان الفردي والجماعي، وتعلم باندماج الطفل مع المجموعة أخيرا؟ هل هو صوت كبير البحارين وقد ورد هذا المقطع الختامي في ذيل روايته قصّتَه مع الطفل، أم هو صوت الشاعر راوي الرواة يعود إلى الظهور في ختام النص بعد أن اختفى منذ المقطع الأوّل الافتتاحي؟ إنّ استعمال ضمير الأنا مرّتين يمثّل في رأينا قرينة دالّة على أنّ المتكلم هنا هو الشاعر فعلا، فقد غلب على لغة البحار حين استعمل الأنا نبرةُ الانكسار واليأس وهذا ما نقله إلى الفتية أيضا، فكان حديثه إليهم قائما على المقابلة الحادّة بين الأنا، وهو (الطفل) وأنتم (الفتية)، أما الأنا الحاضرة في آخر القصيدة فهي أنا جذلى واثقة مظفّرة تتقدم الجماعة وتتغنّى بالانتصار الجماعي الملحمي، بالخروج من حالة النقصان التي جسّمها استعمال «كان»

فعلا ناقصا وناسخا حرفيّا إلى استعمالها فعلاً تامًّا، اقترن بتجلّي الطفل واستقراره بين الآخرين، كلّ الآخرين من بشر وأكوان ومهر وماء وغيم وضياء.

وعلى هذا النحو، انقلب العالم في آخر القصيدة بفعل تحقّق الكيان الجماعي حفلةً صاخبة اختلط فيها البشر بالضياءِ والماء، والحركةِ مجسَّمةً في المهر، والرقصِ،والمطرِ ينبئ عنه الغيم. كلّهم اندغموا في رباط من الانسجام والوحدة الكليّة، إذ سقط التناقض بين الكائنات وصار المساء ضياء وإشراقا للشمس، وانتهت غربة الأجسام عن كينونتها، وامّحى الانفصال بين الذات والعالم، وحلّت كل الكائنات في الوجود وحلّ فيها الوجود، فتحقّق ما يسمّيه الشاعر الفرنسي بول كلوديل «الولادة معا»[1] (co–naissance)، ولادة الأنا في الآخر والعالم وولادة العالم في الأنا، في ضرب من الأعراس الصوفيّة يعيشها الفرد كلما ازداد اتّصالا بالطبيعة، ولا تنتهي إلا لحظة الموت،فحينها ينقطع حضور الفرد في العالم وينفتح حضوره على داخله.

دلالات الطفل:

يكشف لنا مسار تحليل القصيدة أنّ دلالات الطفل مرتبطة بالعالم الشعري داخل النص أساسا، ففي مجراه تبنى ومن أحداث القصة التي انبنت عليها القصيدة تنشأ المعاني المصاحبة للطفل وتتطور. وفي ضوء ذلك يمكننا أن نفهم الآن سبب تقديم الطفل عاريا من الصفات والنعوت لا تحديد زمانيا أو مكانيا له، ولا

(1) Claudel, *Art poétique:* connaissance du temps, traité de la co-naissance au monde et de soi-même, développement de l'Eglise,1907, Société du Mercure de France, p. 182

إحالات مرجعيّة قد توحي للقارئ بصلة مّا بين هذا الطفل وشخص تاريخي محدّد في الواقع بمن في ذلك الشاعر نفسه. فلا نوافق في هذا السياق خالد الغريبي في ما ذهب إليه من اعتبار الطفل قناعا للشاعر محجوب العياري[1]. فعلاوة على أنّ شخصيّة الطفل لا تحقق الشروط الفنية والمضمونية لتستقيم قناعا على النحو الذي نجده لدى سعدي يوسف وأدونيس على سبيل المثال، فإنّ القراءة المتأنيّة تبيّن أنّ الشاعر لم يسع إلى أن يتّخذه قرينا له ولو أراد لفعل وحمّل الطفل صفات أو أفعالا أو مرجعيات تحيل على الشاعر، وقد قام بذلك في قصائد أخرى. ولا نوافق هذا الباحث أيضا في اعتباره قصيدة الطفل رجع صدى للنص السيرذاتي الذي صدّر به محجوب العياري ديوان «الطفل» ووسمه بعنوان «عن الطفولة... وأوجاع الكتابة: شهادة شعرية»[2]. فلا يكفي في رأينا افتتاحُ الشاعر ديوانا يحمل عنوان «الطفل»بالحديث عن طفولته لنقرأ القصيدة في ضوء النص السيرذاتي، ونرى في النص الشعر يإعادةَ كتابة للنص السيرذاتي، أواستعادةً لمرحلة طفولة الشاعر،أو التقاءً بين النصّين في التعبير عن «أحلام الذات وجراحاتها» كما يقول الغريبي.

لقد سعى محجوب العياري إلى أن ينحت من شخصيّة الطفل في قصيدته رمزًا أراده ذا دلالات عديدة متضافرة مفتوحة على التأويل. ولذلك حرص على أن يجعله خاليا من كل تحديد

(1) يقول خالد الغريبي في مقاله المذكور سابقا:» إنّ الطفل في قصيدة العياري تحوّل إلى بطل أسطوري أو قناع به تنكشف أحلام الذات وجراحاتها .وهي جراحات نجد صداها في نص السيرة. وكأنّ هذه الطفولة في نصّ الإبداع تنكتم على أسرارها لأنّها ببساطة طفولة هاربة تفرّ إلى الأقاصي وتتاخم العشق المطلق والفرح المطلق وتقاوم الزمن.»، مجلة نزوى، العدد 71، عُمان، يوليو 2012، 280.

(2) محجوب العياري، الطفل، ص. 5

ووصف خارج ما ورد عنه من إخبارات في سياق السرد القصصي، وقد كانت كما رأينا إخبارات قليلة جدا،سعيًا إلى تقوية الرمز وتوسيع القراءة التأويلية وتضييق مجال القراءة الإحالية المرجعيّة. إنّ مرجعيّة الطفل كامنة في ذاته وفي وجوده داخل النص الشعريّ أساسا. ولعلّ هذا السبب هو الذي جعل الشاعر يختار عبارة «الطفل» لا «الفتى». ذلك أنّ كلمة «الفتى» محمّلة بشحنة معنوية وأخلاقية تحيل إلى سياق فكري وحضاريّ محدّد يسجن الشخصيّة المحوريّة في القصيدة منذ المنطلق في فضاء دلالي ما قبليّ، أما «الطفل» فتمحّض هذه الشخصيّة للدلالة العمريّة الصرف،وبذلك تخلّصها من كل إحالة دلالية سابقة على القول الشعري، وتهيّئها لتكون حمّالةً لدلالات بكر جديدة منشؤها النص نفسه، وهي قابلة لقراءات تأويليّة عديدة تختلف باختلاف القراء واختلاف تفاعلهم مع النص الشعري، وباختلاف «موسوعة القارئ الشخصيّة» وفق مفهوم إمبرتو إيكو. ولا يستقيم تأويل هذا الرمز دون الأخذ بعين الاعتبار ما تكتنزه القصيدة من صلات عميقة مع مجموعة من النصوص الغائبة التي يتردد صداها واضحا في النص، من قبيل الإنجيل وقصص معجزات المسيح، وحكايات ألف ليلة وليلة وما تعجّ به من حكايات عن الحوريّات والسندباد وجزيرة الواق واق، والشعر الصوفي، وأخبار المتصوفة وقدرتهم على إتيان الخوارق والمعجزات.

على هذا النحو يجوز لنا أن نرى في شخصيّة الطفل كنايةً عن الشاعر مطلقا، الشاعر الذي يظل طفلا دائما مهما تقدمت به السن، القادر وحده من دون البشر على أن يحافظ على الحضور البكر في الوجود،فالدهشةلا تفارقه ولا سبيل للعادة إلى أن تسيطر عليه

كما تفعل مع الآخرين. ولهذا الشاعر دور قياديّ أيضا، فهو فتّاح الدروب ومكتشف الجزر والعوالم التي لم تطأها أقدام بشر قبله، ينير السبيل للآخرين ولكنه لا يرضخ لهم ولا يرضى بأن يمتلكوه ويدجّنوه ويدخلوه إلى عالمهم المعجون بملل العادة والألفة، المسطور بقوانين المقاييس والكميّة. ولهذا الشاعر قدرات المسيح والصوفيّين، بما أوتيه من قوة المجاز وسلطان الاستعارة، فعلى يديه وفي لغته تنصهر الكائنات في وحدة وجوديّة كليّة وتفقد الاتجاهات منطقها، وتتعطّل قوانين الفيزياء وتكتسب الأرض والسماء طبيعة جديدة فتشرق الشمس مساءً ويعدو النّهر فوق غيم وماء. إنّ هذا الطفل صامت لأنّ المجاز لغته وكلّ قول متى نطق وسمع نثر وزيف وموات، وهو ما إن يتجلّ حتى يتناءى، تراه الأعين فتعشى وتغشيها أضغاث الأحلام، فقدر الشاعر أن لا يُعرف ويُدرك ويُفهم ويُقال، زمنه لا زمن وقوله لا قول، إنّه لا ينطق كلمات بل يولّد اللّغة، وهو لا يصف بل من بين أصابعة تنشأ الموصوفات، هو أبدا آبق عن كلّ دلالة، هارب من سجن المعنى.

مع ذلك فقد انغلقت القصيدة بمقطع ختامي تعالى فيه صوت الشاعر يتغنى كما رأينا بالتحقق الوجودي الجماعي واكتمال الكينونة لدى كل الكائنات، وكان الطفل في قلب هذا العرس الوجودي الكونيّ الكليّ، هذه الولادة في الكون ومع الكون. وقد رأينا أنّ هذا المقطع جاء مسقطًا إلى حدّ بعيد على مسار القصيدة، اقتحم فيه محجوب العياري، راوي الرواة، القصّةَ وافتكّ من الشخصيات قياد السرد منهيا النص بنبوءة حالمة واثقة تجعل الطفل في مقدّمة هذا التحقق الوجودي الجماعي. فلعلّ في ذلك تعبيرًا عن تصورات الشاعر عن دور الشاعر الوجودي والحضاري، وعن

أشواقه الدفينة إلى أن يرى عالما بكرا جديدا يسطع ضياء ويرفل جمالا وانسجاما، كقطعة سمفونيّة يكون فيها الشاعر منشئ اللحن وقائد العازفين.

بناءً على ذلك، فإذا صحّ أنّ «الطفل» هو صدى للطفل محجوب العياري الذي تحدّث عنه حديثا موجزا في ما كتب من شذرات سيرذاتيّة قصيرة، فإنّ هذا الطفل هو بلا شكّ الطفلُ الذي حلم الشاعر بأن يكونه في قلب عالمه الشعريّ لا الطفل الذي كانه يومًا مّا في ستينيات القرن العشرين في إحدى قرى الشمال التونسي النائية. أفليس في هذه الحقيقة دليلٌ آخر على أنّ الشعرَ، الشعرَ الحقّ، يخلق العالم ولا يخبر عنه؟

خاتمة ليست كالخاتمة

ما زال صوت محجوب العياري يرنّ في أذني بإلقائه الفاتن وحشرجته النافذة إلى الأحشاء وهو يقرأ عليّ عن طريق الهاتف قصيدته التي كان قد فرغ يومها من كتابتها، وأراد أن أكون أوّل من يستمع إليها. كان ذلك قبل أربعة وعشرين عاما، في صباح مّا من صباحات سبتمبر سنة 2000. يومها لم يسلّم ولم يحيّ تحية الصباح ولم يسأل عن شيء. بدأ المكالمة بعنوان النص وأنهاها فور فراغه من قراءة القصيدة، على أنّي كنت أقاطعه أحيانا لأطلب منه إعادة قراءة بعض المقاطع أستمرئها وأطيل الاستمراء وأتمنى أن لا يصل هذا النصّ الرائع إلى نهايته. ثم أرسل إليّ محجوب القصيدة وقد نقّحها قليلا، وبعيد سنوات صدرت في ديوان حمل اسمَها عنوانًا. وكنت في الأثناء قد أزمعت أن أكتب مقالا أو دراسة فيها أو شرحا وتحليلا لها، وأعلمت محجوب بذلك واشترطت على نفسي أن

لا أكتب إلا ما ضاهى هذه القصيدة عمقا وجمالا. ومرّت الأيام والسنوات وطالت عشرتي لهذا النص وكنت أستذكره من حين إلى آخر وأضيء به عتمة الروح وأتّخذه أنيسا إذا ما ادلهمّت من حولي أماسي الغربة. وها إنّني بعد تردد دام أربعا وعشرين سنة أكتب في «الطفل» هذا النصّ وأسعى إلى أن أقول حبّي للقصيدة وصاحبها. ولكنّي ويا للأسف لم أستطع أن أحميها من مشرط التحليل ولم أحل دونها ودون النثر يقضمها ويقطّعها أجزاء ويذهب بما فيها من وهج وجمال ووحدة. فمعذرة أخي محجوب وصفحا جميلا!

محجوب العيّاري: شاعر السيرة

منصف الوهايبي

سأمــوتُ من وَلَــهٍ.. أمــوتُ
سأموت حقًّــا، لا مجازا..
ثُــمّ يطـــويني السّــُــكوتُ

سأمــوتُ حـقًّــا، إنّـما
من لحم أغنيتي ستطلعُ كرْمةٌ
سيحطُّ فوق جـبينها حبقٌ وتُوتُ
سأمــوتُ ؟
وهْــمٌ ما أشاع المـيّـتُــونَ
وهــلْ أخُــو وَلَــهٍ.. يمُــوتُ ؟
هــلْ أخُــو وَلَــهٍ.. يمُــوتُ ؟

لكأنّني وأنا أعود إلى قراءة شعر محجوب العيّاري، وأستعيد ظلّه، أتملّى ميناء تونسيّا، أو طبيعة تونسيّة خضراء، في ساعات الفجر الأولى حيث تعوّدت منذ سنوات «الكتّاب» في ريف «عين مجّونة» (ولاية القيروان) أن استيقظ.. أرى خضرة مبلولة بندى الليل، ومراكب وزوارق صغيرة بألوان رماديّة ناصلة أو تكاد؛ ثمّ هي مشرقة، وأقول في نفسي: هي «هنا» مثلما هي «هناك». أعني «وجودها في الكون» ووجودها في كونها الخاصّ».

ذلك هو بيت الشعر الذي تسكن فيه الشعريّة، وتسكن إليه في شعر محجوب. لكأنّي أنظر إلى صورتي في المرآة، وأتملاّها وهي تنظر إليّ ولا تراني: مزيج من شفيف الرؤية وعتمتها. تلك حالي عندما أكتب عن شاعر صديق أحببته وأحببت صدقه وإخلاصه للشعر:

ربِّ اشتبهتْ سُبُلي:
وهْماً صرتُ،
ووهماً صار الوهمُ،
وكلُّ يقينٍ...
إلاّ سلمى.

تلك المرأة
كَلِفٌ بامرأةٍ لا يعرفُها
كلفٌ بيديْها المُدهشتيْن وبالأقمار تُعربدُ فوق جدائلها.
لم يكتبْ شعرا.
قال فتاتي كتبت كلّ الشّعر.
يداها -أعرف أني سوف أضمُّ يديها يوما- قمران بطعم التّوت،
وبسمتُها، سبحان الشعر،
فكيف سأكتب شعرا،
وأنا الموعود ببسمتها
تلك الواقفةُ الآن على أهداب الغيم تهيّئ متكأً للفرحة،
فرحتِنا الأولى...
****
كلفٌ بامرأةٍ لا أعرفها.
لا أعرف أين تقيم،

ولا من أين ستطلع فارعةً كالشمس، تُجلّلها دهشتُها القُصوى...
لا أدري إن كان سيحدث ذلك ليلا،
أو قبل غياب الشّمس،
وهل سيكون خريفاً ساعةَ تأتي.*

على أنّ تجربة محجوب لا تُكْتنه إلاّ في سياق تجارب مجايليه، على تفاوت نصوصهم. وهو ينتمي إلى «الجيل الذي يمثّل الموجة الثالثة في حركة الشعر التونسي الحديث» ويُعدّ أحد رموزها.

وقد ألمّت بتجربته الشعريّة شأنه شأن هؤلاء مؤثّرات كثيرة: رومنطيقيّة «غنائيّة» في مرحلة الشباب، ولكن لم ينقطع أثرها في دواوينه اللاحقة؛ حتّى عندما تطوّرت تجربته، واكتسب معرفة أعمق بالشعر وب»الصوفيّة» و»الرمزيّة»خاصّة، وأخذ من الآداب الأجنبيّة بنصيب بحكم ثقافته وعالم الكتب الذي يعيشه ويعيش فيه. هو، وهذا ممّا يحمد له، لم يهجر الأدب العربيّ القديم، ولا مؤثّرات شعراء العرب المعاصرين مثل السيّاب وسعدي يوسف ومحمود درويش... ونحن نقف في أكثر قصائده، على شعريّة ذات رأسين أوهي تُطلّ في اتّجاهين اثنين: اتّجاهٍ مُنشدٍّ إلى «المعنى» وإلى مواثيق الكتابة وتقاليد القراءة؛ حيث النصّ يجسّم موضوعا أو يستنطق فكرة، واتّجاهٍ يجعل أساس الكتابة الصورة الاستعاريّة قريبة المأخذ، وإن وشّاها استرسال خياليّ لا منطق له إلاّ منطق النصّ من حيث هو نشوء وتكوين أو حركة حرّة؛ قد تترجم في جانب منها انتشار الذاتيّة الشعريّة، كما هو الشأن في أكثر نماذج الشعر «الغنائي»:

مضى أجملُ العُمر

عامٌ يودّعني.
أذكرُ الآن مريمَ -كنا التقينا شتاءً- لها بسمةٌ مُهلكهْ.
مطرٌ في الزّقاق المحاذي لتفّاح جارتنا.
كنتُ مستوحشا في انفرادي.
معطلةٌ بئرُ حُلمي، وبي بعضُ ما يجعلُ الرُّوح تبكي.
أُسرّحُ عيني بعيدا،
أرى من خلال الشَّبابيكِ تُـفّاحةً نصفَ حمراءَ تهمي على حلم جارتنا...
مطراً يغسل الآن شُبّاكها،
رُوحَها،
مطراً يرتوي من يديْها...
تُعاودني مريمُ الآن طيفا شريدا:
- تضعضعتُ منذ افترقنا.
- تضعضعتُ أيضا.
- أمَا من سبيل لكي نحتفي بالشتاء ؟

وفي ما عدا هذا «الاسترسال»، فإنّ محجوب مأخوذ في شعره بالصور القريبة الدّانية، مثلما هو مأخوذ بالأفكار البعيدة. ولم يكن بالمستغرب أن ينجرف إليه ما ينجرف من أضواء الحاضر الشعري وظلاله؛ ولكن بلغة شموليّة تدور في مدارات قريبة إلى عناصر الكون والحياة.

وأكثر شعره يزاوج بين الصور المجازيّة القريبة والجمل الإشاريّة؛ ويتمثّل هواجس الذات وحالاتها الوجدانيّة وإحساسها

بالعجز والصدع والخواء، في غنائيّة تحتفي بالأشياء والتفاصيل الصغيرة.

وربّما راهن بعض شعره على الأشكال الحديثة، لكن دون أن يأخذ بكلّ مكوّناتها وتحوّلاتها؛ في بنية الخطاب الشعري.

ومحجوب منشدّ بحكم تكوينه الأدبي إلى الإيقاع الوزني، سواء تعلّق الأمر عنده بقصيدة البيت أو قصيدة الشطرين(ما يُصطلحُ عليه خطأ بالعمودي) ؛ وهو»نقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب»، أو «قصيدة التفعيلة» أيضا؛ على قلق التسمية؛ إذ لا أثر لمصطلح «تفعيلة» في المدوّنة العروضيّة المأثورة:

مولاي

مـولاي، باغتني شيبي على صـغـــــري
وشـابت الـرّوح، صـار القلـب مُشـتعلا

وطـال تيهـي وترحالـي، فهـل قـدري
أن أسـفح العُمـر يـا مـولاي مُرتـحلا

فـي كلّ درب أنـا روحـي مُوزّعـةٌ
حتّـى شـظاياي أضحـتْ تـملأ السُّـبلا

هابيـلُ، قابيـلُ مُجتمعَيْـن كُنتُهُمـا
أنـا القتيـلُ، أنـا الباغـي الـذي قَـتَلا

أنـا ائـتلافُ فُصـولٍ طالمـا افترقـتْ
أنـا انفصـال الـذي قـد كان مُتّـصِلا

وللقافية في تجربته، شأن في تحقيق التناسب والتناغم المطلوبين في الشعر «الموزون». وهذا ممّا يستوقفنا في كلّ دواوينه وفيها كلّها يحرص الشاعر على القافية من حيث هي لازمة إيقاعيّة أو فاصلة إيقاعيّة بين السطر والسطر الذي يليه.

ويستوقفنا هذا الحرص على الإيقاع المأثور، في كلّ أنماط الشعر لديه.

وقد نكون أقرب إلى طبيعة قصيدته إذا حملناها على لون من ألوان الصّوفيّة، ونحن نقف فيها على مظاهر التّصوّف كما يجلوها إحسان عبّاس في الشّعر العربيّ الحديث مثل ظاهرة الحزن العامّ الهادئ اللاّئب والحلوليّة الكونيّة مثل اتّحاد الشّاعر والأرض والمزج بين المحسوس والمتخيّل والظّمأ النّفسي لمعانقة المتوقّع أو الأمل المطلق. ولعلّ هذا ما يجعل النماذج التي أتمثّل بها، تنضوي على اختلافها إلى «شعريّة الأثر» أو ما يطويه النسيان وتعفّي عليه الذاكر:

سأشكوكِ، مريمُ، ما حلّ بالرّوح منذ افترقنا:
سِباخاً من الملح صارت سبيلي...
«حماةُ الحِمى» لم يعودُوا حُماةَ الحِمى...
صاحبي... نورُ عيني، نديمي، رفيقُ المسرّات والضّيق قد صار منهم،
وفي ما مضى كان منّي:
يحبُّ النّبيذ المسائيّ في فَيْءِ نخلتنا...
كان في سُمرتي، أجعدَ الشعر مثلي، وعيناه في لون عينيَّ...
يغشى المُصلَّى الذي كنتُ أغشى،
ويتلُو من الذِّكر ما كنتُ أتلُو،

وينشدُّ للشِّعرِ، شِعرِ الصعاليك والنّابغهْ.

أمس الفائت جاءتْ.
خلعت معطفها.
جلستْ وجلستُ قبالتها.
مرّ الليل، وسلمى تملأ كأسي،
وأنا أشرب كالمخطوف وتشرب حتّى أورق في قلبينا شجرٌ،
واشتعلت أقمارْ.
طربتْ سلمى، فنقرتُ وقد أثقلني الوجدُ على دفّي.
كان النّقرُ خفيفا... رقصتْ سلمى.
صار النّقر صلاةً... سلمى صارت نهرا يجري
دمعا صار النقرُ... احتدم الرّقص...
سيكونُ خريفاً ساعةَ تأتي...
ستجيء مساءً، في فستان أزرقَ، أزرقَ مثل العُشب،
ستأتي ومظلّتُها في يدها تعلوها ريشةُ طاووسٍ،
قرط يتألّق فوق جديلتها اليسر
عقدٌ يلثمُ شهدا ليس ألذّ ولا أشهى.
ستكون بغير حقيبتها اليدويّة،
صاحبتي لا تحتاج إلى هاتفها الجوّال، ولا تحتاج إلى مرودها، أو مرآة، أو قارورة عطر...
سيكون مساءً ساعة تأتي، وستُومئُ ساعةَ تُبصرني.

والحقّ أنّنا لا ننكر وجود سمات مشتركة بين التصوّف والرومنطيقيّة في هذا الشعر؛ فكلاهما يصدر عن قلق الوجود والرّيبة في الآخر (المجتمع)ويتمثّل نوعًا من الاشتياق إلى العزلة

والتّوحّد بالطّبيعة، كما هو الأمر عند محمّد الغزّي والشابي؛ ويكاد يحصر الشّعر في الإعراب عن خلجات الوجدان والتّعبير عمّا تستفيض به الذّات وهي تواجه وعيا ذاتيًّا آخر هو يقينها وحقيقتها. وهي سمات قد ترجع إلى ألوان من المعرفة وسمت ثقافة الشاعر بميسمها. على أنّها رؤية اتّسعت آفاقها وترامت حدودها بثقافة حديثة أغنى. وقد نُدانِي تجربته إذا اعتبرناها أقرب إلى التّمثيل العامّ لخصائص القصيدة العربيّة في الثمانينات من القرن الماضي من حيث الإيقاع والموضوعات.

على أنّه إذا كان من الصعوبة بمكان حشر محجوب في مدرسة، أو حساسيّة شعريّة بعينها؛ فهذا لا يعني أيضا أنّ تجربته الشّعريّة خارج كلّ تصنيف؛ وهو الحريص على أن يكون نصّه في سياقه التّاريخيّ أو ما أسمّيه «شعريّة الحياة»؛ لا فقط بمعنى أنّه يؤرّخ لزمانه أو يشهد له وعليه، وإنّما بمعنى أنّه يصدر عنه في لغته وبلاغته. صحيح أنّ لغته، وبخاصّة الشّعريّة موصولة بذاكرة الشّعر العربيّ. وهذا يطرح على الشّاعر المعاصر مهمّة شاقّة جدّا، وهي أن يتقصّى عن زمنيّة «شعريّة» يتجاوز بها زمان القصيدة العربيّة القديمة التاريخي، ويغادر بفضلها أيضا زمانه هو، ليلج ما نسمّيه»الزّمنيّة الشّعريّة»، أي الزمنيّة التي نرى ضمنها إلى القصيدة العربيّة القديمة من داخلها، ولعلّها من دون ذلك هو سطح أبكم. وأقدّر أنّ هذا ما كان محجوب يحاول القيام به في قصائد غير قليلة.

يلتقط محجوب الخيط هذا الحبل السري الواصل بين الذات والشعر لغة الرموز وصانعها؛ الرموز التي بها نحيا ونعيش ونلعب. والشعر عنده حياة، بل هو المعيش نفسه واعيا بأنّ عمل الشاعر هو فعل القول، وليس المناسبة بين القول والفعل. ومن هذا المنظور،

يمكن القول إنّ شعريّة نصّه هي «شعريّة الحياة» حتّى وهو «يتغنّى» بالموت حيث القصيدة تقول هذا الشيء أو ذاك الذي يتعذر قوله في لغة المعيش والتخاطب والتواضع، حيث نلوذ عادة بالصمت لنقوله و«الصمت إن ضاق الكلام أوسع» (أبوالعتاهية)، أو نفصله عن العالم حتى يقال ويعاد قوله أول مرة. هذه الإشارة تعزز رأيي في أن القصيدة عنده«لا تتعلق بالتخاطب» وإنما هي «تنشئ قولا، وبيانا لا يستمد سلطته إلا من نفسه». وقد يتساءل القارئ بلسان الفلسفة: «من يتكلم هنا؟ وبأي عالم تتزيّن التسمية؟ وإزاء ماذا ينبغي أن نشارك هكذا في اقتسام حالة تعجب؟ ولا شيء في هذه الكلمات، بالممكن تبليغه»؟

والجواب السائغ أنّ القصد عند الشاعر هو التلفظ بالكائن أو بالفكرة، إلى الحد الذي يتلاشى فيه الموضوع ويتبدّد. ولعلّ في هذا مكمن النبرة الصوفيّة في شعره وفي الإيقاع الكمي النبري الذي يأخذ به؛ وبخاصّة عندما ينشد شعره. أقول هذا وأكاد أقطع به وأنا أقرأ ما يرشح به النصّ من جهة، وما يخفيه أو يضمره من جهة أخرى وأعني «ذاكرة الزمن» نفسه. وأما الملاحظة الأخرى التي يثيرها سؤال القارئ«من المتكلم» أو المتلفظ؟ فهي تتعلّق عيانا بسلطة يمكن تعيينها هي سلطة شيء «مثبت» وسط حقل من المجهول «عالم الموت؟» ذاك الذي يطرح على نفسه سؤال منشئه أو أصله؛ أي هذه الحمأة الأوّلية حيث يضرب بجذوره.

إنّ القصيدة «تمسرح» سؤال سلطتها الخاصّة بها، حسب حدس الشاعر؛ وهي تنشر مساحة من مقروئية غير إشكاليّة. ومن هنا يتسنى القول إن القصيدة «لا موضوع لها» أو هي تلغي الموضوع من حيث هو قادح معنى أو حامل دلالة. أو لأقل هي أقرب إلى

«الرسم الحركي» أو الكتابة المتحرّرة من الأعراف الفنّية التقليديّة؛ أو هي تتميز بنوع من الانسياح اللغوي والاسترسال الخيالي، الذي لا ينهض له منطق أو سند إلا من النصّ نفسه؛ ذلك أن المقصود عند الشاعر هو «فعل الشعر» وليس موضوعه، أو هذه الحركة اللغوية الحرّة من حيث هي غاية في ذاتها. والشعر بهذا المعنى نشوء وتكوين وحركة حرّة، حتى لو أفضي إلى الاستهانة بأنساق اللغة وأعرافها. وفي هذا ما يؤكد أن القصيدة لا تسعى إلى عرض موضوعيّة عالم، يمكن اقتسامها؛ وإنما تكابد العمق المرن لسؤال ما بكل أصدائه. وهذا يشبه تقريبا ما يقوله بعض الفلاسفة «باديو» من أنّ قسما كبيرا من القصيدة «يهدف تحديدا إلى نبذ الموضوع، وإلى أن يكفّ الفكر عن أن يكون في علاقة بالموضوع»؛ والموضوع في السياق الذي نحن به هو ما يقابل الذات. هي عمليّة مخالفة أو إبدال ينزع إلى تذويب الموضوع بتوزيعه الاستعاري اللامتناهي. وهو في تقديري أشبه بالمجموع غير المتناهي في الرياضيات، أي الذي يكون عدد عناصره غير محدود. غير أن هذا لا يسوق إلى القول بـ«لزومية» القصيدة، وكأنّها إطلاقا في حالة الفعل اللازم غير المتعدّي؛ فمحو الموضوع أو تذويبه، ليس دليلا ولا قرينة على تخلّ أو عدول شعري عن»القول» أو عن»التفكير»؛ وإنما هو محصّلة نزوع إلى تسمية «ما هو كما هو». والمقصود هذا الكائن أو هذا الكون أو هذا الوجود الذي يتعذّر حدّه، إلاّ انطلاقا من فرضيّة طرحيّة، بالمعنى الرياضي؛ أو إخراج شيء من شيء: إخراج الحياة من الموت. وفي هذا المستوى أي النزوع أو التوق والطموح، تتميّز القصيدة من حيث هي «تفكير في الفكر» أو هي «فكر الفكر»؛ أو هي فكر أي شعر في حالة فعل. لأقل «فكر محسوس». وبعبارة أخرى لعلّها أقل تعقيدا فإنّ «صوفيّة» محجوب إنّما تعضدها الرغبة

في تفكير شيء ما حتى لو كان الفكر نفسه، وأمّا القصيدة فتفكّر هذا الشيء حتى يكون شيئا ما. ما أختتم به هذا المقترب هو ما ترسخ لديّ من أن ما تفكر فيه القصيدة هو «قصيدة الكون التواجدية» تلك التي لا تصوّر الشيء أو تشهد له وحسب، وإنّما تتوق إلى أن تكون الشيء نفسه الذي تستدعيه أو تستلهمه. وكأنّ من أبرز وظائف الشعر أن يعيد إلينا وعي الأشياء وعيا كليا، ويبعث زمنا جديدا من الكتابة، زمن ما قبل اللغة، حيث كانت علاماتنا أشياء. ومن ثمّة كانت مطلقة، ولكن المسافة بين العلامة والشيء، تم قطعها. ونعني الشيء الذي لا تنتظمه أيّة موضوعيّة. لعلّها إذن الكتابة التي تحاول أن تحوز خصائص الشيء نفسه، أو شعريّة بنيته لا محتواه، في سياق من دلالاته تعزيز التسمية وتقوية الإحساس بها أو تكثيفه؛ بكل ما يمكن أن تفضي إليه التسمية من تثبيت الوجود وسدّ ثغراته ومهاويه.

غير أنّ هذه الثّنائيّة تتقوّض في نصوص أخرى؛ أشبه بـ«طاق زخرفيّ» هو مجرّد رسم في جدار قائم. أعني نافذة صغيرة مرسومة لا تفتح على شيء ولا على فضاء. لأقلْ نافذة عمياء! ليس لها من كلمة «نافذة» إلاّ الدّالْ إذْ هي لا تخرق الحائط ولا تجوز منه ولا تخلص عنه. عتمة للعين وغشاوةْ ما دام هذا الشّعر يجري وينعطف في مناطق الدّهشة والغرابة والمصادفة.

المراجع

1. تداعيات في الليلة الأخيرة قبل الرحيل، تونس: دار الجويني للنشر، 1988.
2. حالات شتى لمدينة، الطبعة الأولى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990. أعيدت طباعته سنة 1996 في سلسلة: مكتبة الأسرة.
3. حرائق المساء... حرائق الصّباح. الحمامات: بيت البحر المتوسط، 1993
4. أقمار لسيدة الشجرات، نابل: الصقر العالمية للدعاية والنشر، 1997.
5. القصائد الأولى، نابل: الصقر العالمية للدعاية والنشر، 1997.
- 6 الطفل

محجوب العياري
الحيّ الميّت والميّت الحيّ

آمال مختار

إني آراه،ها هنا، ها هناك، في مكتبه بالمكتبة العمومية بنابل، على المنبر يلقي قصيدا بصوته الجهوري المستعد للإلقاء، يركض هنا وهناك في قاعة الندوة يعدل هذا التفصيل،يراضي هذا الشاعر، يروي نكتة لاحد أصدقائه الخلّص والذين تناثروا في الغياب بشتى أنواعه، واحدا تلو الآخر اثر حوادث في زحمة الواقع وعواصف الحياة دمّرت ما دمّرت .

ها هو يأخذني وبعض الذين كانوا خلّصا ركضا بعد الندوة الي، حانة» لا روتند «على البحر مباشرة حيث يقطف في ذلك المكان / الجنّة بالنسبة له نتفا أو قطرات من رحيق ذاك السحر الذي لا يشبع منه، منادمة أشقاء الروح،الخوض في أرض الإبداع الخصبة والتحدي،أنّه العنيد،المشاكس الذي يروم كسب السبق بتحدي الكبار . لقد كان يعلم علم اليقين أنّه من طينة الكبار، وها إني أراه منكفئا على وجهه على الطاولة، لكأنّه نائما، أهزّه من كتفه : محجوب، محجوب،أفق يا محجوب ...

لماذا تبالغ صديقي في كل شيء، لماذا تعشق الركض حتى منتهى الهاوية،ألا تدري أنّ المبالغة قاتلة.

يفتح عينيه الواسعتين ويقول :أنا حيّ يا «سميرة»، لا عليك يا عزيزتي سآخذ انا الأولاد إلى المدرسة، ثمّ يفرك عينيه ويضع نظاراته ويحدّق فيّ، يدخل في رحاب ضحكة صاخبة ويقول: «لا عليك صديقتي كنت في زيارة خاطفة عند الله، انّه يحبني ويحبّنا نحن جميعا أبناءه المهمشين في هذا الواقع الزفت...

يعود للضحك المجلجل نكاية في حزنه الأبدي الراكد في قاع روحه الهشّة مثل وردة ويواصل : «هات الفول يا ولد،صديقتي شقيقة جنوني تعشق الفول ولا تعشق الرجال» .

يفرد محجوب دفاتره المخطوطة بأشعاره ويقول لي بوجه طفولي يشعّ فرحة نقيّة كسريرته :» تعالي سأقرأ عليك قصيدتي الجديدة «

اخفض من تنفسي واتهيأ لسماعه بينما يغمض هو عينيه مثل شيخ سيرتّل قرآنا .

يغادر منتهى غيمته ويعود متفحصا وجهي يستجلي وقع قصيدته على روحي فأقول : «ساحرة يا محجوب، ساحرة هذه السلمى أهيّ حبيبتك،في القصيدة أم في الحياة ؟ «

يضج و،يقف ويقوم، يضحك ويمرّر كفيه العريضين على فوديه ويقول وهو ينظر للبحر أو قد يكون غرق بروحه في غياهب زرقته ويقول : «سلمى هي زوجتي، سلمى هي أمّي، سلمى هي انت، سلمى هي كل صديقاتي، سلمى هي كل حبيباتي القديمات ً و القادمات، انّها المرأة الحلم،المرأة السند، المرأة الحضن الذي ألوذ إليه عند انكساري، وعند وجعي وجوعي ً و عطشي، انها تلك المشتهاة التي أوحت بالشعر للمتنبي وأبي نواس ومحمود درويش

وأولاد أحمد وأدونيس، انّها تلك التي بحث عنها الشعراء منذ بداية الكون والأنبياء،إنّها امرأة الوحي، أتفهمين يا صديقي ماذا أعني .»

يعبٌ محجوب الكأس تلو الأخرى بعطش أبدي للإرتواء دفعة واحدة ويدخّن السيجارة تلو الأخرى بشراهة المدمن على أي سحر يسحبه من واقعه الذي ناضل بشراسة لتغييره كما ينبغي أن يكون الواقع الفاضل مثلما حلم به في مدينته الفاضلة، غير أنّ وعيه الأكيد بأنّ ذلك الواقع لن يتغيّر إلى الجنّة التي تسكن رأسه أتعبه بل عذبه وأشعل في أعماقه نيران فتنة معقدة بينه وبينه .

بين محجوب الرجل العادي الموظف والزوج والأب والابن والزميل والصديق وبين محجوب الشاعر، الفنان المفتون بسحر الشعر وغواية الإبداع .

كانت بداخل محجوب رغبة شرسة تدفعه إلي أن يفكّر جادا في أخذ الجميع من أحبائه عنوة إلي بلاد الإبداع والجنون الفني . كنت أراه يحاول مسك كل الذين يحبهم وما أكثرهم من أياديهم وجرجرتهم إلي ذلك العالم المسحور الذي يسكنه وتقيم فيه روحه الوردة البيضاء،كان في صراعه المرير ذاك بين الرّجلين المختلفين يحاول على الدوام أن يغادر مثل غريق ذلك البرزخ المتشائل إلى ضفة السحر والجنون مع أحبته ليعيشوا في مدينة الإبداع الفاضلة .

غير أنّ أغلب أحبّته لم يدركوا للأسف ذاك الجحيم الذي كان يعيش فيه في برزخ الصراع، أغلبهم كان ينظر إليه من الخارج على أنّه رجل ربما غير مسؤول أو سكير أو خائن أو مجنون غير أنّه لم يكن كذلك قط .

كان طفلا حاملا بدهشة أبدية لا تنطفأ وعندما ينتبه الرجل الذي هو عليه أنّ ذلك الطفل الذي يتلاعب بالكلمات كبهلوان ويبني قصورا من الأحلام سيفقد دهشته تلك او لعبته تلك كان يركض الي السيجارة والكأس،كان يركض إلي أرواح الأشقاء الشركاء معه في نفس «البلية» لكن لم يكن جميعهم يستجيب للحظات خوف الطفل فيه . كان يثور ويزمجر مثل البحر في العاصفة ويصرخ ويحطم كل شيء يعترض سبيل غضبته تلك،حتى ما كان يعتبره صداقة مقدسة، وكان يرى في ذلك خيانة وطعنة ماكنة للطفل النقيّ فيه،للشاعر الموهوب فيه، للفنان والفيلسوف الحالم بمدينته الفاضلة .

ثم تنتهي العاصفة «العيارية» ليعود الرجل الي قواعده غير سالم مثخن بالجراح .

ولكنّه يواصل فيرتدي بدلة الواقع، يعتذر عما ارتكب مما يعتبره القوم حماقات وخروج عن السائد، يواصل بخطوات مخذولة ونظرات منكسرة،لا صديق له غير سيجارته وكأسه وقلّة قليلة من المجانين أشقاء روحه المهبولة شعرا وابداعا .

كان يذهب الي الموت حثيثا وبارادته، كان يعلم أنّه سيموت وكان سعيدا بذلك في بعض الأحيان،كان يعتقد أنّ في موته خلاصا من حياة البرزخ التي دمّرته فرثى نفسه وهيأ مقعده في الحياة بعد مماته ليظل علي الدوام حيًا يرزق فينا يتنفس أنفاسنا ويعيش بين جنباتنا .

محجوب العيّاري شاعر بصيغة الجمع

فتحي النصري

تصدر كلّ دراسة نقديّة عن فهم للشعر والشعريّة. ويوجّه هذا الفهم سواء كان معلنا أو ضمنيّا القراءة والأحكام المتولّدة منها. غير أنّ الفهم الذي طالما صدرت عنه في مقاربتي الشعر المعاصر ولا سيّما في طوره الراهن لم ييسّر لي مباشرة منجز محجوب العيّاري الشعريّ، ذلك أنّي ما زلت أعتقد أنّ التحوّلات التي طرأت على الشعريّة الغربيّة الحديثة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والتي شكّلت أساس الحداث ةالشعريّة ومرجعها الجماليّ ثبّتت فردانيّة الشعراء. وقد عبّر ستيفان ملاّرمي عن هذا التحوّل الراديكالي بقوله:» نقف في هذه اللحظة على مشهد استثنائيّ في تاريخ الشعر كلّه: كلّ شاعر، في ركنه، يعزف على ناي خاصّ به، الألحانَ التي تروق له، فلأوّل مرّة، ومنذ البدء، لم يعد الشعراء ينشدون في جوقة.»[1].

ولا تنطبق هذه المقولة على أيّ طور من أطوار الشعر التونسيّ انطباقها على طوره الراهن. فبعد امتدادات الغنائيّة الذاتيّة في خمسينيّات وستّينيات القرن الماضي (أحمد اللغماني، نورالدين

(١) ورد في، Michèle Aquien, Dictionnaire de poétique, Librairie Générale Française, p. 12

صمّود، جعفر ماجد، زبيدة بشير...) وبعد حركة الطليعة في أواخر الستينيّات وأوائل السبعينيّات وحركة في غير العمودي والحرّ ثمّ انخراط بعض الشعراء في بداية الثمانينيّات أو إدراج النقّاد لهم في بعض الاتّجاهات(الاتّجاه الواقعيّ، الاتّجاه الكونيّ أو النزعة الصوفيّة...) مالت الممارسة الشعريّة إلى تكريس الخصوصيّة الفرديّة. ولعلّ في هذا المسعى ما يؤكّد نزوع الشعر إلى تحقيق جوهره باعتباره علاقة ذات بالعالم ووعيا مخصوصا بالوجود وسيرة وتاريخا وفعلا فرديّا خلاّقا ومجالا للحرّيّة والابتكار. ولعلّ قدرة الشاعر على استحداث لغته الشعريّة تمثّل المعيار الأساسيّ الذي به تعيّر شعريّته.

غير أنّي كلّما عاودت قراءة منجز محجوب العيّاري بحثا عن الرؤية المتحكّمة في ممارسته الشعريّة،ونعني بالرؤية «أن نستطيع، من البنى اللغويّة القائمة أمثالا للموجودات وضعا أو وهما، أن نترصّد البنى العميقة التي ترتدّ إليها مختلف المنجزات النصّيّة باعتبارها الوالدة التي احتضنتها أو البؤرة التي أشعّت بها»[1]، ازداد يقيني أنّ شعره يستقي من شعريّات مختلفة ويستلهم نماذج متنوّعة من الشعر المعاصر. فهو مجْمع أصوات وملتقى نزعات. وممّا رسّخ عندي هذا الانطباع مصادفتي ما يؤكّده في كتابات بعض النقّاد. فقد ورد في تقديم محمّد القاضي لديوان محجوب العيّاري «حرائق المساء... حرائق الصباح» قوله: «وكنت كلّما قرأت شعره خرج لي من تلافيف كلماته صوت يرقّ حينا حتّى يضارع الحفيف ويعنف حينا آخر حتّى يصبح زمجرة صوت مهدهد تارة مهدّد

(1) حمّادي صمّود، في نظريّة الأدب عند العرب، ط. 1، النادي الأدبي الثقافيّ بجدّة، المملكة العربيّة السعوديّة، 1990، ص. 153.

تارة أخرى، واعد طورا متوعّد طورا آخر. إنّه جمع من الأصوات والطبقات في واحد.»[1].ويتجلّى هذا الجمع بين مشارب مختلفة من الشعريّة العربيّة المعاصرة في مستوى الشكل الشعريّ مثلما يتجلّى في الأسلوب والمعاني والنزعات الشعريّة.

ففي زمن تأجّجت فيه معركة الأشكال الشعريّة وطفا فيه من التعصّب للشكل الشعريّ ما جعل أجيالا من الشعراء يقفون ممارستهم الشعريّة على شكل واحد يلزمونه ويتعصّبون له ويسندون إليه من المزايا ما يقدّرون أنّ غيره من الأشكال يفتقر إليها، نجد محجوب العيّاري يجمع في منجزه الشعريّ بين النظم الحرّ والشعر العموديّ وقصيدة النثر. غير أنّه تجدر الملاحظة أنّ دواوين الشاعر الثلاثة الأولى ««تداعيات في الليلة الأخيرة قبل الرحيل»[2] و»حالات شتّى لمدينة واحدة»[3] و»حرائق المساء حرائق الصباح» والتي أعاد نشرها في كتاب واحد بعنوان «القصائد الأولى»اقتصرت على الشعر الحرّ باستثناء قصيدة واحدة بعنوان «الشهيد»[4]، وهي قصيدة قصيرة من سبعة أبيات على «البسيط»، ولكنّ الشاعر انزلق في البيت الأخير منها إلى الكامل:

(1) محجوب العيّاري، حرائق المساء حرائق الصباح، منشورات بيت البحر المتوسّط، 1993، ص. 9ـ 10.

(2) صدر في طبعة أولى عن دار الجويني للنشر، تونس، 1988، ثمّ في طبعة ثانية ضمن «القصائد الأولى»، مطبعة مؤسّسة الصقر العالمي للدعاية، نابل، تونس، 1997. والطبعة الثانية تختلف كثيرا عن الأولى إذ حذف الشاعر عددا من القصائد ونقّح البعض الآخر وأدرج قصائد أخرى في ديوان ثان «حالات شتّى لمدينة واحدة، وقد ارتأينا أن نحيل على الطبعتين كلّما اقتضى الأمر ذلك.

(3) صدر هذا الديوان في طبعة أولى عن الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1990. وفي طبعة ثانية ضمن «القصائد الأولى».

(4) تداعيات في الليلة الأخيرة قبل الرحيل، ص. 28، حالات شتّى للمدينة، القصائد الأولى، ص.99

يورّد الجرح بالأنوار طلعته
فمن سنا جرحه الظلماء تشتعلُ
تسمو الدماء على الزمان كأنّما
بوح الدماء وضَوعها الأزلُ

ولا يعود هذا الانزلاق الوزنيّ إلى قصديّة فنّيّة ما، وإنّما يفسّر بأنّ الشاعر لا يصدر في نظمه في بداياته الشعريّة عن حسّ إيقاعيّ متشبّع بالشعر العموديّ بدليل أنّ الشاعر حذف هذا البيت في الطبعة الثانية حين انتبه إلى الخلل في النظم. ولم نذكر هذا الأمر من باب الاستدراك على الشاعر وإنّما لنتبيّن حقيقة علاقته بالأشكال الشعريّة. فهيمنة النظم الحرّ على مجاميع محجوب العيّاري الثلاث الأولى يعود إلى أنّ النماذج الشعريّة التي تمرّس بها واستبطن منها أصول النظم واستلهمها في ممارسته الشعريّة تنتسب إلى هذا الشكل الشعريّ.

غير أنّ مجموعة الشاعر الرابعة «أقمار لسيّدة الشجرات»[1] الصادرة سنة 1997 شهدت تحوّلا في علاقته بالأشكال الشعريّة، إذ انفتح على الشكل العموديّ، فسبع قصائد[2]من مجموع تسع عشرة قصيدة هي في هذا الشكل. وفي هذا الديوان قصيدتا نثر[3]، والقصائد المتبقّية في الشكل الحرّ.

(1) مطبعة مؤسّسة الصقر للدعاية العالميّة، نابل،تونس، 1997.
(2) هي قصائد «مولاي»، «أدر قدحي»، «وجع النشيد»، «أنا العشّاق»، «في وصف يديها تحديدا»، «عاصمة»، «بغداد».
(3) هما «من منزل جميل إلى نابل»، «شهرزاد القرى».

وما نخلص إليه أنّ محجوب العيّاري لم يقف ممارسته الشعريّة على شكل شعريّ بعينه، وإنّما اختبر في منجزه الأشكال الثلاثة الشائعة في الشعر العربي المعاصر مع هيمنة للنّظم الحرّ. والأمر الثاني أنّ ممارسته الشعريّة لم تنطلق من النمط الأوّلي للبيت الشعريّ العربيّ أي البيت ذي الشطرين ليستبدل به البيت الحرّ فكتابة الشعر بالنثر مثلما قد يفترض من يأخذ بعين الاعتبار نزوعا عامّا في الشعريّة العربيّة المعاصرة إلى مزيد التحرّر من إكراهات الشكل والنّظم عامّة، وإنّما انطلق من الشعر الحرّ ليعود إلى العمودي ويجرّب في الآن نفسه قصيدة النثر. فهي جميعا بالنسبة إليه أشكال ممكنة للشعر بغضّ النظر عمّا قد يكمن في خلفيّتها من رؤى شعريّة واختيارات جماليّة. ولم يهيمن الشكل الحرّ على منجزه إلاّ لأنّه يهيمن على الشعر العربي المعاصر. ولم يكن محجوب العيّاري ذاهلا عمّا يدور من جدال حول الشكل الشعريّ. فقد صاغ في مقدّمة مجموعته الأخيرة «الطفل»[1] موقفا يسوّي بين الأشكال الشعريّة فلا فضل لشكل على آخر وإنّما المهمّ شعريّة القصيدة في حدّ ذاتها: «لم أهتمّ يوما بما يدور من جدل حول هذه «العودة القويّة» للقصيدة العموديّة، وما يمكن أن يكون وراء ذلك من دلالات، وحتّى أكون صريحا فإنّي أعلن أنّ ذلك لا يعنيني على الإطلاق، فأنا أكتب القصيدة العموديّة ومازلت أكتبها، وكتبت قصيدة التفعيلة وكذلك قصيدة النثر، ومازلت أكتبهما، وكان هاجسي دائما شعريّة النصّ لا شكله (...) إنّها القصيدة التي لا تعرف إلاّ المضيّ إلى الأمام، ولا يعني بعد ذلك إذا كانت عموديّة أو نثريّة أو سوى ذلك...». ومعنى هذا أنّ الشاعر لا يقيم

(1) مطبعة بابيروس، نابل، تونس، 2004.

وزنا للتصوّرات الجماليّة الكامنة في خلفيّة هذه الأشكال والتي قد تحدّد آفاقها الشعريّة وإنّما يتعامل معها باعتبارها أطرالكتابة الشعر فحسب أي أشكالا قائمة بذاتها مستقلّة عن كلّ رؤية شعريّة.

ولم يتسنّ لمحجوب العيّاري الجمع بين الأشكال الثلاثة إلاّ لأنّه يصدر عن شعريّة يمكن أن تتّسع لها جميعا. ولعلّ أهمّ ما يميّزها أنّها تنتمي، إذا أخذنا بتصنيف بعض النقّاد للأساليب الشعريّة، إلى ّالأسلوب التعبيريّ المعتمد على شعريّة الحضور»[1]، فشعره يميل إلى البوح والإفضاء ويؤمّن المقروئيّة دون أن يرسب في الوضوح الفجّ. وهو وإن زاول أساسا الشعر الحرّ فإنّه لم ينخرط في الرؤية الفنّيّة التي جعلت من «المعادل الموضوعيّ»[2] وسيطا فنّيّا يحول دون التقاء القارئ بصوت الشاعر التقاء مباشرا. فشعره، وإن لم يخْلُ من لفتات عابرة إلى التراث[3] أو حضور عارض للقصّة الدينيّة[4]،يظلّ الغالب عليه حضور صوت الشاعر المباشر وإن راوحت الضّمائر بين المتكلّم المفرد والجمع وضمير المخاطب أو الغائب أحيانا. وهو ما يعني أنّ تمثيل الذاتيّة في شعره

(1) صلاح فضل، أساليب الشعريّة العربيّة، دار الآداب، بيروت، 1995، ص. 33

(2) يشير مفهوم «المعادل الموضوعيّ» إلى طريقة في التعبير تتمثّل في استخدام الشاعر لسلسلة من الأحداث أو جملة من الأشياء يصوغ من خلالها عاطفته الذاتيّة أو وجهة نظره. انظر ف. أ. ماتيسن، إليوت الناقد والشاعر، ترجمة إحسان عبّاس، المكتبة العصريّة، بيروت، 1965، ص. 133.

(3) انظر مثلا قصيدة، «باقة ورد إلى عروة»، تداعيات في الليلة الأخيرة قبل الرحيل،ص. 46، القصائد الأولى، ص. 28

(4) انظر قصيدة «تعقيبات على سيرة يوسف»، حالات شتّى لمدينة واحدة، القصائد الأولى، ص. 89.

أقرب إلى أشكال تمثيلها في الشعر الرومنطيقيّ، ذلك أنّ «الأنا» ينزع إلى الامّحاء في الشعريّات التي تلتها.

وقد وسم هذا الشكل من حضور الذات كتابته الشعريّة بجملة من الخصائص منها الطابع الموسيقيّ المتأتّي من التعويل على عناصر النظم من وزن وقافية ونظام وقفة في إنشاء الإيقاع على غرار ما يلاحظ في هذه القصيدة القصيرة المحكمة وعنوانها «انتظار»[1]:

واقفٌ،
بانتظار يديْها
حزينٌ مساءُ الخريف إذا
لم يكن للفؤاد يدٌ
يستريح لديها.

ولكن ينبغي أن ننوّه بأنّنا نرصد نزوعا عامّا لا ينفي وجود ما يشذّ عنه، فالشاعر قد يقتصد في استخدام القافية أو قد يتخلّى عنها تماما ولا سيّما عندما يبني شعره على السرد مثلما هو الحال في قصيدة «العاشقة»[2] أ و«قصيدتان للموت»[3]، أو قد يخفت في شعره أثر النّظم ولا سيّما عندما يستخدم المقطع المدوّر[4] شكلا للنظم على

(1) تداعيات في الليلة الأخيرة قبل الرحيل، ص. 19، القصائد الأولى، ص. 20.
(2) حالات شتّى لمدينة واحدة، القصائد الأولى، ص. 108
(3) تداعيات في الليلة الأخيرة قبل الرحيل، ص. 41، القصائد الأولى، ص. 24.
(4) البيت في الشعر هو وحدة تقطيع إيقاعيّ وتركيبي تشغل جزءا من السطر. أمّا المقطع المدوّر فهو في النظم الحرّ «بناء لغوي موزون له من الطول ما يجعله يفيض عن حيّز السطر ليمتدّ على عدد غير معين من الأسطر المتتالية وهو ما يقتضي، فضلا عن الوقفة النهائيّة التي تلازم آخره، أن تتخلّله وقفة أو وقفات أخرى.» انظر في حدّ البيت وفي مفهوم المقطع المدوّر، فتحي

غرار قصيدة «غياب»[1] أو يستخدم وزنا شعريّا طرأ عليه تنثير في الشعر الحرّ مثل «الخبب»[2] في قصيدة سرديّة مثل قصيدة «فصل من سيرة تكاد تكون ذاتيّة»[3].

ومن خصائص غنائيّة شعر محجوب العيّاري توظيف لغة استعاريّة غير أنها غالبا ما تكون شفّافة قريبة المأخذ على غرار هذا الشاهد من قصيدته «العام الخامس»[4]:

العتْمة شاملةٌ
ينبوع الروح يكاد يجفُّ...
ولا أمل
والليل الحجريّ المسكون برائحة
الأحزان الحارقة المسعورة
تمتدّ أظافره ...الليلُ الحجريّ،
تتغلغل داخل شريان الروح
المدهوس بحافر خمس
هزائمَ ذابحةٍ،
وأنا للعام الخامس

النصري، بنية البيت الحرّ، دراسة في نظام الشعر الحرّ العروضي،ط.2، النادي الأدبي الثقافي بالحدود الشماليّة، مؤسّسة الانتشار العربي، الشارقة، الإمارات العربيّة المتّحدة،2022، ص. 48 ـ 56، 125 ـ 134.

(1) تداعيات في الليلة الأخيرة قبل الرحيل، ص. 13، حالات شتّى لمدينة واحدة، القصائد الأولى، ص. 86

(2) يطرأ على تفعيلة الخبب (فَعِلُنْ) تغيير فتصبح (فَعْلُنْ) وانضاف إليه في الشعر الحرّ تغيير آخر هو (فاعلُ) واستحدثت علّة إضافيّة (فَعِلانْ) وهو ما يحدّ من فاعليّة النظم باعتباره تكرارا لصورة صوتيّة ويدنو به من النثر.

(3) أقمار لسيّدة الشجرات، ص. 41.

(4) تداعيات في الليلة الأخيرة قبل الرحيل، ص. 61، القصائد الأولى، 42.

ما زلت أجوب بحار الأحزان وحيدا
أتسكّع عبر رصيف الغربة،
أرقب إطلالة خيط الفجر الأوّل

غير أنّ الشاعر قد ينزاح عن هذه اللغة الشفّافة إلى لغة مغايرة تماما تحاكي النصّ القرآني مثلما هو الشأن في قصيدة «اعترافات»[1]أو»كتابة على قبر الملك»[2]:

تباركتُ أسبغتُ من نعمتي...
من جميلي عليكم
وأطعمتكم بعد مسغبة
فاشكرونْ
وإذْ كنتمُ البائسين الأذلّة،
يغشاكم الروع في كلّ آن...فآمنتكم
ثمّ ناديت أنْ مُشْرع بابها جنّتي،
فادخلوها
وأنْ دافق ماؤها
فلتصيبوا من الفيء والطيّبات...
انزلوا حيث شئتم،
كُلُوا رغَدا كيفما تشتهونْ.

وقد نعلّل تعدّد الأشكال والأساليب في منجز محجوب العيّاري الشعريّ بنزوعه إلى مجاراة النماذج الشعريّة التي تستهويه حتّى أنّ

(1) حرائق المساء ...حرائق الصباح، القصائد الأولى، ص. 151
(2) حالات شتّى لمدينة واحدة، القصائد الأولى، ص. 55

صوته قد يشفّ عن الأصل الذي فتنه. وتطفو هذه الظاهرة في شعره العمودي بصورة خاصّة. فمطلع قصيدته «أدر قدحي»[1]:

أدِرْ قدحي فعلاّتي جِسامُ
ووجْدي فوق ما يصف الكلامُ

يذكّرنا بمطلع قصيدة المتنبّي:

مَلومُكُما يجلّ عن الملامِ
ووقع فعاله فوق الكلام

وهو في هذه القصيدة يضمّن قول المتنبّي «مفتّحة عيونهمُ نيامُ» من قصيدته التي مطلعها:

فؤاد ما تسليّه المدام وعمْر مثلما تهَب اللئامُ

ولا يعود هذا التضمين في ما نقدّر إلاّ لافتتانه بالأصل.

وقول محجوب العيّاري في قصيدة «عاصمة»[2]

وصرت غيري فلا خمر تحرّكني
ولا ربيع ولا عشق ولا غزلُ

ينظر إلى قول المتنبّي:

أصخرة أنا ما لي لا تحرّكني
هذي المُدامُ ولا هذي الأغاريدُ

وغزله في قصيدة «في وصف يديها» يذكّرنا بأسلوب نزار قبّاني الغزليّ. وهو إذ يستلهم خطاب العشق الصوفيّ في قوله:

أنا العشّاق، لا عشّاق غيري
طويتُ سجلّهم جيلا فجيلا
فما من عاشق إلاّ وكانت

(1) أقمار لسيّدة الشجرات، ص. 37
(2) المصدر نفسه، ص. 66

شموسي في الطريق له الدليلا[1]

يستدعي معنى متواترا في شعر محمّد الغزّي ومنه قوله في قصيدة «العاشق»[2]:

يا حادي الأشواقْ
لا وجد من بعدي أنا لواجدِ
فقل لمن تولّهوا: إنّي أنا العشّاقْ
قد جمّعوا في واحدِ»

وقوله في قصيدة «العاشق الفرد»[3]:

وأشهد أهل العشق إنّي مولّه
فلا عاشق قبلي ولا عاشق بعدي
أنا سيّد العشّاق أنّى توجّهوا
وحادي مطاياهم إلى آخر العهدِ

ولا تقتصر الظاهرة على شعر محجوب العيّاري العمودي ففي شعره الحرّ أثر من نماذج شعريّة استهوته. ف»القصيدة الثانية»[4] على سبيل المثال تتأثّر من حيث المناخ والبنية السرديّة والدلاليّة قصيدتين لسعدي يوسف هما «اللحظة»[5] و»الزائرة»[6].

(1) أنا العشّاق، م. ن.، ص. 58
(2) ما أكثر ما أعطى ما أقلّ ما أخذت، ديوان محمّد الغزّي، زينب للنشر والتوزيع، تونس، 2015 ص. 89
(3) كتاب الماء... كتاب الجمر، المصدر نفسه، ص. 28
(4) تداعيات في الليلة الأخيرة قبل الرحيل، ص. 41، القصائد الأولى، ص. 24
(5) الوحيد يستيقظ، الأعمال الشعريّة، مج. 3، دار المدى للثقافة والنشر، 1995، ص. 409
(6) قصائد باريس، شجر إيثاكا، المصدر نفسه، ص. 239.

كان محجوب العيّاري كلفا بالشعر وكان هاجسه أن يلتمسه حيث يكون وإن اقتضى الأمر المغامرة في سبل مختلفة واختبار أساليب وأشكال متعدّدة. ولكنّه كان في قرارة نفسه يدرك أنّه لا يبحث سوى عن صوته الخاصّ. فلا غرو أن يسم مجاميعه الثلاث الأولى في طبعتها الثانية ب»القصائد الأولى»، وكأنّه بهذا الوسم يدرجها في باب المحاولات في انتظار ما هو آت. ولا غرو أن نقرأ في شهادته على شعره التي كتبها بعد إصدار أربع مجموعات شعريّة ما يلي:» أكتب هذه الفقرة من شهادتي صبيحة الأحد 27 مارس 2000، وآخر قصيدة فرغت من كتابتها تعود إلى ثمانية شهور...وطوال هذه الشهور الثمانية حاولت أن أكتب قصيدة أخرى...قصيدة تكون مختلفة عن كلّ ما كتبت سابقا...قصيدة تكتبني...قصيدة تقولني...قصيدة أجد نفسي فيها بكلّ شتاتي وتوزّعي وأوجاعي...»[1].

لقد كان محجوب العيّاري يدرك وعورة الطريق إلى الشعر وأنّ عليه أن يحاول ويجدّد المحاولة حتّى يأتيه ما يريد. ولعلّه عرف الطريق في ديوانه الأخير «الطفل». ففي قصائد مثل «الطفل»[2] و»تلك المرأة»[3] و»نسيان»[4]، وليس صدفة أن تتصدّر هذه القصائد الديوان، تشكّلت معالم صوت شعريّ أصيل من ملامحه حزن شفيف مردّه إلى حنين طافح إلى عالم مسحور كأنّه ذكرى جنّة ضائعة أو كأنّه رؤيا تمتح من صور وأحلام وخيالات قابعة في زوايا قصيّة من الذات يوقظها الشاعر ويسبغ عليها من السحر والألوان والأنوار ما يعيد إليها بهاءها الأوّل. وسواء كان مدار الرّؤيا على

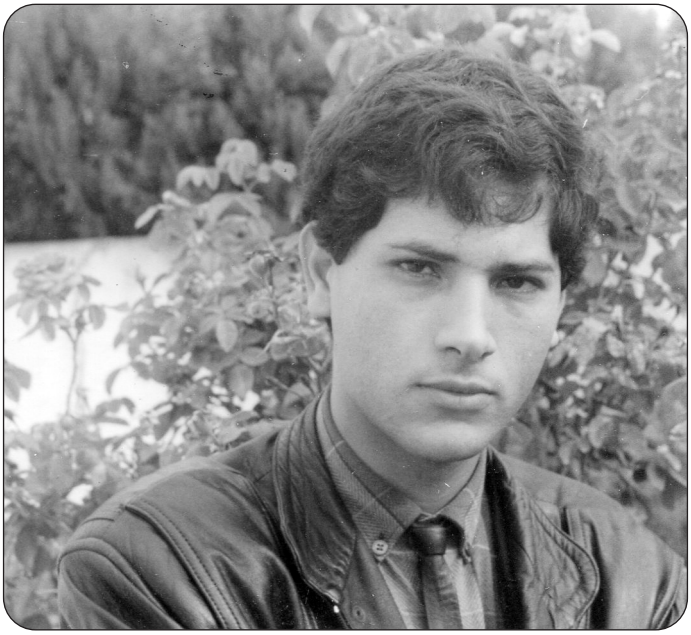
(1) الطفل، ص. 15.
(2) المصدر نفسه، ص. 19
(3) م. ن.، ص. 28
(4) م. ن.، ص. 32

الطفل المعجزة الذي يبني جنّاته على الماء أو المرأة المدهشة التي لم يزل الشاعر كلفا بيديها فإنّها ترتدّ إلى شوق لا يخلو من مسحة صوفيّة إلى زمن فردوسيّ كان في البدء وسيكون في المنتهى:

لن تسأل صاحبتي أين سنمضي... لن أسألها
قد يغرينا البحر فنصنع طوفا ثمّ نسافر خلف تخوم لا نعرفها...
قد يحملنا العشق إلى أنهار أو غابات سوف نصيد أرانب،
بجعا، سمكا، سوف نربّي مُهرا أزرق...
سوف نغنّي أو نتحوّل درويشين نطوّف في الآفاق
(...)
كلف بامرأة لا أعرفها،
لكنّي أعرف أنّ المرأة آتية.
سيكون خريفا ساعة تأتي،
سوف تجيء مساء في فستان أزرق، أزرق مثل الحلم...
ونمضي...[1]

يكشف ديوان «الطفل» عن خصوصيّة صوت شعريّ لم يزل محجوب العيّاري يطلبه حتّى أدركه. ولكن ينبغي أن ننوّه بأنّ عناصر هذه الخصوصيّة حاضرة في دواوينه السابقة وإن في شكلها الجنينيّ، وربّما حجبها افتتان الشاعر بما يستهويه من نماذج شعريّة معاصرة آلى على نفسه أن يجاريها.

(1) من قصيدة «تلك المرأة»، الطفل، ص. 30 – 31.



ثلاثية الحب والحلم والعاطفة في شعر محجوب العياري

بقلم الأزهر النفطي

يقول صاحب كتاب محمـد جمال : «**المذاهب الأدبية الكبرى** «في دراسة تحت عنوان «**المناخات في المذاهب الأدبية الكبرى**» :

(الحلم هو أجمل كشف عن الواقع الذي هو مجرد الجوهر للشعر وعلى الشاعر مبدع النص أن يعبر قبل كل شيء إعتمادا كليا على سجيّته اللا منطقية).

من الناحية المنهجية حددنا محاور بحثنا في محورين أساسيين :

أ – الحب والحلم والعاطفة في شعر محجوب العياري

ب – المعطى الفني والمحسوس الداخلي في شعر محجوب العياري

I ـ الحب والحلم والعاطفة

يقول الشاعر الروسي الكبير إسكندر قفر دوفسكي في مقدمة ديوانه : «**ورق التوت**» :

(أيها الموت الأحمق ... بفراغك الكبير تهددنا ولكننا أقسمنا أن نعيش بعد أجلك رغم الدياجير الخرس ... فنحن مع الأحياء لأنك لا تتربص بنا إلا فرادا) .

تحتل ثلاثية الحب والحلم والعاطفة منزلة رفيعة على المستويين الفني والوظيفي في منظومة فن القول لدى الشاعر الراحل محجوب العياري إذ تحضر بكثافة في الخطاب الشعري لتقوم بتغذية مفاصل النص بتحويلها إلى عناصر في قصائد المدونة تثري بحضورها النص الشعري بالتنوع والدلالة والثراء فكأن الشاعر ينشئ عالمه بالتوسل باستثمار هذه الثلاثية وبالتوظيف الفني لها بمدلولاتها الفنية ولوازمها وتأثيراتها السيكولوجية في شعر وجداني عاطفي لتصبح بمكوناتها وحركة مفرداتها ثوابة وجوهرا لشعرية قصائد المدونة:

(أنا واقف خلف شباك صوتها
آه زليخة؟
لو أنك الآن عندي
لغنيت حزن الفوانيس في الشارع القفر
غير أني أراها
أرى كفّها
جيدها
ناهديها
أرى خالها ناصعا
كالليالي التي جمعتنا
أرى ثغرها
صوتها
لثغة الرّاء رقراقة كالرؤى) .

هذه الرغبة الجامحة في الإنصهار الدائم في عالم الحب والحلم والعاطفة تبرز لنا أن الشاعر الراحل محجوب العياري

أخفى ألمه ومرضه في إبتسامة مُرَّة ونحت لنفسه رؤية فنية إتسمت بالتحديث والتجديد وبشحن النص الشعري وتقويته بروافد النص القديم : (طرفة إبن العبد، عروة إبن الورد، العباس إبن الأحنف، أبو نواس، المتنبي،لسان الدين إبن الخطيب، الشاطبي، إبن حزم الأندلسي....) وبالأساطير والحكايات التي تغذي بالعودة إليها الكتابة الموجهة للكبار والصغار لشعور كاتبها أن داخل كل منّا يثوي طفل كبير فتتوهج هذه العناصر الفكرية والتراثية وتتخفى وتتكثف فتصنع حركة في قصائد المدونة بمسحة صوفية ذات روافد روحانية على صلة بنصوص الغزالي وإبن الفارض والصهروردي وحسن البصري ورابعة العدوية والبسطامي والحلاج ومحي الدين إبن عربي القائل في الفصل الأول من كتابه «**فصوص**» :

(ولو لا سريان الحق في الموجودات بالصورة لما كان للعالم وجود).

وكذلك بروافد النص الحديث : (جبران خليل جبران، الشابي، أحمد شوقي، محمود بيرم التونسي، الهادي العبيدي، منور صمادح، إبراهيم ناجي، نزار قباني، محمود درويش، عبد الوهاب البياتي، بدوي الجبل ...)

هذه العناصر مجتمعة تتوهج بحركة التضمين والتناص والإقتباس من القرآن الكريم وآياته البينات :

﴿قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاء قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ﴾الآية 43 من سورة هود :

﴿سُكَارَى وَمَا هُم بِسُكَارَى﴾ :الآية 2 من سورة الحج،

قصة قبيل وهبيل الآيات :29-30-31 من سورة المائدة،

إمرأة العزيز :

سورة يوسف الآيات: 21 – 23 – 24 – 26 – 30 – 31 – 50 – 51).

هذه الأنساق الفنية مترابطة ساعدت على إنفتاح شعرية الكلمات وشعرية الأشياء في قصائد المدونة على حركة التكامل بين الأضداد ضمن أنساق فنية ترتيبية تنظم النص في حركة المد والترتيب والجمع والأفراد والتعبير بالفعل وبالصفة وبالمعطى الفني والدال اللساني بأفكار ثورية ترقى بالخطاب الشعري إلى أعلى درجات سلم البوح والإكتمال فتشكّل اللحظات المأساوية مفاصل النص الشعري وتتحول قصائد المدونة إلى مسرح لذات ممزقة بين مفردات ثلاثية الحب والحلم والعاطفة :

(صوفيّ
بيضاء سجاياك
و يختلف الله إلى محرابك كل عشيّ
يأتيك خشوعا
يشكوك إليك
و يبكي قدامك غربته
فخبرنا من أنت ؟
و ما سر طقوسك ؟).

على هذا النحو، قدمت قصائد الشاعر الراحل محجوب العياري لقرّائها صورة فذّة من صور التصرف في المادة الشعرية ضمن خطاب شعري غنائي شفيف يقوم على ثنائية الوصف والمباشرة التأويلية التي تصوّر حالة المعاناة والمكابدة التي تعتري الشاعر

لدى صياغة العمل الفني من اللحظات التراجدية التي تشكل مفاصل النص الشعري :

(وللمرة الألف
أنسلّ في هيئة لصّ،
أتسترّ بالتخفي
وأمضي إلى حيث مخدعها
هذه القاتلة ؟
و لكنها إذ تراني :
أهيئني للقاء الصفاء
اللقاء الحريم،
اللقاء التجلي
تلملم أسرارها في برود
تخبئ رشّاقها العاج،
قارورة العطر،
أزهار فتنتها
ثم تنئ وتنئ
لتتركني باردا مستباحا
كزيتونة لا تلد) .

لقد برع الشاعر الراحل محجوب العياري في رسم المسافة الفاصلة بين الإبداع والعجز فكان جوهر الإبداع في التناسق والبنية التركيب وكانت الثورة في مفهوم الكتابة وروحها وعمقها وكانت تجربته الذاتية تدلّل على أنه رجل له فذاذة خاصة يعيش الصراع والتكتم والتمزق بقدر ما يعيش الطموح والحب والحلم والعاطفة

تجليها سيولة من المشاعر والعواطف وسط ركام زائف من الحياء والنفاق السياسي والإجتماعي :

(جفاف هو الحلق
و الأبجدية ممعنة في التنائي
و هذا أنا مثقل بالمرارات
و الإنتظار المحنط
فكم مرة، آه كم مرة
أَيٌّ هذي القصيدة) .

II ـ المعطى الفني والمحسوس الداخلي في شعر محجوب العياري

يقول دعبل الخزاعي :

يموت رديئ الشعر من قبل أهله وجيّده يبقى وإن مات قائله.

لقد كتب محجوب العياري قصائده بصيغ تعبيرية توحي للقارئ المشارك في فعل الكتابة بالقرائن والعلامات النصية الدالة عن آثاره الشعرية . فوراء المفردات المتحركة في القصائد تبرز لنا العلاقة المتبادلة بين المواطن والوطن، بين الرجل والمرأة، بين الدال الفني والمحسوس الداخلي وتتجاوز ذلك إلى العلاقة بين الكائن المجتمعي والرصيد الحضاري الذي يقدّم للناس في كتابة شعرية متوهجة مبحرة في إيقاع السؤال يتخذ الشاعر من قصائدها وطنا آمنا وجغرافيا حميمة للتعبير عن مواقفه الشعرية والشعورية . فشاعرنا الراحل كان لا يكتفي بالتعبير عن الواقع أو عكسه بشكل آلي كما تفعل المرايا بل هو يتمثله ويعيد خلقه خلقا جماليا عبر وعيه ومخيلته الخلاقة :

(فبأيّ روح سوف أرجعني
جليّا أو نقيّا
مثل سهل من حقيقة ؟
و بأيّ روح أصطفيه ؟
و كيف لي أن أسأله ؟
فاجع هذا الزمان المقصلة ؟) .

على هذا النحو، يبدو أن مسرح الحياة بلذّاته ومواجده ومواجعه وفجائعه يسدل سطار القرن الماضي على مزيد من الأسئلة المشوقة لسعة المستقبل ضمن حركة شعرية تشتبك بالجذور الممتدة في نسغ التاريخ البشري فيها إنخرط الشاعر ملتصقا بفعل الحداثة ومشاركا في منجزاتها المعاصرة بكتابته لقصائده البكر في مرحلة الثمانينات من القرن الماضي وتجاوزها في تجربة تجعل القارئ حيال كتابة شعرية تقوم على المراوحة بين الفكرة والمعطى الفني المؤسس على وظائف الصورة الشعرية في قصائد المدونة باعتبارها الأيقونة والرمز حسب تعبير شارل ساندربيرس وتوزيع الجمل وترويض الصور والمزج في صلب القصائد بين الصورة الحسيّة البصرية والمحسوس الداخلي حيث تندمج الصور الشعرية مع واقع السيرورة في حداثية النص خلال عملية إنتاجية شعرية يسمّيها باشلار :

(بإعادة الخلق في ميكانيزم الروح الشعرية التي هي لغة النفس لحظة الكتابة أو أنها حلم من أحلام اليقظة أو الإمعان في الحلم المفكر)

(ملك
أَيُّ هذا الهوى

جامح ياحرير الكلام
مثقل بالأسى
يا هديل الحمام
ضيّعتني الخطى
و الشفاه الحرام
و التي جئت من أجلها
رحلت :
دون ما رغبة أو سلام
قاتل يا الهوى
جارح يا حرير الكلام) .

فكأن الكتابة الشعرية عند محجوب العياري نوع من انتزاع مكان ووظيفة في الحياة أو كأنها نوع من انتزاع البطولة حسب تعبير الكاتب والصحفي السوري وليد معماري . فالشعر كما نعلم هو نشاط جمالي ذوقي والخبرة بوصفها قيمة تمنحه الاستجابة والتأثير في نفس المتلقي إذ بإمكان قارئ قصائد محجوب العياري تفسيرها ضمن تأويلات متعددة :

فهي قصائد الذات المبدعة عند قارئ وهي قصائد التأملات في الذات والعالم عند قارئ آخر وهي قصائد البعد الوجودي للكتابة عند قارئ ثالث وهي صورة التراث والخصوصية عند قارئ رابع .

و هنا يلتقي محجوب العياري بالأديب الفرنسي الكبير روني شار القائل في تعريفه للأثر الشعري في كتابه : «**البحث عن الحضيض وعن القمة صفحة 188** " :

(التجربة الشعرية هي تجربة تحولات الحرف إنها أيضا التجربة الأنطولوجية الخصبة والعميقة)

(لقرطاج في القلب نوّارة

لم تصلها خيول الغزاة القدامى

ولا خيل من أتو بعدهم

فهي أعلى وأحلى

وقرطاج كانت نشيدي

وكانت إن ضاقت الأرض شمسا وظلاّ) .

لقد سعى محجوب العياري إلى استثمار مصادره المعرفية ذات الصلة بالمعطى الفني والمحسوس الداخلي فأغنى قصائد مدونته بما اكتسب من ثراء مخزون الموروث الثقافي والحضاري الأمر الذي ميّز قصائده على تفاوت كتابتها وشعريتها بالخصوصية والتحديث والتجديد والبحث عن سبل المثاقفة والتناص المحقق في القصائد لإثراء مكونات النص الشعري فشكلت كتابته الشعرية نقطة تحول موجب واعتبرها أمراء النقد في عصرنا ومنهم الدكتور محمد القاضي والدكتور حمادي صمود مفتاح باب المنعرج الجديد في فن التعبير الشعري الذي بحث عنه الشاعر لدخول مرحلة التجاوز المشروع في الكتابة الشعرية وفهم بأصالة حدسه الفني أن النص يحتوي على المعنى الحرفي أو المعنى التاريخي والمعنى الأخلاقي والمعنى الصوفي والمعنى الروحي وبصورة أدق على معاني أربعة :

المعنى الحرفي والمعنى التمثيلي والمعنى الأخلاقي والمعنى الغيبي ... فكان فهمنا لتجربة الراحل محجوب العياري الشعرية نابعا من فهمنا لمدركات واقع النص وتجلياته التي تعكس محتوى التجربة الشعرية وكذلك نابعا من مسار وعينا نحو تعدد القراءة في طابعها الإيجابي الذي تنحوه بفعل عمل التطوير مقابل التطور في معناه الشمولي الذي يشكل الترابط بين السلبي والإيجابي في علاقاته المتداخلة وفق جسر يربط الماضي بالحاضر على ضوء ما يقتضيه الراهن للتعبير عن تجليات الحياة الإستشرافية :

(على من سأتلو أناشيد حبي،
و بي منه ما لو تلوت على جبل والمحبون ؟.
أليس المحبون مثلي شفيفين حد البكاء ؟!
كذلك كانوا .
ألم يبق منهم صدى واحد ،
يحتفي بانكساري ؟
لقد لملموا في الأماسي مزاميرهم،
ثم راحوا .
بعيدا ؟
إلى اللامكان .
سألحقهم.
عرفت الطريق ؟
أجل أشهد أني عرفت الطريق

هكذا حاور الشاعر الراحل محجوب العياري صيغ تركيبة النص الشعري الذي يقول كلماته المحورية وصوره الشعرية من خلال مفردات الحب والحلم والعاطفة ضمن سنفونية رائعة موشحة بالإيقاع والمجانسة عزفها الشاعر على آلة الشعر فوصلتنا قصائده

بالإيمان نفسه الذي كتبها به ضمن منظومة القول الأدبي ومقومات التعبير الشعري :

(أما اليوم ما عدت أميز بين الكتابة والحياة :

لذلك، كنت أكتب من أجل تحقيق توازن داخلي أعرف سلفا أنه لن يتحقق ... أكتب من أجل الإنتصار على طمأنينة زائفة تعتريني أحيانا ... أكتب من أجل أن تسود شريعة القلق، لأن الكتابة في نظري ممارسة قلقة أو لا تكون ... أكتب في النهاية حتى أكون ...)

ولد محجوب العياري سنة 1961 بهنشير عيشون قرب مدينة ماطر وتوفي بنابل فجر 30 مارس 2010 ودفن بماطر .

ترك لنا الشاعر الراحل محجوب العياري إرثا شعريا وسرديا متميزا يدلّ على فذاذته وعمق تجربته الشعرية والسردية من أبرز كتاباته الشعرية نذكر تدليات في الليلة الأخيرة قبل الرحيل سنة 1988، حالات شتى لمدينة سنة 1990 و1996، حرائق المساء... حرائق الصباح سنة 1993، أقمار لسيدة الشجرات سنة 1997، الطفل سنة 2004 ورواية أمجد عبد الدائم يركب البحر شمالا سنة 2006 وترجم رواية العنكبوت (L'araignée) للكاتب منصور مهني من الفرنسية إلى العربية سنة 2006 كما ترجم قصيدتين للشاعر البلجيكي فرانسيسكو دانمارك صدرتا ضمن مجموعة ثلاثة وثلاثون صوتا.

و كان فاعلا في مكونات المجتمع المدني إذ ساهم في تأسيس جمعيات ثقافية بجهة الوطن القبلي نذكر من بينها «الرأس الطيّب للثقافة والفنون والدراسات بنابل»، وجمعية أحباء المكتبة والكتاب بنابل.

محجوب العياري
أقمار لسيدة الشجرات
شعر

أمجد عبد الكاظم
يركب البحر شمالا
رواية

محجوب العيّاري
الشّاعر الذي أشعل الظّلام

صالح الدّمس

في أواسط الثّمانينات من القرن الماضي كنت أشتغل بمكتب بريد منزل بورقيبة، وكنت أحرص حين أدرك مجينة بنزرت على شراء جريدة «الصّباح «التي سترافقني أثناء تنقّلي على سيّارة الأجرة بين المدينتين، عادة ما كنت أكمل قراءة الصّفحات الثّقافيّة أثناء الرّحلة لأترك الباقي إلى فسحة منتصف النّهار التي تمتدّ على ثلاث ساعات لأقرأ بقيّة ما في تلك الجريدة حتّى الإعلانات، في ذلك الوقت كانت «الصّباح «تنشر يوميّا ركنا شعريّا تحت عنوان «أوّل الكلام «يتداول عليه عديد الشّعراء ممّن أعرفهم ممّن لا علم لي بهم، وصادف أن قرأت قصيدا في ذلك الرّكن لشاعر لم أسمع به من قبل ممضى من طرف صاحبه علاوة على ذكر المدينة التي ينتمي إليها، ولولا ذكر هذه الأخيرة ما كان اهتمامي يكبر بهذا الشّاعر، خاصّة وأنّ ذلك الرّكن من الجريدة لا ينشر فيه إلّا الجيّد من الشّعر، هذا الشّاعر هو محجوب العيّاري، والمدينة هي ماطر.

قد يتساءل المرء عن الغريب في الأمر، شاعر ونشر قصيدة، وأصيل ماطر، أين العجب؟ هذا العجب يكمن؟ سأعرف بعد ذلك أنّه من دشرة بني عيشون في أحواز ماطر المذكورة، ولأنّه بالنّسبة إليّ لا يمكن أن ينبغ شاعر أو كاتب من ولاية بنزرت دون أن أعرفه،

ولأنّي «بوسطاجي «وسبق لي أن اشتغلت بمكتب بريد ماطر فإنّه لم يكن عسيرا عليّ التّعرّف على محجوب العيّاري، فهاتفت زملائي بحثا عن عنوانه فأفادوني بأنّه يشتغل بالمكتبة العموميّة ببنزرت ... هان الأمر إذن. أمين المكتبة آنذاك كان الأستاذ يوسف السّعيداني الذي لم تمرّ سوى ساعات حتّى جمعني بمحجوب العيّاري، أمدّني بنسخة من ديوانه الأوّل «تداعيات اللّيلة الأخيرة قبل الرّحيل «وليكون ذلك اللّقاء بداية علاقة ستمتدّ إلى آخر أيّا شاعرنا المرحوم محمجوب العيّاري.

أيّامها لم يكن ثمّة كثير من الكتّاب بولاية بنزرت، على الأقل الذّين أعرفهم، ففي الشّعر هناك البشير المشرقي ومنصور قيسومة وفي القصّة عبد الواحد براهم وحفيظة قارة بيبان ومحمّد آيت ميهوب وبالفرنسيّة سعاد قلّوز في الرّواية وعزّام البجاوي في الشّعر ورشيد الذّوّادي في التأريخ، وفي ذلك الوقت لم تكن اللّقات متواترة فنادرا ما تتمّ أمسية ثقافيّة بإحدى دور الثّقافة بل معرفتي بكلّ هؤلاء مصدرها الجرائد والمجلّات، أمّا اللقاءات فقد كانت عفويّة، نلتقي في الأسواق أو المقاهي ذلك كلّ ما في الأمر. إلّا أنّ جمعيّة «المنهل الثّقافي «غيّرت المشهد عند تنظيمها لملتقى «هواة الأدب «في جويلية سنة 1990، لنكتشف قصّاصا وناقدا آخر يقيم بيننا بمنزل عبد الرّحمان وهو عبد المديد النّفزي الذي سيصبح لقبه بعد ذلك عبد المجيد يوسف رحمه الله، أيضا عرفنا قصّاصا ثانيا عند نشره لمجموعته القصصيّة الأولى «رجل لم يقل كلمته «وهو علي ساسي الذي سيصبح علي بن مصطفى، كما أنّنا تعرّفنا على دكتور جامعي وناقد وهو الأستاذ عبد اله صولة رحمه الله وبدأت

تتشكل جماعة أدبيّة ثقافيّة وهذان الأخيرا يقيمان بمنزل جمل الملاصقة لمدينتنا .

في ذلك الوقت، أواسط التّسعينات من القرن الماضي، كانت منزل عبد الرّحمان عاصمة الثقافة بالولاية بلا منازع، فقد تواترت الملتقيات والنّدوات الفكريّة واللقاءات الإبداعيّة لذلك لم يلبث محجوب أن انظمّ إلى مجموعتنا وقدّم بعض المداخلات، واحتفينا بديوانه الأوّل والثّني «وجوه شتّى لمدينة واحدة» الفائز بجائزة سعاد الصبّح، وكان لا بدّ أن يواكب هذا اللّقاء علاوة على مثقّفي مدينتنا أصدقاؤه من بنزرت، خاصّة زميله بإدارة المكتبات يوسف السّعيداني وصاحبه محمّد آيت ميهوب الذي كان أيّامها طالبا بكلّيّ الآداب .

توطّدت علاقتي منذ تلك اللّقاءات الأولى بمحجوب لنصبحا أكثر من صديقين، لنلتقي سواء بدور الثّقافة أو المقاهي أو الحانات الكثيرة التي كانت تزخر بها مدينة بنزرت، ورغم أنّي مولع بالشّعر، سواء العمودي أو التّفعيلة، فإنّ محجوب العيّاري أبهرني وأبهر من واكبوا قراءاته في بعض المحطّات التي حضرتها بدور الثّقافة، من تفرّده بمسلك شعريّ لم نألفه من قبل على الأقلّ في المدوّنة الشّعريّة التونسيّة، فقد كانت مدوّنته الإبداعيّة ثريّة جدّا، وقاموسه اللّغوي غنيّا بالفريد من الألفاظ والكلمات، وكان جامعا بين بلاغة القدماء بالشّارد من أوصافهم، وطلاوة نسيبهم وعذوبته، أشجانهم الدّامعة وتخريجاتهم البديعة، ناسجا أسلوبا غير منحاز إلى عصره مولا مكتبيا بحاضره، كانت قصائدة «كوكتيلا» من شاعر يتقن المزج بين التّليد والحديث، فإذا لقصائده مذاق خاصّ لا نعرفه إلّا عنده، قد نبالغ إذا قلنا أنّه جناح خارج السّرب، على حدّ تعبير الشّعر سوف

عبيد، ومحجوب العيّاري، حتّى لا ننسى هو تلميذه، كان مغايرا، له طقوسه وله ما له ممّا يمتاز به، لكأنّ قارئ قصيدته تشير إليه قائلة: أنا كتبني محجوب العيّاري.

إن نسيت فإنّي لن أنس بيتا من قصيدة عموديّة له يقول فيها:

= وما سلب السّكينة غير وجه لاح فاشتعل الظّلام

هذا التّشبيه والوصف لم أجده في أيّ مرجع شعريّ أو نقدي، لا في تليده ولا في جديده، لا أحد أشعل الظّلام غير محجوب العيّاري. محجوب الذي تنبّأ بمثل هذا المجلس وبأربعينية وفاته في آخر كتاب نشره وهو «الطّفل «ما وصفه في واحد من نصوص ذلك الكتاب صورة مطابقة وأجزم أنّها أصليّة لما تمّ أثناء تأبينه بمدينته ماطر.

من مواقف محجوب العيّاري التي أذكرها كلّما انعقد ملتقى أو مهرجان شعريّ، ذلك الذي قام به أثناء إعدادنا بمنزل عبد الرّحمان للدورة الثّالثة أو الرّابعة لملتقى «هواة الأدب «فقد التقينا بأحد فنادق مدينة بنزرت، وكان الملتقى على الأبواب، ففاجأني محجوب بتسليمي صكّا بستّين دينارا قائلا لي: أنا أعرف إمكانيات جمعيّة المنها الثّقافيّ التي تنظّم هذه التّظاهرة، مبلغ هذا الصكّ سلّمه لي ضمن مكافآت الشّعراء الذين ستدعونهم، لا أريد أن أثقل عليكم... أتذكّر أنّ ذلك المبلغ أصلحنا به الآلة الكاتبة للجمعيّة، لا أعرف شاعرا آخر دفع مكافأته من جيبه... حركة نبيلة لا يمكن أن أنساها.

محجوب العيّاري كريم وأثير، حين قطن بمدينة منزل جميل كان لا يتردّد في استقبالنا ببيته ليضيفنا، حتّى إذا انتقل للعمل بمدينة

نابل فإنّه، بوفائه الذي عرفناه به، استضافني في لقاء قصصي ضمن أنشطة جمعيّة أحبّاء المكتبة والكتاب، واقتنى نسخا من مجموعتي وأضافني ببيته بعد أن حباني بعشاء وحواشيه بمطعم الرّوتندا.

الذين يعرفون محجوب لا يمكن أن ينكر واحد منهم تمكّنه الكبير ومعرفته العميقة باللّغة العربيّة، فهو حريص أشدّ الحرص على تتبّع أهون الأخطاء لدى الكتّاب ويتعقّب هناتهم، وقد سألته ذات مرّة عن شاعر، رحمه الله، لماذا لم يأخذ حظّه وأنا معجب به، فقال لي، لولا أخطاؤه لكان معك حقّ، صحيح أنّ أشعاره جيّدة ولكنّه خطّاء كثيرا، إضافة إلى ذلك فإنّ الشّاعر محجوب العيّاري هو أحد أفضل من ينشد الشّعر، لأنّ الشّعر ليس قراءة، بل إنشادا، والذين عايشوه يتذكّرون جيّدا طريقة إصداحه بقصائده، رغم المسحة الدّرويشيّة، وهو لا يخفي ذلك.

هل تنبّأ محجوب بما نصنعه اليوم، هل كانت له نبوءة أنّه سيغادرنا ليلتئم هذا المجلس تخليدا لذكراه... من يريد معرفة ذلك عليه بالعودة إلى آخر كتاب له «الطّفل «... محجوب العيّاري، كان ومازال شاعرا وحيد نوعه، له طقوسه وله لغته وله ما له من اختراعات، كما يقول النّقّاد القدامى، فهو الوحيد الذي أشعل الظّلام ... حتّى نرى الشّعر ونسير في دربه.

محجوب العياري بين عمق الترجمة والعظمة الشعرية للموت

منصور مهني

كيف أتحدث عن محجوب العياري أمام جمع من أحبته ومن المهتمين بأدبه وبشخصيته هم أكثر معرفة له ولربما أقرب صداقة رغم أني أزعم أنني كنت صديقا لشاعرنا المرحوم، طابت نفسه في عالم الموت الذي ما انفك ينشده ولعله بذلك يناشده بأن «هلم يا صاحبي أراني أقرب إليك من كثير من الذي حولي».

دعاني صديقي محمد المي، المشكور على كل ما يقدم للذاكرة الثقافية التونسية، كي أقدم شهادة عن علاقتي بمحجوب، وكان طلب مني ذلك سابقا ومنعتني عن الاستجابة التزامات لا مفر منها. وأضاف في هذه المرة أنه لا ينتظر مني تحليلا جامعيا، وأنا أعرفه غير محبذ للطنطنة الأكاديمية بل مثمنا لقدرة تواصلية أخرى ديدنها التواضع واتصال القرب. أتمنى ألا يخيب ظنه عند استماعه لهذا النص المتواضع.

في البداء كانت علاقتنا مقتصرة على لقاءات طريفة وشيقة فيها الكثير من الشعرية ومن التحادث في أفكار وفي شؤون مختلفة على خلفية ستار يتلون بلوني الألم والأمل وكان يتم ذلك على هامش نشاطات ثقافية تنظمها اتحاد الكتاب التونسيين أو الهياكل أو الجمعيات الثقافية. جمعتنا بذلك مودة فيها كثيرا من الاحترام

المتبادل وكأننا أدركنا في أعماق مشاعرنا أنّ نقاطا عديدة تجمعنا على اختلافنا المميّز.

وفي يوم ما أعلمني محجوب أنه ينوي تعريب قصة «العنكبوت» التي أصدرتها في اللسان الفرنسي سنة 2000 عن دار «تبر الزمان» وأن العملية ناتجة عن رغبة وعن قناعة لديه بقيمة النص ولا تنتظر مقابلا سوى تكفلي بإيجاد طرف ناشر للترجمة. وأضاف أنه يتوقع مسالك وعرة في إنجاز العملية ورجاني أن أكون على استعداد للتواصل معه كلما شعر بحاجة لذلك في مختلف مراحل العمل. وافقته على ذلك وبدأت المغامرة... وانتهى بعدها مقام المترجم بيننا. ولما لم أستطع حضور أربعينيته كما أشرت، طلبت من الصديق محمد المي إبلاغ عائلته كامل ما أقرته دار النشر من حقوق وكان مباغا وهيدا لكنني كنت أعتبره حقه وحده ولا بد أن يأخذه.

***

هي مغامرة حقا ككل ترجمة لنص أدبي يعترف له بالتركيز على العملية الإبداعية وبالبحث عن إنشاء ينشد التحديث والسير في مسالك غير مستهلكة كليا لحد وقوفها على أطلال التقليد وعدم القدرة على تخطّيها. وكان محجوب يدرك ذلك، وهو كما قالت فيه الصديقة أمال مختار: «كانت بداخل محجوب رغبة شرسة تدفعه إلى أن يفكّر جادًا في أخذ الجميع من أحبائه عنوة إلى بلاد الإبداع والجنون الفني. كنت أراه يحاول مسك كل الذين يحبهم وما أكثرهم من أياديهم وجرجرتهم إلى ذلك العالم المسحور الذي يسكنه وتقيم فيه روحه الوردة البيضاء، كان في صراعه المرير ذاك بين الرّجلين المختلفين يحاول على الدوام أن يغادر مثل غريق

ذلك البرزخ المتشائل إلى ضفة السحر والجنون مع أحبته ليعيشوا في مدينة الإبداع الفاضلة[1].»

عندما انطلقت عملية تعريب «العنكبوت» لم أبدأ بعد تجربتي الترجمية «المهنية»، التي انطلقت سنة 2008 من الدفعة الأولى من ترجمات مركز تونس للترجمة الذي أصبح معهد تونس للترجمة، وكان أول أعمالي في هذا الإطار ترجمة «حركات» لمصطفى الفارسي إلى الفرنسية وكتاب مصطفى الفارسي من النصوص الذي توقعك ترجمته في خضم التجاذبات والتمزق المشار إليه أعلاه. فشعرت حقا أن مواكبتي لترجمة العنكبوت وخوضي في أسئلة محجوب الذي كانت تأتيني في كل مرة بحيرة جديدة تبدو لي كرحلة أخرى في تمرسي الشخصي على التجربة الترجمية واستنتاجاتها.

بالنسبة لمحجوب، الترجمة هي عملية إبداع على إبداع وهي تشكل نصي لتجربة حياتية أقرب إلى التجربة الوجودية منها إلى السير اليومي بين تجارب الحياة اليومية. لذلك تبدو لي جملته الفاتحة لتقديم الترجمة عبارة مختزلة عن وصف لحياة كاملة: «’

(1) أمال مختار، «مع إطلاق الملتقى الأول للشاعر التونسي الراحل محجوب العياري»، 8 فبراير 2022. الرابط:
https://diffah.alaraby.co.uk/
https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/revisions/2022/2/8/%D9%85%D8%B9-%D8%A5%D8%B7%D9%84%D8%A7%D9%82-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%84%D8%AA%D9%82%D9%89-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%88%D9%84-%D9%84%D9%84%D8%B4%D8%A7%D8%B9%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%88%D9%86%D8%B3%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A7%D8%AD%D9%84-%D9%85%D8%AD%D8%AC%D9%88%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%8A%D8%A7%D8%B1%D9%8A

العنكبوت' رواية قرأتها، فوجدت فيها بعض شتاتي، فأحببتها، فنقلتها إلى العربية[1].» إن المتأني أمام هذه الجملة الفاتحة، الجملة المفتاح، لا يتأخر على إدراك ما تحمل من عمق لأبعادها على بساطتها ومن تعدد أسئلتها على تركيبها المتظاهر بالحسم وبالجزم في الأمور. أعتقد أن مقال الكاتبة آمال مختار المشار إليه أعلاه يعبر عن الكثير مما كنت أود قوله في محجوب، وحتى لا أقع في التقليد والتكرار، أدعو إلى قراءة المقال الذي أكاد أقول فيه ما قاله محجوب في «العنكبوت»: «مقال آمال نص قرأته، فوجدت فيه جل مشاعري تجاه محجوب، فأحببته، فكدت أقرأه عوضا عن مقالي». لكن قواعد اللعبة تحتّم عليّ غير ذلك فسأكتفي منه بهذا الشاهد الثاني: «كانت بداخل محجوب رغبة شرسة تدفعه إلى أن يفكّر جادًا في أخذ الجميع من أحبائه عنوة إلى بلاد الإبداع والجنون الفني. (...) كان يذهب إلى الموت حثيثًا وبإرادته، كان يعلم أنّه سيموت وكان سعيدًا بذلك في بعض الأحيان، كان يعتقد أنّ في موته خلاصًا من حياة البرزخ التي دمّرته فرثى نفسه وهيّأ مقعده في الحياة بعد مماته ليظل على الدوام حيًا يرزق فينا يتنفس أنفاسنا ويعيش بين جنباتنا[2].»

ليس لي عن محجوب الإنسان أكثر مما خبرت فيه من أواصر الود والصداقة لأجل رفعة القيم الإنسانية وتقاسم التفكير في الشأن العام عبر سؤال الثقافة والأدب. وكان في ذلك محترما للاختلاف الذي لا يفسد الود، ولعل اهتمامه بالترجمة يتنزل في رؤية عامة

(1) محجوب العياري، «تقديم»، في كتاب منصور مهني، «العنكبوت»، تعريب محجوب العياري، تونس، الدر العربية للكتاب، 2006، ص. 7. (الطبعة الثانية، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، 2011، ص، 6.
(2) آمال مختار (المرجع نفسه)

للعلاقة مع الآخر تكون الترجمة أحد أواصرها البناءة. لكنني لا أستطيع أن أمر دون أن أتوقف عند ديوانه «الطفل» الذي نشره على حسابه الخاص سنة 2004 وأهداني نسخة منه كتب على غلافها الداخلي إهداء هذا نصه: «المبدع الصديق الشاعر منصور مهني. حتى تظلّ أحلام الطفولة ممكنة. مع المودة». فبقيت أقرأها دائما في ارتباط دقيق بمطلع قصيدة أبي القاسم الشابي: «للهِ مَا أَحْلى الطُّفولَةَ / إنّها حلمُ الحياةْ» وبقيت أتساءل لماذا يتعلق الشعراء بالطفولة رغم قساوتها عليهم من حيث ظروف العيش الصعبة ولا زلت أعتقد أن مقاربة التجربة الشعرية لمحجوب العياري في صلة بتجربة أبو القاسم الشابي قد تفيد من يريد الغوص فيها خاصة من الباحثين الشبان. أعتقد أيضا أن مدخل بحثي كالذي اقترحت يمكن أن يقود الباحث إلى تسالك أخرى للتفكير والتمحيص في التجربة الشعرية عموما لمحجوب العياري من حيث تأثرها بتجارب أخرى لا لتقليدها بل لمساءلتها وتجاوزها وهو الأمر الذي نتلمس إشاراته في «الشهادة الشعرية» التي صدّر بها محجوب ديوانه تحت عنوان «عن الطفولة وأوجاع الكتابة» وفيها هذه الفقرة الأم في ذات الموضوع: «كذلك بدأت معاشرتي للكتابة: لقد كنت أكتب لأعبّر عن مشاعر صغيرة، آنية وذاتية... أمّا اليوم، فـ«ما عدت أميّز بين الكتابة والحياة«كما قال نجيب محفوظ... لذلك، صرت أكتب من أجل تحقيق توازن داخلي أعرف سلفا أنه لم يتحقق... أكتب من أجل الانتصار على طمأنينة زائفة تعتريني أحيانا... أكتب من أجل أن تسود شريعة القلق، لأن الكتابة في نظري ممارسة قلقة أو لا تكون... أكتب في النهاية حتى أكون...». ها نحن إذن ننطلق بهذا من مقولة المتنبي «على قلق كأن الريح تحتي» وهي تتوكأ على عصوين، واحدة مقتناه من عنترة بن شداد، «هل غادر الشعراء من

متردم» والثانية من أبي نواس في شبه جواب عن سؤال عنترة: «عاجَ الشَقِيُّ عَلى دارٍ يُسائِلُها / وَعُدتُ أَسأَلُ عَن خَمّارَةِ البَلَد». لكن مقولة المتنبي تحلق نحو سؤال الوجود وكأنه يبشر بمحمود المسعدي يختزل في كتاب «حدث أبو هريرة قال» السؤال الوجودي الذي شغل الفلاسفة من سقراط إلى عودة سقراط. وبالنسبة لمحجوب العياري، سؤال الوجود فلسفي بدون شك ولكنه في ارتباط وثيق بسؤال الشعر من حيث هو مغامرة دائمة لأجل الجديد الذي قال عنه الشاعر الفرنسي نرفال «العقل الجديد يناديني» (L'esprit nouveau m'appelle)، ومن هذا المنطلق يقول شاعرنا: «القصيدة الناجحة في اعتقادي، لا تنتسب ألقها من كونها موزونة أي غير موزونة، بقدر ما تكتسبه من سعيها الدائم إلى تأسيس عالمها البكر، وخلق آفاقها المخصوصة بعيدا عن تكريس السّائد أو الاتّكاء عليه...»

ينافك اثيدح نع رعشلا كلذف نم ماهم داقن رعشلا يبرعلا نيذلا مهادان ديقفلا لبق هتوم هاعلو ال لاز رظتني ءادصأ مهتاباتك نم ءارو دوحللا.

في باب آخر إذن، سعدت عندما وجدت قصائد في ديوان «الطفل» مهداة لأصدقاء أعزاء اشتركنا في المودة وحب الشعر والأدب. رحم الله نورالدين صمود ذاك الرجل العظيم بشعره وبعمق معرفته باللغة العربية وآدابها وثقافتها ولم أستغرب من الرجل تواضعه أمام قصيدة الطفل التي منحت عنوانها لديوان محجوب العياري. لقد كنت أعود إليه للتثبت من مرجعيات عربية أستدل بها على بعض أفكاري وتحاليلي وفي كل مرة تزداد قناعتي بكفاءته وبسعة معرفته. رحم الله محمد البدوي أيضا وهو الذي قدم ما استطاع لأدب الطفل وللنقد الأدبي والإعلام الأدبي

والنشر الأدبي في اتحاد الكتاب وخارجه. تقاسمنا طريقا طويلة بين الجامعة والإنتاج الإذاعي ومسؤوليات اتحاد الكتاب جهويا ثم وطنيا، وهو الذي كتب مقالا عن العنكبوت انطلاقا من ترجمة محجوب وثال فيه: «وبالرغم من أنّ حكاية » العنكبوت«مترجمة وتعاملنا في هذه المداخلة مع النصّ المعرّب بدرجة أولى فقد كتبها شاعر نشر مجموعة » كلمات في الحب «Mots d'amour وعرّبها شاعر موهوب هي محجوب العياري ونعرف جميعا جمال لغته وأناقة تعبيره وقد ترجم النصّ عن حب وإعجاب[1]». ودعواي أيضا أن أطال الله عمر محمد آيت ميهوب ليتواصل إشعاعه في الإبداع والنقد والترجمة وهو الذي عشنا معا تجربة تعريبه لرواية «ليلة الألف ليلة أو ملك المشنوقين» فكانت تجربة لا تقل روعة عن تجربتي مع محجوب بأتعابها اللذيذة وبأسئلتها المحيرة والمنيرة في الآن نفسه. وهذه هي موضوع القول الخاتم والمختزل لهذه الشهادة المتواضعة.

ما حصل لي إذن مباشرة بعد الاتفاق مع محجوب على تعريبه لقصتي هو أني أمعنت التفكير في التمييز بين مختلف فرص اللجوء إلى الترجمة في علاقة بأهداف كل فرصة منها. لن أتوقف عند الاستغلال الرقمي للترجمة في هذا السياق لكن، في إشارة عاجلة، يمكن أن نعتبر صنفين من الترجمة، الترجمة الوظيفية والترجمة الإبداعية، وقد تكون همزة الوصل بينهما هي الترجمة التعليمية لإمكانية تدخلها في النوعين الأساسيين أو تداخلها معهما. من

(1) «في السردية التونسية الحديثة»، أعمال ندوة الأيام القصصية البشير خريف بنفطة 2005 (دورة محمود المسعدي)، تقديم عثمان بن طالب، تونس، منشورات اتحاد الكتاب التونسيين، 2005، ص. 148. وهو نص ذيل به المترجم ترجمته عند النشر.

وجهة النظر تلك، أخذتني تجربة ترجمة «العنكبوت» من مجال التدريس، أي من الترجمة التعليمية، إلى الترجمة الإبداعية التي كانت تستفزني في مرات عديدة من خلال قيامي بتدريس مادة الترجمة وتأثير تجربتي الإبداعية الشخصية. وتبين لي من ذلك أن الترجمة الوظيفية هي عملية تطبيقية قد تدرك بعض الإبداع وأن الترجمة الإبداعية هي إبداع قد يضطر، بنسبة ما، إلى أليات التطبيق الوظيفي. لكن الاستنتاج الأخلاقي الأول هو ضرورة التواضع أمام كل عملية ترجمة ومحاولة فهم أسبابها وأبعادها حتى لا يتسرع المرء في التجني على الحكم على الغير بالضعف والفشل وما إلى ذلك من عبارات الاستنقاص. كل ما في الأمر أن ترجمات تعتبر أفضل من غيرها اعتبارا لوجهة النظر في المنطلق وللأهداف المنشودة عند التلقي. كم كنت قاسيا في وقت ما على أول مترجمة لرواية كاتب ياسين «نجمة» التي حذفت من النص الفصل المركزي فيه والملقب «حلقة الناظور» L'épisode du Nadhor، وكم انزعجت مع الكثيرين ممن عرب عنوان Amers لسان جون بارس بعبارة «مرارات» عوضا عن «منارات». لكن صعوبة وصول محجوب إلى ترجمة مطابقة وأليفة لبعض المقاطع في «العنكبوت»، رغم اجتهاد عويص لم أتجرأ ولم أستطع مساعدته في ذلك، جعلني اراجع موقفي وأدرك أن في بعض ما يبدو خطأ ترجميّا قد تكمن نسبة لا يستهان بها من الإبداع. وهو أمر سيزداد حضورا في تخميناتي حول الموضوع انطلاقا من ترجمتي لرواية «حركات» لمصطفى الفارسي.

لعله من المفيد في ذات السياق أن أذكر بهامشين من الهوامش التي دعم بها محجوب العياري تعريبه للعنكبوت. هذا الهامش الأول:

«أورد المؤلف في النص باللغة الفرنسية تشبيها عجيبا في وصف لنهدي المرأة المستحمة (...) ولما كانت الترجمة الحرفية لهذه الجملة (comme deux entorses aux pieds de la raison) لا تؤدي المعنى المطلوب، فإنّنا رأينا، بعد استشارة المؤلف، أن نعرّب المعنى بجملة لا تقل غرابة عمّا جاء في النص الأصلي[1]».

يستوقفنا هنا سؤال الترجمة الحرفية، وهل يمكن للترجمة الإبداعية أن تكون حرفية. يستحيل الوفاء في الترجمة الإبداعية وهذه لا يمكن أن تكون سوى «خيانة محمودة» كما كررت ذلك منذ أكثر من عقدين. وعندما تحدثت أعلاه عن ترجمة عنوان Amers بمرارات فلأن الكلمة الفرنسية تؤدي ذاك المعنى أيضا وهل يخلو البحث عن المنارات الشعرية من مرارات متنوعة؟

أما الهامش الثاني، فهذا نصه:

«وردت في هذه الفقرة تشبيهات تقوم أساسا على حروف الألفباء الفرنسية وليس ثمة ما يقابلها في اللغة العربية، لذلك قمت، بعد الاتفاق مع المؤلّف، بتعريب المعنى وتجاوز بعض هذه التشبيهات دون أن يمس ذلك بروح النص الأصلي أو ينقص من ألقه شيئا[2]». اجتهد محجوب في تركيب صوره الوصفية بالاعتماد على حرفين عربيين هما الدال والنون وجاءت صورته جيدة وكما قال «لا تقل غرابة عمّا جاء في النص الأصلي». نرى إذن أن الترجمة انتقلت من مركزية المعني إلى ترجمة الغرابة وما ينتج عنها من أسئلة حول التجديد والتحديث في الكتابة الشعرية، وربما أبعد من ذلك علاقة

(1) منصور مهني، «العنكبوت»، تعريب محجوب العياري، (سبق ذكره)، ص. 15، هامش (2).
(2) المرجع نفيه، ص. 18، هامش (3).

تلك الإنشائية بسؤال الوجود وبالمسافات التي يحدثها الاختلاف بين الأشخاص وبين اللغات والإبداعات والثقافات وبالدور الذي قد تلعبه الترجمة في استفزاز الوعي بتلك الأسئلة وفي استشراف بعض المسارات التي تقرب بين الفوارق.

في الختام، الرأي عندي هو أن هذين الهامشين يمكن اعتمادهما كموضوع للتحليل في اختبار لطلبة الترجمة وربما يستوحى منهما بحوث في المجال، على الأقل في مستوى الماجستير للترجمة. ذاك هو محجوب العياري الحي الميت موضوع بحث دائم.

رحم الله محجوب العياري، لقد كان ولا يزال أعظم من الموت بإبداعه وفكره وإنسانيته.

محجُوب العيَّاري وَمَشرُوع الكِتَابَة،استِدْلَالا بِروايَة «أمجد عبد الدائم يركب البَحر شَمَالا»

مصطفى الكيلاني

بَدْءا: صِفَة المَشرُوع بِالمُتَحَقّق وغَيْر المُتَحَقِّق؟

سُؤَالُ البَدْء والمَرْجع في هذه الوَرَقَة هُو ذَاتُه: مَا الّذِي تَحَقَّقَ لدى محجوب العَيَّاري مِن مَشرُوع الكِتَابَة، وما الّذِي لم يتحقّق؟ ولِمَ الكِتَابَة بِمُتَصَوَّره تحديدا؟ أَ لَيْس محجوب العَيَّاري شَاعِرا أم هُو الكَاتِب بِالشِعر، إنْ بِالقَصِيدَة، وإنْ بِالسَرْد؟وما مَرَدّ الْتِجَائه إلى السَرد، كَكِتَابَة نصّه الروائِيّ اليَتِيم: «**أمجد عبد الدائم يركب البحر شَمَالا**» بِقَصد أداء الشِعر بِالحِكَايَة، والحِكَايَة بِالشِعر؟

وحِينَمَا نقرَأ مُجمَل ما كَتَب محجوب العيّاري مُنذ قَصَائده الأُولَى وعَبْر مَسَار ما أَبْدعه شِعرا وسَرْدا بِالنصّ الروائيّ الوَحِيد يحضر تَردّدُه شِعرا بَيْن القَصِيدَة العَمُودِيَّة وقَصِيدَة التَفعِيلَة، في اتِّجَاهٍ، وبَيْن أَدَاء الشِعر وتأْلِيف السرد الروائِيّ، في اتِّجَاهٍ ثَانٍ، وهو إلى ذَلِكَ سارد في الشِعر، وشَاعِر في السرد، مِمَّا جَعَلَنا نستَضِيء بِسُؤَال الكِتَابَة لَدَيْه: الكِتابَة وَاحِدَةً مُتَعَدّدَةً بِالشِعر والسَرْد، والترجمَة والنقد، صِفَتَيْن لِتَجْسِيد القِرَاءَة أَدَاءً لِلْكِتَابَة بِوَجْهَا الآخر، والكِتَابَة

مَجَالا لاشتِغَال حَال ارتِبَاك الإنِّيّ الحَاصل عن عَمِيق المُبهم في النفس، وفَائِق الرغبَة في البَوْح وتَرَدُّد الذَات الكَاتِبَة بَيْن العجز والإمكان النَاتجَيْن عن اللُّغَة ذاتِها المَحكُومَة ضَرُورَةً كَوَاقِع **الإشَارَة**، والمَدْفُوعَة، رغمَ مَحْدُودِيّة الدَالّ، إلى التَوَسُّل **بالرَمز**، عن طَرِيق تَوْلِيد الاستِعَارَات وتَنْوِيعهَا.

فَمِن شبه الثَابت يَقِينا أنَّ محجُوب العيّاري أنجَزَ البعض مِن مَشرُوعه الكِتَابِيّ، ولم يُنجِز البعض الآخر.

ولعلَّه غيْر مُطمَئنّ، أو غَيْر مُطمئنّ تَمَاما لِمَا أَنجَزَ. ولعَلَّه كانَ في قَصده أَيْضا أن يُرَاكِم نُصُوصا أُخرى لِيُحَقّق إبدَالا إبدَاعيّا في قَادم العُمُر، لَوْ لا مُفَارَقَته الحَيَاة، وهو يتَحَسَّس طَرِيقا ويتطلَّع إلى أُفُق غَيْر بَعِيد.

إلَّا أنَّ نُقطَة الوُصول الّتِي نَصَّصَ عَلَيْها مارتن هيدغر (Martin Heïdegger) في تعريف الإنسان: «**الوُجود-لـ-أجل-المَوْت**»[1] كانت قَرِيبَة، لِيتوقّف بِذَلِكَ كُلّ شَيْء، وينقطع الحُلم، وتتوقّف الرَغبة، ويتوقّف المَشرُوع بعد أن أَخَذَ يتَّضح لِلْكَاتب بِكُلّ مِن الشِعر والسَرْد...

1- في المُشتَرك بَيْن الكِتَابَة والشِعر والشِعْرِيّ والسَرْد تَحْدِيدا؟

المُنجَزُ، بَعْد الّذِي أَسْلَفنا، هُو مُنجزُ الكِتَابَة بَدْءا ومَرْجعا. إلّا أنَّ لِإنِّيّ الكَاتب (محجُوب العيَّاري) يَقِينَه ولا-يقينه.

فهوَ المُطمَئنّ لِإنشاء القَصِيدَة، وهو غَيْر المُكتَفِي بِأَسَالِيب أدائهَا التَعبِيرِيّ، لِذَا نَرَاه يُثبتُ حِينا وينفي أَحيانا، يَصِف وَاقعا لِحَال ثُمّ

(1) Martin Heïdegger, « Être et Temps », Gallimard, 1964.

يستفهم. ونَتِيجَةَ الحيرة المُسْتَفحِلَة في داخله يُحَوّل وجْهةَ القَصِيدَة أحيانا كَثِيرة مِن الشِعر إلى الشِعْرِيّ، المُرَادف التَقرِيبِيّ لِلْكِتَابَة، ويتجَاوز حُدُود القَصِيدَة ذاتها إلى مَسْرُود يصعب تَقييدُه حصرا بِخَالص الحِكَايَة أو مُفرد الشِعر.

فَالّذِي حَدَثَ بِخُصوص مُنجز المَشرُوع الكِتَابِيّ لدى محجُوب العَيَّاري أنَّه قَطَع شَوْطا في المُرَاكَمَة شِعرا وسَرْدا، وبَدَأَ يَتحَسَّس طَرِيقه إلى تَحقِيق إبدال إبدَاعِيّ يتّخذ له صِفَات أُسْلُوبِيَّة ودَلالِيَّة وتِدْلالِيَّة خَاصّة.

أَمَّا قِوَامُه الأوَّل والمَرْجعيّ فهوَ الشِعر أدَاءً عَمَلِيّا وَاضِحا، وجَوْهَرُه مُحَدَّدٌ ضِمنا بِالمُسَمَّى «**الشِعْرِيّ**»، هذا المُعَبِّر عن عَمِيق إنِّيَّة محجُوب العيّاري، حَيْث غمُوض الحَالات السَائد وتَرَسُّبَات آثَار مِن طفُولَة بَائدة خَارِجَة في الغَالب عن دَائِرَة الوَعي الخَاصّ بِإنّيّ الكَاتب، لا أَنَاه.

كذا لعبة الكِتَابَة بِالقَصِيدَة بَدْءا، ثُمّ بِالقَصِيدَة والروايَة تَزَامُنا، يَلِي ذَلِكَ العَوْد إلى القَصِيدَة، وَالِدَة الكِتَابَة لدى الشَاعر، وَوَلِيدهَا حَقِيقَةً ومَجَازا، وسَاكنهَا أو السَاكن إلَيْها.

فَلَمَّا بَدَأ محجُوب العيّاري خَوْض تجربة الكِتَابَة اختَارَ الشِعر، والقَصِيدَةَ أُسْلُوبا يُؤَدَّى على لِسَان **الأنا** (أنا-الشاعر)، وما مَنطوقُه الإنّيّ إلَّا مَشرُوع لِلْبَوْح بِالمُخبّإ الدَفِين حَيْث الظّل وعتمَة الأَعماق، فَأَمْكَنَ له بِمُمَارَسَة لعبة أَدَاء القَصِيدَة أن يَقُول ويَنقَال في الأَثناء، وأن يُضمِر أَكثَر مِمَّا يُظهِر.

وبِالشِعر أَيْضا أَدْرَكَ محجُوب العيّاري معنى أنّه كَان ويَكُون. وبِالشِعر تذَكَّرَ كثيرا وحَلمَ طويلا بِ «**شطآن بَعِيدَة**»:

الآن يُسَلّمني شطّ
لِشَواطئ لا شطآن لها
في رُؤياي اللَّيْلَةَ جاءَت أُمّي
قدِمَتْ في كَامِل زينتهَا
بَاستْ رأسِي...[1]

وبِالشِعر تَمَثَّلَ عشقه لِلْحَيَاة بِالأُنوثَة، والأُنوثَة بِالحَيَاة، كـ «وصف يَدَيْها» :

«إنْ يسُؤهم تَعَلُّقي بِيَدَيْها
فَلْيَمُوتوا أنا شَهِيدُ يَدَيْهَا
الغَمَاماتُ والبحارُ جَمِيعا
واليَنابِيع تستقي مِن يَدَيْها»[2].

وبِالشِعر أَدْرَكَ عِشقه لِ «**سلمَى**» تَحْدِيدا، هذا الاسْم المُتَكَرِّر في رِوَايَته «**أمجد عبد الدائم يركب البحر شمالا**»[3]، وفي قَصِيدَة «**وهْم**»:

«كم كَانَ الصَيْف شَفِيفا
وكَذَلِكَ كَانَ الغيم
وكانتْ وهمًا سلمَى...»[4]

(1) محجوب العيَّاري، «رُؤى الحسن الوزّان»، مَجَلَّة «الجسرة»، العَدَد 5، أبريل 2000.
(2) محجوب العيَّاري، «وصْف يَدَيْها»، مَجَلَّة «المَسَار»، العَدَدَان 24-25، 1995.
(3) محجوب العيَّاري، «أمجد عبد الدائم بركب البحر شمالا»، تُونس: أركانتار المغرب العَرَبِيّ، 2006.
(4) محجوب العيَّاري، «وهم»، مَجَلَّة «المَسَار»، العَدَد 71، ديسمبر 2005.

وبالشِعر تَمَثَّلَ محجُوب العيّاري مِرَارا مَوْته قَبْل المَوْت:

-سَأَمُوت مِنْ وَلَهٍ... أَمُوتُ
سَأَمُوت حقّا، لا مَجَازا
ثُمّ يطوِيني السكوتُ...»
-«يا أهل موتي سيروا بي في مَوْكِبِ
النعش
مَذْبُوحا مِن العَدَمِ
إلى العَدَم...»[1]

وبالشِعر أَدْرَكَ محجوب العيّاري شَقَاء الكَائن-الإنسان الرَاغب في معرفة كُلّ شَيْء، والجَاهل بِكُلّ شَيْء، كَمَدْلُول «**اللَّا-شَيْء، تقريبا**»، لدى فلاديمير جانكلفيتش (Vladimir Jankélévitch)[2]، لَمَّا أَشَارَ إلى «**مَوْت السُؤَال**» وانتِفَاء الإجابَة بِقَوْلِهِ:

أَيَا قَوْمُ هل مَاتَ فِينَا السُؤَالُ
وهل نحن مُتنَا مع الأَسئلَة
نرُوح ونغدو، ولا نحن ندرِي
إلى أَيْن تمضي بِنا الأَشرعَة»...[3]

هُو فَائِض عَمِيم مِن حَالاتٍ ازدَحم بها عَالم، بل عَوَالم القَصَائد في ما أَنجزه محجُوب العيّاري شِعرا. فَتَعَدَّدَت الأَسَالِيب وتَنَوَّعت بَيْن أَدَاءٍ لِلْقَصِيدَة العَمُودِيَّة الغنَائِيَّة وَبَيْن قَصِيدَة التَفعِيلَة، وبَيْن

(1) محجوب العيَّاري، «أُغنية المَقَابر» مَجَلَّة «الإتحاف»، العَدَد 121، مارس 2001.

(2) Vladimir Jankélévitch, « Le je-ne-sais-quoi et le presque- rien », France : Seuil, 1980.

(3) محجوب العيَّاري، «إلى أَيْن نمضِي؟» مَجَلَّة «الإتحاف»، العَدَد 123، ماي 2001.

خِطابِيَّة الـ أَنَا وكِتَابِيَّة الإِنّيّ، ومزجا بَيْن عِبَارَات الإثبَات والنفي، وبالنَفي الذَاهب بَعِيدا في نفيه واستِفهَامه، وبِلَعِب ما بَيْن الإظهَار والإضمَار، وبِكَثِيف الشِعر وشَفِيف السرد داخل مُؤَدَّى القَصِيدَة.

وإنْ تَشَبَّثَ محجوب العيَّاري بِرُوح القَصِيدَة لِيُمَاهِي بَيْن أَنَاه وإنِّيّه ويُحَقّق البعض مِن الطمأنِينَة، طُمَأنِينَته، فَقَد أَدْرَكَ مَحْدُودِيَّة الكِتَابَة بِمُفرد القَصِيدَة، وانتَهَت بِهِ حَالُ الكِتَابَة بَيْن الحِين والآخر إلى الانهِمَام (Souci) الحَادّ النَاتج، رُبّما، عن استِفحَال الرَغبَة وشساعة أبعَاد الحُلم مُقابلَ ضِيق العِبَارَة وعجْز اللُّغَة بِالقَصِيدَة، مَهْمَا تعدَّدَت أَسَالِيبهَا وتنوَّعت استِعَارَاتها ورمُوزهَا، عن مُقَارَبَة مُبْهم حَالات الظلّ في عَمِيق النفس الكَاتِبَة.

فَهَل لِلْاستِعَارَة السَرْدِيَّة الرِوَائِيَّة، كَالبَادِي في «**أمجد عبد الدائم يركب البحر شمالا**»، إمكَانٌ آخر لِلْكَشف عن المخبّإ في النَفس الكَاتِبَة، وقد عَجزت القَصِيدَة/ القَصَائد، رُبَّما، عن مُقَارَبَته؟ وهل بِمُشتَرَك الحِكَايَة والشِعر، أو الحِكَايَة الذَاهبَة بِأَقصَى اندِفَاعهَا إلى الشِعر أمكنَ لِمحجُوب العيّاري مُقَارَبَة الكِتابَة بِ «**الشِعْرِيّ**»، و«**الشِعْرِيّ**» بِالكِتَابَة، أمْ هِي مُحَاوَلَة يَتِيمَة لَمْ يُحَقِّق بها الكاتب المَرْجُوَّ، فَلَمْ يَرَ بُدّا مِن أَن يَسْتَعِيد سَكنه الأَوَّل الّذِي هُو القَصِيدَة، وإلى آخر ما تَبَقَّى مِن سنِين العُمُر؟

2- أَمجد عبد الدائم يركب البَحر شَمَالا: «وَاحِد جَامع بِتَعَدُّد أَسَالِيب».

أ- نَصَّان في بِنيَة نصّ وَاحد؟

هُو نَصّ سَرْدِيّ شَبِيه بِالمُذَكّرَات أو اليَوْمِيّات لِصَاحبهَا «**أمجد عبد الدَائم**»، وبِصَرِيح الاسم المُعْلن، والشَاهد عَلَيْها، ونَاشرهَا.

وهو إلى ذَلِكَ الـ أنَا المُعلَن الصَرِيح الّذِي يَشِي في الظَاهر بِمُسَمَّى المُؤَلّف (محجُوب العيّاري): أنا-مُؤَلّف، وأَنَا ثَان هُو الشَاهد على النَصّ، وقد صَرَّحَ بِاستِلامه مَخطُوطا مِن كَاتبه (أمجد عبد الدائم)، ولا يُبْدِي فيه أَيّ رأي مُكتَفيا بِعَرضه لِلْقُرَّاء لِيحسمُوا في أمره، إنْ بِالإعجَاب، وإنْ بِالمُختَلِف عنه. وإذَا حَدَث استِلام المَخطُوط مُختَصَرٌ سَرْدا بِالتَصْدِير. أمَّا النَصّ فهو المَعْرُوض كَامِلا. وبِالمُختَصَر البَدْئِيّ، وتقدِيم النصّ كَاملا يحرص المُؤَلّف، قَارئ النصّ، على المُحَايَدَة والمَوْضُوعِيَّة، تَارِكا أمْر الحُكم له أو عَلَيْه لِمُتَقبّله/ مُتَقَبّليه.

إلّا أنَّ الظُهور أو التَظاهُر بِالمُحَايَدَة هُو مِن قَبِيل اللّعب السَرْدِيّ الّذِي يُبْدِي لِيُخفِي، ويُخفِي لِيُبْدِيَ في مَوْقع وَسَطٍ بَيْن الكِتَابَة والانكِتَاب السَرْدِيّيْن، تبعا لما يَقُوله السَارد بِالمُزدَوَج: أَنَا-الكَاتب المَرْجعيّ واقِعا مُفْتَرضا، وأَنَا كَاتِب النَصّ افتِرَاضا كَامِلا بِقَصدِيَّة أنا-الكَاتب المَرْجعيّ، وبِمُفرَد شخصيّة «**أمجد عبد الدَائم**» السَاردة أو كَاتبَة النَصّ مَرْجعا والمُنكَتِبَة، المُنْسَرِدَة بِهِ.

وإنْ فَكَّرْنَا بِالقسمَة المُعْلَنَة في مَطلع نصّ محجُوب العيّاري الرِوَائِيّ إبْهَاما بِالتَثنِيَة، كَمَا أَسْلَفنَا: أنا-صاحب النصّ، وأَنَا نَاقله إلى عُموم القُرَّاء انكَشَف إنِّيّ النصّ وقَارئه المُفتَرَض بِإنِّيّ آخر. وإذَا النَصّ هُو مُنجَز كَاتبه، والمُتَحَوّل، إلى ذَلِكَ، بِفعل المَقرُوئِيَّة إلى آخَر، وبِمَا يُشبه المِرْآة تَشِي بِحَالٍ مُلْتَبِسَة إحساسا بِالجَمَال والقُبح معا، وبِالتَوَارِي يقضِي سُفُورَ الوَجه، «**البرسُونَا**» (persona)[1]، إخفَاءً لِعَمِيق النفس حَيْث الظلّ، بِالأَعمق مِن ظَاهر الوَجه، «**البرسُونَا**»،

(1) Carl Gustav Jung, « L'homme et ses Symboles », Robert Laffont, 2023.

لِيَنكشف وجه آخر لِإِنِّيّ-محجُوب العيّاري، مِن خلف أنا-أمجد عبد الدائم.

فَهَل المُسَمَّى، هُنَا، وَاحِد باسْمَيْن مُختَلِفَيْن؟ وهل الوجه المُعلَن بِظَاهر الاسْم قناع يُخفِي لِيُظهر البعض مِن حَقِيقَةِ شخص بِعَيْنه؟

وإذَا الرِوَايَةُ نصَّان في واحد:

-**إطارِيّ** وَرَدَ في أوَّل الكِتَاب تَصْدِيرا، وفي آخره تَذييلا، وفي المُصَاحِب لِلنصّ المُتَضَمَّن تَعْلِيقَات، قبل بَدْء الفَصْل الأَوَّل، وعَقِبَ الفصل التَاسع، وبِالفصل العَاشر والثَانِي عَشَر، والخَامس عَشَر والثَالث والعشرِين، والتَاسع والعشرِين.

وإذَا وَصَلْنَا بَيْن التَصْدِير والتَذييل والتَعْلِيقَات المَذكُورَة تشَكَّلَ نصّ القِرَاءَة لِقَارئ مُفتَرَض وواقعيّ في الآن ذاته هُو «**محجوب العيّاري**».

-**نصّ مُتَضَمَّن** تَشَكَّلَ بِالفصُول الثَلاثِين المُرَقَّمَة، وغَيْر المُعَنوَنَة. وهذا النَصّ مُسْنَدٌ تَصْرِيحا، لا تلْمِيحا، إلى «**أمجد عبد الدائم**» بِصِفَته شخصِيَّة المَسْرُود الرِوَائِيّ الأُولى والمَرْجعيَّة. وما مَسْرُودُ الرِوَايَة في المُحَصَّل إلّا مَسْرُود هَذه الشخصِيَّة تَحْدِيدا.

وإلى ذَلِكَ فَللرِوَايَة بِنيَتُهَا المُزدَوَجَة نصّا إطَارِيّا ونصّا مُتَضَمَّنا بِعُنوَانَيْن: أَوَّل هُو مِن وضع الكَاتب المَرْجعيّ (محجُوب العيّاري)، كَالمُثبّت على الغلاف الخَارِجِيّ، بِ «**أمجد عبد الدائم يَركب البحر شَمَالا**»، وثَان، هُو عنوَان المَخطُوط، كمَا تَسَلَّمَه القَارئ أو الكَاتب، وهو المُحَدَّد بِ «**المرافئ السرَاب**».

هذا الوَجه الأوَّل مِن اللَّعب السَرْدِيّ يُسْلمنَا إلى مَلْفُوظ حِكَائِيّ مُزدَوَج تشكّل تَوَازيا بَيْن خَطَّيْن لِمَسْرُودَيْن مُختَلِفَيْن مُتَعَالِقَيْن، وبِفِعل ضَمِيرَيْن في ذَاتِ إِنِّيَّةٍ مُشتَرَكَة واحدة.

وإِذَا «**الهندَسَة**» المُتَّبَعة للنَصّ الرِوَائِيّ الجَامع هِي بِنيَة قَائِمَة على الازدوَاج، وكَأَنَّهَا مُسْتَوْحَاة مِن «**ألف لَيْلَة ولَيْلَة**»، بِالحِكَايَة الإِطَارِيَّة المَاثِلَة ابتِدَاءً وانتِهَاءً، وفي الأَثناء نظْما جَامِعا يُذَكّر بِاللَّحظَة الشهرَزَادِيَّة، بِالمَا-قبل، وبِحَال السَارد الأَوَّل المَرْجعِيّ، وبِالمَسْرُود يَنسَرد في الأَثنَاء، حتَّى لَكَأَنَّ محجُوب العيّاري هُو شهرَزاد البدَايَات، الشَاهد على الآخر، لِينكَشف في الأَثناء خفاء، ويختَفِي ظهُورا، وَوِفْقَ لعبة سَرْد مَاكِرَة.

وإلى ذَلِكَ فَكُلّ السرُود الفرعِيَّة المُتَّبَعَة هِي تَقلِيبات لِضرُوب شتَّى مِن الأَدَاء الترجذَاتِيّ (autobiographique)، إنْ بِالمُشَافَهَة قَدِيما، وإنْ بِالكِتَابَة حَدِيثا.

ب- «تطرِيسَات» (Palimpsestes) «المَرافِئ السَرَاب» لِأَمجد عبد الدائم.

اتَّبَعَ «**لوغوس**» السَرْد، كما أَسْلَفنَا، طَرِيقَة ازدِوَاج المَسْرُود في واحد. والمُنطَلَقُ هُو سِيرَة ذَاتِيَّة: طفُولَة شقيّة بِوَعي شَقِيّ أَيْضا، وقتَام وضع تتخلَّله لمعَاتُإشرَاقِ أَمَلٍ ضنِين بِمَحَبَّة عَارضَة لامرأَة مُتزَوّجَة، وأَوْقَات سَعَادَة مَبْتُورَة، عَقبَ ذَلِكَ زَوَاج الرَجُل العَاشق الفَاشل بِامرَأَةٍ أُخرى، وفقر مُتَوَارَث، وكبْت جِنسِيّ، واستِمْنَاء اضطرَارِيّ، ومُمَارَسَة الجنس مع «**غسّالَة**» المَبِيت، وحَدَث الطَرد مِن المَبِيت، ومُعَاشَرَة «**الخَالَة سعدِيَّة**»، مَعشُوقَة الأَب، ثُمّ انخِرَاط في النِضالات الجَامعيّة بِكُلّيّة الحُقوق، وفشل في الدِرَاسَة، وتَجمِيع تبرُّعات

مَشبُوهَة لِفلسطِين، وانضِمَام إلى حَرَكَات الاحتِجَاج الطُّلّابِيَّة، والخِدمَة العَسْكَرِيَّة الزجرِيَّة، والنفي إلى أَقصَى الجَنُوب، والأَعمال الشَاقَّة، وغدر «**الرَفِيق البرولِيطَارِيّ**»، وطَرد الأَب، والالتِجَاء إلى الجدّ، وتَعَلُّم حِرْفَة «**العِرَافَة وقِرَاءَة الطالع**»، ومَوْت الأَخ التَوْأم بَعْد نَجَاحه مُبَاشَرَةً في البكالوريَا، وتقمُّص شخصه لِلْالتِحَاق بِكُلِّيّة الحُقُوق، والاستِعَاضَة عن الاسم الحَقِيقِيّ «**الظاهر**» بِ «**الطاهر**» (اسم الأخ الميّت)، والفَشَل في الدِرَاسَة الجَامعيَّة، وتَذَكُّر «**سلمَى**» الحَبِيبَة، وخَبَر فِرَارهَا مع سَائح شَابّ وزوَاجهَا بِهِ، وذِكرى الزَوَاج بِأَوَّل فَتَاة اعتَرَضَت سَبِيل «**الطاهر**» أو «**الظاهر**»...

فَاللَّافت لِلْانتِبَاه عندَ قِرَاءَة المَسْرُود ازدحَامه بِالكَثِير الكَثِير مِن الأَحداث، وبِالشَخصِيّات أَيْضا مِمَّا يُرْبك انتِظَام نَسِيج المَحْكِيّ، كَ«**عبد الله**»، زَوْج «**سلمَى**» العَشِيقَة، و«**نوري**»، سَاعِي البَرِيد، و«**عَزُّوز**»، سَائق التَاكسي... أمَّا وصف الأَحدَاث فهوَ مُرَاكِم بازدحَامهَا، كَالطَلاق، وقَرَار العُزلَة، وبالبطَالَة، وضِيق الحَال، والاشتِغَال صَائدَ سَمَكٍ مع «**الرَيّس حمزاوي**»، ومُعَاقَرَة الخَمر مع «**حامد الطاجيني**» ورسالَة «**سلمَى**» الحَزِينَة، وتكرار الحُلم بِ «**سلمى**» والنزُول إلى البحر مع «**الرَيّس الحمزاوي**»، وَحَدَث العَاصفَة الهَوْجَاء، وخَطَر الغَرق لَوْ لا مُسَاعَدَة «**الرَيّس**»، ورِسَالَة «**سلمَى**» الثَانِيَة، وتذكُّر أَعْوَام الدراسَة بِمَعهد بنزرت الثَانَوِيّ، والافتِتَان بِكُلّ الفَتيَات، والرِسَالَة الأُولى إلى «**سلمَى**»، وما عَقبَهَا مِن رَسَائل، وحَدَث السَفَر بِالبَاخرَة إلى فرنسَا، وتَذَكُّر ما حَدَث لِمركب «**الرَيّس حمزاوي**»في البحر، وبعض مِن تَفَاصِيل الرحلَة بِالبَاخِرَة، وحِكايَة الرَجُل الستِّينِيّ، والتَعَرُّف على ستيفان الفرنسِيّ الثَلاثِينِيّ و«**كرِيستِين**» و«**جاكلِين**»، وقِرَاءَة الكفّ لَهُمَا، وَمُمَارَسَة الجنس مع

الفَتَاتَيْن في وقت واحد، وتَذَكُّر أَيَّام المُعتَقَل في الصحرَاء، وَحَدَث الوُصول إلى مرسِيلِيَا، ثُمَّ حَدَث الاعتِقَال بِتُهمَة الإرهَاب...

وهذا الإكثَار مِن تَوْصِيف الأَحداث والشخصِيَّات ناتج عن ذَاكرَة سَاردَةمُتَوَتِّرَة مُسْتَنفَرَة. وإذَا المَسْرُودُ حَالات لِأَحداث، وأَحداث لِحَالات بِدَافِع الرغبة الجَامحَة في البَوْح بِما يُشبه «**المُذَكِّرَات**» و«**الاعتِرَافَات**». وقد أَثَّرَ ذَلِكَ في بِنيَة النصّ الجَامعَة والمُزدَوَجَة مَعا لِيتّخذ المَسْرُود له صِفَة المَشرُوع الأَوَّلِيّ لِكِتَابَة روايةَ، بل، رُبَّما، لِعَدَد مِن الروايَات الأُخرى القَادِمَة، مع انتِهَاج سَبِيل **التَجْرِيب**، هذا اللَّوْن مِن الكِتَابَة السَرْدِيَّة الّذِي سَاد الروايَة التُونسِيَّة في العقدَيْن الثَامن والتَاسِع مِن القرن المَاضِي، وله أَنصَارُه مِن كُتَّاب ونُقَّاد[1].

لا شَكَّ أنَّ محجوب العيَّاري مُدْرك بِ «**أمجد عبد الدائم يركب البحر شَمَالا**» لِضَرُورَة اعتِمَاد التَجرِيب في الكِتَابَة لِيَجمع بَيْن الشِعر والسَرْد، دَافعا السَرْد إلى أَقصَاه الّذِي هُو الشِعر، مُتَرَدّدا بَيْنَهُمَا، بَاحثا له عن لَوْن خاصّ مِن الكِتابة يستقدم، في المُحَصَّل، السَرْد إلى الشِعر، والشِعر إلى السَرْد.

فَالرَاوِي المَرْجعيّ، إذَا جَازت العِبَارَة، غَيْر المُصَرَّح بِاسْمه، هُو قَارئ النَصّ-المَخطُوط المُبَاشِر والمُعَلِّق عَلَيْه بَيْن الحِين والآخر. ويذهب بنا الظنّ، كما أَسْلَفْنَا، بِأَنَّه الكَاتب المَرْجعيّ الوارد ذِكر اسْمه على الغلاف الخَارجِيّ بازدِوَاج شفّاف مُتَعَمَّد بَيْن «**الكَاتب الوَرَقِيّ**» والكَاتب واقعا، الّذِي هُو كائن مِن لحم ودَم، وحضُورُه تَفَاعُلِيّ، إنْ بِالتَدَخُّل المُبَاشِر في أَدَاء الكِتابَة، وإنْ بِالتَخَفِّي، كَأَيّ

(1) نُشير إلى فقرة بِالغلاف الخَارجِيّ للروائِيّ صلاح الدين بوجاه، وبها إلمَاح إلى التَجْرِيب: «استَوَت وُسْطى بَيْن لمحات الشِعْر وتَلَبُّس الروايَة».

لَوْن مِن الكِتَابَة السَرْدِيَّة حَيْث الواقع والخَيَال مُتَمَازجَان بِمُعْلَن حِكَائِيّ تخييلِيّ وخَفِيّ له صِلَة وَثِيقَة بِالأَدَاء الترجذَاتِيّ.

وإنْ وَصَلْنَا بَيْن مُختَلِف النُصوص-الشَذرَات المُتبَاعِدَة بِلَحَظَاتِ التعلِيق مِن سيَاق إلى آخر تشَكَّل نَصٌّ آخر مُوَاز اتَّخَذَ له عنوان «**أمجد عبد الدائم يركب البحر شَمَالا**»، وهو عنوان القِرَاءَة المُتقَبِّلَة لـ«**المرافئ السَرَاب**» لـ أمجد عبد الدائم، يُضَاف إلَيْه العنوان الجَامع للنَصّ المُزدَوَج في واحد.

كَذَا استحدثَت الكِتَابَة لها صِفَةَ الازدواج مُمَثّلا في كاتب وقَارئ، أو كَاتب يتمثَّل قَارئه مِن دَاخل نصّه، وبِمَا مُختَصَرُه اللَّعِبِيّ تَقلِيبا وَظِيفِيّا سَرْدِيّا بِكَاتب قارئ وقَارئ كَاتب، وذَلِكَ بِبنَاء نَصّ مُزدَوَج في واحد. وكَأَنَّ القِرَاءَة مُتَمِّمَة لِلْكِتَابَة، أو هِي كِتَابَة على كتابَة، بِمَا له مِن حضُور الأَدَاء التَطرِيسِيّ، أو الصَوْت/ الأَصوَات وما يتخلَّلهَا مِن أَصدَاء، أو هِي الإِنِّيَّة الوَاحدَة تتطَلَّع إلى مِرْآةِ ذَاتِهَا بِ أنا-أنا يسرد حِكَايَته لِيَنسرد بها في الأَثناء، وبِأَدَاء لعبَة الانفِصَال والاتِّصَال مَعا، الازدواج والوحدَة.

وإذَا المقرُوئِيَّة، بِنَاءً على مُنجَز الكِتَابِيَّة، هِي مَجمُوع شَذَرات مُنتَشِرَة على امتِدَاد المَخطُوطَة الّتِي سَلَّمَها أمجد عبد الدائم إلى «**شاعر**» هُو «**محجوب العيَّاري**»، بِمُفتَرض قِرَاءَتنَا نحن شبه اليَقِينِيّ. فَيَتَحَوَّل هذا الأخير إلى قَارئ للنَصّ، ومُعَلِّق عَلَيْه، كَالآتي:

- **الشذرة الأُولى**: استِلام المَخطُوط، وإلمَاحَات إلى حَدَث التَعَارُف بَيْن صَاحب المَخطُوط الروَائِيّ وبَيْن مُتَسَلِّمه لِلْقِرَاءَة وإبدَاء الرأي.

– **الشذرَة الثَانِيَة**: تعلِيق على العنوان (المَرافِئ السَرَاب) بِذَائِقَة شاعر، لا رِوَائِيّ، وبِصَرِيح عِبَارَة القَارئ: «**لمستُ في العنوان (...) شعرِيَّة مُسْتَمْلحَة**».

– **الشذرَة الثَالثَة**: التَوَقُّف المُؤَقّت عن القِرَاءَة، عَقِبَ الفصل الخَامس، والتَعْلِيق علَيْه بِأَنَّ الوَارد مِن حكايَة «**العرَّاف والرَجُل المُحتَال مَعرُوفَة**»، وقد كَانَ بإمكان الرِوَائِيّ حذفها.

– **الشذرَة الرَابعَة**: وردَتْ عَقِبَ الانتِهَاء مِن قرَاءَة الفصل التَاسع بِتنبيه مِن صَوْت زوْجَة القارئ الدَاعِي إلى العَوْد بِالابن مِن المَدْرَسة.

– **الشذرَة الخَامِسَة**: تَوَقُّفٌ آخر عندَ القِرَاءَة بَعْد الفصل العَاشر، واستِحضَار لِـ «**حَادثَة الخصي**» عَوْدا إلى «**كتاب الأَغَانِي**» لِأَبِي الفرَج الأَصبهاني، والاستِفسَار عن إمكان اطّلاع الروَائِيّ على ذَلِكَ، وتحدِيدا ما له صِلَة بِالنُقطَة إحصَاءً أو إخْصَاء.

– **الشذرَة السَادسَة**: وَرَدَت على إثْر الفصل الثَانِي عَشَر، وبِها نقد صَرِيح لِلْمُبَاشرَاتِيَّة والسَطحِيَّة في الوَصف السَرْدِيّ، واستِقبَاح أدَاء السرد بِمُخَاطَبَة القارئ/ القُرَّاء مُبَاشَرَةً.

– **الشذرَة السَابعة**: وَرَدت عَقبَ الفصل السَادس عَشَر، وبها تعلِيق على «**لا وقْتَ لَدَيَّ لِتَتَبُّع أخبار المَوْتَى**». كما بها إلمَاح إلى الاهتِمَام اليَوْمِيّ بِالمَوْت والمَوْتَى عندَ فتح الجَرِيدَة على رُكن «**البَقَاء للّه**».

– **الشذرَة الثَامنة**: وَرَدَت عَقِبَ الفصل الثَالث والعشرِين، وبِهِ إضَافَة في التعلِيق على قصديَتَيْن وَرَدَتَا في الفصل المَذكُور، وتَحْدِيدا على صُورَة «**أكَاد أسمع صوْتك المَغسُول بِالأَسْرَار**» مُفَضِّلا: «**أكاد أُبصر صَوْت المغسُول بِالأَسْرَار**»، وإلى ذَلِكَ تعلِيق على صُورَة شِعْرِيَّة أُخرى: «**وكمْ أحتاج في أوْقات فرقتنا إلى كفّيْكِ**

يا سلمى!»، وذَلِكَ بِإدخال تنقيح عَلَيْها كَالآتي: «**وكم أحتاج في أوْقَات لا حُزني والا فَرَحِي إلى كَفيْكِ يا سلمَى!**»...

– **الشذرَة التاسعَة**: وَرَدَت على إثْر الفصل السَادس والعشرِين، وبها تَذَكُّر القارئ لِروايَة «**السَفِينَة**» لـ جبرا إبراهيم جبرا. أمَّا المُحَفِّز على ذَلِكَ فهو ما وَرَدَ في الفصل السَادس والعِشرِين مِن النَصّ المَقرُوء: «**الصداقَات سَرِيعا ما تُعقد على ظهُور البَواخر، وسُرْعَانَ ما ينخرط الناس في اعتِرَافَات بِلا ضِفَاف**»[1].

فلا اتِّهَامَ لِصَاحب الرِوَايَة بِالسَرقَة، وإنَّما هُو التَأَثُّر، بِالإلمَاح إلى أنَّ النصّ، أيّ نصّ، يُمَثِّل مجمَع آثَار نصُوص أُخرى تَدْلِيلا على الاشتِغَال بِالتَنَاصّ.

– **الشذرَة العَاشِرَة**: وَرَدَت مُبَاشَرَةً عَقِبَ الفصل التَاسع والعشرِين،. وقد عَبَّرَ فِيه قارئ النصّ عن إعجابه بِ «**صفاء اللُّغَة**» في هذا الفصل، و«**شفافِيَّة الصُورَة**»، وكَثَافَة الدَلالَة السَرْدِيَّة...

– **الشذرة الحَادِيَة عَشَر**: هِي آخر الشذرَات. وقد تَعَمَّدَ «**القَارئ**» إفَاضَةَ القَوْل فِيها مُستَخلِصا أنَّ رَسائل سلْمَى أَعَادَتْه إلى الشِعْر مِن جَدِيد.

وفي هذا النصّ الشذرِيّالأَخِير بَوْح «**الكَاتب الوَرَقِيّ**»، مُتَلَقِّي المَخطُوط، بِعِشق «**مريم**» القَيْرَوَانِيَّة، وعَذَابَات الفرَاق والرَسَائل المُتَبَادَلَة بَيْنَهُمَا، وعشق «**أمجد عبد الدَائم**» لِسَلْمى،..وكَأَنَّ العِشق واحد، وإنِ اختَلَفَ سَاردَان، عَاشقان، ومعشُوقَتان.

فَتنقَضي الحِكَايَة أخيرا بِخَبَر وَفَاة هذا الأَخِير الوَارد في صَحِيفَة بِصِبَاح يَوْم مَاطر، وفي ظرُوف غَامضة بِمَرْسِيليَا: «**وَستَكُون الأَرْبعِينِيَّة يَوْم الجُمُعة 4 سبتمبر 1999**»[2].

(1) محجوب العيَّاري، «أمجد عبد الدائم بركب البحر شمالا»، ص 160.
(2) السابق، ص 189.

وآخرُ الأَحداث: «**طويتُ الجَرِيدَة. أغلقتُ المَخطُوط. أدرتُ مُحَرّك السيَّارَة، وانطلقتُ إلى مَدِينَة طبرقة بحثا عن دَار الحمزاوي**»[1].

3- أَدَاء السَرْد الروَائِيّ بِالتَجْرِيب والترجَذَاتيّ مَعا.

كَذَا بِنيَة النصّ الجَامع فهي مُزدَوَجَة في وَاحِد بِمَسَار محكِيٍّ أوّل يتّخذ له عندَ البَدْء صِفَة المَوْصُوف الشَبِيه بِالترجذَاتِيّ الّذِي يَصِل ويُفَارق بَين «**أمجد عبد الدائم**» وقَارئ النصّ الروَائِيّ أو كَاتبه الثَانِي بِمَجمُوع الشذرات المذكُورَة، وإنِ اختَلَفَ إِنِّيّ «**أمجد عبد الدائم**» عن إنِّيّ مُستَلِم النصّ-المَخطُوط وقارئه وكَاتبه بِمَا أَضَاف إليْه مِن شَذرات عَلّق بها على النصّ-المخطُوط.

وإذَا النَصُّ متن وهَامش. وَلْو لا المتن لما كَانَ لِلْهَامش وجُود. كَما لَوْ لا الهامش لما اكتَسَب المتن صِفَة الانفِتَاح على الآخر، تَمَاما كَالصَوْت والصَدى، وبِتَقلِيب خَاصّ يُحَوّل الصَوْت إلى صدى، والصَدى إلى صَوْت.

إلّا أنَّ الوَاصل بَيْن المتن والهَامش مَسْرُود واحد مُشتَرَك يُحِيل بَدْءا وأخيرا إلى «**الكتَابَة**» جمْعا بَيْن السرد والشِعْر، ومَزجا بيْن تفاصِيل الحكايَة بِوَاقعيَّة الحَيَاة الفرْدِيَّة وكَثِيف الحَالات ومُلْتبسهَا، لِيترَابط الواقع والحُلم، السَرْد والشِعر في بِنيَة أَدَبِيَّة مُشتَرَكَة تَستقدم الشِعر إلى السَرْد، والسَرْد إلى الشِعر بِكِتَابَة شبه مِخْبرِيَّة تجرِيبا يتوسّل بِالذكرَيَات الفرْدِيَّة.

(1) السابق، ص 192.

وإذَا المُؤَدَّى سَرْدا بِالشِعر، وشِعرا بِالسَرْد، هُو الظَاهر والخفِيّ، الوَجه والطَيْف أو الظلّ حينما يَشِي «**أمجد عبد الدائم**» بِ «**الكَاتب المرجعيّ**» أو «**الواقعِيّ**»،ويشهد «**الكاتب الواقعيّ**» بِالبعض مِن «**أمجد عبد الدَائم**»، لِيتَّضح لنا، نحن القُرَّاء، الوَاصل بَيْنَهُمَا سَرْدا وتَدْلِيلا على كَيْنُونَة واحدة مُشتَرَكَة، وإن تَجَاذَب المَسْرُودَ الواقعُ والمُتَخَيّل.

وإذَا الترجذَاتِيُّ هُو نُقطة ارتِكَاز المَسْرُود، بازدواج الواحد عندَ الإحالَة إلى وَاقِع حَيَاةٍ مُشتَرَك، في حِين مَثَّل التَجرِيب أَسَالِيب أَدَاءِ المَسْرُود باستِخدَام الازدواج الّذي تَجَسَّدَ عَمَلا حِكَائِيّا في التشظيَة.

ولَمَّا أَدْرَك «**أمجد عبد الدَائم**» مَحْدُودِيَّة بلاغَة السرد في نصّ مَخطُوطه لم يَرَ بُدّ مِن أن يلتجئ إلى الشِعْر.

4- الكِتَابَة بِالأَدنَى والأَقصَى: مِن السَرد إلى الشِعر، ومِنه إلى أَقصَى الحَيَاة بِالمَوْت.

لمَّا تَأَكَّدَ لـ«**أمجد عبد الدَائم**» أَنَّه لا بُدّ له مِن الردّ على رِسَالَة «**سلْمَى**» الثَالثَة تَوَسَّلَ بِالشِعر بَعْد أن ضَاقت بِهِ العِبَارَة، مُسْتَعِينا في ذَلِكَ بِأَقصَى اللُّغَة استِعَارَةً، مُعْتَمِدا وصف الإيحَاء بَدَلا مِن المُطَابَقة، وبِالتحلِيق عَاليا في سَمَاء دَلالَة الزَمَن.

فاستلزَمت كِتَابَةُ المُفتَقَد والبوْح بِفَائض العشق وفَائقه اعتماد لُغَة القَصِيدَة لِكتابة اللَّحْظَة، وقد امتَلأَ بها إنِّيّ «**أمجد عبد الدائم**» الشَاعر بِالسَرد، والسَارد بِالشِعْر في الآن ذَاته:

"وَاقف مُنذ افترقنَا عندَ مُفترَق القَصِيدَة

لا نَخلةَ هبّت لِتُسعفني

ولا برق أَضَاء لِي الطَرِيق إلى مَرافئك البَعِيدَة

في اللَّيْل تفْجَؤُنِي يَدَاك

كَأَنِّي أصغي إلى كَفَّيْكِ يرتَاحَان في كَفِّي

أوشك أن أشدّ على الأَصابع

أُمسك الشمس الوَلِيدَة...»[1]

فَهَل «**سلْمَى**» قَصِيدَةِ»**وهم**» هِي سلْمَى «**أمجد عبد الدائم يركبُ البحر شَمَالا**» أمْ هُو الوَلع بِالاسْم تَخَيُّلا، إذْ لِلْاسْم، هذا الاسْم، وقع خاصّ في عَمِيق ذَات الشَاعر السَارد؟

إنَّ أَقصَى الكِتَابَة، هُنَا، هُو عن «**سلْمَى**»، و«**سلْمَى**»، هِي مُرَادف الكِتَابَة التَقرِيبِيّ، حَيْث للشخص أَوْجه عدَّة، في مُختلف مَوَاطن الكِتَابَة، إنْ شِعرا، وإنْ سَرْدا بِروايَة «**أمجد عبد الدائم يركبُ البحر شَمَالا**».

وإذَا السَارِدُ، وهو يُوغل في وصف الأَحداث، وإلى الفصل الثَالث والعشرين، مُنتَهِجا سَبِيل ما قد يُفهم ترجمةً ذاتِيَّة لِمُشترَك «**أمجد عبد الدائم**» و«**الكاتب**» معا، بِلُعبة التثنِيَة الدَالَّة على واحد، واصفا البعض مِن رَغَبَاته الدَفِينَة، ينتهي إلى عتمة المُفتَقَد، ومَقَام النفي واستِحَالَة تحقِيق الحُلم: «**لا نخلةَ... لا برق...**»، مع استِخدَام أُسلوب الإلمَاح: «**كَأَنِّي... أوشك...**» المُرْبِك لِمعنى ثَابِتِ الحكايَة...

وإذا «**سلْمَى**» البَعِيدَة هِي مُرَادف الكِتَابَة التقرِيبِيّ، كما أَسْلفنَا، وهي طَيْف القَصِيدَة، وملاذ الشَاعر الأَخير.

(1) السابق، ص 134-135

وإلى ذَلِكَ فَ «**سلْمَى**» هِي جَسَد، وهي طَيْف لِجَسَد، لِرُوح، وهي كَثِيف حَال بِعلامَة جسدَانِيَّة مُختَصَرُها «**اليَدَيْن**»، كَالوَارد شِعْرا في السابق بِقَصِيدَة «**وصف يَدَيْها**»، وذكرا صَرِيحا لاسْمها بِقَصِيدَة «**وَهْم**»...

5- من قَبيل الخَاتِمَة: أَقصَى الكِتَابَة شِعرا بِالسَرْد، وسَرْدا بِالشِعْر-أقصَى الحَيَاة مَوْتا.

هَاجسُ التَجْرِيب بِمُزدَوَج الشِعر والسرد هُو في صَمِيم تَمَثُّل مشرُوع محجُوب العيّاري للكِتَابَة.

ومَردّ **التَجرِيب** في «**أمجد عبد الدائم يركبُ البحر شَمَالا**» هُو حَيْرَته بَيْن أَسَالِيب الكِتَابَة، فَلا هُو مُطمَئنّ تَمَاما لِلْقَصِيدَة العمُودِيَّة، ولِقَصِيدَة التفعِيلَة، وللشِعر، كما للسَرْد، وإنِ الثَابتُ التَقرِيبِيّ لَدَيْه هُو حَاجتُه المُلحَّة إلى كِتابَة البَوْح بِذكرَيَات مَاضِي طفُولَة شَقيّة، تُؤدِّي القَصِيدَةُ البعض مِنها، وتُؤَدِّي الروايَة البعض، لِيظلّ البعض الآخر، ولعلّه الأعمق والأَصدق مَكتُوما في ثَقَافَة لا تسمح بِكتابَة الاعتِرَاف، فلا تَرَى بُدّا مِن تزوِير سَائر الترجمَات الذَاتِيَّة، وهي ثَقَافة الإثبَات الكَاتب المُخَادع إلى حَدّ نفي كُلّ شَيْء - «**عَدَمِيَّة سَلْبِيَّة**»، على حَدّ عبارة فريديريك نيتشه[1] مُقَابلَ ما نحتاج إلَيْه مِن «**عَدَمِيَّة إيجَابِيَّة**» تنفِي لِتُثبت، وتُبطِن لِتكشف.

فَلا مَشرُوع، إذنْ، إلّا بِرَمْزِيَّة «**سلْمَى**»، ولا أُفُق لِمَشرُوع إلّا بها:

«لا تسحبِي كفَّيْكِ حتَّى لا تُضيّعنِي القَصِيدَة
مُنذ ارتَحَلتِ أضَعتُنِي

(1) Friedrich Nietzsche, « La généalogie de la morale », Tunis : Cérès Editions, 1995.

وأَضعتُ شمسِي وَالقَصِيدهْ
واقف مُنذ افترقنا
عندَ مُفترق القَصِيدَة»[1].

هُو العشق (عشق سلْمَى) يتهدَّدَه الإحسَاس الكَارثِيّ بِالمَوْت. وهو عشق الحَيَاة، عشق الكِتَابَة يحتاج إلى «**لُغَة أُخرى**»، ولكنْ كَيْف؟:

«**اللَّيْلَةَ**
هذه اللَّيْلَة أَحتاج إلى لُغَةٍ أُخرى
لُغةٍ ضَوْء
لُغةٍ، فيْض...»[2].

«**سلْمَى**»، إذَنْ، هِي مُختَصَر العشق والحَيَاة والكِتَابَة. فَلَا إمكان لِكِتَابَة «**سلْمَى**» إلّا بِلُغَة خَاصَّة، أَي بِأَدَاء خاصّ لِلْمَشرُوع:

«لا بُدّ اللَّيْلَةَ مِن لُغَةٍ أَنقَى مِن بتلات اللَّيْمُون
لأكتب سلْمَى!!»[3].

فَفَائِقُ العشق، هُنَا، هُو «**سلْمَى**»، وأَقصَى المَشرُوع هُو كِتَابَة «**سلْمَى**». إلَّا أنَّ العشق، شأن الحَيَاة، مُهَدَّد بِالمَوْت، هذا الإحسَاس المُتَرَدّد في مُجمل ما كَتَب محجُوب العيّاري، الشَبيه باستِعَارَة فلاديمير جانكلفيتش الجَرَسِيَّة يخفت صَوْتُه حِينا لِيَتَعَالَى أحيانا مُرْبكا مَسَار مَشرُوع الكِتَابَة، مُنَبِّها إلى أنَّ حدُوثه وَشِيك في كُلّ حِين وإلى آخر حِين[4].

---

(1) محجوب العيَّاري، «أمجد عبد الدائم يركب البحر شَمَالا»، ص 134–135.

(2) السابق، ص 135–136.

(3) السابق، ص 136.

(4) Vladimir Jankélévitch, « La mort », France : Flammarion, 1977.
يُحِيل جانكلفيتش وعي المَوْت إلى ضَمائر ثَلاثَة: مَوْت الآخر البَعِيد/ (وهو)، ومَوْت الآخر القَرِيب (أنت) ومَوْت أنا (أنا).

محجوب العياري: طائر الشمال يركب البحر إلى مدينة الخلود

محمد آيت ميهوب

(ألقي هذا النص في أربعينيّة الشاعر الراحل محجوب العيّاري)

ها أنت تحلّق وترحل بعيدا...

ها أنت ترفرف وتطير إلى مدينة الخلود...

ها أنت تبلغ أخيرا أقصى ما حلم الشعراء منذ الأزل ببلوغه فتلتحم بالمطلق، مطلق السماء، ومطلق الجمال، ومطلق المرأة، ومطلق القصيدة.

ألم يكن ذلك يا أخي، يا محجوب، يا من سمّيتني «توأم روحي» هو ما نشأت على الحلم به وتهت سنوات عمرك تبحث عنه وتنشده في السرّ والعلن، وفي اليقظة والنوم، وفي الألفة والغربة ؟ ألم تكن تحلم دائما بأن تعرج إلى المطلق، وأن تمسك سدرة المنتهى بين يديك تلقفها كالكرة بين يدي الغلام، وأن تلج سماء الأزرق السرمديّ وتذوب فيها..

سعيت إلى المطلق وأنت صبيّ ترتّل آي القرآن صباح مساء وكانت لك من ذلك ذخيرة طالما افتخرت بها في مستقبل أيّامك

وتباهيت، وكنت تقول لي كلّما تداولنا مسألة لغويّة «لا تنس ما محمّد أنّني أحفظ خمسة عشر حزبا من القرآن!»...

وسعيت إلى المطلق وأنت شابّ يافع تبحث عنها، عروس عرائس الفجر والفنّ، وتبحث عن وجهها مفرّقا شتاتا في وجوه من عرفت من فتيات وبكائر كنت تسمّي كلّ واحدة منهنّ «سلمى» ثمّ لا تلبث أن تمضي من أمامها. فـ«سلمى» التي تبحث عنها لا تُرى ولا تُسمّى، هي المرأة المطلق المتعالية على الكلم والصور، النائمة في تويجة الغسق..

ثمّ اهتديت إلى القصيدة وظننت كما ظنّ كبار الشعراء قبلك أنّها الجنّة والمقام، وعشقت الشعر والكتابة وهمت بهما، وأخلصت لهما كما لم يخلص لهما أحد من قبلك... فرشت لهما من جسدك أرضا،ونفثت فيهما من عصبك روحا، وأجريت لهما من دمك أنهارا وغدرانا، ورفعت لهما من أحلامك وهواجسك سماء وأكوانا، ملكت الشعر حتّى ملكك وغلبك على نفسك، وصار العالم كلّه بين يديك قصائد وأبياتا..

كنت أغيب عنك حينا من الدّهر وأعود ألتقيك فأجدك لم تفارق المقام الذي تركتك فيه متقلقلا بين قافية وقافية، متأرجحا بين استعارة واستعارة، كنت ألازمك السّاعة أو الساعتين واليوم أو اليومين، فلا أرى لك عن القصيدة منأى ولا هي أرى لها منك مهربا... كان الشعر كينونتك ووحدتك وجمعك ومحفلك، كان زمانك ومكانك، مبتدأك ومنتهاك... أتذكر يوم اصطحبتني إلى شاطئ نابل وحدّثتني عن غرامك الجديد بالصيد؟ فواللّه ما رأيتك ترمي الشصّ إذ ترميه، إلا لتصطاد قصائد لا سمكا. وهل تذكر يوم

اصطحبتني إلى بستانك ومعك فسائل ومغارس؟ فو الله ما رأيتك وأنت تحفر الأرض إلاّ شعرا تغرس لا شجرا...

لكنّك ككبار الشعراء أيضا، كان ينتابك أحيانا الإحساس بأنّ القصيدة خؤون كذوب، وبأنّها كائن من لغة وصوت، عالمها محدود محدود، ومنطوقها لا حول له ولا قوّة، أعجز ما يكون عن أن يسع ملكوت الروح. فكيف «لما يفنى أن يحيط بما لا ينفد ؟"

فكنت كرامبو ولوركا وإليوت ومحمود درويش تحلم بأن تتمرّد يوما ما على القصيدة وتتحرّر منها وتكتب قصيدتك الأخيرة، القصيدة التي لا تكتب ولا تنقال، قصيدة الصّمت، قصيدة المطلق...

انتابك هذا الإحساس مرّات عديدة وحدّثتني به وزينّت لي الطلاق بينك وبين الشعر وبرّرته لي. وكنتَ في كلّ مرّة يعاودك الشوق إلى القصيدة من جديد وتأخذك حمّى الكتابة. وإذا بصوتك يهلّ عليّ من الهاتف، وإذا بإلقائك الجميل يزفّ إليّ قصيدة جديدة. وكنت فور أن تتمّ قراءة النصّ، تنهي المكالمة متعمّدا أن لا تسمع لي رأيا، مسارعا إلى النطق بتحيّتك الشهيرة «نهارك طيّب !».

فلم صمتّ هذه المرّة؟ لم أودعتني مسودّة أعمالك الكاملة وطلبت منّي أن أضع لها مقدّمة ثمّ رحلت؟

ما من شكّ أنّك ما فعلت ذلك إلاّ لأنّك ظفرت بطريقك إلى القصيدة البكر، القصيدة التي ظللت تحلم بها، القصيدة التي لا تحدّها لغة ولا أصوات ولا صور...

ولكن أكان لزاما أن يكون الجسد ثمن الإسراء وأن تكون الحياة هديّة المعراج؟

أأشفقت يا أخي على هذا الرجل، هذا السيّد، الموت، الذي قلت في إحدى قصائدك إنّه ينتظرك وإنّك قد تأخّرت عنه، فأسرعت إليه تعفيه من ألم الانتظار؟

أما كان يجب أن تدعه ينتظر أكثر، فلدينا آثام لم نقترفها بعد وقصائد لم نكتبها وحماقات لم نأتها؟

حاشاك أنا لا ألومك، لا ألومك، وإنّما هو حزني انفطر وفاض بي، وخجلي من غيابك جرى به القول أسئلة...

أعلم أنّ الشعراء كبارَ عشّاق الاستعارة يتخفّون عنّا لكنّهم لا يغيبون، ويظلوّن يتحدّثون إلينا بأصوات الطير حينا وهسيس الريح وزخّات المطر حينا آخر لكنّهم لا يصمتون، وأعلم أنّك الآن تنظر إلينا مبتسما تكاد ضحكتك تهزّ السماء هزّا..

وأعلم أنّني بعيد في مجاهل الأرض لا أستطيع إليك رقيّا، فادن كلّما رأيت الشوق إليك يكسّر أضلاعي، ومدّ لي بين السحب راحة يدك، وأنصت إليّ أقرأ عليك بعض قصائد هذه الأرض وأحيّيك بتحيّتك المعهودة «نهارك طيّب !».

الفهرس

محجوب العياري مسارات الخلود 3
محمد المي

صورة الطفل ودلالاته في قصيدة «الطفل» لمحجوب العياري..... 5
محمد آيت ميهوب

محجوب العيّاري: شاعر السيرة 33
منصف الوهايبي

محجوب العياري الحيّ الميّت والميّت الحيّ 45
آمال مختار

محجوب العيّاري شاعر بصيغة الجمع 49
فتحي النصري

ثلاثية الحب والحلم والعاطفة في شعر محجوب العياري 63
بقلم الأزهر النفطي

محجوب العيّاري الشّاعر الذي أشعل الظّلام 75
صالح الدّمس

محجوب العياري بين عمق الترجمة والعظمة الشعرية للموت..... 81
منصور مهني

محجُوب العيَّارِي وَمَشرُوع الكِتَابَة،استِدْلالا بِروايَة «أمجد عبد الدائم يركب البَحر شَمَالا» 91
مصطفى الكيلاني

محجوب العياري: طائر الشمال يركب البحر إلى مدينة الخلود..... 111
محمد آيت ميهوب