خذ الكتاب مصوراً

جماليات الحرية في الشعر

دكتور صلاح فضل

جماليات الحرية في الشعر

دكتور صلاح فضل

رئيس مجلس الإدارة

عادل المصرى

عضو مجلس الإدارة المنتدب

حسام حسين

مستشار النشر

أحمد جمال الدين

رقم الإيداع

١٣٤٥٣ / ٢٠٠٥

الترقيم الدولى

١-٠٣١-٣٩٩-٩٧٧

الطبعة الأولى

الجمع والإخراج الفنى
«مكتبة ابن سينا»

ت : ٦٣٧٩٨٦٣ ف : ٦٣٨٠٤٨٣

مطابع العبور الحديثة

الكتاب : جماليات الحرية فى الشعر

المؤلف : دكتور صلاح فضل

الغلاف : إبراهيم محمد إبراهيم

الناشر : أطلس للنشر والإنتاج الإعلامى ش.م.م

٢٥ ش وادى النيل - المهندسين - القاهرة

E-mail:atlas@innovations-co.com

تليفون : ٣٠٢٧٩٦٥ - ٣٠٣٩٥٣٩ - ٣٤٦٥٨٥٠

فاكس : ٣٠٢٨٣٢٨

* * * *

تطلب جميع مطبوعاتنا من

وكيلنا الوحيد بالمملكة العربية السعودية

مكتبة الساعي للنشر والتوزيع

ص . ب ٥٠٦٤٩ الرياض ١١٥٣٣ - هاتف ٤٣٥٣٧٦٨ - ٤٣٥١٩٦٦

فاكس : ٤٣٥٥٩٤٥ جدة - تليفون وفاكس : ٦٢٩٤٣٦٧

مقدمة عن الجمال والحرية

إذا كان الجمال كما يقول هيجيل نمطا معينا لتظـهير الحقيقـة فـأولى بـه أن يكون أوضح تجليات الحرية، ولا خير في الأدب إن لم يكن وسيلة للكشف عـن الجمال أو درجة ترقى بنا في معارج الحرية. وقد ظل ثالوث منظومة القيم قديما عندما اقتصر على الحق والخير والجمال. وأخذ الفلاسفة والحكماء يبحثون عـن التناغم بين أطرافه في ضوء المعطيات الحسية حينا وفى ظل فكرة الإيقاع الكوني المتصل بروح العالم حينا آخر، وانتهى الأمر حينئذ إلى حصر الجمال في تطبيـق قواعد الفن السائدة لتوليد المتعة الجمالية بالمقاييس المضبوطة.

لكن النقلة النوعية في مفهوم الجمال تمت على يد كانت عندما اعتبر الـذوق شاهدا على التوافق التام بين العالم الطبيعي والإرادة الحرة، ممـا مـهد المجـال لشيلير كي يطلق دعوته التي يعلن بها مولد العصور الحديثة في اعتبـار الجمـال أقوى تعبير عن الحرية، منذ تلك اللحظة تصدرت قيمة الحرية منظومـة الحـق والجمال وأصبحت هي المهيمنة عليها.

وإذا كانت وظيفة الأدب جمالية في الدرجة الأولى — حتى تكتسب فعاليتـها المحققة لبقية الوظائف — فإن مـن الضـروري في عالمنـا العربـي أن تقـترن بـها وظيفة التحرير، فلا سبيل إلى إبداع حقيقي يـترك الإنسـان واللغـة في مكانـهما دون تحريك نحو مزيد من تحـرر الطاقـات وإطـلاق العنـان للخيـال كـي يعيـد تشكيل العالم بصورة أجمل، حتى وهو يمعن في هجاء قبحه الماثل ويخلـق فينـا توقا فياضا إلى استشراف أفق أشد وضاءة وكمالا.

من هنا فإن النقد الأدبى يصبح فاقدا لبوصلتـه الموجهـة إن غفـل عـن بلـورة اسـتراتيجية التحـرر المبـدع، حتـى وهـو يحلـل أكـثر التقنيـات الفنيـة دقـة

وخصوصية. لأن وظيفتها الأساسية تبقى في نطاق توليد اللـذة الجماليـة الكفيلـة بتحرير وعي الإنسان بالفن والحياة في التحليل الأخير.

على أن حرية الخطاب بمستوياته الشاملة لـما هـو سياسـي وثقـافي تعـد هـي الممارسة المباشرة لأولى درجات الحرية المبدعـة. وبوسـعنا أن نتمثـل مشـروعات التحرر في الوطن العربي. وقد مضى على انطلاقها ما يربـو علـى قـرن ونصـف، منذ نشأة النزعات الليبرالية الأولى في مقاومة السلطة المطلقة للعثمانيين وولاتهم، ثم النضال الممتد ضد مشروعات الهيمنة الإمبرياليـة الغربيـة، أن نتمثلـها اليـوم وقد بلغت درجة من النضج تضعنا في صف الجيل السابع من دعاة الحرية. لكن الطابع المميز لمنظورنا اليوم أنه يعتبرها منظومة متكاملة لا ينفصل فيها السياسي عن العقائدي، ولا الشخصي الفردي عن الجماعي، فالحرية ذروة القيم المعاصرة والمقدس الإنساني الذي خلقته الثقافة وعززت به الجمال والحق والخير.

وإذا كان لنا أن نستأنس بـأهم العلامـات المـائزة في الفكـر العربـي المحـدث لتأكيد هذا المنظور لدى الأجيال الجديدة، فبوسـعنا أن نشـير إلى بحـث العـالم الكبير "قسطنطين زريق" في كتاب "فى معركة الحضـارة" حيـث نجـد تحديـدا دقيقـا لمقـاييس الحضـارة في العصـور الحديثـة يحصرهـا في ثمانيـة، ثـم يعـود فيرجعها جميعا إلى مقياسين عامين همـا الإبـداع والتحـرر، ولكنـه لا يلبـث أن يصل في نهاية تحليله الشائق إلى أن الإبداع وتخليق الجمال ليس سـوى مظـهر للتحرر الدائب الفعال قائلا:

"إذا كان جوهر التحضر هو التحرر، فمعنى تخلفنا هو أننا لم نجز ما جازته الشعوب التي سبقتنا في هذا المضمار في التحرر من الطبيعـة والوهـم، والتخلـص من الخطأ والهوى وتأثير الغير".

وإذا كان من الممكن أن نخضع بعض عمليات التحرر للقياس الكمي في أرقـام وإحصاءات، عـن التصنيـع والإنتـاج ومعـدل الدخـل، فقـد اعـترفت المنظمـات العالمية الكبرى التي تعنى بالتقدم المادي للإنسانية بأن هناك ما هو أشد حسـما

من هـذه المظـاهر في قيـاس ظـاهرة التقـدم وعلـى رأسـها روح الابتكـار والإبـداع والحس الجمالي بالوجود.

وقد اهتم بعض المفكرين العرب في تناول قضية الحرية بالانتقـال مـن المطلـق إلى النسبي، يقول عزيز الحبابي مثلا: "ليس هناك حرية، بل حريات تـتزامن جدليا لإرساء عملية التحرر. ومن ثم يصبح مـن الضـروري تـرك مفـهوم الحريـة التام المستقل، والانتقال لمفهوم التحرر الناقص القابل للنمو والتطـور التدريجـي" وكما كان الأقدمون يتحدثون في علوم الكلام عن الإيمان الذي يزيد وينقص، فإن علينا أن نتمثل اليوم مفهوم التحرر الذي يعبر عن عمليات الارتقاء من حالة إلى أخرى في ضوء استراتيجية حضارية شاملة.

ويقدم عبد الله العروي توصيفا محددا لعدة مؤشرات للتحرر من أهمها مؤشـر النمـو الاقتصـادي وسـيادة التفكـير العلمـي في المجتمـع والمشـاركة الفرديـة في السياسـة بمـا يـؤدى إلى تـداول السـلطة سـلميا، وبوسـعنا أن نضيـف إلى هـذه المؤشرات ما يتصل بحريات الفكر والإبداع بما يـؤدي إلى تعديـل منظومـة القيـم لدينا كي تكون نسبية تاريخية تتوافق مع إيقاع التقدم الحضاري للعصـر وتقبـل منجزات الإنسانية في مختلف الثقافات على أساس نقدي لا يعتبر الهوية قرينـا للثبات والجمود، معترفا بضرورة تعديل الأولويـات في أنسـاق التفكـير وأشـكال الإبداع على السواء.

وهذه الفصول التي أقدمها للقارئ مـن حصـاد تجربـتي النقديـة في مطارحـة الأعمال الشعرية التي كتبت في الفترة بين عامي ٢٠٠٢، ٢٠٠٥م أضعها تحـت محكٍ كلي بهذا العنوان الطموح "جماليات الحرية" لأنه الخيـط الجـامع الـذي أصبح يربط رؤيتي النقدية لمظاهر الإبداع المختلفة، علـى أسـاس اعتبـار الحريـة قيمة جمالية عليا لابد أن تتجلى في الإبداع الشعري بدرجات وأشكال مختلفة، فكلما تأملت مظهرا تقنيا فريدًا يفجر شعرية النصوص ويحفز تأثيرها في المتلقـي ليزيد متعته فإنني في حقيقة الأمر أدعوه إلى تقبـل غوايتـها الفنيـة كـي يتحـرر قليلا من أوهامه وعوائقه المترسبة في ثقافتـه القـارة. وإذا كـان الأدب في جملتـه

نقدا للحياة فإن نقد هذا الأدب – مهما تـذرع بمنـاهج ومداخـل تصطنـع العلم والحكمة وتتحفظ في إطـلاق أحكـام القيمـة – علـيه أن يسـتحضر مـا تحتاجـه الحياة من قوة دافعة لتوظيف الجمال للرقي بها في معارج الحرية التي أصبحت الهدف الاستراتيجي للإنسان المعاصر. ولست أزعـم أن هـذا الهـدف يتجلـى في كل الأعمال التي تناولتها بالدرجة ذاتها، وإن لا ففيم تتفاوت قيمتها وأهميتـها وقدرتها على تحقيق كشوفها الجمالية المتميزة. وحسبي في التأكد من صحة هذا الاتجاه ما أسرّ إليّ به أحد زملائي الكبار من علماء الحضارة بأنه قـال لطلابـه: كلما قرأتم مقاربة جديدة في هذا النقد وجدتموه يدفعكم للتحـرر الجميـل الممتـع من بعض أوهامكم السابقة، وكل ما أتمناه أن لا أكون بـدوري قـد وقعـت أسـير وهم كبير وأنا أتصور أن هذه الكتابات البسيطة قد تسهم في جعل أدبنـا حياتنـا ترقى إلى الأجمل.

صلاح فضل

أمل دنقل شاعر الحرية

لم يبتكر النقد الثقافي إجراءات البحث في ثنايا الإبداع الشعري عن منظومات القيم وتحولاتها الدائبة، بل كان الشعراء أسبق إلى إدراك دورهم في بلورة الضمير الجماعي للأمة وتكثيف رؤيتهم لهذه المنظومات. فهذا أبو تمام – الجد الأعظم لشعراء العربية الكبار – يقول بشفافية مثيرة للتأمل:

" ولولا خلالٌ سنّها الشعر ما درى

بناةُ العُلى من أين تُؤتى المكارم "

وإذا كان الشعر العربي القديم قد أرسى منظومته القيمية على أساس مجموعة من المكارم الفردية الملائمة لطبيعة هذه العصور، من أبرزها الكرم والشجاعة وعراقة المحتد فإن شعراءنا المحدثين قد بشّروا بالتحولات الأساسية في هذه المنظومة، فأخذوا يعلون من شأن حسّ الانتماء الوطني والقومي، ويرفعون قيم العلم والنهضة والتقدم، حتى وضعوا الحرية في ذروة هذا النسق الجديد. وقد أعلن طه حسين مثلا بهجته بدخول شوقي هذه الدائرة العصرية في الدعوة للحرية والديموقراطية والدستور عندما أنشد:

" زمان الفرد يا فرعون ولى ودالت دولة المتجبرينا

وأصبحت الرعاة بكل أرض على حكم الرعية نازلينا"

وسرى تيار الحرية بمستوياتها الفردية والجماعية، السياسية والثقافية، ليمثل نسغ الشعر وروح الإبداع فيه، حتى اعتبرها العقاد قيمة جمالية لا يتحقق الشعر بدونها، وأطلقت أهم تيارات التجديد في منتصف الخمسينيات على حركتها عبارة "الشعر الحرّ" وحدد مندور وظيفة الأدب والنقد بأنها

التبصير بقيم العصر، وتغنى صلاح عبد الصبور مع كوكبة من أبناء جيله بنجمتي الحرية والعدل، ولكن أهم شاعر سياسي مصري تجسدت قيمة الحرية في إبداعه هو أمل دنقل (١٩٤٠-١٩٨٣) الذي نحتفل الآن بمرور عشرين عاما على رحيله المبكر بشكل مأساوي وصامت .

والمهم في قراءتنا اليوم لإبداعه ألا تحجب عنا شجونه السياسية التي مازالت حيّة، تأمل منجزاته الفنية والتقنية التي جعلت منه نموذجا رفيعا للشعرية.

أمثولة الحرية والبراءة:

في أولى قصائده في الديوان الغزلي، الذي استهلّ به حياته وأهداه إلى مدينة الإسكندرية "مقتل القمر" ينشد أمل دنقل للبراءة والطفولة، حيث يتطلع لعذابات الشباب وصبواته الأولى ويخاطب حبيبته قائلا:

"فيا ذات العيون الخضرْ

دعي عينيك مغمضتين فوق السرّ

.. لأصبح حرّ"

وكأنه في هذا التوق المبكر والافتتاحي للحرية يقع في أسر القافية المقيدة، لكن متخيله يظل مشدودا بقوة لفكرة الحرية، حيث يستعيرها لتمثيل تجربته المبكرة في قصيدة تالية إذ يقول:

"والذكريات في دمي

عاصفة التحرر

كرقصة نارية من فتيات الغجر"

لكنه لم يلبث في بحثه عن تجليات الحرية الشخصية والإنسانية في هذه المرحلة من عمره الشعري أن يمزج بينها وبين الحرية السياسية في سبيكة

واحدة، وأن يبحث عن صيغ مجازية تكسب القيمة التي يتغنى به عمقا وجوديا يضرب في أعماق الروح بقدر ما يجسد حواجز الجسد، فيقدم في ديباجة ديوانه الثاني الجريء "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" أمثولة لهذه الحرية المتعلقة بالهم العام بعد أن لامسها في تجربة الحب المفقود فيقول:

" آه .. ما أقسى الجدار

عندما ينهض في وجه الشروق

ربما ننفق كل العمر .. كي نثقب ثغرة

ليمر النور للأجيال .. مرة !

..

ربما لو لم يكن هذا الجدار

ما عرفنا قيمة الضوء الطليق "

والكلمة الأخيرة هي التي تفتح باب التراسل المشبع بين النور والحرية عبر الضوء الطليق. وإذا كان الشاعر الذي يختزن في أعماقه بطولات أجيال ممتدة وعذاباتهم في التنقيب عن كنوز الآثار المطمورة في صعيد مصر فإن " المطلب" الذي يهب له معنى حياته هو "ثقب النور" للأجيال القادمة، هو الحرية الإنسانية التي زهت بها العصور البدائية الأولى دون أن تدرك أهميتها الحقيقية، ثم كرست حضارات متعاقبة جهدها في التنظيمات الاجتماعية والسياسية وبناء جدران الأسرة والمجتمع والوطن دونها، حتى أوشكت أن تحجب نور الطبيعة وشروق الشمس على الإنسان، ويأتي كبار المبدعين والعلماء مرة أخرى لينفقوا أعمارهم في اختراق هذه الجدران والسماح لشمس الحرية بتطهير الحياة، هذه الصورة / الأمثولة سوف تصبح مؤشر الدلالة الكلية لشعر

أمل دنقل بجميع مستوياته الإنسانية والميتافيزيقية على السواء في توقها الحر النبيل.

راية العصيان (لا) :

يعرف أصدقاء أمل ولعه الشديد بالسينما، كانت ملاذه ومسكنه، وكانت أيضا منهل تخيلّه. ربما كان فيلم " سبارتاكوس" هو المتكأ الذي انبثق منه جرح كلماته المسنونة وهو يرفع بشموخ مثير راية العصيان في إبريل عام ١٩٦٢. كان يعرف أنه يلحد في حق السلطة المطلقة للزعيم الذي بدأ يتجبر، في الآن ذاته كان يبتكر أسلوبه الشخصي في التعبير الشعري عن هذا الإلحاد . اقتطع لقطات من الفيلم وأنطقها بمزجه الدرامي الخطير . كان يرقص على حافة التأويل السياسي والديني برشاقة مذهلة، يلعب مع الموت وهو يقول بجسارة لم يعرفها شعراء مصر قبله :

" المجد للشيطان .. معبود الرياح

من قال "لا" في وجه من قالوا "نعم"

من علّم الإنسان تمزيق العدم

من قال "لا" فلم يمتْ

وظل روحا أبدية الألم !"

كان العقاد قد حاول قبله بعدة عقود تقديم ترجمة فخورة بالشيطان وتمرده، لكنها اقتصرت على المنظور الميتافيزيقي بطريقة رومانسية، ولم تقرن به السياسة العاصفة. أما أمل فهو يمسك بالثور من قرنيه، وينفخ في أذنه روح الثورة ليعلن بضمير المتكلم سخريته من شعارات التحرير السلطوي وينشد في مزجه الثاني :

"معلّق أنا على مشانق الصباح

وجبهتي - بالوت - محنيّة

لأنني لم أحنها.. حية !"

ثم يخاطب إخوته من العبيد ليطالبهم بالتنازل عن الأحلام إن أرادوا السلامة من سلالة القياصرة المتعاقبين. ويخاطب القيصر ذاته ليعترف له بالخطأ، إنقاذا لابنه. ويناشد رفاقه - في مفارقة لافتة وصارخة - أن يعلّموه الانحناء المكرور، لضمان نجاته من مصير أبيه الفاجع. كانت هذه القصيدة التي اشتعلت في أوساط الشباب كالنار في الهشيم مطلع الستينيات قد وسمت أمل دنقل بما أراد من زعامة شعراء الرفض، رفض الواقع بقناع الماضي، وتلبّس روح الشيطان الذي يتبرأ منه المؤمنون الوادعون. مع نبرة حادة مرهفة من السخرية بخنوع الآخرين واستكانتهم لأجهزة السلطة القامعة، حتى تحولت "قرطاجة" التي كانت ضمير الشمس إلى تعلم معنى الركوع وساد العنكبوت فوق أعناق الرجال.

عنترة والحرية المدنية:

تمثلت مهارة أمل دنقل الشعرية في قدرته على اختيار الأقنعة التمثيلية الشفيفة والناصعة الدلالة، للتعبير عن أشد المواقف احتداما والتباسا وكثافة، مع تنويع أشكال الخطاب وحركاته، لإضفاء المسحة الفورية عليه. فإذا كان قد أنطق زعيم ثورة العبيد الشهيرة في الإمبراطورية الرومانية " سبارتاكوس" بكلماته القاطعة في رفض العبودية مطلع الستينيات، فإنه بعد خمس سنوات فحسب يجعل صوت قصيدته يجهش بالبكاء أمام أسطورة النبوءات الصائبة في الوجدان العربي "زرقاء اليمامة" التي حذرت قومها من قرب هجوم الأعداء فلم يكترثوا بها حتى وقعت الكارثة، ويقوم أمل بمزج هذا الخيط وتوظيفه في نسيج قصيدته في جديلة محكمة مع أسطورة أخرى لأشهر عبد أصبح مضرب الأمثال في الشجاعة، حتى استحق الخلود في الذاكرة العربية، وصار رمزا لقدرة الإنسان

على تجاوز شرطه المقدور ولون بشرته الأسود المنكود وهو "عنترة بن شداد". يكتب أمل دنقل قصيدة فورية خلال أسبوع واحد من بداية النكسة في ٦٧/٦/١٣ ويجعل صوت قصيدته يضرع إلى زرقاء اليمامة قائلا :

" أيتها العرافة المقدسة

جئت إليك مثخنا بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة

منكسر السيف، مغبرّ الجبين والأعضاء

أسأل يا زرقاء

عن فمك الياقوت، عن نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع، وهو ما يزال ممسكا

بالراية المنكسة".

ومصدر القوة العارمة في هذا التعبير أنه يتحدث بلسان الجندي الكسير، المواطن المصري البسيط، الذي غرر به القادة وأصلوْه مذلة لا يستحقها في الانسحاب الفاجع من سيناء. يضع إصبعه على موطن الداء في فقدان الحرية وانعدام المشاركة السياسية في اتخاذ قرارات المصير. وتحميله وحده نتائج مأساوية لما لم يكن له رأي في اختياره:

" أيتها النبية المقدسة

لا تسكتي.. فقد سكتُّ سنة فسنة

كي أنال فضلة الأمان

قيل لي" اخرس" !

فخرست وعميت وائتممت بالخصيان!

ظللت في عبيد "عبس" أحرس القطعان

..

وهاأنذا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسان

دعيت للميدان.

أنا الذي ماذقت لحم الضان

أنا الذي لا حول لي أو شان

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان

أدعى إلى الموت، ولم أدع إلى المجالسة" .

في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" يقدم لنا أمل دنقل توصيفا مجسدا، بلغة العصر القديم وصوره وأوضاعه، لفقدان حقوق المواطنة في الحرية المدنية بحيث لا يكون اعتذارا عن عار الهزيمة، وإنما تسمية صارمة لمشكلة الإنسان العربي في ظل النظم الشمولية، حيث تستبعده من الإعداد النبيل الحر لمسئولياته الخطيرة، ثم تذيقه مرارة هوان النتائج الفاجعة. وإذا كان نموذج الحرية الذي ثار زعيم العبيد قديما من أجله يتعلق بالشرط الإنساني فإن هذا النموذج الثاني يرتبط بحقوق الإنسان في المجتمع المعاصر، في أن ينعم بخيراته ويشارك في اختيار حكامه، وتداول السلطة فيما بينهم، ويتحمل بعد ذلك مسئولياته.

لكن التعبير عن كل ذلك بمشاهد حية حسيّة، بادهة وصافية في دلالاتها، باستخدام الأساطير التاريخية التي طالما أفضت للمستمع والقارئ بمعناها القريب، وأمطرت مشاعره بالإيحاءات المكثفة، يجسد مفارقات الحاضر بقدر ما يلبس الأوضاع القديمة أقنعة المواقف التاريخية الجديدة. الحق في أخذ نصيب من لحم الضان مثلا ومجالسة القادة كناية عن حقوق التعليم والصحة والرعاية والانتخابات التي تكفلها الدولة لمواطنيها في العصر الحديث، لكن تظل الصور القديمة على بدائيتها الوحشية أبلغ في إجمال وتجسيد هذه الحقوق المشروعة في الحياة الحرة الكريمة.

تجليات الحرية وأفعال الكلام:

لم ينشد أمل دنقل للحرية باعتبارها قيمة مجردة، وإنما قام بتشعيرها في صورها العديدة، ممارسا حريته التعبيرية وهو يفعل ذلك برشاقة بالغة. مثلا اشتبك مع خيوط عنكبوت النظام الشمولي المتمثلة في أجهزة التخابر والمباحث، فضح تألههم موظفا نصوص العهد المقدس وأبنية تراكيب القرآن الكريم لوصم خزيهم المدنس، في قصيدته التي ما فتئ الشباب من أبناء جيله المطاردين من تلك الأجهزة يتغنون بها حيث يقول:

"أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك، وباقٍ لمن تحرس الرهبوت.

تفردت وحدك باليسر، إن اليمين لفي خسر، أما اليسار ففي العُسر،

إلا الذين يُماشون .....إلخ"

والطريف أن هذا التناصّ الصريح مع نصوص الإنجيل والقرآن يفجر آليات المفارقة والسخرية لنزع القداسة والشرعية عن هذه الممارسات المضادة لحقوق الإنسان وقواعد الحريات في الواقع الاجتماعي المحدد، مما يجسد موقفه ويشعل معركته الطويلة في سبيل الحرية التي يناضل بالشعر الحي المفعم بالدلالة وهو يكتشف أقنعة غيابها وأخطار فقدها.

وربما وصل لذروة الاحتدام الدرامي في الدفاع عنها في رائعته التي كتبها عقب مظاهرات الطلاب أوائل السبعينيات" الكعكة الحجرية" التي يتكئ فيها بشكل واعٍ أو لاشعوري على رائعة "لوركا" في رثاء مصارع الثيران "إجناثيو ميخياس" بلازمتها الأساسية:

"س في الساعة الخامسة مساء"

ليجعلها أمل في نهايات إصحاحاته الدرامية "دقت الساعة المتعبة" ثم "دقت الساعة القاسية " حتى يصل إلى "دقت الساعة الخامسة" ويختمها بالدعوة الثائرة "فارفعوا الأسلحة" كأنه يقود مظاهرة جماعية للطلاب والقراء ضد السلطة في ساحة الجامعة وأرجاء الوطن. ثم يتمتم في القصيدة التالية بحروف معبودته المتوحدة الجديدة:

" حاء .. باء"

" حاء . راء. ياء. هاء"

ثم لا يلبث خطاب أمل دنقل الشعري أن يتحول إلى واحد من أعنف أفعال الكلام، حيث يصبح تجسيدا للحرية الإيجابية في أقصى مستوياتها، وليس مجرد صوت للرفض كما قيل عنه، وذلك في مشروع" أقوال جديدة عن حرب البسوس" التي شهرها أمل دنقل في وجه مؤسسات الدولة ورئيسها لمعارضة اتفاقية "كامب ديفيد" حيث أصبحت " لا تصالح" أشهر قصيدة في القرن العشرين على النطاق العربي، مع أنها لم تكتمل في مشروعها الشعري الذي كان يتضمن أكثر من سبع حركات شعرية لم يتم منها سوى اثنتين فحسب، طبقا لتصريحات الشاعر. كما أنها اعتمدت من ناحية المبدأ على فكرة موغلة في المحلية وهي فكرة" الثأر الصعيدي"، لكنها أطلقت حرية الرأي المصيري ماردا عملاقا يتهدد السلطة وينازعها شرعية الحضور المكثف في الضمير الوطني والقومي، خاصة وهي تتلبس بأصوات تراثية عريقة في الوجدان العربي.

يجيء الجزء الأول من القصيدة على لسان" كليب" الأمير المغدور، في وصية يخطها بدمه ليبعثها إلى أخيه الأمير سالم، أو الزير سالم كما تسمية الأسطورة، ليحذره من التصالح مع الأعداء الغادرين بدعوى السلام وحقن الدماء، مما يجعل الخطاب مباشرا يتقمصه الشاعر والقارئ الطعين بدوره، يصب نهيه الصارم على رأس من يأخذ مبادرة السلام الذي سرعان ما سيكشف أنه مستحيل. ولأن حرب البسوس أطول الحروب الدامية الجاهلية فإن شخصياتها الملحمية أصبحت نماذج بطولية في المخيال الشعبي الذي يستفزه الشاعر بتلقائية مذهلة، تعززها تمثيلات استعارية فطرية ذات عنفوان دلالي بكر، حيث يقول لأخيه وولي دمه:

"لاتصالح

.. ولو منحوك الذهب

أترُى حين أفقأ عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما ..

هل ترى؟

هي أشياء لا تشترى..

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك،

حسّكما-فجأة-بالرجولة

هذا الحياء الذي يكبت الشوق.. حين تعانقه.

الصمت -مبتسمين- لتأنيب أمكما

.. وكأنكما ما تزالان طفلين

تلك الطمأنينة الأبدية بينكما

أن سيفان سيفك

صوتان صوتك

أنك إن مت: للبيت رب

وللطفل أب

..

إنها الحرب قد تثقل القلب

لكن خلفك عار العرب

لا تصالح ولا تتوخَ الهرب !"

يفسر أمل دنقل، في تعليقات ملحقة بالنص، دلالة شخوصه على أنه جعل من كليب، صوت القصيدة، رمزا للمجد العربي القتيل أو للأرض السليبة التي تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى، ولا سبيل لذلك سوى الدم. وهو تأويل يخرجها من دائرة الثأر الضيقة والمتعصبة، بالرغم من توظيفه لبعض إشاراته، مثل "الهامة" أو طيف القتيل الذي ينادى بالثأر في ظمأ لا يرتوي سوى بالدم المراق، لكن نشدان العدل بعودة الحق السليب وتحرير الأرض من مغتصبيها يضع القصيدة في منطق شعر الحرية في منظور إنساني وقومي رفيع، يتذرع بالتقاط عناصر الحنوّ الأخوي الذي يعز على البدائل، واستثارة كوامن الرجولة في حضرة الأم المعادلة للأرض، بما يقدم رؤية نفاذة للمستقبل البناء، أكثر تماسكا ومصداقية، من منظور من يرضى بسلام جزئي هش، مع عدو لا يؤمن بالسلام ويدين بالعنصرية والقهر، مما يجعل النص شاهدا على فاعلية الفن الصادق في توجيه استراتيجية الحياة ذاتها.

تمثيلات الطيور والخيل:

في ديوانه الأخير "أوراق الغرفة ٨" الذي كتبه على فراش الموت، يلجأ أمل دنقل لاجتراح تقنيات جديدة في تشعير عناصر عالمه، وتجسيد دلالاتها في تمثيلات طبيعية وتاريخية، ثقافية وكونية ، فيكتب قصائد وجيزة مكثفة عن الطيور والخيول، يرمز بها لرؤيته لتوق الإنسان الأبدي للحرية في أبعادها الروحية وممارساتها الحيوية، يقول في القصيدة الأخيرة:

"كانت الخيل- في البدء-كالناس

بريّة تتراكض عبر السهول

كانت الخيل كالناس في البدء

تمتلك الشمس والعشب

والملكوت الظليل

ظهرها لم يوطأ لكي يركب القادة الفاتحون

ولم يكن الجسد الحرّ تحت سياط المروّض

والفم لم يمتثل للّجام،

ولم يكن الزاد بالكاد

لم تكن الساق مشكولة

والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدني الصقيل.

.. ..

كانت الخيل برية

تتنفس حريّة

مثلما يتنفس الناس

في ذلك الزمن الذهبي النبيل

.. ..

استدارت إلى الغرب مزولة الوقت

صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت

بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت" .

وإذا كان علماء الإنسان والثقافات يجتهدون في شرح أطوار الحضارات وقوانين المجتمع وتحولاتها، كي يرصدوا كيف يسترد الناس بعض حرياتهم المنظمة وحقوقهم المسلوبة في الصراع الحيوي الدائر على الأرض، فإن الشعراء، الكبار منهم على وجه التحديد، لا يرضون بغير المستحيل.

ها هو أمل دنقل – شاعر الحرية – يمسح بحنو بالغ وهو يتساقط على سرير مرضه على ظهر الجواد الإنسان، حيث كان يتنفس حرية ونبلا في الزمن الذهبي الجميل، ويرقب بأسى دورة الحضارة وهي تدير مزولتها للغرب فتروض الشعوب المقهورة وتعكس الطباع المنظورة، فتصير الخيول بشرا غارقا في مأساة صمته، فاقدا لحرية كلامه، ويصير الناس خيولا تطلق عليها رصاصات الرحمة. وتظل الحرية، هذه النجمة المتألقة التي لابد من احتضانها مهما كانت بعيدة، إذ يظلم الوجود بغيابها– هي بؤرة الحركة، ومناط الفعل وجوهر الشعرية لدى روح أمل دنقل التي تنبض في نصوصه.

محمود درويش لا يعتذر عما فعل

في ديوانه الحادي والعشرين " لا تعتذر عما فعلت" يوقد محمود درويش نيران الشعر، لتجتاح حدود الحداثة ومصير الوطن، وهو لا يزال يحدّق في مرآة الذات، مندهشا لتحولاتها، ومغنيا لأشجانها. يضرب درويش مثلا شرودا على شهوة الإيقاع وهو يكتشف طزاجة الشعر، وقدرته التي لا تنفذ على توليد الحالات الداخلية للإنسان، خلال معاينته للكون. لقد شارف شاعرنا الثالثة والستين من عمره الطفولي، ومازال يتفجّر بالقصائد الفوارة، ويتغنى للمستقبل العصيّ على الولادة، ويقفز برشاقة على جواد الأمل، مما يشي بعنفوان الشباب الإبداعي، حتى لكأنه أيقونة الروح العربي الجموح في إصراره على رسم جدارية الفن وهو في قلب الحصار. لتكون معادلا، مخالفا ومعززا، لأرواح الفدائيين الأبرار المسكوت عنهم وهم يتخايلون بين كلماته.

وفي هذا الديوان الجديد، تتراءى – على حد تعبيره – حكمة المحكوم عليه بالإعدام، إلى جانب نشوة الإيقاع ووجد الشعر المصفى. يستحضر في مفتتحه "لوركا" و"أبا تمام" في تواردهما العجيب عن دهشة تحوّل الذوات والأشياء، ليتأمل موقفه في لوعة الكتابة:

" يختارني الإيقاع/ يشْرَقُ بي / أنا رجعُ الكمان ولستُ عازفَهُ.

أنا في حضرة الذكرى / صدى الأشياء تنطقُ بي / فأنطقُ..

كلما أصغيتُ للحَجَرِ استمعتُ إلى /هديلِ حمامة ٍ بيضاءَ /تَشْهَقُ بي:

أخي ! أنا أختك الصُغرى.

فأذرفُ باسمها دمعَ الكلامِ..

وكلما شاهدت مرآةً على قمرٍ / رأيتُ الحبَّ شيطاناً يُحملقُ بي:

أنا مازلتُ موجودًا / ولكن لن تعود كما تَركتكَ

لن تعود ولن أعود

فَيُكملُ الإيقاعُ دَوْرتَهُ / ويَشْرقُ بي".

ومن الطريف أن الإيقاع الذي يَشْرقُ بصوت القصيدة، ولا يُشرقُ فيه، هو الذي يختاره لتمثيله، حيث يجعله رجع الكمان العفوي، وليس عازفه. يحيلنا إلى فكرتين هاربتين من تراث الشعر العربي، إحداهما فكرة الإلهام الموغلة في القدم، حيث يسقط الإبداع على الذات دون إرادة ولا وعي، ولكنه يصبح هنا صدًى قَدريًّا لطول الممارسة، وانقداح الرسالة، والتلبس الجبري بطقوس الدور التمثيلي، بحيث يذوب الشعر في موسيقى الكون الكلية. أما الفكرة الثانية – وهى التي تحدد نوعية إحساس درويش بأدائه وبراءته من نبرة التفاخر الجوفاء– فهي تتكرر مرتين في عبارة "يَشْرق بي" فتذكرنا بالبيت الشعري الشهير:

"لو بغير الماء حَلْقي شَرقٌ

كنت كالغصَّان، بالماءِ اعتصاري"

فعندما يشرق الإنسان يتبلع بالماء، فماذا يسعفه لو شرق بالماء ذاته؟ شاعرنا هو الذي يشرق به الإيقاع، ويشهق فيه هديل الحمامة البيضاء، وتكتمل لديه دورة الإيقاع باحتواء موسيقى الكون لصنوف النشاز وأشكال الاضطراب.

في القدس / الحلم:

إذا كانت الأحلام تجعل كل الناس شعراء لبضع لحظات في حياتهم، فإن الشعر بما يوظفه من تقنيات الأحلام في النقل والرمز والتكثيف. يستقطب التاريخ ويخترق المستقبل في لمحة واحدة، إذ يصنع أشكاله العينية والمراوغة، في رؤى لغوية تمثل ذاكرة الفن وحقائق الوجود. ومع كثرة القصائد التي كتبها

درويش عن القدس، فإنــه هنـا يعيـد تحويلـها إلى حلـم جسـيم، مفعـم بالشـعر والأمل، إذ يقول:

"في القدس، أعني داخل السور القديم

أسير من زمن إلى زمن، بلا ذكرى

تصوّبني، فإن الأنبياء هناك يقتسمون

تاريخ القدس.. يصعدون إلى السماء

ويرجعون أقل إحباطا وحزنا.. فالمحبة

والسلام مقدسان وقادمان إلى المدينة ".

عندئذ تبدأ تقنية النقل التي يمارسـها الإنسـان في الحلـم، فيـهجس صـوت القصيدة بما تكنزه الأحجار من نور، وما يندلع فيها مـن حـروب، ويجـرب أن يكون هو الآخر، بينما يسير في نومه خفيفا لا يرى أحدا وراءه أو أمامه، حتـى يصبح غيرَه في التجلي، وتتحقق له وحدة الوجود، فتنبـت فيـه كلمـات النـبي "أشعيا " في العهد القديم "إن لم تؤمنوا لم تأمنوا" فيعيـد تجربـة ابـن عربـي في إطار عصري جديد، يختزل في ذاته جوهر الديانات بحثا عن الأمــن والإيمـان، للنفس وللغير في آن واحد:

" أمشي كأني واحد غيري. وجرحي وردة

بيضاء إنجيلية. ويداي مثل حمامتين

على الصليب تحلقان، وتحملان الأرض

لا أمشي، أطير، أصير غيري في

التجلي، لا مكان ولا زمان، فمن أنا ؟

أنا لا أنا في حضرة المعراج، لكني أفكر

وحده كان النبي محمد / يتكلم العربية الفصحى

وماذا بعد.

ماذا بعد؟. صاحت فجأة جندية

هو أنت ثانية؟ ألم أقتلك؟

قلت: قتلتني.. ونسيت، مثلك، أن أموت "

فبعد أن يتوحد الكون في عين الشعر، ويصبح الجرح وردة إنجيلية بيضاء، ويطير الحالم فوق الزمان والمكان، حتى يقف في حضرة المعراج المحمدي، يصحو من حلمه النبوي على صيحة الجندية الصهيونية التي قتلته من قبل، فيعيد لها المفارقة المستحيلة بأنه – مثلها – نسي أن يموت. وكما تمثل القصيدة في حركاتها الخفيفة الموقعة، ومجازاتها المميزة الطائرة، بنية تخييلية موازية لما يحدث في الأحلام من عجائب، فإنها تقتنص شعرية المشهد من ذاكرة الزمن، لتثبت في قرارة أرواحنا هذا الإيمان العميق بلا جدوى القتل الصهيوني الأعمى في مدينة الحب والسلام، وضرورة تصالح الأنبياء على سورها، بعد أن تسود فيها مرة أخرى اللغة المحمدية الفصيحة، لكن هذه الدلالة تنبثق من قرار المشهد وخلاصة الرؤية الشعرية الصادقة.

أقول لاسمي:

هناك أفكار شعرية تلح على محمود درويش في هذا الديوان الجديد منذ عتباته الأولى، منها ما يعزوه إلى توارد الخواطر بين الشعراء ويسميه توارد مصائر، ولكنه لا يلبث أن يمعن فيه، وينفذ إليه بمداخل مختلفة "فأبو تمام"

و"لوركا" عبرا عن دهشتهما من تحولات الأنا والآخر، لكن درويش يقوم بتشعير هذا الموقف في أشكال متعددة، تلتحم بقضيته الأساسية في الصراع المأساوي الضاري مع هذا الآخر حينا، وترتبط بما يستشعره من الضجر بالتاريخ الشخصي، ومحاولة التفلت منه، حينا آخر. وفي هذا الصدد نجد قصيدته الغريبة "أقول لاسمي" تحدد هذا الوعي الشقي بالذات، والرغبة المتحرقة في الانعتاق منها، إذ يقول :

" أما أنا فأقول لاسمي دعك مني

وابتعد عني، فإني ضقت منذ نطقتُ

واتسعت صفاتك، خذ صفاتك وامتحن

غيري.. حملتك حين كنا قادرين على

عبور النهر متحدين (أنت أنا) ولم

أخترك يا ظلي السلوقي الوفي، اختارك

الآباء كي يتفاءلوا بالبحث عن معنى

ولم يتساءلوا عما سيحدث للمسمى عندما

يقسو عليه الاسم، أو يملي عليه

كلامه فيصير تابعه، فأين أنا ؟

وأين حكايتي الصغرى وأوجاعي الصغيرة ؟"

وكما أن للشاعر قصة مع اسمه، فإن له كذلك قصة مع ظله الذي حاول التملص منه في قصيدة سابقة، دون أن يجعله كالكلب السلوقي الوفي كما فعل

هنا. والموقف الذي يعبر عنه درويش يتجاوز مجرد الدهشة التي استشعرها "لوركا" من قبل حين قال "ما أغرب أن أسمى فيديريكو" ليتجسد في تلك المسافة التي يتخذها من اسمه، ومحاورته، تعبيرا عن حرقة التجدد، ووطأة الإحساس بثقل الماضي بصدق وعفوية. ويلجأ الشاعر الفلسطيني لتقنية المشاهد المتتابعة، التي تصورها لحظات شبه واقعية، تضغط على الدلالة ذاتها في قوله:

"تجلس امرأة مع اسمي دون أن

تصغي لصوت أخوة الحيوان والإنسان

في جسدي، وتروي لي حكاية حبها، فأقول:

إن أعطيتني يدك الصغيرة صرت مثل

حديقة، فتقول: لست هو الذي أعنيه

لكني أريد نصيحة شعرية.."

يعتمد الشاعر في رواية هذا المشهد على أسلوب القصيدة المدورة التي تصل السطور في أوزان منتظمة ومتصلة، ليقدم صورة التناغم فيه بين الشهوي والمثالي، وكيفية تعلق الأخريات منه بالجانب الشعري فحسب، مما يضاعف من وطأة إحساسه بالانفصال عن اسمه، ورغبته أن يفتتح صفحة جديدة يشبع فيها هذا الآخر الذي يكونه بما لا يسمح به الأول. وما يعطي الكلام حلاوته ليس الفكرة المتفلسفة وإنما الصورة الشعرية الطريفة مثل "تجلس مع اسمي"، "إن أعطيتني يدك صرت مثل حديقة"، ثم يمضي في تقديم مشهد آخر بقوله:

" وينظر قارئ في اسمي، فيبدي رأيه فيه : أحب

مسيحه الحافي، وأما شعره الذاتيّ في

وصف الضباب فلا. ويسألني

لماذا كنت ترمقني بطرف ساخر؟ فأقول

كنت أحاور اسمي: هل أنا صفة

فيسألني وما شأني أنا؟

أما أنا فأقول لاسمي: أعطني

ما ضاع من حريتي".

فتتراءى في المسافة الفاصلة بين الشاعر واسمه أطياف مواقف الآخرين منه، وافتراضاتهم فيه، وتوقعاتهم منه، فيبدو كأن الاسم قد صنع تاريخا خاصا به، وأقام ذاكرة متراكمة لآثاره، وسلب المسمى حقه في أن يستأنف وجوده من اللحظة التي يريدها، بالحرية التي يعشقها. وإذا بهذه المسافة تضيء روح الإنسان وتفضح أسراره، وهو يتكشف رائيا ومنظورًا إليه. وإذا بكلمات الشعر تغسل قلب البشر لتعيدهم أطفالا مثل سيرتهم الأولى، يبحثون عن أسماء مغايرة، ومصائر مختلفة في أفق التوق الموصول للتجدد الخلاق.

وتظل قراءة جديد محمود درويش متعة موعودة لمن يحسب أن قبح عالم اليوم يطفئ جذوة الجمال، أو يخمد نيران الشعر، دون أن يعمد إلى المواربة أو الهروب. فنحن مع قصائده دائما في الجانب المضيء من قمر الوجود، على أرض الواقع الذي نعرفه، لكن بوسعنا أن نمسك بوردة السماء ونستحضر أرواح المبدعين في كل الثقافات. ونحن نتأمل جروح الهوية، وأسئلة المصير، ومتعة الحوار مع الذات والآخرين. وليت هناك من يترجم هذه القصائد إلى لغات العالم، لتشهد للإنسان العربي الذي تنقل صوره الأليمة والمخيفة عبر أجهزة الإعلام أنه فوق ذلك مبدع قادر على حمل رسالة الشرق المتحضر مرة أخرى إلى أسماع العالم.

قراءة في قصيدة درويش

طِباق الشعر والروح

اختار محمود درويش في مطلع شبابه أن يتناجى ويتقاسم الشجن مع رفيق دربه سميح القاسم، فتبادل معه الأسى والشعر والرسائل، ولكنه الآن يتطابق مع إدوارد سعيد بعد غيابه، في قصيدة توجز مشهد الروح الفلسطيني، وتعيد صياغته. وهي ليست مرثية ولا بكائية حارة، بل حواريّة من طراز رفيع، يتعرّى في سطورها رمزان يعرفان قيمتهما في الشعر والكتابة؛ في الوطن والمنفى؛ في الحياة وما بعد الموت. وعنوان القصيدة ملغز قليلا ودالّ كثيرا "طباق" وهو مأخوذ من مصطلحات إدوارد سعيد النقدية "كونترا بونتال" ويعود عنده إلى مجال الموسيقى لا البلاغة، ويعني به "الاستعمال المتزامن للحنين أو أكثر لإنتاج المعنى الموسيقي، بما يسمح بالقول عن أحد الألحان إنه النقطة المضادّة للحن الآخر". والطباق في البلاغة القديمة قريب من ذلك، لأنه يعني التضادّ الدلالي بين الكلمات أو المعاني، مع أن جذر الفعل يعني التماثل والتشابه كما في تطابق الأمران، مثل يضحك ويبكي، وأبيض وأسود، وطويل وقصير. ويشرح سعيد في كتبه مفهوم القراءة الطباقية بأنها قراءة النصّ بفهم شبكة علاقاته الضدية، وتوظيف دلالاتها، وقصيدة درويش تتقنّع خلف هذا العنوان لتكشف عن عالم كامل من التماهي والتباين بين أطراف الحوار والقراء وشهود الموقف كله.

سيناريو القصيدة:

ومع أنها قصيدة متوسطة الطول، فهي تتألف من عدد من الحركات والمفاصل؛ إذ تبدأ بمشهد بصري، تستحضره مخيّلة الشاعر عن رفيقه وسمته وعاداته، قبل أن ينخرط في حوار تاريخي عنه، يثير قضايا الهوية ونوع الإبداع

وإشكالية المنفى وحلم العودة، ثم يتوحد معه في عناق المصير، حتى يتبادلا الوصية الأخيرة بما أصبح مستحيلا في منطق الأحداث. لكن ما يذكي لهبها الشعري ليس تتابع الفقرات السردية بهذا التناغم المروي، وإنما اختراقاتها لصور الحياة وتمثيلاتها لجوهر الوجود، وحريتها الجمالية خصوصا في بناء المعنى الشعري الكثيف. ولنبدأ بقراءة المشهد الافتتاحي فيها:

"نيويورك/ نوفمبر/ الشارع الخامس

الشمس صحن من المعدن التطاير/

قلت لنفسي الغريبة في الظل/ هل هذه بابلٌ أم سَدُوْمْ؟

.. ..

هناك على باب هاوية كهربائية

بعلوّ السماء/ التقيت بإدوارد

قبل ثلاثين عاما.

وكان الزمان أقل جموحا من الآن..

قال كلانا:

إذا كان ماضيك تجربة

فاجعل الغد معنى ورؤيا.

لنذهب../ إلى غدنا واثقين

بصدق الخيال، ومعجزة العشب.

لا أتذكر أنا ذهبنا إلى السينما/ في المساء

ولكن سمعت هنودا/ قدامى ينادونني:

لا تثق بالحصان/ ولا بالحداثةِ/"

تفاصيل المشهد الحسّي واضحة، وهي متطابقة مع المشهد الختامي في زيارة الوداع عام ألفين واثنين، لكن تقاسيمه تحتاج إلى تمعّن قليل، ففي أول تركيز مجازي للمعنى تتقابل الشمس في نيويورك- وهي أغنى عناصر الطبيعة، بصحن معدني طائر وفقير، ويشعر صوت القصيدة بأن المصعد الكهربائي يقف على قمة الهاوية. ويبدو الزمان في منظوره جوادا هادئا لم يكن قد أصابه الجموح المشتطّ. لكن الرؤية كانت واضحة للمتحاورين اللذين ينطقان بصوت واحد، فكلاهما يمشي على الريح، وهذه صورة أثيرة سقطت من حصاد المتنبي إلى معجم درويش، وكلاهما يمتلك ثقة تامة بصدق الفن ومعجزات النمو الطبيعي للعشب. كانا يتكئان على منطق التاريخ المبشر بانتصار الحق والتطور إلى إقرار العدل، غير أن وحي الفن ألهم الشاعر شيئا من الحذر، فحصان الزمان الذي طالما ركض في أفلام الهنود الحمر لا يوثق به، ودعاوى الحضارة الحداثية تكذبها الوقائع، وعندئذ يتجلى زيف المعادن، وخطورة الكهرباء، وخيبة الأمل المنتظرة في معجزات الغد، لتلقي بظلها على تفاؤل سعيد وحركته في الكتابة والتصدي للمستشرقين، إنها القوة التي تلوّح بجبروتها ضد الحق الذي يكاد يتوارى هائما مع أرواح الضحايا في ضمير الفن والحياة.

ضربات المرمى:

فإذا توقفنا قليلا عند اختراقات المعنى، وتمثيلات الوجود المفعم بالضوء، أمكن لنا أن نتصور الجمل المكثفة في الشعر، مثل الضربات التي تصيب المرمى في الكرة؛ فهي التي تحقق الأهداف، لكن خطوات اللعب كلها تقود إليها وتتوّج بها، يشترك فيها الإيقاع مع التركيب والترميز وألاعيب التعبير.

وسأختار نموذجين فحسب، من قصيدة درويش، الغنية بهذه التمريرات، فقد أخذ يطرح الأسئلة على نفسه وعلى إدوارد، فصوَّر موقفه من الهوية، ومن الكتابة، حتى جعله يقول:

"أنا ما أكون، وما سأكون/ سأصنع نفسي بنفسي

وأختار منفاي/ منفاي خلفيَّة الشهد الملحمي..

أدافع عن/ حاجة الشعراء إلى الغد والذكريات معا

وأدافع عن شجر ترتديه الطيور/ بلادا ومنفى

وعن قمر لم يزل صالحا/ لقصيدة حب

أدافع عن فكرة كسرتها هشاشة/ أصحابها

وأدافع عن بلد خطفته الأساطير/."

ضربات المرمى المجازي متعددة في هذه القطعة، تبدأ بالشجر الذي ترتديه الطيور، والقمر الذي لا يزال صالحًا لقصيدة حب، وتنتهي بهذا الهدف العجيب عن البلد الذي خطفته الأساطير، ولا يفيدنا في شيء أن نحلل "غزال الكناية" – كما يسميها درويش — في هذه الصور اللافتة، لكن يكفي أن نلاحظ فيها جميعًا جمال الحرية في الإبداء التعبيري المدهش، فمن بين آلاف الإمكانات يختار الشاعر هذه الصيغ، لأنها هي التي تصيب مرماه.

وعندما يتطرق الحوار إلى ما يصيب الغرباء من الحنين إلى الوطن المستباح، يقول درويش في حواريته بصوت رفيقه:

"حلمي يقود خطاي/ ورؤياي تُجلس حلمي على ركبتي

كقطٍّ أليف، هو الواقعي / الخياليّ/ وابن الإرادة

في وسعنا/ أن نغيِّر حتمية الهاوية..

وأما أنا/ فحنيني صراع على

حاضر يمسك الغد من خِصْيتيه."

وبقدر ما نشعر بوداعة الرمية الأولى للحلم الذي أصبح قطا أليفًا يجلس على ركبة صاحبه، دون أن يذكّرنا بقطط "بودلير" البرجوازية، ننتفض لقسوة القفزة الأخيرة في الصراع على الحاضر الذي يصرّ بضراوة على تركيع المستقبل، ويذلّ رجولته، في مشهد الألم التاريخي الموجع، وبقدر ما تعكس الصورة لا أخلاقية المعركة الماثلة وقبحها الزنيم، تمسّ العصب الحساس في صراع القتلة من أبناء العم الأعداء.

ماذا يقول الشعر؟

وتمضي السردية الكامنة في القصيدة لتطرح على جلدها أسئلة محددة، حول محاولة إدوارد زيارة بيته القديم في القدس المحتلة، وهل طلب الإذن من غرباء ينامون فوق سريره فلم يسمحوا له؛ فلا مكان لحلمين في مخدع واحد، حتى تنتقل فجأة إلى نقطة مضادة في المشهد الراهن، في طباق حميم مع حركة السرد والتصوير، فيقول:

"لا أنا أو هوَ../ ولكنه قارئ يتساءل عما

يقول لنا الشعر في زمن الكارثة!

.. ..

دمٌ. ودمٌ. ودمٌ.

في بلادك/ في اسمي، وفي اسمك، في

زهرة اللوز، في قشرة الموز

في لبن الطفلِ، في الضوءِ والظلِّ

في حبَّة القمحِ، في علبة الملحِ.

..

يقول: القصيدة قد تستضيف/ الخسارة

خيطًا من الضوء يلمع/ في قلب جيتارة

أو مسيحا على/ فرس مثخنًا بالمجاز الجميل/ فليس

الجمالي إلا حضور الحقيقي/ في الشكلِ."

ولأنه يكتب الشعر المدوَّر الذي يغطي إيقاعاته بنبر الحديث المسترسل بين السطور، فإنه يكتب كلمات الدم عمودية متقاطرة، ويمارس قفزاته من وصف الحياة الخارجية إلى استبطان المسعى الإبداعي في جوهر إنجازه، فإنه يعرف كيف يهدهد الروح وهو يستقطر الدم من الجرح الفلسطيني، ولا يخفي كدحه الموصول للتخلص من فخّ المباشرة، وتحقيق درجة عليا من الإتقان في توليد الشكل الجماليّ الفاتن من رحم الحقيقة الشعرية. وهو يقيم ألحانه المتراكبة من طباق الأصوات والدلالات حينا (راجع اللوز والموز، والطفل والظل، والقمح والملح) ومن اقتناص الصور الفذّة في ضوء الجيتار وجرح المسيح حينا آخر. حتى إذا انتهى إلى مقطع الوصية المتبادلة الأخيرة بينه وبين صاحبه كأن قد أفضى بسرّه إلى قارئه، واكتملت رؤياه في ناظره وهو يقول:

" وقال: إذا متُّ قبلك/ أوصيك بالمستحيل

سألت: هل المستحيل بعيد؟

فقال: على بعد جيل.

سألت: وإن متُّ قبلك

قال: أعزّي جبال الجليل

وأكتب: ليس الجمال إلا بلوغ الملائم

والآن لا تنسَ/ إن متُّ قبلك أوصيك بالمستحيل."

وإذا كانت السردية تمتد سطورًا بعد ذلك لتحقق الطباق الذي أشرنا إليه في وصف الزيارة الأخيرة له قبيل رحيله، وهو يقاوم السرطان و"حرب سدوم على أهل بابل"، وتتأمل شموخه كالنسر الذي يودِّع قمته فيودع معها شعر الألم، فإن القصيدة تضعنا في قلب التجربة الإنسانية للمبدع العربي، وهو يشهد ذاته تتقسَّم في نفوس ذويه، ووردة قلبه تتبرعم في حضن الأمل بالمستحيل، بالرغم من عذابات المنافي والحروب.

سعدي يوسف في ديوانه "الخطوة الخامسة"

الإيغال في بلاغة الشعرية الجديدة

يقف سعدي يوسف، مع كوكبة من أبناء جيله الأشيب، على ذروة النضج الإبداعي، وإن كان يتفرد عنهم بخصوبته المذهلة التي لا يكاد يشاركه فيها سوى أدونيس ودرويش، فقد أصدر سعدي في قرابة نصف قرن من الزمان ثلاثين ديوانا شعريا، وعشرة كتب مترجمة لكبار شعراء العالم، واثنتي عشرة رواية مترجمة أيضا، إضافة إلى عدد آخر من الكتابات القصصية والمسرحية والنثرية. إنه متفرغ تماما للقراءة والكتابة، متجول أبدا بين الأقطار والأمصار، راحل بين الثقافات والأجناس الأدبية.

ولا تقتصر فرادته على هذا الجانب الكمي فحسب، بل هو يسهم بشكل فعال، في تخليق ملامح بلاغة شعرية جديدة، مع ثلة من رفاقه الحداثيين، المختلفين عنه أيديولوجيا، والملتقين معه عند بؤرة أساسية، تكاد تمثل قطيعة مع الشعر العربي الذي تعوّد عليه القراء، وهي اختلاف أشكال الصياغة وتقنيات التعبير وأنماط التخييل والتصوير والطابع العام للشعر. ولعل صدور ديوان سعدي يوسف الجديد "الخطوة الخامسة" عن دار المدى أن يمثل فرصة لإعادة تأمل أبرز ملامح هذه البلاغة المخالفة، لاستصفاء شذرات من عناصرها التي تضع الشعر في مدارات فكرية وجمالية غير مألوفة حتى الآن.

اقتصار اللغة:

تعودت الذائقة الشعرية عندنا على قدر كبير من الإسراف في التكرار، والاعتماد على الصيغ النمطية التي تحدس ببقيتها إذا طالعت أولها، في لون من العبارات المدوّرة التي يطلق عليها علماء الألسنية "تحصيل الحاصل" ، وهي

عبارات ترتفع نسبتها في أحاديثنا النثرية والشعرية عن نظائرها في الثقافات الأخرى، وعلى لون من المبالغة والتهويل والوصول بالمعاني إلى أقصى درجاتها والملاحظ أن هذه الخصائص تتوفر لدى الشعراء بمقدار ما يشيع شعرهم وتتوهج شهرتهم، لاستجابتها للحساسية الجمالية السائدة، مما يجعل الاقتصاد فيها أمرا شاقا يسبح ضد التيار التعبيري الجارف.

ولو قرأنا أية مقطوعة في ديوان سعدي لوجدنا هذا الاقتصاد اللغوي يمثل سمة بارزة، تمتد لتستنطق الصمت، وتستعيض عن السطور بنقاط تحل في إنتاج الدلالة محل الكلمات، فهو يقول مثلا في مقطوعة بعنوان "حوار":

" قال لي آن كانت رياح الخريف

تتناوح بين التلال المحيطة

هل نحن يا صاحبي صخرتان؟/ كم تناوحت الريح

كما نابنا الصرّ والضرّ؟/ كم ضاع منا الرهان..

ولكننا — ها هنا — الواقفان

...

قلت لا تبتئس / نحن عين الزمان"

ومع أن هذا الحوار مع الذات أو الصاحب يمتاح من ذاكرة مفعمة بالمواقف المناظرة، منذ بكى صاحب امرئ القيس "لما رأى الدرب دونه / وأيقن أنا لاحقان بقيصرا"، ومنذ هتف أبو الطيب المتنبي في مصر:

"أصخرة أنا، مالي لا تحرّكني/ هذي المدام ولا تلك الأناشيد"

فإن سعدي يحرك رياح الخريف المتناوحة، ويعدد وجوه الفقد والضياع باختزال تعبيري شحيح، ليصل إلى لحظة الوقوف خلال حركة الطبيعة والحياة. وتأتي النقاط لتزيد من كثافة الشعر، واحتدام دلالته، لا لتخفف من وقعها كما يتبادر إلى الذهن، فيلعب البياض دوره في توليد الإيحاءات باقتصاد لغوي، وعزوف عن التكرار بأشكال مختلفة، وتجيء إجابة صوت القصيدة على صاحبه / ذاته/ قارئة لتغلق القوس. في بنية مكتملة، لا تحتمل الفضول لتنص على أمرين متغايرين وجيزين: أحدهما أنه لا داعي للألم والابتئاس فهذا شأن الحياة دائما، والثاني يبلغ درجة عالية من التركيز العجيب "نحن عين الزمان" ليتماهى فيه الإنسان والتاريخ في بؤرة مكثفة واحدة. ويظل بوسع القارئ أن يعود لهذه الكلمات المقتضبة كي يطرح على أسئلتها المتوالية تنويعات مختلفة، تستخلص من الإجابة حزمة أخرى من الأسئلة المعلقة، دون أن ينفذ من المقطوعة ، رهانها الشعري الأصيل.

الحياد وفقر المجاز:

هناك خاصية ملازمة لذلك في شعرية الحداثة تتجلى أيضا عند سعدي وهي فقر المجاز وندرة الصور، واختفاء معظم المهارات اللفظية، لتصبح القصيدة كلها صورة تشف بقوة عن موقف محايد، بعيد عن الانهمار العاطفي والسخونة الوجدانية. أي أن هناك توافقا شديدا بين نوعية المجاز الكلى الجديد وطبيعة الحياد البعيد عن الحماس والالتهاب الشعوري المزمن لدى القارئ العربي، خاصة عندما يتعلق الأمر بقضايا القلب والوطن. ولنضرب مثلا على ذلك، قصيدة تبدو في ظاهرها سياسية، ولكنها بفعل هذه التقنيات الشعرية تقدم رؤية إنسانية داخل إطارها السياسي تتسم بالبرود واللامبالاة، وهي بعنوان لافت "أمير هاشميّ منفي في لندن":

" كل صباح أفتح عيني على الغيم

المطر دوما / والأبيض أحيانا

أنا لا أتصور ما قالوا لي عن شمس ثابتة/ فوق حجاز..

قالوا أيضا إن بلادي تلك، / وإني سأتوج فيها ملكًا يوما ما..

أنا لا أرغب في أن أمسي ملكًا!

لكن الأجداد يطلّون علي من الجدران

ومن غرفة مكتبتي/ ينتظرون

قد سكنوا أُطُرا ذهبا / ودفاتر يوميات

وفصولا من كتب لن أقرأها..

لغتي اختلفت/ وثيابي / حتى عيناي هما.. زرقاوان

إذًا لن أمضي معهم/ يوما في بغداد

ويوما في مكة / يوما في الشام/ وآخر في قصر ملكي بالعقبة

... ...

لكنى أسمع عن أن ملوكا عادوا

عن أزهار تستقبلهم بمطارات غامضة

.. ما شأني؟/ ما معنى أن أمسي ملكا ؟

سأتابع منذ اليوم دروس الموسيقى

وأطلب من أستاذ الرسم مرافقتي

عبر متاحف روما/ هذا الصيف"

ونلاحظ أولا صيغة المتكلم التي ينطق بها صوت القصيدة، كأنه الراوي الذي تحول في السرد الحداثي من ضمير الغائب المحيط بكل شيء علما، كي ينطق برؤية الذات في سردية شعرية طريفة، فالشاب المغترب / بلسان صوت القصيدة يحكي ما لقنه له الآخرون من وعود لا تعنيه، وما أنطقوا به صور أجداده الذين سكنوا أطرا ذهبية، وأضمروا طموحات مريبة. وهو تلقائي صادق في التعبير عن هويته الجديدة المختلفة، وعلى الرغم مما سمعه عن ملوك عادوا فهذا لا يهمه بقدر درس الموسيقى ومتعة الرسم الجميل

ومن الواضح أن التقنيات التعبيرية التي يوظفها الشاعر هنا لا تعتمد على المجاز من تشبيه واستعارة وكناية، بل على التمثيل شبه السردي الذي لا يحفل بأشكال البيان ولا أنماط البديع. يعتمد على المفارقة البارزة بين إرادة الآخرين ورغبته، على التضاد بين ما يغرونه به وما يهفو إليه من إشباع لذائذ الفن الرفيع، وهو لا يحفل بالتقاليد المؤطرة ولا تثيره أية نزعات لولاء وطني لا يعرفه. إنه حياد صوت القصيدة الوجداني الذي يقدم تمثيلا شعريا للموقف كله دون حماس، بل دون تعليق، فهو يترك للقارئ – أيا كانت لغته وثقافته – أن يستنتج الدلالة الإنسانية والسياسية من هذا النموذج الذي يعرضه بصدق.

كأنه مترجم:

يبدو مذاق هذا الشعر في منظوره الكلى كأنه منقول عبر معبر لغوى آخر، كأنه لم يوضع أصلا في هذه اللغة، ويخضرّ بمائها، ويتسرب إلى أعطافها كما لوّحتها الشمس وتندّت بها الحلوق جيلا بعد جيل.

وإذا كان شعراء الحداثة يشتركون في هذه الخاصية – بدرجات متفاوتة – فإن نصيب سعدي منها أوضح من غيره، ألم يقض شطرا طويلا من عمره –

على الأقل بعدد سنوات كتبه الشعرية المترجمة – يفك رموز أشعار غريبة، ويستصفى رحيقها، ويبحث لها عن كؤوس معتقة في تراكيبه اللغوية؟ ألم يتعلم خلال هذه الممارسة كيف يحيل الصلصال إلى حمأ مسنون، وكيف يذوق عسيلة الغرباء ويدرك أسرار صنعتهم حتى إذا ما جلس ليقول كلمته بدا كأنه واحد منهم؟ أليس هذا هو سبيل العبور إلى هذه العالمية التي تراود غيره ولا يقوى عليها سوى من كابدها في صميم إبداعه؟

سأختار إحدى مقطوعاته الكثيرة التي تكاد تتعرى من كسوتها اللفظية لتشف عن هذا القوام الإنساني الطريف وهي بعنوان "السؤال الصريح":

" قل لماذا يعذبك الشوق لامرأةٍ؟

وأنت في منتهاك.. / الحديقة مخضرّة،

والرفوف التي تتأمل ملأى بما سوف تمضى بعيدا به.

والسماء انجلت بغتةً.

والقميص الذي ترتدي الآن.. سَبط نظيف

وبعد دقائق عشر ستأتيك سيارة

لتغادر نحو المطار..

إذًا

قل لماذا يعذّبك الشوق لامرأةٍ

.. .. ..

هل سئمت الحياة الرخيّة؟

أم هل سئمت الحياة الرضيّة؟

أم هل سئمت الحياة؟"

فالمزاج الذي لا ينبعث عنه هذا القول الشعري لا يتلاءم تماما مع مأثورات الشخصية العربية، فالرجل لم يتعود أن يعرّي أشواقه دون تغطية بورود الحب وكلمات العشق، ولن يعبر عن قرب النهاية بكناية السيارة والدقائق العشر المتبقية لمغادرة المطار، لن يطرح أسئلته المتآكلة بدرجاتها الثلاث: الحياة الرخية/ الرضية/ مجرد الحياة. شيء ما في هذا الكلام ينبئك بأنه من قبيل ما يترجم عن ريستوس ولوركا وأونغاريتي، لا أقصد طبعا أنه ينسب لأحدهم، فلا شك أنه من كتابة سعدي، لكن بأسلوبهم، هناك لمسة من غربة الصوغ والروح والمذاق، حتى في تلك القصائد التي تشير بشكل مباشر إلى نكهة الأرض وتمتاح من بئر الذاكرة العراقية القديمة. هناك خطوط تجريدية صافية لم تتعودها الشعرية العربية من قبل، لقد اكتشف سعدي أكثر من غيره شرايين جديدة استزرعها في بلاغته المغايرة فتدفق فيها دم إنساني مخصّب، يضيف إلى خبراتنا الجمالية آفاقا واعدة.

أسطورة البردوني شاعر اليمن

لكل شاعر كبير أسطورته الخاصة، تتشكل عبر شبكة من خيوط التاريخ والزمان والأضواء والظلال. لا يصنعها بمفرده، بل تنداح دوائرها منذ أول حصاة إبداعية يلقيها في نهر الحياة. وتلعب ملابسات حياته الشخصية وعلاقاته وردود الأفعال علي موقفه وإنجازاته دورا رئيسيا في تجسيد صورته وموقعه وقيمته. وعبد الله البردوني (١٩٢٩-١٩٩٩) — بصير اليمن ورمز شعريتها — قد مثل أسطورتها الأولى بحياته الملحمية ونبوغه الشعري وانتصاره على خيوط الظلام الشخصي والوطني عبر السنوات السبعين الأخيرة في القرن العشرين. كان يمثّل وحده تقريبا مرحلة البعث في تراث بلده، مع أنه يتزامن مع مراحل أخرى أشد تحولاً وجذرية في تاريخ لغته وأمته العربية. ولم يكن اعتصامه بعمود الشعر بعد أن تداعى في الأقطار الأخرى بقوة سوى مظهر لهذا التخالف في بنية الإبداع العربي، والتماسك في وجدان الأمة في الآن ذاته، لم يكن يعيد إنتاج رومانسية قد انحسرت أضواؤها على ضفاف النيل أو ربوع الشام والعراق، بل كان يروي أرض بلده ونفوس قرائه بقطرات من التغنّي بطبيعتهم الخلابة وروحهم المستغرق في الشجن والحزن، والقادر على الترنم بالصبوات والغناء للعشق وسط فجائع القهر والحرمان. لم يكن مساوقا للركب العربي وهو يشدو للإيقاع الذي تسير على أنغامه بلده وعندما جرّتها التغيرات الثورية بسرعة إلى مصاف النضال ضد الطغيان والجهل والتغلب على كبرياء العزلة كان ركضه يخترق المسافات والأزمان، محافظا على نغمة حدائه وجيشان نفسه.

وعندما نعيد قراءة شذرات يسيرة من إبداعه اليوم، وفاء لحقه العربي، لا نملك سوى أن نفعل ذلك بحذر وحدب، مما يتطلب منا أن نروض ذائقتنا التي غيرت الحداثة من حساسيتها، وقطّرت منظورها، لاستحضار البردوني الأسطورة، بسحره وشعره، بعالمه الذي كان، وأفقه الذي نصب خيمته،

باعتباره ممثلا لمرحلة كاملة في دائرة قطره. وأن نعرف لـه قدرتـه علـى اختـراق هذا الحجاب، والنفاذ إلى صميم عصره العربي، باعتبارهـا إحـدى معجزاتـه في التحدي، وإنجازاته في الإبداع، وإضافاته للشعرية العربية.

كيف ينبجس ماء الشعر:

تعمدنا القصيدة العمودية منذ انهمارها الأول في ماء الموسيقى قبـل أن تغمرنـا ببقية مكوناتها الشعرية، فإذا هزتنا رعشتها وغمرتنـا أضواؤهـا البـاهرة أيقظـت فينا روح البهجة وفرحـة الكـون. أمـا إذا وجدناهـا مجـرد نظـم محكـم خـابت توقعاتنا في شـعريتها وأحسسـنا بعـبء اللغـة وثقـل الكـلام المنظـوم وقـد انتبـه المشتغلون بالأدب مبكرا إلى أهميـة هـذا التحضـير العـاطفي في الإنشـاء الغنـائي واعتبروه مثل العصا السحرية الـتي تحـرك المتلقـي. وليـس هنـاك مثـل الحـس الوطـني المشـترك في نفـخ جـذوة المشـاعر الجماعيـة إذ تصبـح الأرض هـي الأم والحبيبة . ويبدو الغزل المحبب فيها لونا من تقديس الـذات وتكريـس الصـورة الجماعية وقد كان عبد الله البردوني مـاكرا في تصديـر ديوانـه الأول "مـن أرض بلقيس" بهذه النفثات الأمومية، مستثمرا لأسطورتها العريقة، ورمزها المتداول في الوجدان الديني والقومي، حيث يمتزج الجمـال بـأضواء النبـوة في الجمـع بـين العشق والوطن، وحيث يمكن أن يصفو الشعر وهو يتغنى بتحنان في قوله:

" من أرض بلقيس هذا اللحن والوتر

من جوها هذه الأنسام والسحر

من صدرها هذه الآهات، من فمها

هذه اللحون، ومن تاريخها الذكر

..

من خاطر اليمن الخضرا، ومهجتها

هذي الأغاريد والأصداء، والفكر

هذا القصيد أغانيها، ودمعتها

وسحرها وصباها الأغيد النضر

يكاد من طول ما غنى خمائلها

يفوح من كل حرف جوها العطر"

ومكر البردوني الـذي أشـرت إليـه يتمثـل في عـدد مـن التقنيـات التعبيريـة المألوفة. من أهمها الربط الحاذق بين الأثـر الأدبـي والرمـز الوطـني، بـين فتنـة بلقيس وبلاغة شعره، فإذا كان الصدر والفم، والتاريخ والظلال مـن قلـب اليمـن السعيد، فإن اللحن والوتر، الأغنيات والصور من سحرها وصباها الأغيد. وبقدر أهمية المصدر تتجلى حلاوة الأثر الشعري. أمـا التقنيـة الثانيـة الموظفـة بـإصرار لتوليد هذا الحس الغنائي الشفيف، فهي تكرار الصيغ الصوفية وأفعـال المقاربـة في لهاث منغوم. وقد أدرك نقاد البردوني في تلك الآونة أنه كان يسبح في فضـاء الرومانسية الشائع إبان منتصف القرن الماضي عند إبراهيم ناجي وعلـي محمـود طه وأبو القاسم الشابي وغيرهم نظرا لقرب معجمه منهم، واتكـاء صـوره عليـهم وأسلوبه في استخدام مفردات الطبيعة ومواجد الإنسان في نفس واحد. ولاشك أن قراءه من اليمن قد سرت إليهم حميا حماسة الوطـني ووجـده بـالذات الجماليـة وهو ينشد لهم نجواه التي تسري عدواها إلى كل العرب وهو يهتف:

" يا أمي اليمن الحضرا، وفاتنتي

منك الفتون، ومني العشق والسهر

ها أنت في كل ذراتي وملء دمي

شعر تعتقده الذكرى، وتعتصر"

وأحسب أن مثل هذا الغزل الحميم في الأم الرءوم لا يترك مجالا لتباعد القراء عنه، بل يجذبهم إليه بمغناطيسية الشعر والوطنية ومنظومة قيم الحب والوفاء.

خشونة الواقع اليمني:

لكننا لا نلبث أن نلاحظ في جديلة هذا الشعر الذي نشر في خمسينيات القرن الماضي أنها بقدر ما تتوهج فيها الخيوط الذهبية للحس الرومانسي المتقد تتراءى على صفحتها خيوط أخرى قانية تجسد ملمس الواقع الفج وتفضح خشونته ففي الوقت الذي يتغنى فيه لبلقيس مفتونا بسحر طبيعتها وجمال بناتها يمد يده لتلامس كوخه وكوخ جيرانه الأقربين، فإذا ما عصمته الكبرياء عن تصوير بؤسه الذي تعود عليه ولم يطمح لشيء سواه لم تحجب عنه سماع أنات جيرانه وتمثيلها في قصيدة. ولابد أنه كان قد عرف حينئذ أدبيات الثورة المصرية، بل لابد أن يكون شغفه بنموذجه الأسبق "طه حسين" قد دفعه لتأمل البؤس والمعذبين في الأرض، لكن ذلك لا يسلبه حقه المشروع وواجبه المسئول في أن يبكي بمرارة أحزانه، ويغني على ليلاه، في قصائد عديدة وطويلة منها قصيدته "ليالي الجائعين" التي يقول فيها:

" هذي البيوت الجاثمات إزائي / ليل من الحرمان والإدجاء

من للبيوت الهادمات كأنها/ فوق الحياة مقابر الأحياء

تغفو على حلم الرغيف ولم تجد / إلا خيالا منه في الإغفاء

وتضم أشباح الجياع كأنها / سجن يضم جوانح السجناء

وتغيب في الصمت الكئيب كأنها / كهف وراء الكهف والأضواء

...

الآكلون قلوبهم حقدا علي / ترف القصور وثروة البخلاء

الصامتون وفي معاني صمتهم / دنيا من الضجات والضوضاء"

ولابد أن هذا التحريض الثوري على نشدان العدل ورفع نير الظلم أن يكون قد تطاير شرره إلى كل القراء فما كان مألوفا في خطاب العدل في البيئات العربية الأخرى حينئذ كان بالغ الجسارة والتهور في يمن الأئمة. ومع أن القصيدة السابقة عليها في الديوان كانت تغنيا بطلعة "البدر"- ولي العهد حينئذ- فإن هذا الروح الثوري الناقم على القصور، المتألم لمواجهة الناس، المعبر عن شقائه بهم هو الذي يضفي على الشاعر طابعه الخارجي المتمرد. وعلى الرغم من غلبة هذا الإطار التقليدي للقصيدة فإن بعض الاختراقات التعبيرية كان يبرق بضوء جديد ينبعث من كلمات شائعة في أوساط الناس، فصورة البيوت التي تبدو كالقبور وهي تغفو على حلم الرغيف تخرج عن الأنساق التعبيرية لما كان مستقرا في لغة الشعر حينئذ والحديث عن سكان اليمن باعتبارهم من "أهل الكهف" كان جرأة في خطاب اعتاد مديح سجانيه وتمجيده. وإثارة مشاعر "الحقد" النبيل على ترف القصور كانت إشارات عدائية لا تغتفر. من هنا فإن إلفنا اليوم لمثل هذه العبارات لا ينبغي أن يحجب عنا ما كانت تتمتع فيه في يمن ما قبل الثورة من جسارة خطرة تستحق أن نحسبها للشاعر وهو يتخيل المستقبل ويغني للتحولات التي يعمل على إنضاجها. ومعنى ذلك أن قراءة النصوص الإبداعية لشاعر مثل البردوني عليها أن تتمثل أمرين على قدر كبير من الأهمية.

أولهما: طبيعة الخطاب الشعري السائد في محيطه الثقافي المحلي المعزول بشدة عن الدائرة العربية والمحروم من التواصل معها. وكان غارقا حينئذ في مستنقع المديح التقليدى والصنعة اللفظية المتكلفة والمحاكاة العاجزة لأشعار المتون والمصنفات الفقهية واللغوية الباردة مما يجعل تجاوز ذلك بحاجة لشاعر

حقيقي ينفض عنه التقاليد الضاغطة ويمتد ليشارف أفقا مغايرا للسائد مقاربا لفضاء الإبداع العربي في أنساقه الجديدة في الشام والعراق ومصر التي رفعت كلها لواء النهضة.

وثانيهما: استرجاع عناصر الدهشة المنحسرة عما يبدو لنا الآن مألوفا ومكرورا من الصيغ والتراكيب والصور فقد كانت في السياق الذي وردت فيه تعبير "انحرافا" واضحا من النهج التعبيري المتداول. لهذا كانت توقظ الإعجاب وتحدث ما يشبه الصدمة لأنها تخرج عن "أفق التوقعات" وحساسية القراء الجمالية حينئذ. ومحاولة قياس درجة الألفة ومدى الانحراف تحتاج إلى وعي تاريخي وجمالي يقظ ومتمرس . ومع أن المشتغلين بالأدب والنقد يعتمدون على حدسهم وحساسيتهم في إدراك هذه التداخلات النسقية في التعبيرات الشعرية غير أن افتقادنا لمعجم تاريخي عربي يحدد آليات دقيقة وأزمنة خاصة ومسارات معينة في تطور الأساليب الشعرية العربية ويسجل تاريخ ميلاد الدلالات الجديدة للكلمات المتداولة يجعل اجتهاد النقاد موكولا إلى قدراتهم الشخصية على الاستقصاء والاستنتاج لإبراز ما يستحقه شاعر مثل البردوني من تقدير تاريخي لإنجازه الإبداعي اللافت.

معالم الشعر:

ترقّش التواريخ المتقافزة بين الهجري والميلادي قصائد البردوني في دواوينه المختلفة، بحس زمني فائض عن حاجة الشعر إلى التوثيق. فتشد القارئ مكرها إلى سياقاتها، وتكاد تحول بينه وبين الانغمار في تيارات الإبداع المقتلعة من جذورها التاريخية. لكن بعض الطفرات الكبرى تطغى عليه داخل القصائد ذاتها. وقد باءت محاولتي في قراءة الجزء الثاني من الأعمال الكاملة له قبل الأول بالفشل، أحسست وأنا الذي أجتهد في كسر النموذج السياقي للتسلسل الزمني لاكتشاف عناصر الشعرية الحقيقية إنني حيال نصّ لابد لي من استجلاء طفولته، ومعرفة طريقة تشكل رموزه ونموّ أسلوبه. نصّ صنع مذخوره واتكأ

عليه ومدّ في عنقه ليطاول النصوص الكلاسيكية المستقرة في ضمير اللغة وذاكرة الإبداع العربي.

وما لبثت دوامة الشعر أن دارت بي وأنا أطوف على بعض معالمه الكبرى فلا تفرغ مفاجآته المدهشة. من أشدها إثارة للانتباه تلك المقطوعة التي كتبها مقدمة لديوانه المحوري "مدينة الغد" بعنوان "فاتحة" ودعك من هذه التسمية المناوشة للحساسية فهو يداعب الصمت ويلاعب اللغة ويجترئ على منطق العربية — شأن كل الأشياء الجميلة — بابتكارات تعبيرية لافتة. لقد شرع حينئذ في صياغة أشكاله الأثيرة من العدول أو الانحراف عن الأنساق المعهودة في التشكيل البياني، شرع في صناعة عباراته التي تنسب إليه وتمهر بتوقيعه وتدخل تاريخ اللغة باسمه، لنتأمل المقطع الأول منها :

"يا صمت ما أحناك لو تستطيع / تلفّني أو إنني أستطيع

لكن شيئا داخلي يلتظي / فيخفق الثلج ويظمأ الربيع

يبكي ،يغني، يجتدي سامعا / وهو المغني والصدى والسميع

يهذي فيجثو الليل في أضلعي/ يشوى هزيعا أو يدمي هزيع

وتطبخ الشهب رماد الضحى/ وتطحن الريح عشايا الصقيع

ويلهث الصبح كمهجورة / يجتاح نهديها خيال الضجيع"

تاريخ هذه القصيدة المثبت فوقها عام ١٩٦٨ ، حينما كان الشاعر على مشارف الأربعين من عمره، وكان الشعر العربي قد اجتاز مراحله الرومانسية كلها، واشتعلت فيه ثورة شعر التفعيلة أو الشعر الحر كما كان يسمى حينئذ. وكان البردوني نفسه ينتقل من مرحلة فنية إلى أخرى، كما تنبئ عن ذلك نبرته في هذا الخطاب الافتتاحي الواقعي الذي يستشرف المستقبل بقوة عارمة، ورغبة

في هتك الصمت الحنون الذي يصحب الهزات الكبرى في التاريخ والوجدان. لكن المهم أن صاحبنا يمارس نضجه الإبداعي على طريقته وبإيقاعه الخاص، حيث تحترق في داخله المسافات وتتجاوز الأضداد، ويتكثف مستوى التوتر. عندئذ تتبدل قشرة لغته في الصوغ، وتبرز فيها، وعلى سطحها – دلائل الخصوبة المركبة والاكتناز الشهي. عندئذ نجد عبارات محتشدة مثل "يخفق الثلج" و"يشوى هزيعا" و"تطبخ الشهب" و"يجتاح نهديها خيال"، حيث تلتقي كلمات ما كان لها أن تتآلف من قبل في مزاوجات جديدة ، تكشف عن منظور مغاير للأشياء. علينا أن نتذكر أنه لا يصف بهذه الجمل مشاهد خارجية في الطبيعة أو الحياة ، إنه يجسد حالته الداخلية في مشروعه الشعري للتعبير عما يتلظى في قرارة روحه، حيث لا يقوى على الصمت ولا يستطيع المضي في الكلام بالوتيرة ذاتها. تحتدم الأضداد عنده فيبكي ويغني في آن واحد، يلتمس السامع وهو المنشد والصدى والسميع في انخطافة واحدة.

ولا يقف أمر هذا التوتر المجنون عند سطح العبارة أو قشرتها الخارجية كما أشرت، بل ينفذ إلى صميم المتخيل ولب الموقف، فجسد الشاعر قد أضحى جسد القصيدة، يجثو فيه الليل، يشوي هزيعه ويدميه، أما الكون من حوله فهو يتلخص في تلك الصورة التي تبرز رؤيا كاملة وفريدة إذ يقول: "تطبخ الشهب رماد الضحى/ وتطحن الريح عشايا الصقيع".

وإذا كان قدماء البلاغيين قد استكثروا على قرينه الشاعر الأعمى بشار بن برد أن يكون هو مبدع البيت الذي اعتبروه ذروة البلاغة التصويرية في قوله يصف مناخ معركة حربية لم يشهدها:

" كأن مثار النقع فوق رؤوسنا / وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه"

فإن نشاط مخيلة شاعرنا عبد الله البردوني يبلغ من الحركية والتلوين ما يضارع تصوير بشار، فهو يجعل السماء المترامية مطبخا صغيرا تذرو فيه النجوم المحترقة رماد الصباح المفضى على نارها الهادئة. وتطحن الريح ذرات البرد

اللاسع قبل أن يلهث الصباح محموما بالشبق، مثل غانية هجرها ضجيعها فاجتاحت نهديها أطياف مداعبته. إنه يقيم ملاعبه التخييلية والتعبيرية على أرض بكر يعلن افتتاحها بهذه المقطوعة المكثفة، في نمط أسلوبي يذكرنا بالمرحلة الموازية عند واحد من أكبر شعراء العربية في منتصف القرن وهو محمود حسن إسماعيل الذي كان مولعا بالشعر العنقودي المكثف. وكان البردوني قد اجتاز المسافات التي كانت تفصله عن شعراء الوطن العربي في الشام والعراق ومصر حتى قارعهم في هذا الديوان المثير ، مع اختلاف شواغله عما كان يضنيهم حينئذ من مواجع النكسة ومخاض الهزائم القومية في نهاية الستينيات.

حوار الذات:

بقدر ما أخذ البردوني يمضي في ترسيخ أسطورته اليمنية، ويصنع عالمه المتميز بداخلها، قبل أن يحتضنها منه باقتدار حداثي لافت، ونضج فكري وعلمي -- رائد عبد العزيز المقالح، أخذت تتكثف في شعر البردوني إشارات ثقافية محلية، تتعقد بها الخيوط الغنائية الصافية، وتبعد بها عن الذائقة العربية العامة المشغولة بلعق جراحها، حتى استحالت مجموعاته الشعرية الأخيرة ابتداء من "رواغ المصابيح" إلى "جواب العصور" و"رجعة الحكيم بن زائد" إلى ديوان الذاكرة اليمنية فحسب، يطارح أسماءها وأماكنها، وعناصرها التراثية والشعبية، يستحضر أسمارها ويفاوض أشعارها وطيوفها المتوقدة في ذهنه. دون التفات إلى قواسمها المشتركة في الثقافة العربية المعاصرة له إبان العقود الأخيرة من القرن العشرين. تشرنقت ذاته داخل قوقعتها ولم يقدر لها أن تنداح في تيار التموجات العارمة في الوطن العربي. ظل يعزف على أوتاره بضراوته القاسية وألحانه الأليفة دون التفات إلى مقتضيات السماع العربي العام، لكنه قد يلتقي معها بالصدفة في تقاطعاته الشخصية، على طريقته، فهو مثلا يحاور المتنبي – كما يفعل كبار الشعراء العرب في جميع الأمصار وكأنه يحاور ذاته، عندما يقول عنه في قصيدة "وردة من دم المتنبي":

" أوراق الحبر كالربى في يديه / أطلعت كل ربوة منه نجما

العناقيد غنت الكأس عنه / الندى باسمه إلى الشمس أوما

ليت أن الفتى كما قيل صخر / لو بوسعي ما كنت لحما وعظما

(غير ذا الموت أبتغي، من يريني/ غيره ،لم أجد لذا الموت طعما

أعشق الموت ساخنا يحتسيني / فائرا أحتسيه جمرا وفحما

أرتعيه، أحسه في نيوبي / يرتعيني ، أحس نهشا وقضما)"

كان الشاعر قد نبه إلى أن ما يرد من الأبيات بين قوسين فهو على لسان المتنبي خلاصا من مواقفه، أو تضمينا من معاني أبياته، ومن الواضح أنه يدور في تلك القصيدة الشهيرة في رثاء جدته والتي كشف فيها أبو الطيب عن جموح طموحه واعتداده بذاته ، ولم يتكلف البردوني كثيرا كي ينتقل في العصور ويتقمص شخصيته ، فهو في الواقع لم يكد يفارق عالمه الكلاسيكي القديم، ولم يخرج عن دائرة ثقافته المؤطرة بوعيه التراثي وبلاغته القولية، وإن كان النسيج اللغوي الذي يتدثر به الشاعر الحديث لا يمكن أن يرد في معجم المتنبي، مثل قوله " يحتسيني" و "يرتعيني" فأنفة أبي الطيب وأناقته تحول بينه وبين تمثل ذاته حساء أو مرعى، ولم يكن له أن يتحدث عن الموت الساخن أو البارد، أو يسمى الهبات باسمها الصريح، وهو الذي كان يعتقد أنه يحن إلى ممدوحيه بقبول عطاياهم ويشرفهم بشعره. فارق كبير بين روح الشاعر العباسي ولغة البردوني ولكن الوردة الشعرية تمتاح من البئر القديم وتدور في أفقه الدلالي، مما يكشف عن جانب مثير في علاقة الشاعر العمودي بتراثه، إذ لا يستطيع أن ينسخ أثره أو يتجاوز أفقه دون أن يدرك التقاط ذبذبات العصر الذي امتلأ بعده بالأنغام وحفل بأشكال الجمال، وتولدت فيه حقائق شعرية وحضارية جديدة لا يستطيع الفن أن يغض البصر عنها أو يخلص لغته من ألوانها المتراكمة. وربما كان علينا أن نستحضر في نهاية هذا التطواف السريع بأبرز معالم شعرية

البردوني صورته في مرآة أشعاره ورؤيته لوظيفة الشعر وأسراره، حتى نقف على العنصر الحاكم في موقفه، الضابط لحركته، إذ يقول في قصيدة بعنوان "يا شعر":

" منذ أربعين وأربع / تقول صمتي وأسمع

أقول نبضك، تصغي/ عني أناجي وتسجع

تفشى الذي لست أبدي/ أبدي الذي فيك مودع

..

أهذي وتهذي ، نداري / ومضا يمني ويخدع

نبكي ، نغني ، وننسى / من ذا يغني ويدمع

كأن فينا سوانا / أحن منا وأوجع

ماذا تريد وأبغي / سرا على البوح أمنع

نحتاج بعض هجوع /هل المصابيح تهجع ؟"

ومن السهل على القارئ أن يستغرق في لجة هذا الإيقاع الموسيقى الدافق، ليدرك أن فتنة اللغة هي التي تحدد دلالة الأبيات، وأن لعبة المفارقة في الثنائيات الضدية هي التي تنظم القصيدة الراقصة، وأن توحد الشاعر مع هذه العملية يصب في بؤرة إحساسه الذي ظل في جوهره رومانسيا، مستغرقا في غيبوبة الحفاوة بالذات والفرح بإنجازها الإبداعي، حتى وهو يطل على العالم الخارجي ليؤكد دائما طبيعته النورانية ودعوته الرسولية ويبرز خاصية جوهرية في إبداع البردوني، لا حيلة له فيها ولا مندوحة له عنها، وهي الطبيعة الشفاهية التي تستنزف النغم وهي تضع فيه ذوب الشعور وخلاصة الخبرة الجمالية في مباشرة الشعر.

علامات على شعرية "عمر أبو ريشة"

قطع الشاعر السوري الكبير عمر أبو ريشة (١٩١٠ — ١٩٩٠) عمره المديد على ظهر قصيدة، كما كان يقول في إحدى صوره المبتكرة المعبرة عن شدة انتمائه لأصول الثقافة العربية. ونشر ديوانه الجامع منذ عقدين، واعدا قبل رحيله بجزء آخر منه لم ير النور حتى الآن، مع أنه يعد بقصائد لم يسبق نشرها ومسرحيات لا نعرف شيئا عنها. وقد عمد إلى توزيع مقطوعاته على مطارح شعرية، تبدأ بالهم الوطني والقومي وما يثيره من شجون، تستغرق حوالي أربعين مقطوعة، يليها المحور المركزي في إبداعه عن المرأة، بعنوان "هي" يمتد إلى سبعين قصيدة، ثم بعض التقاسيم الأخرى التي لا تتجاوز عشرين قطعة.

ومعنى ذلك أن جديلة الضوء في شعرية أبي ريشة تتألف من ثلاث خصلات مضفورة، يغلب عليها الشغف بالأنثى، فيما لا يعتبر من قبيل الوله العاطفي الحاد، ولا يعدّ إيغالا في النشوة الشهوانية، وإنما هو لون مختلط أدهم؛ يمتزج فيه الافتتان بالملاح، مع عشق الحسن الذي يجده فيتواصل معه وينعم به، ويغيب عنه فيهفو بشوق عارم إليه، ثم يحيل كل ذلك إلى مادة شعرية خصبة، توقظ الحس وتمتع الوجدان في آن واحد. أما الحزمة الثانية في هذه الضفيرة، وهي التي أعطاها الأولوية في ترتيب ديوانه، وإن تكن موزعة على العقود الوسطى في مسيرته الشعرية، فهي تنبع من هذا الحس القومي المتوفز، الذي يهتز للكرامة العربية عندما يراها تنتعش، وقليلا ما يحدث، أو تنتهك، وغالبا ما نعاني من ذلك، فيغيب في حلم الماضي، ويرى الكون من منظوره، في نوع من عشق الذات الجماعية، سرعان ما يأتلف مع عشق الأنثى ويتماهى معه. على أن هذه التجاريب العامة والخاصة تتجلى لدى شاعرنا في بنية تعبيرية تجدد في الصياغة والتراكيب، وتحافظ في الوقت نفسه على الأنساق الموسيقية والإيقاعية، مؤثرة ما كان يسميه الدكتور مندور بالرقص في السلاسل، عازفة عن التحرر من عمود الشعر، وتائقة إلى الحركة المرنة في

ظل الإيقاع الخلاب الذي لا تستطيع الانفلات من أسره. وحينئذ يبرز لنا بوضوح هذا التوتر المسنون بين تجارب حيوية تريد أن تبتكر إطارها التعبيري، وقوالب قسرية تفرضها الذائقة العامة.

ما يبقى في ذاكرة اللغة:

ومع أننا نتحدث عن الشعرية وتقنياتها التعبيرية، فإن مقتضيات تحليل هذا الخطاب، تدعونا أولا إلى إلقاء الضوء على الأنساق التواصلية التي اندرج فيها شعر أبي ريشة، لتحديد مدى فاعليته فيها. وحينئذ نلاحظ معايشته لثلاثة أجيال من الشعراء والقراء العرب، فقد نشأ في مطلع القرن في حضن جيل التحرير والاستقلال، وامتص كثيرا من طموحاته، لكنه آثر بعد منتصف القرن أن يستكين إلى وضعه الدبلوماسي في زمرة الصفوة المتنقلة برشاقة بين أرجاء المعمورة، مستغرقا في عشق الجمال والدوران في فلك ذاته الفردية. وعندما أشرف على الستين من عمره ركن فيما يستنتج من سيرته إلى ظل الرفاهية المنعمة في رحاب الجاه والسلطة التي كان يناوئها في شبابه. من هنا نفهم بعض إشاراته اللافتة؛ لإحدى قصائده المحفورة في ذاكرة اللغة ووجدان الجيل الثاني من قرائه، وأحسب أني واحد منهم، طالما ترنمت صبيا بأبياته القوية التي يقول فيها:

"صاح يا عبدُ ... فرقّ الطّيب / واستعر الكأس، وضجّ الضجعُ

منتهى دنياه، نهد شرسٌ / وفم سمحٌ، وخصرٌ طيِّعُ

بدوي أورق الصخر له / وجرى بالسلسبيل البلقعُ

فإذا النخوة والكبر على / ترف الأيام جرح موجع

هانت الخيل على فرسانها / وانطوت تلك السيوف القطعّ

الخيام الشُّم مالت ... / وعوت فيها الرياح الأربع ..

والبطولات، على غربتها / في مغانينا جياع خُشَّعُ

هكذا ... تقتحم القدس على / غاصبيها، هكذا تسترجع !"

والقصيدة ضعف هذه الأبيات تقريبا، وهي مؤرّخة – مثل كل قصائد الشاعر – في عام ١٩٥٤ عندما كان في منتصف عمره ووهج إبداعه، وذروة نضجه الفكري، وهي في تقديري نموذج معجب لأسلوب أبي ريشة، الذي يعتمد على اقتصاد العبارة، وتوازن الجمل المكررة، وتكثيف الإشارات الحسية المستفزة للوعي، وأهم من ذلك توليد الدهشة، بتخليق تراكيب جديدة، صادمة للمألوف، تنحفر في ذاكرة المتلقي، من مثل قوله:

"بدوي أورق الصخر له"

مما يكشف عن مفارقة فادحة تتمثل في تحول الجماد إلى نبات يانع عبر تفجر النفط من الأرض. ثم في نوع من السلاسة التعبيرية التي تعتمد على شكل من أشكال السرد العفوي البسيط، وهو يصف تحوّل البطولة إلى خضوع لنزوات الشهوة، والفروسية إلى هوان ومذلة، مما لابدّ له أن يسفر عن نتيجة حتمية، في هزيمة لا يتلقاها صوت القصيدة راضيا، بل يتلقفها بسخرية موجعة، تنبئ عن عزيمته الصلبة، وقدرته على تجاوز لحظات الانكسار؛ إذ يرمق أميره المفضوح ليهزأ به قائلا "هكذا تقتحم القدس" في أحضان الغانيات.

لكن اللافت للانتباه، أن شاعرنا الذي أخذ يجمع شعره بعد ذلك ذاكرا مناسبة كل قصيدة، قد أصبح فيما يبدو يخشى أثر قصيدته على من صار يهادنهم ويعيش في كنفهم، فيصدرها بكلمات تزيح التهمة عن بعضهم قائلا:

"في ليلة واحدة، أنفق أحد رعايا المحميات البريطانية ستين ألف دولار على عشيقته"

لكن الشاعر والقارئ يدركان أن هذا النموذج لا يقتصر على رعايا الإمارات المحمية دون غيرهم، ولا يقف عند الخمسينيات من القرن الماضي، بل يظل

ماثلا في الواقع العربي المنشطر بين ثروات مهدرة وطاقات مبددة وقضايا خاسرة حتى اليوم، وربما كانت شرارة هذه القصيدة هي التي أشعلت تيار الشعر الرافض الذي تناثر لهبه بعد ذلك في مواقد نزار قباني وأمل دنقل وأحمد مطر، مما يجعل ذاكرة الشعر العربي تحتفظ بها، وترى فيها إحدى العلامات الفارقة في تبلور الضمير الجماعي للمبدع العربي، بالرغم من محاولة أبي ريشة تلطيف حدتها في مقدمته.

امتزاج القومي بالغزلي:

لكن الجديد في رؤية أبي ريشة في تلك المرحلة، كان امتزاج القومي بالغزلي، مما يكسر من حدة ميراث الفخر في الوعي العربي التقليدي، ويشير إلى انتقال مجال الأنا الجماعية في الدوائر القبلية إلى فضاء الأمة الرحيب. وإذا كان الحلم الأندلسي للفردوس المفقود هو الذي يجمع بامتياز بين الشاميّ والمغربي في الوجدان العربي، فإنه يصبح الموضوع الأثير في هذا الخطاب الجديد. مما يجعل قصيدة أبي ريشة "في طائرة" إحدى العلامات الدالّة أيضا، وهو يقدم لها بكلمات بريئة هذه المرة بقوله: "كان في رحلة إلى الشيلي، وكانت إلى جانبه حسناء إسبانيولية، تحدثه عن أمجاد أجدادها العرب القدامى، دون أن تعرف جنسية من تحدث" ثم يورد غزليته القومية التي يقول فيها:

"وثبت تستقرب النجم مجالا / وتهادت تسحب الذيل اختيالا

وحيالي غادة تلعب في / شعرها المائج غنجا ودلالا

فتبسمت لها ... فابتسمت / وأجالت فيّ ألحاظا كسالى

وتجاذبنا الأحاديث فما/ انخفضت حسنا ولا سفّت خيالا

كل حرف زلّ عن مرشفها / نثر الطيب، يمينا وشمالا

قلت يا حسناء من أنت ومن/ أي دوح أفرع الغصن وطالا

فأجابت أنا من أندلس / جنة الدنيا سهولا ... وجبالا

وجدودي ألح الدهر على/ ذكرهم يطوى جناحيه جلالا

حملوا الشرق سناء وسنى/ وتخطّوا ملعب الغرب نضالا

هؤلاء الصيد قومي فانتسب / إن تجد أكرم من قومي رجالا !

أطرق القلب وغامت أعيني/ برؤاها وتجاهلت السؤالا."

ومن الواضح أن بنية القصيدة تعتمد على السرد المشوّق والمبالغة المحببة، غير أن ما يميّز تشكيلها للموقف الإنساني الذي تصوّره، هو اختيار اللفتة المؤثّرة في الخاتمة. فهذا المدح العاشق للأجداد، الذي سمعه عفوا من فاتنة أغوته بأنوثتها اللاهبة، جمعه بها على صعيد الوجد بالتاريخ المشترك والوله بأمجاده. لكن بدلا من أن يستغرق في زهوه تغيم عيناه، عندما يستحضر مفارقة اليوم مع الأمس، وانكسار الروح في غمرة الكبرياء، مما يجعل اللحظة مفعمة بالتوتر، ومفتوحة على كثير من الأسئلة والاستيهامات العميقة، وعندئذ يتم تشعير الموقف في جملته، والارتفاع بمستواه من مجرد الفخر الأحمق إلى التأمل العميق في مصائر الأمم ومشكلات الوجود.

وكذلك نجد نظير هذا الضعف النبيل في قصائد أخرى له لا يتسع المجال للإفاضة في ذكرها، ربما كان أقواها قصيدة بعنوان "زاروا بلادي فاختبأت" وهي مكتوبة عقب نكسة ١٩٦٧، يعبر فيها أبو ريشة عن هذا الشعور العارم بالعار الذي اجتاح المثقفين العرب إثر هزيمة لا يستحقونها، وهو بالطبع يشير إلى بعض أصدقائه الأجانب الذين عرفوه سفيرا عربيا شامخا في الخارج، فلما زاروا بلده في هذه الآونة بعد النكسة اختبأ بعيدا عن عيونهم، ثم يكمل الشطرة الأخيرة بجملة شبه دارجة يضعها بين قوسين "خشيت أن يدروا مكاني" وكأنه وهو يتوارى خجلا منهم يلوذ بلهجته ليخفي وراءها وجهه العربي الفصيح، خروجا على أصول الكتابة، مثلما خرج عن أصول الكرم في موقفه الإنساني الحرج.

يدرج شعر أبي ريشة في سياق التيار الرومانسي الذي كان غالبا على أبناء جيله، خاصة ممن بلغوا مراحل نضجهم الفكري والإبداعي قبيل منتصف القرن العشرين، بغض النظر عن استمرارهم في الكتابة عقودا طويلة بعد ذلك. لأن الموقف الفكري والطابع الجمالي للشاعر يتحددان في تلك الفترة التي يختار فيها انتماءه وتتبلور رؤيته.

لكن السمة المائزة لشعرية أبي ريشة في هذا الإطار أكثر تعقيدا من أن تجمل في كلمة واحدة، فهناك رومانسيات عربية مخالفة لنظائرها الغربية، ولكل شاعر ممن يصدق عليهم هذا الوصف خصائص مخالفة لغيره، وقد كان شاعرنا في الأربعين من عمره، وهي سن الذروة الشعرية عادة، عندما شبّت في العراق والشام ومصر ثورة الشعر الحرّ في الخمسينات لكنه لم يشترك فيها، مع أن روادها بدأوا مثله غارقين في وجدانياتهم خارجين من معطف مدارس الديوان وأبولو والمهجر، لكنه اختلف عنهم ربما لاقتداره في تصريف الأوزان الشعرية الكاملة والمجزوءة، في قصائد مشبعة بالإيقاع، ومنقوعة في الموسيقى العروضية الملتزمة، بطريقة باعدت بينه وبين الشعور بحاجته للتجديد الموسيقي واجتراح شعر التفعيلة الذي كان يمثل ثورة الشباب، ونزوعهم للتمرد والتحرر، تعبيرا عن توقهم المشبوب للتغيير الجذري للحياة والفن. ومع أن عمر أبا ريشة كان مثلهم وريث التمرد المهجري فإنه ظل على ولائه العنيد للأشكال القديمة، مكتفيا بإيقاعاتها المنتظمة، دون أن يكسر دائرتها. فاستقر إبداعه في ظل الموجة الشامية التي ازدهرت خلال منتصف القرن، واتخذت من الأخطل الصغير – بشارة الخوري – رمزا لها بتنصيبه أميرا جديدا للشعر، في الوقت الذي كانت فيه روح الثورة السياسية تعصف بالملوك والأمراء، وتعلن تطلعها لعالم جديد، يتخذ الفن الملتزم وسيلة لدفع التحولات الاجتماعية والحضارية.

والطريف أن أبا ريشة كان يمتلك شهوة التغيير والإصلاح، وقدرة الشاعر المبدع على التخلص من إسار القيود، وهناك كثير من قصائد ديوانه التي أوشك فيها على التحرر، استجابة للحساسية الجمالية والحياتية العارمة، من ذلك مثلا قصيدة غريبة لتجربة مثيرة يقدم لها بقوله:

"رآها في مدريد، وفي لحظة خاطفة شعر أنه عاش مع عينيها الوحشيتين في عصر من العصور. وقذف عقله الباطن – هذا الخزان الأكبر – إثر ذلك الشعور الخفي بالكلمات التالية: النيل، المعبد، الكهان، سألها إذا شعرت شعوره فظنته يهذي" ثم يورد القصيدة التي يقول فيها:

"عيناك سوداوان وحشيتان / أقرأ في طرفيهما عمري

فكم طواني في مداه الزمان/ وما طوت نجماهما صبري

فهذه ليلتنا الحالية / عادت بأشتات المنى الغالية

ليلة نام النيل مفترًا / محتضنا حسناءه البكرا

وزمر الحسان / في رقصها الفتان / تواكب الألحان

بالصنج والمزهر/ والند والعنبر

وخلفها الكهان / والمعبد الأكبر

ونحن هل تذكرين / كيف انسللنا / كيف شفينا الحنين

وما سألنا / وفي ضمة نخلة /ترنحت قبلة ... إلخ"

ومن الواضح أن تعدد القوافي، وتنوّع الأوزان، واختلاف أطوال التفعيلات والسطور، والإفادة من توزيعات الموشحات وإجازاتها العروضية، كانت كلها بمثابة مداخل للتحرر من الأنماط الوزنية الصلبة، والإبقاء على مركز الإيقاع الشعري في التفعيلة، وهي الخطوة التي لم يقفز إليها أبو ريشة، منتقلا إلى صف الشعر الحرّ الذي ظل يرفض فيه جسارة التحوّل إلى حداثة تأباها طبيعته المحافظة فنيا، والمتسامحة أخلاقيا، والمفطورة على الدماثة الدبلوماسية في كل الأحوال.

ويبدو أن تشبعه المفرط بالحس الموسيقي، وضعف تواصله المعرفي بنماذج الشعر الغربي بالدراسة والتذوق، على إتقانه للغات الأجنبية، واكتفائه بالمعايشة الحميمة للتجارب اليومية، دون انصهار في بوتقة الثقافات الجديدة واكتواء بنارها، قد حال بينه وبين هذه النقلة النوعية. ولو جرّب أبو ريشة ترجمة الشعر الأوربي، وقد كان قادرا على ذلك، لما توقفت تجربته عن النمو، ولما ظل يدور في فلك الغناء الغزلي المحدود. وربما كان بين أشعاره التي لم تر النور حتى الآن، أو مسرحياته الموعودة ما يجعلنا نعدل عن هذا التصور، ونكتشف وجها جديدا لهذا المبدع الكبير. خاصة ونحن نلاحظ ندرة الكتابات التي أثرت عنه في غير الشعر، فلا نعرف موقفه الفكري من أخطر القضايا التي هزت الثقافة العربية في القرن العشرين، ولا آراءه النقدية في الأدب والحياة، وليس أمامنا سوى قصائده التي نشرها قبل رحيله بربع قرن تقريبا .

الشغف بالأنثى:

وربما كان أكثر ما يجعل رومانسية أبي ريشة مشوبة بولوع واقعي بعيد عن التوهج العاطفي الذي كان الوجدانيون يخلصون فيه، هو هذا النزوع الوثني الجارف في موقفه من المرأة، والشغف الشديد بأنوثتها ومفاتنها الحسية، وربما كان يمثل المدرسة الشامية الموغلة في هذا التيار، التي ورثها نزار قباني. والغريب أن أبا ريشة كان فيما يبدو من قصائده شديد الإعجاب بشعر العذريين القدماء في الحب المثالي المتوحد، لكنه مولع باختراق مقدساته؛ يستبيح لنفسه أن يفتح نار الرغائب الشهوانية لتجتاح عوالمه، فهو مثلا يعبر في إحدى قصائده عن لحظة كان يراقص فيها فتاة ويفكر في أخرى يزورها بخياله فيداعبه طيفها دون أن يصرفه عن مخاصرة رفيقته، ويجعل ذلك موضوعا للكتابة الشعرية قائلا:

"على شفتينا ثار طيفك وارتمى / فأبعد وهج الشوق والعطر فيهما
وتسألني ما بي فأخنق زفرتي / وأرنو إليها موجعا ... مبتسما

وأرجع عنها حاملا منك وحشتي / وفي خافقي جوع وفي مقلتي ظما
وأغرق في كأسي عهودك كلها / فما أعرف الأشياء إلا توهما"

وسواء كان هو الذي يرجع من سهرته الراقصة "حاملا" لوعته في الحب، أو أن صاحبته هي التي تفعل ذلك، فإن نموذج الشاعر هنا قريب من صورة "دون جوان" التي كانت شائعة في الثقافة العربية والغربية في تلك الفترة، وهي الصورة التي يرسخها ديوان أبي ريشة وتبعده عن الحب المثالي الذي كان يتغنى به الرومانسيون في جميع الثقافات. على أن الأبيات السابقة تحتوي على إشارة نصية لقصيدة عذرية شهيرة يقول فيها "جميل بثينة" فيما أذكر:

"فما أشرف الأيفاع إلا صبابة / ولا أعرف الأشياء إلا توهما"

معبرا عن ذهوله العاشق بينما يذوب شاعرنا في كؤوسه الحسية وهو يراقص محبوبة ويغازل بخياله طيف محبوبة أخرى، لكن يظل العرق الرومانسي الذي يتجلى في الحنين إلى الماضي واللوعة في مطاردة ذكرياته يتراءى في قصائد أبي ريشة ممتزجا بأصداء التجارب الواقعية في الشعر المعاصر، مع تفادي الانخراط الأيديولوجي في الوعي الجديد، بأبعاده الإنسانية والجمالية التي أخذت تغير طبيعة الشعر بعد منتصف القرن.

ولأن الشعراء يتميزون بقدرتهم على تكثيف رؤيتهم للحياة والعالم في كلمات وجيزة تصبح نموذجا حقيقيا لإبداعهم يكاد يغني عن غيره في استجلاء ملامح شعريته، فإن بوسعنا أن نختار من قصائد عمر أبي ريشة قطعة وجيزة تقدم عصارة إبداعه وخلاصة رؤيته، وهي مكتوبة في الستينيات، عندما كان في أوج عطائه، بعنوان دال: "هي والدنيا" تقول:

"هي والدنيا وما بينهما / غُصصي الحَرَّى وأهوائي العنيدة

رحلة للشوق لم أبلغ بها / ما أرتني من فراديس بعيدة

طال دربي وانتهى زادي له / ومضى عمري على ظهر قصيدة

فأطراف الوجود عند الشاعر تقع في تلك المسافة الفاصلة والواصلة بين الأنثى من ناحية والدنيا بكل ما فيها من ناحيـة ثانيـة، وإذا كـان هـذا التعـادل بـين كفتي الميزان الشعري يقتضي توازيا في الثقل والأهمية كانت المرأة موجزا معادلا للدنيا بمفاتنها وجمالها وعذاباتـها في الآن ذاتـه، أمـا الفضـاء الـذي يقـع بـين الطرفين فهو مشحون بأنفاس الشـاعر السـاخنة وأهوائـه العنيـدة، لهـذا تبـدو الحياة رحلة للشوق لا يمكن أن تبلغ هدفها، خاصة أشـواق العشـق الفردوسـية البعيدة دائما عن التحقق والإشباع. وعندما يستشعر أن دربه قد طـال – كـان في الثانية والخمسين من عمره وقت كتابة تلـك القطعـة – يسـتحضر تلـك الصـورة التي تبني رؤية الذات لديه، فهو ما يـزال علـى كـثرة مـا يقـلّ مـن طـائرات، وينتقل بين عواصم العالم، يمسك بلجام قصيدة عربية، يراها نموذجـا للأصالـة والعراقة، مهما كانت تنتمي لعصور الدواب في وسائل النقل. إنها مهرته الأنثى هي الأخرى، مما يجعل القصيدة والمرأة والحياة في منظوره شيئا واحدا ومن ثـم يبدع تلك الصورة التي ترقى لأن تصبح أيقونة للشـاعر، تجسـد رحلتـه للحيـاة على ظهر قصيدة تتشبث بانتمائها لعصر النياق والخيول، مشيرا بها إلى رغبتـه الكامنة في مفارقة عصره، والعودة إلى نموذج العربي الفارس العاشق الذي يمتطي الشعر في رحلة الحياة. غير أن نهايات هذه الأبيات، قوافيها المتمكنـة الـتي لا يمكن إحلال كلمات أخرى محلها دون إخلال بالدلالة الشعرية المقصودة، تقـدم لنا نموذجا للإحكام التعبيري في صناعة الشـعر، فالشـاعر الـذي لا يرتـدع عـن العشق مهما خاب لا يمكن إلا أن يكون عنيد الأهواء، والفراديس التي يراهـا في رفقة الأنثى المتغيرة لا بد أن تكون دائما ماثلة وبعيدة، وهو عندما يقـدم حصـاد عمره الذي تحرك لإنجازه لن يكون سوى القصيدة الـتي ركبـها في رحلتـه. مـن هنا فإن تمكن عمر أبي ريشة من الصياغة والـتركيب الشـعري الفـائق يضعـه في الصفوف الأولى من شعراء العربية في القرن العشرين، مهما أحاطت بصورتـه مـن ظلال جسدت ملامحه وأبرزت خواص شعريته الرائقة.

محمد القيسي الشاعر الذي رحل

رحل فجأة عن عالمنا الشاعر الفلسطيني الكبير محمد القيسي (١٩٤٤-٢٠٠٣) كان قد أهداني منذ شهور ديوانه الخامس والعشرين "منمنمات أليسا" وطبع على غلافه كلمات كتبتها عنه من قبل. تريثت قليلا في تحيته حتى يأتي دوره. لم أكن أعرف أني سأحيل التحية إلى مرثية نقدية. لكن يخامرني دائما شعور متجدد بأن موت الشعراء يختلف عن موت الآخرين، فقد يحدث أثناء حياتهم بالخمود الطويل، وقد يتأخر كثيرا بعد رحيلهم، بقدر ما يتوفر لشعرهم من الحيوية وعرامة الوقع والتأثير، فهو موت نسبي، يقلّ ويكثر. وعندما نمسك بأشعار بعض الخالدين، مثل المتنبي والمعري وشوقي وعبد الصبور مثلا، لا يطوف بخاطرنا أنهم أموات، فهم لازالوا يحدثوننا ببلاغة عصرية، يخاطبون المستقبل وهم يمثلون الماضي، يبلورون رؤيتنا للحياة، ويسمّون أشياءها وعلاقاتها، يمسكون بجوهرها وهم يصنعون لغتنا، ومجازنا، ولون عواطفنا.

أخذت أقرأ ديوان محمد القيسي بأثر رجعي، تغيّر مذاق الكلمات فيه، اختلفت إشاراته، اتجّه معناه إلى الاصطباغ بدلالة موته الفجائي. لم يعد بوسعي أن أتلقاه بشكل محايد كما كنت أتوهم، أخذت أعجب لوضوح نبرة النبوءة الحزينة فيه، وإذا كان الفقد عنصرا جوهريا في صلب الحياة الفلسطينية، فإنه يتوهج بقوة في الشعر، يقول الشاعر في أولى قصائد الديوان بعنوان "يوم رملي":

"ينبئني هذا اليوم الرمليّ هنا

ينبئني بقليلي

ينبئني النورس،

أن أغانيّ تضيع على البحر

ويمتد على الأرض عويلي.

ينبئني الأحد الدامي،

أن الليل يمر بطيئا ،

ويطول على شباك الصيف ذبولي" .

أذكر قراءتي الأولى لهذه المقطوعة المنمنمة قبل رحيل الشاعر، صدمتني بدايتها، ذكّرتني على الفور بقول صلاح عبد الصبور "ينبئني شتاء هذا العام أني أموت وحدي" ربما لأن الشعراء يوقّعون على الصيغ اللغوية فتصبح من ممتلكاتهم الخاصة، وقد حجز عبد الصبور صيغة النبوءة لحسابه، وفجّر بها الحس المأساوي الفاجع بالحياة. ولكن القيسي يصنع هنا أيضا صيغته المميزة "ينبئني بقليلي" وقليل الشاعر، مثل قليل العاشق، أفضل من كثيره. فاقتصاد العبارة الوجيزة، يظل من أقوى مظاهر شعريتها حتى اليوم. والتقفيات الرصينة في "قليلي/ عويلي/ ذبولي" تستتبع بدورها "رحيلي" الذي كان مختبئا في رحم الغد، مما يعزز مناخ التلاقي الحميم بين القيسي وعبد الصبور، حتى تجيء المقطوعة التالية: "أكثر ما يحزنني" لتربط بينهما بوثاق خاطف، فحزن عبد الصبور كان مفعما بشجن الكون كله، أما حزن القيسي فهو متفرد في مواجده القومية، على الطريقة الفلسطينية، إذ يقول:

أكثر ما يحزنني الليلة/ إني وحدي،

متّشحا بالنعناع/ أواصل بُعدي.

أكثر ما يحزنني/ أن الموسيقى النابعة من الأشياء

تجيء محمّلة/ بروائح مدنٍ

تتفتح في غبش الفجر/ وتقصف وردي.

أكثر ما يحزنني / أن غيابكِ يكتمل الساعة

بينا يطبق سقف الليل عليَّ / ويفضحني وجدي"

هذا قصف شعري غنائي لم يكن معهودا في زمن صلاح عبد الصبور الدرامي، حيث كان يعيش الحزن وحده وسط أهازيج الفرح الإعلامي في عهد عبد الناصر، كان حزن أصحاب الرسالات المثالية، المسكونين بشهوة إصلاح العالم، أما حزن محمد القيسي المقطر والمعطر بفوح الشعر المركز فهو حزن الشهداء وهم يزفون بالزغاريد إلى القبور. وبينما كان صلاح عبد الصبور يجد من كبار النقاد من يهتف به "لم تحزن ونحن نبني السد العالي؟" فإن محمد القيسي لا يغتفر له أحد أن يعبّر عن فرحة الحياة، فإذا نبتت في قلبه وردة حمراء كان عليه أن يرويها بالأسى في الآحاد الدامية. أما المخاطبة التي اكتمل غيابها في قصيدته، فهي تمتد من ذات الأهداب الطويلة التي خطفت انتباهه في معرض الفنون التشكيلية في عمان ، على ما يصف في بعض مقطوعاته، إلى الحلم الطوباوي بمستقبل واعد، حتى تفترش أرض فلسطين في ملاءة قانية تتسرب إلى النفق الذي يبدو مظلما على المدى القريب. وهو ما يتطلب من كل الشعراء، كما كان يقول درويش أن يعكفوا على تربية الأمل. فسقف الليل الذي يطبق على الشاعر هو ذاته الذي يفضح شعاع النهار، في دورة الحياة التي لا تقف، وحكم التاريخ الذي لا يتجمد.

وجه أليسا الرمز الهارب:

هناك شيء أساسيّ ينقذ كوكبة الشعراء الفلسطينيين من حمأة التجريد، ولا يسمح لهم بالتهويم في المطلق، واللعب في هندسة الفراغ الدلالي، هو التجربة

التاريخية التي ثقلت وطأتها على الوجدان الإنساني كله، فما بالك بالعربي والفلسطيني خاصة. إنه يكتب فوق بركان من الأحداث الساخنة التي تنضج كلماته وتحرق هوامشه. وعليه أن يحلق بعيدا فوقها حتى يبتعد عن المباشرة، دون أن يكون بوسعه الخروج مطلقا عن مدارها الكلي، عليه أن يستحث خياله للارتفاع، ويبتكر أسلوبه في التصوير، وسوف لا يجد القارئ أية صعوبة في الاهتداء إلى أحد معانيه، مهما كان قريبا من سطح العبارة أم نائيا عنها، فالفضاء الذي ينطلق منه حاضر مشهود. ومن هنا يسهل على المتلقي فك شفرته، وإحالة رموزه لمقابلاتها الطبيعية. لنأخذ مثلا "أليسا" التي تنسب إليها قصائد هذا الديوان القصيرة أو منمنماته، يشرحها الشاعر مرات، ليكشف عن وجوهها العديدة، بينما يظل المستقر الأخير لها هو المرجعية البادهة التي لا تقبل التغييب أو التذويب.

يقول القيسي:

" من أي رواق / تنساب هنا موسيقى البيت

ومن أي الأبراج

يغشاني وجه أليسا / ملكة قرطاج؟

ألمحها تختال هلالا منحوتا / في صحن الزرقة

في صفحة كوب الشاي

ألمحها في الصمت/ وألمحها في صوت الناي.

تلمع عيناها اللؤلؤتان أناجيل

ويسلس إبريق العافية بماء يديها

تسلس أسرة فضتها :

عقد الصدر / القرطان

الإسورة الموشومة بالآيات

خواتمها الخمسة.

تسلَس صمتا وأنا / أنحل مزمار في عائلة النسيان

يضيء مخيم أضلاعي / عشرون سراج

يا ملكة قرطاج

من أي رواق تنساب الموسيقى بين يديك

ويخطفني هذا العاج !"

تتمثل في هذه المقطوعة البديعة ثلاث خصائص شعرية أصيلة، أولها لغوية، وثانيها إيقاعية، وثالثها معنوية.

أما اللغوية فهي أن الكلمات فيها لا تحيل إلى معناها الإشاري المباشر، بل تقول شيئا وتقصد شيئا آخر، وهذا دائما شأن الشعر، فالأبراج والهلال، والشاي والناي، والأناجيل والإبريق والمخيم وغيرها لا تسمى أشياء الحياة اليومية، بل ترسم وقعها الروحي وإيحاءاتها المراوغة، فهي تثير أكثر مما تدل، وتنتظم في سبيكة تصويرية تطمح إلى تمثيل أعماق الوجود بثرائه الخصب وتجلياته المختلفة في الزمان والمكان. وفيما يتصل بالإيقاع تبدو هنا قصيدة التفعيلة في عنفوان شبابها وهى تكتشف ما في اللغة والحياة من طاقة موسيقية لم توظف حتى الآن. إنها لا تسلّم بإفلاس أنساق الوحدات الصغرى، ولا تركن إلى فقرها، بل تخلق ثراءها النغمي المتدفق في كل إيقاع جديد تركبه منها، كما

تلعب منظومة القوافي الجيمية دورا متوهجا في وشم الأبيات بطابعها الشجي، وتسوير جملها بمقاسها الشعري، الأمر الذي يجعل قراءة المقطوعة متعة جمالية، تحلو بالتكرار ولا تستنفد غايتها في التذوق المتجدد، وهو ما يصب بدوره في المستوى الدلالي التصويري، حيث يتم توظيف أسطورة قرطاج القديمة لأسطرة المعشوقة / الأم / الأرض التي تسمى فلسطين، فأليس في التحليل الأخير، مهما تجسدت معالمها الأنثوية وانفرط عقد صدرها وتدلت أقراطها أمام المغني النحيل المدلّه بعشقها، لابد أن تركن في قرار القصيدة عند حدود الوطن وتجربته الممتدة، حيث ترقد لآلئ البحر مع أناجيل السماء في وداعة كونية تتميز بالألفة والسلاسة العذبة. وهنا يصبح المجاز اللغوي والانسجام الموسيقى أداتين لتمثيل هذه الأسطورة.

حتى أقول وصلتُ:

كثيرة هي القصائد التي ترسم مقام الشاعر الفلسطيني خارج المكان، فهو المسافر الأبدي الذي لا يبلغ مقره، هو عوليس العصر الحديث بامتياز. ومحمد القيسي على وجه الخصوص موسوم بهذه الصفة، فقد ترحّل طويلا ولم يترجل حتى بعد الموت، وقد وظف أسطورة عوليس وبينولوبي مرات عديدة في شعره. لكنه يبلغ في التعبير عن اغترابه الروحي درجة عالية من الصدق، تضفي على شعره طابعا عينيا مجسدا قلّ أن يفلت قارئ من حصاره، ولنتأمل هذه المقطوعة الفريدة في منمنماته:

"أقيمُ / لا أقول في مدينة

ولا أقول في مكان

أقيم في بيت مؤجر في الريح

ليس لي اسم على باب / وليس لي جدران.

أفيق أحيانا / فلا أرى لي جهة

ولا أرى جيران.

روحي تلوب في مدى الغابات

حيث لا سرير لي / وأسرتي الأغصان

أقيم في لاجئا/ ولا يحين لي أوان

حتى أقول مرة: ها أنت قد وصلتَ صفحة

وصار في الإمكان

أن تربح الخسارة التي تلألأت

في بُنّك الأسود / والفنجان

أقيم / لا أقول في مدينة

ولا أقول في مكان.

لما يحن بعد إذن

يا صاحبي بيت / ولم يحن عنوان"

وإذا كان محمد القيسي قد وصل إلى مستقره، وعرف عنوانه أخيرا، فإنه يقيم في ضمير أمته، في قلب لغتها المبدعة، وعيون عشاقها، يقيم في بيوت الشعر الباذخة التي بناها باقتدار هائل فأصبحت من تراثها الثمين، ويقيم على أرض صلبة يزرعها الشهداء بالفداء، ويحررونها من المغتصب، فمهما عصفت بهم الرياح، وعاكستهم الأقدار، لابد للحرية أن تنتصر.

ممدوح عدوان وطفولات مؤجلة

للشام نكهة طرية عبقة، تضوع بفوح الزهور ورفيف الطيور، تضج بالصبا والصبوات، تفطر في حلب بالشعر والزعتر، وتتغدى في منازه الغوطة بالغنج والدلال، وتمسى في مقاهي بيروت ودمشق على حكايات الوجد وحلقات الرقص المشتعل في دوائر الشباب والكبار على غير انتظار.

هذا الشام الكبير، قبل تقطيع أوصاله، كان دائما أرض الفن والعشق والخيال. كان للمرأة فيه فضاء من الحرية لم تعرفه الأنثى العربية في موطن آخر، فأضاءته بحضورها الشهي الباهر، ومنحته أنغاما من موسيقى الكون لم تصدح سوى في فضائه، فألهمت شعراءه فيضا من جمال الروح وحلاوة الأداء قلما تتوفر لغيرهم. ومن حسن الحظ أن اللغة — وهي وطننا الذي نسكنه، وعقلنا ووجداننا الذي نستبطنه — تيار واحد، ما يصب في جداولها في جميع البقاع يتدفق بسلاسة عبر شرايين الثقافة العربية دون حدود، فنرتوي جميعا منه.

وقد سعدت بإصدار مكتبة الأسرة لديوان الشاعر السوري المبدع ممدوح عدوان "طفولات مؤجلة،"، وهو شاعر وكاتب مسرحي ومترجم إعلامي، بلغ الستين من عمره ولم يزل في خصوبة الشباب وتوقدهم، وقد تسنّم ذروة نضجه دون أن ينشر له في القاهرة فيما أعلم ديوان واحد، فيأتي مشروعنا الرائد في القراءة لجميع المبدعين ليحتضن أبناء اللغة/ الوطن في موجة تحنان وتواصل جميل.

وبوسع القارئ أن يرى في ديوان ممدوح عدوان صورة الشام وصبواتها، وحلاوة بلاغتها وجرأة كلماتها، وفيض رقتها وهي تعزف مقطوعات العشق التي جفت في حلوقنا أنغامها، كما أن بوسعه أن يستمتع بغمزاتها السياسية وإشاراتها الذكية لعناصر الطبيعة وتقلبات الحياة.

صبوات الشام:

لأن الديوان بعنوانه المثير لا يقتصر على الطفولات فحسب، بل يجرّ في مختاراته أشجان الكهولة ليعبر عنها ببراءة ودهاء معا، فإننا نلمح فيه عدة وجوه، ربما كان أشدها نضرة ما يمثل نزوات الشباب، ويجسد ملامح المجتمع، ويكشف عن طفولة الروح الشعري في مثل قوله:

"كانت ترفرف فوق مقعدها وتزقو

كي تُري الرمان ينضج في روابيها

تريني الخمر ينضج من دواليها

وكان الطلع ينبع فائرا

والليل ينثره عبيرا غام / ينفر من تويج الحسن

يدعو سرب نحل هائم بين الطلول..

كانت تراسلني بإشعاعات فورتها

ترفرف وهي تدعوني / فأسمع نبضها مثل الطبول

راحت ترفرف وهي توهم أنها تلهو

وتغضي عن حرائق أشعلتها

أو حرائق أضرمت فيها.

وتنثر فتنة، ووميض شهوات

تلامع فوق موجات تطول.

بدأت تصوّب، ثم تطلق في الفضا

عصفور ضحكتها، يحوم بغنجه نحوي

أنشدّ بالخيط الذي سحبته من طيش

وأخرس.. لا أقول".

إلى آخر هذه الغزليـة البديعـة، الـتي ترصـد لحظـات الافتتـان بـين الرجـل والصبية، في موجاتـها المتعاقبـة، وتترجمـها إلى لغـة عاشـقة متحركـة، تصنـع موسيقاها وهي توقع على أوتار غافية في ضمير الشعر المعـاصر؛ إذ لم نعـد نقـرأ مثل هذه الصياغة العذبة لأحلام الشباب.

وإذا كانت عمليات التخييل والتصوير هي محور تشكيل الشعر فإنها تنجـح في تمثيل التجربة الخاصة بقدر ما تكتشف في مستواها العميق القدر المشترك مع تجارب الآخرين، لكن يظل الملمح البارز في هـذا المشـهد، والـذي يعـبر عنـوان القصيدة عنه بدقة لافتـة "تخـاطر" هـو تراسـل إشـعاعات الدعـوة والفتنـة بـين الطرفين، فلغة العيون والقلوب لا تصح بدون أطراف على قدر كبـير مـن توافـق الروح وتخاطر الوجدان، وخاصيـة هـذا التشـبيب الشـامي الطريـف أنـه يمثـل الأنثى وهو يصدر عن الرجل، حيث يمتلك كفاءة التقاط إشاراتها والحفاوة بلغة جسدها، والاستجابة الولهى لغواية افتتانها.

مسرحة الحياة:

ولأن ممدوح عدوان كاتب مسرحي، فإنه يعمد في أشعاره إلى تشكيل مشـاهد دالة على تحولات حياته العاطفية عبر رحلة العمر. مصـورًا مـا يعـتري مشـاعر الوجد والشبق واللهفة من تغيرات بفعل المعاشرة والزمن. وهذا جانب قلما فطـن

الشعراء إلى تمثيله بحساسية جديدة، يحتاج إلى الاعتراف بتقلبات القلوب والقدرة على تجسيدها بشكل فني رائق، لا يقع في المبالغات المألوفة، بل يمسّ أهواء الوجود الفعلي بحنوّ وفطنة، يقول شاعرنا مثلا في قصيدة "صباحيّة":

" نفتح أعيننا/ كي نغلق أوجهنا.

ننهض/ يرهقنا أنا موجودان معا.

مازلنا في البيت معا.

أمس نسينا فوق سرير الحب/ تغالنا وتأججنا

كي نسترجع بعض تآلفنا

عبر الجسدين الملتهبين.

فيعبر كل منا نحو الآخر صحراء.

شرد الحب وراء سراب الشهوة،

حتى نشف وتاها.

ندخل حمام اليقظة.

كي نفتح فوق الرأسين المكدودين

مياه كآبتنا.

ننسى بعض عناء الأمس.

وسعيي المراهق/ أن أستخرج منك البنت الحلوة

بنتا كنت أراها/ أو أهواها.

أجهد قلبي/ كي تقدر عيناي ملاحقة هواها.

ومكابدتي أن أسترجع تلك البنت

لأنساها."

يقدم لنا الشاعر دراما مصغّرة للحياة الزوجية؛ حيث يتكفل "سرير الحب" ببعث شيء من توهج النار في رمادها الثقيل، وتصنع الأخيلة المستثارة دورها في تحفيز الحب وتمديد أزمنته. لكن الملاحظ أن الشاعر يستخدم أولا ضمير الجمع، كي يعبر عن حال الزوجين معا، فما يحدث له هو بالضرورة عين ما يجري لرفيقته؛ إذ تتولى كآبة الصراعات اليومية، وإرهاق الليالي المكرورة، إحالة الزمن إلى صحراء يضل فيها سراب الحب وتتبدد أحلامه. ثم لا يلبث أن يتحدث بصوته المفرد، ليبوح بسعيه المكدود لإبقاء صورة المحبوبة متألقة ناضرة، ليسترجع فيها تلك البنت التي تولّه بها، غير أن النسيان وهو قانون الوجود لا يلبث حتى يفرض نفسه. ومع أن تلك التجربة قدر مشاع بين معظم الناس، فإن تحويلها إلى هذا النمط المسرحي، وتشعير حركاتها عبر سلسلة من مفارقات التعبير يجعلها قطعة فنية ممتعة، منذ اللحظة التي يرتبط فيها فتح العينين صباحا بإغلاق الوجه — لاحظ ما في هذا المجاز من عمق ودقة — ويتوالى الشعور بالنهوض المرهق والاسترجاع الذي يئول إلى النسيان ليمثل بحق دراما الوجود اليومي وقدر الصبوات عندما تستحيل إلى مجرد ذكريات.

غمزات السياسة:

ولأن الإنسان الشامي سياسي بفطرته، مهما تم ترويضه وتطويعه وإخماد فورته، فإن شعراء سوريا — ولا ننسى شيخهم الراحل نزار قباني — يتورطون دائما بين ناري الجنس والسياسة، معبرين عن وعي الشعب العربي كله

بمصارع العشاق ومقاتل السياسيين. ومع أن الزمن قد تغير فإن النقد السياسي المرّ يظل بعدا جوهريا في شعر ممدوح عدوان، يقول في قصيدة رامزة:

" ذلك النسر في بيتنا مذهل

جاء حين أضاء الصغار تطلعهم في الظلام

واقتنيناه مثل دمى في المنام

كان فخرا / وصار شعارا/ به نباهي / نبز الأنام

بغتة رف جناحيه / ضاق به البيت

حول كل أثاث لدينا حطام

صار عبئا ثقيلا علينا/ وفى بيتنا صرت أشكو الزحام.

سقفنا واطئ/ والفضاءات ما بين جدرانه ضيقة

وهو لا يدخل القفص المقتنى لينام..

فلنقصّ الذي فاض من ريشه واستطال

ولنقصّ انعطافة مخلبه/ وتقوّس منقاره

ولنخلصه من كبرياء النسور

صار يليق بنا أن نربي الحمام / لأجل السلام"

ولا يشك القارئ الفطن في أن البيت هو الوطن، وربما كان الوطن العربي كله الذي ضاق فضاؤه عن حركة النسور التي تجمدت على صفحة راياته، ومع

أن القصيدة شديدة الإتقان في صياغة أمثولة النسر، وما ينبغي من قص ريشه وتقويم مخلبه ومنقاره، وتخليصه من كبرياء لم تعد تتوافق مع السقف الواطئ والبيت الضيق فإن بوسعنا أن نلمح دون صعوبة مطابقة هذه الأوصاف لشاعر العرب، وربما كل الدول الصغرى في الآونة الراهنة بقلة حيلتها وهوانها على العالم في نظامه الطاغي الجديد.

واللافت في هذه الأمثولة أن الشاعر لا يلقي التبعة على أحد، لكنه يلاحظ بدقة تحولات التاريخ وفعل الزمن، ويكاد يستسلم للمصير الذي يساق إليه الجميع عندما يتخذون الحمام بدلا من النسور إيثارا للسلامة وارتياحا للسلام. ومع أن رمز النسر يحتمل تأويلات عدة؛ إذ يمكن للقارئ أن يمر به على طيف واسع مع الدلالات المقابلة، ابتداء من ضمير الفرد الذي أخذ يؤرقه إلى وعي الجماعة بمنظومة القيم التي لم تعد ملائمة للعصر، فإن التفسير السياسي يظل أقرب إلى طبيعة المقطوعة بحذرها ودهائها وكنايتها التي لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي كما يقول البلاغيون، لكن هذا المعنى الحرفي يظل غير مقصود بطبيعة الحال، وتظل القصيدة مفتوحة على الدلالات الشعرية الغنية بخيالها الخصب وإيقاعها الجميل وتمثيلها المدهش لروح الإنسان العربي في العصر الحديث.

أبو سنّة في موسيقى الأحلام

محمد إبراهيم أبو سنة واحد من كبار أمراء الكلام في الشعرية العربية المعاصرة؛ أصدر ديوانه الأول "قلبي وغازلة الثوب الأزرق" منذ قرابة أربعين عاما (١٩٦٥). وأخلص طوال هذه الفترة لإنبات الشعر وسقايته بماء الروح وذوب الثقافة، كأنه بستانيّ متخصصّ يعرف الفصول والورود ومواسم الإبداع الخصيب. لم يشرك بالشعر شيئا في حياته ، حتى الإعلام الذي أكل عمره الوظيفي في الإذاعة كان يؤديه من موقع الشاعر ومنظوره في الزهد والترفّع. وكان أقرانه يشعلون نار المنافسة في الستينيات بينه وبين أمل دنقل، وأيهما يقود حركة شعراء الشباب حينئذ ، فيردّ على ذلك بوداعة من لا يحسن صناعة الجبهات، ولا يودّ أن يمسّ قدسية الشعر، فينطلق بركان أمل بالرفض والغضب بعد ذلك ليحوّل الشعر إلى القصف السياسي العاصف، ويظل صاحبنا عاكفا على شجيراته الوريفة النديّة، يرويها بحكمة السنين ويخصبها بسماد اللغة، في كدح موصول لسياسة الشعر وترويضه بدلا من شعر السياسة الغدار المعاند والمعرّض خاصة لأفدح الأخطار. وها هو يخرج ديوانه الثاني عشر "موسيقى الأحلام" لينفث فيه خلاصة مقطّرة لشعريته، تتجلى في العنوان نفسه، الذي يوشك أن يكون تلخيصا لرؤيته عن الشعر؛ إذ يجمع بين إيقاعات الروح وخيالات الأحلام في سبيكة لغوية مدمجة، تتكثف فيها جينات الوعي الجامع للماضي والحاضر، والمستوعب لأشواق الغد المبهمة، بشكل مصفى، بعيد عن جنون الشعراء ونزقهم، وعبثيتهم الغالبة في صناعة الأساطير المدهشة. وحسبك أن تقرأ إهداءه هذا الديوان لذكرى الأستاذ الكبير "عبد القادر القط" حتى تدرك عقله وحكمته ووفاءه.

ماء الموسيقى:

لأن شاعرنا من هذه السلالة التي تؤمن بأن الموسيقى هي ماء الشعر المُتْرع برُواء الوجدان، ولعل هذا ما تبقّى من رومانسيته التي كان يؤكدها لويس عوض بإصرار، فإن القصيدة التي أعطت للديوان عنوانه تصبح أيقونة مجسّدة لإبداعه، وكاشفة عن شعيراته الدقيقة. وربما كانت هي التي أوحت إليّ بفكرة "البستانيّ" التي بلورت صورته في ناظري إذ يقول:

"أرخَى ساعدَه .../ واستندَ إلى جذعِ الشجرة

ارتجف قليلا .../ أوشك أن ينهار

تصبَّب عَرَقا .../ وعرفت بأن الحُمَّى/ تسكنُ جسد الشيخ

بكى .../ قلتُ له والإشفاق .../ يجيش بروحي

هل أجهدك الترحال؟ / أية عاصفة تهتزّ بوجدانك ؟/

هل بلغ الجَهدُ بشيخي .../ حد اليأس أم العجز ؟

انتفض وقال: بل الموت !

- أكنت عهدتك إلا بستانيّا/

تملأ أغصان الأملِ .../ بأزهار الغد

- ذلك بالأمس

- اليوم جدير بعواصفك ونيرانك

قال: وموت الموسيقى في الروح ؟

ذلك نعي الضوء إلى الأكوان" .

وتمضي هذه المرثية اللاذعة، في نسقها السرديّ الحواريّ بين صوت القصيدة وشيخه الذي يندب جفاف منابع الشعر، وتشقّق الأرض العطشى لمائه، في حركات موقّعة، بجملها القصيرة، الموزّعة على السطور، لترسم متتالية من الصور، لإنسان اليوم المتوحش الغارق في نهر الأحزان، ولتدفع ما في أسواق البشر من زور غلاب وزيف منتصر بطريقة مثالية بريئة. وكأن جنة الأرض قد تحوّلت فجأة إلى جحيم ينبذ الكلمات الكبرى التي روى عروقها عمالقة الشعر، من أبي تمام إلى المتنبي وأبي العلاء، بصدق جسور تنكّرت له الحياة. عندئذ ماتت الموسيقى في القلب وصمتت الروح عن الأنغام، ولم يبق لإنسان اليوم من الشعر سوى ما ينقّب عنه في جسد الأحلام .

هذه الأمثولة المباشرة التي لا تتوارى خلف المجاز ولا تندثر بالإبهام، توشك أن تكون بيانا يعلن فيه أبو سنة، بما يليق بفنّه من جلال وفطنة، مذهبه وعقيدته الشعرية، في التلازم الحتمي بين اللغة والنغم الجهير. والطريف أن الأصوات الغالبة على حقول الإبداع الشابّ في عالم اليوم لا تنفي ذلك وهي تستنبت قصائد النثر في "صوبات" جديدة، تزعم أنها تروى ببخار الموسيقى فحسب، مما لا يرضي البستانيّ الذي ما زال وجهه مفعما بملامح الطفولة فيؤثر الاستغراق في حلمه المعهود حتى تنجلي عنه كوابيس النهار من حوله .

غزل الحرية:

استطاع أبو سنه في سياسته للشعر أن ينفذ إلى صميم منظومة القيم التي تحكم حركة الحياة المعاصرة، وتخفف كثيرا من نبرة اليقين التي كانت تطوّق مسيرته، لكنه لم يفقد رؤيته للنجم القطبي الهادي الذي غنّى له كبار الشعراء، وهو الحرية، بالقدر الذي لم يكفّ فيه لحظة عن تطوير تقنياته التعبيرية وتنمية وسائله الإبداعية.

من هنا نراه يتحدث عن محبوبته الأبدية ، بمفارقة طريفة تعتمد على عملية القلب في التشبيه ، في قصيدته "غائبة كأنها الحرية" إذ يقول:

"لوّحي بالمرايا .../ التي في عيونك

حتى يعود النهار/ ساكبا نوره في ليالي الحصار

باعثا ورده في الأغاني/ التي نسيتها الفصول،

ومشتعلا في انخطاف المدار .

حالما بالبلاد التي تتقاعد / في آخر الليل

منذ نفاها التتار .../ ومنذ سباها الكبار

وإن لم يستطع أن يردّ/ الشبابَ إليها الصغار

وما زال تكوى معاصمها/ غابة من قيود

فإن خرجت من إسار / يعود إليها إسار" .

فإذا تذكرنا أن شوقي كان يرى للشعر منبعين أساسيين هما الطبيعة والتاريخ أدركنا أن حفيده الوفي يمتاح منهما بنهم شديد، فبعد أن غلبت صور الطبيعة على قصائده ورؤاه كما رأينا، يستغرق في تحكيم التاريخ وتزمين دوراته بنوع من الافتتان اللغوي، والتقطيع المتسق للجمل المتوازية، والهيام بنشوة القافية، وهو يحلم بعصور العروبة وتقلباتها الكبرى منذ التتار إلى سطوة نظم الحكم المطلقة في العصور الحديثة.

لكن اللافت في طريقة تناول الشاعر لهذه القضايا الشاغلة للرأي العام أنه ينفذ إليها بشكل مراوغ ، فالموضوع في الظاهر هو الحبيبة الغائبة، والمشبه به هو الحرية. لكن إيمان صاحبنا بمستقبلها أقوى وأنصع مما رأيناه في مرثيته السابقة للشعر، فهو يعلن بثقة كبيرة أمله في مستقبل الحريات التي أصبحت موضوع الغزل إذ يقول:

" ليبدأ عصرك / هذا الذي قد أقمنا / انتظرناه

منذ توارت عيونكِ / خلف الغيوم .

ومنذ تطاول للنجم / هذا الجدار

ومنذ تهاوت خيول المسرّات / للانحدار

لينصرم الليل ... / تأتي الدفوف

تزفّك في لحظة الانتظار" .

ومع ما تحتشد به هذه الأبيات من إشارات تحيل إلى كثير من النصوص والمواقف، فإن هذا اللون من "غزل الحرية" الذي امتدّ في الشعرية المحدثة ليمثل تيارا عميقا قد عثر في أشعار أبي سنّة على نغمته المشبعة بالدفء ، وقوافيه المواتية بمواطن القرار المطمئن ، وهو يتوالد في أنساق متسقة من التخييلات المتماسكة دون تشتت يمنع القارئ من بناء دلالتها الكلية .

المواجع السائلة:

لا يستطيع الشعر النابت في حضن التراث دون قطيعة، والمتصل بعمق بأصلاب العروبة، أن يتكتّم مواجعه أو يوارى تعبيره المباشر عن أحزانه ومواجده وهو يتناول الوضع العربي الراهن . إذ إن الإطار الموسيقي والتعبيري يجبرانه على البوح المتراوح بين النشيج والنشيد، فهناك بنية عقلية تضغط على النماذج المهيمنة وتقولب أشكال صياغتها، وقراء هذا النوع من الشعر لا يطيب لهم أن يتباعد الشاعر عن الحياة العامة؛ ويستغرق في عالمه الخاص. وربما كان هذا مرتبطا بدور الشاعر في مجتمعاتنا العربية وضرورات حضوره وتمثيله ومع أن أبا سنّة يغالب جاهدا هذه النزعة في شعره فهو مضطر في كثير من الأحيان إلى حضور الأمسيات والندوات، وإعداد ما يتلاءم معها من قصائد ساخنة ، تستجيب لحاجات الجمهور وتشبع توقعاتهم من كبار الشعراء ، وحسبنا أن

نورد سطورا يسيرة من قصيدته "أخي في العروبة" لنتأمل هذا النـوع مـن الشـعر العام بوظائفه الاجتماعية الحيوية وهو يقول:

"تعقّل ؟ ! / أخي في العروبة

لا تعترضهم / ودعهم يمرّون

فوق عظام أخيك/ وجثة أمك

إنهم أصدقاؤك !/ لا بأس أن هدّموا

بعض دارك / لتنعم بالجنة القادمة ! ...

تعقّل ! ودعهم يقيمون قبرك

تحت النخيل الحزين / ولا تنتفض

في وجوه الذين لخيرك جاءوا

هُمُ الأصدقاءُ .../ هُمُ الرحماءُ

فهيا تمدّدْ .../ومت في هدوءٍ

فإن عشتَ/ عش يا أخي في العروبة

كالغنم السائمة !/ لتنعم بالرحمة الدائمة" .

ومع ما في اقتطاع الأبيات من اجتزاء متعسّف فإن نـبرة التـهكم والسـخرية التي يفجرها الموقف في القصيدة ، وليست مألوفة في شعر أبي سـنة ، تشـير إلى قدرته على تطويع المواقف لضرورات الإبداع، وترويض الشـاعر الذاتـي لفضائـه حتى يتّسع لرؤية جماعته ويعبر عـن ضميرهم بـأقصى مـا يسـتطيع مـن صـدق وحكمة .

فاروق شوشة مع الجميلة في النهر

عندما يصل الافتتان بسحر اللغة إلى أقصى درجات النشوة في اعتصار خمرها، وتفجير شعرها، وتخصيب خلاياها بأنضج الخبرات الجمالية والإنسانية، فإن حلاوة التمثيلات التي تتولد منها، وعذوبة الإيقاعات التي تتشكل فيها، تبلغ من الحسن درجة الجنون التي كان يتحدث عنها الشاعر القديم في وصف صاحبته التي جنت من الحسن.

وفاروق شوشة قضى أربعين عاما من عمره يتغنى بجمال العربية، ويتعشّق شعريتها، ويسقي رحيقها لمن جفّت حلوقهم في هجير الحياة المعاصرة. ولا زلت أذكر ما قالته لي الدكتورة هدى عبد الناصر، من أن أباها الزعيم الخالد كان يحرص على سماع برنامج فاروق الإذاعي "لغتنا الجميلة" ليتذوق بلاغة نماذجه، ضمن طقوسه اليومية المنتظمة. وقد أصدر الشاعر منذ الستينيات حتى اليوم خمس عشرة مجموعة شعرية، تواترت بكثافة أعلى في العقد الأخير، مما يشير إلى خصوبة إبداعه وتدفقه في سنوات العمر المتقدم، على عكس ما يصيب بعض الشعراء من العقم المرير في مراحل نضجهم.

وديوانه الأخير "الجميلة تنزل إلى النهر" يغري بالقراءات والتأويلات العديدة، لأنه مفعم بعبق الشعر الأصيل، الضارب في غياهب الترميز والتجسيد في آن واحد، كما أنه يقبض على جمرة الوقت في ذبذبات العصر وبنص الواقع كما نعانيه، مما يعطى لنماذجه أبعادًا عديدة شيقة.

فوق غمام التجرّد:

فى قصيدته الأولى، التي تمنح الديوان اسمه، يغازل فاروق شوشة جميلته التي لا ندرى كنهها قائلا:

" كان بحر الصبابة/ يقطر من مقلتيها

ويقذف درّ مدامعه/ ثم يغرى بها الوج / حتى تلين..

وكانت على شطّه عاكفة / النوارس من حولها تتقافز

وهي تحدق في يمّها المترجرج / لا تستطيع التجرد

حتى تعاني من عُري حقيقتها / واكتمال بهاء الأنوثة فيها

وها هي ذائبة في العناق / ومشنقة من دبيب المحاق

تزلزلها هزّة راجفة / الجميلة في نهرها تتوضأ.. الخ"

فإذا أعملنا آلية التأويل، لمحاولة كشف الحجاب عن المقصود في الخطاب، استوت الاحتمالات العديدة في منطق النص، وتراسلت فيما بينها. إذ بينما قد تشير التاء إلى الأنثى في كل تجلياتها البهية، يجذبها النهر إلى منطقة الحقيقة التي لا يطيقها الناس ولا يصبرون على تجردها. كما تتراءى من خلال ذلك أيضًا أطياف القصيدة التي تغري عشاقها بالتطلع إليها واتهامها بالخيانة عند أية لفتة خارجة على المألوف.

وقد تجمل اللغة — وهي جميلة الجميلات عند فاروق شوشة — حركات النص وتتلبّسه بإحكام على قوامها الفاتن المعذب، النازف دائما عندما يتبدل لون نهر الحياة. وتبدو هي في جلالها ورقتها وقد

"أصغت/ لعل صباحا جديدا يجيء

تبدّل قوما بقوم/ ووجها بوجه

وتلعن كل المريدين/ طائفة طائفة

ما الذي غير النهر/ صار بلون الدماء

وماذا تبقى لها غير طعم المرارة

عبأت رئتيها بفيض النسيم

ومضت نازفة".

وسواء كان مرجع التاء هو الأنثى أو الحقيقة، أو ارتبط بالقصيدة أم اللغة؛ فإن النسق المجازى الذي تنتظم به، والتشكيل الإيقاعي الضابط لحركات مجموعاتها البيتية بأقفال تقع موقع القوافي، يجعل منها منظومة مشعة بالدلالات، ومحكومة بهندسة نصيّة تتوزع في جملتها على ثمانية تشكيلات، تسوّرها خواتم الفقرات، لتحكي قصة عشق النهر، وملامسته وعري الروح تجاهه. وتنتهي إلى الهرب النازف من وجهه في نهاية المطاف، في تمثيل أليجوري تتعدد دلالته بقدر ما تتسع حدقة القارئ في تأمله.

حائط الوطن العاري:

إذا كان الشعر المحدث قد بدل وظائفه الإعلامية في العقود الأخيرة، وعكف على تنمية تقنيات التخيل اللغوية، وتأصيل طرائق الشعرية الجديدة في التواصل الجمالي المبدع، فإن ذلك قد تطلب منه مداخل مختلفة لعوالم الإنسان والمجتمع. مرتكزها صدق البوح الذي لازم مسيرة الشعر دائما، وحافظ على روح الثقافة وزكي طبيعة الهوية العربية. وكلما التقى منظور المبدع بالرؤية المستقبلية لقومه، كان أنجع في التواصل معهم وتعميق وجودهم وجعلهم أكثر حياة وفاعلية. وفاروق شوشة الذي دأب طيلة عمره ليحتفظ للشعر بعرشه الرفيع في عالم اليوم المشتت يعرف كيف يمسك به جمرة الوقت، وهو يتأمل على "حائط الوطن العاري" صورة الفتى — أو الفتاة — وهي تربط حزام عفّتها الوطنية، فيرى فيهما ما يرد الروح إلى الأمة وينقذ إرادتها يرسم مستقبلها:

"مطفآت عيون يومك كالأمس / فأشعل بريق عينيك

جوابا/ وبادر إلى الفجاءات / وارحل

لا تقف / لا تقف / فما ثم منجاة

ولا تلتمس سواك دليلا

فليس غيرك للوقت/ ولا ثم حائط للتوسل.

الزمان الذي يداجيك بالعدل

سراب من الخرافة والوهم/ يرى فيك غاصبا

ويرى أرضك حِلاً لقاتليك/ وأنفاسك بغيا

ونور عينيك ذنبا / والعيش موتا مؤجل

..

يا صغيري الذي بكيت / وكم أبكي / غداة أصبحت ذرات جحيم

لعله يوقظ الموتى/ وأنفاس نسيم / بعطر أرضك تخضلّ

أنا ذا أحتمي بظلك/ يستشجر قلبي / تمتد فيك فروعي

يضحى يقيني سماء/ وجمر غيظي معراج بهاء

ويأس روحي ينحلّ.."

ولأن تجربة فاروق شوشة في توقيع الإلقاء، وموسقة الكلمات وضبط نهاية الفقرات، تستصفي جماليات الشعر العربي في كل عصوره، ولا تقف عند حدود كلماته الخاصة، فإنه يحرص على توظيف القوافي بعد أن يحركها من البيت

المفرد إلى الجملة الشعرية التامة، استثمارا للبنية الصوتية في تدوير البنية الدلالية، والانتهاء بها إلى خواتيمها التي تمثل قرارا مكينا ومريحا لكل من القارئ المستمع. على أن الصورة التي يوزعها في ثنايا القصيدة كي يتمم بها ملامح شهيده الفدائي لا تلبث أن تشف عن صورته وهو يخاطبه، فهو جزء حميم من ذاته، هو صغيره الذي يكبر بالفداء حتى يصبح دوحة يستظل بها الكبار، وتنبت في قلوبهم الأوراق الخضراء، وهو وإن لم يكن يملك سوى جسده الغض فقد أحاله إلى هالة من الضوء التي تملؤنا يقينا يقاوم الإحباط والعجز، ويفتح طريق الحياة للمستقبل إنها صورة مركبة يتم نسج متخيلها من خيوط حسية ووجدانية مرهفة قادرة على توصيل وهج التجربة التي لم تعد مجرد شأن عام خارجي بل أصبحت جرحا غائرا في نفس كل مواطن عربي يصحو وينام على وجعه.

أمثولة الجبل:

يقدم فاروق شوشة لهذا الديوان بعدة أبيات يختارها من بعض شعرائه المفضلين وفي مقدمتهم أبو الطيب ورهين المحبسين لكن اللافت في هذه الإهداءات هما نصان لمهيار الديلمي وصلاح عبد الصبور يقول بيت مهيار:

" ملكت نفسي مذ هجرت طمعي / اليأس حر والرجاء عبد"

ويكمل له صلاح عبد الصبور بأبياته التي ينذر فيها قومه بأنه سيمارس حريته في القول، حتى لو "اعتصموا بأعالي جبل الصمت"

ومعنى هذا أن شاعرنا يعلن تحرره من قيود الرجاء والطمع، ويؤثر أن يقول كلمته ويمضى مهما كان الثمن. بيد أنه وهو الذي تدرب على لغة المجاز والإشارة يجد نفسه مسوقا لتشكيل عدد من التمثيلات التي لا تجرح الحس العام وإن كانت تدين حياة الناس وتهجو زمانهم الرديء. في قصيدته المطولة "الجبل" يقدم أمثولة مكثفة لرؤيته الشاملة واشتعال جذوة الأسى في حنايا

قلبه، إذ يقول في عدة حركات نجتزئ منها حركتين فقط للإشارة إلى طبيعة هذا الموقف الوجودي المحتدم:

" قلت:

أستأنس الآن هذا الجبل / ثم أبني من الصخر بيتي

غيري يشيد منه البروج / يدشن فيها مواليده

ويتابع دورة أفلاكه / غانما / فاتكا

ويلفلف أحلامه في الشفوف

وسوانا من الهمل العابرين

يلاحق مأمنه في الكهوف:

الجبال تدور مع الوقت

تسطع في وقدة الشمس / فارعة

تستفز الصعود إليها .."

والملاحظ على هذه اللغة أنها مكتفية بذاتها، تضمر مرجعيتها في نماذج البلاغة العليا من النص القرآني والشعر الكلاسيكي المعتّق، لا تكاد تحمل بصمة التحولات التعبيرية في نسيج الكلام المعاصر من فرط امتلائها بنسغ النصوص القارة في أعماق الشعر العربي، لكنها، وهذه هي المفارقة اللافتة ، لا تلبث أن تشفّ عن لون من الوعي الشقي المحدث في كثير من التفاصيل والأوضاع الكلامية وهي تقابل البروج بالكهوف وترصد حركة الإنسان في عودته من كدح العمر ساغبا يقول:

" صاغرا/ عدت من رحلتي

كاسفا أتساند/ ظلي يلاحقني

من أمامي وخلفي / وأشواك أعثر

مصطدما بانهمار الظلال

ومشتبكا بانعقاد الطيوف

وأخدود حزن بقلبي

دفنت به ثلة من رفاق

وثلج بنفس/ رضيت به

رجعت إلى حائط لم أجده..

ولكنه ما يزال الجبل/ شاخصا

فارعا/ في الفضاء المخيف"

ثم يتابع المدن وهي ترحل في الغيم وتفلت من يديه كالسراب، بينما يبدو — وهو القابض بكلتا يديه على حريته، المبتهج بغنيمته، معتصما بجبل أقانيمه الثلاثة في تمجيد الأنثى التي تضفي بهاء على الكون، والتغني للحقيقة التي تفضح الزيف، والتعشق في اللغة وشعريتها التي تمنح الوجود جماله واكتماله.

فاروق جويدة وشعر التواصل الجمالي

أصدر الشاعر المبدع فاروق جويدة هذا العام ديوانين متعاقبين، قدم أولهما للقراء والأصدقاء بشجاعة وزهو وهو "قصائدي في رحاب القدس" بينما مدّ يده بالديوان الثاني على استحياء وصمت، نظرا لحساسيته الشديدة تجاه المناخ العام، وهو "في ليلة عشق"، والواقع أنهما يمثلان معا تلك الجديلة الذهبية التي برع فاروق جويدة في تضفيرها من العشق وروح الاستشهاد في الحب والحرب. وهي جديلة وجدانية المنبع، مثالية الهوى، عالية الحرارة، شديدة الاستجابة لنبض الجماعة في الحياة العامة ولخفق القلوب في حنايا ضلوع الأفراد، في خلواتهم العاطفية في آن واحد. فاروق جويدة يعبر بهذا المزاج الحلو الرائق عن أبرز مدرسة للشعر التعبيري في الأدب المعاصر، وهي الامتداد الطبيعي للتيار الوجداني عندما يجمع بين القومي والشخصي ويتأسس على منطق التواصل الجمالي متعدد الأطراف، حيث يتمثل عطر الأسلاف مغنيا على إيقاعاتهم المحببة، في استحضار لأوزانهم وسلالات قصائدهم، بينما يدوّم حول أبرز شواغل الأمة ويكرس منظومة قيمها، مما يجعله يضمن درجة عالية غير مسبوقة في زماننا هذا من استجابة القراء وتواصلهم الحميم معه.

وإذا كان هذا الأسلوب الناجح قد أثار حفيظة شعراء الحداثة، ونعم بفردوس القبول الجماهيري فلأنه يضرب في جذر التاريخ القريب للشعر العربي ويوظف منجزاته، وقد كان نزار قباني الذي صبغه بلمسة حسيّة واضحة ملائمة للطبيعة الشامية هو الذي أشعل به حرائق السياسة والعشق، بينما آثر فاروق جويدة أن يضمخه بعطر التوازن المعتدل والنغم الهادئ دون أن تخمد جذوته في إلهاب حماس القراء والاستئثار بإعجابهم. ولنقرأ هذه الأبيات من مرثية جويدة لنزار والتي ضمنها ديوانه عن القدس لنلمس هذه الصلة الحميمة بين العالمين في مثل قوله:

"نهر من الحب.. بركان من الغضب

كيف التقى الماء في شطيك باللهب ؟

منذ امتطيت جواد الشعر منطلقا

نحو السحاب رأينا الشعر كالشهب

كيف التقى البحر والبركان في قلمٍ

وكيف صارت خيوط العشب من ذهب

....

هذا الغريب الذي يغفو على كفن

من الجليد إمام الشعر والطرب

هذا الغريب الذي يمضي بلا صخب

كم أشعل الكون بالنيران واللهب

منفى غريب، وقلب حائر، ويد

مشلولة الحلم في سجن من الغضب"

واللافت للنظر أن قصائد ديوان القدس كلها من النمط العمودي الموزون المقفى، وكأنها تستغيث بصلابة البناء الشعري المتوارثة لتعيد ترميم الروح القومية المتهافتة، وترتمي في رحاب الإيقاعات المألوفة لتحافظ على هواء التاريخ ومياه آباره القديمة. ومن هنا فهي تغرق في ندب الماضي والتفجع على أمجاده، تستنجد برموزه وأبطاله – يحتل صلاح الدين مكانة مميزة في قوائمهم– وتستثير

النخوة الدينية لإنقاذه. دون أن تمضي في محاولة اكتشاف التغيرات الجذرية في أنساق القيم المعاصرة ولا قراءة وجه المستقبل بالشروط التاريخية المجحفة لعالم اليوم. بل تكتفي بتيارات الحزن والشجن والحسرة الرومانسية على فردوس الماضي المفقود. مما يعتبر ملحما فارقا بين إمام الشعر كما يسميه فاروق وبينه، حيث كان نزار قباني حتى آخر لحظاته أشد قسوة على نفسه وعلى أمته العربية من أن يعفيهم من تقريعه ونقده وغضبه المقدس.

ربما كانت قصيدة فاروق جويدة "مرثية حلم" من أوفق نماذج النجاح في تحقيق هذا التواصل الجمالي الذي أعتبره سمته المميزة، حيث يتجلى سحر الشعر وقوة بلورته لرؤية الجماعة إذ يقول:

"دعني وجرحي/ فقد خابت أمانينا

هل من زمان/ يعيد النبض.. يحيينا

يا ساقي الحزن/ لا تعجب ففي وطني

نهر من الحزن/ يجرى في روابينا

....

يوما بنينا قصور المجد شامخة

والآن نسأل عن حلم يوارينا

أين الإمام رسول الله يجمعنا

فاليأس و الحزن/ كالبركان يلقينا

.....

القدس في القيد / تبكي من فوارسها

دمع المنابر يشكو للمصلّينا

حكامنا ضيّعونا حينما اختلفوا

باعوا المآذن والقرآن والدينا

..

لا القدس عادت / ولا أحلامنا هدأت

وقد نموت / وتحيينا أمانينا

ما أثقل العمر.. لا حلم ولا وطن

ولا أمان.. ولا سيف ليحمينا".

وإذا كان المجال لا يتسع لإيراد كل مقاطع هذه القصيدة الشجية وتحليلها، فيكفي أن نشير إلى أنها تنتمي إلى السلالة النونية الخلابة في ديوان الشعر العربى، أشهر جدودها قصيدة ابن زيدون العاطفية الرنانة:

" أضحى التنائي بديلا من تدانينا

وناب عن طيب لقيانا تجافينا "

وهو ذاته الوزير العاشق الذي خلده فاروق جويدة في مسرحيته الشهيرة، وأقرب آبائها رائعة شوقي الوطنية:

" يا نائح الطلح أشباه عوادينا

نشجى لواديك أم نأسى لوادينا"

وبينهما تاريخ من الإيقاعات الفاتنة التي لا يقتصر تأثيرها عند التناصّ معها على توظيف القوافي وتمثيل أوضاع الكلام ولفتات التعبير وأشكال المجاز فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى خلق الحالة الشعرية المناظرة، وتكييف الرؤية الفكرية المباطنة، كما تتجلى في النسق القيمي المنبثق من المجال الجمالي ذاته، وهو يتركز هنا على محور الفقد والضياع من جانب، والتعلق بأمجاد الماضي وطاقته الروحية الزاخرة من جانب آخر. مما يجعل هذا الموقف النقدي للحاضر لا يمتد إلى اختبار جذوره في مأثورات الأسلاف، استشرافا لقوانين مستقبلية جديدة، قد تؤدي إلى تشكيل منظومة قيمية حديثة تتوافق مع الشروط التاريخية لعالم اليوم.

قسمات العشق:

إذا ما انتقلنا إلى الضفة الأخرى من عالم فاروق جويدة الشعري المتمثلة في ديوانه الثاني"في ليلة عشق" وجدنا أن قرابة نصف قصائده قد وردت من قبل في المجموعة الأولى التي تعد بمثابة مختارات قومية، مما يؤكد وحدة الموقف العاطفي ومثاليته الوجدانية لدى الشاعر. كما نتبين أيضا أن الخيوط التي تشد التيار الأول في تواصله الجمالي مع ذاكرة الأسلاف وقيم الحاضر السائدة ومزاج القراء هي ذاتها المحركة لشعرية العشق لديه. لكننا إذ نتأمل قسمات نصوصه الناضجة ندرك طبيعة اختمار موقفه، واستثماره لمنجزاته التعبيرية السابقة، وتشكيله لرؤية متميزة فارقة، لقد أضحى شاعر الحب المجنّح أقرب إلى المساس بعصب التجربة الحية لمن أخذ يتقدم في خمسينيات العمر وتمتلئ حنجرته بماء الخبرة المعتقة.

يقول فاروق جويدة في واحدة من أعذب قصائده، وهي التي تعطي للديوان عنوانه " في ليلة عشق":

"في ليلة عشق صيفية

في لحظة حزن وحشية

ما أجمل أن أجد امرأة

في ساعة ضيق

تشرق كالفجر على العينين

فيغمرني شلال بريق

تتقاسم حزني كالأطفال فألقاها

بيتا وحنانا وأمانا ووفاء صديق"

نلمح على التوّ ارتفاع درجة الوعي الشعري بالأنثى من حالة الحب الرومانسية الساذجة الأولى، واكتساب نبرة الشاعر الكبير ثراء إيقاعيا بتعدد أطوال التفاعيل وأنواع القوافي، وخصوبة في الخبرة الوجودية بالحياة، حيث تجسد المرأة زوجة وصديقة وصاحبة أنس الروح وملاذ النفس وسكينة القلب، كذلك نلمس ثراء التعبير في الجمع الرشيق بين لحظة الوجد ولمسة الحزن المتوحش، وصدق الإحساس الطفولي وارتباطه الحميم بحاجات الشعراء الإنسانية.

هنا لا نواجه متخيّلا بريئا منخلعا عن الذات مبتوت الصلة بالواقع الفج المعاش، بل نشعر بلفح حرارة الهم الإنساني وهي تثقل على قلب الشاعر الموجوع، وتجعل عينيه تفيض بالشجن المنكسر مع قطرات الضوء، هنا تلوح آثار العمر على جبهة الإنسان، وتكتسب الكلمات نضرة التجربة وحلاوتها اللاذعة إذ تقول :

"أجمع أشيائي خلف الصمت/زهور خريف بريّة

ودموع تهدر من عيني/كسحابة ليل شتوية

وطريق خاصم أقدامي /في لحظة خوف همجية

ومساء يسأل في ألم/عن ليلة عشق صيفية

عن حلم نام بأيدينا/طفلا بثياب وردية

وامرأة سكنت أعماقي/ في قصة حب أبدية".

حيث يعود الشاعر للانتظام في نسق القصيدة العمودية الصارم متشربا رحيق سلالات شعرية عتيقة في رثاء خريف العمر وتمثيل لحظة الضياع بإسقاطه على ضياع الطريق من القدم أو اعتبار الحب مجسدا في الطفل. واستثارة الطاقة الوحشية الخامدة في علاقة الرجل بالمرأة عندما تتقطر في نقاط ضوء تجذبه إلى كوكبها الدوار أيا كان اسمها ورسمها ، في عناق أبدي متوحد على تعدد الفصول والتجليات. كل ذلك يجعل شعر فاروق جويدة الزاخر باللوعة محققا لأشهى وأرق لحظات التواصل الجمالي مع عامة القراء.

شوقي بزيع في سراب المثنّى

هو شاعر لبناني، يشارف الخمسين من عمره، أصدر أول دواوينه منذ ربع قرن تقريبا، بعنوان "عناوين سريعة لوطن مقتول" إبّان محنة لبنان. وبلغ عطاؤه الإبداعي اثنتي عشرة مجموعة شعرية بانتظام لافت، حتى ليعتبر اليوم من أنضج الأصوات التي تسقي بماء الشعر روح اللغة في الشام كلها؛ ببلاغتها المحدثة وصبواتها المدهشة. وتقيم التوازن الدقيق بين نزق الانخلاع من المأثور وشهوة اكتشاف الآبار البكر، مع المضيّ صُعُدا نحو توثيق التزاوج الحر بين الموسيقى والكلمات لتجاوز حالة الهجر الحاد بينهما، لدى أنصار الشعرية النثرية المضادة، وقد انتشرت من الشام ذاتها إلى مختلف أنحاء الوطن العربي .

ربما كان انصهار شوقي بزيع وأقرانه في محرقة الصراع الأيديولوجي في لبنان، واعتصامه بحبل العروبة، وتشبثه بنموذجها الإبداعي المحدث، هو الذي جعل لتجربته فرادة، وأعطاها قواما متميزا، مع براءته التامة من روح التكرار والتقليد، وجهاده الدؤوب لافتراع دروب لم يسبق إليها من قبل في تنمية تقنياته الفنية في التعبير الشعري.

ولنقرأ خبر هذا الصراع المحتدم في أولى قصائده في ديوانه الجديد " سراب المثنى " إذ يقول :

" شاخصا من سفح نفسي/نحو ما ليس يُرى/ من كلماتي

ذلك البرق الذي أبصره لمحا/ يُرائي حجبا أخرى

ولا أملك من رأسي / سوى أخيلة عمياء

تمحوها غيوب الشبهات.

تتنادى لُججي مع نفسها في غابة الذكرى

كما لو أن أعضائي عراك/بين ذئبين

أنا الوادي الذي يقفر/ بين الشكل والمعنى

وما من فكرة شوهاء/ إلا خلتها حبل نجاتي" .

فيطلعنا في هذا التمثيل الحسّي العنيف، على تجاذب قوى الإبداع داخل الشاعر، وجنوحه المستطير لتجاوز منجزاته السابقة، وارتياد الآفاق العمياء من ناحية، مع ما يحدث للحياة ذاتها من تحولات لا يقرّ التعبير عنها، وتجسيدها في إطار ثابت من ناحية أخرى. فالواقع أن الشعراء عندما يصفون — بمثل هذا الصدق والإخلاص – عمليات تخلق إنتاجهم، يمسكون ببذرة الوجود ذاتها، وهي تتحرك طافرة بالنمو المبدع، لتمثيل توالدها الخلاق . وربما كان المخيال الإنساني، في تخميره لأساطير الرحلات المحاطة بأخطار الخدع ونداءات الغواية هي التجسيد الحي لطاقة الخلق لدى البشر. وكل التمثيلات الرمزية لعرائس الشعر وشياطينه، مجاز لحركة الإنسان تجاه مصيره. من هنا فإن لغة شاعرنا لا تلبث أن تبعث مذخوره الثقافي، وتستثير كوامنه، إذ يمضي في تصوير هذا الصراع قائلا :

" لا يدي تكفي لكي أجتاز / هذا الأرخبيل المُرّ

لا بوصلة تهدي / ولا صحراء تستنبح أصدائي

لكي أرفو بقاياي / بما يحملني معراجه المهتاج / فوق الظُلمات

كلما آنست من شعري يقينا

راودتني عن جنوني لغة / غير التي أعرفها ،

كلما حالفت أرضا أنكرتني خطواتي

أين ألقاني إذن؟ / في أي نيراني أنا ؟

وعلى أي شفير / سوف أحصى شهواتي "

وإذا كان القارئ يلتقط في هذه الأبيات، إشارات التناصّ مع اللغة المقدسة، فإنه لا يلبث أن ينطرح أمام أسئلة مصيرية، لا تكتفي بالإجابات المفعمة باليقين في النصوص المستقرة، بل تتوق إلى كسر جدار الصمت المتاخم لهذا اليقين، وتتطلع لاستشراف عوالم الغيب ورؤى الشهادة، للإطلال على آفاق الإبداع في الحياة واللغة، على غير نظير سابق، وهو ما يجعل جنون اللغة الشعرية معادلا لتجدد الحياة الروحية للإنسان، ويحيل كبار الشعراء إلى دعاة مسالك جديدة في التخييل والتمثيل، يفتنون أتباعهم، ويحرضونهم على اجتراح خطيئة التساؤل المندهش عما يبدو بديهيا ومعروفا لدى غيرهم، يثيرون بذلك شهوتهم لتجديد المعرفة، واتخاذ الموقف وتحديث اللغة في آن واحد.

سراب امرئ القيس:

يصعد شوقي بزيع إلى النبع الأول في تيار الشعرية العربية، عند معلقة امرئ القيس، فتثيره الصيغة الأولى لمن قصّد القصيد وأرسى تقاليده، على أساس خطاب المثنى، بدلا من المفرد والجمع في قوله:

" قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل ".

يستحضر شاعرنا صورة الملك الضليل، وعالمه العاصف، وامتداداته في السلالات الشعرية التي انبثقت منه، متسائلا عن سر التثنية في خطابه، وفتنتها الساحرة بقوله:

" لم يكن، أغلب الظن، إلا وحيدا

كما ينبغي أن يكون الملك.

لم تكن غير صحراء / تلك الحياة التي اندلعتْ

تحت مرمى النظرْ

وحده كان في ذلك التيه

منقسما حول جمر الخطيئة

ما بين أمر مرير / وخمر أمرّ".

وإذا كانت ذاكرة القارئ تنهمر عندئذ بأقوال امرئ القيس الشعرية والمصيرية وهي تتراءى خلف كلمات شاعرنا، فإن الوضع الجديد الذي تأخذه في هذه اللوحة الصحراوية، رمزا لعالم الشاعر المتوحد، والمنقسم على ذاته منذ الأزل، يبرز جوهر الوجود، ورسالة الشعراء فيه، برؤية صافية عميقة. فهم يختزلون الكون في واحد، وينصبون عرش الكلمات وسلطتها كي تتجاوز عروش كل السلطات. وهم يبلغون في صناعة خبرات الناس، الجمالية والحياتية، بهذه الكلمات، ما لا تبلغه تجارب التاريخ الطويل. وتظل صيغة التثنية التي شرعها امرؤ القيس مصدر الدهشة والتساؤل:

" فلماذا إذن ؟ وبمن صاح ذاك النهار : قفا؟

وهو يجعل من يأسه سيد القافلة .

من هما ذانك الواقفان/نهارا وليلا

على جملة لا تبارح أيامه المائلة

نحو صفصافة في غروب القصيدة

والمستهلّان في كل عصر

هبوب النساء الحنون / على أحرف المدّ

والحادبان على سكرة الحب / حدب الرمال على القافية ..

كان يكفي المنادى نداء يتيم/ ليصبح عين المنادى

وأنثاه في التثنية .

كان يكفيه أن يشعل الرمز/ في الأبجدية

كيما يصير الهتاف الطويل / الأمانة والأمنية "

وهكذا تصبح صيغة التثنية كناية عن ازدواجية اللغة، وهي تعبر عن ثنائية الحياة بين الرجل والمرأة، بين الوجود والعدم، بين الشعر والصمت، لتكشف أسلوب الشعر في تمثيل مفارقات الحياة. ولا تقف هذه القصيدة وحدها لتشف عن تأملات الشاعر في تراثه الإبداعي العريق، فمجمل قصائد الديوان تتغيا ذلك الهدف، إذ يأخذ حينا في استكناه أسرار حروف العلة من منظور تخييلي شعري، فيتصور لكل من الألف والياء والواو تاريخا مفعما بالشجن في ضمير اللغة وآدابها، ويأخذ حينا آخر في استقراء حكاية نون النسوة وتاء التأنيث، مما يشي بصنعة الشاعر في تدريس اللغة وتحليل نصوص الأدب، ولكنه يفعل ذلك بطاقة شعرية عارمة تعرف كيف تشرب ماء الشعر وتسقيه للقارئ بنهم لا يعرف الريّ ولا يمل العذوبة .

تهيؤات ابن أبي ربيعة:

يتقمص شوقي بزيع في هذا الديوان أصوات عروة بن حزام وغيره من الشعراء العذريين فلا يتوهج شيطان شعره بالتماهي معهم، لكنه عندما يداعب تهيؤات عمر ابن أبي ربيعة — سيد الغزل الحسّي – تتفجر في أبياته شهوات الكلام وطرائقه المثيرة . وكأن الشاعر الأموي القديم قد وهب أقنعته لشعراء الشام الكبار من إلياس أبي شبكة إلى نزار قباني، في سلالات ناضجة ومهجنة، كل منها يبتكر أشكالا جديدة من جنات الحس وشهوات الروح.

فيقول شاعرنا في هذه التهيؤات :

" سمعت في قرارتي / وقد توحد الشيطان والملاك في

وانتبذت من دمي أشده / هتاف صائح يصيح

بين مخلب الفراغ والأبد

حيّ على الجسد / لا حيّ إلا زائل

ولا حقيقة أدل من غيابة الثرى

وكل ما يطوف في ملاءة الوجود / من أهلةٍ

وما تجيّش الأمشاج في عمائها / بدْ ..

حيّ إذن على الجسد

إذا الشفاه استُعْسلتْ

وآذنت بما يسيل من رضاب سلسبيلها

وشفّت الخصور عن مسيلها الجسور

والنهود كوّرت على الصدور / كقبة الفلك

فخُضْ بما جمعت من إتاوة الصبا

غمار ما يطيب لكْ" .

وإذا كان للفن أخلاقياته التي لا تتطابق مع الأعراف العامة بقدر ما تبتكر جماليات توقظ حسّ الإنسان بالحياة وتضاعف متعته بها، فإن الشعر ما فتئ منذ أزمنته الأولى يعمد إلى تجديد الشعور عن طريق انتهاك اللغة المعتادة للتعبير عن الدهشة المنعشة والوعي المتحفز. وقد استطاع كبار شعراء العربية في مختلف العصور أن يحافظوا على مساحات عريضة من حريتهم الثقافية في موقفهم من الجسد. كما استطاعوا أيضا أن يضمنوا هامشا واسعا من حرية الحركة للعقل والفكر، وظلت منطقة التخييل المبدع والتصورات المبتكرة في الفن والأدب والعلم والثقافة من أبرز مميزات الحضارة العربية . ولم يخفت صوت مدرسة عمر بن أبى ربيعة في الشعر العربي منذ بشار وأبى نواس إلى شعراء التهتك والفتك في كل العصور القديمة والحديثة، وظلت جدلية التحرر والمحافظة فاعلة في النسق الثقافي العربي طبقا لمراحل الازدهار الإبداعي أو الخمود الفكري، لذلك فإن ضيق بعض المثاليين في مجتمعاتنا اليوم من مظاهر التحرر في التعبير يتناقض جذريا مع طموحهم للتحرر السياسي والاقتصادي، لأن المنظومة المتناسقة لا تعرف التمييز بين هذه المستويات المتراسلة .

ويظل تيار الشعر الحسيّ الذي نماه الشوام في سوريا ولبنان ولقي من حفاوة القراء العرب وترحيبهم ما يعتبر تأكيدا لضرورته مؤشرا لما يشبعه لدى الإنسان العربي من شهوة الحرية بكل مستوياتها . وربما كان شعر شوقي بزيع — وهو لا يسرف كثيرا في هذا الاتجاه — يمثل نموذجا متوازنا للحفاوة بالجسد والابتهاج بفرحة الحياة عبر قصيدة مفعمة بالحيوية والنضرة، تعيد للحضور الشعري المتألق والجسور كثيرا من بهائه وهي تعانق رموز التراث الخصب لتجدد الوعي بالحياة المعاصرة .

حسن طلب في مواقف أبى علي

حسن طلب من أقطاب شعر السبعينيات، في مصر والوطن العربي، لكنه يتميز عن رفاقه بأمرين يجعلان منه قطبا متفردا، وإن لم يكن وحيدا. أولهما عشقه الشديد للغة، ومغامراته الجريئة في افتراعها، وتشقيقها وتنمية شعريتها، مغازلا حروفها وصيغها، حتى ليكاد يصبح متعبدا في محراب اللغة مستولدا لآياتها التعبيرية. الأمر الذي يفضي به في كثير من الأحيان إلى أن يشتط في التلاعب بها ومعها، ويتكلف في معاقرتها ما لا يحمده القراء، مثلما فعل في ديوانه " آية جيم" .

والمفروض أن الأمر الثاني يكفكف قليلا من آثار هذا الغلو في التفصّح، وهو ما سنرى مظاهره في المجموعة المدهشة الجديدة التي نشرها له المجلس الأعلى للثقافة مؤخرا بعنوان طويل وطريف "مواقف أبي علي وديوان رسائله وبعض أغانيه"، مع أنه لا يتجاوز إلا بقليل مائة صفحة. ومن الواضح أن التفلسف — بالمعنى الإيجابي للعبارة — هو الذي يغلب على العنوان، ويحدد السمة الثانية لشعرية حسن طلب، فقد استغرق في بحوث الفكر الفلسفي، وحصل على درجة الدكتوراه فيه، واشتغل بالعمل الأكاديمي، وأقام جسرا متحركا بين مشروعه الشعري وإنتاجه الفلسفي، حتى ليعدنا بأن له قيد النشر كتابين جديدين أحدهما عن "أصل الفلسفة " في المصريات القديمة، والآخر قصيدة طويلة بعنوان " حجر الفلاسفة"،إضافة إلى كتابه الهام والمثير عن " المقدس والجميل" .

لكنني سأترك حسابه الفلسفي لأهل الصنعة، وأنصت إليه معكم شاعرا مبدعا وشجاعا، لنرى كيف يجتاز عقبة التواصل مع القراء، وكيف يبتكر في هذه المجموعة الصغيرة إطارا جديدا لشعر الرسائل، المفعم بالحيوية ونضرة الروح، للتعبير عن موقف الإنسان المثقف في عالم اليوم. وأبو علي الذي يحدد

مواقفه الآن طبقا لعنوان الكتاب، ليس أبا علي القالي صاحب الأمالي، ولا أبا علي الفارسي اللغوي، ولا شوقي الذي دهش ولم يصدق أنه أصبح أبا فقال بيته الطريف:

" صار شوقي أبا علي في الزمان الترلّلي"

ولا حتى عبد الوهاب البياتي رحمه الله، أشهر أبي علي في العصر الحديث وأكثرهم حضورا في الذاكرة الأدبية، ولكنه حسن طلب نفسه الذي أخذ يتربع على تخت الكتابة وينشئ ديوان رسائله، وينشد بعض أغانيه التي لا تخلو من شجن مصفى، وعذوبة مركزة، وقدرة على تشكيل التنويعات الموسيقية والدلالية النابتة من أوراقها. ولنتأمل مثلا قوله:

"حجر على كبدِ

عيناكِ ؟ أم أزلان في أبدِ

شفتاكِ ؟ أم هاتان فاكهتان من زبدِ

ويداك ؟ أم هاتان مروحتان أخلاقيتان (؟)

وشمس عريكِ تحتمي بالغيم، أم معشوقة قد حوصرت

فتحصنت برموز عاشقها، وغلائل الزردِ.

وأنتِ ؟ أم الجمال الحرّ

حور نفسه، فانحلّ، حتى حل في جسدِ

وظلكِ ؟ أم خيوط من ظلام الضوء

شدتني بحبل، ليس من مسدِ ."

ويتجلى الوله اللغوي في هذه المقطوعة في بعث صيغ تراثية عريقة لم تعد تتراءى في معجم الشعراء، مثل غلائل الزرد وحبل المسد، وفي صياغة جمل مكنزة مكثفة مثل "جمر على كبد" أو "شمس عريك "، أما النزوع الفلسفي فيبدأ مع آحاد الأزلين مضافا إليهما الأبد كله، ليستمر في هاتين المروحتين الأخلاقيتين —ولا أعرف كيف تكون المراوح أخلاقية، اللهم إلا إذا كنا بصدد تحريف طباعي – كما يتجلى التفلسف أيضا في رموز العشاق وحلول الأجساد وظلام الضوء. ومع كل هذه الإحالات التي تذكرنا بعيون الشعر القديم والنصوص المقدسة والشذرات التراثية، فلسنا على يقين من أن الشاعر يتغزل في امرأة من لحم ودم، تأكل الطعام وتمشى في الأسواق، أو " المولات" الفارهة المعاصرة، أم أنه يتكلف صناعة نموذج على عينه من" الجمال الحر" لا يكاد يتوفر إلا عند فيلسوفة مثله، أو هو يغازل الحقيقة المطلقة، أو ربما يبحث عن حجر الفلاسفة. حسبنا من كل ذلك أننا نقرأ المقطوعة فنتلذذ بذوب اللغة الشعرية المقطرة، ونتأمل شوارد الدلالات دون أن تعوقنا القافية المقيدة عن متابعة النص في شروده الجموح عبر مقطوعات أخرى، تستفتح بالمطلع ذاته "جمر على كبدِ" لتستغرق في نوع من الوجد اللغوي، بثمد الحب ونكد الزمان وغير ذلك من أضاليل التعبير الذي تفضي إليه نشوة اللغة، لا حرقة التجربة .

واللافت أن معظم قصائد المجموعة مؤرخة في عقدي الثمانينيات والتسعينيات، باستثناء هذه المقطوعات التي تسبح في أبد الشاعر، وكأنها تنتمي إلى جوهره الباقي على مر السنين، ولست أدري لماذا لم يدرج القصائد المؤرخة في العقدين الأخيرين في مجموعاته الشعرية الخمس التي أصدرها إبان تلك الفترة، وكأنه يحتفظ لنفسه دائما بفلذات من إنتاجه، لا يفرج عنها إلا في الوقت الذي يشاء كما سنرى ذلك في بعض إشاراته.

شعرية التراسل الحميم:

لكن مفأجاة هذا الديوان، تكمن في مجموعة الرسائل التي يبعثها الشاعر إلى زوجته "أم علي" فيبلغ بها أقصى درجة يمكن أن يصل إليها من نضج إبداعي، إذ يتخلص بضربة واحدة من أسر قيوده السابقة، ويتدفق بسلاسة تعبيرية لا نظير لها في كتابته السالفة، حيث يبلور رؤية ثاقبة للعالم، تكسر قشرة اللغة والتفلسف، لتطل على حركة الحياة. وهي ست رسائل حيرتني في الانتقاء منها، إذ كلما فرغت من قراءة إحداها عزمت على الاستشهاد بها، فإذا ما تجاوزتها إلى التي تليها وجدتها أقوى وأمتع حتى الوصية الأخيرة . والمهم أن هذه الصيغة المبتكرة للرسائل سبق أن وظفها عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور وفاروق شوشة مؤخرا، لكن أحدا منهم لم يضفِ عليها هذه المسحة الحميمة من شعر البوح العائلي الحنون. وحسن طلب يستهلّها باعتراف مثير، يلخص رؤية الشعراء لأنفسهم ورسالاتهم باعتبارهم أنبياء وشياطين في الآن ذاته، فهو يقول:

" يا أم علي :

ما من أحد سوف يزملني غيرك

في هذا الليل العصبي

ما من أحد سيدثرني، فإليّ إليَ .

فأنا أمس رأيت، كما يتراءى للنائم

أني لي وجهان، رأيت كأني اثنان

فشيطان ونبي ....الخ" .

لكن هذه الفكرة ليست بؤرة الدلالة ولا بيت القصيد في الرسائل، بل هي مجرد مدخل تفرشه له ثقافته التراثية، و لعلها أن تكون اعتذارا مسبقا عما قد توصف به كلماته من ضلال، فهي مجرد هذيان نائم، وليست وحيا نبويا ولا شعريا. على أن ضلالات الشاعر من تلك التي يستحبها العصر الحديث، فهي في النقد السياسي والاجتماعي والأخلاقي للوجود، وهي مصوغة بنبرة عذبة تجعلها قريبة إلى قلوب القراء ومعبرة عنهم، حيث يقول في الرسالة الثانية "بئس العثرة":

" يا أم عليّ

من فضلك لا تصغي لأقاويل

يرددها أهل الحيّ

هي محض أباطيل، فلا تثقي أرجوك

بما قد قيل، وما سوف يقال ..

أنا ما كنت ضعيفا في ذاك اليوم، حرام أن أغبنْ

ما كنت –كما تدرين– لأجْبُنْ

كم جاهرت برأيي، لكن ماذا كان عساه يفيد الرأي .

وتظاهرت، وحرضت زميلي في العمل وجاري.

وجعلت شعاري:

فليسقط عهد الجهل، يسقط عهد الذلة والبغي .

لكني فوجئت بخصم مقتدر، وقويّ

وتكالب حشد من كل مكان في القطر عليّ ..

لكن سبقتني أيدي الحراس إليّ

قادوني في التو، إلى أن وقفوا بي عند كبير لهمو

في أقصى البهو، وقالوا : اركع!

قالوا : امش على أربع !

قالوا : قل أغواني الشيطان

ولكني الآن ندمت وتبت

فقاومت ولم أخضع .

قالوا: قل يحيا السلطان، فلم أصنع

قلت لهم: كيف وهذي نذر الطوفان تلوح لعينيّ

قالوا: لكنك لو لم تقل الآن لسملنا عينيك

وأفقدناك الوعي، ثم مضينا ، وتركناك هنا نسيا منسيّ.

وكذلك يا أم علي، تجدين الآن أمامك

شخصا آخر، أعمى وعييّ .

من فضلك هاتي قلمي ودواتي

أتمنى لو أمليت عليك الآن .. خلاصة مأساتي .."

ثم يملي عليها في الرسائل التالية قصة أوهامه المثالية، وحروبه التي تشبه معارك دون كيشوت، من أجل الحق والعدل والحرية. لكن الطريقة التي تنتظم بها جمل الرسائل، وما تتضمنه من لفتات شخصية حميمة، مع ملاحظات إنسانية واجتماعية ثاقبة، وإشارات لحركات القص وتبادلاته ولوازمه الدقيقة، كل ذلك يؤسس لما يمكن تسميته بشعرية التراسل في القصيدة المحدثة باقتدار لافت لا تصرفنا عنه الجوانب الموضوعاتية.

الرسالة الوصية:

أما الرسالة الأخيرة، وهي بدون عنوان، فهي وصية صوت القصيدة، يفضي بها إلى قرينته، لتتصرف في مقتنياته بعد رحيله، وتحسن توجيه أبنائه لإتمام مسعاه النبيل والخطير، في تعميق الوعي وتحمل المسئولية، ونظرا لطابعها السردي الذي يقف عند تفاصيل لا يمكن اختزالها، ولفتات تضيع بالاختصار، نقرأ نموذجا منها يكشف عن إيقاعها وروح دلالتها إذ يقول:

" يا أم علي، ما هذا بأوان بكاء

ليس .. ولا بأوان حداد أو نعي

ليتك لا تدعي طوفان الحسرة يغزوك، فأرجوك

إذا ما انصرف معزوكِ، وزالت رهبة تلك البرهة

فاتجهي نحو الردهة، وانتبهي !

فهنا لك في رف المكتبة العلوي

تجدين رسائل، من زمن أخفيها ..

ما بين كتاب التبيين، وموسوعة أسماء المغتالين .

هناك: بجانب ديوان الحلاج، وتفسير الطبري .

فإذا ما أصبحت مع الذكرى وحدك، فضيها

واحتفظي بقصيدة حب، لم أكملها فيها ..

ولو كان عليّ، قد شب الآن عن الطوق

فعليه أن يطلب ثأر أبيه، من الشخصيات الآتية"

ثم يذكر بعض نماذج الساسة والأئمة والمثقفين والخاضعين وأصحاب السلطة والمسئولين عن تدهور الأمة، كل بصفته وليس باسمه، ويتصور أن زوجته سوف تصرخ لتحميل ابنه مسئولية هذه الثارات وعداوة المجتمع بأكمله، لكنه يوصيها بأن يستمد قوته من ذكرى أبيه:

" أرجوك، إذا حزب الأمر، خذيه

دعيه ينادي من فوق القبر عليّ

كما كان ينادينى، وأنا حيّ".

وبهذا يقدم حسن طلب رؤية فاجعة للحياة السياسية والاجتماعية والثقافية، لا تخلو من مبالغات الشعراء التي تعودنا عليها، لكنها أيضا لا تخلو من نبرة الصدق العارم، والشفافية الروحية، والطرافة الشعرية الفاتنة، وهي تقدم نموذجا بليغا لنوع من "المونودراما" الشعرية يخطو بنا إلى استكمال أشكال المسرح التي توقف إنتاج مبدعينا لها في العقود الأخيرة .

حلمي سالم في الغرام المسلح

حلمي سالم من أبرز زعماء جيل السبعينيات في مصر، اشترك في تأسيس جبهته الشعرية، وتثوير ذائقته الإبداعية، والقطيعة مع التيارات السابقة. ثم لم يلبث أن ركن إلى اليسار ووجد فيه ملاذا لرؤيته المتمردة، وإن ظلت هناك ثغرة قلقة بين قصائده ومقاصده النثرية.

لكن النضج الفكري الهادئ في لهب الواقع المحتدم سرعان ما جعلهما يلتحمان، كما نلمس في هذا الديوان الجديد "الغرام المسلح" ولعل الرجفة التي اعترته خلال رحلته للغرب هي التي ساعدته على تمام هذا الالتحام، فقد كتب قصائده — كما يسجل في مطلعه – بين باريس ومرسيليا والقاهرة في الفترة من ٢٠٠١ حتى ٢٠٠٣، مما أتاح له أن يقبض على عدد من المفارقات الكاشفة بجسارة عن طبيعة وعيه الجذري بأنساق الحياة والتاريخ، وارتطامه الصريح بها، بعد أن برئ من الانهمار العاطفي الذي استنفد طاقته من قبل. ولنقرأ مقطوعته الأولى التي يجعل عنوانها "في الرابعة صباحا":

"يرقد في المدخل

تحت الأزرار الشفرية للشقق العليا

محميًا برياح التكنولوجيا

ومصانا بالحريات المكفولة للفرد

ليختار المضجع: هل فوق سرير المنزل

أم فوق رصيف الأبنية القوطية؟

كيف غدا الشحاذون بلا عدد

مع أن هنا لا توجد دار الإفتاء،

وليس هنا مشروع للصرف الصحي،

ولا فيلم عن حسم القوات الجوية للحرب؟"

واللافت للنظر أن ما يعني صوت القصيدة، ويمثل بؤرة شعوره بالفارق بين هنا وهناك لا يكمن في حرية الرأي كما يتبادر للذهن، بل في حرية الاستجداء على وجه الخصوص، ثم تأتي الطرقات الثلاث للمفارقة الفاصلة بين عالمنا ونسق الحياة الغربية والفرنسية، حيث يعدد هذه الظواهر التي لا تبدو لها علاقة واضحة بانتشار التسوّل، مما يعدّ استفزازًا للمتلقي، كي يبحث عن هذه الروابط في صلب البنية الاجتماعية المفقودة، حيث تجسد رموز السلطات الدينية والحكومية والعسكرية المتحالفة، في استغراقها في لعبة التزييف واستلاب الوعي، مما يترك سؤاله مشرعا ومفتوحا في عين النص، لينتقل به من مجرد ملاحظة عابرة، تخطر في ذهن الراقد في مدخل المبنى دون تدخل سلطوي أو فضولي من أحد، إلى تأمل نسق الحياة ذاتها وتشابك ظواهرها البعيدة، ذات الأثر العميق في تشكيل سلوك الأفراد وطبيعة المجتمعات. ومع أن هذه اللقطة الافتتاحية للديوان ليست شعرية بامتياز، في منظور النقد المألوف، فإنها بإثارتها لما يسمى بجماليات الاختلاف تشبع هذا اللون من شعرية المفارقة اللاذعة ومتعة التأمل المندهش.

مفاوضة حجازي:

لا يلقي حلمي سالم عن كاهله عبء حمولاته الثقافية والأيديولوجية وهو يحشد في قصائده القصار مجموعة من المطارحات النشطة، لعدد من رموز الفكر والفن الكبرى، تضع القارئ البريء- إن كان هناك قارئ بريء للشعر- في

حيرة من أمره وهو يحاول فك شفراتها المتراكبة. ويكفي أن شاعرنا يحاور كلاً من حجازي وطه حسين قبل أن يرجع إلى ابن رشد ونابليون وأبي نواس والسهرودي والحلاج والمتنبي والطهطاوي والمعري دون ترتيب، ناقدا لحيواتهم ورسالاتهم، ومؤكدا موقفه الفكري من جملة عطائهم، وعلى قارئه أن يتسلح بمعرفة عميقة لكل هؤلاء وغيرهم حتى يدرك إشاراته. مما يجعل أسلوب حلمي سالم يقف على الطرف النقيض مثلا لأسلوب سعدي يوسف الذي يواجهك عاريا ممسوح الذاكرة كيوم ولدته أمه، ومع ذلك فإنه يستولي على روحك ويخطف قلبك وهو يرويه بماء الشعر. لكن غرام حلمي سالم – كما يشير في عنوان ديوانه – مسلّح بالثقافة ومسكون بأصوات السلف الصالح وأشباحهم المعرفية، فهو يقول مثلا مفاوضا حجازي في مرثية العمر الجميل:

"صادف ثورته العربية في باريس

فناشدها أن ترجع مسرعة

تاركة إياه ليهلك برذاذ الليل الدافئ

تحت تماثيل الأسفلت.

واصل تعليم الأغراب تطور ديوان الأعراب

من التقليد إلى التحديث

ومن إقطاع البادية إلى إقطاع المدن،

ومن أسمنت القافية إلى قافية الأسمنت.

في آخر لقيا

كانت ثورته العربية في باريس سرابا

فككه علماء السيميولوجيا المتشظّون

وسروالا ليس يناسب جري الهرولة

فلم يظفر منا إلا بالأسمنت

ثم حرافيش القاهرة خفيفون،

فطاروا مصحوبين بلعنات الرواد التاريخيين".

ولست أدري إن كان هذا الاستحضار المكثف لعوالم حجازي خلال المنفى وبعده ينجح في تشعير وعينا بتجربة المنفى الأولى أو السياحة الثانية، أم يجسد أمامنا تحولات الثورة العربية من عصر الأحلام الوردية إلى فترة الكوابيس المروّعة التي تقتصر البطولة فيها على خمس حناجر في الشارع مضادة للتيار الكاسح في لامبالاته وانصياعه. لكن السطور الأخيرة من النص تلمس العصب الحساس وهي ترى حجازي:

"استدعى الطهطاوي وطه

استدعى الآباء القرناء المحتكّين

بسلك الضوء العريان

استدعى عافية البتانون إذا اصطكّت

ببنات "أفينيون"

ولكن لم يخلد من ثورته العربية في باريس سوى الأسمنت"

وإن كان ذلك من قبيل نرجسية الشعراء الذين يرون أن البقاء للشعر، والخلود لرموزه، وكل ما عدا ذلك باطل وقبض الريح.

السفر في الكِبَر:

يبدو أن الخاصية المميزة لأسلوب هذا الديوان المكثف أنه يمثل تجربة السفر في الكِبَر، بعد أن تكون الذاكرة قد أترعت بالمشاهد والشواهد، ويكون القلب قد ذاب من التحنان للماضي، فلم يعد قادرا على رؤية الأشياء في طزاجتها ونضرتها الأولى. حينئذ تتكدس أمام العين نظارات سميكة مثقلة بالخبرات المعرفية والمقارنات المتوالية، الشاعر مثلا ينظر للمغاربة المتناثرين في أرجاء العواصم الفرنسية، فلا يستحضر سوى مواكب التاريخ، ابتداء من طارق بن زياد فاتح الأندلس، ليخاطبه بتلك القطعة الطريفة "طنجاويون" —لم يكن طارق من هؤلاء على أية حال– فيقول له:

"كان ابن زياد ممدودا فوق الرمل

يلوم النفس على ما أسس من أفئدة وصبايا(؟)

يرقب نسلا ينسى أن المهدي بن بركة

ذوّله الحامض في حمام باريسيّ..

وخلف الأبواب الطنجاويون يغنّون

(المالوف) لطلاب المتعة.

ويرشون الكسكس فوق صدور البحارة

لم يزجرهم برادة.

لم يلفتهم ابن خلدون إلى حكمة دورات الحقب..

وهنالك قرب الجبل ابن زياد ممدود فوق الرمل

يحاول فك الكود ليشرب ماء

يخلو من بحر في القدّام ومن أعداء في الخلف.

لو أن ابن زياد شرب الماء

لأعطى الصحراء هويتها المسروقة

باسم العروات الوثقى

ولقابل موقعة العرق بصدر الفرسان

وحرّم بيع التبغ المضروب أمام محطة سان شارل".

ومع ما تتسم به إشارات هذه السردية من وضوح نسبي للعارفين بتاريخ الأندلس والمغرب، فإنها تمثل مصيدة للنقاد كي ينشغلوا عن الشعر بالشرح والتفسير، مثل معظم قصائد الديوان الأخرى ولا يناقشون تقنية الخلط بين الأوراق السياسية والتاريخية، ومدى فاعليتها في التعبير الشعري على وجه الخصوص، حيث يمزج النص بين مشاهد حيويّة لمغاربة اليوم وهم ينشدون "المالوف" والموشحات الأندلسية خلف الأبواب لطلاب المتعة، متناسين أمجاد ماضيهم البعيد وكوارث حياتهم القريبة، فيذكرهم بفجيعة الزعيم المغدور ابن بركة ويروح يتلو عليهم كلمات ابن خلدون ويتصور صديقه وصديقنا محمد برادة وهو ينهرهم عن التبذل والاستخفاف، ثم يختم المقطوعة بمفاجأة غريبة يتصور فيها فاتح الأندلس وهو يحرّم بيع التبغ المضروب في الشوارع الفرنسية على أبناء رعيته، فنكتشف حينئذ أن تقنية المباغتة بالجمع بين الأطراف المتباعدة في الزمان والسياق هي التي تولّد رعشة الشعر وتقدح شرارته، وهي التي يتكئ عليها حلمي سالم في تشعير العناصر الثقافية وتذويب دهنها في شرايين قصائده بحرارة أيديولوجية لا يستطيع كتمانها مهما تذرع بالحياد المتباعد.

عبد المنعم رمضان والملاك الذي زاره

يحتل عبد المنعم رمضان مكانا بارزا في صدارة شعراء جيل السبعينيات المصري، ويحظى بتقدير المثقفين وصناع الشعر والنقد في الوطن العربي، حيث تنشر دواوينه، ويُحتفى بقصائده وحضوره . لكنه – فيما يبدو، إن لم أخطئ التقدير – لا ينعم بهذه المكانة المتميزة ولا الشهرة الملائمة لها عند عامة القراء ومتذوقي الشعر في بلده. مع أنه يكتب غالبا قصيدة التفعيلة التي تشبع الحسّ الموسيقيّ المألوف، إلى جانب قصيدة النثر وإن كانت كتابته لا تستعصي في مجملها على أفهام من يفزعون من تواري الدلالات الشعرية خلف ضباب الإبهام ولو كان جميلا.

ولا يكفي في تفسير هذه الظاهرة أن نركن إلى مقولة غربة الشعر في الحياة المعاصرة، وهي الصورة التي يريد أن يؤكدها في عنوان ديوانه الأخير "غريب على العائلة"؛ إذ إن هناك أساليب شعرية رفيعة تصنع دواماتها في المجتمع وتلقى من الرواج ما تحسده عليها أكثر الفنون شعبية ورواجا، ولكن علينا أن نبحث عن الأسباب العميقة في جانبين: أحدهما طبيعة النص الشعري ذاته وطريقة تسويق صاحبه له، والآخر في ظروف التلقي الثقافي وعوامل رواج بعض الأساليب دون غيرها في خارطة الحياة العامة، ولا يتسع المجال لتحليل كل ذلك، مما يجعلني أقتصر على النظر في نموذج واحد، لشاعر واحد، هو عبد المنعم رمضان وقد تجاوز الخمسين من عمره بقليل، وتخرج في كلية التجارة منتصف السبعينيات، وصدر أول دواوينه عام ١٩٨٠ بعنوان "الحلم ظل الوقت الحلم ظل المسافة" عن جماعة أصوات المتمردة ، ثم انهمرت قصائده في المجلات المتخصصة دون أن يجمعها في ديوان حتى عام ١٩٩٤ عندما أصدر لأول مرة عن الهيئة العامة للكتاب – بعد مقاطعة طريفة لمؤسسات الدولة – ديوانه الثاني "الغبار أو إقامة الشاعر على الأرض" وتوالت له بعد ذلك خمس

مجموعات شعرية نشرت في مصر وسوريا والمغرب، غير أنها متداخلة ولا تضم جميع أشعاره الموزعة.

وهو من الشعراء القلائل المتفرغين للإبداع بعد أن ترك وظيفته في الجهاز المركزي للتنظيم والإدارة وعكف على معايشة أحلامه وكلماته بإخلاص شديد.

أطياف المجاز:

وقد طالعت العدد الأخير من مجلة "ثقافات" الرصينة التي تصدر في البحرين، فوجدت فيه قصيدة مطولة لشاعرنا بعنوان "الملاك الذي زارني عندما كنت طفلا" تقدم نموذجا ناضجا وشيقا، نستطيع أن نعثر فيه على أوفق حالات الانسجام بين عالم الشاعر ومفردات اللغة وتقنيات الشعر، خاصة فيما يتصل بطريقة تشكيله لأنماط المجاز وأطيافه المتعددة من ناحية أو فيما يتعلق بمشكلة الهوية العصرية من ناحية أخرى، وكلتاهما تمسان خصوصية إبداعه الشعري المتفرد.

فعبد المنعم رمضان مولع بمجال المقدس السماوي، يمتاح منه كثيرا من رموزه وإشاراته؛ نظرا لرصيده الإيحائي المستوفز لدى جميع المتلقين، لكنه كثيرا ما يقرن به عادة رموزه الشخصية التي لا تظفر بمثل هذا الرصيد الجماعي، مما يبدو كأنه شرخ حاد في نسق المجاز لديه، ويجعل صدمة القارئ بهذا الاقتران تمس حساسيته الدينية، الأمر الذي أثار سوء فهمه زوابع كثيرة، دون أن ينصفه النقد ويكشف عن دلالة هذه التقنية، وكيف أنها تنبع عنده —على التحقيق— من تعاظم مجال المقدس في وجدانه، ورغبته الحرَّى في استثماره الشعري، مثلما كان يفعل كبار شعراء الصوفية دون انتهاك للحرمات. كما تنبع من مصدر آخر هو تعاظم شعوره بذاته، وإصراره على أن يحترم القارئ عالمه الخاص ويضفي عليه مشروعية توازى القداسة الجماعية، لكن القارئ الذي لا يستحضر تاريخ المجازات وأنساقها في الشعرية العربية يواجه كسرا يبدو له مخلاً بتقاليد الثقافة المتداولة، ويباعد بينه وبين التذوق الممتع لهذا الشعر.

ولحسن الحظ فإن القصيدة الـتي نقرأها اليـوم توظـف رمـزا وسـيطا أشـبعه التداول اليومي بالألفة وتعدد الإيحاءات وهو رمز "الملاك" ويقدمه الشاعر هكذا:

" لحيته بيضاء قليلا/ وعصاه مخبّأة

والجلباب طويل يصل إلى القدمين

يداه مدربتان على التمهيد / وخلخلة الأشياء..

رآني ذات مساء

كنت ذهبت إلى الميدان فأوقفني

وتأمل وجهي/ نظر إلى عينيّ

ولما سرت بعيدا عنه / التفت إلى ساقيّ وظهري

كل مساء كان يمر أمام فناء المنزل

يأتي من جهة الصحراء

ويجتنب الفتيات، وأروقة الجيران

ومثل الحارس/ ينظر نحو سماء غامضة

ويفكر في نافذتي

كيف سيصعد يمرق منها .. الخ"

ولعل القارئ يلاحظ هذه السلاسة المتدفقة في سرد المشهد الشعري دون كثافة أو تعقيد، فالعنوان يكيّف وعينا بالمروي عنه، المـلاك الزائـر. والطفولـة فيـه —

كما سيتضح في بقية النص – لا تعني مجرد الفترة الزمنية الأولى للإنسان، على أثرها الحاسم في صياغة شخصيته. ولكنها بالنسبة للشاعر بئر الذاكرة ومجمع النشاط التخييلي الذي يحدد مستقبله ويحكم علاقته باللغة والوجود عندما يعيش شعريا في طفولة دائمة.

ودون حاجة لأن نستحضر التراث الفكري والعقائدي الغنى في موضوع الملائكة، ابتداء من علاقتها الوثيقة بالذات الإلهية، إلى ما أثير عن طبيعة نوعها، وهل تنتمي إلى الذكور أو الإناث، وانتهاء بطرائق تمثلها في ثياب البشر في كثير من الأحيان، فإن حسبنا أن نتلقى هذه الصورة البسيطة المجسدة للملاك، ونبحث عن معادلها الدلالي في سياق القصيدة، حيث سرعان ما نستبعد ملاك الوحي الديني الذي لن يتكرر للبشر، ويبقى أمامنا ملاك الشعر الذي يلهم الفنانين والمبدعين، وهو مجرد طيف مجازي للملاك الأول، آمن بحقيقته بعض الناس في عصور سالفة، وجعلوه حينا من ربات الإلهام وحينا آخر من مردة الشياطين، وجعله العرب في أساطيرهم من توابع الجن الذين يرافقون الشعراء، وبقي رمزا معلقا في فضاء الزمن يفهمه كل عصر حسب وعيه بالحقائق الكبرى وعلاقتها بالرموز اللغوية، لكن يظل كل ذلك دون جديد، فما الذي يريد أن يقوله عبد المنعم رمضان في قصيدته عن هذا الملاك وماذا يعنى بالنسبة له؟

حكاية الشعر وتمثيلات الهوية:

وفي تقديري أن الجديد في هذه القصيدة أنها تروى، بشكل باهر وحميم، حكاية الفعل الشعري ذاته، عن طريق علاقة المتكلم الزئبقية بالملاك وأحواله معه، فهو يصوره كما رأينا أولا من هذا المنظور الخارجي كأنه يرصده بعين الكاميرا ليرقب محاولاته في اقتحام غرفته وتسلق نافذته، ويصف انبطاحه تحت وطأته حتى تنسدل لحيته على أكتافه، فيما يشبه الحلم الكابوسي المفزع من خاطر الانصراف، ولنقرأ هذا المشهد الدال على طبيعة الإبداع، وإن كنا

نقتطعه بطبيعة الحال من سياقه السردي الهام الذي تلعب كل فقرة محذوفة منه دورا هاما في تشكيل الصورة الكلية :

" زحفت على بطني كالدودة

ظل يحاصرني / يلتف عليّ

فألوي جذعي / يفرده

أنشق إلى نصفين/ فيجمعني

وإذا أنكفئ

عصاه تدق الباب بما يكفيها من يأس

فأحسّ كأن جيوش النمل تفرّ من الزاوية

عصاه تدق

أحس كأنها مياه تسعى خلف النمل وتغرقه فيموت

وأسمعه ينتفض كثيرا ، يلهث..

أشعر أن ظلام الغرفة يوشك أن يتبدد

أن النار النور النور النار المشكاة المصباح

وأسمعني أنتفض كثيرا ، ألهث

قلت: النوم هو الإدراك الأول للأشياء.. الخ"

أعتقد أن هذا المشهد بأكمله يصلح وثيقة نفسية إبداعية، مما يعكف العلماء على تحليله لشرح طبيعة الرؤى الشعرية، وحالات الوجد التي تنبثق منها، ليدرسوا كيفية تفاعل الشعور مع مستويات العقل الباطن الفردي والجماعي، كما يصلح أيضا وثيقة نقدية هامة، يتأملها الباحثون وهم يرقبون كيفية تنقل المجازات في اللغة، واعتمادها على المخزون التخييلي المقدس الذي لا يجد المبدعون محيصا عن الاستغاثة به وهم يتمثلون حالات قصوى، تستعصي على المفردات اليومية، وكيف تمتزج ألوان التصوير مع ما يتجلى في قوس قزح عند انتشاره في كبد السماء لتجد الأرض صورتها في الأعالي.

ولأن القصائد مثل قطرات الدم، أو لنقل في تشبيه أحدث مثل الجينات المكتملة، فإن كلا منها يحتوى على تمثيل مصغّر لعالم الشاعر بأكمله، ولسنا بحاجة لتحليل كل دم الإنسان كي نعرف مكوّناته، بل تكفي بضع قطرات منه.

ومع أن النقاد ليسوا مصّاصي دماء، فإن عليهم في كثير من الأحيان أن يلتزموا بالتحليل العلمي الدقيق قدر طاقتهم، وشاعرنا إلى جانب هذا الترخّص المثير في توظيف المجاز بمجالاته التي قد تجمع المقدس بالمدنّس، يمتلك إحساسا فادحا بعصريته وتنوّع مصادر هويته، وهو يمثل ذلك هنا بطريقة فائقة الطرافة، حيث يرى ظلالا مائلة متماهية، منفصلة ومتصلة، فالملاك/ الشاعر سرعان ما يتجسد فيه ويصبح صورته:

"ملاكي الحارس تاج العشب على وجهي

والحارس للآلام على قاعدة الهيكل

أدخل في نفسي فأراه

وأخرج من نفسي فأراه

عجزت عن استجلاء وثائق أهليته

من منا سيكون الرجل الطفل

ومن منا سيكون الشيخ..

حلمت كأن الطائر يوقظني فصحوت

وتجهزت

بدأت أغني ما أنشده الطائر

عند بلوغي الذروة دخل وكشف هويته

اسمي عبد المنعم

قلت له هذا اسمي أيضا

أمي تدعى فاطمة

كذلك تدعى أمي

وأبي مثل الفلاحين بسيط جدا.."

وسواء استنجد الشاعر بأساطير الفراعنة أم بالعقائد المسيحية والإسلامية في تمثيل تعدد مصادر هويته المركبة في الماضي والحاضر فإن الملاك سرعان ما يصبح هو الشاعر والشعر في لحظة توهج خاطفة عاتية.

لكن الشاعر لا يلبث أن يفرغها من كثافتها عندما يأخذ في تعداد من يطلق عليهم شقيقاته باستطراد مخلّ، مثل أناييس إلى جوار حنان الشيخ وإليزابيث تايلور ثم نجاة، وأشقاءه من المجنون إلى طرفة وأحمد طه وأنسى الحاج،

والمتنبي والخال، عندئذ تعود "ريمة" إلى عادتها القديمة، ويكسر الشاعر نسق المتخيّل المتماسك في ذاكرة القراء؛ ليدخل بمفردات عالمه الحميم في اختلاطه وتشذره؛ ليعود مرة أخرى إلى ملاكه ليدرك أنه قد فرغ منه ويصف موقفه بقوله:

" حملت إليه ملابسه وفرغت

فنظر إلى وجهي وتأمل في عينيّ

ومال على شفتي

قبّلني ثم انصرف"

ولأن حكاية الشعر ليست بشعر، ووصف النقد لا يغنى عن معاينة النص، فإن للقراء أن يعيدوا النظر في إبداع عبد المنعم رمضان، في هذه القصيدة وغيرها، علّهم يجدون فيه المتعة التي يجدها المثقفون وصناع الشعر في الوطن العربي، متجاوزين انكسارات الهوية وشطط المجازات الشعرية المتخيلة.

محمد آدم وأناشيد الإثم والبراءة

ما زال محمد آدم يقترب من الخمسين من عمره، ومع ذلك يبدو كأنه تخطى السبعين، بشعره الأبيض، ولحيته الكثة المنفوشة، وعينيه الزائغتين. إنه يعيش عصرا آخر بعد أن سقط في دوامة الصوفية وقطبهم ابن عربي، ولم يستطع الخروج منها حتى الآن. أسرته الإشارات والعوالم الغيبية. وإن كان يجمع في أعراقه الإبداعية جينات أخرى من بودلير وأزهاره، ويكتم في حنجرته أصواتا عديدة لسلالات مختلفة من الشعراء والكتاب القدامى والمعاصرين.

يفاجئ القارئ في تقديم المجلد الثاني من أعماله الشعرية: "أناشيد الإثم والبراءة" بكلمات صادمة ينقشها على "شاهدة" موجهة إلى ذاته، لابد لنا أن نعبرها بسرعة حتى لا تعوق بهجائها المبتذل استمتاعنا بمطالعة هذا السفر الشعري المثير، وأقترح عليه محوها في أقرب طبعة؛ لأنها تبدو مثل حشرات تطل عليك من جدران بناء أثري مهيب وعريق. فإذا ما تجاوزناها لنطالع النص الأول ترددنا كثيرا في إطلاق تسمية الشعر عليه، فهو مجموعة من أشباه التعريفات التي لا نستطيع أن نقطع بنسبتها إليه أم إلى شيخه محيي الدين إذ يقول مثلا:

" المداومة: حضور الصورة في الصورة بلا صورة

السُكر: هل تحول النوم لديك كاليقظة، واليقظة كالنوم؟

الجسد: هل هو قبة الروح حقا؟

فلماذا إذن يتخلف عني في الرحلة؟

وليس من الغريب أن يكون ابن عربي المرسي الأندلسي هو الذي خطف بصر محمد آدم وسكن كلماته هكذا، فقد سبق له أن خايل كبار الشعراء المعاصرين

مثل أدونيس وصلاح عبد الصبور وغيرهما، ولكن الغريب أن يقع في دوامته شاب درس التجارة ويعمل في البنوك ويمشي في الأسواق اليوم، وإن كان قد أحاله إلى فنان مجذوب في عصر الإنترنت.

بيد أن شاعرنا لا يلبث أن ينهض من حالة فنائه في عوالم الشيخ الأكبر ليكتب قصائد مضمخة بعطره ومدموغة بعصره ومقدمة لرؤيته.

السفر إلى الداخل:

" أبدأ رحلتي الأولى نحو امرأة تتقطر عشقا وأنا طفل، أجري

خلف نثيث الثلج الأبيض

فوق الأوراق الخضراء المضفورة بعصير الشمس الصفراء

وأضحك من لغة القلب الخرساء الطفلة.

أتبع قافلتي نحو الأرض العريانة والعطشانة للموتى

من أمثالي الفقراء.

فهل تأتي سيدتي في هذا الوقت من الليل؟

أدق على أبواب الريح

وأسكن في قلب الورق الناحل

والضحكات الباردة الجوفاء، لعل الريح تجيب

وترتج الغرفة حولي بالزينة والأضواء".

وتترى بتناغم إيقاعي وسردي جميل تلك السلسلة من القصائد الشعرية في عدد من المتواليات، تتدثر إلى جانب النفحات الصوفية بعبق أناشيد العهد

القديم وتوظف رموزه. والشاعر لا يخفي هذا الإطار المرجعي بل ينص عليه فيما يقدمه بالتوازي مع صفحاته المكتوبة بين معقوفتين، فهو يسجل مثلا فقرة من سفر الإنشاد الشهير في إحدى صياغاته:

[ما أجمل رجليك بالنعلين، دوائر فخذيك مثل الحليّ، سرتك كأس مدوّرة لا يعوزها شراب، ممزوج بطنك صبرة حنطة، مسيّجة بالسوسن، ثدياك كخشفتين توأمي ظبية.. الخ].

لكن الشاعر لا يحاكي بشكل مباشر أقدم وصف حسّي مقدس اجتهد المؤولون في البحث عن أبعاده الروحية والصوفية؛ مثلما حدث مع نصوص العشق والخمرة الإلهية بعد ذلك، بل يطرحه ليكتب قصة مليكته وأوضاع الكون من حولها، وربما يطارح في ظله أيضا نصوصا مقدسة أخرى محتفظا لها بجلالها وحرمتها وهو يتمرغ على أعتابها قائلا:

" استند الصيف على جذع النخل

وغابت أقمار الليل

وها هي آخر أسراب النمل تغادر مخبأها الشتويّ

وترحل في زي ملكي نحو الأوراق المزدانة بالورد..

شباك مليكة إذ تتوجه صوب البحر

تسترخي فوق شواطئه المبلولة بالأصداف

وتضفر في وحدتها شعر ضفائرها المحلولة.

ثم تخايلها ريح آتية من جزر الشرق

ها هي ريح العشق تخايلني ثم تهب

وأنا كهل أتعبني التجوال على طرقات الصخر".

وعندما يتقمص صوت القصيدة هذا الرداء الرمزي الشفيف، ويقف في مواجهة الكون بأصدائه الغائرة في الوجدان، وأبعاده الممتدة على الشطآن؛ ليغني مواجده فإنه ينسلخ من ذاته المباشرة، ليتلبس روح الشعر، ويتمثل رسالة الشعراء في كل العصور. عندئذ يكتسي صوته نبرة جليلة كانت كفيلة بأن تعصمه من الابتذال الذي استهلّ به ديوانه. على أن آدم لا تصيبه بركات المطولات السردية القديمة فحسب، بل تسري إليه عدوى امتدادتها المتواشجة وعلاقاتها المتداخلة، حيث تفقد هذا التقصيد المجدول المحكم في وحدات شعرية منضدة ومستقلة، فتأتي عناوينه داخل هذا السفر كأنها فواصل غير فاصلة، تقفز فوقها الأحداث والأسماء والأصداء، فتظل مليكة هي مسمى أنثاه، ويظل طيفه متشحا باسم عبد الله، يعرج في سماء العشق مرة، وينكفئ على ضفاف اللذة ونزوات الجسد مرات، سواء استقى لغته من العهود القديمة أو الجديدة، أو مما يحف بها من تهاويم الصوفية وكلام الأقدمين. وأكثر ما يصيب هذا النوع من الشعر من ضعف هو خلوّه من التنوع الخصب والانتقالات التي تشي بتضاريس الزمان والمكان، وهي تضعها كلها في قبضة الرؤية الكلية للشاعر، وهنا تلعب المفارقات وأشكال التضاد دورا هاما في عمليات التجسيد والتمثيل.

لذلك يبدو هذا الشعر خافت الضوء وهو يحسب أن كلماته مفعمة بالألق؛ إذ يفقد قدرته على تصوير البنيات الكبرى لحركة الروح والجسد في الأزمنة المختلفة، مما يتحقق شعريا بالتضاد والتنوع وتخالف السياقات بين الأجزاء والمفاصل المتباعدة بنهاياتها المتوقعة.

مطارحة الإشارات:

شعر محمد آدم تجربة ثقافية من طراز خاص، يطارد خلالها إشارات الأقدمين، ويكوّن مجازاته من نسيج لغتهم، ويختار من عوالمهم ما يتوافق مع همومه الذاتية، لكنه لا ينصت بالقدر ذاته من الرهافة لهدير الشارع الذي

يسكن فيه، ولا يسترق السمع لأحاديث جيرانه وأحبابه من أبناء الله اليـوم. لا ترى أثرا لمحنة سياسية، أو ضائقة اقتصادية، أو مرحلة تاريخية في حياة قومه وعلاقاتهم بالعالم من حولهم. وربما اعتبر ذلك للوهلة الأولى ميزة شعرية تضمـن له البقاء، لكن الحقيقة أن يترك عروقه تجفّ وهو يمعن في معايشة شيوخه:

" سأتشكّل كالطواسين

وأتتبع آثار الحلاج

وأقتفي كلام السهرودي

وأجلس أمام النفرى، فأتلو سورة الكرسي على حصير بال

وأفرك الحصى، وأغتسل بالرمل من الرمل مرات

..

لم يعد النفرى يقبل القسمة، ولم يعد يغتسل

لم تعد اللغة مجرد مجاز

فقط شبكة علاقات وأحابيل ألغاز

هو يطيرها في الهواء كيف يشاء ويطلق خلفها معانيه

النفرى يضيق باللغة إذن، واللغة تلتصق بالفم وتتشكل بالهواء

فلماذا يتربع النفرى على خوان الرغبة وحده

ولماذا يحبس المعنى في خميرة المجاز هذه؟".

وإذا كان من الظلم لهذا الشعر أن ننتظر منه ما نتوقع من تيارات الشعر الأخرى المشغولة بحياة الناس ونزواتهم؛ فذلك لأن عالمه مسكون بأصوات الأمس وأصداء الروح ومواجع الجسد الذي يريد عبثا أن يبرأ من اللعنة؛ إذ يظل قارورة هشة ومثيرة للدهشة.

ليس من الحكمة النقدية أن نرهق أنفسنا وراء هذه النصوص بحثا عن تفسير معاصر لإشاراتها الشاردة، فسرّها يكمن في جوفها، وهي تمثل في آخر المطاف خطا شائقا في خارطة الشعر العربي التي ما زالت غنية بالتموجات والأصداء والتيارات المختلفة.

تعدد الإيقاعات:

على أن الشاعر قد يعوّض هذا النَّفَس الممتد الملول، بنوع آخر من التنقل النشط، بين قصيدة التفعيلة، التي يكتبها باقتدار ملحوظ، وقصيدة النثر التي يوظفها دون عجز أو قصور، يتعمد ذلك في التنويع بين الوحدات الشعرية الكبرى وداخل القصائد ذاتها في كثير من الأحيان. ففي قصيدته التي سبق لها أن نشرت في ديوان مستقل "أنا بهاء الجسد واكتمالات الدائرة" قد يمزج بين المنثور والمنظوم في الفقرة ذاتها، لكن يظل إيقاع النثر لديه قريبا جدا من إيقاعات النظم، وكأنه مجرد ترويض لحركات التفعيلة كي تقبل قدرا أكبر من مرونة الزحافات و العلل وهي لا تزال مشتبكة في النسيج الهارموني العميق للقصيدة دون نشاز أو كسور تجفل منها ذائقة المتلقي، مما يقرب المسافة بين الشعر والنثر وتبادلاتهما كما يحدث في النصوص القديمة ذاتها.

يقول محمد آدم:

" أكتب عن مهاوي المرأة التي عريتموها عن كل نكهة، وأصعد إليكم وأنزل لتفتشوا عني، وعندما أجيئكم تنطلقون كالغيابات إلى حدائق الغبار ومتاهات الأسماء.

أعشابي طالعة من تحت سماء الإبطين

جسمي الأملود الأخضر

ملتحف بقميصك حين تقوم وحين تنام

وحين تكون على مقربة مني

وأنا ساجية قدامك تتملاني

عشرة أقمار فوق جبين الأنثى

والرجل الخارج من تفاحات الوقت وصلصال الشهوة

ثمّ يمام فوق الأرض، يخرج طير من بين الجسدين المتحمين على عجل هل يرقص مذبوحا؟".

نلاحظ أن الانتقال من المنثور إلى المنظوم قام في البداية بتمييز الأصوات؛ حيث بدأ الشاعر بضمير المتكلم — وهو لا يشف عن إحساس متضخم بالذات مثل نظرائه — وعندما أطلق صوت الأنثى لتزهو بأعشابها أعطاه رنين التفعيلة المغناج، لكنه للأسف لم يستمر في توظيف التقابل بين الأشكال الموسيقية لتلوين تنوع الأصوات وأوضاع الكلام، وإضفاء صبغة درامية على كتابته الشعرية، بل مضى يعلق في السياق ذاته على كلام الأنثى الساجية تحت أقدام معشوقها دون أن يغير من الإيقاع، فضيّع بذلك فرصة الربط بين تنوع الإيقاع وتعدد الأصوات. الأمر الذي يدفعنا لأن نختم هذه الإشارات النقدية لتجربة محمد آدم بدعوته إلى أن يستثمر قراءاته في التراث العربي — والعالمي أيضا — للمضي قدما في مشروع الشعر الدرامي والمسرحي الذي بلغ ذروته عند صلاح عبد الصبور، والإفادة من تجربة الحداثة في تنمية الأشكال الفنية دون الوقوف عند الدعاوى العريضة لجيل يزهو بأنه بدون أب شعري أصيل.

محمد سليمان في ديوان جديد

الشعر تحت السماء الأمريكية

كثيرا ما تسفر رحلات الشعراء عن بروق لامعة. عندما تصطدم عوالمهم بمدارات الآخر، وتتفجر طاقتهم الشعرية لإضاءة المسافة بين المتخيّل والمرئي بكل صوره وتمثلاته. لكنهم بقدر ما يمضون في نقده يكشفون في حقيقة الأمر عن نمطية رؤيتهم حتى يخترقوا وعى قرائهم باستبصارات جديدة، تجسد حالاتهم الشعرية وتضيء ذواتهم المتفاعلة في لحظات تحولها. وكلما كان هذا الآخر على الضفة الأخرى من كوكبنا اقترنت الرعود بالبروق. وزادت وعورة الشعر بتمثيل تمزقات الوعي وهو يتخطف صورة الواقع ؛ لينسج معه علاقة متوترة، لا تركن للقبول، ولا تقنع بالرفض، بقدر ما تبحث عن تلاؤم مفقود بين المنتظر والمنظور في بؤرة الزمن المتحركة.

وقد صدر حديثا بالقاهرة ديوان جديد للشاعر محمد سليمان —وهو من جيل السبعينيات الذي رفض الإطار الأيديولوجي السابق— بعنوان "تحت سماء أخرى"، كتبت قصائده، على ما ينوّه به في المقدمة، بين القاهرة ومدينتي "شيكاغو" و"أيوا" في الولايات المتحدة الأمريكية في أواخر التسعينيات، أي قبل أحداث "سبتمبر" الشهيرة وإن كانت خلال ارتطام أفكار نهاية التاريخ وصدام الحضارات بجسور العلاقات الثقافية والحضارية بين الشعوب.

ولشعر محمد سليمان في هذه المجموعة مذاق حار وخشن، يفاجئ القارئ بانحرافاته التعبيرية الجامحة، بانتهاكه للمعهود في اتساق العناصر السياقية وإقحام مفاجآت جارحة عليها. بما ينقل شعور التوتر والقلق والمغامرة إلى المتلقي ويحثه على البحث عن قواسم دلالية مريحة تحت هذه السماء الأخرى التي لا عهد له بها ولا صبر عليها. يتكون الديوان من قصيدتين مطولتين، كتبتا في

التجربة ذاتها وفي الآن نفسه، أولاهما بعنوان "البراري" وتتضمن ستة عشر مقطعا، والثانية "من أوراق العابر" وتشمل ثمانية عشر مقطعا، وإن كان وحداتها أقل تماسكا من وحدات القصيدة الأولى، فكأنها أوراق عابرة بالفعل، بينما يمكن اعتبار القصيدة الأولى نموذجا ناضجا لسلاسة التدفق الدلالي المتراكب، دون الاعتماد على روابط سردية ظاهرة سوى تكرار بعض الأسماء والعناصر.

رُهَاب الشوارع وآلية المرأة:

لعل الملمح البارز في صورة المدينة لديه يتمثل في الشوارع والأرصفة والوجوه، معروضة على شاشة الذاكرة، وما تنوء به الروح من ألفة عوالمها القديمة، عندئذ يشتد إحساس الشاعر بأنه "رجل لا أكثر" وأن الهواء الذي يتنفسه لابد أن يكون "امرأة"، ويستحيل رُهَاب الشوارع وعمى الغريب إلى قدرة فذة على التواصل الحسّي والمعنوي مع هذا الآخر المؤنث؟ حيث لا تقف الفروق اللغوية ولا الثقافية حائلا دون توق الأجساد إلى اختزال المسافات. وأحسب أن خطاب العلاقة بالآخر سيتبدل جذريا في حياتنا المعاصرة لو أضفنا إليه الياء المقصورة ليصبح "الأخرى" عند كل الطوائف، حيث ينتفي التوجس المرتاب، ويتلاشى العداء المتوارث، وترقّ حتى الشفافية حدود الأجناس والأعراف لكن محمد سليمان يغني أولا لعالمه عندما يقول:

" هذه الشوارع التي تفرّ من رجليّ كالأوزّ

أجمل منها شارع البستان والمقهى / وشارع المعزّ

على الأقل أستطيع قرب الفجر أن أسير آمنا

ومغمض العينين

لا الرصيف يستطيع أن يفرّ من وجهي

ولا ملامح الوجوه

عمى الغريب لم يزل سدًّا / عمى الغريب

رغم المعطف الجديد/ والخرائط التي أرسمها

وندرة الكلاب

لم أزل أسير في الشوارع التي بداخلي

ولم أزل أتوه"

بيد أن هذه الغنائية الحلوة التي تتدفق بتحنان لتعبر عما هو متوقع من خشية العنف، وإيثار لمواطن الصبا. ولترصد كيفية السفر إلى الداخل ونحن نجتاز العتبات الغريبة، سرعان ما تتكسر أمام خشونة التعبير عن غرابة المرأة، والعلاقات الآلية التي تجعلها مرتبطة بالصور النمطية للرموز الأمريكية في المخيال الثقافي العام، حيث يقول:

" هذا الشارع هل يفضي إلى جسمها / أم آلة النقود

اكتبوا / ولدت على سلّم البنك لكنها أنثى / أحيانا

ترافق الملاكمين يتلون قصائدهم وراء النهر

أحيانا تشجع راكبي الأحصنة يثقبون السحب

ويطيّرون بالرصاص قبّعات الغير

أحيانا/ ترى السمكة ولا ترى المحيط

حسبتني قاتلا لأنني أعشق المقانق

وإرهابيا لأن أمي اسمها زينب

لا ترسموها عربة / ولا زجاجة كولا"

من اليسير أن تنزلق المرأة لتصبح رمزا للأمة، تنكثف في بؤرته منظومة المال والعهر وعالم الكاوبوي المغامر، وتتركز فيه جهالة الوعي بالغير وحماقة الاستنتاج الخاطئ والنظرة الجزئية، حتى إذا التفت صوت القصيدة للمخاطب في السطر الأخير، ليحيل الصورة الشعرية إلى خطوط تشكيلية أثبت اقترانها باللوازم الأمريكية من عربات فارهة وزجاجات كولا وهو ينفى ذلك في الآن ذاته. غير أن الحالات التي تتناوبها من مرافقة الملاكمين، وهم يمارسون طقسا مضادا لما ينتظر منهم من عنف بدني؟ حيث يتلون قصائدهم وراء النهر، ومن تشجيع الفرسان وهم يثقبون السحب بالرصاص الذي تطير له القبعات، ومن الوقوف عند السمكة دون رؤية المحيط، كل هذه الحالات التي تشفّ عن الولع بالعنف، والقصور في الرؤية، تجعل صاحبته أكثر تعبيرا عن لاإنسانية الآخر، وأبعد عن تمثيل الأنثى التي تجرّ بمفاتنها علاقات البشر وتضفي عليها مسحة من التعاطف الودود. إنه يتخذ "جوليا" – رفيقته المتخيلة" ذريعة للنقد الحضاري الذي كان يضمره في طويته قبل أن يلقاها، وكأنه يرى نفسه بأحكامه المسبقة قبل أن يفتح عينيه على الغير.

مفاجآت الشعر:

ينبهنا الشاعر في المقدمة أيضا أن في قصائده إشارات وإحالات إلى بعض الشعراء والكتاب الأمريكيين، منهم "والت ويتمان" و "آلان جنسبرج" و"همنجواى" و "ميللر" وغيرهم، ولكنه لا يذكرنا بقائمة الشعراء الذين زاروا أمريكا من قبله، وأشبعوا مدنها نقدا وهجاء، وفي مقدمتهم الشاعر الإسباني العظيم، "فيديريكو جارثيا لوركا" في ديوانه الشهير "شاعر في نيويورك"، غير

أن متغيرات المرحلة الراهنة قد جعلت الحضور الأمريكي باهظا ومرهقا لكل الشعوب اليوم، بفعل الهيمنة الإعلامية والاقتصادية والعسكرية المتزايدة، مما يلقي بثقله الجسيم على القارئ، ويجعله غير محايد في توقعاته طبقا لموقفه الأيديولوجي، فقد يشارك صوت القصيدة في إشاراته اللاذعة إلى "الحلم الأمريكي" وهو يقول:

" إذًا / لم تكن الشوارع مرصوفة بالذهب

ولا الشجر مثقلا بالدولارات

الشوارع كانت شوارع، والدور دورًا.

إذا / لم تكن جوليا ملكة لأستأنسها بسرجٍ زاهٍ

كانت أم لأطفال يبيتون في العيادات.

وابنة لجنود يهرسون الشرق بشوارب كثة

وصفوف من الأزرار.

لم تزل حلوة/ محشوّة بسحرٍ طاغٍ

هل تظن الجاحظ فأسا

وأبا العلاء سارق خيول؟"

ولست أدرى ما دخل الجاحظ وأبى العلاء المعري في سياق الكشف عن تخالف الصورة النمطية مع الواقع المشبع بالتأويل الشخصي، فالشاعر لا يستطيع أن يرى تمثيلاته للحياة الأمريكية إلا مصبوغة بشهوات المال والجنس والإدانة لسياسات القهر والاحتلال، وهذا طبيعي من شاعر عربي يرى المارد الكبير مجرد لعبة في يد العدو الصهيوني. فيخلط بين مستويات الحياة لديه،

لكن القفز من وصف سحر المرأة إلى افتراض نموذج لمعرفتها بتراث الآخرين والسخرية من جهلها برموزهم يعتبر قطيعة خشنة تفاجئ المتلقي وتظل غير مبررة في النص ذاته.

ساعي البريد:

أما القسم الثاني من الديوان فإنه يزخر باللفتات الإنسانية العذبة، ومع أنه يدور حول أطياف تجربة الغربة وتحولاتها الراهنة غير أن حسًّا غنائيا ودراميا عاليا يصقل مقطوعاته ويضفي عليها مسحة من الشجن الحلو، ويكفي أن نقرأ منه تلك المقطوعة التي يحدثنا فيها الشاعر عن أمه التي لا تعرف لغة أخرى أو أمته التي تتخيل وراء البحر وحوشا وعفاريت، أو تلك القطعة التي تفتقد ساعي البريد في عصر الإنترنت فتقول:

" ساعي البريد لم يجئ في العيد

حاملا وجوه أصدقائي

ساعي البريد لم يجئ بكيسه

ولم يقف مصفقا

ساعي البريد صار شاشة/ وآلة

تفتش الهواء مثل مخبر

ساعي البريد ربما غدا

لن يشرب الساعي معي

ولن يقول للجيران أن لي أهلا

وأصدقاء في البعيد / أو بلادا

هل تحمل الآلات لون بهجتى ولهفتى / ومائى؟"

ومع أن نمط الحياة الذي يندثر في هذا النموذج الحضاري قد تعود الشعراء على رثائه خلف كل منعطف تاريخي، وترقبوا ما يحل محله بوجل وإشفاق فهو ليس خاصا بالحياة الأمريكية وحدها، وإنما هو من منجزات الإنسانية برمتها، وانخراط صوت القصيدة فيه إيذان بامتلاك ناصية العصر، واستئناس آلاته، وتحميلها لون البهجة واللهفة والماء على طريقتها.

وإذا كان الشاعر قد جمع في هاتين القصيدتين بين نظام الترقيم في الأولى ووضع العناوين الفرعية في الثانية، فإنه قد نجح في بَنينة كل منهما في عدد متواشج من المقاطع التي تؤلف وحدة كلية فيما بينها، مع صلاحية كل منها لأن يكون موضوعا للتأمل النقدي دون اجتزاء متعسف وأحسب أن هذه الصيغة في التكوين الشعري تحل إشكالية القصائد المطولة والمقطوعات الجزئية بخلق أنساق شعرية متلائمة، وتحسب لمحمد سليمان في بلورته لهذا النظام المقطعي المرن، وحفاظه على النسق الإيقاعي المتغير، ومطارحاته للسماوات الأخرى بروح نقدي ووعي شعري عميق.

أحمد تيمور في أيام الرسام

هذا شاعر خصيب، أصدر في العقد الأخير فحسب قرابة خمس عشرة مجموعة شعرية، مع أنه غير متفرغ لفن الأدب، بل وافد عليه من مهنة الطب وتدريسه في الجامعة، وكأنه يعوّض بهذا الإنتاج الغزير سنوات الجدب أو الغيبة الشعرية الأولى، على عكس معظم الشعراء الذين يتدفقون بأناشيدهم مع فورة الشباب، فإذا ما تقدم بهم العمر جفّ النبع، أو هبط الطائر المحلّق وطاردهم شبح الصمت المخيف. لكن أحمد تيمور يجمع في رشاقة بين حنكة الطبيب وعبث المغنّي العربيد. يطالعك بوجوه عديدة علمية وفنية ممتعة، مستثمرا وجاهته المهنية لترويج إبداعه الجميل. ومع أنه يزاوج بمهارة بين كتابة الشعر وتنظيم الأمسيات الفنية لإنشاده، فإن قصائده لم تعرف طريقها بعد إلى حناجر المطربين والمطربات، لتصدر لها طبعات ذهبية منقوشة في أسماع الملايين، مع أنها مشبعة بالموسيقى ومترعة بالتصوير، غير أنها تتميز بلون خاص من الطرافة ونمط معين من التركيب لا يدفعها لكسر حاجز الصوت والانتقال إلى عالم الغناء.

فى ديوانه الجديد "أيام الرسام السبعة" تتجلى خواص شعر أحمد تيمور الفنية والأسلوبية، فهو يتلبّس بوشاح الفنان التشكيلي في موقفه من الزمن والضوء، ورؤيته للوجود والكون. موزعا منظوره على حافة الألوان والكلمات، فيقول مثلا عن اليوم الأول الذي يسميه "سبت الفيروز":

"طاولة الألوان اليوم

أوضح ما فيها الفيروزي المبهم

أتحسس/ في وجد وحنان فرشاتي

أتوجّس/ من وقع خطى هاجسي الآتي

أتفرّس/ في خشب الحاملِ

علّ زمان الحضب الراحلِ

يبعث فيه.. فألهمْ

..

أتجه إلى طاولة الأيام مباشرة

فأرى الفيروزيّ يحدق في عينيّ

بكل نَهَمْ

فركت الفرشاة الناشفة هنيهات

فجرى في كَفّيَ ماء

وتردّد في أذنيّ هدير

وتموج في صدري / إحساس مضطرب ومنظّم

لفحتني أنفاس مفعمة باليود

فأدركت بأن البحر إليّ قدِمْ

يتخذ موقف الراوي للتجربة، متقمصا شخصية الرسام، في لون من التمثيل البصري، عبر سلسلة من الأشياء المحسوسة، والمفاجآت المدهشة، والحركة المنتظمة بنسق سردي واضح. لكنه ينظّم أوضاع الكلام بطريقة موسيقية، لا

تكتفي بوزن التفعيلة، ولا تتكئ فحسب على القوافي العفوية، بل تنشئ إيقاعات داخلية عندما نعيد ترتيبها كما فعلنا في الكتابة نجدها تحقق لونا من قوافي المطالع التي يطلق عليها "أنافورا" في البلاغة العربية. مثل "أتوجس — أتحسس — أتفرس"، كما أنها من ناحية أخرى مفعمة بألوان تصويرية مجسدة، تستنطق حواسّ القارئ، وتوظف جميع ملكاته في تلقي النص، فهو لا يكتفي — كما يزعم، أو كما تجعله القافية يقول — بالإحساس المبهم، بل يرى ويسمع ويلمس ويشم ويتذوق طعم "يود" البحر في لحظة واحدة، مما يضعه بجدارة في مقدمة الشعراء ذوى الأسلوب الحسّي الذين يعتمدون على حشد المعطيات الملموسة في تعبيرهم عن البواطن الدفينة. غير أننا لا نستطيع أن نمسك بمعنى هذه المحسوسات أو ندرك دلالتها في أي مقطع منفرد من القصيدة، بل يتعين علينا أن نقرأها كلها أولا، ونتابع قصته عن البحر وأحلامه، وبزوغ آدم وحواء من بين أمواجه، "واحتشاد الشاطئ بالحيوات والنشوات، بالمرض المؤلم والموت بدون ألم" — لاحظ غلبة الصنعة الطبية على تصوراته الشعرية — وامتلاء الأرض بالوجوه والملامح. ثم البروز المفاجئ للون لم يكن موجودا على طاولته منذ البداية؛ حيث تصطبغ الأرض بالدم. هنا تطل علينا المفارقة التي سعت إليها القصيدة، وحثت خطى التشكيل والتمثيل كي تبلغها، مما لم نكن نتوقعه على مدار النص. الأمر الذي يكشف لنا تقنية أحمد تيمور الأثيرة في بنائه الشعري، وهي المفارقة، ويوضح سبب افتقار المقاطع للاستقلال المعنوي وصعوبة التغني بها في ترنيمات موسيقية مكتفية بذاتها دلاليا.

التقويم المصري للحياة:

وإذا كانت بنية القصيدة المكشوفة عند أحمد تيمور لا تشفّ عن معناها إلا عند وضع الغطاء الختامى عليها، فإن هذا يجعلها أقرب إلى روح الفكاهة الرصينة، ويتيح لنشوتها الإيقاعية أن تحفر بعمق في الوجدان العربي عامة، والمصري بصفة خاصة. إضافة إلى قوة تردد أصداء المكان ورنين الزمن في

مسامعه، مما يصبغ رؤيته بسحر نفاذ. فهو شاعر عالم يعرف كيف يغوص في أعماق التاريخ وينفذ إلى قلب الكون وهو يبدو كما لو كان يلعب بالمواجد والكلمات التلقائية مثيرة، يقول مثلا في قصيدته "وللخميس رائحة حنوط":

" هذا النحات المنكفئ يقلّم

أظفار أصابع قدمي تمثال

بخشوع وتقى

لم يعبر في خاطره أبدا

أن التمثال صنمْ

في لوحتي اليوم المعبد

والنهر الخالد/ ومراكب مقلعة

لسماء صافية الزرقة

تستطع فيها عين الشمس على الوادي

بالنور المنثور هدايا وعطايا ونعم

....

في الجزء السفليّ من اللوحة

مفتاح حياة يشبه خارطة الدلتا

ولفائف برديات / وكتابات ناطقة

وأواني عطر / ومكاحل / ومباخر

وقياثر / وأغاني / ونغم"

هكذا يسرد الشاعر بواو العطف الملول عددا ضخما من مظاهر الطبيعة الرائقة، وأدوات الحضارة المتنوعة، لكنه يؤجل ما يريد أن يقوله عن معنى كل تلك المحسوسات والأشياء، يدعها متناثرة في فضاء القصيدة، تعبق بروائحها وأشكالها وأنغامها الخاصة في بذخ حسّي مفرط، ثم لا يلبث في حركة سحرية بارعة أخيرة أن يضع عليها غطاء المقطع الأخير فإذا هي تكشف عن ثراء قيمي لافت، فمفتاح الحياة ومظاهر الطبيعة تتآزر كلها مع محتويات القبور وأدوات التحنيط لتشير إلى ولع المصريين بالحياة، وعشقهم لتجددها، وحفاوتهم الملحمية بالخلود فيها، هكذا يصرح الرسام/ الشاعر في النهاية:

" قبل مغادرة المرسم/ شملتني رائحة حنوط

فعرفت بأن الموت / غريب في وطني

والوقت / وجود أبدي في روزنامته

والزمن الخارج عن هذا التقويم المصري

عدمٌ".

على أن هذا الاستغراق الشديد في تمجيد الذات الوطنية لا يلبث أن ينقلب في وجهه الآخر إلى عمى عن رؤية ما اعترى هذه الذات نفسها من تقلبات موجعة في علاقاتها الحضارية بأبناء الثقافات القريبة والبعيدة، وإذا كانت نغمة الإفراط في الثقة ضرورية في بعض اللحظات لصيانة الروح عن الانديا في خضم الآخرين الكاسح فإن المبدع بحاجة إلى تجاوزها والعبور الرشيق إلى منطقة نقد الذات بكل ما فيها من نضج وحصافة.

عندما يتفلسف الشعر:

للشعر تاريخ عريق في الفلسفة وتأمل الكون ومطارحة الحكمة. وقد كان الطب قديما فرعا من الميتافيزيقيا، وقد ظلت اللغة العربية تحمل أصداء هذا الزواج البائن في لفظ "الحكيم" المزدوج بين الأطباء والفلاسفة. وكثيرا ما يفاجئنا أحمد تيمور بإطلالات فكرية وفلسفية طريفة، منها بعض اللمحات البارقة في هذه المجموعة الشعرية، لكنها قد تتراءى بكثافة واضحة في قصائد مطولة، منها آخر قصائد هذا الديوان، وعنوانها غريب: "الماسة.. وأنا" وإذا كان المجال لا يتسع لاستيعاب إشاراتها العديدة، ابتداء من العنوان الذي قد يوحي بالنرجسية ويثير شهية المازحة لدى القراء، فيكفي أن نقبس منها خيطا من ضوء الحكمة لنرى مدى شعريته في مثل قوله:

" تحتاج الماسة آلاف السنوات الضوئية

حتى تتحول / من فحم لبريق.

..

والدنيا حادثة

والمخلوقات المحبوسة في قمقمها انفلتت

من ذاك الأزل النسبي

نجوما ودخانا/ ورعودا ونيازك وبروق

وأنا فوق المسرح وحدي

يرتفع ستار الخدعة عني

وأواجه تنّينا أسطوريًّا

لا يقنع مني / بأقل من العصب المحروق

..

اتسع العالم من حولي

لكن ضلوعي/ ما زالت تلتفّ عليّ

لتمنع رئتي / أن تصبح في سعة العالم

إني يا ماسة مخنوق.

..

قالت لي :

إنك فوق المسرح وحدك

اعترف الآن / أو احترف الكذب إلى الأبد

فلن تنجو/ إلا بدخولك في ذاتك

وخروجك من ذاتك / ذاتا أخرى.."

وتمضي القصيدة بعيدا في استعراض شذرات من تاريخ الإنسان الآثم في الكون، لتنتهي إلى نتيجة طالما رددها المفكرون من قبل، وهي عريُ الإنسان أمام قدره، وضرورة أن يعتصم بالصدق، ويتطهر بالتجربة، ويتفرد بأن يكون هو ذاته. لكنه يسوق ذلك بطريقة شعرية سردية. تتشكل في مقاطع خاضعة لهندسة دقيقة، تنتهي كلها بقافية عميقة قاسية هي حرف القاف الساكن. بما يجعل

من القصيدة أنشودة تتحرق شوقا للخلود، وهي تطرح أشواقه على الماسة المتألقة، وتعرف في الآن ذاته حاجتها إلى آلاف السنوات الضوئية حتى تستحيل مثلها من لحم ودم إلى ذرات كونية متفحمة تصبو إلى الانخراط في دورة الوجود العريض.

وإذا كانت مثل هذه التجارب الثقافية تصب في عروق الشعر شيئا من نسغ الحكمة، وتطمح إلى أن تقدم فيه رؤية مكرورة للكون، فإنها تجعله مادة للقراءة والمقارنة، وليست نغما للترنم والتغني. وتظل قصائد الحياة المفعمة بحرارة التجارب اليومية هي المجال الأوفق لشاعرية أحمد تيمور التي تشبع حسنا الجمالي وذوقنا العصري بكفاءة عالية.

وصايا الشهاوي في عشق النساء

أحمد الشهاوي شاعر جسور، تجاوز الأربعين بقليل واستهلّ كتابته الإبداعية منذ قرابة خمسة عشر عاما بديوان جرئ، استحق حفاوة النقاد بعنوان "ركعتان للعشق"، لاعبا برشاقة فريدة في فضاء الوجدان الديني الطليق. فاقترب – دون أن يحترق – من وهج نصوصه المقدسة، حيث رضع شعريتها المباركة، وخضع لإيقاعاتها المنوعة وهو يرقص وجدا بحسّ صوفي أصيل.

بيد أنه لم يلبث أن استثمر ذكاءه الإعلامي النابه، في صناعة شبكة من العلاقات الثقافية العربية، جعلته – وهو في شرخ الصبا – شيخ طريقة محدثة في صناعة الأسماء والأجواء؛ واستقطاب محبة الأصدقاء من المبدعين والمبدعات، فهو عندما يجعل دينه الحب ورسالته الدعوة للعشق المضمخ بعبق الروح التراثي الأصيل، يستنفر أقصى طاقته الشخصية والإبداعية في مشروع عمره النبيل.

وفي كتابه الجديد "الوصايا في عشق النساء" يتلفع الشهاوي برداء أسلافه الأوائل، ويتقمص أدوارهم المثيرة في تمجيد الأنوثة والاستغراق في حضورها الفتان. وهو يستفتح وصاياه بما يشبه الإهداء الموجه إلى المرأة الأولى في حياته، وسر كينونته التي طالما تغنى لها بالشعر "نوال عيسى" التي يخاطبها من وراء البرزخ بشجن جميل قائلا:

" نادرة كالأخضر / لك وسن ولالئ

وبيوت تمشي في الماء تغني حكمة آلهة

كانوا أول من حلبوا غيمة قلبي،

اختاروا الألف بيانا للناس جميعا.

أنت كتابي الأقدم /سِفْري في الأمثال

سَفَري في الريح/ وفي اللغة الأم / أنت الأم"

وبمقدار ما يهدهد الشهاوي في هذه الافتتاحية من مشاعر ضاربة في الوجدان الإنساني في ضراعته لأمه، معشوقته الأقدم، فإنه يلعب بورقتها الرابحة، قبل أن يحاكي المصنفين القدامى، حيث كانوا يبدأون بحمد الله تعالى والسلام على نبيّه المصطفى، حتى وهم يؤلفون في مصارع العشاق أو رجوع الشيخ إلى صباه، أو غير ذلك من أخبار الحمقى والمجانين، مما يقيم معادلة النوايا الطيبة، ويدفع عنهم شبح التجديف في مخاطر التأليف.

وكذلك الشهاوي يذهب في تسويغ مغامرته إلى تطويع الآثار والنصوص لهذه الغاية، في لون من "التناصّ"، التفسيري والتبريري معا. فهو يذيّل الصفحة التالية البيضاء بآية كريمة "ربنا ولا تحملنا ما لا طاقة لنا به " مضيفا إليها بعد إغلاق قوسها كلمة "من العشق" لتفصيل ما أجمله نصّ الذكر الحكيم مما لا يطيقه البشر. ثم يورد نصوصا أخرى شهيرة من الحديث النبوي البليغ، عندما وزع الرسول ﷺ لياليه على نسائه قائلا " اللهم هذا قسمي فيما أملك، فلا تؤاخذني فيما لا أملك" ويضيف الشهاوي مفسرا " وهو الحب" ثم يورد الحديث الآخر دون تعليق، لأنه أجلى من أن يحتاج إلى ذلك وهو أن الرسول الكريم مرّ بامرأة تتغنى بهذا البيت من الشعر :

هل علي ويحكما إن هويت من حرج

فتبسم وقال: لا حرج إن شاء الله

مفارقات الخطاب:

غير أن هناك عددا من مفارقات الخطاب الطريفة في هذا الكتاب، نقف عند بعضها اللافت لنتأمل دلالته، ونستقطر أرومته، منها أن عنوانه وعتباته — أي

ما يتصل بالمقدمات والإشارات المطبوعة – كل ذلك يوحي بأنه موجه للرجال، لأنهم المقصودون عادة بالتأليف في تقاليدنا الثقافية، فعندما نقرأ "الوصايا في عشق النساء" يتبادر إلى أذهاننا أنه يخاطب الذكور ليوصيهم بالتفاني في حب النساء، ولكننا لا نكاد نمضي في القراءة حتى نتبين أن كل فقراته قد صيغت لمخاطبة الأنثى، وتحريضها على السخاء في فنون الهوى والإخلاص في العشق، مما كان يستوجب أن يصبح العنوان "الوصايا في عشق الرجال" لولا ما يلتبس به حينئذ ومن هم التحريض على الحب المِثْلِيّ، بينما هو نشيد ضافٍ للعشق الطبيعي، غير أن القارئ لا يستشعر صعوبة في تصويب دلالة العنوان، لأن جميع الفقرات تخاطب الأنثى بشكل مباشر "كوني كذا وافعلي كذا"، مما يقدم صراحة منظور الرجل ووصاياه للمرأة حتى تتمكن من قلبه وتحتوي جسده وروحه وعالمه كله بقبضة واحدة. وبهذا تخف حدة المفارقة من ناحية وتدخل النساء في حساب المؤلفين كمخاطبات يتوجه لهن القول من ناحية أخرى.

غير أن المفارقة الرئيسية في هذا الكتاب تتمثل في ضيق المسافة – إلى أقصى حد ممكن – بين الشعر والنثر. فهو مجموعة من المقاطع المتفاوتة في الطول، صيغت بلغة النثر الفني البليغ، وأخرجت على هيئة الشعر في توظيف بياض الصفحات وإنطاقه، وتنضيد السطور في أسفلها حتى يتعرى جسد الكلمات فيها. بينما لا يزيد ما يتراءى فيها من تخييل وتصوير، أو إيقاع وكثافة، عن معدلات النثر المألوفة في الكتابة العربية القديمة، الأمر الذي يضعها بمشروعية واضحة في قلب النثر غير المقتصد ولا المقصّد. ولكي تزيد المفارقة حدة وجلاء فإن الكاتب يستشهد بنصوص شعرية لغيره، وهي تراثية عمودية بطبيعة الحال، فترتد الكلمات في تراتبها وتنسيقها إلى طبيعتها النثرية، وينطفئ وهم شعريتها في ضوء تلك الاستشهادات، وكأن لعبة الوهج تتراقص بمستويات النور وأشكال الظلال بما يعيد للأجناس الأدبية أطيافها المعهودة، فعندما نقرأ مثلا هذه الفقرة في صفحة منفردة:

" احترقي بناره لترتقي ويدركك فرح إلهي، فلا تنأي عنه، فالفراق موت لقلب عاشقك، انظري داخله تجدي نفسك، والنظرة وحدها — كما قال إقبال — تقرر شئون القلب"

قد يطيب لنا أن نسبغ عليها مسحة من الشعرية لفقراتها المنضدة، وإن افتقدت إيقاع التفعيلة الموسيقى الذي ما زال يمثل في الذائقة الشعرية العامة الحد الفاصل بين الشعر والنثر، كما أننا نلاحظ ما يضفيه الاستشهاد بكلمة إقبال من حلاوة خاصة، مميزة للشعر المترجم، على هذه السطور، الأمر الذي يجعلنا نتراوح في اعتبارها من قصيدة النثر بترخّص، أو من الشعر المنثور، لكننا عندما نقرأ مقطوعة أخرى تتضمن شعرا تراثيا جميلا ومركزا فإن موقفنا كقراء يختلف في تقدير مسافة الشعر الفاصلة عن النثر في مثل قوله:

" ما دام قلب العاشق يهيم بك، ونفسه تؤثرك، وأنت ملكت بدنه وروحه، وخواطره وسوانحه وعينيه، وأطلقت لسانه، فتقربي إليه، وابذلي ما في إمكانك، فمن بدأ بالسلوان ندم، واذكرى قول العباس بن الأحنف:

وما الناس إلا العاشقون ذوو الهوى

ولا خير فيمن لا يحب ويعشق

وقول الشعبي:

إذا أنت لم تعشق ولم تدر ما الهوى

فأنت وعير في الفـــلاة سواء

وقول مجنون ليلى:

فلا خير في الدنيا إذا أنت لم تزر

حبيبا ولم يطرب إليك حبيب"

والمفارقة تكمن هنا في تحول الكلام إلى نثر خالص عندما يجيء في صحبة الشعر الخالص، لأن درجات الشعرية عريضة مثل ألوان الطيف، وهي دائما

نور على نور، وعند غيبة الأوزان يمكن لبقية العناصر التصويرية والإيحائية أن تتركز لتعطي مذاقا خاصا للغة قد يقترب من نكهة الشعر لدى بعض المتلقين، لكن إذا تخللت ذلك شرائح ضوئية غامرة ونفاذة في أبيات منغومة هتكت حجب النثر وكشفت شحوبه وسلبته بهاءه وردته إلى مقام النثرية المعتادة.

وهذا ما كان يتراءى دائما في كتابات الأقدمين التي تمزج بين الشعر والنثر فتحفظ مقام كل منهما وتضفي عليه جماليات المصاحبة والاقتران المنوع.

سعة العبارة والرؤية:

تتجلى جسارة الشهاوي في هذه الوصايا عبر تمثله لأصوات التراث العربي، الغني في أدبيات العشق، ودعوته للمرأة، كأنه أصبح وصيًّا عليها، كي تقرن تحرر الروح بتحرر الجسد وإغراءها بأن تحقق وجودها الحسي وكينونتها العاطفية بشجاعة فائقة، فهو يقول لها مثلا:

" شمي رائحة جسد المعشوق، واملئي أنفك منها، فالرائحة تذكّر، وتزيد المحبة، قبّليه حتى يرتوي، وارشفيه بشفتيك، فالقبل تبقى بينكما اسما للوصل وعنوانا للعشق، لأنها تؤلف الأرواح وتوحد الأجساد.. تجردي من الدنيا ومما يسترك وأنت مع من تحبين، فقد قالت العرب " لا يستحكم الحب إلا بعد أن يشق الرجل رداءه، وتشق المرأة المعشوقة برقعها"، واعلمي أن في هذا محبة عظيمة لكما، وقد جاء في الحديث "أربع لا يشبعن من أربع: أرض من مطر، وأنثى من ذكر، وعين من نظر، وعالم من علم".

وقد يسرف الكاتب في استعراض أدبيات الشبق وفنون الهوى، فيدير عددا كبيرا من وصاياه على هذا المحور، الأمر الذي يرتد بالمرأة في منظوره إلى أن

تصبح واضعة للمتعة بعد أن كانت موضوعا لها، ويقتصر في إشادته بفضائل النساء على هذا الجانب فحسب، في عصر أصبحت فيه المرأة صنو الرجل في عوالم أخرى تتجاوز هذا المجال المحدود للعلاقات الحميمة، وإذا كانت كتب التراث العربي في العشق تركز منظورها في تلك الرؤية المتجانسة مع الأوضاع الاجتماعية والثقافية للعالم القديم، وتجعل قصارى مدحها للنساء بعد ذلك تمجيد العفة وتقديس الطهارة وإعلاء القيم الروحية بالتقوى لمعادلة شهوات الجسد، فإن منظور الفكر الحديث يتجاوز ثنائية الجسد والروح، ليبني شخصية ناضجة تزهو بملكاتها العقلية وطاقاتها الإنسانية المبدعة للرجل والمرأة على السواء، ولعل ما أغرى كتابنا بالدوران في هذا الفلك هو صحبته للأصوات التراثية واستئناسه بشذرات من حكمتها المعتقة.

لكنه مع ذلك يقيم وصاياه على نهج الصوفية في إيثار الرمز والإشارة حينا واللجوء إلى التصريح والبوح حينا آخر، حتى يفسح المجال لمن يبغى تأويل قوله وتخريجه على غير ظاهره، فهو يدعو المرأة إلى حرية الاستجابة لما فطرت عليه، ويرسم لها معارج الكمال الأنثوي في قوله:

" اعلمي أن بلوغك الكمال، امتلاء قلبك بالمحبة، وأن أكمل الناس من كان عشّاقا، حيث يكون في حال نوراني كأنه مشكاة فيها مصباح، فلا تبخلي بالوصل، تكلمي في العشق أو فلتصمتي، فإن الصمت في هذه الحالة أبلغ، فاللسان يطلعك على ما في القلب، لأنه حصاده، وقديما قال يحيى بن معاذ: " القلوب كالقدور، تغلي بما فيها، وألسنتها مغارفها"

ولعل الصبغة الشعرية التي يحرص عليها أحمد الشهاوي هي التي جعلت وصاياه تمضي على نسق واحد من الصيغ هو "الأمر" الذي قد يرق أحيانا فيرتفع إلى أفق الرجاء والابتهال، لكنه يتكرر دائما في مطلع كل فقرة ليتوازى

باتساق جميل بين مطالع الفقرات الأخرى، مخالفاً بذلك تقاليد كتب التراث في المزج بين الكلام المرسل والأبيات الشعرية والحكايات والنوادر الطريفة، والواقع أن امتلاء هذه الكتب بالفقرات السردية يجعلها منجما لا ينضب في استكناه أحوال المجتمع واستقصاء خبايا النفس الإنسانية في الآن ذاته، ولو تذكرنا كتاب "طوق الحمامة في الإلف والألاف" للفقيه الكبير ابن حزم لوجدنا نموذجا شيقا في تنظيم المادة من ذكر ماهية الحب وأعراضه ووسائطه بالعين والمراسلة والسفارة وتجلياته في السر والعلن، والطقوس الاجتماعية المحيطة به في الرقيب والواشي والعازل والمساعد، وقد ألمّ الشهاوي ببعض هذه الأحوال في ثنايا فقراته، لكنه حافظ على بنية الوصية التي توجه الأنثى إلى ما ينبغي لها أن تقوم به كي تمتلك حبيبها وتشغل حواسه وتفعم روحه ببهجة الكون والعشق. ومع ما في هذه الدعوى الملحاح من مباشرة فإنها بما تعليه من رسالة العشق، وتعمقه من تجربة القراءة الخلاقة في أدبياته، وبما تستحضره من فلذات التراث فيه، تقدم نموذجا جميلا للإبحار الحر في عوالم الكتابة الأدبية، يزيده وضاءة ما تضفيه ريشة الشاعرة الرسامة الإماراتية "ميسون صقر" في تنسيقها للغلاف والإخراج من نور يضاعف نور دعوة الحب في هذا العالم الجهم.

ماذا يقول شعراء العراق ؟

تلقيت العدد الأخير من مجلة "ثقافات" البحرينية، ويتضمن ملفًا شعريا منفصلا بعنوان دالّ هو " لا ملاذ إلا الشعر ولا فضاء إلا الأنهار الخربة" وبه جملة وافرة من قصائد اثنى عشر شاعرًا أو شاعرة عراقية من الشباب، كتبت — بطبيعة الحال — قبل الغزو الأمريكي لبلادهم. تتصدرها دراسة شجية لناقد وشاعر عراقي في المنفى هو الصديق الدكتور علي جعفر العلاق، لكن جميع الشعراء المنشور لهم يقيمون في جحيم الداخل، وهم يرون نذر الكارثة القادمة، ولا يملكون لها دفعا — مثلنا — سوى الكلمات. وكانت بالنسبة لي تجربة مثيرة؛ أن أقرأ نصوصا لا تفصلني عن زمن كتابتها سوى بضع أسابيع، ومع ذلك فهي فترة مشحونة بالفواجع والتحولات الدرامية والوجدانية الخطيرة، مما يتدخل بشكل جذري في طبيعة القراءة ويكيّف منظورها ويكسب إشاراتها دلالات جديدة، مهما اجتهدنا في تمثّل الموقف الأصلي للشعراء. وبدا لي حينئذ أنني حيال حالة صريحة لما يطلق عليه في النقد الحديث مفارقة التفاوت بين أفق الكتابة وأفق القراءة، فهؤلاء الشعراء عندما سطّروا نصوصهم لم يكونوا قد رأوا جحافل الغزاة ولا سمعوا رعود قصفهم وقنابلهم، ولا شهدوا غرائب الجهاز الإعلامي الذي كان يدافع بعنترية عن نظامهم، ولم يكونوا قد ارتجفوا لحظات الرعب الدموي المحيط بهم، ولا طفرت عيونهم بالدمع وهم يرون التماثيل تتهاوى — لكن ليس بأيديهم كما تمنوا — ولا القصور تنهب في شوارعهم، لم يكونوا قد عانوا كل ما حبلت به الأيام من كوارث وأسئلة، ومع ذلك فهم شهود على هذه الأحداث وهي ما تزال في رحم الغيب، رأوها قبل أن تحدث، وصدقوا في وصفها دون أن تقع، واستطاعوا ببصيرتهم أن يعاينوا القيامة والطوفان الذي سيجتاحهم. لكن القارئ يظل قادرا على فكّ شفرات هذه النصوص وإحالتها إلى الوقائع التي صدّقت متخيّلها، وعندئذ يتبين لنا أن

الشعر الحقيقي يثرى بمرور الزمن عليه دون أن يتقادم أو تبطل صلاحيته، وأن القراءة الواحدة لا يمكن أن تتكرر مرتين للنص ذاته، ما دام القارئ واعيا بالواقع والفن ومتغيراتهما المتلاحقة.

اختلاف المعنى:

هناك قصائد لا نملك عند مطالعتها بعد الغزو غير أن نتصور التغيرات التي حدثت لمعناها الذى كان يمكن أن نستشفه قبل ذلك، لأن الأحداث حوّلت المجازات الرامزة إلى حقائق ماثلة للعيان، فها هو مثلا الشاعر العراقى الخمسيني "جواد الحطاب" يقول في إحدى قصائده بعنوان "كومونة":

" معي أيها الفقراء / لنهاجم الفردوس

سنطالب – أولا – بجرد جميع أسماء الأولياء

(لأنا .. نستحق أكثر من تسجيل أسمائنا

في الموسوعة الهزلية...)

كقراصنة البحر / بعصّابات رأس حمراء

وملابس ذهبية/ سنهاجم الفردوس

(الردهات في الأعالي / مكتظّة

بالابتهالات النازفة

فلمن سينبّه الملائكة؟)

هجوم أيها الفقراء

لنحاصر الأبواب من كل الجهات

ولنرتق الأسوار

بسلالم حماقتنا الطيبة"

ومع أن شفافية الرمز بالجنة وأسوارها إلى قصور السلطة المتألهة تبدو لنا الآن بديهية وحكيمة فإن مقابلات عناصر الصورة الكلية من جموع الفقراء وأسماء الأولياء والابتهالات النازفة وأشكال القراصنة، كل ذلك يكتسب بعد وقائع حالات الانتقام بالنهب والسلب بعد سقوط السلطة معادلات مجسدة تنتقل بدلالات القصيدة من ثورة ميتافيزيقية تقلب مفاهيم الخير والشر إلى إشارة بليغة لما حدث بالفعل في عراق اليوم من منظور شاعر من سلالة المتنبي الباقية.

بيت العنكبوت:

أما عبد الرزاق الربيعي، وهو شاعر في مستهل الأربعين من عمره فهو يتمثل الحياة من حوله خيوط عنكبوت يزهو بما يبني ويشيّد، ولن نحتاج وقتا طويلا حتى نرى أوهى البيوت التي أقامها وهي تنهار في ساعات قلائل:

" مرّت على قلق المساء/ مرور نيزكة

ولم تترك سوى / لون الحداد

علامة استفهام

مر قطارها الغبش

تمتم عنكبوت

كان يجمع ثم يطرح ثم يسأل

كم هدمتَ؟ وكم بنيت؟

وكم حلمتَ بسقف بيت ؟

فقمتُ

قوّضتُ سمائي

ثم قهقهتُ – بكيتُ"

وليس هناك أوجز من هذا الاختزال المكثف للإحساس الفاجع بعالم شديد الهشاشة، توجعه حرقة الأسئلة المارقة كالنيازك، وتسحق روحه بتأمل الطاغوت/ العنكبوت وهو ينقض غزله ويبدو حلمه ويدفعه إلى مشارف الجنون. والملاحظ على شعر عبد الرزاق الربيعي إلى جانب هذه الوجازة المعبرة متانة النسيج اللغوي، وقدرة التمثيل التصويري على تكوين مجازات تشف عن حالات النفس وأشكال الوجود باقتدار فائق، كما أنه بارع في التحرك الرشيق عبر مواقف مختلفة في الخطاب الشعري لمواجهة ما يفعله الآخرون أمامه وذلك تعبيرا عن فقدان اليقين الأيديولوجي الصارم في طغيانه على بلده. كما نلاحظ صفاء مائه الشعري في امتلاكه لزمام البيت العمودي وهو يحيله إلى نثار ورد مضمخ بعطر الأسلاف في مثل قوله:

" ماذا تقول لشمس / ودّعتك على / مشارف النهر / عند الماء والشجر

ماذا تقول لشباك/ بكى ندما / لما وقفت بباب الصبح / للسفر".

أمنيات الحروب وعودة القبور:

للشاعرة العراقية الشابة "ريم قيس كبّة" رؤية خاصة للحب في زمن الحروب المأساوي، ربما تكون في خطوطها المباشرة أكثر صراحة في تجسيد وعي الجيل

الجديد بالمآزق الطاحنة التي وضعهم فيـها النظـام السياسـي وأكـثر قـدرة علـى تماثيلها شعرا، فهي مثلا تقول لحبيبها:

" بغتة / ذات قيلولة للمدافع

ما بين حربين / كنا التقينا

..

حلمنا معا

أن تصير المدافن ساحات رقص

وقلت: سيصبح ما قد تهدّم من أمنيات

ناطحات سراب

وقلت بأن المدافع ماتتْ

وأن الحروب تنام طويلا

وبأسرع من طلقة / مرّ جيش

وكنا نراوح بين التغرّب والزقزقات

يقينا نفكّر أن القذائف / قد تستحيل نخيلا..

وانتظرنا قليلا

...

حينما عصفت حربنا الثالثة

لم يعد ثمّ متّسع للتمنّي

فكنتَ احترفت السكوت

وكنت احترفت أنا الكارثة".

اعتماد الشاعرة على تقنية المفارقات المريرة في توليد الصور الشعرية تمثل تراوح أبناء هذا الجيل الصدّامي المطحون بثلاثة حروب منهكة وحصار طويل في عقدين ونصف، تراوحهم بين الأمل البازغ في هجعة المدافع كأنها في قيلولة وبين الدمار الشامل الذي يعقبها. وعندما يبنون ناطحات للسحاب تنغرس قمتها في قلب السراب الذي يلف حياتهم، فلا يتبقى لهم سوى أن يتوهموا القذائف صفوف نخيل ولا يبقى أمام الرجل أن يحترف الصمت ولا المرأة غير أن تحترف بالكوارث. وليس في هذا الشعر مداراة ولا مجاز، فالحرب قد سحقت الحرب ولم يعد هناك متسع للأمنيات.

لكن الشعراء وهم يمثلون روح الأمة التي لا تموت فإنهم لا يقفون عند حدود الحاضر، بل يدركون شروط المستقبل ويشكلون ملامحه بكل إصرار وإذا كانت هذه الثلة من شعراء العراق الشباب المكتوين بلظى الجحيم قد تنبأوا بالكارثة التي رسموا معالمها وتجاوزوا فواجعها قبل أن تقع، واعتبروها قيامة لابد أن تفضي إلى الجنة التي تحل بعد زوال الاحتلال أو طوفانا لابد له أن ينتهي إلى إعمار الأرض بأيدى أبنائها بعد إخصاب وادى الرافدين بسواعد أبنائه، فها هو الشاعر على شبيب الذى يكتب المسرح أيضا يقول:

" تشتعل الحرائق الخضراء في الغصون

روحي كرمة محمّلة

سأرتدي المياه، كل وردة تعمّدت بالريح

أو توضأت باللهب الثائر

كنت ناطقا بعطرها السريّ

كل عشبة وسنبلة

تمرّدت على طقوس المطر البريّ والظلام

خبأتها حين اعتليت الموج والتجأت من طوفانه

للقنن الكللة

مصطحبا حمامة، تحمل في منقارها قرنفلة".

وهنا نلاحظ أن الجدب الماديّ القاحل الذي كان يثقل كاهل العراقيين خلال سنوات الحصار المرّ لم يحل بين الشاعر وبين إحساسه بثراء روحه وامتلائها بعروق الكرم وطيوبه المحملة، كما أن إحساسه الطاغى بفداحة الحرب المقبلة كأنها الطوفان الذى لن يترك على الأرض أثرا للحياة دفعه إلى التحدي بأنه سيرتدى المياه وينقذ العطر والخصوبة في كل ورود بلده وهو يخبئها في القمم الشاهقة.

ولأن خطاب الشعر الصادق يعرف كيف يزرع رموز المستقبل بطلاقة فهو يصطحب معه حمامة السلام التي لابد أن يعترف له العالم بحقه فيها وهى تحمل في منقارها قرنفلة بيضاء، هي زهرة عراق الغد المشرق في وجدان الشاعر الإنسان وهو يسعى كي يتحرر ممن زعموا أنهم إنما جاءوا لتحريره.

وليد منير في "طعم قديم للحلم"

وليد منير شاعر متميز تجاوز الأربعين من عمره، انتقل من الهندسة إلى "علمنة" النقد الأدبي، مضفيا صبغة شعرية على بحوثه الأكاديمية، ومجترحا تجارب إبداعية فريدة في المسرح الشعري، دون أن يثير أي ضجيج إعلامي، مع أن خبرته بالصحافة الأدبية عريضة منذ مشاركته في فريق مجلة "فصول" للنقد الأدبي. لكنه آثر حياة التفرغ للدرس والكتابة، واصطياد فراشات الأحلام الهاربة. وهو خبير بجماليات الشعر وآلياته الدرامية منذ عكف في بحثه للدكتوراه على شعر صلاح عبد الصبور، واستمر في دراساته اللاحقة عن أدونيس ومحمود درويش وسعدي يوسف وغيرهم من قادة الفكر الشعري الحديث بالتأمل المتجاوز، والالتحام المختلف، مما جعله يكتشف صوته الحقيقي ويصنع مداراته الخاصة.

وفي هذه المجموعة الشعرية الجديدة "طعم قديم للحلم" ندرك بطانته السميكة الوثيرة في طبقات الشعر ومعارج الثقافة التراثية بمستوياتها العديدة. كما نلمس قدرته على صياغة لغة مضمخة بعبير الإيقاع المتباعد في ثنايا السطور. ولنقرأ مقطوعته الأولى "طوق الحمامة" من قصيدة "مدارات" حيث يقول:

" كل نساء الأرض في امرأةٍ/ امرأةٍ واحدة

أشجارها تنعتها/ ونبعها صافٍ عميق، خمره تجري بلا نهاية.

طيورها عالية/ أعلى من السماء ربما

زمانها متّصل وواحد.

امرأة كأنها محارة/ وروحها لؤلؤة المحارة.

لا أستطيع وصفها/ كما تراها أذني/ لأنها الموسيقى.

ولا كما تسمعها أناملي/ لأنها قطيفة الندى

ولا كما تشمها عيوني/ لأنها بيضاء كالبرق/ ولا تدوم

.. ..

كل نساء الأرض في امرأةٍ

كل كواكب المدى/ كل السحائب المعلقة.

كل الحدائق التي تجمع شهد الملكة

الكون كله هنا/ يدور مثل خاتمٍ

في إصبع امرأة."

ولأن شاعرنا يمتلك هذا الحس العلمي العميق، فهو يعرف كيف يصمم قصيدته في تشكيل جمالي فاتن، كأنه يضع معادلة الاتساق بين المرأة والكون، ومع أنه ينطلق — ربما دون أن يقصد — من أمنية لاهبة لشاعر رومانسي فادح هو " لورد بايرون" الذي تمنى أن يكون لكل نساء العالم فمٌ واحد، ليقبّله ويستريح، فإن وليد منير يحقق هذه الأمنية شعريا في امرأته التي تجتمع فيها كل نساء الأرض، وتستعير منظومة أوصافها من الجنة بخمرها وشجرها وطيرها، لكي تصبح لؤلؤة مكنونة، وتتحقق بها معجزة الكينونة، دون أن تشفّ أبياته عن هذا الوله الرومانسي الشبق بالمرأة كما نلمس في أمنية "بايرون" ودون أن يستغرق في نزوات حسيّة.

واللافت للنظر أن الشاعر يبني قصيدته على ثلاث حركات متوالية

ومتراتبة، أولاها تمثلها جملة الافتتاح: " كل نساء الأرض" وثانيتها ترسم الصورة المثالية المشتهاة: " امرأة كأنها.." أما الثالثة فهي تعيد ترجيع المطلع لتكمل الدائرة في نسق موصول، يصب في بؤرة واحدة تتكشف تباعا بالتجسيد والإحاطة، فتمضي من دهشة الفكرة الأولى — على بساطتها- في اجتماع الكل في واحدة، وهي متجذرة في الثقافة المصرية والعربية، ليثير قدرًا من الذهول الماثل في تراسل الحواس، وهي تقنية شعرية أليفة منذ الحركة السيريالية، تؤدي إلى تبادل المعطيات الحسية لتصبح الرؤية بالأذن، والسمع بالأنامل، والشم بالعيون، لإيقاظ الوعي الشامل باتّساق هذا الوجود الأنثوي الخارق. مما يسمح بتجسيد الرؤية الكلية للنص في صورة جليّة، عندما يصبح الكون كله خاتما في إصبع هذه المرأة. ولا نستطيع أن نتقبل هذه الرؤية إلا بإدراجها في منظومة الوجود بدون مثالية مفرطة، والتي عبر عنها الشاعر في قصيدة إشكالية بالغة الجسارة يقول فيها عن الخالق — جل وعلا — :

" لكنه رأى الذي لم يره البشر

فمنح المرأة والرجلْ

غواية السواقي/ حتى يدورا للأبدْ

في وجع الفراق أو في لذة التلاقي"

وهنا تمتزج النفحة الصوفية الكامنة في ثنايا شعر وليد منير بهذا الحسّ العياني الذي يذكرنا بأسلوب صلاح عبد الصبور، دون أن يقلده أو يكرر أنماطه، خاصة فيما يتيحه من سهولة الفهم لأعصى أشكال الإبداع وأكثرها عمقا عبر وسيلة بسيطة، مثل تلك المعادلة البديهية بين المرأة والكون كله.

إيقاعات وحالات:

لأننا لا نريد للشعر أن يفقد ذاكرته الموسيقية، فهو شديد الحاجة إليها في

القصائد الغنائية، كما أنها تسعفه كثيرا في التعبير والبوح، حيث تستطيع الموسيقى وحدها، كما كان يقول الفارابي، التعبير عن تلك الفضلة التي بقيت كامنة في نفس الإنسان بعد أن اخترع اللغة وقضت حاجاته. لأننا لا نريد هذه القطيعة بين الشعر والموسيقى المنغومة، ولم تحدث في أية لغة حية، فإن الشعراء الذين يهجرون الأوزان القديمة وهم قادرون على تركيبها يستطيعون إغراءنا كي نتابع تجاربهم في توليد الإيقاعات الخفية. أما الذين يفتقدون الحسّ الموسيقي ويتركونه عن عجز فليس بوسعهم اكتشاف أسرار جديدة فيه. ووليد منير من هؤلاء المقتدرين على معاقرة الشعر بكل موازينه الخليلية والتفعيلية مما يجعله في موقف التجريب الإبداعي الصحيح، وهو في هذا الديوان يعمد أحيانا إلى مزج هذه الأشكال لتخليق حالات شعرية جديدة ورؤى مستحدثة، نتابع بعضها كما تتمثل في قصيدة شيقة تحمل عنوان "حالات ورؤى" إذ يقول:

"١-

لا تنس أن تصحبني يوما إلى هناك

حيث أنا وأنت/ آخر مجنونين في حديقة الورود.

ولتفتح الأركان كلها/ في نفسك البعيدة

لكي تهبّ الريح!

..

٢-

شكاني الكتابُ إلى وردةٍ

قال: يسكنني.

وشكتني إليه

فقالت: ينام على شوكتي

وشكوتهما كالصبيّ، إلى مَلَكٍ فوق رأسي

فقلت: أيا مَلَكًا فوق رأسي

أريد فراقهما وهما لا يريدان.

..

-٣-

تقول الخمر إن هواك طفل/ وإن غرام كرمتها قديمُ

لذا خبّأت سرك في جناها/ وأفشى سرَّها فيك النسيمُ

فغبطتها التي تندى شعاعًا/ وغبطتك التي تندى هشيمُ

ولامع حزنك الفاني تراب/ ولامع حزنها الحجر الكريمُ."

..

وللقصيدة تكملة طويلة، نكتفي منها بهذه المقاطع الممثلة لموجاتها الإيقاعية والدلالية. ولعل أول ما نلاحظه عليها أنها تتّسم بطابع حواريّ صريح، يقع داخل كل فقرة شعرية من ناحية، ويقوم بين الفقرات المختلفة أيضا. وعلى كثرة ما تستثير المقطوعات السابقة في ذاكرة القراء المتابعين للإنتاج الشعري من استدعاءات وإشارات، فإنها لا تبلغ ما يسمى في النقد الحديث "بالتناصّ" أي

توظيف عبارات بعينها من كلمات الآخرين داخل النصوص لتوليد دلالات جديدة منها مخالفة للمقصود الأول منها، بل نجد هذه المقطوعات تنتج في تكوين مشاهدها المستقلة، وتوليد حالاتها المتميزة، وإن كانت روح الخيام الذي كتب عنه وليد منير مسرحية ممتعة تحلق فوق بعضها لتمنحها قدرا من رصانة الحكمة وجذل البهجة بمقاربتها الحميمة.

ونلاحظ أن القصيدة في مقطعها الأول تصطنع حالة الخطاب، وهي بطبيعتها تسمح بدخول أكثر من مخاطب ابتداء من القارئ الذي يتلقى النص إلى الحبيب الذي يفترض فيه مصاحبة صوت القصيدة، إلى غير ذلك ممن تتسع لهم الإشارة ولا تتضمنهم العبارة، ممن يصبح مجنونا بالورد وقادرا على أن يفتح أركان نفسه لجميع الرياح، كي يستعد لتقبل الأحدوثة الطريفة في المقطع الثاني، والتي تبدو كأنها مشهد تمثيلي مجازي يقع بين عدة أطراف: الكتاب والوردة، والشاعر والملاك، والشكوى المتبادلة فيما بينها حتى يتم الاحتكام إلى الطرف الأخير. وعندئذ يتسنى للمقطع الثالث أن يدور في فلك الرموز الصوفية المتصلة بالكون وأسراره.

وما يهمنا التركيز عليه في هذا السياق ليس شرح الإشارات الصوفية، أو تفصيل الحديث في التقنيات التعبيرية للشعر، وإنما نكتفي بملاحظة هذا التقابل الحواري بين المقطوعات الثلاث من الناحية الإيقاعية، فالأولى والثانية يمزجان نمط التفعيلة بتحولاتها العديدة، بينما تأتلف المقطوعة الثالثة في نسق موسيقي كلاسيكي يعتمد على توازي الأشطر وتماثل القوافي، مما يجسّد حالة النمو الدلالي في معاني المقطوعات وتصاعد الحوار فيما بينها لأن الموسيقى تشارك في إنتاج المعنى، كما تؤدي العبارات إلى تشكيل النغمات. والقصيدة في نهاية المطاف نموذج لهذا النوع من الشعر المتجاوز للأحداث العارضة في حياة البشر، والذي يحاول الإمساك بطرف من مفاتيح الغيب وهو يكتنه أسرار الوجود ويشاهد قبسا من نوره، فيما يلتحم بروح الخلق في أفق الإبداع ليدير حوارًا خصبًا بين الفن والحياة المتجددة.

عبد الله باشراحيل في ثلاثة دواوين

من مدن الغفلة إلى أبجدية قلب

ثلاثة دواوين تلقيتها دفعة واحدة، طبعت كلها في الآونة الأخيرة، للشاعر العربي الكبير، عبد الله باشراحيل. تشير إلى خصوبة لافتة وثراء إبداعي فريد. أولها بعنوان مثير للشجن، يقلّب مواجع الأمة القومية وهو يشهد على مصيرها المنظور "مدن الغفلة" ليوجه سهام نقده إلى حالة الاستلاب التي نعيشها، وهو مهدى إلى الشاعر الفلسطيني الشهير "هارون هاشم رشيد" باعتباره رمزا لوطنه الذبيح. أما الديوان الثانى فهو بعنوان "مصابيح" ويبدو أنه إضاءة ضافية لطرائق المستقبل، يستلهم شعر الحكمة ويضيف إليه فرائد من المقطّعات المكثفة الجميلة، ويأتى الديوان الثالث بعنوان "أبجدية قلب" ليقدم تنويعات غزلية على لحن العواطف النبيلة المتوهجة.

وإذا كانت الجزيرة العربية قد ظلت على مر الزمن مهد اللغة المبدعة، وفضاء الشعر المتألق، تختمر عصارته في عروق أبنائها، وتسري في شراييهم، فإنه على قدر العراقة يتجذر التقليد، وتتراكم سحبه خاصة في العصور المتأخرة، وتصبح حركة النهضة والبعث، وانبثاق الطاقات الشعرية المتجددة محكومة بجدلية مرهقة لروح التحرر والإبداع. كابحة لنزواته، ومع ذلك فإن العقود الأخيرة قد شهدت تراكم خبرات إنسانية وجمالية متفتحة على الأفق العربي الرحب، ومتواصلة مع نبض الثقافة الحية، تختلج بدفقات مثيرة للتأمل والإعجاب.

ويقدم المشروع الإبداعي لعبد الله باشراحيل الذي استمر منذ ربع قرن بالوتيرة ذاتها، نموذجا فائقا لانتصار شعر الحياة المحافظ في قوالبه والمتمرد في دلالته؛ ولعل هذه المفارقة الأولى أن تكون مفتاح قراءة طرف من نصوصه الأخيرة

الحافلة بالإيقاع والحاضنة للروح المتمرد القلق في انخطافة واحدة، مما يجعلها مفعمة بالغنائية ومثقلة بالتعبير الشجي عن وجدان الإنسان المعاصر وضميره.

على أن هذا التوتر المرهف بين البنية الإيقاعية والدلالية لا يبدو ظاهرا للعيان، خاصة مع إدراج الموسيقى في طبقات المعنى وتشكيلها لطرف من تركيبته المتعددة، فنحن عندما نقرأ شعرا عموديا اليوم نتوقع أن تكون رؤيته منسجمة مع وعي الجماعة العصيّ على التحولات السريعة، مما يجعله مرتبطا بالثوابت، مكرّسا لمظاهرها، بينما يتحرق توقا إلى تغيير الواقع نحو تحقيق المثال المنشود، وهنا يكمن التوتر فيه.

ولنأخذ نموذجا على هذا التوتر الخفي أبياتا من قصيدة "الشهيد" في ديوان مدن الغفلة" فشهداء اليوم لا يواجهون محنة الموت انفجارا في أعداء الحياة والسلام فحسب، وإنما يواجهون ما هو أمرّ وأنكى من ذلك، وهو تشكيك بعض القوم في شهادتهم، من ساسة وكتّاب ورجال دين، وإلباسهم الحق بالباطل في وضع فدائهم موضع التساؤل، هنا يتصدى الشاعر قائلا:

" بطل يا أمتي فلتشهدي / صنع المجد لأجيال الغد

صادق الريح فلم تحفل به / وتناهى صوته للأحد

بطل مستشهد في حلة / من دماء الطهر كالورد الندي

عمره العشرون في أردانه / أمل ضاع وعمر يغتدي

فتناءى والصدى أمجاده / وتوارى في ضياء الموعد

فإذا القهر حزام ناسف / فجّر الآلام في الحقد الصدي

تتسامى روحه في ألق / ودروب النور نجوى المفتدي".

يضمر الشاعر هذه الإشكالية ولا يثيرها بطريقة مباشرة. بل يؤثر التغني بالبطولة والمجد كما درج الخطاب الشعري العربي في إنشاده المشكّل لوجدان الشباب والمبلور لرؤية الجماعة. لكنه يبث مجموعة من الإشارات الدالة خلال

تصويره للعمل الفدائي تكشف عن تجليات اللحظة الراهنة، فهذا البطل قد "صادق الريح فلم تحفل به " أي لبّى دعوة الحياة فلم تمنحه حق الوجود، فأصبح موته فردا الطريق الوحيد لحياة الجماعة، وإذا كان "عمره العشرون" قد تحول إلى أمل ضائع فإنه لابد أن يضرب "موعدا" مضيئا على الضفة الأخرى للحياة الأبدية، وعندئذ يصبح "القهر حزاما ناسفا" يفجر الألم ويصنع الأمل وينير دروب المستقبل. كانت وظيفة الشعر دائما صياغة منظومات القيم وحراسة فعاليتها منذ عبر عن ذلك أبو تمام بقوله:

" ولولا خلال سنّها الشعر ما درى / بناة العُلا من أين تؤتى المكارم"

ولا ينبغي أن ينسينا الحرص على جدة الإبداع وقدرته على إثارة الدهشة نوعا آخر من الحرص على أن تظل مثلنا العليا قادرة على النفاذ إلى صميم أفئدة الشباب بتلك السبل الفعالة من الإيحاء والتكرار والاتكاء على التراث الروحي الكامن في قلوب الأجيال المتعاقبة، إنه ليس ميراث الإنسانية التليد للحفاظ على النوع فحسب، ولكن لصيانة كيان الأمم وهويتها عندما تحدق بها الأخطار.

وهذه الإشارات التي بثها الشاعر ليست معاكسة لمفهوم الشهادة وإنما هي مدعمة له بما يتجاوز منطق المشككين، فخلق الأمل في قلب إحباط القهر دون تردد هو جوهر فدائية الشباب في عمره الوردي، وهو إسهام التضحية في صناعة السلم، وهو ذروة توهج الوجدان وحركة الضمير الحي لدى الأبناء والبنات تمردا على الواقع وفرضا لشروط المستقبل. وعندما تنجح النصوص الإبداعية في توصيل هذه الرسالة إلى أكبر عدد من القراء في إطارها المألوف فإنها تذكي روح الشعر والحياة في قلوبهم.

عالم الفروسية والحكمة:

عندما نطالع الديوان الغزلي "أبجدية قلب" يفاجئنا "عالم الفروسية" الذي

يطل من قصائده، فهو يتمثل ما في الحياة العاطفية من نبل ووجد ولوعة، يستحضر في دائرتها الوسيعة أسماء من غمروا قلبه بالتحنان، وعمروا حياته بالألفة، يرتبها على حروف الهجاء متلاعبا بمفهوم الأبجدية المزدوج، فإذا دققت في القراءة وجدتهن أخواته وبناته في الغالب الأعم، وكأن رابطة العائلة هي التي تجدل الأشواق، لكن بروقا من وهج الحنين الغزلي تلمع في ثنايا قصائده لذكريات خاطفة، مثل قوله في قصيدة "أناديها":

" وغابت في خيوط الشمس ترفل في أغانيها

وتحملني على الذكرى

مع الحب الذي ما زالت غضا ليس ينساها

أذوب كعطرها فيها

أناديها وأسهر ربما تأتي

فما رجعت/ وفي صمتي أناجيها

سألت هواجسي عنها

فلم يفصح سواد الليل عن لغز يواريها

وعمري بين أنقاض الرجا

صوت وأصداء/ يناديها

سألت الريح والأنسام

فقالت: ربما الأعوام أنستها

صبيا كان معشوقا لماضيها"

ويبدو أن تجربة الفقد هي التي تؤجج جمر الحب، وأن الوجدان والإشباع يطفئه، لكن شاعرنا يعرف كيف يمزج بين عطر الخزامى النجدي وبين ظلال العواطف المدنية التي تثيرها أطياف الحب العديدة لديه، فترتوى في كلماته مشاعر الغربة والحنين للماضي، إذ يتحدث عن مدائن الهوى بعد أن كانت مدن الغفلة، في رحيق مدهش للحس الوطني والقومي الذي يتوحد في ناظره مع صبوات الشباب، فتأتلف المدينة الحرة مع المرأة النبيلة في صياغة ميلاد جديد للحياة.

لكن طبيعة الفروسية عند عبد الله باشراحيل تجنح بشعره إلى منطقة كادت تصبح مهجورة في الشعرية الحديثة وهي منطقة الحكمة.

مع أن النظريات المحدثة لا تهدف إلى اقتراح نماذج إبداعية تنسخ ما قبلها، فليس هذا من شأنها، بل هي تعمد إلى مكابدات الشعراء أنفسهم، ومطارحات القراء لهم، كي تستخلص من كل ذلك عناصر الشعر التي استقرت في ضمير الأدب، وتلك التي لا تزال تتشكل في رحم الإبداع، مع الإقرار بذلك فإن بوسعنا أن نرقب تحولات الذائقة الشعرية استجابة لطبائع الشعراء. ويبدو أن التأمل في الكون والحياة، واعتصار الحكمة التي تستصفى منه سيظل موردا عذبا لكثير من الشعراء، فمنذ أن تسنم شاعر العربية الأكبر أبو الطيب المتنبي ذروة هذا التيار حتى ارتقى إلى مصاف حكماء الإنسانية، وجاء المعرّي ليكمل نهجه ويطيل نفسه ويمد عمره ونحن نجد الشعراء يلقون الكون بدهشة الطفولة كأنهم يرونه للمرة الأولى. والفن على وجه التحديد هو الذي يجدد شباب الإنسانية في اكتمال دوراتها العظمى.

شاعرنا يصدر ديوانا كاملا بعنوان "المصابيح" يقتطع فيه فلذات من هذه التأملات المكثفة ليسقيها بماء الشعر، وينثرها طازجة على القراء، لا يتطلب ذلك منه — فيما يبدو — أن يستوعب معطيات الفلسفة التي تشعبت سبلها وتراكمت معارفها، فليس هذا من شأن الشعراء الغنائيين، وإنما هم يكتفون باللمع البارقة التي تتجلى فيها نداوة الإحساس وعفوية التعبير وصفاء الرؤية، ومع ذلك فقد نجد لديه لفتات خاصة تستحق التأمل، كأن يقول في الغربة:

" ترحال النفس عن المجهول

وأفول الحب عن الدنيا: غربة

الضاحك والباكي سيان

والنائم في أحداق السهد

كمن يسكن في الأحلام

ما أقسى أن يهب القلب التحنان

ويسقى من ماء النكران

أصعب آلام الغربة

الغربة في الأوطان"

وإذا كان علماء النفس قد اهتدوا إلى أحد أسرار الإبداع الكامنة في هذه العلاقة المتوترة بين الذات والعالم، فإن الشعور بالاغتراب يصبح سمة لازمة لكل الشعراء، لأنهم لو سكنوا بين أهليهم، لو تصالحوا مع عالمهم لانطفأ وهج الإبداع في نفوسهم وشاعرنا يوظف عددا من الثنائيات اللافتة، والصور التي تعتمد على المفارقة كي يصل إلى إنتاج دلالته التي يريد أن يقتنصها عن غربة الروح في الوطن، فإذا تسامحنا مع هذا المعنى المألوف لدى كثير من الشعراء قبله فإننا سندرك جدته عندما نقرنه إلى ما يليه مما يشير إلى الفصام الذي نعيشه في مثل الحرية والديموقراطية والتطلع للمستقبل من ناحية وأطر النظم المضادة لحركة التاريخ والمناهضة لأية مسيرة تقدمية فعلية في حياتنا العربية.

ومع أن هذه المقطوعات الشعرية قائمة بذاتها، يعلن كل منها استقلاله في الظاهر، فإن هناك تيارا دلاليا يسري بينها ويضعها في أفق متناغم، ومن ثم فإن الشاعر لا يرتّبها حسبما اتفق، بل يتبع نسقا خفيًّا في هذا الترتيب، لأنه لا

يخطئ في حدسه، كما لا يفوت المتلقي المستجيب لأثره الجمالي. من هنا فإن المقطوعة التالية تتحدث بوجد وولهٍ عن الحرية، وهي أعلى نموذج في منظومة القيم المعاصرة، وكأنه يستلهم في البنية التي يقيمها الحكمة السائرة: "الصحة تاج على رؤوس الأصحاء لا يراه إلا المرضى" فيطارح الحرية قائلا:

" شرط الحرية أن يسبح في الأضواء العقل

لا يحجبه النور عن الرؤيا

أو يقلقه الخوف إذا اشتعلت لغة الفكر

وثارت ضد القهر

وحين تكون الحرية حقا مكتسبا لا منّة

ترحل فوق بساط الريح

تسافر في الكلمات وتكتب في الصخر

لكن الحرية لغز / ليس يفك طلاسمه/ غير الأحرار".

فالعالم الذي يتمثله الشاعر ويحلم به هو الذي ينعم به أي مواطن في بلد متقدم، حيث يحتكم الجميع إلى العقل، وهو أعدل الأشياء قسمة بين البشر — دون خوف من نتائج هذا التعقل الذي أثمر حقوق المواطنة في المجتمعات المعاصرة؛ بحيث أصبحت الحرية أولى درجات حقوق الإنسان المكتسبة، لا منة من الحكام وإنما بالرغم منهم. لكن المؤلم في مجتمعاتنا أن خطاب الحرية ما زال ملتبسا يناوشه أعداؤها ويطمسه عملاؤهم حتى أصبح طلسما لا يقوى على فك شفرته سوى من تحررت روحه من القهر وصفت عيناه لرؤية النور، وهذا هو دور الشعر الرفيع في بلورة منظومة القيم الحضارية المعاصرة.

فؤاد طومان في بكائية على البحر

على مدى ثلاثين عاما، بلغت دواوين الشاعر السكندري الرصين فؤاد طومان عشرة دواوين. يحتل الحب بؤرة الاهتمام في نصفها الأول منذ باكورته " أغنيات على شواطئ الحب " عام ١٩٧٣، ويتوزع على شئون الحياة وشجونها المضنية في النصف الثاني. دون أن تتخطفه عرائس البحر التي تترصد المبدعين على شواطئ النور، أو تذهب بعقله خلال النوات الهائجة. فقد تمرس شاعرنا بدراسة القانون، وهو مناهض لجنون الشعر، وانتظم في سلك البحرية العسكرية فلم يعرف الصعلكة ولا الضياع تحت الرذاذ في الطرقات. وعصمته التربية المطمئنة من دروب التشرد الفكري التي قد يتوهج بها الفن الخارق قبل أن يخبو، وبقيت له خصاصة من الفروسية النبيلة، تقود خطاه الواثقة الوئيدة في عالم الشعر العاصف. غير أن خيوط الضوء السكندري البهيج التي كللت جباه شعرائها الكبار، على تعدد لغاتهم وقاماتهم، لا تلبث أن تنفذ إلى خلاياه الإبداعية، فتمنحها عصارة الوجد وطزاجة الشوق، وعذوبة البحر المليح المتصل بأسئلة الكون وأسرار الوجود. لم يتمرد فؤاد طومان على مدينته الأثيرة، ولم يكسر عمود هواها، فظل مشدودا من النافذة الجانبية، المفتوحة على مسكنه الرملي الوسيط، إلى رجرجة المياه، وهدهدة الإيقاع، وهو يحدق في الأفق البعيد، مستحضرا ربات الإلهام أو باحثا عنهن بشجن في ذاكرة الثغر الجميل. لكنه أخفى وسط مراجع القانون وجوانح الروح وطيات التقاليد الأبوية الصارمة، ثقوبا مفتوحة على مغامرات الشعر، وكسورا مجبورة في عظمه الحيّ. ويجيء ديوانه الأخير " بكائية على البحر" ليرصد نضج تجربته، واستواء عاله، البعيد عن التمزقات والعواصف المدوخة.

مجاز العشق :

يقدم فؤاد طومان في قصيدته المركبة " ثلاثية الإسكندرية " –ترى أية أرقام مازالت تنتظر الإبداع السكندري – يقدم رؤية صافية لعالمه الآسر الذي لم يستطع، ولم يرد فكاكا منه. فهو قد افتتن به، وتماهى معه، وأصبح من مفرداته. حتى ليحلو له أن يترنم بها، ويعتصر رحيقها، ويطيب له أن يبادر بشرح إشاراته مسبقا قبل إيراد نصوصه، يقول من هذه الثلاثية :

"كان "إيليت " يغلق أبوابه / والمدينة من أول الليل نائمة..

والمقاهي التي يلتقي الشعراء بها / في ليالي الشتاء المطيرة، خاوية..

وأنا للمساءات منتسب / فإلى أين أذهب في هذه الغربة الواسعة ؟

....

سرت وحدي.. والبحر أسود.. أسود.. / قابلت أصحابي الشعراء المساكين

أشعلت غليون " يوسف "../ كان كعادته صامتا وودودا..

وأشعل من حولنا " أمل " ناره / نهر البحر مستنطقا صخره :

"أيها البحر أين الذي قد وعدت به / أين هذا الذي نفتديه بأيامنا ؟"

ورثى " منعم " حلمه / وبكى عند بوابة السجن مهجته الضائعة "

لا يتم تشعير هذه الوحدات، التي تتراوى في مخيلة الذاكرة بطابعها السردي إلا ببروز بعدين مفعمين بالتحنان فيها. أولهما الفاصل الزمني الذي يحيلها إلى جذوة كامنة قابلة للاشتعال في نفس المتلقي، عندما يدرك فيها أصداء الماضي. والثاني هو البعد العيني المجسم في الأمكنة والشخوص، في

"إيليت " المقهى اليوناني الطابع الذي عمرت أرجاؤه طيلة عقود في قلب الإسكندرية بضحكات الأدباء ولفتات الفنانين، ومازال بوسعنا أن نتعرف عليه حتى اليوم دون هوامش الشاعر. أما يوسف الصامت الودود الذي كان يجترح الشعر سرا ويستغرق علنا في الرواية والسرد الإذاعي، فيقصد به الدكتور "يوسف عز الدين عيسى" (١٩١٤-١٩٨٧) أستاذ العلوم، ذا الغليون المشتعل والوجدان الرهيف، و"أمل" هو بطبيعة الحال علم التمرد الثوري المشروع " أمل دنقل" (١٩٤٠-١٩٨٣) في مرحلته السكندرية إبان الستينيات، كما يقصد بمنعم الشاعر السكندري عبد المنعم الأنصاري (١٩٢٩ -١٩٩٠) الذي ودع الحياة وابنه سجين سياسي قبل أن يشهد إطلاق سراحه.

لكن هذه البيانات التي قد تخمد لهب الشعر عند من لا تنبعث سخونتها في ذاكرته، لا تلبث أن تنصهر في اللحظة الموحشة التي تستفزها القصيدة لحظة سواد البحر، حيث لا يهتز لها سوى جيرانه، عندما تطبق عليهم مشاعر الوحشة، وتلتمع الوجوه والأماكن في ذواكرهم، عندئذ تقوم الوقائع المادية وجدانيا بدور مجازي في التعبير عن أنس الروح برفقة الراحلين، وتتقاطر صورهم في المخيلة، لتندى بها شاشة الوعي الإبداعي. وهذا نوع غير عادي من مجاز العشق، يكمله فؤاد طومان، بصحبة رفيق رابع، لم يلقه في حياته، وإن كان قد أصبح رمزا لشعرية الثغر في الآداب العالمية كلها إذ يقول:

" أمس كان طلولا .. / وقلب المدينة كان – على غير عادته – موحشا

موحشا سيظل : فقد رحل العاشقون..

ومن لم يسافر مشى وحده للفنار القديم / هنالك يذرع أرصفة البحر

منتظرا طيف من لن يعود../ على السفن الراجعة !

لم يعد غير هذا الصديق الوحيد.. / وظل " كافافي " الذي يتأرجح

بين المدينة / والسفن المبحرات إلى المدن الخادعة

لم يعد غير نور شفيف / على وجه محبوبة من زمان الطفولة

مغسولة بالعبير../ لها الورد عرش..لها نظرة عذبة ضارعة!"

"كافافي" هو النطق السكندري الأليف لاسم شاعر المدينة العظيم "قسطنطين كافافيس " (١٨٦٣-١٩٣٣)، والقصيدة تحاور أبياته الشهيرة عن المدينة حيث يقول " قلت سأذهب إلى أرض أخرى.. سأذهب إلى بحر آخر.. مدينة أخرى ستوجد أفضل من هذه.. لكن محاولاتي مقضي عليها بالإخفاق.. فقلبي مدفون هنا في هذه المدينة.. الإسكندرية "

والحبل السري الذي شد مصير الشاعر اليوناني بالثغر المصري، هو ذاته الذي يربط شاعرنا بوشائج العشق حتى يتشبث بالأرض ومن حولها السفن المبحرات، والأضواء الشفيفة المغسولة بالعبير. ومع أن هذه المفردات كلها منقوعة في معجم الرومانسية المتأخرة فإن الوعي الرضيّ الذي تمثله، والإدراك الموزون لمواقع الزمان والمكان، كما يتجليان عبرها، وانتظام قوافيها العينية، مثل خطوات الشاعر على الأرصفة التي لا تضيع تحت قدميه، وامتلاكه لناصية مصيره، وتسليمه المطمئن لأقداره، كل ذلك يجعل رؤيته الشعرية على درجة تماسّ دقيق، غير متطابق، مع هذه الرومانسية، بقدر ما يموقعها في قلب التجربة النابضة للإنسان العربي المعاصر بما يعتوره من أحزان فردية وجماعية.

مدى للورد والرصاص:

من هنا فإننا لن نرى تقلبات وجه فؤاد طومان الشعري ما لم نستحضر زمنه العسكري، ومواجده الوطنية في تاريخه القريب، حيث تمتد أسراب الذكريات وأصداء البطولات، لتغمره بشعور كظيم من الاغتراب داخل الوطن، وهو شعور يعانيه بضراوة جميع المقاتلين بعد أن يخلدوا إلى سلم طويل، دون أن تتحقق نتائجه المأمولة على الصعيد القومي. يقول في قصيدته " طيور المنافي ":

" سرب أيلول مرتعش تحت سيل البَرَدْ / سيهاجر نحو الجنوب

ولكنه سيعود لتلك الشطوط الجميلة / فوق جناح الشعاع الوليد..

فينعم بالدفء حينا / ويرحل منتفضا من جديد..

ليسقط تحت عويل الرياح، فيغمره الثلج / أو ليعاود هجرته فوق ذاك الزَبَدْ

.....

سرب آذار سوف يؤوب لأعشاشه / في الشمال البعيد

وأما أنا فمقيم بمنفاي.. / أذوى مع العاشقين رويدا.. رويدا

يداهمني الريح والرعد.. / تدهمني مركبات الهجير..

فلا أتبع الطير نحو شطوط النجاة.. / ولا هي تخطر رغم الضنى بالخلَدْ.

..

الطيور تهاجر.. / أما أنا فمقيم بمنفاي / بالوطن المستحيل

أموت على صدره المستباح / من الشوق أو من كمَدْ"

وعندما يرمق شاعر سكندري أسراب الطيور، ويرصد مواعيدها وحركتها، ويتخذ منها رمزا لأشواقه المبحرة، وطموحاته الكسيرة، فيتدفق شجنا وحسرة على الوطن المستحيل، بعد أن استباحه الطغاة ونكثوا عهود النداء وقسم الشرف المشهود، مستحضرا في أبيات – لم أوردها– نظرة أبيه وهو يرمقه منتصبا أمام

العلم بين الرجال الأشداء، عندما يرسم هذه اللوحات الحية، وهو من الشعراء القلائل الذين عايشوها بالفعل، فإنه لابد أن يختمها بشكل أسطوري مقنّع يتحدث عن أروقة السر وخاتم الجن والمغارات الخاوية بعد رحيل الملكات، وهى كلها إشارات لهذا الوجع الدفين في الضمير المصري. ولا تأتى تسمية الشهور " أيلول " " وآذار " بأسمائها العربية المهجورة في مصر عبثا، بل تستحضر هذا الزمن العربي الذي لا تستطيع التملص من مسئولياته الجسام، وليس هذا البعد بخاف في إبداع شاعرنا، فقصائده العديدة عن محمد الدرة، ورسائله لأطفال النار والحجارة، وصبايا الأحزمة الفدائية وقصيدته المطولة التي سبق أن طبعها في ديوان مستقل بعنوان "بيروت تحت الحصار" كلها تشهد له بهذا الجناح المحلق في سماء الوجدان العربي المشترك.

ولأن مدى شعره يمتد — كما يقول في أحد عناوينه — من الورد إلى الرصاص، فإنه لا يلبث أن يعود مرة أخرى إلى الورد، الذي يعطر مناح الثغر الجميل، فيحكي زيارة طيف الحبيب في أمثولة يختتم بها مجموعة "بكائية على البحر "

" أرقت في الليل / كان البحر مختفيا خلف الظلام

ولكن النسيم أتى إلى به / من شرفة البيت

بدت أمامَي في هذا الفضاء.. / ولم تبح بشيء

فيا حب الصبا انتظري.. / تبسمت ومضت

ياللعذوبة في غنج وفي خفر.. / ياللحنين الذي ما زال يوقدني

خدودها الورد.. / مذ مطلع الوردِ.

ثم استدارت.. / ولم تبرح أساريرها بشاشة الوعد

وباعدت بيننا غمامتان / إلى أن حلقت حولها

نوارس أقبلت من زرقة الأبد / لاقت وصيفاتها وغبن في الزبد "

وسواء كانت هـذه الأطيـاف رمـزا للحبيبـة الغائبـة، أو الآمـال الهاربـة، أو للذات الشاعرة في قصائد متراوحة، فإن زرقـة الأبـد سـتبتلعها وهـي تتقاطر في ضمير الكلمات، لتذيب صوت فؤاد طومان في سيمفونية العشق التي انبعثت مـن الإسكندرية، وتراكمت حركاتها المجدولة من الشعر والسرد العربـي والمتوسـط، لتجعل من المدينة مرفأ الروح الوضيء. وتظل قصائد فؤاد طومان أنشودة عذبـة، دامعة حينا، وباسمة حينا آخر، لأن وعيه الرضيّ وتوازنـه القـانوني، وعلائقـه العاقلـة بعرائـس البحـر ودلافينـه الصديقـة، تعطـي لنبراتـه الشـعرية تنوعـها الخصب، فلا تخلص للبكاء الممض، ولا تصفو للغنـاء المذهـل، وإنمـا تنـدرج في جديلة الفن متناغم الخيوط والألوان.

عبد الحميد محمود علي

"فرس عربي جامح"

عبد الحميد محمود شاعر سكندري متألق، لم تصرفه حرفة الأدب عن مهنة الطب، فجمع بين خيلاء الشاعر وخبرة الحكيم. واهتدى إلى الكنز الغنائي في الوجدان البشري، فأترع قرَّاءه بندى الكلمات المخضلَّة، وأشبع حسَّهم بنزق المشاعر الشرود. وظل طيلة ثلاثة عقود يعتصر إيقاعات الشعر ويسوس ألحانه بصحبة كبار الموسيقيين وأوتارهم الرنانة، راكضًا في تلك المنطقة المحايدة بين الهواية والاحتراف، ومازجًا صورة الشاعر العاشق بالنبرة القومية التي تبدو غاربة، بما يستثير شجن جمهوره بين المقامين.

ويأتي ديوانه الثامن ليحمل عنوانًا دالاً في هذا السياق "فرس عربي جامح"، مشيرًا إلى موقفه ولون رؤيته، وهو يتراوح بين صورة الذات الفردية وأصداء الضمير الجماعي في انخطافة واحدة تضم أطراف الخطاب الشعري كله.

أمثولة الفرس:

وإذا كان الشعر في جوهره إعادة لصناعة الرموز الفاعلة، وتكثيفًا للقيم الحية، فإن الاعتماد على صورة "الفَرَس" في هذا الديوان، بإيثار التسمية العربية الواصلة بين التراث والاستخدام المعاصر، بدلاً من الجياد أو الخيل التي تغنَّى بها أبو الطيب المتنبي، وزعم أنها تعرفه وتتغنَّى به — يجعلها أمثولة مفعمة بالمعنى، خاصة في اقترانها بالعروبة التي تسومنا الأحداث على الانسلاخ منها، وبالجموح الذي يأخذه الآخرون علينا في هذا الزمان.

فيقول الشاعر في إحدى قصائده، وهي التي تمنح الديوان عنوانه:

"يالك من فرس عربيٍّ جامح..

تتلألأ غرته عزًّا وكرامة..

والصدر المفتول إباء/ ينطق عزمًا/ ينبض حبًّا ووفاءً

والعين البوَّاحة/ تدمع صبرًا.

لكن أبدًا يبقى فيها/ هذا الحزن الكائن سرًّا..!

..

يالك من فرسٍ عربيٍّ جامح..

الحافر ينقش فوق صخور العمر/ تواريخ كفاح

حين اقتحم الأيام ليثبت ذاته/ صهرته الأحداث

فتألم، وتعلَّم

وكبا حينًا ثم انتفض/ انتفض بلم شتاته

ويعيد حياته/ ويثير غبار الواقع حوله.."

ومع أن هذه المقطوعة الشعرية لا تكاد تنبئنا بشيء لا نعرفه عن هذا الإنسان العربي، وهي توجز رؤيته لذاته، وقناعته بأصالته ونبل محتده، وترجِّع أصداء مقولات شعرية وغنائية مفعمة بشجن الصبر والحزن والألم، فإنها تحيل ذلك إلى عدد من "التواقيع" المنغَّمة المبحوحة في حلق التاريخ الشعري، ما زلنا نتلوها – مثل الرُّقى والعزائم – لنطرد عنا شبح الهوان والمذلة، ونستثير طاقة العزم والحرية والمقاومة، ضد أسباب ضعفنا وهواننا، لتمنحنا شيئًا من كبرياء الروح، ترتفع بنا عن هذا التدنِّي الحضاري الذي وجدنا أنفسنا لا نطيقه ولا نستحقه.

المزاج المصري:

وفي إطار هذا الوله العروبي الذي رضعته أجيال المصريين، فلم يعد من الممكن أن يثوبوا عنه، يلتقط عبد الحميد محمود خيطًا رفيعًا موصولاً بالعرق الذهبي الأصيل والحميم في تكوين الشخصية المصرية عبر عصورها المتطاولة، منذ كهنة آمون حتى منشدي التراتيل وقراء المساجد اليوم، وهو العرق الديني بكل أبعاده الروحية والصوفية ذات المستويات المتراكبة، إذ يظهر لدى المفكرين في شكل تأملات وجدانية تضمر الجانب الغيبي بالعقلنة والتفلسف، وعند عامة الناس في صورة نزوع فطري، مضمَّخ بعبير الوجد والتعلُّق بآل البيت وصناعة الأولياء ومسح عتباتهم. وربما كانت مقطوعة "بسملات الفجر" من أعذب تجليات هذا المزاج الطريف، إذ يقول فيها الشاعر:

"مبتلَّة ببسملات الفجر أوراق الشجر.!

طاف الأذان حولها

فكبَّرت، وهطل الطير، وسبَّح الزَّهَرْ.

الله يا الله يا الله.!

..

هذا الشعاع ساجد على حَجَرْ

والكون من سحر الخشوع يسألُ:

صلَّى الشعاعُ، أم تُرى صلَّى الحَجَرْ

الله يا الله يا الله.!

..

دمع الليالي في ابتهالات..

سافر ولم يزلْ..

هل عاد دمع التائبين من سَفَرْ

اللهُ يا اللهُ يا اللهْ.!"

إن لم تكن هذه السطور قد أنشدت بصوت ضارح مفعم بالخشوع والتقوى والعذاب المتصاعد إلى السماء، فلابد لها أن تنشد، لأنها كتبت – فيما يبدو – فجرًا، وتوزعت كلماتها على إيقاعات الابتهال الشجي الساحر بنغمه والآسر بصدقه الملتاع.

والطريف أن هذا اللون من الشعر الديني يتجاور في النفس المصرية بانسجام مذهل مع زفرات العشاق ولوعات المشتاقين، بل يتسق أيضا مع غوايات المذنبين وحاجتهم إلى حرارة التجربة الحيوية واختبار الإرادة الإنسانية المبتلاة بالخير والشر، والمدعوة دائمًا إلى طريق التوبة والخلاص والتطهير بالفن الصادق الرفيع. وربما كانت فلسفة الجمال المحدثة في تمييزها بين معايير الأخلاق العامة وما يتمثل في الأعمال الإبداعية من قيم خاصة لها أخلاقياتها المختلفة في التصوير والتمثيل لأنساق الواقع وروابطه الخفية أشد تجاوبًا مع هذا الإدراك الفطري لعلاقة الدين بالفن في تجلياته الدنيوية الشهوانية على وجه الخصوص. فإذا قصدنا الحديث عن الشعراء وجدنا هذه الظاهرة منتظمة عندهم، فأشدهم احتفالاً بالجمال الأنثوي واهتزازًا له وتغنيًا به هو أقربهم إلى هذا الحسّ الديني في تمثلاته المختلفة دون تناقض بين الأمرين، ربما لغلبة الصبغة العاطفية والتوقد الوجداني واليقظة الشعورية على مداركه المتنوعة، وكلما تفنن الشاعر في تجسيد ولعه بالمرأة كان أقرب إلى المجاز الصوفي في تمثيل هذا الولع والافتنان به ليرى فيها موسيقى الكون ومظهر الجمال المتجلي فيه، بما يتجاوز ثنائية المادة والروح ويطلق طاقة الإنسان في الخلق والإبداع.

مركز الثقل:

من هنا يظل مركز الثقل في إبداع عبد الحميد محمود ماثلاً في شعر المرأة، بتعدد نبراته وحالاته، فهو تارة تراتيل منغومة في معبد الحب، وتارة أخرى تقاسيم مضبوطة على إيقاع الجسد وفتنة الأنوثة وغواية سحرها. بيد أنه في جميع الأحوال من صنع التجربة الحية لا الذاكرة الحافظة، ومن فيض الوجدان لا الحرمان، مما يكسبه نضرة خاصة ومذاقا مميزا، في مثل قوله في قصيدة "إنا نحيا مرة":

"ليل ينساب على مرمر/ ونجوم طرزها الليل

على نهدين..يغار القمر من الحسن الغافي بينهما..

ماذا أيقظت بقلب لا يخطئ دفء الحسن؟

..

أقبلت فأقبل هذا الإحساس الرائع..

إحساس تعرفه الدنيا مذ خلقت..

أول أنثى، وابتسمت للعاشق أول زهرة.

..

العود الملفوف الفتان

يعزف لحن الحسن بكل مكان

.. خطوات وارتعش القلب

ألح ثورة أنثى/ تحيا بين خواء الأيام

أنثى مفعمة بالخصب

تنمو في كل خلاياها الرغبة

لكن الخوف يحيط بها والرهبة..

..

إنا نحيا مرة.. فانفعلي واشتعلي

ودعي إحساسك يعلن سره.. إنا نحيا مرة!"

وإذا كان التعبير المباشر خطيئة في الشعر المحدث، فإن تجسيد الرغبة المباشرة والتحريض عليها يضاعف من حجم هذه الخطيئة، لكن هذا الأسلوب التعبيري الصريح الذي يتلمس فتنة الحواس يزاحم بالقراءة أنماط الصور المنهمرة على أبصار المشاهدين في عالم اليوم، وهو يحاول تشكيل بعد سردي للموقف الذي يقوم بتركيز بؤرته، وينعش ملكة اللغة في قدرتها على إثارة التخيل، مع امتصاص ما تختزنه في قرارتها من حكمة معتقة ترددها الأجيال عن الحياة التي لا نعيشها إلا مرة واحدة.

وإذا كانت هذه الرقصات الغزلية حول المرأة هي الغالبة على شعر عبد الحميد محمود، فإن ما يمتزج بها من نفثات الحس الديني وتوترات الشعور القومي المجروح والغاضب أحيانا تنسج معها دون تفاوت بقية المشهد بجوانبه العديدة، مما يجعل قصيدته نموذجًا لما ينتظره القارئ العام من الشعر. فإذا أضفنا إلى ذلك طابعها الغنائي المشبع بالموسيقى أدركنا أنها تنتظر الملحنين الأذكياء كي يحولوها من نص مقروء إلى أداء فني مبدع مثل غيرها من قصائد

الشاعر التي عرفت طريقها للذيوع عبر أوتار ذهبية لكبار المطربين والمطربات، والواقع أن سوق الغناء في الوطن العربي تحتاج إلى أمثال هؤلاء الشعراء الذين يمتلكون ثقافة شعرية وموسيقية تتيح لهم أن يرتفعوا بها إلى المستوى الذي بلغته على يد جيل الرواد الكبار. فلولا شوقي ورامي وبيرم التونسي ما كانت أم كلثوم ولا عبد الوهاب، ولولا نزار قباني ما كانت ماجدة الرومي ولا كاظم الساهر، وعلى الملحنين في مصر خاصة أن يدركوا أهمية تواصلهم مع الإبداع الشعري الفصيح دون خشية من مهابة القصائد إذا أرادوا أن يدخلوا عالم الفن الرفيع ويحتفظوا بدورهم في صياغة الوجدان العربي الذي يتمتع بمرونة فائقة في استساغة مختلف الأنماط بمستوياتها المختلفة.

مختار غالي في السفر إلى الداخل

شاعر مخضرم ومهجّر. كان سفره الطويل إلى الخارج رحلة في قلب المحنة العربية في الكويت، وحلما في ذاكرة الوطن الغائب، يمثل جيلا من المبدعين المصريين الذين انتثروا في مناكب الوطن الأكبر فأكلتهم الغربة وهم بين ذويهم، وأنكرتهم الشهرة عند عودتهم، فدفعوا ثمن الشتات المصري الذي يلتئم مع أشكال الشتات العربية الأخرى في فلسطين ولبنان والعراق وبقية منافي الحرية في عالمنا. لكنه ظل شديد الوفاء لأمرين جوهريين في طبيعة الشخصية المصرية المبدعة. أحدهما تلك النبرة الكونية من الحزن الشجي الذي يطرب للفرح ويهتز للمسرّات، لكن قراره المكين يغور في لون من الألم المضّ الدفين المختزن عبر العصور، فرفقة الحزن هي التي تولد مفارقات الضحك، وتبطن سكينة الروح. ولم يكن من الممكن أن تشدو "أم كلثوم"، بنبرة ملتاعة: "افرح يا قلبي" إلا لأن قلبها غارق في الحزن، وهو موضوع ديوان شاعرنا الأول "أحزان مصرية" الذي طبعه منذ عقد من الزمان على نفقته، وفشل في توزيعه - كما هو معهود في مشروعات الشعراء. وهو الذي حاول تبريده - دون جدوى- بمجموعته الثانية "أقمار البهجة" لأنه منقوع في أصلابه، مفطور على إيقاعاته.

أما الأمر الثاني فهو تلك النزعة الصوفية الشفيفة التي تعصر القلب ليزهر، وتفتح الروح لنشوة المطلق، وتستخلص من رحيق الدين جذوة العلاقة الوجدانية بالمحبوب. وشاعرنا دائب العكوف على هذه الجذوة كي تظل متقدة متوهجة بالتواصل الحميم مع أقطاب الصوفية من أعلام الشعر، خاصة لدى الحلاج الذي أفرد له دراسات مطولة، مما جعله أهم من عني به بعد صلاح عبد الصبور، دون الاقتصار على طواسينه، بل طالع مقامات الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي، وبقية السلسلة الذهبية المغروسة في الوجدان المصري على مختلف مستوياته الثقافية.

وربما كان يتعيّن أن نضيف إلى هذين العاملين شيئا يتعلق بالصنعة الأدبية هو الذي يجعل من مختار غالي أحد الأصوات المكينة في الشعرية الراهنة، وإن لم يأخذ حقه من التقدير حتى اليوم، هو قدرته على ابتكار الصياغات اللافتة في نسيجها التخييلي المدهش، والمتجاذب مع أصداء الذاكرة الإبداعية. فأوضاع العبارات الشعرية عنده تنجذب لمغناطيسية مميزة، مشبعة بإيقاعاتها المستريحة، ومداخلها المطمئنة، وحركتها الداخلية المتوثبة. تستطيع أن تدرك بنيتها، وتمسك بهيكلها، دون تشويش، إنه من تلك المدرسة التعبيرية التي ما تزال قادرة على إقامة التواصل الجمالي الممتع مع القراء دون عثرات.

فاتحة الديوان:

وهو يفتتح مجموعته الثالثة، الجديدة في النشر، المكتوبة منذ عقود "السفر إلى الداخل" ببطاقة تواصل مع السر الأعظم، ليسفر عن هذا النزوع الصوفي العميق الذي لا يستغرقه ولا يغيب عنه قائلا:

"وصلتني بالأمس هدايا/تحف وهدايا/وقرأت عليها توقيع حبيبي

جاءتني بغتة/أعرفها/فهداياه كانت دوما/ تأتيني بغتة

وهداياه منزهة عن أعمال البرّ.

يا حراس بساتين الدنيا/ من يجرؤ منكم أن ينقدني وردة

أرفعها لمقام حبيبي/ فلساني منعقد بالصمت على باب حبيبي

يا من ذاق حبيبي قبلي /هل تكفي لحبيبي دمعة/هل يصلح قلبي قبرا

أدفن فيه أسرار حبيبي؟"

ومع أنى أميل إلى التمييز بين التصوّف الشعري، الذي يظل مجرد موقف إبداعي فني لإنسان معاصر، يندمج فيه الشاعر في عوالم أسلافه، مطارحا ومنافسا، دون أن يذوب كيانه الدنيوي المثقف، وبين التصوّف السلوكي الزاهد المتقشف الذي كان يصبغ حياة القدماء ويقطعها عن السعي في الأرض والتمتع بأنعام الله، مع أنى أميز بين هذين النوعين فإن الموقف الأول يلتبس أحيانا بالسلوك الثاني ويحمل توهماته، فالشاعر يتجرد من مختلف أشكال الحب ليتفرغ لأصفاه وأحلاه، وهو وإن لم يضع خرقة الدراويش على جسده يزدهي بمثولها في خاطره،فيتخذ موقفا أخلاقيا في التهوين من شأن الآلام البشرية، حتى ليستوي لديه النعيم بالجحيم، ولا يبغى من وراء ذلك سوى رضا المحبوب. من هنا فإن هدايا شاعرنا تشمل المصائب قبل العطايا، وتصبح ميزته أنه يتلقاها باعتبارها هدايا مشكورة. وهو لا يجد ما يرد به عليها سوى أن يناشد حراس بساتين الدنيا كي يختاروا له وردة، لعلها وردة القلب، حتى يرفعها لمقام حبيبه، اعترافا ووجدا. وربما كانت الدمعة بديل الوردة، وكان القلب هو قبر السر في هذا المقام. وعندئذ نلاحظ أن تكرار كلمة حبيبي بلون من الوله يتجاوز المعدلات المسموح بها في صياغة رسائل الحب هو التعبير عن لهاث الروح وهي تتلذذ بذكر الحبيب، وتنشد اسمه ليشد من أزرها، في امتنان حقيقي لهداياه الفادحة.

ترجمة باطنية للمتنبي:

تمتد رحلة الشاعر إلى الداخل ليستبطن التراث الإبداعي لثقافته كلها، غيْر مقتصر على جانب أحادي منها، فوجوه الثقافة الخصبة تتراءى وتثرى بالتوارد والاستحضار. وليس بوسع شعراء اليوم أن ينبتوا كالطحالب على سطح الماء، ويتوقعوا أن تحتفظ لهم ذاكرة لغتهم بمقام اللآلئ الثمينة فما لم يحج الشاعر إلى دواوين كبار الشعراء من قبله ويستظهر فتوحاتهم، ويطيل مقامه في عوالمهم فلن يمر طيفه في ذيل قوائمهم. وإذا كان أبو الطيب المتنبي هو الذروة التي انتهت إليها شعرية العرب قديما، فإن مقاربتها ومفاوضتها ومحاولة النفاذ إلى باطنها

ومساربها أصبحت شغل كثير من شعراء اليوم، حتى وقف عليها أدونيس في سنواته الأخيرة سفره المتعدد الأجزاء "الكتاب" ومن الطريف أن مختار غالي، منذ ربع قرن قد ناوش هذا المزار الجليل، وحاول أن يمزج مواجد الشاعر المعاصر –القومية والإنسانية – بأحزان هذا العراقي المدخول النسب، طريد الحكام ومنافسهم والباقي بعدهم، وأكثر طرافة من ذلك أن هذه الأشعار مازالت ساخنة توشك على التطابق مع هموم التحرير والحرية، وبناء المستقبل اليوم، وهي تقع في عشر قصائد، يقول في إحداها الخاصة برحلة المتنبي إلى مصر بعنوان" الكنانة":

"يا لي من الركائب النجائب الغرائب

يا أيها المسافرون / اهبطوا مصرا.. / فقد عرفتها

إن لكم فيها لما تخيّرون

ما أكثر الذين يعتلون / صهوتها ويسلخون

جلدتها.. ويغصبون.. يسجنون.. يقتلون

أعرفها من ألف عام / وهذه الأيام

يملؤها الخاتلون / في غيبة الحراس والقاتلين

يا أيها المسافرون / عوجوا فهذه الثعالب

تباع في الأسواق / ويلعب النخّاس في رؤوسها

وهذه بطونها / انتفخت حتى بشمن ..يا إلهي

وما لهذه العناقيد نهاية".

ومع أن نقد المتنبي الموجع لمصر وغاية الدين فيها مازال يؤلم عشاقه من

أهلها، عندما يرون أنفسهم قد شغلوا بأشكال اللحى والحجاب، كما كانوا في القرن الرابع الهجري. وحق عليهم قول المتنبي:

"أغاية الدين أن تحفوا شواربكم / يا أمة ضحكت من جهلها الأمم"

فإن البيت الذي يستحلبه شاعرنا في المقطوعة السابقة يتصل بالفساد المالي الذي مازال ينخر في عظام مصر، وقد عبر عنه أبو الطيب أيضا بكلمات جامعة في قوله:

"نامت نواطير مصر عن ثعالبها

حتى بشمن وما تفنى العناقيد"

أي أن حراس الوطن قد غفلوا عن ثعالبه "من لصوص البنوك والاستغلال مثلا" حتى طفح الكيل ومازالت عناقيد العنب تتدلى من كرمة مصر المفعمة بالخير.

وإذا كان الشعر، وهو في جوهره حوار مع الزمن ومفاوضة للتاريخ، يستشرف في بعض الأحيان عالم النبوءة في حكمتها العارفة بطبائع الأشياء فإنه جدير بأن يحفزنا للحركة المتجهة إلى توطين الحرية والعدل حتى ندخل التاريخ الحديث ونبرأ مما عابه المتنبي على مصر، فصفات الشعوب ليست قدرا مكتوبا عليها لا فكاك منه، ولكنها أحوال متغيرة، تجاوزتها أمم دوننا في تجربتها الحضارية، وعلينا أن نحث الخطى في تنمية الآلية الديمقراطية الجديرة بتصويب الأخطاء وضمان تداول السلطة وتحقيق الحد الأدنى من العدالة.

صلاة إلى الرياح :

إذا كان الشعر لا يحيا إلا في ضوء المجاز فإذا انطفأ استحال كلاما ميتا لا خير فيه، فإن كثيرا من الذين لم يتعودوا على مغامرات اللغة، ولم يركبوا

أخطارها الشعرية ترتجف قلوبهم عند أبسط اهتزاز للعبارات، ويخشون من السقوط في مهاوي الإثم أو الإبهام عند الارتفاع على سطح اللغة. وخير لهؤلاء أن يتمرسوا في مدن الملاهي على اللعب قبل أن يفتحوا دواوين الشعر ويشبوا عن طوقهم ويبلغوا مستوى من الوعي بالحياة والإبداع يؤهلهم لقراءة الشعر ومتعة التحليق في عوالمه. والذين تزعجهم عبارة مثل "صلاة إلى الرياح" لا يعرفون معاني الكلمات العربية، فالصلاة أساسا هي الدعاء، ودعاء الرياح حالة شعرية لا تبلغ درجة التصوف وإن كانت تلامس الشغف بأسرار الطبيعة. وفي هذه القصيدة التي يختم بها مختار غالي ديوانه المسافر في الزمان والمكان يستدعي الطاقة المحركة لكل الأسفار، يستدعي أسرار الروح وأحوال الوجدان بقوله:

" تبيّنت مقدمها من بعيد

وقلت ستأتي/ فذلك ميعادها

يوم نطوي السماء/لنبدأ خلق سماواتنا من جديد

تثبّت في الأرض كي أتحمل واردها

يا أمين ترفق../ لكي أتحقق/ مما تقول

فلست بقارئ/ وجيبي خالٍ من الشعر والشعراء

وها أنا أنتظر الريح حتى تعود

تساءلت من أين تأتين/ قالت من اللامكان

-وأين تروحين/ قالت إلى لامكان

-فهل من سبيل / أخاف عليك

من البيت / حين ينازعك الشوق إلى البيت

ومن بقعة الزيت/حين يلوثك الزيت

ومن غربة الصوت/ حين تنادي فلا يرجع الصوت

ومن وحشة الصمت /إن أفرغ الصمت

كل الحقائب في أذنيك".

إلى آخر هذه القصيدة الجميلة التي تموج بحركة النفس وتدق على باب القلب، وهي تناجي وحي الشعر، لتكرر عليه إجابة وحي القدس "لست بقارئ" بعد مخاض أليم من الانتظار. وإذا كانت صياغات الشاعر تكتسب رصانتها وقوتها البليغة من رحيق ما اعتصره من التراث، وتضمخت به روحه من عبير النصوص المقدسة فإنه يحتفظ لها بجلالها وجديتها في مقام الارتواء والتناصّ. فهو يفيد من الآية الكريمة "يوم نطوى السماء كطي السجل للكتب" دون أن يقلدها للتعبير عن الشروع في الكتابة، وكأنها خلق سماء إبداعية جديدة، كما أفاد في قصائد وجيزة سابقة من عبارة تتردد كثيرا على لسان الأزهريين — وهو من أعتقهم قبل أن تحرره دار العلوم — وهي عبارة "قصار السور" فيصف مقطوعاته بأنها "قصار الصور" مستمدا نسخ بلاغتها وهيكل نظمها من معايشاته الطويلة. ومن له أدنى معرفة بشروط الارتواء من هذه المناهل يحمد للشاعر حسّه العميق بالتراث، وقدرته الشعرية على توليد نصوص جديدة من طياته، يبثها لواعجه الراهنة، ويعزف فيها على شجون البيت والزيت، وغربة الروح وفداحة الصمت. وهذه مفردات عالم مختار غالي الذي لم يأخذ حقه بعد في خارطة الشعر العربي في مصر، نظرا لارتحاله الطويل، وتعففه عن ولائم الإعلام، وانتظاره الصبور للإنصاف النقدي العادل.

فاطمة ناعوت في قطاع طولي

شاعرة شابة في الثلاثين من عمرها، تحترف الهندسة المعمارية، وتكتب الشعر بالعربية والإنجليزية، فتخترق حواجز اللغات والثقافات، كي تتواصل مع ذاتها في لحظات صدق حميم وموجع، تترجم رؤيتها إلى كلمات لم يسبق لها الدخول في قاموس الشعر من قبل، تطمح إلى أن تتحقق فيه وتبطل المطمور المخزون في ذواكر الأسلاف، فترقص على الحافة الخطرة بين شعرية الائتلاف والاختلاف، وتلعب في تلك المسافة الحرجة بين حرية الإبداع وعقوبات التلقي. فإذا كان الشعراء من حقهم أن يبتكروا من الأشكال والصور ما لم يخطر على قلب بشر فإن إشارات الرفض لدى القراء تمثل أقسى أنواع الجزاء وأكثرها عدلا في حساب الفن والحياة.

شاعرتنا لا تريد أن تفصل بين منضدة التصميم الهندسي ولوحة التشكيل الشعري، تختار لديوانها الثالث عنوانا مهنيًا طريفا هو "قطاع طولي في الذاكرة" لتنطلق في محاولة تشعير هذا الموقف، واستعارة مفردات عالمه لتقديم تكويناتها الإبداعية المتخيلة، تقول مثلا:

" سقط الضوء على وجهي

مرتين في العام

القطع الطولي يكشف

أن سمك الجدار ثلاثون عاما

بعد أن تسرب يومان خلسة

لابد من فواصل هبوط وتمدّد

لجدار بهذا الطول/ والصمت

طبقات الأرض الافتراضية

يحتلها بالتنابع:

صخر / رصاص

نور / ماء

ترقب/ ماء / وموت.

..

لذا / لم يجد البناء بدًّا

من زرع أوتاد

بعمق الخيبة الزاحفة على وجهي

في العام الأخير

ومدّ فرشة من الأسمنت

تضمن ثبات البناية في الزلازل"

من السهل جدا – للوهلة الأولى – أن نتخذ موقف الرفض لهذا اللون من الشعر ونرميه بالبطلان، خاصة وهو يبتعد عن الأبنية الإيقاعية المعروفة ويمعن في الحديث عن الرسومات التنفيذية ومجسات التربة، والبنايات المعلقة في الهواء بأسلاك مشدودة إلى السماء، في استعارات طريفة تتوقف عند الضوء المناور الذي يسقط مرتين في العام ولا ندري مقابله على وجه الدقة. لكن الرفض ليس موقفا نقديا حصيفا، بعد أن اكتشف القراء تعدد الحقائق الشعرية، وأثبت تاريخ الآداب أن تحولات الحساسية وذائقة المتلقين وأفق انتظارهم تتجاوز دائما تلك المعارك الوهمية الطاحنة، لتنتصر في نهاية الأمر لحركات التجديد الفعلي، وتظل عقدة مثقف عملاق مثل عباس محمود العقاد الذي دعا في شبابه الباكر لكسر القواعد وحمل بقسوة عاتية على شوقي أمير الشعراء، ثم لم يلبث في شيخوخته أن أحال أشعار صلاح عبد الصبور في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب إلى لجنة النثر للاختصاص، تظل هذه العقدة الانتكاسية نموذجا مخيفا لما قد يصيب النقاد من تصلب المعايير والشرايين، يدفعهم دائما لتوخي الحذر في الرفض والتمسك بمبدأ حرية الإبداع، وحق الاختلاف في التجريب الخلاق.

تجربة الشعور الحيّ:

لكن نعود إلى السؤال الأساسيّ حول الإشكالية الشعرية الجديدة: ما الذي يضفي على الكلام صبغة الشعر أو يحرمه منها؟ هل الأبنية الإيقاعية والأوزان وحدها هي التي تمثل نسغ القصيدة ولبها؟ لابد أن نسلم بأن آلاف المنظومات المتراكمة لم تدخل حرم الشعر مع توفر هذا الشرط فيها، فهو وحده غير كاف لصناعة الشعر، كما أن الشعرية قد تتوفر في الكلام بدونه على درجات متفاوتة، نظرا لطبيعة التجربة والموقف، وأوضاع الكلام وتوزيع الجمل على الأسطر، وكثافة المجاز والصور أو رهافته، وابتكار الصيغ وتشكيل المتخيّل، كل ذلك يمتزج بالموسيقى الخفية أو الظاهرة ليصنع رقائق الشعر بمختلف أنماطها وأساليبها، ويتحقق بنسب متفاوتة، فكما أن فقر المجاز يضعف بنية الشعر كذلك افتقاد الإيقاع يصيبه بالجفاف ويحرمه من نضرة الغناء وحلاوته.

وأفدح ما يتداوله شباب المبدعين من ذوي المواهب الشعرية الآن في مصر هو اعتبار التفعيلة الموسيقية ردة عن الحداثة وعيبا في الكتابة العصرية وتقليدا يجب الخروج عليه، وهذا خلل فاضح في كل المعايير، فالحس الموسيقي وقدرة ضبط موازين اللغة على الإيقاعات المسموعة شرط الاستعداد الشعري ذاته وأداته للتواصل مع ذاكرة الشعر العربية والعالمية، وتجارب قصائد النثر في أسعد حالاتها تمثل رافدا هامشيا يمتاح من تيار الشعر الإيقاعي العريض وينتعش بمدى قربه منه، أما الانقطاع المبتوت عن هذا الحس وفقدان الأذن الموسيقية كلية فلا يمكن أن يتولد عنه شعر في أي لغة من اللغات الحية، وقد آن الآوان ليدرك شباب المبدعين لدينا عبث محاولتهم في تكريس هذا الانقطاع وضرورة العودة لامتصاص عروق الشعر الخالد في الثقافة العربية حتى لا يصيبهم الضمور والموات.

فإذا عدنا إلى قصائد شاعرتنا الشابة فاطمة ناعوت وجدنا عوامل كثيرة تميز تجربتها في الحياة والشعر، وتشف عن قدراتها في صناعة الأوزان والخروج عليها، وأدركنا أن خضوعها لتيار الانقطاع عن التفعيلة يخالف ما فطرت عليه من هذا الحس الموسيقى الرائق الذي يتجلى بشكل خجول في كثير من قصائدها، لكنها تحرص في مقابل ذلك على تمثيل جيلها من الشباب المثقف في خصوصية تجربتهم في أشد اللحظات توترا وتكييفا للمستقبل، تلعب مثلا لعبة الفروض في قصيدتها "ماذا لو" قائلة:

" الصندوق الكبير

يرفع غطاءه عامل القسم

ليلتقط شقيقي شيئا

شيئا/ كان يسير على قدمين

منذ شهر / أو منذ عام

الرأس/ لابد في مكان آخر

أما كرمشة الجلد

تحكي أن السيدة

قد طال مقامها في الفورمالين.

..

كل العيون تلك

- حول طاولة التشريح -

تفكر في شيء واحد

أما أخي

فيما يعمل أصابعه/ في كلية آدمية

يرمقني بحذر

ويفكر في اقتناعي الوشيك

بدخول الطب.

..

لم يدر أبدا

أن الرأس المنزوع

الرأس/ الرأس الذي لم أره

سوف ينقل أوراقي

من العلوم إلى الرياضيات

فأدخل الهندسة لألقاك

ونتزوج"

ومن الواضح أن السياق السردي، والتلقائية، تجعل من مثل هذه المقطوعة نموذجا طريفا يتسم بمفارقة جلية، فهو يتكرر في حيوات الناس آلاف المرات، لكنه لم يصبح بعد مادة للتأمل الشعري المبدع، فالشعراء ينهلون عادة من حفريات الذاكرة وصيغها ومأثوراتها، وقليل منهم من يجسر على تشعير ما لم يسبق دخوله حرم الكتابة من قبل، وإذا كانت تجربة مكاتب التنسيق في توجيه مستقبل مئات الآلاف من الشباب واحتدام رغبات أسرهم في تحديد مصائرهم واقعا مألوفا أدركنا أن شاعرتنا كانت بحاجة لقدر كبير من الشجاعة حتى تحفر في قطاع ذاكرتها الشخصية لتلقي الضوء على هذه التجربة الحية وتبعثها شعرا وهي تتوقف عند اللحظة الأخطر في قدر كل امرأة، مهما كانت درجة ثقافتها، وهي لحظة التقاء الرجل الذي ستقترن به. عندئذ نرى كيف كانت أمينة على أسرار خبرتها الحميمة بالحياة وتحويلها لموقف شعري جمالي لا نظير له من قبل.

أصداء السيرة:

تشف قصائد فاطمة ناعوت – كما يشف اسمها الذي يجمع بين الألفة والغرابة – عن عالم فتاة مصرية، تربت في مدارس الراهبات، وتمثلت ثقافة المزج الجميل بين الأديان واللغات في اتساق وجداني ملحوظ، ورماها الذكاء إلى الكليات العملية التي تحتكر النوابغ مهما كانت مواهبهم، ودفع بها سوق العمل الكاسد إلى بيئة مغايرة ومعادية في مدينة الرياض، ثم غلبتها توهمات الشعر وأطياف أخيلته فأخذت تسترجع صور طفولتها في مثل قولها:

" نقطة النور التي طالما

خايلت طفولتي

فيما يحكى لى عن العذراء

أبي الطيب

حين هدهد سنواتي الخمس

فوق ركبتيه / بينما

أنامله البيضاء تداعب

شرائط ملونة / لملمت ضفيرتى.

..

وجه السماء/ إذ يشكّل أحلاما

استعمرت باحات صباي

غير أن النخلة تلك

ضنّت بظلالها القدسية

على نساء الأرض

فيما عدا وجه مريم

..

رأيت الرطب يجفّ

فوق كفّي ثلاثين شهرا

بعد أن طرّزت راهبات مدرستي

شراشفي البيضاء

بخيوط من "غير ممكن" .

واحتكرن في عباءاتهن

حلمي البسيط/ وحدهن الراهبات

..

في الغرفة الأخرى سأطفي الصباح

بعد أن أودعها المهد

نقطة النور البديلة / وجه ابني"

وإذا كنا لا نزال نفتقد في مثل هذه الكلمات الحانية ألفة النغم الشعري فإن رهافة الحس المثقل بالشجن، وشبكة الأخيلة الضاربة في عمق الوجدان الإنساني المتوحد، وحلاوة استقطار نقاط الضوء من أخيلة الطفولة حتى تستقر في دورة الحياة الممتدة من الأم إلى الابن، كل ذلك ينثر عبقا شعريا مغايرا لما تعودناه في رحاب الأسلاف الكرام، يضوع برائحة المكان والزمان الجديدين والحياة التي تتولد كل يوم فيهما، وإذا كان التواصل الجمالي هو سر الإبداع الفائق فإن امتداد هذه الأشكال المحدثة وإبقاءها على خيوط حريرية تربطها بسلم الإيقاع المعروف يضمن لها أفقا أرحب واستجابة أوسع، وانسجاما أحلى مع طبيعة الشعر العربي في أعراقه المتعددة.

رنا التونسي في وردة للأيام الأخيرة

لا أعرف شيئا عن تلك الشاعرة "رنا التونسي" ولم أقرأ لها من قبل، ولكن الصديق الناشر محمد هاشم أهداني مجموعتها "وردة للأيام الأخيرة" ضمن إصداراته المتفاوتة. قلت لنفسي: تزعم أنك من نقاد النصّ الأدبي، وهم يركزون اهتمامهم على النصوص ذاتها دون عناية خاصة ببقية أطراف العملية التواصلية من مرسل ومرسل إليه. إليك إذن هذه الرسالة؛ تواصل معها نقديا دون حاجة لمعلومات خارجية عن صاحبتها. لست تدري إن كانت شابة مبتدئة أم كاتبة محنكة، إن كانت قاهرية أم فلسطينية تعبر مصر، لا تعرف شيئا عن ثقافتها هل هي عربية بحتة أم تضرب بجذورها في آداب أجنبية. ولا تجعل مهمتك تنحصر في استقطار مثل هذه المعلومات من نصوصها الشعرية، فليس هذا هدف النقد في تقديرك: مجرد إشباع لفضول القارئ وتلصص على سير الكتاب. عليك أن تقبل التحدي، وتطالع هذه المجموعة صفر اليدين من البيانات المساعدة في القراءة.

وعليّ أن أعترف أن هذه ليست المرة الوحيدة التي أواجه فيها بياض الكتابة دون هوامش غير مرئية، لكنني كنت أتحايل لمعرفة قدر من البيانات يعفيني من الوقوع في مفارقات لافتة، سأجرب هذه المرة قراءة النصوص وحدها، ومطارحتها بعض الأفكار النقدية اليسيرة.

قصد الشعر:

لعل أول ما ينبغي أن نتيقن منه، ونحن بصدد تذوق هذه النصوص، لقياس مستواها الفني، والتنعم بلذتها الجمالية المميزة، أن نتأكد من شرعيتها؛ إذ لا يكفي الخاتم الأحمر الذي يضعه الناشر على الغلاف، أو غير ذلك من

الإشارات، لإثبات هذه النسبة النوعية، مع أنها قرائن دالة. وربما كان شرط الشعر الأول هو القصد، فليس الكلام العفوي، وإن انتظم في أنساق مشابهة، بشعر مقصَّد ومقصود. فتقطيع الكلام في جمل شعرية، وتوظيف فراغات السطور، وشحنها بإرادة الإبداع والتخيّل والابتكار في اللغة تنبئ عن النية الضرورية لكتابة الشعر، وتصديق هذه النيّة واحترامها هو تكملة غطائها النقدي عند المتلقي؛ إذ لو تجاهلها أو غفل عنها لما تحقق وجودها لديه.

لكن هذا القصد يأتي مقترنا بلون من الاقتصاد في القول، وتركيزه، وإضفاء قدر من الكثافة عليه. قد لا تتجاوز هذه الكثافة مساحة بسيطة من الفراغ المحيط به، أو النقاط المنقوشة بعده، دلالة على الصمت اللازم، والتوقف الضروري. بروز الكلمات يساعد على حضورها وتشعيرها. وقد يتمثل هذا القصد في مفاوضة الشعراء الآخرين، وإجراء حوارات مع نصوصهم.

هذا ما تفعله "رنا التونسي"؛ إذ تضع على رأس قطعتها الشعرية الأولى جملة من إبداع محمود درويش يقول فيها:

" انظروا تلك رجل خشبية

واسمعوا.. تلك موسيقى اللحوم البشرية".

تنطلق منها الشاعرة، لتصنع متخيلها الحميم، في تجربة مقاربة ومخالفة في الآن ذاته لصورة الشاعر الكبير. تقول:

" أحيانا/ لا تسدل السماء ستائرها

مع نزول أول ليل طويل كئيب

نحن مرضى الدرجة الثالثة

أو الأقل خطورة

نحن صرعى الحكمة/ لحظة انفتاح النافذة

وعبور الهواء دفعة واحدة.

نعرف للتوّ/ ماذا فعلت السنون بنا

السرير الذي ظل لسنوات شاغرا

بكل جثث القتلى والشهداء

لابد له من فراغ نهائي

بحيث يمكنه الوقوف شامخا

ومراقبة روحه وهي تسقط باستمرار

فوق أذرع غريبة.

كل ما أشمه / هو رائحة مكواة

تركت على ملابس رثة/ فاشتعلت

ودائرة من البلل / وأسنان بيضاء

لا تدع مجالا للشك بغير ابتسامة

وأحلام تموت / حين لا تكون هناك أي شرفات للخروج

وأنا أكتب القصائد منذ فترة

لا أعرف تماما/ هل كان هذا ألمي أم ألمها؟"

ربما تكمن شعرية هذه المقطوعة في ملمحين بارزين بميزان شعر الموجة الجديدة من شعراء اليوم؛ أحدهما يتعلق بتقنية التصوير، والثاني يرتبط بمدى انسجام الإيقاع مع الدلالة الكلية.

ونلاحظ حينئذ أن القصيدة لا تعتمد على سردية متواصلة، لقصة واحدة، تبعدها عن روح الشعر المتقطع. بل تعمد إلى توليف أجزاء متباعدة، من حكايات، لتخليق صورة مجمعة منها، غير سردية في صلبها. وهي تتدرج في هذا التوليف من الخارج إلى الذات، ومن الحسّي إلى المعنوي المجرد.

حيث تبدأ في اتجاه معاكس لطريقة السرد "أسدلت السماء ستائر الظلام" لتخبرنا بأن السماء — وهي رمز واضح — لا تسدل أحيانا ستائرها مع نزول الليل الطويل الكئيب. ثم تحدد من يقع عليهم عبء ذلك ، هم مرضى من نوع خاص، صرعى الحكمة وعشاق الشعر المتمردون، المسكون بجمرة الوقت ومعنى الأحداث وآثار السنين. وهم يرون السرر التي تغصّ بالقتلى فارغة مخطوفة الروح. وهنا تضيق دائرة الفواعل لتصل إلى صوت الشاعرة المفردة، وهي تجسد إحساسها الأنثوي باحتراق الوقت وتمثله في تلك الصورة الغريبة لاحتراق الثياب الرثة تحت المكواة، بينما ترقب الأحلام وهي تموت، وتكتب القصائد دون يقين من قدرتها على التعبير.

أجزاء متقطعة من قصص عديدة، تنصهر كلها في وعي منخطف ومتقد برائحة التجربة في أصدائها الأخيرة بعد زوال كل التفاصيل. أما الإيقاع وتلاؤمه الدلالي، فبوسع القارئ أن يدرك منذ اللحظة الأولى أنه لا يقرأ شعرًا موزونا على تفاعيل منتظمة، لكنه يدرك أيضا — وهذه هي المفارقة — أنه غير مكسور ولا مهتزّ ولا مضطرب، بل يسري فيه تيار إيقاعي غير مرئي، وغير محسوب أيضا، يضفي عليه كثيرا من السلاسة والاتساق، بحيث لا يصدم الأذن بنشاز واضح، ولا يجرح الحسّ الذي اعتاد ألفة التناغم. كيف يجمع الشعر بين الخروج على الوزن والانسجام في الوقع؟ هذا هو سره الذي لم تحسمه البحوث النقدية، وسحره الذي لا تبطله الدعاوى النظرية.

نبرة الأنثى المميزة:

يسقط هذا الشعر من حسابه كثيرا من حصاد البلاغة القديمة، ليحاول التماس أشكال جديدة في التعبير عن الحساسية الإنسانية المحدثة. يتمسك بضمير الأنثى وهي تجاذب الرجل وتشاغبه، بل تنتقم منه في بعض الأحيان، عبر طرائق مستفزة، تستثير كوامنها في التحرر من ربقته، وإعادة صياغة صورته على هواها. تقول الشاعرة في مقطوعة ٢٣، وهي تعتمد على الترقيم بدلا من العنونة:

" لكم أودّ أن أشجّ رأسك الوردية إلى نصفين

بحيث يبقى الجزء الأعلى من فمك مفتوحا

وأسمع موسيقى لا نهائية.

فات الأوان للموت الحقيقي

لكني أتخيّل مرورك بجواري/ طيلة الوقت

والتقاط صورة واحدة، تجمعنا معا..

لكنك لست هنا/ على أي حال

لذلك سأبقي فمك مفتوحا كما هو

وأحرك يديك قليلا

لأجعلك تمسك بامرأة أخرى

وأنثر بضع شعرات بيضاء على رأسك

ثم أجلس وحدي/ وأحلم

بكل تلك الليالي الجميلة/ والتي ضاعت هباء

والتي لولا وجودها بجوارك/ لكنت أنا معك"

اللافت في هذه اللعبة التخييلية الأنثوية، التي تشبه ممارسات الشباب على شاشات الكمبيوتر، أنها تضع بدائل رمزية للوقائع الغائبة. فهي لا تصور الحبيب/ الزوج المحتمل كما هو في الحياة، وإنما تجسد الرغبة الكامنة في العبث بصورته، وإحلال الواقع الافتراضي محلّه. وبهذا تفقد الممارسات الحادة عنفها وتصبح مصدرا للذة الجمالية. فعملية تمني شق الرأس — الوردية — نصفين لا تصبح مأساوية بقدر ما تنقلب إلى باعث للنشوة بالموسيقى اللانهائية.

ثم يأتي تخيّل المصائر البديلة في لعبة طريفة توازى تغيير حركة الصور، فبدلا من الصورة التي تجمع بين صوت القصيدة والحبيب الغائب — ليس هنا على أية حال — توضع امرأة أخرى بجواره. هذه الحرية في تخيل المصائر واقتناص اللحظات الهاربة تمثل لب الحياة العاطفية للنساء، وتجسد نبرتهن الصادقة في تشكيل المستقبل على هواهن، حتى ولو بالفقد، لكنها في الآن ذاته تعرض مهارة الفنان في تعديل الحياة، في عملية شعرية ترتكز على التخيّل والترميز وتوظيف إمكاناته التشكيلية والتقنية، مما يمتح من معين بلاغة جديدة تتجاوز القدرات اللغوية البحتة للصور الشعرية التقليدية وتكسبها مرونة توازي طواعية العوالم الافتراضية المدهشة في حياة اليوم.

كتابة تخطف الروح:

على أن كتابة هذا النوع من الشعر ليست أمرًا سهلا، كما يتصور من ينكرون مشروعيته، أو حاجته إلى الموهبة الفذة، لأن الأوزان غطاء يستر فقر الشعر في كثير من الأحيان، والاحتكام إلى الأعراف السائدة قد يوحي بالتمكن، بينما يتمثل جوهر الشعر في الشطط، في الاكتشاف والانكشاف، في الابتداع على غير

نموذج، في قول ما لم يقل من قبل. وقد عبرت شاعرتنا عن تجربتها المضنيـة في هذا الصدد في مقطوعتها الأربعين قائلة :

" كنت أحيانا/ أجد نفسى في الظلام

ذلك الظلام الذي لا نعرف أنت عنه شيئا

ظلام الورع والإرهان والملل من الكتابة

تلك الكتابة التي تخطف الروح

والتي تركض إلى صدرك

وأنت تعرف بسهولة أنها لك وحدك.

أعرف أننا قد تغيرنا كثيرا منذ كنا نجلس متلاصقين

وأنا أحرك الضوء المائل فوق رأسك

محاولة أن أحتفظ بك كاملا

الآن أصبحت أنا أول من يسرع إلى إغلاق النافذة

أحيانا أخرى/ أفاجأ من نفسي

عندما أبكي في الحلم بشدة

أبكى شخصا لا أعرفه

وفي وسط بكائي

أكتشف أني مازلت طفلة

بإمكانها أن تذرف كل مشاعرها

على شخص واحد لم تعرفه أبدا.

..

كانت الصورة دوما في ذهني

مثل خيول تمرح بين فخذيك

من دون صهيل واحد

تاركة أنوارًا تلمع وحدها"

ومع أن كاف الخطاب التي تتجه في هذه المقطوعة إلى الحبيب الذي لم تكفّ عن مشاكسته، فإن لها أن تنحرف قليلا حتى تستقر في حضن أي قارئ يلملم حروفها السوداء بتفهم وتحنان. فصناعة الطفولة وعالم الأحلام ومجابهة المجهول وتخلّق الصور في مسام الجسد والعقل معا، كلها عناصر تصبّ في بنية خطاب شعري منجذب إلى ذاته، فيتعرف القراء إلى أنفسهم في مراياه، دون حاجة للتعرف إلى مرسل الخطاب، لأن النصوص على كثافتها واقتصادها وتشذرها وعدم إكمالها لأية سردية تظل قادرة على النفاذ إلى وعي القارئ وفاعلة في وجدانه وهي تقدم له انخطافة الروح في شعر أصيل ممتع.

خلود المُعَلاّ في هاء الغائب

خلود المُعَلاّ شاعرة شابة من الإمارات العربية، تصدر ديوانها الثالث بعزم وثقة، طوّعت دراستها الأولى في فنون المعمار والإدارة لموهبتها الإبداعية في اللغة العربية، فتلبّست بحالات الشعر وتمثلت عوالمه بكفاءة بارزة. وأبحرت في سفن التراث فتشرّبت روحه، وعاينت كشوفه، لكن روح التمرد العاصف التي تدفع بالشباب إلى القطيعة في جزر قصائد النثر غلبتها على أمرها، فمضت تعلو موجتها، مصطحبة معها زادا من الإيقاعات المتداخلة وكِسَر التفاعيل التي تعرف صوغها وتدرك انسجامها، لكنها تكتفي منها بنغم مبطّن يؤنس وحشة القصائد المنثورة، ويؤطر تجربتها الطازجة في الحب والوجد والإبداع.

وهي مثل كل الشواعر الجدد تثير الدهشة باكتشاف ذاتها وهي تعاين الكون من حولها، وتعرف كيف تعثر على صوتها الخاص وتصقل نبراته وهي تتمتم بمثل هذه السطور:

" أنا / المولودة من السرّ

تجهلني أقدام العابرين

وبليدة دقة الزمن/ حين يدخل أكوانا

ليست لي.

..

من يضمّ ما بقي مني/ يراجع تاريخي

سأصطحب السماء يوما/ وأنتهي بركعة لوجه أعادني

..

سأبكي / حتى يصير البكاء تلاوة

وأصير/ آخر حضن للفراق".

ويمكننا أن نلاحظ هنا بروز النهج الحداثي في التعبير، حيث تعتمد على المفارقة والإشارة اللافتة للغياب والاختلاف، فهي تعرف ذاتها بسر الولادة وتجاهل الآخرين وسلب البلادة من زمنها، وتناشد من يراجع التاريخ لتطاول السماء وتصنع مقدّسها الخاص؛ إذ يصبح بكاؤها ترتيلا، وحضورها يمتزج بالفراق، ويسمي النقد الحديث هذه التقنية التعبيرية الشعرية "انخفاض درجة النحوية"، لا بمعنى خروجها على قواعد اللغة في التركيب النحوي، فهي سليمة وفصيحة، ولكن بخروجها على الأعراف المألوفة في الإسناد اللغوي، تفعيلا للتخييل وإشعالا لوهج المجاز. فالأقدام مثلا لا تعرف ولا تجهل، لكن اختيارها يثير دلالات عديدة، واصطحاب السماء كناية لها معناها، وعندما يصير البكاء تلاوة يصبح صوت القصيدة حضنا للفراق، كل تلك الإسنادات المخالفة للمألوف عبر القصيدة المطوّلة التي اقتطعنا منها هذا الجزء ترفع درجة الشعرية، لأنها تثير انتباهنا إلى ما يولده الكلام من معان خفية وما يختطفه من إشارات غامضة، والقصيدة بكاملها تدور حول محور استجلاء الذات في ظل هذا الإحساس المكثف بالغياب، مما يجعلها تدور حول المعاني لاقتناص ما يتراءى لها من صور التخييل والتمثيل.

حان الهوى:

إذا كان الشعر ينبجس من نبع التردد والترجيع، ويغيض في تربة المعنى

الصلد الأملس، فإن الشعراء الموهوبين يعرفون إلى جانب تشقيق اللغة عمليات أخرى من توزيع المرجعية حتى لا يستقر الكلام على وجه واحد.

وهاء الغائب التي تتخذها خلود المعلا عنوانا لمجموعتها الشعرية ضمير شقيّ لا يعرف السكون ولا يرضى بالوضوح في حضن عائد وحيد، لأنه يبغى إدماج الكل في واحد، وتشقيق الواحد إلى متعددين مختلفين. ولنتابعه في إحدى القصائد المثيرة بعنوان " حان الهوى" وهي مكتوبة بطريقة رأسية تقع فيها الكلمات من أعلى إلى أسفل، وسوف نميل بها إلى الشكل الأفقى استثمارًا للبياض في الصفحة حيث تقول:

" فتحته / انهمر، / وجهه وجهي/ حاله حالي.

في بحره / السواحل تغفو / ولا شراع.

.. ..

أظهر محمّلة به/ لوجده ساجدة.

فاطلعْ في أضلعي/ عُدَّ نقاطي.

في قلبي / قم للصلاة/ لا تتبْ

.. ..

هلوسات النأي / همهمات الجوى.

.. ..

هكذا يحين / ينسكب/ يمتد في نقطته

له آن الدخول / حان الهوى

بابه مختوم/ لا هو في الأزمنة/ ولا في الأمكنة أنا

بعده لن أترك مفتاحي/ أنا المسكونة

بالمطر/ والعشق/ وبهِ".

ولابد لكل قارئ أن يحاول تسكين ضمير الغائب على هواه، فيجرّب مرة إحالته للشعر، ومرة أخرى للحب، وثالثة للمحبوب، ورابعة للشوق المبهم المجهول، ولغير ذلك مما يخطر على قلوب المريدين، لكن يظل الغياب مصدر القوة والإيحاء والخصوبة في كل القراءات، لأنه هو الذي يوّحد بين كل تلك الدلالات، في الوقت الذي يسبكها جميعا في مصهر التعدد.

ميم الموت:

كان القدماء يرون للحروف أسرارا خفية، وللكلمات قوة سحرية، وكثيرا ما اقترن الشعر في وعيهم بالسحر، حيث يفجّر كل منهما في روح الإنسان طاقة لا يعرفها. ولا يتوقع تجددها. ومهما أضاء العقل والعلم من مساحات الكون ستظل هناك مناطق مروّعة في ظلمتها وعذاباتها، وربما كان الموت أفدح هذه المناطق وأعصاها على الفهم والألفة. ومن الغريب أن تقف شاعرة شابة أمام أبوابه لتطرح مواجدها، لكن صحبتها لكبار المتصوّفة وتأملها لمقاماتهم أتاح لها أن تدخل أبوابه المشرعة المهيبة، وتمسك بحرفه الأول في قصيدة " ميم الموت" حيث تقول:

"ميمه حزني الدائري، فارغ بغفوته الكون

والدنيا / هو بابها.

..

لم أملك من الوقت ما مضى/ لن أملك أساي

موته قابض فجري/ والعين جمرة

..

المواسم خبرتني أفوله ،

أيلول يتيم / وجهه مداري

وقصيدته الأخيرة ضيّعت لغتها / أنكرتني.

..

في الطفولة / والعمر كان.

بعده البلاد تهاوت/ ضاقت على ساكنيها

قمر أسود صار ليلي / والحزن أزرق

فهل تهجرني ذاكرتي؟

..

حاؤه حاء حبي/ وحاء حزني

ميم الموت ميمه/ فراقه حل

فمتّ/ ودامّ

لن نبحث عن سر الحروف في هذه المقطوعة، ولن نتعقب أصداء التراث الشعري الغزير الذي تتكئ عليه، كما لن نجرى وراء الظنون في اكتشاف مرجعية ضمائرها، فهذا مراس نقدي تعود عليه القارئ، ولكننا نكتفي بأن نرتشف ما فيها من ذكريات الطفولة في الفقد، وأوجاع الفجائع التي أحالت أقمارها إلى السواد، ولنتأمل فحسب حالة التوحد بين الحب والحزن والفراق لنركز بصرنا على جديلة الحياة والموت وهي تتبادل الكينونة فتهب الوجود دلالته العميقة وقراره الشجيّ الراسخ في الوجدان.

قبلة البدء:

تعرف الشاعرة كيف تصمم قصائدها في أبنية متراكبة، تبرز صوتها الأنثوى المتميز، وتقدم كشوفها في عالم الوجد الشفيف مضمّخا بالولع الشعري.

في مقطوعات تبدو كأنها تجليّات منتظمة لحالات متراسلة، فهناك وحدة غنية في البواعث، وتآزر جليّ في الإشارات، ونسق متناغم من النبرات، إلى جانب هذا المهاد الصوفيّ الوثير الذي يضفي صبغة وجدانية حميمة على الصور والمواقف واللفتات، وهي تنطلق من الكون لترتدّ إلى بؤرة الذات حيث تقول:

" تضيق البلاد/ فأدرك مصابي

ليال تعيدني إلى سيرتي الأولى

أتذكر دخولي أرضا/ صارت سماء

أستعيد قبلة البدء.

..

خلقت من مائه/ فضت

أول الشيء ارتباك ولذة

واللغة تخلّد ما خطّته المحبة

..

شاغلي وانشغالي / أسعى في مداره

الأمكنة لا يملؤها سواه/ بين أضلعي يجري ماؤه

فأين المصبّ؟

قلبي ذائب في بحري / ولا يغيب"

وإذا كان من الواضح أن الهاء هنا تعود إلى الشعر في الدرجة الأولى، فهو الذي يحيل الأرض سماء، وهو الذي يفيض بمائه على مريديه، وهو الذي تسعى الشاعرة في مداره، وتذوب في بحره، فإن تاريخ ضمير الغياب المكتنز بالدلالة عبر الديوان كله يظل مصاحبا للقارئ خلال رحلته الممتعة في هذه التجربة الإبداعية الفريدة.

السماح عبد الله في أحوال الحاكي

هذا هو الديوان الخامس للشاعر الأربعيني الصلب السماح عبد الله الأنور، وقد فاز عنه بجائزة الدولة التشجيعية للشعر هذا العام، وهو يمتاز عن كثير من أبناء جيله الهش بعمق انتمائه المتجذر في التراث الشعري القريب والبعيد، وصدق تمثّله لأحوال الشعر وإيقاعاته، وكثافة وعيه بالحياة عندما تستحيل إلى مأساة وحشية، على اقتصاد بالغ في اللغة، وإصابة نافذة لمقاطع القول، وشغف شديد بالسرد المتقطع والمتوهج في مضارب الهوى والتحنان.

وقد حدد تجربته في هذا الديوان منذ عنوانه بأنه "ثنائيات"، لا بمعنى احتواء مقطوعاته على بيتين فحسب، كما هو شأن الرباعيات والخماسيات وغيرها، ولكن بمعنى كلي؛ يشطر المقطوعة إلى جملتين متخالفتين في التكوين ومتعادلتين في التقابل الدلالي، قد تكون الجملة الأولى وجيزة مركزة والأخرى مديدة تنتهي بقافية مماثلة للأولى، أو على عكس هذا الترتيب. لكنه يلتزم في كل بنمط التفعيلة الذي أصبح التيار الرئيسيّ في الشعر العربي منذ القرن العشرين، حيث يقع على يمينه هامش القصائد العمودية التي تباعدت عن روح العصر، وعلى يساره طوفان قصيدة النثر التي فتنت أجيال الشباب من القادرين على الشعر والعاجزين عنه في اختلاط عشوائي مريب. ولكن السماح عبد الله يرتكز على عمود التفعيلة الجديد بثقة واطمئنان، بل يلجأ بمكر واضح إلى تفعيل بيت من التراث الشعري العباسي، لأبي فراس الحمداني، بتوزيعه بشكل جديد على طريقة التفعيلة مثلما يتم توزيع اللحن القديم،فيمنح كلماته مجالا حيويا دافقا تزداد به كثافة وشعرية وتأثيرا، إذ يصبح البيت التقليدي هكذا في التوزيع المحدث:

" وقور،

وأحداث الزمان تنوشني.

وللموت حولي،

جيئة

وذهاب"

وكأنه يتخذ من هذا البيت الرزين شعارا لأحواله، وعلامة على انتمائه، وتمثيلا لرصانته في مواجهة تقلبات الحياة القاتلة. غير أن قناع الوقار الذي يتلبسه الشاعر في هذا المفتتح لا يلبث أن يشفّ عن حسّ مأساوي مضاعف يردّ عليه مقطع آخر يورده الشاعر في نهاية الديوان مأخوذ من أمل دنقل، في ثنائية كبرى تجمع بين القديم والمحدث، حيث يقول أمل:

"أيها السادة لم يبق اختيار/ سقط المهر من الإعياء/ وانحلّت سيور العربة.

ضاقت الدائرة السوداء حول الرقبة/ صدرنا يلمسه السيف/ وفي الظهر الجدار".

وبين هذين القوسين الضاغطين على وجدان السماح عبد الله تتحرك مقطوعاته الشعرية المزدوجة، لتلتقط عبث الحب، وتنقر في ملح الأرض، وترصد نقوش التاريخ.

شجن الطفولة المعرفيّ:

لنصحبه في أولى قصائده التي تمتاح من بئر الصبا العذب، وتتخذ عنوانا لها – مثل معظم قصائد الديوان – جملة فعلية طويلة دالّة على حرارة الموقف الشعوري: "فالتقطَتها بقلب وجيف"، حيث تتركز الإشارة في المطلع

قبل أن يسهب في تفاصيل الذكرى البعيدة:

لأين ترى ذهبت طفلة المدرسة،

.. ..

سعاد التي منذ عشرين عاما

كتبت لها حلّ/ أسئلة الامتحانات

في غفلة من عيون المدرس/ فالتقطتها بقلب وجيفٍ

وكف مخوّفة.

وكتبت لها كلمات عن الحب والشوق/ في ظهر كراسة الدين

كان المدرس يحكي لنا قصّة القرشيين حين أتوا/ للنبي

لكي يقتلوه/ فلم يجدوه/ وكان الذي في السرير

ابن عم الرسول/ عليّ.

فطبّقت الكلمات العشيقة بين أصابعها/ في حنوّ/ وفي قلق

وأدارت إليّ العيون الصغيرة/ وابتسمت

ثم أنهى المدرس قصته/ بكلام على الغار/ والعنكبوت..

إلى أن أتتنا/ مدرسة الهندسة؟"

الاستفهام الذي بثّه الشاعر في البيت الأول، المقفى بالسين والتاء المربوطة في كلمة "مدرسة" ما زال يسري في تجاويف الحكاية كالتيار الطفولي حتى يبرز في

نهايتها عند القافية ذاتها "هندسة" فتسري معه شحنة من شجن الصبا العذب في امتزاج ذكريات حب المراهقة بوجدانيات المعرفة، في ثنائية دلالية تجمع بين قداسة السيرة النبوية العطرة، وعبير البوح المكتوم بأشواق القلوب التي تتفتح على وردة الحب البريء في حضرة نماذج الحب والتضحية العظمى في تاريخ الروح.

القصيدة المشهد:

ليست القصيدة عند السماح عبد الله عملا عشوائيا يتدفق منهمرا بالمشاعر والأفكار كيفما اتفق، بل هي بنية تخييلية محكمة، تقدم مشهدا في دراما الحياة الباطنية للمبدع، وترسم صورة لتضاريس روحه المفعمة بالوجد والاستيهام. وقد تشف مقطوعة واحدة عن معايشة حميمة وموصولة لثلة من الأسلاف الكبار الذين تحوم أطيافهم على كلماته، مثل قصيدة "وجودو تأخر أكثر مما يجب" التي تستحضر كلا من كفافي وناظم حكمت، وماركيز وجودو والمتنبي والمعري، بطريقة مزدحمة لا يطيقها الفضاء الحيوي لنص قصير، أو تتريث قصيدة أخرى عند مشهد مجازي يعيد بناء جانب من عوالم أحدهم، ليملأه بالتأمل الهادئ المبدع، مثلما يفعل شاعرنا في مقطوعة "وشكّل أحبابه في الدخان" حيث يقول:

"سكت الليل/ وانطفأ الشمعدان.

.....

والوحيد ارتدى بزة الوجد منقوشة

بالتذكر/ والشوق.

أشعل تبغته/ وتصدر مائدة للحنين المصفّى.

وشكّل أحبابه في الدخان

وقعّدهم في الكراسي

وحين ابتدا مهرجان الكلام الجماعي

حين علا صوتهم/ وبدا يتوتر

طالبهم بالتروّي/ وقال:

على رسلكم يا صحاب/ هنا الماء/ والخمر

كلٌّ له قسمة من خطا الليل/ من خُبزة الوقت.

من مهرجان الحنين/ وتمتم:

في الغد/ لابد من مقعدين جديدين

إني أرى اثنين لا يجلسان"

ولابد أن يكون القارئ قد شاهد مسرحية الكراسي لصمويل بيكيت أو سمع عنها، حتى يتابع لعبة العبث الدرامي، في استنطاق الصمت، واستحضار الفراغ، وصحبة التخيّل وهو ينفتح على عوالم افتراضية مفعمة بالضجيج، ومطاردة مفارقات الغياب داخل الغياب في المقاعد المنقوصة، حتى يتمثل هذا الوقوف الدخاني للأحباب وهو يمتلئ بشهوة الحضور واقتسام خبز الوقت في ملء الليل الطويل بنشوة المودة الصافية البديلة.

وأنا أتكهّل:

قد تطول مقطوعات الشاعر كثيرا عن هذا المدى المحدود، دون أن تفقد

تماسكها وانطلاقا من تلك البنية الثنائية المقصودة لازدواج الصوت. وقد لا يصل القارئ أحيانا كثيرة إلى مرفأ آمن في بحثه عن المعنى الأخير للنص، مما يدفعه إلى إعمال آليات التأويل، ويدعوه إلى إعادة تأمل الصياغات الشعرية دون الاكتفاء بما تطرحه من تكوينات مدهشة على المستوى اللغوي أو المجازي، حتى يتجاوز عتبة الإبهام الدلالي.

ولنقرأ مثالا لذلك مقطوعته الجميلة "وأنا أتكهّل" أي أتحول إلى كهل إذ يقول:

"كالسوسنة الفرحانة بين الحسكِ/ حبيبي

.. ..

يتمشى في آنية الوقت كما شاء له الفرح/ العريان

ويقبض من نارنج البهجة قبضة/ كمثرى

أو عنب/ أو رمان

ويرش بها صحراء البشريين القاحلة،

يقايض سكّته بمواويل الأعراس

ويزداد صبا/ وأنا أتكهّل

وأراقبه من شباك الحجرةِ

حين يمر/ ولا يدري بي"

ومن الواضح أن لغة الشاعر هنا ممسوسة بمسحة من فيض "نشيد الإنشاد" في العهد القديم، في بداية المقطع في التشبيه بالسوسنة، وفي تأخير

كلمة حبيبي. كما أن مفردات الحسك والرمان والعنب تنتمي إلى هذا المعجم الذي كان شديد الحضور لدى شعراء الجيل الأول التموزيين، لكن الشاعر يبتكر للوقت آنية يتمشى فيها الحبيب، ويقيم تقابلا طريفا بينه وهو "يتكهّل" مقابل الحبيب الذي يزداد صبا، كما يحرص على القرار الإيقاعي في نهاية المقطوعة ليغلق القوس الموسيقي ويفتح أبواب المقطوعة للتأويل. ويظل بوسع القارئ أن يفيض من ذاته على معنى هذا الحبيب في تجلياته المختلفة، دون أن تفقد المقطوعة قدرتها على الإيحاء المتجدد عند كل قراءة مما يحقق وظيفة الشعر في تعدد المعنى وإثارة اللغة بصياغات جديدة، إلى جانب تحرير المجاز مما استقر عليه في الضمير الأدبي لتوليد أدوات جديدة قادرة على تنمية الحس الجمالي والمشاعر الإنسانية لدى القراء.

أحمد بخيت والرهان على الشعر

كتبت عنه منذ سنوات سبع، أراهن على موهبته الشعرية الفذة، وأتنبأ له بمستقبل واعد في فن العربية الأول، الذي بدأ ينحسر عن شواطئنا بمقدار ما يقل عدد عشاقه ومتذوقيه، تاركا على رمال الكلام أصدافا هشة، يندر أن تعثر في إحداها على لؤلؤة فريدة. وكان أحمد بخيت –ولا يزال– يمتاح من بئر الروح العربية العميق، ويتكئ على تراثها الشعري الخصب، الذي اختمرت روائعه في بيئات غنية متنوعة، فتشربت من نسغ الحياة وعصارة الخبرات الإنسانية والجمالية في ثقافات متعددة الأعراق، من الشام إلى الأندلس، مما جعل ذاكرة لغتنا غنية بأشكال التخيل وأنماط الإبداع.

كنت أخشى على شاعرنا الشاب من خطرين يتهددانه؛ أحدهما يتمثل في الوقوع في غواية كتابة النصوص الغنائية، المجزية ماديا وأدبيا، والمغرية باستمراء مناخ العبث مع أهل الفن، والاندماج في عالمهم السحري الخطر. والأمر الثاني هو الخضوع لفتنة الكلمات الجميلة، والاكتفاء بها دون المغامرة في ولوج عوالم المعرفة الوجودية والفنية الباطنية الكاشفة عن أعماق الروح. لكنه فيما يبدو وقد استطاع أن ينجو نسبيا من الغواية الأولى، فأصدر خلال هذه الأعوام خمسة دواوين شعرية، ترجم بعضها إلى اللغات الحية، وحصل على سبع جوائز عربية، آخرها جائزة البابطين عام ٢٠٠٢، وبهذا تورط بقوة في مجال الإنتاج الجاد، وأصبحت إسهاماته الغنائية تحسب له لا عليه، لأنها تمثل التحدي الأكبر للمبدعين الطامحين إلى توسيع دائرة تأثيرهم الفني.

لكن يتراءى لي الآن أن مصدر القوة في شعرية أحمد بخيت هو ذاته موطن الإشفاق عليه، فهو شديد التمكن من بنية القصيدة العربية، والتحكم في أطيافها الإيقاعية، والاقتدار على إعادة صياغة تراكيبها وأنساقها التعبيرية، بما يحول

بينه وبين إمكانية إحداث فجوة مقصودة مع التراث، تمثل القطيعة الضرورية لابتكار أشكال تخييلية جديدة، فلأنه معجون بالشعر القديم إلى درجة التشبع يصعب عليه الفكاك من أسره، ويتعين عليه أن يتعرض لعاصفة إبدال ثقافي، تمحو يقينه المطمئن، وتقف على هوة المجهول لإعادة اكتشاف الإمكانات الأخرى للشعرية العربية المعاصرة. ولا يتأتى ذلك إلا بقدر من الاغتراب والتهجين، ما زال أحمد بخيت بحاجة ماسة إليهما.

ولنقرأ شيئا من رؤيته لشعره، حتى ندرك ضرورة خلخلة هذه الثقة المفرطة في الذات، يقول مثلا في ديوانه: "وطن بحجم عيوننا":

"يا شعر/ يا عرس أيامي/ ودمعتها

يا غربتي في عيون الناس/ يا سكني

رفعتَ لله قنديلي/ فأوقده

فهل تظن يدا في الأرض/ تطفئني؟

إن أنكروني/ فأوطاني ستشهد لي

من لم ير دمعة الأوطان/ لم يرني

إن لم تكن رايتي الكبرى/ فكن كفني."

ومن الواضح أن الخدعة الأولى التي يزيّنها لنا أحمد بخيت لأنه يقدم قطعة عمودية، مقسمة إلى شطرين متوازيين وقافية محكمة، لكنها مكتوبة بطريقة شعر التفعيلة التي تبرز الكلمات بتوزيعها المتناثر على السطور، وقد قمنا بضمها معا مع الاحتفاظ بالفواصل الخطيّة، طبقا لحاجة الدلالة للتأكيد والتلوين. فالتحديث في هذا الشعر شكلي زائف، لا يمسّ بنية التعبير ولا طبيعة التخيّل. ومن الممكن أن نتوقعه عند جميع الشعراء في أية لحظة تاريخية. ونبرة الفخر

بالذات –مهما كانت درجة استحقاقها– يضيق بها القارئ المعاصر الذي يؤثر التواضع والألفة ونقد الذات لا التبجح في إعلائها. وربما كانت بنية القصيدة العمودية نفسها هي التي تتلازم مع عقلية التفاخر والترفع واستدعاء الأوطان والأكفان والتغني بالمجد التليد، وعندئذ ندرك أن انكسار العمود في القرن العشرين كان معادلا فنيا لتشقق تلك القشرة الفارغة، وسيولة النفس الشعري الدافئ في طاقته الحقيقية خارج إطارها. فلم تكن الثورات الشعرية المتتالية التي شهدناها عبثا لإيقاعات العصر، ومحاولة مخلصة لاستيعاب حساسياته اللونية والتشكيلية والفكرية بكل أبعادها الجمالية. لم يعد أحد يطيق الشاعر الملهم الذي يستمد وحيه من الله حيث يوقد قنديله فلا يجرؤ أحد على إطفائه، لأن الحكام العرب قد صدقوا هذا المجاز وأصبحوا بدورهم شعراء ملهمين، ولابد من سوق كل الملهمين إلى سوق الحياة المعاصرة وبيعهم في حلبة التنافس، في ظل منظومة قيمية جديدة تهيمن عليها الحرية والعلم والإبداع الإنساني المتجدد.

وصف الحبيبة:

ربما كان فائض الموسيقى في شعر أحمد بخيت يرشحه للنجاح الغنائي خشيت عليه من مغبّته، ففيه إيقاعات فاتنة، يمكن أن تأسر المستمع، ولفتات تعبيرية مدهشة تنعش حسّه، وتثير وعيه بأهمية الكلمات في بلورة مشاعره، ولنقرأ له في الديوان المذكور ذاته قطعة غزلية رائقة، يقدم فيها صورة الحبيبة من منظور وطني إذ يقول:

"يتساءلون: من التي أحببتها

ماذا أريد؟/ أريد نصف نبيّة

تقسو قلوب الناس/ وهي غفورة

وتخونني الأيام/ وهي وفيّة

وتكون واضحة/ كشمس بلادنا

وعميقة/ كقصيدة صوفية

ووقورة/ كصلاة قلب خاشع

وطروبة/ كالنسمة البحرية

وتكون ناعمة/ كصبح ممطر

وقوية/ كالمهرة البدوية

فيها من النيل العظيم/ تواضع

وبها شموخ مسلة مصرية

عربية/ في ضحكها/ ودموعها

وأنا شهيد دموعها/ العربية."

ويمكن أن نعتبر هذه المقطوعة المكونة من سبعة أبيات، والصالحة للغناء، نموذجا لتركيبة الشعر العربي التي سبق أن حللتها في دراساتي النقدية. وتتمثل في معادلة بسيطة، تعتمد على تكرار عناصر الشطر الأول، محوّرة في الشطر الثاني، بطريقة التوليد الدلالي الذي يخلق حالة من التوقع، ويتولى إشباعها حتى يستشعر المستمع أو القارئ قدرا من الاكتمال الناجم عن تناسق التركيب وامتلائه. فالسؤال في الشطر الأول يقابله "ماذا أريد" في الشطر الثاني، والحبيبة هي ذاتها التي توصف بأنها نصف نبيّة، على طرافة هذه التجزئة. والقسوة في البيت التالي تقابل بالغفران مثلما يمحو الوفاء خيانة الأيام. وهكذا

يمضي نسق الأبيات حتى النهاية، حيث نعثر في كل بيت تقريبا على هذه التركيبة المتقابلة من عناصر مكرورة ومتناظرة، يضيف الأخير منها شيئا جديرا إلى الأول، حتى لا يكون التكرار فارغا، ويخلق لدى المتلقي شعورا بتوقع هذا التناظر وإشباعه في ممارسة جمالية ممتعة. هذه التركيبة تمثل المزاج البلاغي للقصيدة العربية، والاتكاء عليها يسعد القارئ، لكنه لا ينمي خبرته بما يطلق عليه جماليات الاختلاف في التجريب والفنون الطليعية.

جزيرة مسك:

وبالرغم مما يبدو من تحفظ في السطور السابقة، فإن رهاني على هذا الشاعر الشاب ما زال قائما، وإن كانت دروب الإبداع أعصى من أن تخترق بالأمل الواعد، ولن أدعوه إلى هجر أسلحته بحثا عن عُدّة شعرية أخرى، لكني أنتظر منه أن يجرب اقتحام فضاءات جديدة، وأن يعاني لذة القراءة بإحدى اللغات الأجنبية وتفكيك تركيبها الإيقاعي والدلالي، كي ينفتح على تجارب الآخر فتنكشف له الطبقات الغائرة في أعماق ذاته. ولست أدري إن كان من الميسور له أن يتخفف من الالتزام العمودي كي ينخلع من بنيته القلية الملازمة، وإن كان بوسعه أن يستجيب لنوازع التحوّل التي تتراءى أحيانا في بعض قصائده السابحة نحو الحداثة. ولنقرأ له من مجموعة "جزيرة مسك" هذه المقطوعة الطريفة:

"لا شيء يشبه/ أي شيء/ كل شيء قد تغير

الزرع أخضر/ هكذا يبدو/ ولكن ليس أخضر

لا طفلة ضحكت/ ولا عصفورة حلمت/ ببيدر

لا نجمة سطعت/ ولا شعر تلألأ/ فوق دفتر

لا عاشق غنيّ/ فدا محبوبة في الشوق تسهر

زمن زجاجي/ إذا أمسكته بيدي تكسّر

في أتفه الأشياء/ حتى أعمق الأفكار نخسر

الشاي ينقصه الحليب/ وربما يحتاج سكر

النبل يخجل/ والشجاعة تستحي/ والكذب يسخر

لا شيء/ لكني انتظرت الحب/ معجزة ستظهر

وأحس شيئا لا تترجمه الشفاه/ ولا يُفسّر

وأريد أن يأتي غدي/ حتى أحبّكِ فيه/ أكثر".

وقد نشعر بغيمة الشعر تظلل هذه الأبيات وهي تحاول الإفلات من الوضوح المسرف القاتل لروح الفن، فتمسّ حافة المعاني، وتختبئ في ظلمة النفس. وتكسر حدة البلاغة القديمة نسبيا بحديثها عن الشاي والحليب والسكر، وتعبيرها عن الإحساس بما لا تترجمه الشفاه، لكن نهاية القصيدة تردد نغمات الوجدانيين العرب، وتكاد تقترب من عالمهم وهي تسعى إلى العثور على المخرج المريح في انتظار معجزات الحب والفن والشعر الجديد.

تامر فتحي يحكي شعرا قصة الملابس

شاعر شاب لم يتجاوز الخامسة والعشرين من عمره، اشتغل في مطلع حياته العملية بمدينة الإسكندرية في محل لبيع الملابس الجاهزة. فوجد من أصدقائه من يشجعه على توظيف حساسيته الفنية في اللغة، لتشعير تجربته مع الأشياء والأشخاص، بكلمات تنبض بالحيوية والبساطة والإيقاع الدافئ الحنون. بدأ يعقد علاقات غريبة وجديدة بالملابس التي يشتغل بها، قرر أن يحكي قصتها شعرا في ديوان طريف بعنوان "بالأمس فقدت زرًّا" مما يذكرنا برواية بهاء طاهر "بالأمس حلمت بك".

والملابس عند تامر فتحي كناية عن الأشخاص الذين يرتدونها، فهي من قبيل المجاز، وقد عرف كيف يلمسها وينطقها؛ لكي يتخذ منها منطلقا تخييليا لحكاية قصة الإنسان في حياته اليومية ومصيره المحموم. فهو يهدي مجموعته إلى من يسميها "ياسمين"، وهي في منظوره عبارة عن "قميص ملوّن رائع أضاء عتمة دولابي"، فيمضي في استعارة القميص المضيء لمن يهواها، لا رغبة في تحويلها إلى شيء، بل تجريدا لكيانها المفعم بالبهجة والتوهج في وجود رمزي تتحول فيه نفسه إلى دولاب يغمره النور الداخلي الشفيف. لكنه يقفز من هذا التخييل ليستحضر جملة طريفة يصدر بها ديوانه لإحدى أساطير الهَوَس الشبابي الطاحن، التي جعلت من إيقاع الجسد فتنة لكل الحواس، وهي "شاكيرا" حيث ينسب إليها قولها: "تحت طيات ثيابك قصة لا تنتهي" وربما كان الأجدر به أن يقف عند كلمات بعض ملوك الأناقة في عالم الأزياء، ممن يصنعون الأذواق ويعطون لكل عصر شكله ولونه.

لكنه بعد هذه الإشارات المبعثرة يوجه شكره إلى عائلته "التي احتملت كائنا مثلي" وإلى فترة عمله في محل الملابس، ثم إلى أحد أصدقائه الذين فتحوا

بداخله "صندوق الشعر"، ومنهم الأديب النوبي الكبير حجاج أدول، ومحمد إبراهيم ومحمد فرج الطويل، في لمسة وفاء واعتراف بالجميل تحيله إلى كائن محتمل، على عكس ما يزعمه، بل تشي بما يكنّه من طاقات فنية وإنسانية نبيلة، تجعله واحدا ممن يطلعوننا على أسرار شباب اليوم، ويمتعوننا برؤاهم الطازجة المدهشة، وأصواتهم ذات النبرة المتفردة.

حزن الملابس وتوقها للحرارة:

ينقسم الديوان الصغير، إلى أربعة أجزاء، يحمل الأول منها عنوان "عندما تكون الملابس في المتجر" والثاني "عندما كانت الملابس صغيرة" والثالث "عندما تمارس الملابس حياتها اليومية" والأخير "عندما تموت الملابس" ومعنى هذا أن النموذج السردي هو الذي يهب القطع الشعرية نظامها ودلالتها، لكنه في الحقيقة نظام لا يعتمد على الزمن والحكايات المتسلسلة فيه، بل يلتقط مشاهد وحالات وأوضاع تشكيلية، يبثّ عبرها لمحات خاطفة من الوعي المعكوس بالأشياء؛ حيث يضفي عليها مسحة الأحياء، برقة ورهافة حداثية، مخالفة لما كان يفعله الرومانسيون مثلا في أنسنة الطبيعة، يقول في القسم الأول:

"من يدرك حزن الملابس حين تكون وحدها

مصلوبة بالدبابيس

وهي تدخل مرحلة الكيّ/ والطيّ

والصابيح الملوّنة.

الملابس لا تعشق "المانيكانات"/ الشماعات

هي تعشق الخروج/ وتكره الزجاج

وتحسد الملابس الطليقة

-فمنذ كانت في المصنع- وهي تشتهي الهروب"

يمارس التخييل في هذه القطعة دوره في تشعير الأشياء، وتحويلها من قطع هشة جافة إلى كائنات تضج بالحياة، تحزن وتعشق، وتكره وتحسد وتشتهي، وتمارس وجودا فعالا يغار منه الإنسان الذي تحيله العادة إلى شيء خامد ساكن فتفقده ملمحا من إنسانيته. إنها تستثير فينا رغبة عارمة في الحركة الوجدانية والحسّية، وتوقا للتحرر والانطلاق، حتى الملابس تشتهي الهروب. ومع إدراكنا لعملية التخييل فإننا نتواطأ معها، ونحسّ بعذوبتها، ونأنس لما تزعمه، وهذه فاعلية الفن الجمالية وقدرته على تجديد رؤيتنا لذواتنا وللكون من حولنا.

صراع القديم والجديد:

منذ أدرك علماء النفس العلاقة الوثيقة بين الحلم والشعر، حيث يتميز كل منهما بخواص مشتركة مثل الرمز والتكثيف والنقل، تكشفت للقراء بعض تقنيات التعبير الشعري بجلاء ووضوح، وشاعرنا الشاب ينجح في تجسيد جدلية الصراع بين القديم والجديد، ولكنه ينقلها مثلما تفعل الأحلام من المجال الفكري والثقافي العام، إلى دائرة صغيرة وطريفة تحكمها القوانين ذاتها إلى حد كبير، حيث يقدم لإحدى قصائده قائلا "داخل البروفة عادة ما يكون الصراع بين الملابس القديمة والجديدة على امتلاك الجسد ورائحة العرق:

إذن/ فليكن النزال

بين الفرح والحياة اليومية.

..

عندما تشم الملابس رائحة العرق،

تشعل ضوءها/ وتمزق الثوب القديم من الدبر.

تخرج ألوانها/ وخطوطها/ وتطريزها

وتهمس: (هئت لك)

..

ليسوا بكثير/ هؤلاء الذين يحفظون

أغنيات الخروج/ والفرح

هؤلاء الذين يدركون نشوة الملابس

عندما تغادر المتجر/ ثم يرتديها الجسد

..

هؤلاء الذين يسمعون شهقتها

عندما تفاجئها بقعة الطعام،

أو القهوة/ أو الحبر/ لأول مرة..

هؤلاء ليسوا بكثير".

الغريب أن الشاعر لا يميز في رصده لعمليات الغواية التي يمارسها الجديد دائما بين ملابس النساء والرجال. وقد يشعر القارئ أنه يوظف في المقطع الأول لمحة خاطفة من قصة امرأة العزيز، إذ ينطق الملابس التي تهتف بمن يراها صارخة الألوان والخطوط والتطريز (هئت لك)، لكنه يتوقف في بقية سطور المقطوعة، وهي أطول مما أوردته وأحفل بالتفاصيل، عند ملمح دالّ آخر؛ هو أن الفطنة التي يتمتع بها من يدركون نشوة الحياة اليومية، وحلاوة التجربة فيها –على آلامها وعذاباتها– ليست من نصيب الكثيرين، مما يجعل الصورة

المركبة في هذه الدائرة الصغيرة تجسيدا عينيا لدائرة الحياة الكبرى التي يقل فيها من يملك القدرة على الرؤية الشعرية.

سرّ اللعبة ونهايتها:

عديدة هي المقاطع التي يتابع فيها الشاعر قصة الملابس في مراحلها المختلفة، منذ كانت قماشا في يد الناسج، وما يتعاورها في الطفولة المدرسية والشباب التواق للتجربة حتى تصل بدورها إلى وهن الشيخوخة فتستعصي على الخياط الطيب والرفاء الماهر، ومن اللافت للنظر أن الشاعر لا يركن إلى الخيال المراهق الذي يتمثل الثياب حلما لشهوة الجسد لأن منابعه الفنية أصفى وأعمق من هذه التمثيلات الساذجة، وهو نفسه يعترف بكيفية امتلاك طاقة التخيل ومصادرها في تلقائية جميلة إذ يقول:

"للإبر وخزها/ وهي تودعن الحياة

والتفاصيل الصغيرة/ ومخيلة من الشخصيات الكرتونية

(فيما بعد ستقرأ هذه المخيلة / ماركيز، لوركا

وسعدي يوسف/ وصنع الله إبراهيم"

فنلاحظ على التوّ أن هذا التخييل يستوي فيه الشعري بالسردي؛ إذ تتوزع قائمة الأسماء بين شاعرين هما لوركا وسعدي يوسف، وروائيين هما ماركيز وصنع الله إبراهيم، كما نلاحظ أنها تشمل العرب والأجانب ممن يمثلون آباء الشعرية التي تعنى بالتفاصيل ونكهة الحياة ودورة الوجود، كما تتحقق في الأعمال الإبداعية المتداولة اليوم، لا كما بشر بها الرواد الأوائل ممن يبدو أن ذاكرة الأجيال الشابة قد قفزت فوقهم دون رحمة.

أما عندما تموت الملابس فهي تقول بوهن:

"صرت أخشى/ انفلات الخيوط من النسيج

وتلك الثقوب الصغيرة.

لم تعد رائحة العرق مثيرة/ صارت اعتيادية

بل.. ومقززة

صارت الألوان تغادر بريقها

وربما يشتهي لون لونا آخر/ فيتسلل إليه خلسة.

..

عندما تدخل الملابس عتمة دولابها/ يتخلل نسيجها

شيء من الحنين/ وصدى أغنيات لم تسمعها من قبل

تنتشل الوجوه من النسيان

وتتذكر صوت ماكينات الخياطة/ بالأمس فقدتُ زرًّا."

تظل السمة الجوهرية في هذا الشعر هي الطرافة التي لا تنفذ حيلها وأشكالها، فهي تمنح الملابس حرارة وتحنانا يفتقدهما البشر، وتقدم تمثيلات مرهفة لعلامات النهاية وانطفاء البريق وتداخل الألوان وخمود جذوة الرغبة حتى يصبح فقد الزرّ إيذانا بالفقد المحتوم. إن شاعرنا يقول بهذه الأمثولة عن طبيعة الحياة ومصيرها شيئا قريبا مما كان يقوله المعرّي بجلال عظيم، لكنه يقوله بطريقة شباب اليوم في صورهم النزقة، وحيويتهم الفائقة، وبساطتهم التي تدعو إلى الإعجاب.

الشعر وروح الثورة

سعيا وراء فهم أوضح لموقف الشعر من ثورة يوليو، ومدى تمثيله لروحها، يتعين علينا أن نتبين مستويات الوعي الثوري لدينا، وعلاقتها بالفن. فالمجتمع المصرى في منتصف القرن كان قد وصل لدرجة عالية من الوعي السياسي بنظم الحكم، ومارس تجربة ديموقراطية طويلة في ظروف عسيرة. كما أن مستوى الوعي الاجتماعي والاقتصادي كان قد عرف المبادئ الاشتراكية نظريا، مهما أحاط بها من حساسية، وتردد الحديث عن مشروعات لتحديد الملكية والتأميم في الأربعينيات، وأخذت تيارات اليسار واليمين تروح لمبادئ العدالة الاجتماعية كل على طريقته، كما شرع كبار المفكرين والأدباء خاصة على اختلاف مشاربهم في الحديث عن "المعذبين في الأرض"، أو الترويج للاشتراكية الفابية الإنجليزية، أو شرح مبادئ المساواة في الإسلام، مما ترسب بعمق في وعي كوكبة الضباط الأحرار إثر امتلاكهم لزمام السلطة وانفرادهم بحق اتخاذ القرارات الجذرية لتحقيق أحلام الصفوة المثقفة معها أو في غيبتها.

وبقي المستوى الأعمق الذي تنبع منه هذه الأيديولوجيا الثورية وهو الثقافي والإبداعي كامنا تحت هذين المستويين الظاهرين للعيان. أصبحت منظومة قيم الحرية والعدل والمساواة مشروطة بصالح أغلبية جماهير الشعب. وبقي المثقفون، والمبدعون منهم بشكل خاص يتراوحون في الانغمار في تيار الثورة أو يحافظون على المسافة الضرورية منها، طبقا لوعيهم الفني والجمالي من ناحية وشروط ظروفهم الحيوية والفكرية من ناحية أخرى.

فإذا قصرنا الحديث على الشعر والشعراء جاز لنا أن نميز بين طائفتين منهم:

إحداهما: وهي الغالبة على سطح الحياة العامة حينئذ، اتخذت موقفا

إيجابيا متحمسا للثورة منذ أيامها الأولى، فأخذوا يدبجون القصائد "العصماء" في مديحها، ويعقدون عليها أنضر الأحلام في تحقيق الحرية السياسية والكرامة الوطنية والقومية. وربما العدالة الاجتماعية أيضا. ويكفي أن نتصفح كتابا تذكاريا صدر في مجلدين أسماه مؤلفه – الدكتور أحمد بدوى – "شعر الثورة في الميزان" عام ١٩٥٨ ويضم خمسا وخمسين قصيدة لثلاثة وثلاثين شاعرا حتى يتضح لنا أن هذا الفريق كان يشمل غالبية شعراء مصر من أبناء الجيل الناضج مثل أحمد زكي أبو شادي ومحمود حسن إسماعيل وأحمد رامي ومحمد عبد الغني حسن ومحمود غنيم ومحمد الأسمر وعلي الجندي وكامل الشناوي والعوضي الوكيل ومصطفى عبد الرحمن وغيرهم.

غير أننا لا نلبث أن نتذكر غياب أسماء لامعة حينئذ في سماء الشعر أمثال على محمود طه وإبراهيم ناجي وعباس محمود العقاد وعبد الرحمن شكري وآخرين ممن آثروا الصمت والترقب انتظارا لما يسفر عنه جدل الثورة من نتائج.

أما الطائفة الثانية، فتتمثل في هؤلاء الشباب الذين يملكون وعيا جماليا عاليا بالإبداع، وقدرة فنية على تحويل فكرهم الشعري عن الثورة إلى ممارسة فعلية لها على جسد القصيدة المكتوبة. بحيث يصنعون ثورتهم في الشعر نفسه بدل أن يعيروها إلى الحكام العسكريين ممن بدلوا مدى إيمانهم بمنظومة القيم التي تغنوا بها وثباتهم في الدفاع الفعلي عنها.

كان هؤلاء بطبيعة الأمر من شباب الشعراء الذين كسروا عمود الشعر وكتبوا قصيدة التفعيلة الحرة، واتخذوا موقفا متعاطفا مع الثورة حينا ومتغنيا ببطولاتها الملحمية، أو موقفا نقديا غير مباشر حينا آخر. يكفي أن نتذكر في طليعة هذا الفريق – ممن سيعدهم تاريخ الأدب بعد ذلك شعراء النصف الثاني من القرن العشرين، وفي مقدمتهم صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل ومن جاء بعدهم بإحسان حتى اليوم من كبار المواهب التي تزخر بها حياتنا الإبداعية في مصر.

شعرية الوطن المنشود:

لا يجمل بنا أن نتحدث عن الشعر في غيبة نصوصه، وعلينا أن نستحضر ولو القليل من النماذج التي تمس عصب الاتجاهات الأساسية الفاعلة في وجدان القراء والماثلة في ذاكرة الشعر.

وربما كان محمود حسن إسماعيل، الذي أسماه الدكتور مندور "الشاعر الوحش" إشادة بطاقته الجبارة، يمثل إحدى الذرى السامقة في هذا المطلع، وإن لم يكن أكبر الشعراء حينئذ. فأحمد زكي أبو شادي مثلا كان يسبقه، لكن نبعه أخذ يفيض وشعره الذي يرسله من مغتربه شاحب ضئيل القيمة. بينما كانت قصائد محمود حسن إسماعيل التي تحركها دواعي الرغبة والرهبة القوية تمور بروح الثورة وتبشر بنورها، فنجده يكتب مثلا بعد أسابيع قليلة قصيدة بعنوان "البداية" تنشرها مجلة الإذاعة في أغسطس ١٩٥٢ يقول فيها:

بدأنا نمزق ثوب العدم ... ونلطم بالبعث وجه السُّدَم

بدأنا كما بدأ الهالكون ... إذا الصور في جانبيهم ألم

بدأنا كما انتبه الضائعون ... على صيحة من هدير القمم

••

وفينا المظالم والظالمون ... وحوش وبيد ومرعى وغنم

وفينا الكرامة مرجومة ... كمحصنة لوثتها السِّهم

••

بني النيل هذا طريق الضياء ... فإن لم تسيروا فيا ويلكم"

والقصيدة طويلة ومثيرة للشجن ومشحونة بالصور المكثفة على طريقة الشاعر، وتعتمد في صياغتها على تكرار المطالع وفي دلالتها على نقد واقع ما قبل الثورة، لكنها تسرف في عقد الآمال العراض عليها لتغير بعصا سحرية هذا الواقع، وتبالغ في تمجيد بدايتها بإيقاع لاهف، وحمية محمومة، ومنطق جياش.

لكن شاعر آخر هو الذي أعطى للثورة أجمل أناشيدها الأولى، وكان يمنح كلماته رنينا ذهبيا معجزا في نبرات كوكب الشرق التي تضاعف من شعريتها وفتنتها وتأثيرها. كان رامي ينفذ إلى القلوب وهو يمسك بجوهر اللحظة التاريخية ليتغنى بحب مصر. والواقع أن هذا الحب كان متدفقا من قبل، منذ أن نجره الرائد رفاعة الطهطاوي قبل قرن كامل من الزمان، وأحاله الزعيم مصطفى كامل أنشودة سياسية، وفجر به سعد زغلول ثورة ١٩١٩. لكن أحمد رامي — وأم كلثوم — جعلا منه لحظة شعرية فائقة يتم فيها تحويل الوطن إلى نغمة جياشة متموجة مدهشة. الغريب أنه فعل ذلك في موعد مبكر أيضا، فقد نشرت قصيدته في المجلة ذاتها في أكتوبر ١٩٥٢.

وفيها يقول:

" مصر التي في خاطري وفي فمي/ أحبها من كل روحي ودمي/ يا ليت

كل مؤمن بعزها/ يحبها حبي لها/ بني الحمى والوطن/ من منكم

يحبها مثلي أنا.

نحبها من روحنا / ونفتديها بالعزيز الأكرم / من عمرنا وجهدنا

أحبها لظلها الظليل/ بين الروح الخضر والنخيل/ نباتها ما أينعه

منضضا مذهبا/ ونيلها ما أبدعه / يختال ما بين الربى

نجح رامي في استنطاق الجماعة العاشقة للوطن، وحشد الشاعر الملتهبة بالوطنية وتحقيق درجة عالية من تثوير الكلمات والإيقاعات، كي تحتوى ما تفيض به روح الثورة من إرادة عارمة وتناغم لافت بين الإنسان والمكان والزمان.

العرق الدرامي والملحمي:

انشق الخطاب الشعري عن الإعلام، وهجر التعبير المباشر عن الأحداث، وأخذ الشاعر الحداثي يتجاوز مراحل الخطابة الوطنية الجهيرة، والهمس الوجداني الحميم. دخل في جدل خصب من الواقع التاريخي والإبداعي في العقد الأول لثورة يوليو. وأطلت أسماء الشعراء الذين يرسمون خطوط المستقبل وهم يكتبون تجارب الواقع بعد تشعيرها ووصلها بنسغ الوجود الثقافي في أبنيته العميقة.

نشر صلاح عبد الصبور "الناس في بلادي" عام ١٩٥٧ في بيروت، وفيه قصائد ثورية من نوع جديد، مثل قصيدة "نام في سلام" وقصيدة "سأقتلك" وقصيدة "الشهيد" التي يقول فيها:

"يا عجبا كل مساء موعدي مع المخرج الشهيد / كأن منديل الشفق..

دمه كأن مدرج الهلال كفه ومعصمه/ كأن ظلمة النساء معطفه.

وبدرة السنا أزرار سترته/ كأنه مسافر على جواد الليل مشرقا ومغربا

كل مساء بلا ملال/ يهيج في قلبي اللياع والشجى

لأن بين مقلتيه جرحا لا يزال / وحين يوغل المساء أهتف اسمه

الحبيب أدعوه أن يخفّ لي من أفقه الرحيب/ يحبى.. لا يكسر قلبي..

إلخ".

فنجد للشعر مذاقا آخر موغلا في الإنسانية الحميمة، والوجدانية الحالمة اليقظة في الآن ذاته. نجد السطور قد تفاوتت أطوالها باختلاف عدد الوحدات التفعيلية في كل سطر، والقوافي وقد خف الالتزام بها فلا تأتي إلا عندما تقتضيها طبيعة الإيقاع، والصورة الكلية الشاملة قد فردت جناحها على أبيات القصيدة وهي ترسم حالة شعرية. ونجد ما هو أرهف من ذلك وأنفذ، وهو ترسب التوتر الدرامي إلى عمق القصيدة في منظور الشاعر، إذ لم تعد رؤيته أحادية الصوت. الشهادة شرف وفخر تعود الشعراء على تمجيده والاعتزاز المطلق به. لكنها أيضا فقد موجع للأحباب وتضحية أليمة بأرواحهم. وغياب فادح لحضورهم البهيّ آناء الليل والنهار. الشاعر الذي يقف عند القيمة الأولى فحسب يؤدي حق الوطن لكنه لا يعبر عن روح الإنسان بكل أبعاده اقترب عبد الصبور منذ هذا الديوان من روح الثورة كما تتجلى في داخل الشعر الحقيقي، حيث تجعله أشد حرصا على نقد الواقع واكتشاف جدلية القيم وتفجير الشعرية في قلب دراما الحياة ذاتها.

أما الصوت الثاني – أمد الله في عمر صاحبه – فهو لأحمد عبد المعطي حجازي، الذي حمل مع رفيقه بداية تجديد الأبنية الموسيقية والتعبيرية للشعر في مصر، بعد أن جعلتها المدرسة العراقية للسياب ونازك الملائكة طريقا لازبا، وقد أصدر ديوانه الأول في بيروت أيضا عام ١٩٥٩م.

وكان من بروز إيقاع النقد الاجتماعى فيه ما جعل السلطات الرقابية تتوجس منه وتتربص به، خشية أن يكون معاديا للثورة، خاصة وهو يحمل عنوانا لافتا في هجاء القاهرة "مدينة بلا قلب" وروحا متمردا على السائد فيها، لكن قصائده كانت تنضح عشقا لمصر الثورة والعروبة، فهو يخاطب شعراءها قائلا في قصيدة بعنوان "عبد الناصر":

"فلتكتبوا يا شعراء أنني هنا/ أمر تحت قوس النصر/ مع الجماهير

التي تعانق السماء/ كأنها أسراب طير/تفتحت أمامها نوافذ الضياء..

فلتكتبوا يا شعراء أننى هنا / أشاهد الزعيم يجمع العرب / ويهتف الحرية، العدالة، السلام/ فتلمع الدموع في مقاطع الكلام".

فنلاحظ دهاء الشاعر الشاب حينئذ في التعبير عن غيره من الشعراء، فهو لا ينطق باسمه، ولا تندى الدموع في عينيه بقدر ما يرى ذلك في الآخرين. كان حجازي يعبر عن روح ملحمي يصنع البطولة ويخترق مستويات الوعي التاريخي والجمالي لتثوير الشعر وهو يغني للثورة في بكارتها وإشراقتها الوضيئة الأولى. لكنه يملك شجاعة الدفاع الحر عن شرف الكلمة، فيقول بعنوان دال سوف يستخدم سياسيا بعد ذلك:

"**ميثاق**: *يا أيتها الكلمة/ فرسانك يهوون من الخيل على ذهب الطرقات. فرسانك رفعوا السيف على فرسانك/ فقدوا طبع الحكمة/ ماتت خلف دروعهم روح الثورة / عادوا كفرة / جحدوا التاريخ، ومضغوا الشرف، وصلوا للأمراء/ لكنا نحن الفرسان الجوعى/ سنظل على الخيل، نشد اللجم إلى العصر الآتي/ أو نسقط صرعى".*

كان هذا عهد قوة الروح وصلابة المبدأ، وحرية التعبير الثوري العارم عن الزمن الأخضر في أوج احتدامه ونضرته.

بعض الظواهر البارزة في خطاب الشعر التسعيني*

كنا بالأمس نستطيب في طلعة الشعراء البهية، أن يفتتحوا أحاديثهم بأن يصبّحوا بالشعر وبالجمال.. وجلسة النقد اليوم تأتي لتفتح صفحة تالية في صفحة الشعر ذاته. لكن النقاد في تقديري عندما يقتبسون شيئا من وهج الشعر ويحملون ضوءه إلى القراء فإنهم يحققون شرط وجودهم الأول: الغواية بالشعر والافتتان به والعمل في مجاله والتعبد في محرابه.. وقد جئت مستمعا بالدرجة الأولى، أرهف سمعي لتلك النبرات الشابة القوية الجديدة التي تفتح أفقا بكرا في شعريتنا العربية.. جئت مؤمنا بهذا الحدث الفذ الذي لا سابقة له والذي تضع فيه صنعاء — وهي جديرة بأن تكون طليعية دائما وحاضنة للشعر وعاصمة له — تقليدا أحسب أنه يورط المدائن والعواصم الأخرى في أنه يتعين عليها أن تنهجه وإلا تخاذلت وتراجعت، أن يكون الاحتفال بالعواصم الثقافية مقترنا دائما بتقديم كوكبة الشعراء الشباب، باعتبارهم مؤشري المستقبل ومقتحميه وصانعي الوجدان فيه.. وعندما يتوهج الشعر في صنعاء فإنه يعطي الثقافة جذوتها الحقيقية، ويكشف في الآن ذاته عن عذاب الضمير العربي اليوم، هذا العذاب الذي استشعرناه في كثير من كتاباتكم ولفتاتكم عبر مناخ حميم أحسسنا فيه بدفء اللقاء حتى بين المعذبين. هذه الجلسة النقدية الأولى أتمنى أن تنفخ في جذوة الشعر لا أن تطفئها أو تصادر على حقها في أن تأكل كل مسلّمات النقد أو تحرق أصابعه وأطرافه، هناك سبيلان للمقاربة النقدية أحدهما مطارحة النصوص الإبداعية ذاتها في قراءات تحليلية والثاني ربما يكون أشد عمومية وربما أكثر ضبابية وهو مناقشة الخطاب الشعري في جملته.. اسمحوا لي في هذا

* ألقيت في مؤتمر شعراء التسعينيات في صنعاء.

الوقت المختصر أن أجترح المسلك الثاني في تأمل بعض الظواهر البارزة في خطاب الشعر التسعيني والدندنة حولها بملاحظات موقوتة بتلك الفترة الراهنة، وقابلة دائما للتغيّر طبقا لما تصنعونه دائما بإبداعكم وما تقدمونه من نماذج جديدة.

أشارككم متسائلا لماذا شعر التسعينيات؟ هل لأن كل عقد من الزمان يحمل موجته الشعرية؟ إذا كان الأمر كذلك فنحن في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين في بداية هذه الألفية الثالثة.. ومعظمكم بدأ في الثمانينيات وربما قبلها بقليل.. لكن تحديد التسعينيات كان ضروريا ومطلوبا مهما كان تقريبيا.. هذا التحديد كما رأيناه عمليا يقصد الإشارة إلى الجيل الشاب، هذا الجيل الذي جاء بعد جيل السبعينيات ويصل الآن إلى تتمة العقد الثالث وربما تجاوزه إلى العقد الرابع من عمره. هذه العقود هي المدة الطبيعية في تقديري في تكوين الأجيال من المبدعين.. فما نتوهمه من أن كل عقد يحمل طابع جيل جديد ليس صحيحا، إذ يتعين أن تتداخل تلك الأجيال بشكل سريع الإيقاع، ولابد من توافر ثلاثة عقود على الأقل لكي يتبلور كل جيل من الأجيال.

الوضع الخاص بموقفنا اليوم أن هذا التحديد الزمني تتقاطع فيه وتصب في بؤرته أمكنة عربية متفاوتة في فضائها العريض، لكل مكان زمانه ولكل مكان أوجاعه وسماؤه وسحبه وغيومه، يمكننا أن نقول أن كل إقليم من وطننا العربي يعيش عصرا إبداعيا.. ومن هنا فإن توقع التوازي بينكم أو التناظر في تجاربكم اعتمادا على فضاء الزمان وحده غير صائب ومقولة الشباب مهما كانت جميلة فإنها لا تكفي مهما جمعتكم اللغة فإن الأقدار والأمصار ومراحل التطور التي نعيشها في كل رقعة عربية تضع فواصل، وفواصل حادة في بعض الأحيان بيننا..

مع كل هذه التحفظات فإن هندسة هذا اللقاء ذاته وإن كانت غير مسبوقة

تؤسس لتقاليد لابد أن تنمو في الثقافة العربية، تقاليد تعتمد على التلاقي دون أى تكريس لزعامة قطرية أو سياسية كما كنا نعاني في الماضي ودون أيّ تبنٍ لأيديولوجية قائمة أو مفروضة كما كنا أيضا نعاني من قبل. في فضاء حر وزمان متقارب وأمكنة تدور هندستها كي تشهد نوعا من ممارسة التعددية الفعلية في الإبداع، والاختلاف في الفن والتنوع الخلاّق في تمثل الشعر وتمثيل الحياة معا.. في هذه اللحظة السعيدة تصبح منطقة التلاقي في هذا المكان الميمون هي التي تؤطر وتؤسس لهذا الاجتماع والتأملات النقدية التي تدور حوله أو تحيط به — معنى هذا أن منطق التلاقي يشير بشكل ناصع إلى أن موجات الأجيال تتعاقب لكنها لا تتنافى ولا تتدابر، تسود من بينها من تمتلك رؤية المستقبل، كما تمتلكون، وأن ضرورات الأمكنة تتباين لكنها لا تتنابذ، تقودها من تتخذ زمام المبادرة وقد اتخذت صنعاء هذا الزمام، بهذا المعنى يقدم الفعل الشعري في تقديري نموذجا ناجحا للفعل العربي المربك والمرتبك الذي نلاحظه في سياقنا التاريخي اليوم. عندما ندخل حرم الشعرية نتساءل ما هي أبرز ظواهر شعرية اليوم كما يمثلها خطابكم الإبداعي، اسمحوا لي لضيق الوقت أن أوجزها في ثلاثة محاور:

المحور الأول: يرتبط بعلاقتها بالتراث الشعري في دوائره العربية والعالمية.

المحور الثاني: يتصل بعلاقتها بالواقع الأدبي في تجاذب الأجناس وتخلخل المفاصل بحثا عن أبنيتها وإنضاجا لتقنياتها وتحقيقا لذاتها.

ثم في المحور الثالث نجد علاقتها بالمتلقين ومدى الاستجابة لتوقعاتهم ومدى تنميتها لوعيهم وإشباع حاجتهم للغذاء الشعري الضروري للمستقبل.

عبر هذه الشبكة الثلاثية في العلاقات المتداخلة تبرز المشكلات والظواهر والأسئلة.

من الواضح أنكم تمارسون في الأغلب الأعم عبر التيار الحداثي المدبب الذي يسبق غيره تمارسون نهج القطيعة مع التراث الشعري خاصة في جانب الإيقاع.. وبحسبة يسيرة اعتمادا على قراءات الأمس فقط سنلاحظ أن الأغلبية المطلقة ممن استمعنا إليهم يكتبون قصيدة النثر والبقية يتوزعون على الطرفين العمودي والتفعيلي.. لكن الملاحظ نقديا أن هذه القطيعة المشروعة تنشطر إلى شقين وهذا ما أود أن أبرزه؛ أحدهما يمكن أن نطلق عليه اسم القطيعة العارفة ولا أقول المعرفية لشباب يمتلكون حسا إيقاعيا أصيلا مارسوا به كتابة سابقة باقتدار لافت وتواصل متمكن مع نماذج الإبداع الكبرى في مختلف العصور.

ثم أخذوا يجربون بطلاقة وبلاغة خاصة حرية القول الشعري، هؤلاء وإن لم نعرف تاريخهم المضمر نستشعر في إبداعهم فور أن نقرأه أو نسمعه علامة القوة ونكاد ندرك ما ينسجونه برهافة شديدة من أوضاع جديدة لتوليد إيقاعات مبتكرة وصياغة أنماط موسيقية ما زالت تَنُدّ عن التحديد النقدي لكنها تنفث في خطابهم عبق الشعر وروحه الحقيقية.. أما الشق الثاني ولدينا نماذج من تململنا من بعضها ينطلق من مقولة الطلاق بين اللغة والموسيقى والانفصام الحاسم عن نموذج الاقتران التاريخي للشعر بينهما في كل الثقافات تقريبا وينبعث هذا عن لون من العجز والهشاشة بحيث ندرك أنه يوشك أن يكون مقلوعا من تربته العربية مقطوعا من جذوره الشعرية غافلا عن نسقها الجامع بين الشعر وأنماط كثيرة من النثر الفني الموقّع.

أخشى أن يفضي بنا هذا النوع الثاني إلى ذوبان الشعر في محيط الفنون القولية الأخرى على أنني لا أود أن أرتكب خطيئة حصر العلاقة بالتراث الشعري في مجال الإيقاع وحده فهناك من درجات الشعر ومقوماتها مستويات عديدة تتمثل في الكثافة وفي درجات النحوية أو صياغة التراكيب طبقا للأنساق المألوفة أو كسرها قصدا أو درجات التشتت والجمع بين الأشكال المختلفة كل

هذا يصب في تشكيل نسيج لغوي وتحليلي للشعر وهي كلها تعتبر مظاهر لتلك العلاقة المتوترة بين المبدع وأنساقه الجمالية الشائعة.. ويقيني أن ما أحسسنا به أنه كلما خرج الشاعر على المنطق السائد — وكثيرون منكم يفعلون ذلك — في صياغة الجمل الجارحة التي لم تلتق كلماتها من قبل والمقاطع الحادة المدببة التي تهزنا والدلالات المكثفة كلما فعل ذلك كان أكثر تحقيقا لصوته الشعري الخاص وأشد تميزا بين أقرانه.

ويأتي المحور الثاني لشعرية التسعينيات في تقنيات التعبير وتجاذب الأجناس وهنا ألاحظ بصفة خاصة — وقد اشترك معي في هذه الملاحظة بعض الأصدقاء من المستمعين — أن تشعير السرد قد استقر في قصيدتكم الجديدة وأخذ يمثل المسلك الأوضح في تبينها الدلالي، ذلك لأن تكوين المقاطع في حركات متوالية ومتبادلة يقيم نسقها المعنوي بألفة ظاهرة. غير أن هناك خطورة شديدة من الاتكاء على عملية تشعير السرد واعتباره بؤرة التركيز الشعري، لأن السردية بطبيعتها مضادة للكثافة الشعرية ومضادة للمفاجأة المدهشة التي لابد أن تتخلل نسيجها، لهذا أعتقد أن جيل الشباب لابد له أن يبحث عن وسائل لإضفاء صبغة الشعرية على عناصره القصصية التي يدرجها بطريقة أشد تكثيفا وأقل ميلا إلى الجانب الحكائي الذي يعوق تدفق الحركة الشعرية الحقيقية. غير أن هناك نزوعا جارفا لاحظناه بالأمس إلى الاحتماء بالوجازة في القصيدة الوامضة كي تتخلص من الثرثرة وتبني مفارقاتها اللاذعة في انخطافة مثيرة. وإذا كان الجيل السابق عليكم جيل السبعينيات قد استطاع أن يمتطي جماليات بعض الفنون المجاورة مثل السينما والتشكيل والنحت والتصوير ويغذي بها تقنياته الفنية فأحسب أن المضي في هذا الاستثمار وإن لم ألحظه بقوة في أعمالكم وتطويره بصريا كي يتكيف مع المعطيات الجديدة التي تتعاملون بها خاصة في النظامات الرقمية المتعددة يمكن أن يفتح أمامكم سبلا للتجريب

والتشعير غير مسبوقة من قبل.

المحور الأخير وهو المتصل بترويض الحساسية العربية لتلقي القصيدة الجديدة، من الإيجابي أن ألاحظ تجاوزكم لادعاءات موت القارئ أو للاستغناء عنه ومع أن مناهجنا التعليمية في مختلف الأقطار العربية لا تسعى حتى الآن إلى تربية ذوق الشباب على قبول التنوع والاختلاف والتطور في الأشكال الشعرية، مما يمثل عائقا حقيقيا دون اتساع دائرة القراء وتواصل الأجيال مع ذلك فإن حياة الشعر ومستقبله وضرورته في إنماء اللغة وتكوين الوعي وإضاءة نماذج الجمال، كل هذا سيفرض على المدى البعيد الاعتراف المؤسسي بإبداعكم والحفاوة النقدية المستحقة له.

بقيت لي ملاحظة أخيرة أطرحها عليكم في شكل سؤال بسيط..

إذا كان الواقع العربي مرتبكا سياسيا ومحوطا بالتحديات ثقافيا، وإذا كان تمثلكم له صادقا وموجعا على مستوى محك علاقة الذات الشاعرة بالجماعة المتلقية.. وإذا كان الشعر قد ترك للإعلام تضليل الرأي العام أو تبصيره بنسب متفاوتة واستقال من وظيفة الخدمة المباشرة للمجتمع، أم تزال أمام الفكر الشعري —إبداعا ونقدا— فرصة للإشارات الجمالية لطرائق صناعة المستقبل وترسيخ منظومة القيم التي تقود إليه من حيث العمل على تحقيق الدعوة للحرية وتحقيق الدعوة إلى الفكر المنتج المستقبلي المثمر العملي؟. هل يفتح هذا السؤال أمامكم مزيدا من تأمل الإبداع ومطارحته كي يكون وسيلتنا إلى ترشيد علاقتنا بالمستقبل؟

قائمة مؤلفات د. صلاح فضل

١- من الرومانث الإسبانى : دراسة ونماذج	١٩٧٤
٢- منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى	١٩٧٨
٣- نظرية البنائية فى النقد الأدبى	١٩٧٨
٤- تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى	١٩٨٠
٥- علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته	١٩٨٤
٦- إنتاج الدلالة الأدبية	١٩٨٧
٧- ملحمة المغازى الموريسكية	١٩٨٨
٨- شفرات النص ، بحوث سيميولوجية	١٩٨٩
٩- ظواهر المسرح الإسبانى	١٩٩٢
١٠- أساليب السرد فى الرواية العربية	١٩٩٣
١١- بلاغة الخطاب وعلم النص	١٩٩٣
١٢- أساليب الشعرية المعاصرة	١٩٩٥
١٣- أشكال التخيل ، من فتات الحياة والأدب	١٩٩٥
١٤- مناهج النقد المعاصر	١٩٩٦
١٥- قراءة الصورة وصور القراءة	١٩٩٦
١٦- عين النقد على الرواية المعاصرة	١٩٩٧
١٧- نبرات الخطاب الشعرى	١٩٩٨

١٨- تكوينات نقدية ضد موت المؤلف ٢٠٠٠

١٩- شعرية السرد ٢٠٠٢

٢٠- تحولات الشعرية العربية ٢٠٠٢

٢١- الإبداع شراكة حضارية ٢٠٠٣

٢٢- وردة البحر وحرية الخيال الأنثوى ٢٠٠٤

٢٣- حواريات فى الفكر الأدبى ٢٠٠٤

ترجم من المسرح الإسبانى :

٢٤- الحياة حلم ، لكالديرون دى لاباركا ١٩٧٨

٢٥- نجمة أشبيلية ، تأليف لوبى دى فيجا ١٩٧٩

٢٦- القصة المزدوجة للدكتور بالمى : تأليف بويرو باييخو ١٩٧٤

٢٧- حلم العقل ودون كيشوت ، تأليف بويرو باييخو ١٩٧٥

٢٨- وصول الآلهة ، تأليف بويرو باييخو ١٩٧٧

الفهرس

الـموضـــوع	رقم الصفحة
مقدمة عن الجمال والحرية	٣
أمل دنقل شاعر الحرية	٧
محمود درويش لا يعتذر عما فعل	٢٠
قراءة في قصيدة درويش: طِباق الشعر والروح	٢٧
سعدي يوسف في ديوانه "الخطوة الخامسة": الإيغال في بلاغة الشعرية الجديدة	٣٤
أسطورة البردوني شاعر اليمن	٤١
علامات على شعرية "عمر أبو ريشة"	٥٢
محمد القيسي الشاعر الذي رحل	٦٢
ممدوح عدوان وطفولات مؤجلة	٦٩
أبو سنّة في موسيقى الأحلام	٧٦
فاروق شوشة مع الجميلة في النهر	٨٢
فاروق جويدة وشعر التواصل الجمالي	٨٩
شوقي بزيع في سراب المثنّى	٩٦
حسن طلب في مواقف أبي علي	١٠٣
حلمي سالم في الغرام المسلح	١١١
عبد المنعم رمضان والملاك الذي زاره	١١٧

محمد آدم وأناشيد الإثم والبراءة	١٢٥
محمد سليمان في ديوان جديد: الشعر تحت السماء الأمريكية	١٣٢
أحمد تيمور في أيام الرسام	١٣٩
وصايا الشهاوي في عشق النساء	١٤٧
ماذا يقول شعراء العراق ؟	١٥٤
وليد منير في "طعم قديم للحلم"	١٦١
عبد الله باشراحيل في ثلاثة دواوين: من مدن الغفلة إلى أبجدية قلب	١٦٧
فؤاد طومان في بكائية على البحر	١٧٤
عبد الحميد محمود علي: "فرس عربي جامح"	١٨١
مختار غالي في السفر إلى الداخل	١٨٨
فاطمة ناعوت في قطاع طولي	١٩٥
رنا التونسي في وردة للأيام الأخيرة	٢٠٣
خلود المُعَلاّ في هاء الغائب	٢١١
السماح عبد الله في أحوال الحاكي	٢١٨
أحمد بخيت والرهان على الشعر	٢٢٥
تامر فتحي يحكي شعرا قصة الملابس	٢٣١
الشعر وروح الثورة	٢٣٧
بعض الظواهر البارزة في خطاب الشعر التسعيني	٢٤٤

حقوق الطبع محفوظة للناشر

أطلس
للنشر والإنتاج الإعلامى

يحظر نشر أو إقتباس أى جزء
من هذا الكتاب الا بعد الرجوع
الى الناشر

جماليات الحرية في الشعر

على درب الحياة الأدبية فى مجتمعنا العربى نتأت علامات باهرة ألهبت العواطف وأيقظت الضمائر.. وأنارت ظلمة الليالى، وأنبتت صحارى النفوس وأججت خمول العقول.

وقد تناثرت هذه العلامات بين شمالى العروبة وجنوبها، وبين مشرقها ومغربها.. وعلى بعد المسافات وتنائى المكان، فقد تدانت الأقدار وتواكبت المحاذير.. فاتسقت الأهواء وتوافقت المضامين، وانبثقت من صيحات هؤلاء الأعلام وأنفاسهم فكرة انبلاج شعاع ينبض بطموح عربى بالحق المشروع.

ونلمح على البعد أو نلمس من القرب هذا الشاعر أوذاك يغمر حقول الإبداع الأدبى بعصارة خبرته وخلاصة رؤيته وفيوض موهبته، ومآثر حكمته، ودُفْق غيرته على أهله ووطنه.

وها هو أديبنا القدير الأستاذ الدكتور / صلاح فضل ينفذ إلى صميم ملاحمهم ومنظوماتهم ليبرز لنا ما خبئ من نوايا ويوضح ما غاب من معان، ليضعنا على قارعة الحقائق نتنسم حصاد الحب الجياش والوطنية المفعمة بالإخلاص.. ولقد أفاء علينا من مناهل بحوثه واستنتاجاته فجاءت الصورة وضاءة والبيان جلى.

وعلى قدر استمتاعنا بتقنيات هؤلاء الشعراء فى التعبير عن ذاتهم، فإن متعتنا ستكون أعمق وأشمل مع هذا النقد البارع الذى يعطى أروع النماذج للتحليل الأدبى والأسلوب المبدع الذى طالما بَلْوَر رؤية هؤلاء للحياة وأظهر قدراتهم وأماط اللثام عن أذخارهم.

الناشر