البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية مُحكّمة

ملف العدد :

النقد الثقافي

العدد الثاني
خريف/شتاء
2015-2014

البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية محكمة

المدير المسؤول

د. محمد عدناني

هيئة التحرير

د. إدريس الخضراوي
د. فريد أمعضشو
د. عبد الخالق عمراوي
د. عبد العاطي الزياني
ذ. عبد العالي العامري
د. مصطفى الغرافي

الهيئة الاستشارية

د. أحمد بوحسن
د. حافظ إسماعيلي علوي
د. سعيد يقطين
د. سعيد جبار
د. عبد الفتاح لحجمري
د. عبد الله الغذامي
د. عبد المجيد نوسي
د. عبد العالي الودغيري
د. عبد النبي ذاكر
د. عبد الغني أبو العزم
د. مبارك حنون
د. محمد بلبول
د. محمد الظريف
د. محمد الأمين المؤدب
د. منذر عياشي

البلاغة والنقد الأدبي – مجلة فصلية علمية محكمة

عنوان المراسلة: صندوق البريد رقم 89. البريد المركزي. الرباط المدينة. المغرب.

البريد الإلكتروني: elbalaghawaennaqedeladabi14@gmail.com

أو adnanimohammed@gmail.com

الهاتف: 35 12 65 65 06 أو 44 67 35 37 05

الملف الصحافي: 6/014

رقم الإيداع القانوني: 2014PE0036

ردمد: 2351-8790

الغلاف من تصميم الفنان: محمد السالمي

الطباعة: مطبعة الأمنية – الرباط

التوزيع: سبريس

لا تعبر المواد المنشورة عن وجهة نظر هيئة التحرير والهيئة الاستشارية

المحتويات

كلمة العدد 5

■ **دراسات وأبحاث:**

– **سؤال التأويل في الخطاب السميائي لسعيد بنكراد** (إدريس جبري) 9

– **البلاغة التطبيقية: التحليل البلاغي للنص الشعري في خطاب الشرح الأدبي** (عبدالقادر بقشى) 25

– **إشكالية القراءة: من نظرية التلقي إلى التفكيكية** (عبد الله لحميمة) 39

– **العروض الخليلي: مرجعية الكتابة في التأسيس والمنهج** (محمد فاوزي) 57

– **التخييل في الفكر النقدي المعاصر** (المصطفى سلام) 63

– **فن الإضحاك في بخلاء الجاحظ: مقاربة تداولية** (قالط بن حجي العنزي) 73

■ **ملف العدد** (النقد الثقافي)

– **النقد ما بعد الكولونيالي عند إدوارد سعيد: الخلفيات والمفاهيم** (أحمد الجرطي) 91

– **علامات الصحوة: قراءة في تحولات خطاب الصحوة** (عبد الله الغذامي) 97

– **إشكالية التحيز الثقافي عند عبد الوهاب المسيري** (غزلان الهاشمي) 113

– **نحن والنقد الثقافي** (محمد الدغمومي) 127

– **انتهاك النسق في الرواية النسوية: رواية «السقوط إلى أعلى» نموذجا** (محمد بوعزة) 139

– **شعرية المضمرات الثقافية في «رماد هسبريس» لمحمد الخمار الكنوني** (محمد عدناني) 145

– **القراءة التناصيّة الثقافيّة: مدخل نظريّ** (معجب سعيد العدواني) 167

– **السرد والمضمر: دراسة في أخبار ابن قتيبة** (مصطفى الغرافي) 179

■ **ترجمة**

– **السيميائيات والإشهار لأوليفيي بورجولان**

(ترجمة: يونس لشهب) 197

■ **سيرة وحوار**

– **حسن طالب: المناهج النقدية ساهمت في تشكيل وعي نقدي بالنصوص الأدبية**

(حاوره محمد عدناني وإدريس الخضراوي) 205

■ **قارئ وكتاب**

– **من السردية إلى التخيلية: بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي** (عبد الخالق عمراوي) 219

مفاهيم وقضايا نقدية وبلاغية

– **تداولية النفي والإثبات في اللغة العربية** (المدني بورحيس) 227

شعرية المضمرات الثقافية في ديوان «رماد هسبريس» لمحمد الخمار الكنوني

محمد عدناني[1]

«إن الكلام على الكلام صعب... فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعض»

أبو حيان التوحيدي

مقدمة

ليس الحديث في الشعر من المُهِمَّاتِ السهلة نظرا لطبيعة هذا النوع الإبداعي الذي يقوم على الاحتمال والتحول، لا على القطائع العلمية. فَليس من خصائصه الثبات على طبيعة واحدة. إنه نوع إبداعي محير، وذلك أحد وجوه الإمتاع والإدهاش فيه، وأحد أوجه الصعوبة أيضا. ويزداد الأمر صعوبة عندما يكون المرء مطالبا بالحديث في الشعر الحديث، خصوصا المغربي.

1- الكنوني والديوان في الميزان

الحديث عن الشعر المغربي ورواده، ومنهم الخمار الكنوني، هو حديث عن الممكن من الشعر في ظل الحداثة الشعرية المغربية وما رافقها من إشكالات، على غرار حداثة الشعر في المشرق العربي أيضا. فالرجل -إضافة إلى أحمد المعداوي (المجاطي) ومحمد السرغيني- «يعتبرون بحق قمة القصيدة المغربية المعاصرة خلال فترة الستينات، نظرا لاجتهاداتهم في منح القصيدة المغربية نكهتها الخاصة وطعمها المتميز على المستويين معا، المضموني والشكلي»[2].

إن الكنوني أحد هؤلاء الثلاثة الذين مثلوا الصوت المغربي الخالص، المتحلل من الأصوات المُؤثِّرة والمُوجِّهة للصوت المغربي غربا وشرقا، بل إنه أوْضحُها إفصاحا عن الهُوية المغربية بعيدا عن التمازج الذي قاد ويقود في كثير من الأحيان إلى إذابة الهوية المغربية ومسخها. وهو ما عبر عنه جمال الموساوي قائلا: «على خلاف الكثيرين من اللاحقين، كانت قصيدة الكنوني مغربية خالصة، روحا ومبنى. فهو أرادها منتمية إليه تماما، كما كان هو منتميا إلى هذه الأرض التي نعيش فوقها، ونسميها الوطن»[3].

---

1 - أستاذ البلاغة والنقد الأدبي. جامعة محمد الخامس. الرباط.

2 - **عبد الله راجع**: بنية الشهادة والاستشهاد. ج2. 12.

3 - مقتطف من تصريح له على موقع هسبريس الإلكتروني. السبت 28 أبريل 2012. الرابط:
http://hespress.com/art-et-culture/52675.htm

إن وقوفي على المشهد الشعري المغربي المعاصر في مناسبة سابقة[1]، أبان عن أعْطاب في تكوين أغلب الشعراء، وفي ذائقتهم. وهو ما أنتج كلاما نسميه شعرا بِغُصَّةٍ وألم. هو صورة ناصعة لهُزالٍ معرفي وذَوْقِي عند أغلب الشعراء. إننا الآن مضطرون لتسمية أي كلام بـ «الشعر»، لا لأنه يستوفي معنى الكلمة في عموميتها «قصيدا ومُوَشَّحا وتفعيلة ونَثِيرة»، ولكن لأننا –فقط– تَوَّاقون إلى زمن كان الشعر فيه هو الموجِّه للحركة الأدبية، وكان الشاعر يلعب الأدوار كلها.

إن صدمة الوقوف على وضع شعري مُهترئ منذ التسعينيات من القرن الماضي، جعلني أَرْتَدُّ إلى الخلف قليلا، بعد لحظة تأمل طويلة، لأبحث في جذور هذا الانكسار الشعري العُضال، وإن كنت أعلم أن إحدى النتائج العاجلة للحداثة الشعرية عموما هو ما نحن فيه. إلا أن البحث هذه المرة، قاد إلى أصول شعرية مؤسِّسة للحداثة الشعرية المغربية تستحق أن تُدْرَسَ بعناية وتركيز بَعِيَدْيْن عن الفُيوضِ العاطفية التي تجعل «عين الرضا عن كل عيب كليلة، وعين السخط تبدي المساويا».

من هذه الأصول كتابات الشاعر المغربي محمد الخمار الكنوني، التي استوقفتني كثيرا وأنا أُعيد قراءتها مرات ومرات، فكل مرة أكتشف فيها جديدا ممتعا ومفيدا ومُشْكِلا في الآن نفسه. وهو حافز كافٍ للتفكير في دراسة مُوَسَّعَةٍ لشعر الرجل، تُضاف إلى الإشارات التي نجدها متناثرة هنا وهناك لقصائده في بعض الكتب المطبوعة، بشكل لا يتناسب والقيمة الفنية لهذا الشعر[2] الذي يبدو أن قيمته ضاعت في زحمة النظر المتكرر لدواوين أحمد المجاطي ومحمد السرغيني، وعبد الكريم الطبال، ومحمد بنيس ومحمد الأشعري، وغيرهم... . وهو ما جعلني أتساءل عن سر تَغْييب الدراسات لِقِيَم فنية وموضوعية من حجم ما يوجد في ديوان رماد هسبريس، والاهتمام المتزايد والمتكرر بأشعار شعراء آخرين قد لا تكون الميزات الفنية محددة له.

إنَّ من لم يعرف كيف يكون للذات سُلطتها الأولى في زمن الإيديولوجية، ومن لا يعرف ما معنى «الإيمان المطلق بالوطن»، ومن لم يكن يؤمن بصوت التَّجذر في التربة المغربية زمن الارتحال اللامتناهي نحو الشرق والغرب، فَقراءة «رماد هسبريس» طريق للإيمان بكل هذه القيم.

في ديوان الفروسية لا صوت يعلو فوق صوت الإيديولوجيا، وفي أعمال بنيس يبدو الانبهار بالآخر: شرقا وغربا، مُحَدِّدا للكتابة، وفي «رماد هسبريس» ينطلق صوت المغرب/ الوطن جَهْوَريا. إن أكبر انتصار للشاعر هو أنه ظفر بِأَناهُ في زمن الاسْتلاب، وبالتالي ظفر بشعرية مختلفة عما سواه: مغربية عربية خالصة. تستحق أن يقف عندها الدارسون وقفات علمية متأنية وطويلة.

1 – المقصود كتابنا «إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد». دار جذور للنشر. المغرب. ط1. 2006.

2 – نستثني من ذلك فصلا كاملا خصصه الأستاذ محمد مفتاح لتحليل قصيدة «قصائد إلى ذاكرة من رماد» في كتابه «دينامية النص». وبعض الرسائل الجامعية غير المنشورة.

إن ديوانا صغيرا بحجم «رماد هسبريس»، يختزل شعرا مغربيا حداثيا لا يُشَمُّ فَيُذْوى، فَيُقْذَفُ به، ولكن كلما تم تحريكه تَنَسَّمَ القارئ عَبق الشعر، كالعنبر تماما[1].

عَمَلٌ أزعم -غير هَيَّابٍ لومة لائم- أنه مُحْكَمُ الصناعة الشعرية، كُتِبَ بنسق عالٍ جدا، لغة وأسلوبا وتصويرا... يتناول موضوعاتٍ حساسةً في وقتها، تكشف عن تجليات العلاقة المختلة بين الشعب بكل طبقاته والسلطة بمختلف مكوناتها. ديوان حداثي أصيل على كافة المستويات، يصور واقع الحال بلغة شعرية رصينة، مستثمرا الأنساق الثقافية الأكثر تشكيلا للثقافة العربية المغربية، استثمارا شعريا[2]. ولذلك فالتصدي لمثل هذه الدواوين يقتضي معرفة عميقة بآليات التحليل، وضروبه.

إن غنى الديوان، وتَعَدُّدَ المداخل لدراسته، يجعل قراءةً مُبْتَسَرَةً كهذه، في مقام كهذا، مُجردَ مدخل لشعرية الخمار وشعره الذي كُتِبَ في سبع سنوات لا غير[3]. وبعدها كان الصمت، كما صمت المجاطي وفحول الشعر الذين ساءهم الزمن الصَّفيقُ. مدخل يُنَبِّهُ على طبيعة هذه الشعرية، أكثر مما يُحلل ويُؤَوِّل، في انتظار دراسة موسعة بحول الله.

2- الشعرية والمضمرات الثقافية: مداخل قديمة بمسميات جديدة

الشعرية بلاغة جديدة[4]. إنها الكشف عن الخصائص الفنية التي تميز النص الإبداعي، أي إبراز المكونات التي تجعل إبداعه متميزا. إضافة إلى تحديد وتحليل الموضوعات التي استأثرت باهتمام الشاعر. وهذا يعني أن الشعرية مُلْتقى قراءات ومرجعيات مختلفة تتناغم في تقديم النص -لفظا وصياغة ومعنىً- على غيره مما يدخل في تكوينه[5].

وإسناد الشعرية إلى المضمرات الثقافية، إحالة على السياق العام الذي أَنْتَج التجربة[6]. وبذلك فنحن نعيد إنتاج مسألة النص والمنهج من جديد، تحت مُسَمّىً آخر أكثر مُرونَة، يُؤَمِّنُ دخولا متوازنا إلى النص من مداخلَ مختلفةٍ تنتهي إلى العمق دون أن تتصارع أو تُميتَ بعضها في الطريق.

صحيح أن النص دال لغوي كبير، ينتصب من دَوالٍّ لغوية أصغر، وعلى هذا الأساس «قد يُعامَل

1 - هذه العبارات مستوحاة من تعليقات النقاد القدامى على الشعر المُحْدَثِ في مقابل الشعر المحافظ على تقاليد الكتابة في الجاهلية وصدر الإسلام والعصر الأموي.

2 - ليس من شواغل الدارس الحكم، ولكن من حقه الإفصاح عما خلفته قراءة النصوص من أثر فيه. وهو ما أثبته هنا.

3 - نجد هذه الإشارة في بداية الديوان: «كُتِبَتْ أغلب النصوص بين 1965 و1972م».

4 - **G. Gennet:** Figures I. p 261

5 - يمكن الحديث هنا عن مداخل النص المتنوعة، التي تتوسل المكونات البلاغية المختلفة للوصول إلى تركيبته. كما يمكن الحديث عن مختلف المناهج النصية التي تَداولها المحللون بتسميات متنوعة، أُجْمِلُها جميعا تحت مسمى «النصية» لأنها لا تغادر النص إلا بمقدار ما يخدمه. فمنه الانطلاق وإليه العودة. وأقول المكونات البلاغيةَ مستحضرا شمولية هذا العلم الكلي، لا كما يتم تقديمه باجتزاء شديد، جعل الكثير من المهتمين بالظاهرة الأدبية متحاملين على الدرس البلاغي، لا على من يقدمه.

6 - هنا استحضار للمناهج السياقية المختلفة، التي تجعل المضمون وسيلة لمعرفة السياق العام، انطلاقا من إشارات أو تيمات أو أحداث دالة. أو تجعل هذا المضمون هدفا، فتستعين بالسياق لاستِكْناه ما فيه، شرحا وتبريرا...

على أنه علامة متكاملة، وقد يُعامَلُ على أنه مجموعةُ متواليات من العلامات»[1]، إلا أنه –من جهة أخرى– ذاكرة لإرث تاريخي واجتماعي ونفسي عام وخاص، وتَمَظْهرٌ لحُمولة وجدانية تُحيل على الذات ال–مُنتجة للخطاب حينا، وتُحيل على الذات الجماعية أحيانا أخرى. فبقدر ما يكون النص تَشَكُّلاً مُتعددَ الروافدِ اللغوية وغير اللغوية، يكون عنصرا بنائيا لثقافة من الثقافات، وتمظهرا لمكوناتها، على اعتبار أن «الثقافة مجموعة من الأنظمة السيميوطيقية الخَاصة المتدرجة، أو يمكن اعتبارها كَمّاً من النصوص ترتبط بسلسلة من الوظائف، أو اعتبارها آلية خاصة تتولد عنها النصوص»[2]. ولذلك، فتناول النص/ العلامة من مستوى دون آخر، إخلال بتوازنه، إذ هو «مجال يُلْعَبُ فيه، ويُمارَس ويُتَمَثَّلُ التحويل الإبستمولوجي والاجتماعي والسياسي. فالنص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة ويتطلع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها. ومن حيث هو خطاب متعدد وتعدد اللسان أحيانا ومتعدد الأصوات غالبا (من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي يقوم بمَفْصَلَتِها)، يقوم باستحضار كتابة ذلك البلَّوْر الذي هو مَحْمَلُ الدلالة المأخوذة في نقطة معينة من لا تَناهِيها، أي كنقطة من التاريخ الحاضر، حيث يُلِحُّ هذا البُعد اللامتناهي»[3].

إن الشعرية العربية لم تَتَخَلَّقْ بمعزل عن سياقها التاريخي والاجتماعي والديني واللغوي أبدا، ولم تكن مُخْلِصَةً لهذه السياقات، متعلقة بها بشكل قطعي أيضا، بل منفتحة على غيرها منذ أمد بعيد، تتلاقح مع ثقافات أخرى. وبذلك، فالحديث عن شعريات متجددة ومتنوعة ومختلفة في تَحَقُّقاتها النصية شكلا ومضمونا، لا عن شعرية جامدة نمطية، إنما هو أحد أبرز وجوه الاختراق المتبادل بين النص وسياقاته.

إن هذه الإشارة المختزلة والضرورية أيضا للشعرية والسياق، تضعنا على أعتاب علاقة أخرى، هي النص والمنهج، التي هي تَمَظْهُرٌ حقيقي للعلاقة الأولى. وإذ لا يسمح المقام بالتفصيل في هذه المسألة، فإن ما نحن بصدده الآن هو محاولة قراءة ديوان الخمار الكنوني «رماد هسبريس» بمنطق المداخل، لا المناهج. إذ المدخل شديد المرونة، كثير الانحياز إلى النص بكل مكوناته، والمنهج شديد الوفاء لمفاهيمه، والانحياز إلى مرجعياته الخاصة. إنه كالقارئ شديد الارتكان إلى خلفياته ومَقْصِدياته المُعْلَنة والمُضْمَرة. كلاهما يُعَذِّبان النص كتعذيب بْروكِيسْت لضحاياه[4].

إن الأمر ببساطة، له علاقة مباشرة بما يسمى بـ «مداخل تحليل النص الشعري» من خلال تقنيات الكتابة، أو المواضيع الموجِّهة، وما يتصل بذلك من استدعاء للسياق الثقافي العام الذي أبدع فيه الشاعر أو الكاتب إبداعه، لما لذلك من تأثير واضح في عملية الإبداع، سواء تعلق الأمر بالسياق الخارجي المتصل بالتاريخ والسياسة والاجتماع، أو الداخلي المرتبط بنفسية المبدع وتَنْشِئَتِه، أي من خلال المُهيمنات النصية

1 – تأليف مشترك. مدخل إلى السيميوطيقا. ص161.

2 – نفسه. ص 172.

3 – **جوليا كريستفا**: علم النص. ص13– 14.

4 – أثارتني إشارة **لطيفة ودالة** لهذه الحكاية التي شَبَّهَ بها عبد الفتاح كيليطو العلاقة غير السوية بين النص من جهة، والمنهج والقارئ من جهة أخرى، إذ جعل النص ضحية، والمنهج والقارئ جلادَيْن. (المنهجية في الأدب. دار توبقال. ط1. 1986. ص19–20.

البلاغية[1]، والمهيمنات الثقافية السياقية العامة والخاصة. وهذا يعني أن النظر إلى النص يتردد بين ما هو بلاغي جمالي[2]، وبين ما هو ثقافي عام، تُضمره هذه الجمالية البلاغية. وبذلك نظل شَديدي الارتباط بأدبية النص على مستوى الشكل، ونبتعد عنها شيئا فشيئا في اتجاه الكشف عن السياقات والمُضمرات الثقافية العامة. وهذا لا يعني أننا ننطلق من النص ونقطع معه في اتجاه النسق والمُضْمَر، مهما آمَنَّا بأنه «حادثة ثقافية»[3]، فَمِنَ النص المنطلق وإليه العودة. إن المسألة هنا تُطْرَح ونحن نستحضر النقاش الأخير حول النقد الأدبي وعلاقته بالنقد الثقافي، وموقع النص في هذه العلاقة. والرأي عندنا أن النقد الثقافي «فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية، مَعْنيّ بنقد الأنساق المُضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيَغِه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، وما هو كذلك سواء بسواء. ومن حيث دورُ كل منها في حساب المَستهلك الثقافي الجمعي. وهو لذا، معني بكشف لا الجمالي كما شأن النقد الأدبي، وإنّما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي الجمالي»[4].

إن الهدف النهائي من كل عملية تحليل هو الإجابة عن سؤالين جوهريين: ماذا قال الشاعر/ الكاتب؟ وكيف صاغ قوله؟ وكلاهما مرتبط بعملية الوصف لا غير، مع تَمايُزٍ في آليات هذا الوصف.

الإجابة عن السؤال الأول مرتبطة بمحاولة الفهم المباشر، وفيها يتم التركيز على معرفة المضامين والمعاني والتيمات الكبرى للنص. وهذا المستوى من القراءة يُعْطى، ولا يُبْنَى من قِبَل القارئ إلا بمقدار الربط بين الأفكار، وهو الخيط المُوصِل للسياقات، المسْتَدعي لها في الآن نفسه. إن إجابة دقيقة عن السؤال الأول، لا ترتبط بقدرة القارئ فقط، وإنما بمقدار وضوح الرؤية لدى الشاعر أولا، والإجادة في التعبير عنها ثانيا. وهذا الوضوح يتجلى في طريقة الكتابة الشعرية التي ينبغي أن تكون متماسكة وواضحة ورائقة...[5].

أما الإجابة عن السؤال الثاني، فتقتضي تعميق النظر في المكتوب، وهو ما يُحْوِجُ القارئ إلى معرفة أرقى وأدق بآليات القراءة وشروطها. وهذا لا يُدْرَكُ إلا بمعرفة البلاغة باعتبارها «العلم الكلي» على حد تعبير حازم[6]، لا بلاغة الاختزال كما قَدَّمها شُرَّاحُ السكاكي ودَرَجَ عَلى تَمَثُّلِها الكثير من المدرِّسين

1 – عرفها **محمد العمري**: بقوله: «نقصد بالمهيمنة البلاغية السمة البارزة، أو القيمة المعتبرة في التميز والتفوق في مرحلة من مراحل تطور الأدب، أو عند اتجاه من اتجاهاته، وقد نتحدث عنها عند شاعر، أو في ديوان، أو نص معين. وهي تتجسد من خلال حضور صور بلاغية معينة، متكافئة أو متراتبة، منفصلة أو متعاقبة. أو من خلال تحويلات أو تأليفات خاصة للصور». (المهيمنات البلاغية في الشعرية العربية. ضمن مجلة البلاغة وتحليل الخطاب. عدد4/ 2014. ص59).

2 – لا بد من توضيح أساسي هنا لمفهوم الجمالية. إنه لا يعني الجميل المطلق إلا على مستوى الصياغة أو اللفظ، ويشتمل على الحسَن والقبيح المعنوي والدلالي دون تمييز.

3 – عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص78.

4 – نفسه. ص 83–84.

5 – أفاض نقاد الشعر العرب في ذكر أوصاف اللفظ والمعنى: مفردا ومنظوما. قال أبو هلال العسكري. وهو قول الكثيرين ممن قبله وبعده أيضا–: «فإذا كان الكلام قد جَمَعَ العذوبة والجزالة والسهولة والرصانة، مع السلاسة والنصاعة، واشتمل على الرونق والطلاوة (...) ووَرَدَ على الفهم الثاقب قبله ولم يَرُدَّهُ، وعلى السمع المُصيب استوعبه ولم يَمُجَّهُ. والنفس تَقْبَلُ اللطيف، وتَنْبُو عن الغليظ، وتَقْلَقُ من الجَافِي البَشِع (...). ولا يَفْهَمُ الكلامَ المضطربَ إلَا الفهمَ المضطربَ، والرَّوِيَّةَ الفاسِدة» (الصناعتين. تحقيق **مفيد قميحة**: ط1. 1981. صَ71– 72).

6 – ومعنى هذا أنها بلاغة عامة تشمل كل فنون القول «لما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتيْ الشعر والبلاغة». **حازم القرطاجني**: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص17. وأنها تستند إلى مختلف العلوم المحيطة بها (علوم اللسان والإنسان) لتفسير هذه الفنون.

والباحثين[1]. وهذا المستوى من القراءة، المنطلق من تحليل المكونات البلاغية، يُفْضي إلى الكشف عن الدلالة التي هي مُنْتَهى القراءة بناء على مؤشرات يَفْطِنُ إليها القارئ الحَذِقُ ذو البديهة اليَقِظَة والقلب الحي، الذي يستطيع الكشف عن المعاني الشعرية التي «بعضها فوق بعض كطبقات الأرض، منها ما هو ظاهر مكشوف، ومنها ما هو باطن يحتاج إلى الكشف والتعمق حتى تصل إليه بقراءة تلو أخرى، وبأدوات كثيرة»[2]. وهذه الأدوات ينبغي أن تكون ملائمة لمكونات النص، خبيرة بالمداخل الملائمة لمحاورته. وهو ما تُؤمِّنه البلاغة باعتبارها «أقدمَ صِيَغ «النقد الأدبي» (...). وهي تمثل أقدم صيغة من التحليل النقدي تلقاها الناس (...). كانت تقوم بفحص الطرق التي بُنِيَتْ بها الخطابات من أجل تحقيق آثار خاصة»[3].

إن التوجه في هذه القراءة، إنما هو نحو الكشف عن الأنساق المُضْمَرة، وكيفية استثمارها في شعرية النص، لا البحث عن التجليات الشعرية في حد ذاتها.

3- المُضْمَراتُ الثقافية في الديوان

لا يمكن للمتأمل في ديوان الخمار الكنوني أن يَتَغافَل هذه الظاهرة المُوَجِّهَةً لشعريته بقوة، وهي أحد المداخل الأساسية لتحليل النصوص وقراءتها قراءة فاحصة.

إن المضمرات، هي المَرْجِعُ الذي يصدر عنه الشاعر في صَوْغ شعريته، سواء تعلق الأمر بالمعنى والدلالة، أو باللفظ والصياغة، إذ لا يمكن التفريق بينهما، ما داما جَسدا وروحا[4]. ولكننا هنا لن نتتبع تجليات المضمر اللفظي وكيفية استثماره، وتجليات ذلك، وإنما سننطلق منه كمؤشر عَرَضيٍّ للكشف عن مُضْمرات ثقافية معنوية، نُقَدِّرُ أنها تتوزع عبر أربعة تجليات مُمَثَّلَةً في: (الأسطوري، التَاريخي، الديني، الإبداعي/ الفني).

3-1 المُضْمر الأسطوري

لا شك في أن توظيف الأساطير في الإبداع عموما، يكون لأداء وظائف تتصل بإبراز المعاني والدلالات، أكثر من اتصالها بالصياغة، أي أن شعرية هذا التوظيف معنوية دلالية، لا أسلوبية لفظية. واستدعاء الأساطير إنما يتم لاسترداد مجد وبطولة غائبين، أو لتجاوز انتكاسة تعيشها الذات الفردية أو الجماعية. والمقاصد وراء ذلك كثيرة يتحكم فيها الموضوع وسياق الكتابة. وبذلك فالأسطورة استدعاء للغائب المُتَخيَّل قصد تصوير وتعريةٍ لحاضرٍ مُقَرَّرٍ.

---

1 – نقصد هنا استثمار البلاغة باعتبارها أداة إنتاج الخطاب وأداة تحليله في الآن نفسه. أي توظيفها لقراءة الخطاب الشعري المبني على مكوناتها، والكشف عن المعنى والدلالة. وهذا يتجاوز مستوى رصد ووصف المكونات البلاغية إلى تحليلها والربط بينها لإنتاج الدلالة المُرادَة من قِبل مُنتِج الخطاب، أو المفهومة من قِبل قارئه. إنه الفهم الذي يعتبر البلاغة مهتمة «بأنواع الآثار التي ينتجها الخطاب، وكيف يُتَوَسَّلُ إلى إنتاجها»Terry Eagleton. Litterary Theorry. An Introduction. p 207 .. نقلا عن محمد العمري. أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة. ص15.

2 – عبد المعطي حجازي. أسئلة الشعر. ص 238.

3 - **Terry Eagleton:** Litterary Theorry. p 207. 16 –15 ص. أسئلة البلاغة. محمد العمري. عن نقلا..

4 – معلومة هي الآراء التي قاربت هذه القضية النقدية الجوهرية، ومهما تمايزت، وقدمت عنصرا على آخر من حيث الأهمية، تظل متفقة على أن العلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة وُجوبٍ وفَرْضٍ.

إن مُجَرَّدَ تأمُّل عنوان الديوان «رماد هسبريس»، يكفي للقول: إن المضمر الأسطوري لا يُحْوجُ إلى جهد كبير للكشفَ عنه. بل إنه يُفْصِحُ عن نفسه بشكل صُراح. وكلما تأمل القارئ قصائد الديوان، كلما وقع على إلْماعات «أسطورية»، تُبْرِزُ أن هذا المضمر يكاد يكون المؤطِّر لباقي المضمرات ذات الطابع الأسطوري.

«هسبريس»[1] الممتدة على السواحل المغربية، هي امتداد لتاريخ مغربي عريق جدا، ثري جدا، مؤلم جدا أيضا. «أسطورة» في المُتَخَيَّل الأسطوري الكوني، لكنها بلاد بتُراب وماء وثمار وإنسان... بسلام وحروب، وأمجاد وانتكاسات...، يشهد عليها الفضاء الجغرافي الممتدَ من أصيلة إلى القصر الكبير، مرورا بالعرائش. هنا تمتزج الأسطورة بالواقع، فَيَجْنَحُ المبدعون لأسْطَرَة الواقع بحُمولاته المذكورة، لأنها فعل يتساوق وتقنية الكتابة الإبداعية/ الشعرية (التَّخْييل الموجِّه للتقرير)[2].

لا حضور لـ«هسبريس» في الديوان إلا مُحْتَرَقَةً ومُدَثَّرَةً برماد يشهد على موت بعد حياة (رماد هسبريس)، بما للرماد من دلالات الفناء غير المُسْعف على انبعاث جديد[3]، أو مَكْلُومةً مُستغيثةً بماء ترجو منه مَدَّها بأسباب الحياة المستحيلة. ولذلك تتكرر نِداءَاتُها في قول الشاعر[4]:

هسْبريسُ تُناديكَ باسْمكَ: قُمْ أَيُّها الجسَد المَرْمَريُّ
لَقدْ دَقَّ كلُّ غَريب على بابها، فَانْتَفخْ بالدِّماء
وَحَرِّكْ جَناحَيْكَ، اضْربْ على حافَةِ النَّهرِ في سُفُنِ الغُرباءِ
(...)
قُمْ على حافة النهْر، عظْمُكَ، جِلْدُكَ، لَحْمُكَ، ما زالَ غَضّاً
فإنَّكَ حيٌّ، فإنَّك حيٌّ..

(...)
هسْبريسُ وما حَمَلَتْ مِنْ رَمادٍ وماءٍ وَبَرْقٍ وشَيْءٍ
تُناديكَ باسْمِكَ
(...)
هسبريسُ تُناديكَ باسْمكَ في كُلِّ عامٍ، تُذَبِّحُ أبْناءَها
وتَقولُ:
(...)
مِنْ خِلال الرمادِ: رأَيْتُكَ ناراً، فَنارُكَ فيكَ، فَنارُكَ فِيكْ

أمام هذا الوضع المأساوي، تبقى نداءات الشاعر مجرد صدى لا مُجيب له. وصرخة الشاعر، واستغاثته كاستغاثة هسبريس بالتِّنِّين، استغاثةُ تحفيز واستنهاض للهمة (عظمك... ما زال غض، رأيتك نار، فنارك فيك)، لا استغاثة اسْتِقْواءٍ.

1 – «حدائق أسطورية يظهر أنها كانت تقع في شواطئ المغرب على المحيط الأطلسي». الديوان. ص51.

2 – وضح حازم القرطاجني لهذه القضية في قوله: «وينبغي أن تكون الأقاويل المُقنعة الواقعة في الشعر، تابعة لأقاويل مخيلة، مؤكدة لمعانيها، مناسبة لها فيما قصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيلة هي العمدة. وكذلك الخطابة، ينبغي أن تكون الأقاويل المخيلة الواقعة فيها تابعة لأقاويل مقنعة، مناسبة لها، مؤكدة لمعانيها، وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة». منهاج البلغاء، وسراج الأدباء. ص 135.

3 – على عكس أسطورة العنقاء.

4 – **رماد هسبريس**: ص 58–59.

إن محاولة أسْطَرَةِ الوادي باستثمار الشاعر كناية «التِّنِّين»، ما هي إلا تعبير عن رغبة شديدة في الانعتاق من واقع ثقيل جدا، ما يفتأ يشد الشاعر (ومن خلاله أغلب أبناء جِلْدته) إلى الألم والمأساة. نداءُ هسبريس المتكرر على الوادي، كالقفز في الفراغ عاليا، بِمُحَصِّلَةٍ واحدة (سقوط متكرر ومؤلم جدا، بحجم الطموح المُحَفِّزِ للارتقاء).

ولهذا السقوط الأليم صور متعددة في الديوان، يمكن أن تَؤُولَ إلى صورة نمطية، بتجميعها في مأساة «تَنْتلوس»، الفتى المعذب بالعطش، والماء يغمره، حتى إذا ما فتح فاه ليرتشف، أُبْعِدَ الماء عنه. هي حال الإنسان المغربي المحكوم عليه بالشقاء الأبدي، وهو بأرض تمتلك كل أسباب السعادة، لكن لأجل الآخر (المستعمر أو المستبد). أيُّ شقاءٍ أقسى من أن تُنْضِجَ الثمار، فإذا ما هَمَمْتَ بالتلذذ بها، أُرْغِمَتْ أكْتافُك على حملها حيث سفنُ العدو، أو موائدُ المستبدين، فلا يبقى لك إلا أجر العرق المؤجل إلى حين!!!. قال الخمار[1]:

«أَثْمَرَتْ منْ حُدودِ المُحيطِ إلَى النَّهْرِ كُلُّ الحُقُولْ
فارْتَقَتْ لُغَةٌ ولُغاتٌ تَزولْ
(....)
وَصَلُوا، ليْس لِلَّوْنِ لَوْنٌ، ولاَ للعَبيرِ عَبيرٌ!
(....)
عايَنُوها، أمَا انْخَسَفَتْ منْ حِسابِهُمُو؟
سَكتُوا، وتَكَلَّمَتِ اللُّغَةُ المُتعالِيَةُ النَّبْرْ:
هَذا لَكُمْ وعَلَيْكُمْ، وهَذا لَنا وَعَلَيْنا،
سَكَتْنَا وما تَتَكَلَّمُ أيَّامُنا أوْ تَقولْ
(مِنْ يَدٍ لِيَدٍ تَتَنَقَّلُ هَذي الحُقولُ: تُراباً، هَواءً، وماءً
وَما بَيْنَ لِصٍّ قَديمٍ ولِصٍّ جَديدٍ تَحَوَّلَ تُفَّاحُهَا الذَّهَبِيُّ
فَهَلْ كانَ ذلِكُمُو قَدَراً وقَضاءَ؟)

أَبْحَرَتْ بالحُقولِ السَّفينُ
إلَى أَيْنَ؟ لَيْسَ تُجيبُ العُيونُ
فَلَوْ أَنَّ هَذي الحُقولُ تَقولُ: كُلُوا جَسَدي واشْرَبُوني دماءَ،
لَمَا كانَ حَقّاً...
ولَوْ أَنَّها دُونَ أَهْلٍ -يَنامُونَ أَوْ يَجْهَلونَ
لَمَا كانَ حَقداً...
(هِيَ الشَّجَرُ المُسْتباحُ لِمَنْ يَعْبُرونَ
هِيَ الثَّمَرُ المُسْتحيلُ لِمَنْ يَزْرعونَ)
ومَا كانَ حَقّاً، وقَدْ نَزَلَتْ في المَوانِئِ أوْ في المَوائِدِ.
فَوْقَ رِجالٍ رَأَوْهَا رَأَوْا رَايَةَ الوَطَنِ المُسْتَحيلِ علَيْها،
بَكَوْا...
إنَّها، إنَّهُمْ: Exporté du Maroc»

الكل مُرَحَّلٌ: الإنسان وخيراته... جهد الزرع والاعتناء والقطف والحمل على سَفين الغرباء... وتذهب النفس حَسَرات على ما فَرَّطَتْ فيه، بِضُعْف وتَخاذُل. وأنى للناس أن ينتصروا على هزيمتهم النفسية وضعفهم، وكلما قضى الناهبون منهم وطَرا، وَ[2]:

1 - رماد هسبريس: ص55-56.
2 - نفسه. ص40.

مَرُّوا ... فَتَنْغَلِقُ النَّوَافِذُ، لَيْسَ يَحْيَا القَوْمُ ! نَحْنُ الرِّجالُ البُكْمُ
مَنْ ذَا يَقْطَعُ الأَيْدِي؟ وقَدْ وَضَعوا أَصابِعَهُمْ نَحْنُ الرِّجالُ العُمْيُ)
عَلى آذَانِهِمْ أَفْواهِهِمْ أَبْصارِهِمْ مَرُّوا.. وقَدْ تَرَكُوا رَمادَهُمُو بِقَلْبِي،
(نَحْنُ الرِّجالُ الصُّمُّ والدَّمار...

الرماد، الدمار، وما سَبح في فَلَكِهما من معجم أثير دالٍّ على الانتكاسة المتكررة في الديوان، هو القُفْلُ الذي أَسَّسَ لفاتحة الديوان، وتَنتهي إليه شِعْرِيتُهُ. ولا تُفْلِحُ الأسطورة إلا في إبراز هذه النهاية المؤسِفة لإنسانٍ لا يستحقها.

وسواء ارتَقَتْ «هسبريس» في مَدارِجِ الأسطورة المُتَخَيَّلَة، حيث الاكتمال، أو رَاوَحَتْ مكانها على الأرض، فإن التحويل اللساني لهذا المتخيل/ المُعاش، يقود إلى نتيجة واحدة[1]:

هسْبريسُ غَدٌ في أُفولْ يَخْرُجُ السَّارِقونْ
أُشْرِعَتْ بابُها لِلصُّوصِ، تَموتُ، تَزولْ يَصْعَدُ الخَادِعونْ
يَدْخُلُ الزَّائِفونْ يَنْزِلُ الكَاذِبُونْ

3-2 المُضْمَر التاريخي

لا شك أن المضمر التاريخي يتقاطع مع الأسطوري، لا لأن الأسطورة تاريخ يُروى[2] فحسب، وإنما، لأن تاريخ أغلب البلدان ليس دقيقا، فيه من الكذب أَقْدارَ ما فيه من الصحة، أي أنه أسطورة تنمو باستمرار[3]، بالموازاة مع أسطورة مكتملة.

للمضمر التاريخي في ديوان «رماد هسبريس» تجليان، أحدهما مُشْرِقٌ دالٌّ على البطولة المطلقة، والآخر محزن، يكشف عن تاريخ من المآسي والتَّهالُك.

فأما الأول، فيطالعنا من المجموعة الأولى من شعره، المعنونة بـ «قصائد»، لا سيما قصيدته «رياح الضفة الأخرى» التي تصور رحلة الحالمين واليائسين. الحالمون بحياة أفضل في بلاد الإفْرنج/ أوروبا، خصوصا إسبانيا التي كانت لقرون طويلة تَأْتَمِرُ بأمر سَلاطين المغرب[4]. واليائسون الذين تَبَخَّرَ حلمهم حين وقفوا على هذه الأرض، فعلِموا أنهم كانوا يَهْذونُ فقط. إذ بانت لهم عَوْرَةُ الأشياء كما قال الشاعر[5]:

1 – **رماد هسبريس**: ص58.

2 – «**الأسطورة تاريخ يروى**»: وقد خصص كلود ليفي ستراوس الفصل الرابع للبحث في علاقة الأسطورة بالتاريخ، تحت عنوان: متى تصبح ألأسطورة تاريخا». الأسطورة والمعنى. ترجمة شاكر عبد الحميد. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. طبعة1. 1986م.

3 – لذلك نجد لكل أمة تاريخين، أحدهما مرتبط بذاكرة رسمية تتنقل بثقافة عالِمة مُنَقَّحَة. والآخر مرتبط بذاكرة شعبية خامٍّ. وبينهما من المُفارقات، ما لا يمكن إحصاؤه، وإن عُدَّ.

4 – يكفي أن نذكر هنا الدور الكبير الذي قام به يوسف بن تاشفين في إطالة أمد المسلمين في الأندلس بعدما تدخل لتوحيد الممالك، ورد الأطماع الأوربية.

5 – **رماد هسبريس**: ص 22.

فَلْأَغْفُ، لا جَديدَ تَحْتَ الشَّمْسِ — اخْتَلَفَ النّاسُ، وَإِنَّ الأَرْضَ مِثْلُ الأَرْضِ،
ماتَ البَحْرُ، بانَتْ عَوْرَةُ الأَشْياءْ — خَفَّ حِمْلُ ما أَحْكِي
فَلْأَغْفُ، حِينَ يَسْأَلُ الأَهْلُ قَصيرٌ حَبْلُ قَوْلِي:

إلا أن هذه الخيبة الناجمة عن رحلة قاسية للإنسان المغربي نحو بلاد شمال البحر الأبيض المتوسط، والعودة منها إلى الجنوب/ المغرب، كانت مناسبة لاستحضار تاريخ مُشْرِقٍ لهذا الإنسان، إلى البلاد نفسها. وهو ما عبرت عنه بداية القصيدة حين قال الشاعر[1]:

الرِّيحُ والضّبابُ لَعْنَةُ الميناءْ — إنَّا حَرَقْنا فَوْقَها أَنْفُسُنا
سَواعِدٌ تَغيبُ، تَنْأَى في المَدَى، وَفي يَدي أَنْواءْ — نُبْحِرُ في البُوغازِ، نَمْضي لِلْجَنوبِ
هَبَّتْ مِنَ الخَلْفِ رِياحُ الضِّفَّةِ الأُخْرَى — نقْصِدُ المَعْلومَ لا المَجْهولْ
تَحْمِلُ مِنْ تُرابِهَا رَمادَنَا — البَرُّ منْ ورائِنا، أَمَامَنا، وَضاقَ هَذا الماءْ.

فالأسطر (4، 5، 6، 8)، تكشف بوضوح أن الرماد الذي تحمله الرياح القادمة من الشمال، رماد العرب والمسلمين الذين فتحوا بلاد الأندلس، وأن هذا الرماد إشارة إلى حدث تاريخي مشرق جدا في تاريخ الأمة العربية الإسلامية في هذه الفترة، حيث أحرق طارق بن زياد سفن جنوده، التي رست على الموانئ الجنوبية لإسبانيا، حتى لا تُنازِعُهم الرغبة في التراجع إلى الوراء. وما قول الشاعر: «البَر من ورائنا، أمامَنا، وضاق هذا الماء.»، إلا تخصيصا للحدث. إنه استدعاء لخطبة طارق بن زياد في جنوده الفاتحين لبلاد الأندلس، وقد تحدث فيها عن استراتيجية الانتصار، التي ما هي إلا العزيمة والإصرار والمواجهة، دُونما تَراخ أو استسلام لأهواء النفس النَّزَّاعَة إلى التردد والشك. قال طارق: «أيها الناس، أين المَفَرُّ؟ البحرُ من ورائكم، والعدوُّ أمامَكم، وليس لكم واللهِ إلا الصدقُ والصَبْرُ. واعلموا أنكم في هذه الجزيرة أَضْيَعُ من الأيتام في مَأْدُبَة اللِّئام، وقد اسْتَقْبَلَكم عَدُوّكم بجَيْشِه وأَسْلِحَتِه. وأَقْواتُه مَوْفورةٌ ، وأنتم لا وَزَرَ لكم إلا سُيوفُكم، ولا أَقْواتَ إلا ما تَسْتَخْلِصُونَه من أيدِي عدوِّكم، وإن امْتَدَّتْ بكم الأيامُ على افْتقاركم ولم تُنْجزوا لكم أمراً ذَهبتْ ريحُكم، وتَعَوَّضَت القلوبُ من رُعْبها منكم الجَرَاءَةَ عليكم، فادْفَعوا عن أنفسكم خُذْلانَ هذه العاقبة من أَمركم بمُنَاجَزَةِ هذا الطاغية، فقد أَلْقَتْ به إليكم مدينتُه الحصينة، وإنَّ انتهاز الفرصة فيه لَمُمْكِنٌ إنْ سمحتم لأنفسكم بالموت، وإني لم أَحذِّركم أمراً أنا عنه بِنَجْوَةٍ، ولا حَمَلْتُكم على خطة أَرْخصُ متاعٍ فيها النفوس إلا وأنا أَبْدَأُ بنفسي»[2].

الفرق الوحيد بين مضمون هذا المضمر التاريخي القديم الغائب - الحاضر، ومضمون الواقعة المصورة شعريا في ديوان الخمار الكنوني، هو أن الرحلة إلى إسبانيا، وكل شبه الجزيرة الإيبيرية، تكللت بالنجاح، وكانت العودة مظفرة في الماضي. بينما، ما كان سببا في استدعاء هذا المضمر، أي الحاضر، هو أن العودة من هذه البلاد كانت بسبب الفشل وخيبة الأمل.

1 - نفسه. ص21.

2 - **المقري**: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ج1. 240- 241.

ويمكن كشف هذا المضمر أيضا في بداية قصيدة «وراء الماء»، حيث الرغبة في تغيير الواقع المرير بالسفر وترك المكان لإدراك المجد، تُجابَه بالقوة الضاغطة للمشاعر التي تُثَبِّطُ من العزائم. الحلم بالحياة الأفضل، لا يُدْرَكُ بالإنصات إلى صوت العواطف، أو الرُّكون إلى حديث النفس، وإنما بالتحلل من جاذبية الأهواء التي هي حديث الصَّحْب والأرض والأهل. قال الشاعر[1] :

يُطِلُّ طريقُكَ المُمْتَدُّ عَبْرَ الأُفْقِ نحْو الظِّلِّ والْماءِ ... حُقولُ الأَرْضِ إذْ تَمْشي–نِدَاءُ الأُمِّ لِلابْنِ،
عَلى دُنْيا يَموجُ العُشْبُ فيها، مُرْتَمَى وَرْدٍ وأَنْداءِ ... تُضيعُ الخلْفَ والقُدَّامَ إنْ وَلَّيْتَ
فَتَمْضي، أمْ خَيالٌ لاحَ في اللَّيْلِ؟ ... تغْدُو في قَتام الدَّرْبِ مِنْ مِلْحٍ ومِنْ حَجَرِ
تَسَمَّعُ في الدَّواخِلِ: لاَ تَعُدْ لِلْخَلْفِ، مَهْمَا احْتَدَّتِ الرِّيحُ ... وَرَاءَ الخَطْوِ يَنْأَى الجَدْبُ، يَبْقَى في العُيُونِ
وَشَدَّتْ ثَوْبَكَ الصُّوفيَّ – ريحُ الصَّحْبِ والأَهْلِ ... عَلى تَنائِيهِ
ودَوَّى خلْفَ خَطْوِكَ: عُدْ، هُتَافُ الرَّعْدِ والمَطَرِ ... تَغورُ إلَى قَراراتِهِ الرِّحابُ، غَفا المَدَى فِيهِ
ونَادَتْ مِنْ وَرائِكَ: عُدْ –كصَوْتِ الماءِ– في شَوْقٍ وفي حُزْنِ ... فَلا الغُدْرانُ تُنْبِئُ عَنْهُ –غِيضَ الماءُ فِيها

إن مسار القصيدة ومعانيها، لا يختلف عن مسار الخطبة ومضامينها، كلاهما يصوران تَنازُعَ الرغبات الماثلة أمام الإنسان في لحظة تَصارُعٍ بين الإقْدام والإحجام، وما يترتب عنهما من نتائج.

إن تاريخا مبنيا على التردد، لا يقود إلى المَصَافِّ العليا، وإنما يُبْقي الأمم في مدارج الحياة الدنيا، بين «صعود» نادر ومفاجئ، وانحدار دائم ومتوقَّع. وهو ما لا ينطبق على التاريخ المُشرق للمغاربة تحديدا في مواجهتهم للأطماع التي نالتهم وتنالهم كل لحظة وحين. ولا أشك في أن الخمار الكَنوني يستحضر هذا التاريخ في قصيدته «التنين المرمري»، إذ الإلحاح من هسبريس على ضرب سفن الغرباء الراسية على المحيط الأطلسي، والمتوغلة في نَهْرَيْ المَخازِن واللُّوكوس، وما يحيط بهما من حقول وخيرات، هو استدعاء لحدث ضرب الأمير عبد الملك السعدي لهَذه السفن وقهر الغرباء والأعداء، في المعركة الشهيرة «وادي المخازن»، التي اندحرت فيها أعظم امبراطورية أوروبية «البرتغال»، ومعها الإسبان وحلفاؤهم[2]. وهو تاريخ مشابه لصمود المغاربة أمام الإمبراطورية العثمانية الباسطةِ سَيْطرَتها على كل البلاد العربية والإسلامية، وأجزاءَ من أوروبا في الفترة الزمنية نفسها.

هذا، ويبقى التجلي المحزن للمضمر التاريخي في الديوان، مُمَثَّلا في توظيف الشاعر ما يمكن الزعم أنه إشارة إلى قصة الزَّبَّاء وقَصير بن سعد اللَّخْمي، وقصة امرئ القيس بعد خبر مقتل أبيه. ففي قصيدة «تَرِكَةٌ اللصوص» يصور الشاعر أنين جبل صَرْصر[3] تحت وطأة الغرباء الناهبين لخيرات البلاد. قال الجبل علَى لسان الخمار:[4]

1 – **رماد هسبريس**: ص9–10.

2 – وقعت سنة 1578م، وقد كان لمنطقة الشمال التي ينتمي إليها الخمار الكنوني (طنجة، تطوان، أصيلة، العرائش والقصر الكبير الذي كانت المعركة على أرضه تحديدا) شرف الشهادة على هذا النصر المؤرَّخ.

3 – «جبل يقع في أقصى الطرف الغربي من سلسلة جبال الريف». الديوان. ص37.

4 – رماد هسبريس. ص 39– 40.

مَرَّتْ عَلى صَدْري سَنابِكُهُمْ، أَيَوْمُ الرَّوْعِ؟ مَرُّوا ثقالاً...
ما عَرَفَتْ سُفوحي مِثْلَ هَذي الخَيْل تَسْأَلُ السَّنَواتُ: مَاذَا يَحْمِلونَ، لِمَنْ، حَلالٌ أمْ
مُثْقَلَةُ القَوائم، مَشْيُها فَوْقي وَئِيدٌ حَرامٌ؟
لَيْسَ يَضْرِبُ في السَّيْلِ، وَلَيْسَ يَقْدَحُ (...)
بالشَّرَارْ مَرُّوا.. فَتَنْغَلِقُ النَّوافِذُ، لَيْسَ يَحْيا القَوْمُ !
حَطُّوا عَلَيَّ خِيامَهُمْ، قالُوا: غَداً أَمْرٌ (...)
وَهَذا اللَّيْلُ خَمْرٌ مَنْ ذَا يَقْطَعُ الأَيْدي؟ وَقَدْ وَضَعوا أَصابِعَهُمْ عَلى
تَسْتريحُ خُيولُنا فِيهِ، أَمَا بَلَغَتْ بِنا هَذا آذانِهِمْ، أَفْواهِهِمْ، أَبْصارِهِمْ
المَدار (نَحْنُ الرِّجالُ الصُّمُّ
فَخُذْ لَها عَلَفاً وَماءً بارِداً، وَبِبابِ هَذا اللَّيْلِ، نَحْنُ الرِّجالُ البُكْمُ
لا تَصْدعْ: مَنِ الآتي؟ نَحْنُ الرِّجالُ العُمْيُ)
فَما بِاللَّيْلِ مِنْ أَحَدِ. مَرُّوا.. وَقَدْ تَرَكُوا رَمادَهُمُو بِقَلْبِي، والدَّمار..

إن قسوة الغرباء الناهبين للخيرات، المُرَوِّعينَ للأهالي، والنتيجة التي استقر عليها الشاعر «تركوا رَمادهُمو... والدمار»، تُذكِّرُ بقسوة ما أقدم عليه قصير بن سعد اللخمي في قصة عمرو بن عدي والزبَّاء، التي انتهت بابتلاع هذه الأخيرة خاتَمها المسموم[1]، بعدما فتك عمرو بن عدي -بمساعدة قصير- بجنودها، في حيلة الإبل المثقلة بالجيوش، بدل الهدايا والأرباح التي أوْهَمَ قَصيرُ الزَّبَّاءَ أنها من تجارة مالِها الذي ساعدته به، نكاية في عمرو بن عدي .

انتكاسة في تاريخ المغرب الحديث، تستدعي نكبة عربية في الجاهلية، وضمنهما مأساة امرئ القيس الذاهبة في تاريخ الملك العربي، حيث بلغه خبر قَتْل أبيه حُجْر بن الحارث، في يوم كان فيه الشاعر غارقا في ملذاته كعادته قبل وبعد هذا الحادث المؤلم. فما كَان إلا أن قال قولته الشهيرة: «ضَيَّعني صغيرا، وحَمَّلني دمه كبيرا، لا صَحْوَ اليوم ولا سكر غدا، اليوم خمر وغدا أمر». هي قولة مُسْتَهْتِر ضعيف أمام ما حل بأبيه وقومه. وقولة غرباء شاعرنا المتسلطين، جادَّة وجبارة تُنْذِرُ بفتك وتقتيل. ولذَلِك يغلق الأهالي النوافذ، ويصم «الرجال» آذانهم...»، ويسكن الدمارُ قلبَ الشاعر العاجز أيضا.

3-3 المضمر الديني

يصدر الخمار الكنوني عن مرجعية عربية إسلامية، ولذلك، فلا غرابة أن يحتل المضمر الديني موقعا متميزا في سُلَّم المضمرات المؤسِّسة لشعرية الديوان، لا سيما الخطاب القرآني. ويمكن تلمس تجلياته في أغلب القصائدَ، بل في مواضعَ مختلفة من القصيدة الواحدة. فمنذ القصيدة الأولى «وراء الماء»، يكشف الشاعر عن هذه المرجعية بقوة، وذلك من خلال قوله[2]:

1 - تَفَتَّقَ عن هذه الحكاية المثل المشهور: «لِأَمْرٍ ما جدع قصير أنفه»، كانت تردده الزباء، وهي تبتلع الخاتم المذكور.
2 - **رماد هسبريس**: ص11.

أَطَلَّ اللهُ لَمَّا صِحْتَ: غَيْثَكَ غَيْثَكَ الْمَيْمُونَ، فابْتَسَما
تَفَجَّرَتِ العُيونُ مِنَ الْقَرارِ عَلى الثَّرَى مَاءَ
أَطَلَّ الغَيْمُ تَدْفَعُهُ رِياحُ الْغَرْبُ، فَجَّرَ رَعْدَهُ وَهَمَى
كَما تَنْبَجِسُ الأَمْطارُ خَلْفَ البَحْرِ حِيناً ثُمَّ تَنْهَمِرُ
فَتُرْبُ الأَرْضِ بَعْدَ الصَّحْوِ يَعْبَقُ بِالشَّذَى الْبَرِّيِّ
فَيَفْرَحُ فِي الْحُقولِ النَّاسُ بَعْدَ الْخَوْفِ والْحُزْنِ
تَحْيا فِي دَواخِلِهِ الجُذُورُ تَظَلُّ خَضْراءَ
فَمَنْ سَيُطِلُّ يَبْسَمُ، أَوْ يَمُدُّ التُّرْبَ بِالْمُزْنِ

فهذا المقطع الذي يصور طبيعة استجابة الأرض للماء، بإظهار البهجة والاهتزاز، شكرا وامْتنانا للارتواء، يحيلنا عَلى الصورة نفسها في قوله تعالى: ﴿وتَرَى الْأَرْضَ هَامِدَةً، فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنْبَتَتْ مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ﴾. الحج. 5.

إن التصوير الشعري، في هذا المقطع، بمشهد الأرض وهي تهتز جَرَّاء لقائها بالماء بعد الجَدْب، يعبر عن حالة التَّشَوُّق التي يحياها الفلاح المغربي المنتظر لرحمة ربه، وما له سواها في ظل الإهمال الشديد الذي يعانيه من قِبَل المسؤولين في مثل هذه المواقف. هذا الفلاح الذي صار يفرح لدخان السفن المُحَمَّلَة بالفُتات/ المساعدات، وهو المُنْتِجُ لكل الخيرات !!!. قاعدا على حافة المحيط[1]:

وَفي عَيْنَيْكَ جُوعُ القَاعِدينَ يُراقِبُونَ الْمَوْجَ تَنْتَظِرُ
تَظَلُّ تَشُدُّ ما تَرْمِي بِهِ الأَمْواجُ وَالْقَدَرُ
الَّذي تَأْتي بِهِ السُّفُنُ الغَريبَةُ فِي حَشَاها، حَابِسَ
وَيَفْرَحُ قَلْبُكَ الْمَحْزُونُ لِلدُّخَانِ
النَّفْسِ
مَا إِنْ عادَ يَفْرَحُ لِلسَّحابِ الثَّرِّ فِيهِ الرَّعْدُ والمَطَرُ.

وتصل شعرية المضمر الديني ذِرْوتها من خلال استدعاء الشاعر قصةَ طالوت وجالوت في قصيدة «شارب النهر»، وقِصَّتَيْ يونس، ويوسف وإخوته في قصيدة «الموت على الأبواب». وكلها مُضمرات تُستدْعَى لتوكيد النسق المأساوي الذي تسير فيه هذه القصائد، إن على مستوى العلاقات الإنسانية بين أفراد المجتمع المغربي، أو على مستوى علاقة هؤلاء الأفراد بمحيطهم العام. ففي قول الخمار[2]:

أَحْسَبُ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيَّ
الصَّابرونَ عِنْدهُ، المُغْتَرِفونَ مَرَّةً أَوْ مَرَّتَيْنِ
أَهْرُبُ مِنْ يَقِينِي
يَلْعَنُني دَلِيلي
أَقُولُ هَذِي نَهْدَةٌ إِلَيَّ
يَرُدُّ خَيْلي وَصَهيلي
(يَا شارِبَ النَّهْرِ رَوِيتَ فَارْجِعَنَّ عَنْ سَبيلي
رَويتُ عِنْدَ النَّهْرِ
إِلَيَّ يا ظِمْاءْ
ما صَبرْتُ عَنْهُ، مَا اغْتَرَفْتُ مَرَّةً أَوْ مَرَّتَيْنِ
فِي وَهَجِ الصَّحْراءْ

استحضار لقصة طالوت وجالوت المذكورة في القرآن الكريم: ﴿فَلَمَّا فَصَلَ طَالُوتُ بِالْجُنُودِ قَالَ: إِنَّ اللَّهَ مُبْتَلِيكُمْ بِنَهَرٍ، فَمَنْ شَرِبَ مِنْهُ فَلَيْسَ مِنِّي، وَمَنْ لَمْ يَطْعَمْهُ فَإِنَّهُ مِنِّي إِلا مَنِ اغْتَرَفَ غَرْفَةً بِيَدِهِ، فَشَرِبُوا مِنْهُ إِلا قَلِيلا مِنْهُمْ﴾. البقرة/ 249.

1 – نفسه. ص10 .

2 – نفسه. ص 27– 28.

تأتي هذه الاستدعاءات لتُبرز تَشَظِّي العلاقة بين الناس الذين تجمعهم مَصائر موحدة، إن في مواجهة الغرباء المُعتدين، أو أبناء الوطن المُسْتَنْزفين لخيراته بدون وجه حق، وهو ما تبرزه هذه النعوت التي وَسَمَ الله سبحانه وتعالى اليهود أو منافقين، أو غيرهم ممن كذَّب به. فحين نسمع قول الشاعر: «أَحْسَبُ كُلَّ صَيْحَةٍ عَليَّ»، وقوله[1]:

الظَّهْرُ لِلظَّهْرِ وَسَعْيُنَا شَتَّى وَحينَ يَمْرُقونَ في المَدى أَقُولُ: ها هُمُو
يَفْصِلُنَا النَّهْرُ، السَّبيلُ، النَّدَمُ، الأَهْواءْ وَلَسْتُ مِنْهُمُو)
(...)

نستحضر قولَه تعالى في المنافقين: ﴿وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ، وَإِنْ يَقُولُوا تَسْمَعْ لِقَوْلِهِمْ كَأَنَّهُمْ خُشُبٌ مُسَنَّدَةٌ يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ، هُمُ الْعَدُوُّ فَاحْذَرْهُمْ قَاتَلَهُمُ اللَّهُ، أَنَّى يُؤْفَكُونَ﴾. المنافقون. 4. وقولَه في اليهود: ﴿تَحْسَبُهُمْ جَمِيعًا وَقُلُوبُهُمْ شَتَّى، ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لا يَعْقِلُونَ﴾. الحشر. 14.

وفي سياق استثمار الكنوني للمضمر الديني المؤسس والمُنَمِّي لشعريته، الكاشف عن اهْتِراء البنية الذهنية والنفسية والأخلاقية لأبناء المجتمع، نجده يبني قصيدته «الموت على الأبواب»على قصة يونس من جهة، وهي مُوجِّهَة للقصيدة. وقصة يوسف وإخوته، وهي مُكَمِّلَة للمعنى. وكِلا القصتين مبنيتَيْن إما على الخديعة والمكر، أو المكابرة والجحود. وهي مشاعرُ وسلوكاتٌ مُشْبِعَةٌ للنفس البشرية بدون استثناء، حيث تغيب ثقافة الاعتراف والتواضع والعفاف. قال الخمار[2]:

البَرُّ يَلوحُ وَيَأْتَلِقُ المِينَاءْ أَوْ فَلْنُسْهِمْ مَنْ نَرْمِي لِلْأَمْواجِ
أَلُعِنَّا كُلاًّ، أَمْ مَلْعُونٌ بَعْضٌ؟ السَّهْمُ سَيَفْضَحُهُ وَيُعَرِّيهِ
فَلْنَكْشِفْ أَنْفُسَنا يَا أَصْحَابي

هذا المقطع واضح الدلالة، يحيل مباشرة على قصة يونس، وإن كشفت القصيدة عن منحىً آخر مخالف لنهاية القصة القرآنية، حيث لم يُحْوِجِ الشاعر رفاقه إلى إجراء القرعة حتى يتحدد المُذْنِبُ، بل اعترف لهم بذنبه، مُفَصِّلا في ذلك بقوله[3]:

لاَ تَرْتاعُوا أَصْحابي فَالْمَلْعُونُ أَنَا، وَلِي وَحْدِي كُلُّ الأَفْيَاءْ،
عَجَباً، لاَ. خَلْفَ ظُهُورِكُمُو أَحْيَا ضَاجَعْتُ حَواري البَحْرِ،
في السِّرِّ شَرِبْتُ وَأَنْتُمْ عَطْشَى وَجَرَبْتُ وَراءَ الشَّرِّ

1 - رماد هسبريس: ص28.
2 - نفسه. ص31.
3 - نفسه. ص31.

ارْتَحْتُ وَأَنْتُمْ شَغَّالونَ ببَاب الرَّبِّ أَثِمْتُ، رَمَتْنِي اللَّعْنَةُ فَارْمُونِي،
فَقَأْتُ عُيوناً، لَكِنْ مَنْ أَنْتَ؟
لِي وَحْدي كُلُّ اللَّمعانِ أَنَا أَنْتُمْ.

إذا كان يونس قد أُدْحِضَ بالسهم، وأُلْقِيَ في اليَمِّ[1]، بعد أن انكشف أمره، فإن الشاعر حاول أن يكون أكثر جُرأة، إذ اعترف بذنبه لأصحابه، قبل أن يُشْرِكَهُمْ فيه بشكل كامل. فهم يقفون من الإثم والمعصية على المسافة نفسها. والواقع أن ما عبر عنه الشاعر تَعْرِيَةٌ لنفوس الناس التي تتقاسم الأهواء نفسها، بالمقدار نفسه أحيانا، إلا في حالات نادرة يكون الوازع الأخلاقي فيها رقيبا. ولذلك ساوَى بين الضميْرين (أنا = أنتم).

إن هذا التوظيف الشعري للقصة، كشف عن دَناءَة سلوك الناس. وهي دناءة مسكوت عنها، تُعْوزُها القدرة على الاعتراف وتصحيح الأخطاء. وكل ذلك يحيل على نسق ثقافي ينضبط له المجتمع بأكمله (تغليب المصلحة الخاصة على العامة، حتى أن الدَّوْسَ على جَماجِم الناس لتحقيق المآرب الذاتية، يصير حقا «مشروعا ومُبَرَّراً!!»).

وتتجلى هذه الأنانية المطلقة، مرة أخرى، في استدعاء الشاعر قصة يوسف عليه السلام، حيث الخُلوص إلى النجاة، والرغبة في الحياة، تدفع الإنسان إلى التفريط فيما يراه ثانويا في سُلَّم الأولويات[2]، وإن كان في ما قبل أساسُ النسق الثقافي الفاسد (طغيان البعد المادي على الأخلاقي).

فقول الشاعر[3]:

فَرَمَيْنَا بَيْنَ ثَنايَا اللُّجَّةِ أَثْقالَ الأَسْفارِ تَنادَوْا: قَبْلَ الأَمْوالِ الأَبْدانُ
إنَّا غَوَّرْنَا في الأَبْعادِ بِضَاعَتُنا رُدَّتْ لِلْبَحْرِ، فَلاَ أَمْوالَ وَلا أَبْدانْ.
فَلَمَّا أَنْ قُلْنَا: سَنَؤُوبُ

إحالة صريحة على قوله تعالى: ﴿وَلَمَّا فَتَحُوا مَتَاعَهُمْ وَجَدُوا بِضَاعَتَهُمْ رُدَّتْ إِلَيْهِمْ، قَالُوا يَا أَبَانَا مَا نَبْغِي هَذِهِ بِضَاعَتُنَا رُدَّتْ إلينا﴾. يوسف. 65. وعلى قوله أيضا في قصة أهل الجنة/ البَساتين التي طاف عليها ﴿طَائِفٌ مِنْ رَبِّكَ وَهُمْ نَائِمُونَ، فَأَصْبَحَتْ كَالصَّرِيمِ، فَتَنَادَوْا مُصْبِحِينَ﴾. القلم. 19.

فالتَّنادي في لحظة الإحساس بقرب الهلاك إنما يصدر لِهَوْل ما يُصيب الإنسان، لا سيما بشكل فُجائي، وهو ما وقع للشاعر وأصحابه حين باغتهم البحر بالهيجان، وهم في رحلة البحث عن حياة أفضل بمياه البحر الأبيض المتوسط قاصدين إسبانيا.

1 – قال تعالى: ﴿وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ، إِذْ أَبَقَ إِلَى الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ، فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ، فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ﴾. الصافات/ 139– 142.

2 – تحيل هذه الفكرة على مسألة الكليات الخمس، حيث المال آخر ما يُلْتَفَت إليه في سُلَّم الأوليات (الدين والنفس والعقل والنسب والمال).

3 – **رماد هسبريس**: ص 30.

إن التجاء الشاعر إلى المضمر الديني/ القرآني تحديدا، إنما جاء لتأكيد النسق المأساوي لحياة المغاربة في بلادهم، أو باحثين عن حياة أفضل خارج حدود وطنٍ مُنْتِجٍ لكل الخيرات المُرَحَّلَةِ إلى الآخر طَوْعاً وكَرْها.

ونشير إلى أن لهذا المضمر تجليات أخرى لا يمكن الإحاطة بها جميعا في دراسة بسيطة ومُخْتَزَلة كهذه، لكنها تُزَكِّي -في مجملها- النسق المذكور (المحنةُ والهزيمة وثِقَلُ الواقع...). ولعل المقطع السابق من قصيدة «صرصر في الشتاء»، الذي نظر فيه الشاعر إلى سورة البقرة. 17-18. خير دليل على ذلك:

مَنْ ذَا يَقْطَعُ الأَيْدي؟ وَقَدْ وَضَعوا أَصابِعَهُمْ عَلى نَحْنُ الرِّجالُ البُكْمُ
آذانِهِمْ، أَفْواهِهِمْ، أَبْصارِهِمْ نَحْنُ الرِّجالُ العُمْيُ)
(نَحْنُ الرِّجالُ الصُّمُّ

3-4 المضمر الإبداعي

معلوم أن الوقوف على هذا المستوى من المضمرات يَنْزَعُ إلى طبيعة الصياغة اللفظية والأسلوبية، وإلى جمالية التصوير وتقنياته. وهو ما أشرنا إلى أننا غير معنيين به هنا، لأننا نسعى إلى الكشف عن الأنساق الثقافية العامة التي تحكمت في نسج الخطاب الشعري، بعد أن كانت باعثا عليه. ولذلك، فتناول هذا الجانب، ليس لإبراز جمالية القول الشعري المبني على خلفية معرفية تَمْتَحُ من مَعينِ اللغة العربية النقية/ الأصيلة من خلال استثمار مضمرات التراث الشعري والنثري، ولكن لترسيخ ما تم التنصيص عليه في المضمرات الأخرى. أي للكشف عن مزيد من مظاهر السقوط المؤلم نحو الهاوية، وما خلفه من تَذَمُّرٍ وأَسَف في نفسية الشاعر. ومع ذلك، لا بد من التأكيد أن اتكاء الخمارِ الكنوني على الموروث الفني العربيِ بكل مكوناته، اتِّكاءٌ كامل، حيث صِياغةُ المواقف والمشاهد يُبَيِّنُ أن الشاعر استدعى ما خَزَّنَهُ من مَقْرُوئِهِ الشعري والنثري العربي القديم والحديث. ويكفي -تمثيلا لا حصرا- أن نشير إلى أن فلسفة المعري حاضرة بقوة في قول الخمار[1]:

«عِنْدَ الوُصولِ لا تُغَنِّي فَرَحا، ولَسْتَ تَبْكِي»

إذْ أمام تتابع المصائب، لا يبقى لِتَمايُزِ المشاعر أي اعتبار. وهو ما كان قد عبر عنه المعري في قوله المشهور[2]:

غَيْرُ مُجْدٍ في مِلَّتِي واعْتِقادِي نَوْحُ بَاكٍ وَلاَ تَرَنُّمُ شَادِ
وَشَبيهُ صَوْتُ النَّعْيِ إذَا قِيس بِصَوْتِ البَشِيرِ في كُلِّ نَادِ
أَبَكَتْ تِلْكُمُ الحَمامَةُ أَمْ غَنَّت عَلَى فَرْعِ غُصْنِهَا المَيَّادِ

وفي سياق تصوير المأساة دائما، يستحضر الخمار الكنوني محنة قيس بن ذَريح في صراعه مع أبيه، بما يملك من سلطة معنوية، الذي حرمه من زوجته لبنى التي كانت تُمَثِّلُ كل أسباب الحياة للشاعر. ففي قوله[3]:

1 - **رماد همبريس**: ص23.
2 - **ديوان سقط الزند**: ص55.
3 - **رماد همبريس**: ص39.

مَرَّتْ عَلى صَدْري سَنابِكُهُمْ، أَيَوْمُ الرَّوْعِ؟ مُثْقَلَةُ القَوائِم، مَشْيُها فَوْقي وَئِيدٌ
ما عَرَفَتْ سُفوحي مِثْلَ هَذي الخَيْل لَيْسَ يَضْرِبُ في السَّيْلِ، وَلَيْسَ يَقْدَحُ بِالشَّرَارْ

تَكثِيفٌ لمعنى البيتين الشعريَيْن لمجنون لبنى[1]:

فَصِرْتُ وَشَيْخِي كالَّذي عَثَرَتْ بِهِ غَداةَ الْوَغَى بَيْنَ العُداةِ كُمَيْتُ
فَقامَتْ وَلَمْ تُضْرَرْ هُناكَ سَوِيَّةً وَفارِسُها تَحْتَ السَّنابِكِ مَيْتُ

على اعتبار أن السَّنابِكَ التي هي الحوافر، رمز للهلاك والقتل. وكذلك هي سنابك الغُزاة المعتدين على شعب الشاعر، الذي يئن تحت وطأة الاستغلال الخارجي والداخلي.

وفي قوله السابق أيضا إشارة صريحة إلى القول المعروف للزباء تخاطب قصيرا: «ما للجمال مَشْيُها وَئيداً .. أَجُنْدُلاً يَحْمِلْنَ أمْ حَديداً؟»، ويمكن اعتبار هذا دلالة واضحة على حجم التَّسَلُّطِ الجاثم على صدور الناس ورقابهم.

كما أن النَّفَسَ السَّيَّابي حاضر بقوة في بناء بعض القصائد. كيف لا، والسياب رمز لأقصى مظاهر المعاناة؟! . ففي قول الخمار[2]:

أَطَلَّ اللهُ لَمَّا صِحْتَ: غَيْثَكَ غَيْثَكَ الْمَيْمُونَ، فابْتَسَما تَفَجَّرَتِ العُيونُ مِنَ الْقَرارِ عَلى الثَّرَى مَاءَ
أَطَلَّ الغَيْمُ تَدْفَعُهُ رِياحُ الْغَرْبِ، فَجَّرَ رَعْدَهُ وَهَمَى كَما تَنْبجِسُ الأَمْطارُ خَلْفَ البَحْرِ حِيناً ثُمَّ تَنْهَمِرُ
فَتُرْبُ الأَرْضِ بَعْدَ الصَّحْوِ يَعْبَقُ بالشَّذَى الْبَرِّيِّ فَيَفْرَحُ في الْحُقولِ النَّاسُ بَعْدَ الْخَوْفِ والْحُزْنِ
تَحْيا في دَواخِلِهِ الْجُذُورُ تَظَلُّ خَضْراءَ فَمَنْ سَيُطِلُّ يَبْسَمُ، أَوْ يَمُدُّ التُّرْبَ بِالْمُزْنِ

تَرْتَسِمُ معالم تَحَقُّقِ الأحلام الكثيرة والمُستحيلة، والأمْنيات البعيدة التي كان يُقَرِّبُها الشاعر بِمُخَيِّلَتِه، فيرسم نهايات سعيدة جدا (مُؤَمَّلَة)، لمحنة مُقَرَّرَة ومُسْتدامَة. فالخمار يُبَشِّرُ بغد أفضل لأمة تنتظر الغيث بما يحمله هذا اللفظ من تأويلات ورمزيات. وهذا دَيْدَنُ السياب في كثير من قصائده أيضا.

ولأن مِحَنَ المغاربة متعددة ومتشابهة، سواء الصابرين عليها في وطنهم، أو الفارين حيث جحيمٌ آخر، فإن الشاعر التفت إلى صورة الشعب الفلسطيني الفارِّ من جحيم الصهاينة إلى بلدان أخرى، ربما وجدوا فيها مَأْمَناً وعيشا كريما. ومَهْما اختلفت السبيل (البحر ± الصحراء)، فإن النتيجة واحدة (الهلاك الأكيد). وهو ما استحضره الخمار مرتين على الأقل في تصويره لمحنة المهاجرين السريِّين في مياه المحيط أو البحر الأبيض المتوسط، جالبا صورة شخصيات غَسَّان كَنَفاني في عمله السردي «رجال في الشمس». قال الخمار:

1 – **الديوان**: ص 28.
2 – رماد هسبريس. ص11.
3 – نفسه . ص17.

- يَضِجُّ اللَّوْحُ مِنْ فَوْقِي، أَتَنْفَتِحُ النَّوَافِذُ، قَرْعُ أبْواب؟ أَعْبُرُ غَفْوَةً، قِنِّيَنَة يَلْمَعُ في ماءِ الشِّتاء
هُوَ الصُّبْحُ، أَلا أَطْيارَ، مَنْ يَشْدُو يُغَنِّيهِ ! زُجاجُها المَكْسورُ، أَنْفُضُ ريشيَ المَائِيَ
(...) يَسْقُطُ في المَدَى مَاءٌ وأَسْقُطُ -هَلْ حَلُمْتُ؟- أَنا[1].

- نَفْتَحُ وَهْناً نِصْفَ عَيْنٍ ونَقولُ: هَلْ وصَلْنا؟ ضِقْنَا وهنا
شَدَّنَا الْحِوارُ، لَحْمُ المَيِّتِينَ، لَغْوُنَا فافْتَحْ مَنافِذَ الهَواءْ
عَنْ رُؤْيَةِ الأشْياءْ يَعُدْ إِلَيْنا في شِعابِ القَفْرِ يَوْماً أَلَقُ الأحْياءْ[2].

إن اختلاف الأجواء، لا يعني اختلاف المأساة. فَشُخُوصُ المَراكِب المُبْحِرَةِ في المياه تعاني ما عانته شُخوص غسان المُهَرَّبَةُ عبر صناديق السيارات: ضِيقٌ، عَطشٌ، فَاخْتِناقٌ. فالماء والصحراء، كلاهما قاتل في ظروف كهذه. فالصحراء أهْلكت الفارين من جحيم الصهاينة عطشا. والماء الذي تمت المراهنة عليه من قِبَل المغاربة المهاجرين كَجسْر للعبور من الأحزان إلى الأفراح، صار رمزا لاسْتِفْحال المأساة، ليتحول الحلم منَ المراهنة على الماء إلى المَراهَنة على التخلص من سطوته. فغيابه قاتل وطغيانه قاتل.

لقد شكلت قضية الهجرة السرية تيمة كبرى في الديوان، وتعددت القصائد المخصَّصة لإبراز النتائج المأساوية المترتبة عن هذه الهجرة. وخلاصة تصور الشاعر لهذه القضية أن الرحلة إلى الشمال ليست مُرْبِحَةً دائماً، وأن الرهان في المغرب لتحقيق الحياة الكريمة. والمؤشرات الواضحة لهذه المراهنة على الوطن متعددة في مختلف قصائده، خصوصا عندما يتحدث عن الهجرة المعكوسة من أوربا إلى المغرب في قصيدة «رياح الضفة الأخرى».

إن كل القصائد التي تجعل من قضية الهجرة في الاتجاهين معا (المغرب ⟵ إسبانيا ⟵المغرب)، موضوعا أساسيا لها، أو تُقْحِمُهُ في غَمْرَةِ الحديث عن مِحَن الشعب، تَخْلُصُ إلى تأكيد النهاية المأساوية لحُلم غير موثوق التحقق. ولذلك كان الشاعر مؤمنا، بإطْلاق، بأن الأمل الممكنَ التحقق لن يكون خارج حدودَ الوطَن، ولَن يكون على الماء، وإنما في الأرض، على تربة الحقول. وهو ما تردد في جُل قصائده. قال:[2]

البَحْرُ في دمائِنا، دَوَاؤُنا والدَّاءُ غِناؤُنا الآنَ وَقَدْ مَضَى بِنا التَّيَّارْ:
لَسْنَا نُغَنِّي حَالِمِينَ بالعُبابِ: «لَيْتَنِي بَحَّارْ» قُبُورُنا في الأرْضِ شِبْرٌ، ها هُنا أَشْبارْ...

على البحر مُتَّسَع للموت إذاً، وكلما اتسع المحيط اتسعت مداخل الهلاك وتعددت. إنه -كفضاء ممتد بمائه الشاسع المتدفق- سيكون المكان الأمثل لفضح زَيْفِ الأحلام والناس.

إن الكنوني، وهو يعطي هذه القضية (الهجرة السرية) ما تستحق من اهتمام في ديوانه، إنما ينطلق من مُعايَنةٍ مباشرة لمأساة الناس في وطن كان بالإمكان أن يُجنبهم ركوب المغامرة المُميتة، لما فيه من خيرات،

1 - نفسه. ص34.
2 - رماد هسبريس: ص24- 25

لو أن من يقوم على شؤون البلاد يتمتع بقليل من النزاهة والعدل. وهذه فكرة مهيمنة على الديوان. إنها إحدى المُضمرات التي تَصْرُخُ بعنف من تحت الإيماءات. وهو ما دفع الشاعر إلى رصد الاختلالات في السلوك والعقليات، مُوجِّها خطابه هذه المرة إلى السَّاسة ومن يسير شؤون البلاد، مهما كانت مقاماتهم، بشكل صُراح في قوله[1]:

تَغيبُ فَتْرَةً تَعُوُد ... يا لَيْتَ شِعْري هَلْ تَغيبُ
هَا هُمُو قَدْ غَيَّرُوا الكَراسي ... مَرَّةً،
ونَقَشُوا السُّقوفْ ... ثُمَّ تعودُ، فَتَقولُ:
وَلَوَّنُوا الجُدْرَانْ ... هَا هُمُو
فَاتَلَقَ المَكانْ ... تَغَيَّرُوا

إنها إحدى الأُمنيات الكبيرة لشَعْبٍ منْهوب، يمكن تحققها بأيْسَر الطرق لولا افتقاد القيمين على شؤون البلاد للبصيرة والرؤية والحكمة... وأنَّى لهم ذلك وفيهم اللص والمهرب والبهلوان والجثة... مُكْرَمونَ، والإنسان مُهان. فَلْنَتَمَعَّنْ هذه اللمحة الدالة على تقابل مُثير بين نوعين من «الناس» في فهم القَيِّمينَ على شؤون البلاد، حيث المُكْرمونَ في المناسبات الرسمية الكبرى للبلاد ينبغي أن يكونوا من طينة الأربعة الأوائل، ومن كان خارج دائرتهم، فهو مُبْعَدٌ. ذنبه الوحيد أنه إنسان بما للكلمة من معنى[2]:

تَنْتَصِبُ العَلاَمَهْ ... كُنْ لِصّاً أوْ مُهَرِّباً
تَزْدَحِمُ الأسْماءْ ... كُنْ جُثَّةً أَوْ بَهْلوانْ
في نَوْبَةِ الأَلَوانْ ... قِفْ أنْتَ، لا مُرورَ
قَدْ قامَتِ القِيامَهْ ... لِلْإِنْسانْ...
وَبَدَأَ المُرورْ

في ديوان «رماد هسبريس» الكثير من جَلْدِ الذات، والكثير من مُحاكَمَة القِيَم الفاسدة، والكثير من المُراهنة على الوطن، والكثير من اليأس.... فيه عاطفة مَشْبُوبة تنحاز إلى القيم الإنسانية الرفيعة المعادية للتَّغَطْرُس والاستبداد. فيه انحيازٌ إلى الصدق، وذَمٌّ للكذب المُسْتَشْري في النفوس: كذب الشعب على نفسه، وكذب المسؤولين على الشعب. وليس هناك أوضحُ مما في هذا المقطع من فَضْحٍ لبُهْتان السلوكات التي تكشف عن اهْتراء في القيم المؤسِّسة لأركان الدولة. قال مبرزا تلك الإجراءات العَبَثِية التي ترافق مرور الموكب الملكي أو الوزاري أو من له سلطة في البلاد[3]:

1 – . نفسه. ص 87.
2 – **رماد هسبريس**: ص90.
3 – نفسه. ص33– 34.

مِنْ أيْن؟ ها هُنا مَدارُ المَوْتِ والحُزْن.
بَيْنَ خُطىَ أقْدامنا والعَجَلِ المُسْرِعِ يَحْيا
بَيْنَ الرِّمالِ والحَجَرْ
يَنْمُو ويَنْهَضُ الشَّجَرْ !
إنَّا عَبَرْنا ما رَأَيْنا أمْس شَيْئاً
مَنْ قَالَ: كُنْ، مَنْ مَرَّ مِنْ سُهُوبي

يَا صَحْوَةَ العَدَمِ في هَذا المَدارْ؟
قُبَيْلَ أنْ تُظلَّنَا
-يا ظِلَّ هَذا الشَّجَرِ النَّاهِضِ- مِنْ قَيْظِ الطَّرِيقِ قُلْ لَنا:
ما السِّرُّ؟
حِينَ عَبرْنا ما رَأَينا أَمْس شيْئا
ولاَ سمِعْنا: كُنْ، تُعِيدُ المَيْتَ حَيّاً

4- عود على بدء

لم يكن من شَوَاغِلِ هذه القراءة البسيطة الحديث عن تجليات الشعرية المتصلة بجمالية التصوير، أي الكشف عن آليات بناءَ الخطاب الشعري على مستوى الأساليب والصور الفنية. فهذا المستوى حَقِيقٌ بدراسة متأنية وموسَّعة تستوعب ما في الديوان من ثَراء فني عبر تجلياته الكبرى: المعجم، الإيقاع، الأساليب والتركيب، الصور الشعرية، أو مظاهر استفادة الشاعر من المضمرات الثقافية العامة (لفظا ومعنى) كما فعلنا في مناسبتين سابقتين عندما وقفنا على متن شعري عربي قديم مخصوص[1]. وإنما كان الهدف هو الكشف عن طبيعة هذه المضمرات وسياقاتها، وكيف ساهمت في بناء الأنساق الشعرية في ديوان «رماد هسبريس».

إن الإلْمَاعات التي قدمناها في قراءتنا هذه، مُجَرَّدُ مداخل للكشف عن طبيعة شعرية الديوان، ومرجعيات الشاعرية عند الخمار الكنوني، الشاعر المسكون بحب الوطن، واللغة، والإنسان، وكل القيم النبيلة. المَاقِتِ لقيم الجبن والخيانة والتسلط والاستبداد... فإنصاف شعرية الديوان، وشاعرية الخمار، يقتضي تعميق النظر في شعر الرجل باستحضار كل المداخل الممكنة، والاشتغال عليها بروية ومعرفة وتوازن.

إن شعرية «رماد هسبريس» مُشْبعة بالثقافة العربية الإسلامية الأصيلة، بكل روافدها، بُنِيتْ بحس شاعري مُرْهَفٍ جدا، لم تُحركه الآمال والآلام الذاتية للشاعر، وإنما الجماعية المشتركة. الباعث عليها هو الحسرة على واقع الإنسان المغربي، والتألم لما آلَ إليه وضعه.

وبذلك، فكل المضمرات الثقافية المشار إليها، إنما جيءَ بها لخدمة هذا المنحى الشعري المصَوِّر لاختلالات علاقات المجتمع والإنسان، واختلالات منظومة القيم التي تُحَرِّكُ هذه العلاقات وتُوَجِّهُها وتتحكم فيها.

إن تَماهي الذات الشاعرة مع الذوات الأخرى، تَجسيدٌ لتسامي الشاعر عن كثير من مظاهر الأنانية التي تبدو واضحة في أشعار عدد كبير من الشعراء. وأحد الأدلة الكثيرة في الديوان، قوله -مُصورا حال بَناتِ منطقة الغرب الممتدة من القنيطرة جنوبا حتى أصيلة شمالا-[2]:

1 - المقصود كتابينا «تجليات الذات وتناغم الكون في قصيدة المُؤنِسة لمجنون ليلى». مطبعة عين أسردون. المغرب. ط1. 2009. و«التناص ورحلة المعنى في الغزل العذري». مطبعة المعارف الجديدة. المغرب. ط1. 2013.

2 - **رماد هسبريس**: ص48.

وقتَ اجْتاحَ الجُدَريُّ الأوْجُهَ والأَنْفُسَ، واحِدةٌ لِلْغَزلِ وَواحدةٌ للرَّضْعِ وثَالِثَةٌ لِلْوَطْءْ..
أعْمَى الناسَ الرَّمدُ الآتي، بَصَراً وبَصيرهْ، وتُوفِّيَ (عامَ قُدِ اجْتازَ البُوغازَ رجالُ الغَربِ
أَيامَ غَدتْ في الدُّورِ بَناتُ الغَربِ سَبايا، إلى مُدنٍ دَكْناءَ يَبيعُونَ الدم والعَرقَ الفَوَّارَ،

المصادر والمراجع

■ **القرآن الكريم**

■ **الكتب**

أ- العربية والمترجمة

- **أبو العلاء المعري**: ديوان سقط الزند. شرح وتعليق يحيى الشامي.دار الفكر العربي. بيروت. ط1. 2004م.
- **أبو هلال العسكري**: الصناعتين. تحقيق مفيد قميحة. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1981.
- **أحمد بن محمد المقري التلمساني**: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. تحقيق إحسان عباس. دار صادر 1968م.
- **تأليف جماعي (مترجم)**: مدخل إلى السيميوطيقا. إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد. منشورات عيون. الدار البيضاء. ج2. ط2. 1987.
- **تأليف جماعي**: المنهجية في الأدب. دار توبقال. الدار البيضاء. ط1. 1986.
- **جوليا كريستيفا**: علم النص. ترجمة فريد الزاهي. دار توبقال. الدار البيضاء. ط2. 1997م.
- **حازم القرطاجني**: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بلخوجة. دار الغرب الإسلامي. بيروت 1977م.
- **عبد الله راجع**: القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد. عيون المقالات. الدار البيضاء. ج2. 1989م.
- **عبد الله الغذامي**: النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط3. 2005م.
- **عبد المعطي حجازي**: أسئلة الشعر. منشورات الخزندار. جدة. ط1. 1992م.
- **قيس بن ذريح (مجنون لبنى)**: الديوان. شرح راجي الأسمر. دار الفكر العربي. بيروت. ط1. 1997م.
- **كلود ليفي ستراوس**: الأسطورة والمعنى. ترجمة شاكر عبد الحميد. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ط1. 1986م.
- **محمد الخمار الكنوني**: رماد هسبريس. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. ط2. 2001م.
- **محمد العمري**: أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. ط1. 2013م.

ب- الأجنبية

- G. Gennet: Figures I. Seuil 1966.

■ **المجلات**

- **البلاغة وتحليل الخطاب**: المغرب. عدد4/ 2014.

البعثة الإعلامية
القروسية
طبعة ثانية مزيدة
محمد القمار المكنونة
رماد هسبريس
شعر

المساهمون في العدد :

- أحمد الجرطي
- إدريس جبري
- إدريس الخضراوي
- عبد الخالق عمراوي
- عبدالقادر بقشى
- عبد اللّه الغذامي
- عبد اللّه لحميمة
- غزلان الهاشمي
- قالط بن حجي العنزي
- محمد الدغمومي
- محمد فاوزي
- محمد بوعزة
- محمد عدناني
- المدني بورحيس
- مصطفى الغرافي
- المصطفى سلام
- معجب سعيد العدواني
- يونس لشهب

البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية مُحكّمة

الثمن : 38 درهما