محمد رضوان

مملكـــة الجحـــيم

دراســـة فـــي الشـــعر العـربي المعاصـر

(الحكـــاية نموذجـــاً)

توطئة
حكاية الشعر

رسّخت أشعار امرؤ القيس– وهي من أقدم ما وصلنا من الشعر– بنية القصيدة العربية الأولى، إذا جاز لنا التعبير، فقد كانت صورة متبلورة لما انتهت إليه القصيدة من اكتمال الصفة. وهذا يؤكد أن محاولات كثيرة سابقة، استغرقت أزمنة، وخَضَعتْ لمؤثرات متشابكة، حتى وصلت إلى الشكل الشعري الأول في سياقها التطوري.

إن ما وصلنا من التراث ((الجاهلي)) لا يغطي سوى فترة ما بين منتصف القرن الخامس حتى مطلع القرن السابع الميلادي. فقد أكدت الاكتشافات الأثرية والكتابات اليونانية، والوثائق القديمة، أنه كانت ثمة ممالك وإمارات وحضارات مبكرة في طول البلاد العربية وعرضها، وهذه الحقيقة التاريخية– حتى وإن تأسّس بعضها على الأسطورة– لا يمكن عزلها عن تفسير ظواهر الحياة العربية، كظواهر اللغة، والشعر، والطقوس الاجتماعية في صورها الأولى1– والشعر الجميل، المدهش، الذي قرأناه في ((الجاهلية)) يلقي الضوء على مستوى الحياة الاجتماعية، ومكانة اللغة العربية التي صيغ بها ذلك الشعر، بعد أن أخذ بالتبلور والتفاعل، ثم الانطلاق– فيما بعد إلى آفاق جديدة وصلت ذروتها في القرآن العظيم، الذي توَّجها ككيان خالد يتعالى على كل الأزمنة.

إذاً ذلك الشكل الشعري المتحقّق في القصيدة العربية ((الجاهلية)) لم يكن تلقائياً أو جاهزاً خارج الإرادة الإنسانية العربية، بل كان حلقة من سلسلة متواصلة لمختلف ألوان الصراع والنمو اللغوي، داخل التجربة الاجتماعية للإنسان العربي القديم، عبر خلق شكل من التوازن بين موهبة الشاعر ولغة المجتمع بما تحمله من أفكار وقيم وطقوس وانفعالات. وقد تحقق هذا التوازن، في صوره التعبيرية والوصفية الدقيقة للمجتمع العربي، الذي سمّي خطأً بـ: الجاهلي؛ تحقق هذا

التوازن لدى شعراء كثيرين2- إلى جانب امرئ القيس، النابغة طرفة- الأعشى- زهير، والشعراء الفرسان مثل عنترة والشعراء الصعاليك مثل عروة بن الورد، الشنفرى، وتأبط شراً... الخ.

وفي تمجيدهم للبطولة ووصفهم للمعارك، خلقوا نواةً لأصداء ملحمية، لم يُتح لها الاكتمال فيما بعد.

كان يمكن أن يحدث هذا لو لم يخفت الاحتفاء بالشعر مع ظهور الإسلام بمعطيات اجتماعية وكونية جديدة أدانت ((الجاهلية)) وحملت عليها عبْرَ انبهارها بأفكار القرآن وأحكامه، التي بهرت العقل العربي وأعجزته.

عند ذلك حدث تحوّل وانفصال ما، إهمال ما، أفقد الشعر امتداده وتطوّره، لأنه فقَد الاهتمام به، فاستكان على الأطلال ولم يعد أمام الشاعر الإسلامي إلا أن يستخدمه في حدود شكله المتعارف عليه، لأغراض دينية وعظية، وفي قليل منها لأغراض المدح والرثاء.

وظلّت احتمالات التطور مغلقة طوال العصور التي توالت، باستثناء ما برز منه في الأندلس، بفعل الاحتكاك بعالم مغاير واكتشاف آفاق حضارية أخرى متعددة الثقافات.

إضافة إلى ذلك فقد برز قبل الأندلسيين عدد من الشعراء في عصور الازدهار العربي الإسلامي، كعلامات هامة على طريق التجديد في المضمون- وإن لم يُتح لهم التجديد والانفلات من سيطرة الشكل القديم، مثل ((عمر بن أبي ربيعة)) الذي عمّق الحوار والقصّ الشعري كظاهرة لها جذور ضئيلة سابقة والذي تفرّد بشخصيته الفنية. كذلك ((أبو النواس)) في خمرياته. وابن الرومي في مزاجه، والمعري في تأملاته الكونية والفلسفية، والمتنبي في خلق الصورة الشعرية على نحو تجديدي، لم يسبق له أن برز في الشعر، وغيرهم كثيرون ممن أضافوا أنفاسهم وتأملاتهم الوجدانية الخاصة إلى الشعر العربي، فبرز وسط غبار خيولهم مئات من الشعراء المقلدين على المدى الزمني الطويل.

ثم بعد سبات دام قروناً، برزت حركة الإحياء الشعري كاستجابةٍ لحركة بعث المجتمع العربي من مقبرة القهر الطويل3- ومحاولة الخروج من عصر الظلمات العثماني، الذي عزل الأرض وما عليها عن نور الحياة.

وكما وجد روّاد الفكر والقادة المصلحون طريقهم إلى الروح العربية المتدثّرة تحت ركام التاريخ المزيف، والقيم المتخلفة.. وجَد أولئك الشعراء طريقهم إلى

إحياء الشعر العربي في استعادة نضارة القصيدة القديمة- الأولى- قلباً وقالباً بانتمائها إلى الأطلال، والإبل والظباء الهاربة، وإلى حِكَمِها المأثورة.. وإلى آخر ما هنالك من معانٍ.

إلا أن الفترة الأدبية التي استقبلتهم بكل حماسها، شاعراً بعد آخر، كانت مخاضاً لإحساس جريء وذكي، يوحي بأن الاستقرار الشكلي ومحاكاة امرئ القيس والمتنبي وعنترة، والشريف الرضي.. في القصيدة، شكلاً ومضموناً، لم يعد يتلاءم وروح العصر، الذي كسر إطار الاستقرار الظاهري العتيق للقصيدة بأفكارها ومفرداتها ونظمها، طامحة إلى مكتشفاتٍ جديدة، أو نقلة نوعية في ظل آفاق ومعالم حضارية حديثة قادمة إلى المنطقة.

إن هذا الإحساس بدأ يتبلور لدى قلّة من مثقفي الطبقة الوسطى، ممن عمقوا صلاتهم بالآداب والفنون العالمية، وممن انعكس عليهم بعنف شديد وإحساس شفيف قلقَ الواقع المحيط بهم، بكل تناقضاته ومآسيه.

عبر هذه الظلال التراكمية القلقة، برز أصحاب ((الديوان))-4- وأدباء المهجر، وشعراء أبولو-5- حاملين دعوة جادّة وحارّة إلى قفزة شعرية نوعية تتخطى حدود القصيدة التقليدية الشائعة، إلى حيث يتاح للشاعر أن يعبّر بحرية مطلقة عن ذاته وكيانه الفردي داخل إطاره الاجتماعي.

هذا الاتجاه أو هذه المدرسة- إن صحّ التعبير- عبّرت عن أول ثورة على التقليد في شعرنا العربي. وقد نجحت هذه الحركات بالفعل، وسط صعوبات الاستغراب والطعن والذم إلى درجة الاتهام بالخيانة والتآمر على التراث. غير أنها استطاعت بالتدريج ترسيخ التمرد على التقليد وخلق الاتجاه الرومانسي الثوري للقصيدة العربية. ذلك الاتجاه الذي تحرّر فيه الشاعر من الأغراض الاتباعية ومن العمودية الصّارمة، واللغة المعجمية المحفوظة. والصور الذهنية التقريرية.. جانحاً إلى اختيار موضوعاته من حياته الذاتية مستخدماً المجزوء من البحور، والمقاطع،.. يغيّر القوافي، مكوناً بمفرداته الحية، ذات الجرس الغنائي، صورة الوجدانية المتماسكة كوحدة جديدة، تتخطّى البيت إلى المقطع، أو إلى وحدة القصيدة بأكملها فيما بعد.

وهكذا تدرجت القصيدة الرومانسية فنياً في التعبير عن أبعادها الفكرية التي ارتبطت بذات الشاعر وإحساسه بالواقع، وعذاباته وعدم استقراره الروحي في البحث والتخفّف من ظواهر الشكل القديم للقصيدة، تلبية لمتطلبات مضامين جديدة.

في الوقت نفسه كان الوعي بالفن وبالعمل الشعري ينمو ويتأكد خارج الحدود المحلية، كإبداع إنساني خلاق، عبر الاحتكاك والاطلاع والترجمة، والتفاعل.. في ظل ظروف برزت فيها موضوعات إنسانية ووطنية وقومية، كانت فيها القصيدة الرومانسية وبقايا الكلاسيكية، تفقد طاقتها الحماسية، مستنفذة قدرتها الخطابية اللفظية.

كل ذلك مهّد أمام حركة تجديد أخرى توحي بمغادرة القصيدة بحور الفراهيدي، مستعيضة عنها بمفرداتها نفسها (التفعيلات المتنوعة). مخلّفةً وراءها القوافي المصطنعة، إلى القافية التلقائية، المتنوعة عبْرَ رؤية جديدة للواقع، في حركته وامتداده وتطوّره– ليس بالمنظار الذهني الثابت، ولا بالمنظار العاطفي الهارب المنكفئ– وإنما برؤية واعية متطورة، تتقصّى جزئيات الواقع وتكثّفها– بقدرة الفن– إلى حيث تكتسب دلالتها الإيجابية الفاعلة.

استند هذا الاتجاه الجديد– الذي أسس لحركة الحداثة المعاصرة فيما بعد– على الرؤية الحية الكاشفة لأبعاد الواقع، وعناصره الجوهرية، ولظواهره النامية، وصراعاته بمختلف أشكالها. فنشأت موضوعات وأغراض شعرية جديدة لم يتطرق لها أو يلجها الشعر العربي من قبل، والمسرحية، والقصة، –بكل أبعادها الفنية– والأساطير والسّير الذاتية، إلى جانب الموضوعات الاجتماعية بتفاصيلها اليومية، بالإضافة إلى التوغل في القضايا الوطنية والقومية والطبقية.. وغيرها وغيرها.

لقد كان تحديث شكل القصيدة في حقيقته هو استجابة لحركة الواقع وتدفّقه، عبْرَ بناء فني يتحقق فيه التلاؤم بين الشكل الجديد والرؤية الجديدة التي تشكل مضمون العمل الفني.

إلا أن حركة التجديد لم تتوقف عند هذا الحد، بل استمرت في تحقيق وجودها وتعميق تجربتها، مؤسسة لمستقبلٍ سيزدحم بالتجارب وحرية التعبير والاختلال حول البنية والشكل والأسلوب واللغة والموسيقى والإيقاع. وغير ذلك مما حققته التجربة الشعرية الجديدة وما وصلت إليه من تطور أو تعثّر..!.

والمعارك النقدية لا تزال تتصاعد، هادئة حيناً، وعاصفة أحياناً بين أبناء هذا الشكل أو ذاك. هذا الجيل أو ذاك هذه المدرسة أو تلك. وكل من هذه الاتجاهات يقدم حججه وأسانيده بطريقة يدعم فيها رأيه واتجاهه. وإن دلّ هذا على شيء إنما يدل على خصوبة التجربة الشعرية وثرائها منذ حركة الإحياء وحتى الآن. لكن الحقيقة الموضوعية الثابتة والتي لا مجال للنقاش فيها ولا يمكن الاختلاف حولها، أو التشكيك بصحتّها هي أن الحركة الشعرية الجديدة ضرورة تاريخية عبْرَ مسار

التطوّر التاريخي العام، والفني بشكل خاص، وفي مقدمتها التجربة الشعرية بكل تجلياتها الإبداعي، الخلاّقة.

إن الشعرية الجديدة قد خَطَتْ، رغم كل التعثرات والإشكالات في الشعر العربي، خطوات هامة نحو ((القصيدة)) بعد أن كان الشعر، إلى أربعينات هذا القرن، شعر البيت الواحد المستقل، داخل القصيدة التي تتكون من مجموعة أبيات مبعثرة، يستقل كل منها عن الآخر، إن هذا الشكل التجزيئي، المفكك في بناء القصيدة ذات البيت الواحد، قد نشأ في زمن الحفظ الشفوي واللاكتابة وكان ذلك تعبيراً خفياً مشروعاً، عن حالة البيئة والظروف الاجتماعية التي نشأ فيها هذا الفن، وقد كان يساعد السامع في حفظ تلك القصائد، إيقاعُها الخارجي العالي والبيت المستقل، لذا جاءت حركات التجديد في الشعر العربي، ظاهرة تاريخية نابعة من ظروف سياسية واجتماعية وثقافية، عبّرت عن تحوّلٍ ملموس في وجدان الإنسان العربي المعاصر، وعن صياغة حلم الخروج- ليس من البيت إلى القصيدة- بل من عصر التخلف والجهل والمراوحة على أعتاب الماضي، إلى الحياة.. إلى رؤية مستقبلية مشرقة، خاصة بعد أن حقّقت حركة التحرر الوطني العربية، إنجازات هامة في تحررها من أشكال الاستعمار القديم؛ بعد الحرب الكونية الثانية، لتبدأ مرحلة جديدة من أصعب وأعقد المراحل والمهام بعد الاستقلال الوطني. تتلخص في قضيتين أساسيتين فجّرتا معاناة من نوع آخر وقلقاً مسوّغاً في البحث عن القصيدة الجديدة وهما:

-قضية التجزئة والتخلف، التي أصابت الوطن العربي منذ مطلع القرن الخامس عشر الميلادي حتى الآن.

-قضية فلسطين التي توج بها الاستعمار القديم انسحابه العسكري من بلادنا. لتظلّ جرحاً ينزّ دماً أسود في نهارات حلمنا العربي، ويبتز طاقاتنا المادية والروحية التي كانت أجدر من أن توظف في سبيل التطور والتنمية والتقدم العلمي والحضاري، من أجل تحقيق الحلم الذي يكاد يكون مستحيلاً الآن: بناء الدولة العربية الواحدة القوية- المشاركة في صنع الحضارة والإنسان كما كانت منذ زمن.

ومثلما فجّرت تلك المعاناة إرهاصات سياسية واجتماعية، فجَّرتْ أيضاً إرهاصات ثقافية وفنية جديدة في المجتمع العربي، نتَجتْ عنها أشكال وبُنى شعرية تمرّدتْ على المألوف، وكسرت القفص الحديدي الذي أسَرَ الشعر العربي قروناً. وأُطلقت القصيدة من أسارها لتحلّق في فضاءات جديدة ترتاد عوالم كانت مجهولة في التجربة الشعرية العربية عبْرَ العصور ولتخلق في الوقت نفسه،

إشكاليات جديدة، فجّرت صراعاً إيجابياً بين اتجاهين رئيسين– سيتفرع منهما اتجاهات أخرى في المستقبل– حول رؤية هذا التيار أو ذاك، لبنية القصيدة الفنية.

ومهما يكن من أمر، فإن تلك المعارك النقدية، الفكرية والفنية، قدمت لنا شعراء لا تقلّ أهميتهم الفنية عن أي شاعر عالمي، جابت شهرته الآفاق، دون الانتقاص من قيمة الشعر والشعراء العرب الأقدمين والمحدثين وعظمتهم في الجانب التقليدي المعاصر للقصيدة العربية.

غير أن المعركة لا تزال مستمرة، تخفت حيناً ثم تتجدد كلّما ((دقّ الكوز بالجرّة)) وظهرت حيثيات تدّعي العلمية والفلسفية أحياناً، في تحليلها المجتمع العربي، ترى أن واقع الحركة الشعرية، والحداثة الشعرية– هو على نقيض مع الواقع المتخلف. وإن الإبداع الفني وتغيُّر أشكال التغيير التقليدية لا يأتيان إلا من تحول حقيقي في الحياة، وكأن هؤلاء لم يلحظوا ذلك التغيير الشامل الكبير. الذي طرأ على المجتمع العربي– منذ الفراهيدي وحتى السياب والبياتي، وصولاً إلى أدونيس، ودرويش.

إن مثل هذه الأفكار لو صدقت، لكان على المبدعين العرب/ الشعراء خاصة/ أن يؤجّلوا تحطيم ذلك القفص الحديدي، وأشكال التعبير التقليدية، حتى يتم تغيير الواقع المتخلّف تغييراً قادراً على استيعاب أشكال التعبير المتطورة نحو الحداثة.

وفي اعتقادي أن أصحاب هذه الرؤية القاصرة يعبّرون عن سذاجة مفرطة، لجهلهم: أنه يستحيل على الإنسان العربي التطور دون كسر قيود الماضي وقوالبه الثابتة، ثم الانطلاق نحو آفاق جديدة، ومعطيات جديدة. ومشاركة جديدة، في بناءٍ متقدمٍ ومتطور لمجتمع مدني تسوده حرية التعبير والديمقراطية والقانون.

إن تطوّر المجتمع العربي لا يأتي دفعة واحدة وبشكل متساو في كل مجالات الحياة، بل سيظلّ هناك تفاوت بينها، وهذا أمر يتضح من خلال قانون التطوّر اللامتساوي داخل المجتمع الواحد. وقد يكون هذا التفاوت شديداً، فيؤدي إلى حدوث انفصام بين الشاعر والجمهور، وبالتالي عزلة الجمهور عن الشعر.

لكن ذلك قد يحدث بشكل مؤقت، كما حدث للأفكار الجديدة والطروحات المبتكرة إبَّان بداية عصر النهضة العربية في شتى مجالات الفكر والفلسفة.

إن التمسك غير الواعي بالماضي وقوالبه الجامدة، والدعوة المستمرة إلى تكريسه في مواجهة الإبداع والابتكار، هو التضليل الآثم بعينه. واستمرار التجهيل

الذي ترتكبه السلفية الثقافية في حق الإنسان العربي. إذ لا يستطيع هذا الإنسان المحكوم بعصره أن يستوعب شروط الحياة الجديدة ما لم يكسر القيد، ويتخفّف مما تحجّر من قوالب تعيق تطوّره وتجعله يسير في رحاب العصر محاصر العقل والقلب. يرى نوافذه مغلقة في وجه رياح وتيارات جديدة حتى وهو يحاول كتابة مقطوعة شعرية.

■

■ الهوامش

1-يشير الباحث ((تركي علي الربيعو)) في كتابه (الإسلام وملحمة الخلق والأسطورة)، إلى أهمية دلالة المعنى في اللغة العربية وعلاقتها المدهشة في التعامل مع الواقع إذ يقول: ((... كذلك تشير دراسات أخرى إلى (وأد) البنات في الجاهلية على أنه كان تقدمة وقرباناً لإله القمر ((ود)) حيث كانت الموؤودة تُداس في رمال الصحراء وذلك في اعتقاد الجاهليين أن القمر سوف يأتي ليلاً فيتقبّل الضحية المقربّة إليه. وهذه الدراسات تنطلق من تقديم دراسات على اللغة. إذ أن ((ود)) الذي هو القمر، والوأد الذي هو عملية التضحية مشتقان من الجذر عينه أو من جذرين ملتصقين /ود، وأد/ ويعني هذا أن الكلمة تُطلق هنا على المعبود /ود/ وأن الفعل الذي نتقرَّب به إلى المعبود، قد اشتُق من اسمه. فكان لنا الفعل /وأد/ للدلالة على دسّ الطفلة في الرمل ومن بعد ذلك تنشأ المودّة بين العبد المُضحّى به والمعبود.

إن-ود، ثم وأد- ثم مودة، أي قُربى مع المعبود كلمات ثلاث لا تُفهم، إلا إذ أُخذت داخل وحدة تعبّدية)) ص11.

2-الجمهرة- مختارات من الشعر العربي- اختارها وقدم لها الشاعر محمد مهدي الجواهري- الجزء الأول- وزارة الثقافة دمشق /1985/.

3- تمثّلت حركة الإحياء بـ محمود سامي البارودي /1838-1904/ رائد مجدداً وممهداً لظهور شوقي وحافظ وغيرهما كعبقريات شعرية فتحت آفاق جديدة فيما بعد للشعر العربي في الشكل والأسلوب.

4- جماعة (الديوان) نسبة إلى الكتاب النقدي الذي أصدره عباس محمود العقاد- و- عبد القادر المازني عام /1921/- ويضاف إليهما الشاعر عبد الرحمن شكري- كانت هذه الجماعة أولى إرهاصات جماعة أخرى تطمح إلى التجديد. هي جماعة "أبولو".

5- جمعية أبولو- /1932/- من أعضائها البارزين: شوقي/ مات بعد اختياره رئيساً لها بأربعة أيام/ -خليل مطران- إبراهيم ناجي- علي محمود طه- أحمد رامي- أحمد زكي أبو شادي- وضمت الجمعية مختلف الاتجاهات والتيارات الأدبية والمذاهب. ومن أهم مبادئها:

1-مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر.

2-ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً، والدفاع عن كرامتهم.

للتوسع يراجع كتاب ((تاريخ الشعر العربي الحديث- أحمد قبش- مؤسسة النوري- دمشق

/1971/ ص/233-246/.

تنويه *: إن ورود أسماء الشعراء في متن الكتاب- سواء في المقدمة أو الدراسة أو الترتيب كما سيمر معنا-.. لا يخضع لأي اعتبارات فنية أو غيرها على الإطلاق، من حيث ذكر الأسماء أو من حيث ترتيب الدراسات.*

■■■

الحكاية الشعرية

آ-في المفهوم:

-مفتتح قابل للتنوع-

ستبقى مسألة البحث عن الأشكال الجديدة في الشعر العربي من المسائل المؤرقة التي تقلق الشعراء بكل تفاصيلها.

إن الشاعر /الذي يستحق هذا اللقب/ يقف أمام أدواته المعقدة والمتعددة ليحقّق- عبر عملية الخلق الفني- شكلاً شعرياً يلائم تجربته.. باذلاً من الجهد أكبره، في مجال الفكر والعاطفة، في عالم الوعي واللاوعي.. في عالم مألوف ومتخيّل...، إنها في المحصلة عملية معاناة وصراع وخلق.

ولا شك أن مسألة التجديد //في الشعر خاصة// تبقى الهاجس الأساسي لدى الشاعر، بعد أن أصبحت الأشكال الشعرية التقليدية عاجزة عن استيعاب تجارب العصر المركبة والمعقدة، والتطور التكنولوجي المخيف في عالم الالكترونيات والمعلوماتية والفضاء والأسلحة المدمرّة ووسائل الاتصال السريعة التي فاقت المخيلة البشرية.

كل هذه العوالم الجديدة ساهمت في تكوين الشخصية الإنسانية، لدى الفرد والمجتمع، والانتقال بها من حالة إلى حالة بشكلٍ هشّ وسريع، عبْرَ ظروف تناقضية معقدة وغير ثابتة، تجعلها في حالة قلق.. تدفعها باتجاه البحث عن عوالم أخرى.

لذا فإن مسألة البحث عن بُنى وأشكال جديدة ليست مشروعة فقط، بل

ضرورية أيضاً إلى أقصى حدود الضرورة، وهذا لا يعني أن عملية البحث تتحقق وفق رغبةٍ اعتباطية، أو وفق تشكيل ميكانيكي يفرضه الشاعر بشكلٍ قسري على الفن. بل على العكس تماماً، فالشكل يتحدّد أساساً وفق قوانين جدلية معينة، تنطلق أولاً من التجربة الفردية للشاعر بكل أبعادها الحياتية والثقافية، مروراً بمعطيات العصر وبمجمل المؤثرات الحضارية الأخرى.

إلا أن عملية الخلق الفني تمرّ قبل كل شيء عبر ذات الشاعر، حاملةً خصائص فردية متميزة.. ومكتسبة من خلال التجربة المكدسة لديها، لذا فهي ليست تلقائية بشكل مطلق– كما يرى بعض الرومانسيين، كما أنها ليست انعكاساً للحظةٍ جامدة.. تجعل من الشاعر مرآة بليدة تعكس العالم الخارجي، وبالتالي لا ترى سوى القشرة السطحية له.. أيضاً هي ليست عملية ميتافيزيقية أو صوفية، ضمن أُطر من الهلوسات والأحاجي السرية. الشعوذات السحرية..، بل هي بؤرة تلتقي فيها عناصر الوعي باللاوعي.. والموضوعي بالذاتي.. والخاص بالعام، لتحقّق في النهاية عملاً إبداعياً جديداً تماماً، لم ينسخ الواقع ولم ينقل عنه، إنه عملية خلق جديدة له، وإضافة مبتكرة خلاقة تضاف إلى التراث الفني والإنساني. وهذا لا ينطبق إلا على الشعر العظيم.

انطلاقاً من هذه المفاهيم واستجابةً لحركة التطور المعقدة في الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي– بغض النظر عن ماهية هذا التطور والمفارقات الأخرى به بين مدٍّ وجزر– شهدت القصيدة الحديثة في أدبنا العربي غنىً وتنوّعاً لم تشهده من قبل، دون أن تفقد أصالتها أو تؤثر عليها تلك الطفيليات التي نمت على أطرافها.. ثم تلاشت، رغم ما أحدثته من آثار سلبية، في فهم واستيعاب معنى الحداثة الشعرية لشكل القصيدة وبنيتها الفنية وآفاقها الفكرية المضمونية.

والحكاية الشعرية هي من الأشكال الجديدة التي برزت في الشعر العربي الحديث والمعاصر، مستكملة شروطها الفنية، واستطاعت أن تقدم قفزة هامة في مجرى تطوّر حركة الشعر العربي. وأغنت القصيدة الحديثة أبعاداً فنية وتعبيرية، بحيث جعلتها في مرحلة تطورية جديدة اخترقت المألوف وأضافت كشفاً فنياً جديداً للقصيدة المعاصرة.

فالحكاية الشعرية تجنب القصيدة من السقوط في الذاتية المنغلقة، والغنائية المطلقة، وتكسبها بعداً موضوعياً، يتيح للشاعر التعبير عن قيمه الفكرية والعاطفية /الحياتية/ بشكلٍ موحٍ، بعيداً عن التقريرية، كما تجنّبها الانزلاق في

العمومية والغموض –والتجريد الميتافيزيقي؛ إنها لاتتسلق على تجربة القاص، بل تستخدمها وفقاً للمتطلبات الفنية للشعر، فالعنصر القصصي– الحكائي– لا يمتلك وجوداً مستقلاً.. بل ينمو كفعلٍ شعري داخلي.. يتدفّق ضمن التكوين الفني للقصيدة، لتصبح الحكاية عنصراً هاماً من عناصرها المكوّنة، بحيث لا يمكن فصله عن مجموع الكيان الشعري.

لذا فالحكاية الشعرية لا يجوز لها أن تتطفّل على فن القصة. وأن أية محاولة كهذه سوف تُسقط الشعر والقصة معاً كفن.. لتتحوّل إلى نوع من الهراء؛ ذلك لأن الشعر هنا هو الذي ينبغي أن يخلق القصة.. أو الفكرة.. عبر الأشكال المقطعية المتنوعة للموسيقى الشعرية.. والإيقاع والصور.. الخ. وهكذا يكتسب العنصر السردي للحكاية قيمته من التشكّل الشعري في القصيدة الحديثة، بمعنى الحداثة المعاصرة.

وفي هذه الحالة، حيث يلجأ الشعر إلى القصيدة /الحكاية/، ينبغي إهمال كافة التفصيلات الزائدة– التي قد تكون مفيدة وهامة في البناء الفني للقصة النثرية– والتشديد على عنصر القصة كأساس في تكوين القصيدة. فالشعر يعتمد على التكثيف، وليس على ملاحقة العناصر المتعددة للحكاية، فالحكاية الشعرية لا تحرص على التفاصيل التي تحرص عليها عادةً القصة النثرية، ولا على التسلسل المنطقي المحكم أو تحديد أبعاد الشخصيات وملامحها النفسية[1]. بل تقتصر عادةً على الإشارة السريعة واللّمحات الخاطفة والموحية، مستخدمة الرمز والأسطورة والتاريخ عبر دلالات فكرية، اجتماعية، أو فلسفية، أو غير ذلك من موضوعات محورية.

وغالباً ما تحتل الشخصية– في الحكاية الشعرية– المحور المركزي الذي تدور حوله مجموعة من الأحداث والأفكار والرموز– كما سنلحظ ذلك عند أدونيس ودرويش والبياتي.. وغيرهم– إذ أن الشخصية المركزية الواحدة تمتلك قدرات بطولية وموقفاً فكرياً وأخلاقياً متميزاً، تذكّر بالبطل التراجيدي في الأدب الكلاسيكي– أو في الأدب الملحمي– مع الإشارة إلى الاختلاف في البناء السردي والفني بينهما؛ فالملحمة تصوّر حشداً ضخماً وعريضاً من الشخصيات والحياة وتغرق في تفاصيل وأحداث فرعية متعددة، يظل فيها الشاعر متوارياً عن الأنظار، أو لا نستطيع أن نتحسس وجوده من خلال السرد، ولا يزجّ نفسه في أي حدث أو فكرة، بينما نجد الحكاية الشعرية ترتكز في معظم الأحيان– إن لم يكن

---

[1] –فن الشعر، د. محمد مندور– ص86.

في كل نتاجها– على شخصية نموذجية، يجسِّد الشاعر عبْرَها قيماً فكرية وأخلاقية وجمالية وخصائص مصيرية تتفق ومجرى الفعل الشعري.

من هنا تبرز قدرة الشاعر في صياغة الأشكال الجديدة، بعد أن يكون قد اكتشفها عبر استقراء التجربة الفردية لديه. ومضامينها الفكرية والحياتية مستخدماً في ذلك خبراته التكنيكية. والنظرية دونما افتعال أو ميكانيكية.

بعد هذا العرض السريع لمفهوم الحكاية الشعرية نستطيع أن نشخّص ملامحها المميزة، وأدواتها التعبيرية في الشعر العربي الحديث، إذ استندت في الكثير من أصولها الفنية على التراث الضخم للأدب العالمي من جهة، وعلى التراث الشعري العربي والفلكلوري من جهة أخرى.

إلا أنها لم تحقق عموماً تطوّراً كبيراً في استخدام الموروث الشعبي بشكل خلاق، وهذه ليست نقيصة؛ فالشاعر العربي الحديث قد التقى لأول مرة بنموذج الحكاية الشعرية عبْرَ دراسته للأدب العالمي وتأثره في البناء الفني والجمالي للقصيدة الحديثة، الذي هزّ شعرنا حتى النخاع، فأعمال ت.س إليوت الشعرية إلى جانب أعمال /لوركا/ وعازرا باوند/ وناظم حكمت/ وغيرهم ممن كان لهم مؤثرات واضحة المعالم في تطور الحركة الشعرية العربية– ((هؤلاء تبرز في أعمالهم الحكاية الشعرية بمستويات مختلفة ومتنوعة، تصل إلى حد التكنيك المعقد– كما في الأرض اليباب– لـ إليوت–.

ويمكن القول أن العناصر الدرامية التي يستخدمونها في معظم قصائدهم تتأتّى أساساً من قيمة العناصر الحكائية بالذات))[1].

أيضاً لا يمكن تجاهل مكانة التراث التاريخي للأدب العربي الكلاسيكي والفلكلوري، الذي يطفح بعناصر الأداء الحكائي والقصصي. إلا أن الحكاية في شعرنا العربي الحديث والمعاصر لم تكن امتداداً لهذا الموروث الأدبي بشكل رئيسي بقدر ما كان للشعر العالمي سطوته وملامحه الظاهرة عبْرَ عملية التمرد على الشكل الكلاسيكي للقصيدة العربية.

إن هذه القناة الضعيفة، بين الموروث الأدبي وبين الحكاية الشعرية في أدبنا الحديث.. يجب أن تتسع وتمتد عبْرَ صروح التراث الضخم للفكر العربي في مجال الأدب الكلاسيكي والفلكلور الشعبي.. والموقف الحضاري التاريخي. وهذا

---

[1] –((نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية))– فاضل تامر– مجلة الآداب /1968/– العدد الثاني ص/24/.

يمنح الشاعر عنصراً حكائياً هاماً يساعده على عملية خلق جديدة في الأشكال والأساليب والموضوعات والأدوات التعبيرية الحديثة.

ففي شعرنا العربي، وُجِدَت بشكل أو بآخر عناصر الأداء القصصي والملحمي. إلا أنها لم تتطور أو تنمو كأشكال راسخة أو كسمات أساسية، بل وجدت داخل القصيدة ذات الأغراض المتعددة، ذلك بسبب كون القصيدة العربية الكلاسيكية قصيدة غنائية، يغلِبُ عليها الأداء الذاتي. وتضعف فيها عناصر الأداء الموضوعي، ويعلو فيها صوت الشاعر الغنائي. فالحكاية في القصيدة العربية الكلاسيكية لم تعتمد التركيز والتكثيف والاقتصاد في العبارة والمفردات. بل قُدِّمت بطريقة أشبه بالأداء الروائي وذلك لميلها نحو التفاصيل الثانوية. واللجوء إلى التسلسل التاريخي زمنياً، وإلى النمو العشوائي للحدث. والإسراف في التشبيه والاستعارة، وطغيان العنصر الغنائي والتقريري. وضعف العناصر الإيحائية والرمزية للحكاية. إذ تبدو الحكاية مجرّد حدث يفتقر إلى دلالات فكرية. أو عاطفية خارج حدود الكلمات ذاتها. والأمثلة كثيرة في تراثنا الشعري الضخم، وهي تكاد لا تُحصى.. بدءاً من ((قفا نبكِ)) حتى ((الجواهري)) آخر العمالقة الكلاسيكيين. بينما الحدث في الحكاية الشعرية يمتلك قسطاً وفيراً من الشفافية والرمز، تمنحه دلالات موحية وقوية، خارج فضاء النص... بعيداً عن الصورة المجردة. المنغلقة والمؤطرة؛ وترتكز على التكثيف والاقتصاد في اللغة والامتناع عن الوصف الزائد، الذي يتحول إلى حشو لغوي ثقيل ومبتذل في جسد القصيدة الحكاية.

إلا أن ((الحكاية الشعرية الشعبية)) في التراث العربي تبدو متميزة ومتنوعة وناضجة في كثير من جوانبها؛ وهي لا تقتصر على الحكاية الشعبية، بل تشمل السيرة والحكاية النثرية، وهي تخطو جنباً إلى جنب مع الحكاية الشعرية الشعبية، وتكاد تبدو متداخلة معها في الحكايات والأقاصيص التي وصلتنا على ألسنة الرواة والمغنين والناسخين، ومنها قصص أبو زيد الهلالي، وعنترة والزير سالم وسيف بن ذي يزن، ووضاح اليمن، وحكايات ألف ليلة وليلة، وتغريبة بن هلال وسيرتهم، وحمزة البهلوان، والأميرة ذات الهمة.. الخ. إضافة إلى تراث ضخم من الحكايات التي اعتمدتْ على الخرافة والأسطورة وقصص القرآن، والمتصوّفة، والحركات الثورية في الامبراطورية الإسلامية.. الخ وهي كلها مصدر غنىً لا يمكن تجاهله، في إثراء وتطوير الحكاية الشعرية، وخلق أشكال وأساليب جديدة للشعر العربي في أدبنا المعاصر، خاصة وأنها أكثر التصاقاً بحياة الناس البسطاء

وهمومهم ومشاكلهم، وتطلعاتهم نحو السعادة والحرية والعدالة الإنسانية.

وفي اعتقادي أنه بمستطاع الحكاية الشعرية أن تغني الشعر العربي المعاصر وتفتح أمامه آفاقاً واسعة نحو تأصيل تجربة الحداثة، ليس بمستطاع الأشكال التقليدية للشعر الغنائي توفيرها، ولكن ليس بمعنى أن نحكم بإفلاس الشعر الغنائي وسقوطه- معتبرين نماذج الحكاية الشعرية في قمة الأشكال المعاصرة- فالشعر الغنائي عبْرَ أشكاله المنفتحة على التجربة الإنسانية الواسعة يظل يحتل مكانة بارزة بين الأشكال الشعرية المعاصرة، بغضّ النظر عن الزمن الذي كُتب فيه.

وعلى العموم، فإن ولادة الحكاية الشعرية، وتطورها المتعدد الجوانب في أدبنا الحديث والمعاصر، قد برزت كحقيقة فنية- لم يتناولها الباحثون والدارسون للشعر الحديث إلا فيما ندر[1]- لها قيمتها الفكرية والجمالية. إذ استطاعت أن تخطو على يد العديد من الشعراء المبدعين، إلى الأمام، وقد اتخذت أشكالاً وأساليب متعددة، زادت من قيمتها الفنية- رغم محدوديتها- في فتح الطريق واسعاً رحباً لترسيخ هذا الاتجاه وتطويره في شعرنا المعاصر، إذ ينبغي أن يتجاوز شكل الظاهرة الطارئة إلى شكل آخر، أكثر قوة ورسوخاً.

إن الحكاية الشعرية، بما تحمله من أبعاد فنية وفكرية وشعبية تمتلك قدرة هائلة على الانتشار بين الناس، مهما حملت من تعقيدات وإشكاليات تتعلق بمفهوم الحداثة أو بغموض بعض جوانب النص، حيث يبقى العنصر القصصي هو الأساس في عملية الإدراك الشاملة لدى الناس.

وقد استطاع معظم الشعراء المحدثين، بعد أن تنبّهوا لأهمية العنصر القصصي.. أن يقدّموا أعمالاً متميزة، شكّل بعضها تحولاً فنياً بارزاً في الشعر العربي المعاصر كأعمال.. عبد الصبور- السياب- البياتي- محمود درويش- أدونيس- أمل دنقل- سعيد يوسف- بلند الحيدري وخليل حاوي.. الخ.

ويقف العديد من أعمال شعراء المرحلة اللاحقة في مصاف تلك الأعمال الهامة، التي يستحق كل منها وقفة منفردة لدراسة ((القصة الشعرية)) كشكل فني متطور عن الحكاية الشعرية لدى كل من أولئك الشعراء وغيرهم، إلا أن تناول العنصر القصصي في الحكاية الشعرية.. لم يكن بمستويات فنية ناضجة تماماً،

---

[1] -لا بد من الإشارة إلى أنني لم أعثر- أثناء البحث عن ماهية الحكاية الشعرية- لإنارة بعض الجوانب الفنية للمفهوم؛ باستثناء الدراسة المتميزة ((نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية))- مصدر سابق- وقد استفدت منها استفادة كُبرى.

ويعود ذلك إلى عدم إدراك الأبعاد الحقيقية للحكاية الشعرية الحديثة والوقوع أحياناً في متاهات التجريد الميتافيزيقي، والتعتيم والإغراق في الغنائية، التي لا ضرورة لها.

كما أن بعض الشعراء لم يولِ اهتماماً زائداً أو متميزاً لإثراء هذا الشكل التعبيري، بل ظهر في أعمالهم كحالة عرضية مؤقتة لم يتوقفوا عندها طويلاً للبحث عن آفاق جديدة في هذا النمط الذي يمتلك القدرة على خلق أشكال جديدة في الحداثة الشعرية، فقد راح بعضهم يلهث وراء حداثيات شعرية أخرى، مقلّداً إياها في مجتمعات وآداب أخرى، لها منابعها الثقافية والحضارية الخاصة بها، وهذا ليس نقيصة على الشعر أو الشاعر. بل هو ضرورة ملحة في سبيل فهم ما يجري حوله واستيعابه.

إلا أن المأزق الجديد لأولئك الشعراء هو أنهم دخلوا في إطار التقليد العشوائي لتيارات الحداثة الأوروبية فأصبحوا تابعين لها من جهة، وعبئاً على التجربة الشعرية المتطورة في الشعر العربي، من جهة أخرى. ولهذا الموضوع بحث آخر.

1- صلاح عبد الصبور- نموذجاً:-

من الحكايات الشعرية الجميلة، المبكرة، التي ظهرت في شعرنا العربي الحديث، قصيدة ((شنق زهران)) -1- التي استطاعت أن تكون حكاية شعرية ناجحة وتستحق عناية كبيرة لعدة عوامل، أولها أنها استطاعت أن تستقطب عناصر الفلكور والبطولة الشعبية، متمثلة بالبطل الشعبي الذي استشهد في ((دنشواي)) في نضاله ضد الإنكليز كما أنها -ثانياً- استوعبت بشكل متقن، النمو الدرامي للحدث، والابتعاد عن التفاصيل ومفردات الخطابة، والتقريرية. محقّقة أهم الشروط الفنية* لبناء الحكاية الشعرية الحديثة. إذ يقدم لنا الشاعر الحدث ببراعة فائقة، وبطريقة تتسم ببساطة الشعراء الكبار، أمثال ناظم حكمت – لوركا- اللذين بَرَعا في هذا النوع من الأداء الفني**.

تبدأ الحكاية ببساطة المتمكن من معرفة ماذا يريد، في تهيئة المناخ النفسي

---

* *في كتاب /في الثقافة المصرية/ أشار محمود أمين العالم إلى القصيدة كمضمون يتلاءم مع الشكل الفني الحديث للشعر، ولم يتطرّق لمسألة الحكاية الشعرية وبنائها الفني، إنما تعامل مع القصيدة كحادثة فقط. ط3-1989- دار الثقافة الجديدة ص/94/.*

** *نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية /مصدر سابق/.*

تمهيداً لجو المأساة المقبل، وهي تذكرنا هنا بأسلوب الرواة الشعبيين:

((كان زهران غلاماً

أمه سمراء والأب مولدّ

وبعينيه وسَامةْ

وعلى الصدغ حمامةْ

وعلى الزند أبو زيد سلامهْ

ممسكاً سيفاً، وتحت الوشم نَقْشٌ كالكتابة.

اسمُ قرية.. "دنشواي"))

بهذه البساطة والشفافية، يقدم الشاعر بطله الشعبي، إنه واحدٌ من البسطاء الممتلئين اعتزازاً واعتداداً بالنفس، والانتماء، وتحدياً معجوناً بالطيبة والوداعة وحب الحياة، و "(على الصدغ حمامة")..

إن هذه الصورة والنقوش المحفورة على الزند "نقش كالكتابة" ليست للزينة أو للغيّ، ولا تحمل قيمة زخرفية تجريدية. إنها ذات دلالات ورموز عميقة وواسعة المدى. فما نقش الحمامة على الصدغ إلاّ توق إلى الحرية والسلام، وما سيفٍ أبو زيد سلامة إلا رمز للبطولة الشعبي، والانتماء التاريخي لها. ودعوة لمواصلة الكفاح الشعبي ضد الغزاة. كما أن "دنشواي" اسم يخرج من مفهومه الضيق ليصبح رمزاً للوطن كله.

ويمهد الشاعر ببراعة فائقة لمصير "زهران" عبر ارتباطه بقريته الوطن ومن ثم استشهاده من أجلها. موفراً المناخ التراجيدي التصاعدي، الذي ينمو داخل القصيدة:

((ونَمَتْ في قلب زهران زهيرهْ

ساقها خضراء من ماء الحياة

تاجها أحمرٌ كالنار التي تصنعُ قُبلهْ)).

زهران الأليف.. الطيب.. الذي شب قوياً يبدأ بالتعرف على الحياة فهاهو يعرف الحب. ويعشق الغناء، ويولع بالشعر.. وفرح الدنيا، فنمت مع الزمن في القلب زهرة اسمها الوطن" ساقها خضراء من ماء الحياة)).

إلاّ أن وعيه يتفتّح على واقع أسودٍ مرير وثقيل.. ورهيب، يدوس كل شيء في قريته الوطن)) إنهم الغزاة الذين يمسخون كل القيم والأشياء الجميلة:

((مرّ زهران في أرض السوق يوماً
ورأى النار التي تحرق حقلاً
ورأى النار التي تصرع طفلاً))

فتنمو في قلب زهران (عبر الغضب والتحدي –معانٍ جديدة للتعامل مع الحياة:

((ونَمَتْ في قلب زهران شجيرةْ
ساقها سوداء من طين الحياةْ
فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا))

هكذا يتحول –في ظل القمع والاستبداد، اللون الأخضر إلى أسود، والنار التي تصنع قبله إلى نارٍ تحرق الحقول والأطفال: معنى الفرح والحياة ومستقبل الوطن.

إن هذه الصور والرموز الجميلة، والدلالات المتعددة.. التي يُعبر عنها "عبد الصور" بعيداً عن التقريرية والانفلاش. إنّما يعبر عن تصاعد الغضب الشعبي. والتحدي في قلب زهران، الذي كان صديقاً للحياة، هو تحدٍ شعبي بمعنى الرفض،.. يتقدّم بإباء ليطفئ النار التي راحت تحرق كل شيء جميل في الحياة.

فزهران يرفض الصمت ويأبى الذل والخنوع إزاء هذا الانتهاك، والوحشية المدمّرة إزاء هذه "المحن الصمّاء" التي تكاد تُغْرِق الحياة. فتقدّم بقلب مفعم بالحياة، متحدياً الغزاة "مشعلي النيران" –دفاعاً عن الأرض والحب والإنسان:

((كان زهران صديقاً للحياةْ
ورأى النيران تجتاح الحياة
مدّ زهران إلى الأنجم كفّا
ودعا يسأل لطفا..
ربما.. سورة حقدٍ في الدماء
ربما استعدى على النار السماء)).

إنه غضب الإنسان، النقي، البسيط.. ابن الأرض، الذي ينفجر ضد الظلم والاضطهاد، عبر المعاناة القاسية، وفي مجرى التجربة المعقدة للحركة الثورية فزهران يتحول من موقف الساذج والمراقب الخارجي.. إلى موقف الثوري المندفع الذي في تمرّده يسير حتى النهاية //مات زهران وعيناه حياة//.

والشاعر هنا يبلغ الذروة الدرامية للقصيدة الحكاية عَبْرَ تنمية الحدث وتطويره، والنجاح البارع في تحقيق هذا التحول النموذجي، في وعي البطل من حالة الفرد الهامشي.. الحيادي، إلى حالة البطل الفاعل*.

إنه يكشف بآن واحد عنصر الثورية الصادقة والنبيلة، الكامنة في أعماق الناس البسطاء، الذين يعشقون الأرض والأطفال والحياة فيتحولون إلى احتياطي هائل للثورة الواعية للمستقبل.

إلاّ أن عبد الصبور لا يكتفي بالتوقف عند ذروة الحدث، ولم يترك للقارئ مهمة معايشة التجربة ذاتياً حتى النهاية. وهذا ليس يعني أن الشاعر قد سقط في ميلودراميه صريحة ومسطحة. فالصورة هنا تحمل رموزاً ودلالات أخرى أضافت إليها أبعاداً جديدة، لمعنى الاستشهاد من جهة، ولمعنى أساليب القمع والقتل والقهر الممارسة من جهة أخرى:

((وضع النطع على السّكة والغيلان جاؤوا..
وأتى السيّاف مسروراً، وأعداء الحياة
صنعوا الموت لأحباب الحياة
وتدلّى رأس زهران الوديعْ))

لكن الانشداد الغنائي الذي يفاجئنا به الشاعر، في نقل تفاصيل عن استشهاد زهران –دون أن يترك للقارئ فسحة للتأمل– لم يكن ضرورياً. إلاّ أنه حقق تداخلاً بارعاً بين عناصر الأداء القصصي الموضوعية للحكاية وعناصر الأداء الغنائي الذاتي:

((قريتي من يومها لم تأتدِمْ إلاّ الدموعْ
قريتي من يومها تأوى إلى الركن الصدّيعْ
قريتي من يومها تخشى الحياة..))

عبر انتفاضة هذا الصوت، الغنائي، الجريح، يدعو الشاعر، بمستوى رفيع من الوعي الفني والفكري، إلى رفض الخوف والسلبية، والانغلاق على الذات. إنها دعوة إلى الانفتاح على الحياة، والكفاح الإنساني المجيد:

((كان زهران صديقاً للحياةْ
مات زهران وعيناه حياةْ

* نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية –مصدر سابق.

فلماذا قريتي تخشى الحياةْ؟)) *

مـن قلـب هـذا التسـاؤل تنطلـق صـرخة الشـاعر مدويّـة فـي وجـه الصـمت والاستسلام مشيراً إلى طريق زهران –صديق الحياة– الطريق الذي ينبغي على كل أبناء الحياة سلوكه.

بعد هذا العرض السريع للقصيدة، كنموذجٍ مبكّر للحكاية الشعرية في أدبنا الحديث والمعاصر نكتشف عند عبد الصبور القدرة التعبيرية للحكاية الشعرية في تحقيق التواصل مع الناس، حيث لا يجدون صعوبة في التلقي، ويستطيعون إدراك معنى صلتهم بالتجربة الكفاحية والحياتية التي /يحكيها/ لهم الشاعر عن "زهران"، البطل الشعبي.. البسيط الطيب الذي عشق الحياة، ومات من أجل الحياة، فتحول إلى رمزٍ يمكن أن يتمثله أي من البسطاء الطيبين أمثال زهران.

إن قدرة عبد الصبور في تجسيد التجربة، وخلق الصورة الحسية والبصرية، في وحدة متكاملة، أضْفت على /الحكاية القصيدة/ بساطةً جذابة، أكسبتها غنىً وتنوعاً في الرمز والدلالة؛ يميلان إلى الوضوح والبساطة وشفافية المعنى.

وهذا لا يعني على الإطلاق أن "شنق زهران" هي من أفضل الأمثلة، لكنني تناولتها –كنموذج تمهيدي للدخول إلى عالم شعراء آخرين وحكايات أخرى– لسببين:

الأول : لكونها من أهم بواكير هذا الفن الحديث كما ذكرت سابقاً.

والثاني : لكونها ذات أهمية بنائية في الحكاية الشعرية، يتجلى فيها معنى الحداثة الشعرية، بكل أبعادها الفنية والفكرية، ضمن إطار الزمن الذي نشأت فيه، حيث قدمت بنجاح ملموس العنصر القصصي عَبْرَ أدوات تعبيرية تراثية أصيلة مستعينة بأدوات السّرد القصصي في الحكاية الشعبية –النثرية والشعرية– أو بالسيرة الشعبية بشكل جذابْ.. استقطابي. يذكّرنا بألف ليلة وليلة وحكايا الرواة الشعبيين:

((كان ياما كان أن زفت لزهران جميلةْ
كان ياما كان أن أنجب زهران غلاماً وغلاما
كان ياما كان أن مرّت لياليه طويلةْ))..

---

* لابد من الإشارة إلى أن الشاعر ردّد كلمة "الحياة" في معظم مقاطع ومفاصل القصيدة كمعادل موضوعي لمعنى الشهادة والتضحية، الناتج عن موقف فكري فلسفي –رافق الشاعر في معظم أعماله الشعرية والمسرحية– يرفض الاستسلام للراهن ويدعو إلى المستقبل.. إلى الحياة.

بمثل هذه العفوية.. وبمثل هذا الدفء الإنساني الكبير.. الموغل في روح الرواية الشعبية. قدّم لنا عبد الصبور قصيدته الرائدة.

أما الأعمال الشعرية الأخرى التي جاءت، قبل وبعد "شنق زهران" فقد كانت تحمل أشكالاً متعددة ومتطورة لدى بعض الشعراء المحدثين في هذا المضمار إذ لم تراوح الحكاية الشعرية عند شكل معيّن بل تجاوزته إلى أشكال وأساليب متنوعة، منحت الشاعر مساحات شاسعة لممارسة حرية الكتابة الشعرية –منها ما قدمته "قصيدة النثر" في خلق آفاق جديدة– عبر نقلة فنية ونوعية من إطار الحكاية إلى القصة.. أو الأقصوصة.

الحكاية الشعرية

ب – الآفاق والتنوع

2–أمل دنقل: وحكاية الطوفان–

عبر تقصّي أعمال الشعراء المحدثين، برزت بعض الأعمال الشعرية القليلة في هذا المضمار الغني– باستثناء أمل دنقل– فالحكاية الشعرية لديه تشكل العمود الفقري لموضوعاته الشعرية وأفكاره، لتشكّل في النهاية جزءاً أساسياً في البنية الفنية للقصيدة، من حيث البداية والتقطيع، وتنوع التفعيلة، والدخول في بعض التفاصيل، والإحجام عن تفاصيل أخرى كما في "مقابلة خاصة مع ابن نوح" –2–وهي من القصائد الهامة في هذا المجال بحيث تستحق وقفة خاصة.

إن أمل دنقل لم يكتب قصيدة واحدة إلاّ وفي نفسه حكاية ما، قصة ما، أو واقعة ما؛ إنها روح الشعب الممتلئة بالحكايا الشعبية والأساطير التاريخية، التي يستلهمها الشاعر تعبيراً عن هموم عصره وشعبه. فهو غارق حتى النخاع في مشكلات الواقع المعاصر بكل معطياته وإفرازاته.

لذا فإن تناول الحكاية الشعرية عند "أمل دنقل" يتطلّب تعاملاً خاصاً معها، يكاد يكون متفرّداً، انطلاقاً من مفهوم الأدب كانعكاس لعلاقات الواقع الاجتماعية بهدف تغييرها. لكنه ليس انعكاساً آلياً –كما يحلو للبعض أن يفسّره– وليس انعكاساً يتشابه مع ما تحدّده ماهية الثقافة الأيديولوجية. إنما هو انعكاس يتم عبر تشكل جمالي باللغة قائم على علاقة جدلية بين الصورة والدلالة والموضوع. قادر على كشف التناقضات عبر خصوصية هذا الشاعر أو ذاك،

ميزانها الأساسي إنتاج الفن الخلاق.

إن الفنان –شاعراً كان أو غير ذلك– حين تجتاحه العملية الإبداعية– وهي عملية مستمرة، تبدأ بلحظةٍ، ما غير محددة أو معلومة– يدخل في حالة صراع مع الواقع، ثم في حالة تمرّد، نظراً لحساسيته الخاصة والمتفردة يحكم وعيه لتلك العلاقة الجدلية في العملية الإبداعية.

وانطلاقاً مما ذكرتُ سأورد نص القصيدة كاملاً في البداية ثم انتقل إلى مرحة أخرى في قراءة القصيدة.

–((مقابلة خاصة مع ابن نوح))–

جاء طوفان نوحْ!

... ...

المدينة تغرق شيئاً.. فشيئاً

تفرّ العصافيرُ،

والماء يعلو

على درجات البيوت –الحوانيت– مبنى البريد– البنوكِ

التماثيل (أجدادنا الخالدين) –المعابد– أجولة القمح–

مستشفيات الولادةِ –بوابة السجن –دار الولايةِ–

أروقة الثكنات الحصينةْ.

العصافير تجلو..

رويداً..

رويداً..

ويطفو الإوزُّ على الماء،

يطفو الأثاث..

ولعبة طفل..

وشهقة أمّ حزينةْ

والصّبايا يلوّحن فوق السطوحْ!

جاء طوفان نوحْ

هاهم الحكماء يفرّونَ نحو السفينة.

المغنّونَ -سائسَ خيلِ الأميرِ- المرابون-

قاضي القضاةِ

(... وملوكُهُ!)-

حامل السيف -راقصة المعبد

(ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار)

جباةُ الضرائب -مستورد شحنات السلاحِ-

عشيق الأميرة في سمتهِ الأنثوي الصبوح!

-جاء طوفان نوحْ

هاهم الجبناء يفرّون نحو السفينهْ

بينما كنت..

كان شباب المدينهْ

يلجمون جواد المياه الجموحْ

ينقلون المياه على الكتفينِ

ويستبقون الزمن

يبتنون سدود الحجارةِ

علّهم ينقذون مهاد الصبا والحضارةِ

علّهم ينقذون.. الوطن!

... صاح بي سيد الفلكِ -قبل حلول السكينة

"أنجُ من بلدٍ.. لم تعد فيه روحْ!"

قلت: طوبى لمن طعموا خبزه..

في الزمان الحسن

وأداروا له الظهر.. يوم المحنْ..؟

ولنا المجد -نحن الذين وقفنا

(وقد طمسَ الله أسماءنا)

نتحدّى الدمارَ..

ونأوى إلى جيل لا يموتُ

(يسمونه الشّعب!)

نأبى الفرار.. ونأبى النّزوحْ

... ...

... ...

كان قلبي الذي نسجته الجروح

كان قلبي الذي لعنته الشروح

يرقد –الآن– فوق بقايا المدينةْ

وردة من عطن

هادئاً

بعد أن قال "لا" للسفينة

... وأحبّ الوطن!

هنا لابد من التنويه أن المقطع الأخير من القصيدة قد أجرى الشاعر عليه تعديلات جوهرية واضحة لم تلحظها طبعة الأعمال الكاملة للشاعر الصادرة عن /دار العودة/ بيروت/ 1985–:

((... قبل حلول السكينة

أُنج من بلدٍ لم تعد فيه روح

قلتُ.. طوبى لمن طعموا خبزه في الزمان الحسن

وأداروا له الظهر يوم المحن

ولنا المجد –نحن الذين وقفنا نحمي أحياءنا

نتحدى جياد المياه

وسلطانها البربري الجموح

كان قلبي الذي نسجته الجروح

كان قلبي الذي لعنته الشروح

يرقد الآن

فوق بقايا المدينة

زهرة من عطن

هادئاً

بعد أن قال "لا"

للسفينة

وأحبّ الوطن)) *

– – – –

1–افتتاحية القصيدة تنبئ عن وقوع حدث ماض.. يجري استحضاره بجملة فعلية، تحمل دلالات الفعل الماضي وحضوره بذهن ومخيلة الشاعر في آن معاً:

"جاء طوفان نوح".

وحين يستخدم الشاعر أو الكاتب جملة فعلية، يعني أن هناك حدثاً ما قد وقع، أو يقع، تتناوله حركة الفعل على لسان الراوي أو الشاهد، والجملة بتكوينها هذا تشير إلى أن طوفان نوح حدثٌ قد وقع فعلاً في الزمن الماضي.. البعيد، لكن حركة الفعل داخل النّص الشعري /الحكاية/ وما يوحيه لنا العنوان، تشي أن المقابلة مع ابن نوح جرت في الزمن الراهن، وليس لنوح أية علاقة بالمقابلة وبالتالي فالحكاية القصيدة، ليست رصداً للحادثة التاريخية. فالمقطع الثاني من القصيدة يخلو تماماً من الفعل الماضي، بينما يعتمد على الأفعال المضارعة المتعددة: //المدينة تغرق.. والعصافير تفرّ.. ويطفو الأوزّ على الماء.. والصبايا يلوّحن فوق السطوح.. إلخ//.

هنا تدخل القصيدة /الحكاية/ في لعبة الزمن. فطوفان نوح ضارب في القدم لكنّ طبيعة الأسماء ودلالات الأمكنة، ومفردات الحياة الواردة في محور القصيدة، طبيعة معاصرة وحاضرة في الذهن والواقع: ((مبنى البريد –البنوك– مستشفيات الولادة– بوابة السجن– أروقة الثكنات– إلخ)).

ثم نتلمس في المقطع الثالث –رغم استخدامه للفعل المضارع– طبيعة الأسماء الحاضرة في التاريخ القديم. وليس لها علاقة بالراهن كمفردات تحمل دلالات الزمن الذي تنتمي إليه: //الحكماء –قاضي القضاة– حامل السيف– راقصة المعبد–)). ثم في المقطع الرابع يعود الزمن الراهن بمفرداته المعاشة: ((الجبناء –السفينة– شباب المدينة– مهاد الصبا– الوطن.. الخ)).

هكذا يتيسّر لنا أن نكتشف تداخل الأزمنة عبر صراع الحركة والتحول، كعنصر هام من عناصر الفن الحكائي– القصصي– لدى أمل دنقل، مستفيداً من

---

* *((نقلاً عن حوار مع الشاعر في تلفزيون أبو ظبي –أورده /د.سيد البحراوي– في كتابه: –في البحث عن لؤلؤة المستحيل –ص/201/– سلسلة الكتاب الجديد– بيروت– 1988)).*

أشكال وبنى فنية تعامل معها فن القصة والرواية. مما أثرى فن الحكاية الشعرية لديه. وطوّره بشكل يكاد يكون كثيفاً في مرحلة ما بعد السياب وعبد الصبور وأدونيس ودرويش وسعدي يوسف– فالزمن لديه ليس في تحديد زمن وقوع الفعل فحسب، وإنّما أيضاً مدى الحركة والحيوية.. حيوية العلاقة بالراهن التي يمنحها للنص الشعري، لتكتسب في النهاية رموزها ودلالاتها الفكرية والفنية.

2–يشير عنوان القصيدة إلى /الحكاية/ الأسطورة التي وردت في "التوراة" و"القرآن"، وفي أساطير شعوب أخرى كثيرة مثل الهند وبلاد ما بين النهرين /أسطورة جلجامش/.

وقد ركّزت تلك الأساطير –كما في طوفان نوح– على الدلالة الأخيرة التي توجّت الطوفان الذي يرمز بشكل واضح– في الأسطورة– إلى بدايةٍ جديدة للحياة على الأرض. أو بداية تكوين العالم من السديم. وبالتالي هو رمز الولادة الجديدة للحياة، هو إنقاذ حفنة نيّرة من البشرية، من شرور حفنة من "الكافرين".

غير أننا سنكتشف /في القصيدة/ أن أمل دنقل قد نسف المعادل الرمزي للأسطورة، وحوّلها إلى دلالة أخرى تماماً، هي دلالة الهدم والخراب والفزع، حتى العصافير ولّت هاربة، من رهبة هذا الطوفان المدمّر.. الذي أغرق كل شيء على وجه الأرض: ((البيوت– الحوانيت– مبنى البريد– البنوك– التماثيل لأجدادنا الخالدين –المعابد– أجولة القمح– مستشفيات الولادة.. دار الولاية.. الخ)).

ثم تشي لنا القصيدة أن جزءاً كبيراً منها يرصد حركة الطوفان وحركة البشر معتمداً على النص القرآني* الذي يبدأ مباشرة بوصف السفينة الناجية، وذكر ابن نوح– الذي لم يذكره النص التوراتي** الحافل بالتفاصيل في وصف حركة الطوفان:

/كيف محى الله– بالطوفان– كل قائم على الأرض/–:

//فتغطّت الجبال. فمات كل ذي جسد كان يدبّ على الأرض. من الطيور والبهائم والوحوش وكل الزحافات والتي كانت تزحف على الأرض وجميع الناس)).

ولم يبق سوى نوح والذين صعدوا إلى السفينة من "الطاهرين". غير أن الشاعر يرى –عبر المفارقة في الرمز والدلالة– أن الناجين من الموت في الطوفان هم: الجبناء –الحكماء –المغنون– سائس الخيل– المرابون– قاضي

---

* *سورة هود –من الآية /36 حتى 47/.*

** *التوراة– سفر التكوين: الإصحاح السابع.*

القضاة /ومملوكه/ –حامل السيف– راقصة المعبد– جباة الضرائب– مستوردو الأسلحة– عشيق الأميرة في سمته الأنثوي.. الخ)).

كل هذه الرموز، بما تحمله من دلالات اجتماعية وفكرية وسياسية، تنفي فكرة إنقاذ البشر الطيبين من الشرور، وتعترف بشكل خفي بوحدة التناقض وصراع الأضداد في الطبيعة والبشر، عبر مفارقة فكرية فلسفية بين الشاعر والأسطورة، مستخدماً إياها للتدليل على حركة الخراب الراهنة.

هكذا تبنى القصيدة /الحكاية/ عبر حركة التحام وتداخل مع الواقع المعاصر، نكتشفها شيئاً فشيئاً في حركة طوفان من نوح آخر، حركة تغرق الأشياء المادّية المكوّنة للحياة– للحضارة بصفة عامة. فالطوفان هنا يمثل الغزو بمعناه الشمولي، كمقدمة للخراب الاجتماعي والثقافي والسياسي؛ على نقيض المعنى الدلالي للأسطورة /الطوفان" الذي يمثل إنقاذ البشرية من المهانة والفساد والشرور.

لذلك جاءت بعض أجزاء القصيدة –التي تحفل بدرجة عالية من الرصد الخارجي– الموضوعي– لتعزّز بناء الحكاية في رصد حركة الحدث وانعكاسه الداخلي /الذاتي/ على موقف ومعاناة الشاعر في الزمن الراهن. فالتحمت حركة الصراع الخارجي– أي طغيان الطوفان– وحركة المجتمع– برؤية الشاعر الطبقية إزاء هذا الطوفان– مع الموقف الفكري للشاعر، الذي تماثل مع موقف "ابن نوح" برفض النزوح، والتمرّد، وهذا هو أساس وجذر القصيدة الحكاية وغايتها، وهذا ما يفسر أيضاً استخدام ضمير المتكلم، عبر حالة الصراع /الفعل/ متخذاً "ابن نوح" قناعاً له. تحقّقت فيه خصائص القناع التراثي، /كما سنرى لدى أدونيس، والبياتي في مكان آخر من هذا البحث– كتقنية فنيّة يتوحّد بها الشاعر تماماً للتعبير عن موقف تمرّدي أيديولوجي.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن الشاعر كثيراً ما يتخذ من التراث قناعاً، ويتبناه في كثير من قصائده، مع ملاحظة أن الشخصيات التي يختارها "قناعاً" هي في الغالب شخصيات قلقة، متمرّدة، وعناصر مناوئة وانقلابية، وليست سلطوية؛ عناصر تمثل فكرة الرفض في التراث العربي "زرقاء اليمامة –عنترة العبسي– المتنبي– أبو موسى الأشعري– أبو نواس.. الخ– وسبارتاكوس من التراث العالمي.

ومن الملاحظ أيضاً أن كل من هذه الشخصيات التراثية، صاحب قضية، يناضل من أجلها بطريقة أو بأخرى– بعضها قدم حياته من أجل قضيته– وهي

في الغالب شخصيات معادية للسلطة، غير أنها جميعاً- وهذه ملاحظة هامة- شخصيات فردية وليست جماعية، لذلك لم تصل إلى حالة ثورية- باستثناء سبارتاكوس- أو إلى حالة تناقض فكري مع السلطة والتقاليد، رغم أن تمرّدها اكتسب في عصرنا الراهن قيماً عظيمة، ولا شك أن اختيار الشاعر لهذه الشخصيات ينسجم مع منطق التمرّد المطلق الذي تبنّاه أمل دنقل طيلة حياته*.

3-إن الحنين إلى الماضي عند أمل دنقل يمكن أن يفسّر لنا هاجس البحث عن المثل الأعلى، الكامن في ذهنه، والغائب عن الحياة المعاصرة، إنه يحنّ دائماً إلى المجتمع البدائي في كثير من قصائده -زرقاء اليمامة- حرب البسوس- لا تصالح- الخيول- في انتظار السيف- حكايا المدينة القصيّة-.. الخ.

وهذا يقودنا إلى ميّزة أخرى لدى أمل دنقل -ليس متفرداً بها- هي (التناص): أي اعتماد نصّ على نصّ آخر أو أكثر-، ولعله ميزة أساسية في شعر "دنقل" وبالتالي هو أحد أهم خصائص الشعر العربي المعاصر، حيث برز عند كبار الشعراء الذين يحملون همّ وقلق البحث عن شكل وأسلوب ومضامين جديدة للقصيدة العربية، ويتخذون من التناص، أو القناع، -وهو أحد أشكال التناص-، منطلقاً للتعبير عمّا لا يستطيعون الإفصاح عنه أو الإجهار به.

وبهذا المعنى فإن التناص هو أبرز عناصر قصيدة أمل دنقل، حيث اعتمد على نصّ أسطوري ورد في "التوراة"** والقرآن*** لكن موقف الشاعر -كما ذكرت -مختلف تماماً- وهذه ميزة أخرى داخل التناص نفسه، فهو على نقيض فكري، يعتبر الطوفان كما مرّ معنا بمثابة اجتياح استعماري لغزوٍ يحمل كل معاني الموت والخراب؛ وهذا الطوفان المدمّر لم يكن يحمل يوماً معنى الإنقاذ سوى بالأسطورة التوراتية، فالتجربة البشرية عبر التاريخ لا تزال تعاني من الشرور والفساد والقهر والقمع والجوع مما لم تستطع أن تعبر عنه كفاية المخيلة البشرية في عصرنا الراهن*.

لذلك اختار الشاعر "ابن نوح" الذي لم يصعد إلى "الفلك"؛ والذي لم يكن له وجود في النصّ التوراتي، كمعنى للرفض والتمرّد.

4-تأسيساً على ما سبق نستطيع أن نرصد حركية القصيدة /الحدث/ فهي

---

* *راجع الحوار مع الشاعر -ملحق الأعمال الكاملة- دار العودة- مصدر سابق.*

** *سفر التكوين -الإصحاح /7-8-9/ فيما يخصّ الطوفان.*

*** *"سورة الشعراء" الآية /119-120/ وكذلك "سورة هود" الآية /36 ولغاية 47/.*

* *للتوسع في فكرة (التناص) يراجع كتاب (البحث عن لؤلؤة المستحيل) مصدر سابق.*

تبدأ بصراع متواصل تطغى فيه حركية الخارج الوصفي، على حركية الداخلي، النفسي ثم يتوازنان في المقاطع الوسط. عبر رؤية فكرية تعلن عن موقفها الانقلابي الرافض لمفهوم الطوفان.

غير أن امتداد القصيدة وحتى النهاية، يعبر عن حالة الرفض السّلبي الذي لا يستطيع الانتقال إلى المعنى الإيجابي لهذا الرفض: /كان قلبي الذي نسجته الجروح –.. يرقد الآن فوق المدينة وردةً من عطن– أو زهرة من عطن– بعد أن قال "لا" للسفينة، وأحبّ الوطن /..، هذا الرافض الأعزل، يشير بعد بدء الطوفان وانحسار الحالة التمرديّة، إلى عودة الفرد، الطاغية،:

//صالح بي سيّد الفلك" قبل حلول السكينة –انج من بلدٍ... لم تعد فيه روح//.

هكذا نجد في جسد القصيدة معالم الهزيمة والصمود معاً، فقد قال الشاعر /بن نوح/: لا للسفينة.. وأحبّ الوطن /فهو بذلك ينسف فكرة اللا جدوى من موقف الرفض –كما يحلو لبعض الدارسين أن يفسّروا ذلك، لتجنيب الشاعر تلك المفارقة الفكرية مع النصّ القرآني فيما يتعلق بالأسطورة وما ترمز إليه في إنقاذ البشرية من الشرور؛ فلولا تلك المفارقة لما لجأ الشاعر إلى استخدام الأسطورة للتعبير عن الخراب الذي أحدثه الطوفان الجديد، في الواقع الراهن. الذي يدعو الشاعر إلى رفضه والتمرّد عليه ثم تغييره:

//لنا المجد –نحن الذين وقفنا –وقد طمس الله أسماءنا–.. نتحدّى الدمار– ونأوي إلى جبل لا يموت– يسمونه الشعب– نأبى الفرار ونأبى النزوح–))، ثم يأتي مقطع فارغ، فاصل زمني تغيب فيه الكائنات والأسماء ومعالم الحياة؛ دلالة على حدوث الطوفان العنيف، الذي ألغى لوهلةٍ من الزمن الفكر وأعجز اللسان عن الكلام، ثم يصحو الشاعر من الصدمة في المقطع الأخير "كان قلبي".." لتنتهي القصيدة /الحكاية/ بانتصار الحركة الداخلية التي تتوضح بامتياز في المحور الأخيرة القصيدة/ عبر سيطرة الذات على المحور الدرامي فيها. إذ يخلص الشاعر إلى تجربته الصادقة التي تتمثل في معاناته الخفيّة. ثم اختياره للموقف الرافض، الذي يصرّ عليه دائماً في معظم قصائده. معتمداً على فكرة التناص أو القناع.

فالطوفان في القصيدة دلالة واضحة ترمز إلى بدء زمن الانفتاح الاقتصادي– في زمن القصيدة– وما كان يعنيه من خراب ودمار للوطن بالنسبة لشاعر مثل أمل دنقل، يسكنه الحزن والصخب معاً، والحلم والعدمية معاً، والرفض

والتمرد رغم إيمانه بحتمية موته الذي قد يباغته بين لحظة وأخرى.

أخيراً لابد من التنويه إلى أن أمل دنقل –كغيره من الشعراء المجددين كسر ألفة القيود التي تؤطر مفهوم الحكاية الكلاسيكي في الشعر – حيث لا يمكن الثبات في مكان، أو تجاهل هذا السيل من التجدد والتجريب المستمر في الحركة الشعرية العربية، فجاءت حكايته مع /ابن نوح/ حاملة لعناصرها الجديدة. كما حدث للقصة والرواية والفنون الأخرى... وما زال يحدث.

3–أدونيس:

"المقنع بصقر قريش"

من المؤشرات الفنية الهامة، التي برزت في الحكاية الشعرية المعاصرة ما قدمه أدونيس في بداياته – ولم يستمر–، حيث برز في تلك البدايات نفس ملحمي هام– كما في الصقر– وتحولات الصقر–3–، مولعاً بعض الشيء بالتفاصيل، دون الاعتماد على تكثيف العنصر القصصي، غير أن تلك التفاصيل التي يقدمها أدونيس ليست زائدة، وليست متطفلة على جسد القصيدة /الحكاية/، ولعلها تضفي نفحة جمالية، قلّ ما نجدها لدى الآخرين.

فأدونيس إلى جانب معرفته أسرار اللغة العربية، وقدرته على خلخلة ما استقرّ منها، لا يقدم كلاماً زائداً أو مفردة طفيلية أو صيغة لا عمل لها.

وكما خلخل أدونيس اللغة الشعرية، استطاع أيضاً أن يخلخل بموهبته الفذّة– كثيراً من المفاهيم، ويفتح آفاقاً جديدة في الشعر العربي المعاصر، منها: الشكل التقليدي للحكاية الشعرية. حيث نزع منها –عن قصد أو دون قصد– لغة السرد الحكائية، وانسياب الزمن الهادئ والموقف الرومانسي الدرامي في رسم الشخصية، فأدونيس يشغله في رأس همومه الإبداعية فنّية القصيدة، وشحنها بدلالات جديدة غير مألوفة– تنبع من السّياق الكّلي الذي تستخدم فيه، ومن الوظيفة التي تؤديها ضمنه، ولا يتحقق هذا إلاّ حين تكون القصيدة شيئاً تاماً، تتداخل وتتقاطع بحيث أن كل جزء منها يأخذ معناه من الكل –أي شكل القصيدة هو القصيدة كلها.

ضمن هذا التصور يمكن الدخول إلى عالم أدونيس الشعري/ التمردي– الصوفي–الأسطوري –التاريخي– عبر سيرة /صقر قريش وتحولاته/. هذه السيرة الذاتية الملحمية التي تشكل /في زمن صدورها/ ذروة أعمال أدونيس الشعرية على الإطلاق. لأنها أدونيس نفسه، في لحظة التجلي والصدق مع الذات.

ففي "الصقر" تتم استعادة الذات التاريخية، بهدف العودة إلى التراث، على أن تنشأ علاقة معرفية مندغمة مع الشخصية التاريخية الهامة فالقصيدة تحكي قصة "عبد الرحمن الداخل" وتغريبته، منذ فراره من بغداد وسعيه المستميت لاستعادة مجدٍ مضى لبني أمية فوجد له منفذاً في أضعف حلقة تابعةٍ لبني العباس– في الأندلس– حيث استولى عليها أخيراً:

((افتحي يا بَراري مصاريعَ أبوابكِ الصدئات
ملكٌ والفضاء خراجي، ومملكتي خطواتي
ملك أتقدّم أبني فتوحي
فوق هذا الجليد المؤصّلِ فوق الجموحِ)) ص31جـ2

في سيرة "صقر قريش" هذه، وعبر تقنية عالية، ومحكمة في بناء القصيدة ذات النفس الملحمي، حافظ أدونيس على الارتقاء الفني في تداخل الأزمنة الثلاثة، عبر "البعث" والتجدّد وتواصل الحركة، وفي الحقيقة أن سبب ارتقاء هذه القصيدة وتفوّقها، إنّما يكمن في تفاعل ماهو شعري مع ماهو فكري. فقد استطاع أدونيس بقدرة فائقة أن يحيل الفكرة إلى صورة شعرية نكاد نلامسها:

((غيّر رنينكَ يا صوتْ. أسمع صوت الفرات:
–قريش..
لؤلؤة تشعّ من دمشق
يخبئها الصندل واللّبان..
أجمل ما حدّث عنه الشرقْ
–لم يبق من قريش
غير الدّم النافرِ مثل الرّمحْ
لم يبق غيرَ الجرح)) ص30.

والفرات هنا رمز الحركة والحياة.. رمز الوجود والتحول الدائم، رمز الأمل والتجدد الذي تحول إلى هاجس مستمر، يدوّي في أعماق "الصقر". وفي هذه القصيدة– كما في مهيار الدمشقي– يلجأ أدونيس إلى استخدام "القناع" كحالة من حالات الاندغام بالشخصية، كالتي استخدمها البياتي في "الذي يأتي ولا يأتي" لكن لدى أدونيس تكاد تكون ظاهرة عامة في شعره– حتى في عمله الأخير– الكتاب جـ 1، ظهر الشاعر مقنعاً بالمتنبي–، فهو يدخل تحت جلد الأشياء

والشخصيات، ويندغم معها اندغاماً كلياً في حالة توحّدٍ كامل، حيث تصبح الشخصية هي الشاعر نفسه، ففي الصقر، يتوحد أدونيس مع الشخصية توحداً يكاد يكون كاملاً، وفي اعتقادي أن اختيار أدونيس لصقر قريش وسيرته نابع من التشابه الكبير بين الشخصيتين، فأدونيس شُرّد في الآفاق، وطاردته دمشق، واغترب عنها قسراً، لكنه بقي عاشقاً لها حتى الاحتراق، كذلك كان عبد الرحمن الداخل، طارده العباسيون، وطالبوا برأسه، وتشرد واغترب وهو يحمل حنيناً /يجرف الجبال/، إلى دمشق وبغداد، حتى بني /الأندلس الطالعة من دمشق/. وظل الصقر – رغم مكانته في غرناطة.. يسمع صوت الفرات.. ويحلم بلؤلؤة اسمها دمشق.

إننا أمام شخصية متناقضة ومتوحدة في آن معاً.. قلقة.. متوترة وخلاّقة، يحتدم فيها زرادشت والحلاج– وهيجل وابن عربي وباطنيه الإسلام– /المنابع الثقافية لأدونيس/ –ضمن معادلة الخير والشر وصيرورة الحياة والكون[1] لذلك فالحكاية الشعرية لديه خرجت عن أن تكون حكاية مستقلة بكافة عناصرها الفنية والموضوعية/ كما رأيناها عند عبد الصبور مثلاً/، فقد كان انشغال أدونيس الأساسي في: الصورة الشعرية والتشكيل الفني، واللغة التي اكتسبت قيمة استثنائية لديه، وهو من أهم الشعراء المعاصرين الذين أخرجوا اللغة الشعرية من ركودها المزمن، وتمرّده على المفاهيم السائدة في ذلك الزمن – ولا يزال يتابع تجربته الشعرية المتمردة – فمن الطبيعي أن يكون أدونيس متفرداً، مع الكبار القلائل – في تناول عنصر القص والسرد في الحكاية الشعرية، ففي –الصقر وتحولاته ينطلق الشاعر من فكرة الموت والانبعاث والتجدد، والتوالد المستمر، عبْرَ التناقض في الشيء الواحد، ولكن هذه الانطلاقة لا تتم دفعة واحدة بل تبدو عبر حالة من الاستلاب الشبيهة بالموت، حيث غادر "الصقر" بغداد، بعد آخر مشهد ذبحٍ رآه، وكان لأخيه:

–"مات بلا غسلٍ ولا قبرٍ ولا صلاةْ".
وقلتُ للأشياء والفصولْ
تواصلي كهذه الأجواء
مدّي لي الفرات

---

[1] الشعر العربي المعاصر – د. يوسف سامي اليوسف دراسة – اتحاد الكتاب العرب – دمشق /1980/ ص /185-202/ وهو من الكتب الهامة في دراسة الشعر المعاصر.

خلّيه ماءً دافقاً أخضر كالزيتون

في دمي العاشق في تاريخي المسنون"ص30

تماماً كما لو أن "طائر الفينيق" في حالة الترمّد والاستعداد للولادة الثانية حيث غادر الصقر الفرات حاملاً عذابات الواقع الخائب، وأمنيات المستقبل الصعب، إنه "يجرح الرّمل" في القحط ويزرع النخيل.. ويفتح البراري، ويرى الأهوال في طريق التحوّل، فالولادة عسيرة وإنْ كانت الرؤية واضحة، وليس على الصقر إلاّ أن يتحمل هذه المعاناة:

"في الشقوق تفيّأتُ

كنت أحسُّ الدقائقَ

أمخضُ ثدي القفارْ

سرتُ

أمْضي من السّهم أمضي

عصرْتُ الحصى والغبار

كانتْ الأرضُ أضيق من ظلّ رُمْحيَ- مُتُّ

سمعتُ العقارب كيف تصيءُ، هديت القطا في المجاهل-

مُتُّ، تلبدت بالأرض أكثر صبراً من الأرض- متُ

.. انكبْتُ على كاهل الريحِ

صليتُ

وشوشتُ حتى الحجار"ص33

إنه يتمتع بكفاءة مذهلة.. يتابع سيره، يعض الحصى ويشق البراري بصبر وجلد الإبل المسافرة في الصحاري، وتُبعث الحياة في الصقر وهو يصعد نحو القمة، ليُبعث من جديد، إنه يهيء "رماد الفينيق" لينثره فوق الفرات، والحجارة، والبراري القاحلة، الميتة، لتُبعث ولتزدهر:

"صاعدٌ لبروج التحولِ حيث الفجيعةُ

حيث يساقط الرّمادُ

حيث يستيقظُ النشيجُ وينطفئ السندبادُ"ص34

ثم يتمنّى "الصقر" لو أنه يمتلك القدرة على تغيير الفصول ليمدّ الفرات إليه

"ماءً أخضر كالزيتون" ويجعل من كل "حجرٍ" سحابة" تمطر فوق الشام والفرات" توقاً إلى حالة الخصب والطمأنينة في ظل تلك الأمجاد التي تبخرت.. وضاعت..

هنا يدخل "الصقر" إلى عالمه الداخلي، عالم الحلم والأمنيات في "بادية العروق" وفي "مدائن السريرة" يصنع تاريخه بيديه من جديد، يجتاح الضحى ويكشف المجهول، ويستزيد معرفة وإصراراً ليُبعث الفينيق من رماده:

"والصّقر في متاهه، في يأسه الخلاّقْ
يبني على الذروة في نهاية الأعماقْ
أندلس الأعماق
أندلس الطالعة من دمشقْ
يحمل للغرب حصاد الشرق" ص40

ويتداخل الزمن والشاعر والشخصية في الحكاية، ويمتزج الأسطوري بالواقعي، والذات التاريخية بالذات الراهنة، وتتعدد الأمكنة حسب معطياتها ورموزها، ودلالاتها التاريخية: من بغداد إلى دمشق إلى الأندلس، حيث "هدأت صيحة الرجوع" بعد أن استقر "الصّقر" في غرناطة، ليبدأ معاناة من نوع آخر، يبثّ فيها حنيناً جارفاً إلى دمشق، إلى أمجاد الأوائل من بني أميّة:

"هدأتْ صيحة الرجوع:
-نغم جارح في القرار
-إن جسمي ومالكيه بأرضٍ
وفؤادي ومالكيه بأرضِ"ص46*

إن الصقر يدرك، عبر إحساسه بالاغتراب، أنه غريب فوق أرض غريبة، مهما تحقق له من مجد، هذا المجد المؤقت الذي ليس له جذور:

"هدأت صيحة الرجوع
أسألُها – دمشق لا تجيبْ
لا تنقذ الغريبْ"ص45

دمشق البعيدة الآن، تتحول عبر مخاض الولادة الثانية إلى حلم ميئوس منه، ولهذا ترى في "تحولات الصقر" لازمة ثابتة تتكرر في فصل الدمع، وتنطوي على

---

* من شعر عبد الرحمن الداخل /صقر قريش/

شيء من اليأس، والتسليم بالحالة الراهنة.. /هدأت صيحة الرجوع/.. ومن ثم الانطلاق نحو الولادة الجديدة في فصل /الصعود إلى أبراج الموت/ حيث يرتقي أدونيس بفنية عالية إلى جدلية اللغة والفكر والفن، جدلية الحياة والموت:

"من حجرٍ يصير ياسمينهْ
يحبل صمت الأرض بالأغاني
وتُولدُ المدينةْ"

ويجتاز الصقر مرحلة المخاض إلى مرحلة التكوين، وأصبح يعرف الآن كيف يمزج العصور.. ويحيلها إلى قصيدة أو ثورة أو حلم (ص29)

وفي الطريق إلى القمة.. تخضرّ الحياة، تنكشف الأشياء وتغسل جرار الدموع جبين الصباح.. والسحابة تسرع في سيرها، حاملة الخصوبة- كل شيء يتحرك نحو الحياة...، لقد تمت الولادة الجديدة، بعد الموت الذي بدأت به الحكاية القصيدة، حيث تدخل مع /فصل الصورة القديمة/ فصلاً من أجمل وأبهى لحظاتها، إذ يمتزج فيها التأمل الفلسفي بالزمن الماضي والراهن عبر تداعيات الصقر، المحمولة على الصورة الشعرية الخلاقة، والأخيلة المتدفقة، لتصل إلى الذروة الدرامية، عبر جدلية الموت والحياة، فماذا بعد ذلك.. ماذا بعد هذا المجد الأندلسي..؟، إنه:

"زمنٌ ينتهي، وخيولٌ من الفجر محلولةُ الشكيمةْ
ترسمُ الصورة القديمةْ
في الضفاف الحزينة.. في آخر الصحارى" ص79

وهاجس الصقر في إحياء الموات يُدخله في عالم الحلم.. لينقله إلى بغداد / في رئة عصفور/ بعد أن عاش حالة النفي المزمن هذه، والتي صنعت منه قوة الخلق والتجدّد.. بعد الهدم:

"جئت إلى بغداد
أخطو على سجادةٍ
بين خيوط الماء والأشجار
أسيرُ في أغواري البعيدة
ألبس وجه النار
أستنطق الأرض الفراتية" ص89

فماذا قالت الأرض الفراتية؟:

"أسمع في الأحجار
أغنية الفصول
أسمع ما تقول:..
-الزّمنُ اخضرّ، نما، وطالْ
أورق في الجدران والحصونْ
والزمنُ العيون:
قاماتُ أحجارٍ ربيعيةْ
في غابة الروح الفراتية.."ص93

وهذا يعني أن التاريخ لا يعرف التوقف، إنه الحركة الدائبة المستمرة في جدلية الموت والحياة، إنه الصورة التي تمزج الواقعي بالخيالي والفكري بالفني، خاصة في الفصل الأخير "فصل الأشجار" – مرثيات الصقر وشواهد على قبره* وهذا الفصل لا يحمل أي معنى للرثاء مطلقاً، بل ينتهي بصورة زوجةٍ حبلى تنتظر / في الصمت في التمزق المضيء /طفلها الذي سيولد، ولنكتشف أخيراً أن الصقر، وقد تحول إلى رمز الخلق والحركة والتجدد، لا يعرف الموت، مثل طائر الفينيق:

"وقيل: بعد القبر، شقّ القبرَ، ألقى
موته وطار
يبحث عن أمومةٍ/ في وطن الإنسان،
وقيل: كانت زوجة فقيرةْ
هنا وراء التلّة الصغيرة
حبلى
وبين الليل والنهارْ
في الصمت / في التمزق المضيءْ
تنتظر الطفل الذي يجيء"

أخيراً يمكن القول أن "الصقر وتحولاته" تشكل وحدة عضوية متكاملة على

---

* *انظر القصيدة كاملة، في الأعمال الكاملة المجلد الثاني: بيروت دار العودة ط2/ 1985/.*

طريق خلق سيرة ملحمية – في البحث عن الذات والوجود عبر جدلية الموت والحياة، دون إهمال العنصر القصصي لهذه السيرة التي تشكل عالم أدونيس الفني والفكري معاً، والتي تمنحه ريادة شعرية لم يثابر عليها لأسباب فنية وفكرية* ليست موضوع بحثنا الآن.

4–عبد الوهاب البياتي

– في انتظار الذي يأتي.. ولا يأتي!

"مسحة من الحزن والمرارة على وجهه، وثمة غبار أبيض، لعله من بقايا الارتحال والطواف والمنفى"*

عَبْرَ مغامرته الشعرية المتفردة، حقق البياتي إنجازات باهرة على صعيد الرؤية والبناء الفني للقصيدة، فمن قلب البساطة المدهشة ولدت قصائده مفعمة بالأصالة والعمق، موشاة بالصورة والرمز والدلالة، والرؤى المتنوعة، استقطرها الشاعر من قلب المعاناة.. من حالة النفي والاغتراب، ومفارقات هذا العالم وتناقضاته، معلناً عصيانه وتمرّده على الابتذال والسوقيه، والتعليب والاستسلام حاملاً هاجس البحث عن آفاق جديدة للقصيدة مسكوناً بالترحال والتاريخ.. والأساطير يثري تجربته /بعيداً عن هذا العالم وأعياده وصخب تجارته وساسته../ أحمل، كل ليلة عصاي وأرحل مع الطيور المهاجرة، في انتظار معجزة إنسانية تقع، والكلمات تعمل في صمتها، لتهبني هذه الشرارة الإنسانية، هذا الأمل، هذا الخيط من الدخان الذي أكتب فيه قصائدي، فالحرية ثقيلة وباهظة ومحرقة/**.

عبر هذه المغامرة المتنوعة برزت الحكاية الشعرية" لديه، كحالة متفردة في تجربته الغنية والمتشعبة، وهي أحد أهم إنجازاته الشعرية، فقد ارتكزت على العنصر الحكائي بلغة التكثيف الشعري واستقلالية العناصر الأخرى في معظمها كـ "الموت في الظهيرة– عذاب الحلاج– محنة أبي العلاء– عن وضاح اليمن – الحب والموت.. الخ" ومنها أيضاً قصيدته:

---

* *يراجع في هذا المجال كتاب "بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس"= د. علي الشرع– اتحاد الكتاب العرب– دمشق /1987/– حيث يتوصل في إحدى استنتاجاته الهامة إلى أن أدونيس /بدأ أكثر غموضاً وتعقيداً والتواءً في مراحله الشعرية المتأخرة/ ص/69/.*

- *الأعمال الكاملة – مجلد 1– المقدمة ص/هـ/ الطبعة الثالثة – دار العودة – بيروت*

** *الأعمال الكاملة – مجلد 2– ص/49/.*

"الرجل الذي كان يغني" –4) التي اقتربت إلى حدّ بعيد من "شنق زهران" في اختيار الشخصية – الرّمز والدلالة– والموقف الموضوعي للشاعر، وعناصر البناء الفني للحكاية. فزهران.. مثل ذلك الرجل الذي كان يغني، وكالخيّام أيضاً، يحبّ الحرية والحياة، ولم يتوان في تقديم حياته ثمناً لذلك، ومثلما زهران يغني للحياة، كان ذلك البطل الشعبي، على أبواب طهران يغني للحياة مستحضراً صوت الخيّام في الذاكرة:

"على أبواب طهران رأيناهُ

رأيناه

يغني

عمر الخيام، يا أخت ظنّناهُ

على جبهته جرحٌ عميقٌ، فاغرٌ فاهُ" م– ص406

ويتابع البياتي تجسيد شخصية بطله الشعبي، عبر تنامي الحدث الشعري، بالتكثيف والإيحاء.. حاملاً" صوت عمر الخيام" كدلالة على الصمود والتحدي.

إن البياتي يقدم لنا– عبر حكاية مكثفة– بطلاً ثورياً.. أصيلاً ينتقل به من الخاص الضيق، إلى العام الشمولي، وهذا البطل ليس أسطورياً ولا يحمل بعض أوهام العصر في التنظيرات والمماحكات السياسية، ولا يتخاذل أمام فكرة اللاجدوى من التضحية.

إنه ابن الشعب النقي.. البسيط.. العميق.. الذي يرتفع صوته بين سياط الجلاّدين، ورصاص القتلة.. نداً بسيطاً– يغني.. حاملاً صوت عمر الخيام– للإنسان وللمدينة التي يلفها الحزن، وظلام العرش وجلادي الحرس الملكي، وبلمسة شعرية بارعة.. وبسيطة يلتقط الشاعر صورة الموت البارد، الذي دوّى صداه في ساحات طهران ومساربها، كاتماً بذلك صوت خيام عصرنا، الشهيد:

و.. /دوت طلقةٌ، واختنقت في فمهِ الآهُ– على أبواب طهران رأيناه/

هنا يصل البياتي إلى ذروة العنصر الدرامي للحدث، وفي ذروة الحالة الشعرية.. مؤطراً القصيدة الحكاية بإحساس بطولي.. تفاؤلي، عبر تكرار بعض المقاطع الشعرية محققاً بذلك إدانة صارخة لأنظمة الاستبداد والقمع، بينما صوت المغني– صوت الشعب– يدوي عالياً، برغم دوّي الطلقات ونشر الرعب والإرهاب:

"على أبواب طهران رأيناه

يغني الشمس في الليل

يغني الموتَ والله

على جبهته جرح عميق، فاغرٌ فاهُ"

ويحقق هنا البياتي – عبر أصالة درامية وأداء فني عالٍ في تقديم عنصر القص، كجزء هام ورئيسي في بناء القصيدة – ما حققه عبد الصبور في ختام "شنق زهران" باجتياز الخوف والرعب، والتطلع دائماً نحو الغد، كي تورق الحياة بالأمل. وتنتصر على الموت، إلاّ أن تجربة البياتي لم تتوقف عند حدود معينة، أو تضع سقفاً شعرياً لها، بل راحت تزداد– عبر نضجها وتألقها كثافة وتعقيداً– تجوب عوالم الغربة من رحيل إلى رحيل، وتفك حصار الأزمنة والأمكنة، ترتاد المجهول، لتشكل عالماً شعرياً، لم يغادر أصالته، عبر تجربته الإنسانية، مخلصاً للمنابع الأولى التي تشكلت فيها ملامح طفولته وصباه*.

إن عالم البياتي موغل إلى حد كبير في روح الأسطورة والحضارة العريقة بين ضفتي دجلة والفرات، وأطلال بابل وسومر.. وطقوسها المدهشة في ممارسة الحياة، لذا، تميزت تجربته الشعرية بحرية الحركة والمغامرة باتجاه التجديد، فالبياتي يحاول دائماً أن يكسر المفاهيم المستقرة، ويتمرد على سكونية العالم والحياة، محققاً بذلك حرية الإبداع والاكتشاف، ليشكل في النهاية الشعر البياتي الخاص، والخاص جداً، وما العنصر الحكائي أو القصصي إلاّ جزء هام من تجربته الشعرية فقد اتخذت الحكاية الشعرية لديه أشكالاً متعددة، وبُنى فنية متنوعة، لكنها لم تراع العناصر المستقلة لبنية الحكاية الشعرية، فالبياتي يرفض أن يكون حيادياً، أو خارج النص، أو عدم التدخّل في عنصر القصة وبنية الحدث، فهو من هذه الناحية مشاغب محنّك، وجميل، وممتع، وهو أيضاً يميل إلى تضمين الحكاية الشعرية– أو عنصر القصّ في الحكاية– حواراً داخلياً أو ثنائياً، عبر تداخلٍ مثير للأزمنة الثلاثة وللضمائر الثلاثة، ولا شك أن لهذه الحواريات دورٌ بنائيٌ– كما في عذاب الحلاّج– والعنقاء– وغيرهما، لما فيه من الجمل الشعرية القصيرة المكثفة، الدّالة على مسار الحدث: تزداد تألقاً في بناء القصيدة الحكاية، عبر مجموعة من المحاور، التي تشكل في النهاية رؤيا شمولية لمضمون الحكاية ودلالاتها، من خلال مزج عناصرها الذاتية والموضوعية، التي تُعتبر إحدى نقاط التطور اللاحق للحكاية القصيدة في شعرنا المعاصر.

إن قسماً من هذا البناء الحواري لدى البياتي، تحوّل في أعماله الأخيرة–

---

* "تجربتي الشعرية" – عبد الوهاب البياتي– الأعمال الكاملة– م2–ط3– دار العودة– بيروت

وأقصد الحكاية الشعرية لديه– إلى بناء مكثف، ازداد تعقيداً وثقلاً.. وانقلب إلى الذات كلياً. وأصبح بناءً مثقلاً بالرمز الأسطوري والجدل الفلسفي الباطني في البناء الدرامي للحدث، أو للحالة الحديثة، ينتقل في النهاية إلى حالة جديدة من حالات الخلق المجرد، المستقل عن الذات، والداخل إليها متقمصاً مجموعة من الأقنعة* يحلّ فيها روحاً مرهفة، في محنة أبي العلاء وموت المتنبي، ثم يتوغل في الحضارات القديمة وطقوسها المثيرة.

إنه يقرأ في وجه المتنبي ملامحه، وفي تواريخ المدن الغابرة قصة مدينته "نيسابور الجديدة"– حصار طروادة"– "الموت في غرناطة" .. الخ، ويترجم هموم عصره في رفض" رهين المحبسين" للعالم، وعزوفه عنه، وفي مواقف "الحلاج" الشجاعة في مجابهته لزيف السلطة واستبدادها منتظراً الذي يأتي ولا يأتي": – سنتوقف عندها فيما بعد–

كل هذه المعاني والشخصيات والرموز والأشياء، تتحول بين يدي البياتي إلى مادة خصبة، يصوغ منها بنية جديدة متنوعة للحكاية الشعرية، تكاد لا تخلو عناصرها من معظم أعماله الشعرية، وهو بذلك يلجأ– كما أسلفت– إلى استخدام وابتكار بُنى متعددة، لتقديم الحكاية كعنصر رئيسي في البنية الفنية للقصيدة. لذا جاءت تجربة البياتي في هذا المضمار، تجربة ناضجة وفريدة في الشعر العربي المعاصر. فقد تجاوزت السّرد الوصفي لصالح عنصر القص وبلورته، من خلال الصورة الحسية ذات الأبعاد المتعددة، والحالة الحديثة المستمرة، بين جزئيات القصيدة التي تتحول بين يدي البياتي إلى جسدٍ مكتمل، يتفجر بالفن والحياة، ويتشح برداء جمالي تنبثق منه دلالات وعلاقات متشابكة وشديدة التعقيد، تفوق حجم الكلمة وتخرج عن معناها القاموسي المألوف، لتتحول إلى نبض جديد.. إلى فعل جديد يحمل رموزه ورؤاه، عبر التداخل والتقاطع المدهش بين الأزمنة والأصوات و"اللعنات"، ففي "موت المتنبي" لعنتان ترافقهما أربعة أصوات تتبادل سرد الرواية من زوايا متعددة ومتنوعة، تجسّد لنا قصة الشاعر، عبرَ تداخل الأزمنة والتنقل فيما بينها بحريةٍ مطلقة.

كذلك في "محنة أبي العلاء" و"عذاب الحلاج" فقد انصهر الشاعر معهما في عملية توحّد ناضجة بين الوجه والقناع، إلى درجة الانعتاق المؤقت من الذات، ما يفتأ أن يتفجر بتناول مأساة العصر وهمومه، وكأنه في عملية التوحّد الوجداني

---

* *الرؤيا في شعر البياتي د: محيي الدين صبحي– اتحاد الكتاب العرب– دمشق /1986/ وهو في مقدمة الكتب الهامة التي صدرت عن البياتي.*

هذه، يقول لنا: أن المأساة مزمنة وهي مستمرة:

"ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح

.. وأكلت خبزَ الجياعَ الكادحين زُمرُ الذئاب

وصائدو الذئاب

وخربت حديقة الصباح

السّحب السوداء والأمطار والرياح

وأوحش الخريف فوق هذه الهضاب

وهو يدبّ في عروق شجر الزّقوم

في خمائل الضباب" ص147-م2

بهذا المعنى تنطوي التجربة الشعرية لدى البياتي على علاقة جدلية وجمالية، بين مأساة الشاعر ومأساة الحلاج، تعمق في وجداننا الإحساس بهموم العصر.

ويستمر البياتي في رحلته متقمصاً شخصية أبي العلاء في محنته والقصيدتان تشتركان في الكثير من الرؤى والأفكار، فإذا كان أبو العلاء قد جعل من عزلته وسيلة للرفض والاحتجاج على فساد العالم الأرضي، فإن عزلة الحلاج، الصوفي الشجاع، دفع حياته ثمناً لمجابهة هذا الفساد.

إلاّ أن البناء الفني لكل من القصيدتين له فرادته وفنيته العالية، التي تميز بها البياتي في بناء الحكاية الشعرية المتطورة في بنية القصيدة، حتى ولو تعددت القواسم المشتركة في موضوع الحكاية أو القصة، فبالرغم من أن القصيدتين تشتركان في عملية التقطيع /لعب دوراً فنياً في بناء الحكاية القصيدة/، نلاحظ أن "مأساة الحلاج" اعتمدت على النمو الدرامي للحدث..، تصاعد تدريجياً نحو الذروة التي ما يلبث الشاعر أن يكسر حدّتها، بغية الخروج من المأساة بشيء من الخطابة المسرحية:

"ستكبر الأشجار

سنلتقي بعد غدٍ في هيكل الأنوار

فالزيت في المصباح لن يجفّ. والموعدُ لن يفوت

والجرحُ لن يبرأ، والبذرةُ لن تموت"156م2

لكن محنة "أبي العلاء" تتكوّن من مجموعة متعددة من المواقف، عبْرَ مسار أفقي، لا رأسي- يتوالد بشكل متتابع، يبلور المأساة عَبْرَ نسقٍ شعري هادئ،

ينطوي على موقفٍ فيه من حكمة أبي العلاء وفلسفته بما يعبر عن وجه المأساة المزمنة التي يعيشها الشاعر والإنسان في عالمنا المعاصر:

"لمن تُغني هذه الجنادب؟

لمن تضيء هذه الكواكبْ؟

لمن تدق هذه الأجراس

وأين يمضي الناس"ص161 م2

إن عالم البياتي الشعري – ومنه تطوّر الحكاية الشعرية– قد حقق إنجازاً فنياً هاماً في العلاقة الجدلية الناضجة بين الفكر والفن، بين العام والخاص، بين الماضي والحاضر، ورؤى المستقبل. بين الواقعي والأسطوري عبر بنية فنية نسجتها التجربة المتفردة لدى البياتي، كمادة غنية وخصبة، منحته عوالم متعددة متفجرة بالحياة والمعاناة الإنسانية عبر التاريخ، قديمة وحديثة، بدءاً من "موت المتنبي– وعذاب الحلاج– ومحنة رهين المحبسين– ورحلة الخيام مروراً بـ لوركا وكامي هاملت وسبارتاكوس، والإسكندرية... وجيفارا... ثم إرم ذات العماد– وبابل ودمشق ونيسابور وغرناطة وأور.. إلى مغامرات السندباد وأشياء من ألف ليلة وليلة.. إلخ".

إنه من خلالها، وعلى أنقاضها، يبني عالمه.. يحلم بالحرية.. ويجتاحه جنون الشوق إلى رؤية "بابل" وهي تنهض من احتراقها.. لتتحول إلى مدينة الحلم والحرية والعدالة.

إلاّ أن البياتي يبلغ الذروة في قصيدته المدهشة "الذي يأتي ولا يأتي".

–سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية ... الذي عاش في كل العصور منتظراً الذي يأتي.. ولا يأتي،(#) والسيرة هنا تعني الحكاية..، وهي في حقيقتها الكبرى تعني البحث عن الذات والمعرفة، وخلق الرؤيا الشمولية لهذا الوجود، وهكذا كانت سيرة الخيام، في وجه البياتي، منتظراً الذي يأتي.. ولا يأتي.

ونظراً لأهميتها القصوى في تجربة البياتي الشعرية، ولمكانتها في البناء الشعري الملحمي الذاتي سنتوقف معها قليلاً.

تتكون القصيدة من ثمانية عشر مقطعاً. ولكل مقطع عنوان، وهو في الحقيقة يمكن أن يكون قصيدة، لها استقلال نسبي، يعبّر عن حالة "حدثية أو

الذي يأتي ولا يأتي"– دار العودة– الأعمال الكاملة م2– وهذه العبارة دوّنها البياتي في مقدمة الديوان ص/209/.

نفسية أو وصفية في نسقٍ زمني متواصل، دون ترجيع أو تداخل أزمنة خارجية.

ويتضح من العنوان جوهر الانتظار الموحش.. الحزين.. بفعل مضارع "يأتي" معلناً بداية الولادة والخروج مما نحن فيه، إنه يولد ولا نكاد نحس بميلاده.. إنه يمرّ كسحابة شفيفة، أو كوهج خفي، إلاّ أنه "لا يأتي"، وهي حالة النفي التي تعيد ذلك الانطلاق إلى حالة الانعدام، إلى الظلمة: /واحترقت أوراقنا الخضراء في الحديقة المعطار– والعندليب طار/

لكن هذا النفي الخالي من اليقين– في أنه لن يأتي – يوفّر ظلالاً من الأمل في مجيئه، عبر حالة الانتظار والخوف من ذلك الذي قد.. "يأتي ولا يأتي" فتستحيل الآمال التي بنيناها أوهاماً، تتأرجح بين الشك واليقين، اخترعها جنوننا، لتسقط ثانية في جحيم نيسابور.

هكذا تنسحب هذه الحالة – على امتداد القصيدة الحكاية– حالة الانتظار والقلق والخوف من الذي "يأتي.. ولا يأتي"

هذا الإيقاع الداخلي النفسي، أو الباطني كما سماه البياتي، سوف يخلق توتراً عميقاً، يعيش في كل الصور والرموز التي تقدمها القصيدة على مدار الثمانية عشر مقطعاً، وسنظل في خوفٍ متوجسين طيلة القصيدة، خشية أن نكتشف فجأة، أن هذا الذي يأتي قد يتحول إلى حلم كاذب.. أو مجرّد سراب في مسيرة حياتنا المتصحّرة؟!

تبدأ القصيدة بـ "صورة على الغلاف"، فنقرأ الماضي والحاضر والمستقبل ثم نرى الطفولة بسعادتها تحلم – رغم جحيم نيسابور– بالمدينة الفاضلة البعيدة لكن نيسابور يبصق في وجهها الغزاة /وضاجعوها وهي في المخاض/ والقمر يحلم في بأس ببطن الحوت/– /والأرنب المذعور في الغسق تنهشه الكلاب/ /ويغرق النهار في البحيرة الكبيرة/– /ولوركا يُجرّ واقفاً للموت في الميلاد/ ثم يمرّ الزمن /كبرت يا خيام/ والذي يأتي.. لم يأت بعد:

(يأتي ولا يأتي، أراه مقبلاً ولا أراه

تشير لي يداه

من شاطئ الموت الذي يبدأ حيث تبدأ الحياه) ص232م2

ثم نرى كلاب الزمان تُمرّغ في الوحل.. تقبل أحذية الملوك والمارقين الخونة، بينما البذور "في باطن الأرض التي تنتظر النشور" فتحت عيونها".. وشقّت دربها للنور والهواء"، من بين "هذه الخرائب الكئيبة":

"لكنّما عشتار
ظلّت على الجدار
مقطوعة اليدين، يعلو وجهها التراب
والصمت والأعشاب" ص238م2

ثم نرى "أورفيوس" يبحث عن محبوبته" عائشة" في العالم السفلي، فتفرّ من عينيه في تلك السراديب المظلمة، ونرى السندباد يباع في المزاد" من يشتري عبداً طروباً؟" ثم يأتي الموت، هذا "الثعلب العجوز" الملتحي بالورق الأصفر والرموز، ينشر في الأرض الخراب:

"يفتض كل ليلة عذراء
يفترس النعاج والأطفال
يرضع ثدي هذه الشمطاء
يغدر بالعشاق
يضحك مزهواً من الأعماق
يرفس في حافره السماء" ص246م2

ويخفت النور، يموت المغني، وحفيد هوميروس، وتغرق سفن الحياة وتختفي بابل، وروما وطيبه.. وتتعب فوق الأطلال الغربان، لنرى وريث هذا العالم – الإنسان– يموت في ذله كالكلب بالمجان:

"يحوم حول سوره عريان
فاكهة محرّمة
ومدن بلا ربيع، مظلمة..
"وريث هذا العالم المدفون في الأعماق
يلهث مهزوماً على قارعة الطريق
يحمل وجه هالكٍ غريق
ينام في المقهى، ككلب جائعٍ، أفاق" ص251–م 2

ويعمّ الظلام شوارع المدن، الغالبة والمغلوبة، ويتحول الليل إلى مغارة تراكمت فيها /جماجم الموتى، كتاب أصفر، قيثارة– نقش على الحائط، طير ميّت، عبارة، مكتوبة بالدم فوق هذه الحجارة:

"عديدةٌ أفراح هذا العالم الكبير:

عريُ السماء الأبدي الأزرق المثيْر

عذوبةُ الخريفْ

السّمكُ الفضيّ في البحارْ

المعدنُ الخسيسُ فوقَ النارْ

الفجرُ والنساءُ والأفكارْ"

ونرفع أعيننا إلى السماء، بحثاً عن الكلمة المفقودة.. عن الفرح، عن شرارة تضيء نيسابور وتغسل وجهها البليد الشاحب المقهور–، فنرى وهج "خيط النور" الذي بدأ ينبعث من دم الشهداء الذين لا يحصى عددهم؛ فالبشر الفانون "في الظهيرة"/ يمارسون لعبة الحياة:

((يحترقون ليضيئوا: شرف الإنسان

أن لا يموت راكعاً منسحقاً مهان))

هكذا يكمل الزمن دورته /زمن القصيدة/ ليقفل القوس على النداء /الأمل/ في انتظار الذي يأتي.. ولا يأتي، لتظل تلك الأمنية حيَّةً، لعلها تتجمع أجزاء تلك الصورة الممزقة، فتنحسر ظلال الخراب والموت عنها، ويندكّ جدار الظلم والزيف والفساد،:

(لو جُمعتْ أجزاءُ هذي الصورة الممزقةْ

إذنْ لَقامَتْ بابلُ المحترقةْ.

.. وابْتَسَمتْ عشتارْ

وهي على سرير تداعبُ القيثارْ

... لو جُمعتْ لاندَلَعتْ شرارةْ

في هذه الهياكل المنهارةْ

...وولد الإنسانْ.

من زبد البحرِ وقرارةِ الأمواجْ

من وَجَعِ الأرضِ ومن تكسُّرِ الزجاجْ) ص262-263م2

بهذا المعنى نستخلص هيكل القصيدة، المبني على /الصورة التي على الغلاف/ –المقطع الأول– ويقابلها على الوجه الآخر /الصورة والظل/– المقطع

ما قبل الأخير* .

صورتان لصيغة واحدة.. هي الكون.. هي الحياة.. هي نحن/ الوجود الإنساني/ نراها مجتمعة حين ينال منا سحرُ الشِّعر والفلسفة، والرؤى، حين نتوغل في أجزاء القصيدة وتعرجاتها المتشابكة –عبر صراع مرير– في انتظار الذي يأتي.. ولا يأتي؛ ننصِتُ إلى إيقاعاتها الحزينة الهادئة؛ الغاضبة كنذير العاصفة؛ المتوترة بطبيعة التجربة الخلاّقة للشاعر؛ تلك التي تطير بأرواحنا الممزقة إلى حالةٍ من التأمل الفلسفي العميق للأسطورة والواقع معاً؛ عبر تلك الصور الخصبة، المتنوعة، التي تعرض نفسها من خلال شخصيات إنسانية بصيغة الفرد، لا تلبث أن تتحول إلى رموز جماعية، تلامس الواقع المعاش، كما في شخصية "الخيام– وعائشة– ولوركا– وسقراط" ثم شخصيات تاريخية أسطورية متنوعة، وغزيرة في القصيدة: "عشتار– أورفيوس، أوزوريس شهريار– بوذا.. الخ".

كل هذه الشخصيات الواقعية والأسطورية تذوب في الرمز الاجتماعي المعاصر، فالقصيدة –رغم قسوتها– تشيد بالإنسان، حتى وهو في ذلّه الاجتماعي والكوني، وتستفزه لاسترداد كرامته، ومسح غبار الذّل والمهانة عن وجهه، وتحاول أن تَدلَّهُ من أين يمسك بـ "خيط النور" لتخرجه من حالة الانتظار.. حالة التأرجح بين الشك واليقين.. بين الذي يأتي.. ولا يأتي؛ عبر معادلةٍ حادةِ الوعي، بفلسفة الزمن المركب من مجموعة عناصر "حكائية" أسطورية واقعية –تدخلت جميعها، لتقدم لنا نتاج معاناة عميقة.. ولَّدت نزيفاً من القلق الكوني، الواقعي، لدى الشاعر، جعله يمسك باللحظة التي تحدّد مكان الحالة في تيار الزمن الدافق في اللابداية واللانهاية... كالذي يأتي.. ولا يأتي.

ولا شك أن هذا النوع من الوعي بزمنٍ لا ضفاف له، يُغني حالة التأمل الفكري والفلسفي، التي اجتاحت القصيدة، انطلاقاً من حالة الانتظار الذي لا نهاية له؛ مما يخلق إشكالية في التساؤل عن مدى علاقة هذه القصيدة بالحكاية، وهذا يتطلب منّا وقفة أخرى مع القصيدة؛ نظراً لأهميتها وثرائها بكل معطيات الشعر العظيم: في تعدد الرؤى الفكرية والفلسفية؛ وبنائها الملحمي –عن طريق

---

* *المقطع الأخير بعنوان "تسع رباعيات" وهي عصارة التجربة الإنسانية للشاعر المقنع بالخيام. وهذه الرباعيات جاءت بناءً مستقلاً.. لكنها صدىً للسيرة الذاتية الباطنية للخيام، ولتأخذ شكلها من طبيعة بطل السيرة– صاحب الرباعيات المشهورة وقد يرمز عدد الرباعيات التسع إلى أشهر الحمل التسعة قبل الولادة. وعلى أية حال. فهي زائدة عن بنية السرد الفني للسيرة "الحكاية"، وتستحق دراسة مستقلة لما تحملهُ من أفكار ورؤى فلسفية تأملية في الكون والوجود الإنساني، وعذابات العصر وصراعاته المزمنة.*

القناع– وعبر سيرة ذاتية لشاعر عظيم، ولأنها أيضاً زاخرة بحكايات وأساطير متعددة، ضمن حكاية واحدة ذات خصوصية فنية يتفرّد بها البياتي بين الرّواد الأوائل في حركة التجديد الشعري المعاصرة.

انطلاقاً.. أعود إلى الزمن داخل القصيدة، وأعني الزمن الحكائي أو الروائي– إذ لا يوجد حكاية أو سيرة بدون رواية أو أزمنة وأمكنة، يتداخل فيها الشكل والمضمون كنسيج جمالي وفني، يبرز في بناء القصيدة بدرجة عالية من النضج والتفرّد، مما جعل الشاعر يبتعد عن الشكل الروائي –الحكائي– التقليدي، في تسلسل الأحداث بانسيابية وصفية للعناصر الخارجية، تتعاقب كما حدثت، دون الرجوع إلى ماضٍ أو القفز إلى مستقبل، أو الدخول في حلم عبر عملية تداخل بنائي في لحظة الخلق الإبداعي، كما في الذي يأتي ولا يأتي.

في القصيدة نتلمس السمة الأساسية للحاضر "يأتي"، عبر حالة انتظار مستمرة، تبعث فينا الأمل بوصول القادم.. الناهض من رماد المدن المحترقة، لكننا، في اللحظة ذاتها، نتلمّس حالة النفي، وننتظر النهاية المحتومة "لا يأتي".

إذن نحن نعيش ازدواجية اللحظة، ازدواجية الزمن واشتباكه، مما سيخلق مفارقات، وتداخلات شديدة العمق داخل اللعبة.. لعبة الزمن الروائي في القصيدة، سواء في استرجاع الماضي، أو في استشفاف المستقبل، أو عبر حلم تتداخل فيه جميع الأزمنة –بدءاً من صورة على الغلاف ونهاية بـ "الصورة والظل"–.

نقتطف صوراً من الماضي:

((كان على جواده بسيفهِ البتّار– يمزقُ
الكفارْ –وكانت القلاع– تنهار تحت
ضربات العزّل الجياع)) 213 م2

ثم صوراً من الحاضر –الواقع–، وهذه الصور تحمل دلالاتها الفكرية وتتعلق بمرجعية تاريخية أُسقطت على الحاضر.

((لكّنما السفينة –عادتْ مع المساء للمدينة–
تحمل فوق ظهرها الشّحاذ– مقوّس الظهرِ
بلا عيون –الجثث المبقورة العيون–
تسدّ هذا الشارع الملعون.
ثم في صورة أخرى: (–كل الغزاةِ مرّوا من هنا بنيسابور))

وهكذا تتحول "نيسابور الجحيم" إلى بغي //كل الغزاة بصقوا في وجهها المجدور– وضاجعوها وهي في المخاض– مدينة ثرثارة– ضرائب كئيبة. نفق مسدود– ساحة إعدام– قمر أعمى ببطن الحوت–هياكل منهارة– غارقة في الوحل– يزحف الدود على وجهها المجدور– نفاية غريقة– والساسة المحترفون ينجِّرون خشب التابوت– مع سادة هذا العالم المنهوك//.

هذا هو الواقع، براهنيته الفجائعية،.. صورٌ تزخر بالقمع والخراب والموت. //الموت في كل مكان// يضرب حصاراً على الجميع// والكل قبض الريح//.

غير أننا قبل أن نستشف رؤية المستقبل، نلحظ أن الشاعر يمهد في نفس المقطع الافتتاحي "الصورة على الغلاف"؛ صورة الفارس على صهوة جواده ممتشقاً سيفه البتّار؛ تمهيداً لم يأت عبثاً، بل ليهدم تلك القلاع والهياكل، وليغسل ذلك الوجه المجدور، وليمسح الكآبة والخراب عن نيسابور، ولتخلع عن كاهلها "عباءة الرماد"، فتولد الحقيقة من هذه النفاية الغريقة.

إنه يرى //مغارة في داخلها بحر –محارة تنام فيها امرأة–:

–أرى البذور فتحت عيونها في باطن الأرض، وشقت دربها للنور والحياة.

إن هذا التمهيد يشير إلى المستقبل.. كزمنٍ آت، يعود إلى فعل "يأتي" كحالة انتظار، وهو مستمر في القصيدة منذ بدايتها: //أيتها السحابة لتغسلي ذوائب المدينة الثرثارة –وهذه القذارة– البشر الفانون يحطمون بيضة النسر ويولدون–و:

((أرى بعين الغيب نيسابور

تحوم حول رأسها النسور..))

وعبر تداخل الزمن /الماضي بالحاضر/ في إطار رؤية مستقبلة، يأتي الحلم ليكمل بناء الزمن الروائي في سيرة الخيام، عبر صور حسية وفكرية تتكئ على حالة الانتظار، "فالفجر في الدروب، ونحن في انتظار// المدينة الفاضلة البعيدة// – /لم يقف الشحاذ ولم يسند على رصيفها جبينه// ثم يحلم بالحقيقة// و "الحديقة" و "حقول النور" وبامرأة "تنام في محارة" و "صبية ناضرة البكارة".. وجنائن معلقة.. الخ.

إنه عالم مطهر من جميع الأوبئة والقذارة، والنفايات، التي تلمسناها في الواقع، إنها صورة مجتمع فاضل "نظيف" يصنع فردوسه المفقود، على الأرض.

لكن صورة الحلم –عبر تداخل الأزمنة الثلاثة– تأخذ بعداً نضالياً رئيساً، هو المحور التراجيدي أو الدرامي في سيرة الخيام: فمنذ بداية القصيدة– كان على

جواده بسيفه البتار، يمزق الكفار –متقدماً في كفاحه نحو المدينة الفاضلة البعيدة، باذلاً تضحيات كبيرة منذ الطفولة– بثمن الخبز اشتريت زنبقاً– بثمن الدواء صنعتُ تاجاً منه للمدينة الفاضلة البعيدة–؛ ثم يقفز من زمن الطفولة إلى زمن التجربة الإنسانية الأرحب.. إلى "حانة الأقدار" ليجد نفسه منفياً على أرصفة العالم //أنت في الغربة لا تحيا ولا تموت//.

وفي لحظة حرجة، يوضع الخيام المنفي أمام امتحان صعب، يبدو فيه عاجزاً عن الوصول إلى المدينة الفاضلة –أصابك السهم فلا مفر يا خيام– والخمر في الإناء– فعُبَّ ما تشاء، بغبّة السماء –في حانة الأقدار–.

لكنه رغم منفاه، رغم جحيم نيسابور، كان صوت داخلي يناديه من الأعماق:

((نارُ المجوسِ انطفأتْ
فأَوْقِدِ الفانوسْ
وابحث عن الفراشةْ
لعلها تطير في هذا الظلامِ الأخضرِ المسحورْ
واشْرَبْ ظلامَ النورْ
وحطّم الزّجاجةْ))

إن هذا المنفي الذي //في سنوات الغربة والترحال// كَبُرَ وشاب في //حانة الأقدار// وتجعدت ملامح وجهه، فانتقلت أحلامه إلى حالة احتضار// مات في داخلك النهر الذي أرضع نيسابور//... هذا المنفي المحاصر– فعبر هذا العالم الجواب –يحاول أن يغذي عجزه بكل بطولات الإنسانية، فيستحضر /الشاعر المقنع/ بطلاً شبيهاً له، عظيماً ومهاناً، هو الشهيد الذي يقدم دمه في سبيل الخروج من حالة الانتظار "يأتي.. ولا يأتي".

إن الشاعر المقنع /الشهيد/، يجد أحد رموزه في "لوركا" الذي يُجرُّ واقفاً للموت في الميلاد– ممهداً لهذا في المقاطع السابقة، برموز متعددة منها:

–الظبي في الصحراء–وراءه تجري كلاب الصيد في المساء–، ثم الأرنب المذعور– تنهشه الكلاب– يموت تحت قدم الصياد– مخضباً بدمه الأوراد– ص 222.

بعد ذلك، يبرز لوركا الرمز –بنفس الصفات ليستمر في حالة من التوحّد بين الشهيدين والشاعر– في المقطع التاسع "العودة إلى بابل":

((معجزة الإنسان أن يموت واقفاً وعيناه إلى النجوم
وأنفه مرفوع*
إن مات أو أودت به حرائق الأعداء
وأن يضيء الليل وهو يتلقّى ضربات القدر الغشوم)) 237م2

ثم ينتقل إلى التخصيص:

((فَعُدْ لنيسابور
لوجهها الآخر، يا مخمور
وَثُرْ على الطغاة والآلهة العمياء
والموتِ بالمجانِ والقضاء)) 242 م2

ومن حالة العجز والقلق والمهانة –عبر القصيدة السيرة– نتلمس حالة أخرى، تنمو في قلب الهزيمة.. في قلب الخوف هي التصميم على الانتصار:

// لا بد أن نختار– أن نقبض الريح وأن تدور الأصفار//

إنه الإصرار على الخروج من حالة اليأس والهزيمة إلى حالة التمرّد والتضحية..

لإنهاء حالة انتظار الذي "لا يأتي"؛ والتخلص من تلك النفايات التي تتراكم يوماً بعد يوم وتعرقل وصول القادم الآتي إلينا؛ لتنمو في تفاصيل حياتنا اليومية الأشياء الجميلة.. الإنسانية. من أجل الذي يأتي /المدينة الفاضلة/– ولا يأتي.. ذلك البعيد.

إن القصيدة –حين توفّر مثل هذا القلق، الذي يولّد مسؤولية عظمى تجاه مصير الإنسان –ماضيه وحاضره ومستقبله– هي التي تخلق الحافز العميق نحو ضرورة التغيير، والخروج من حالة العجز والانتظار.

إن الإحساس الخاص بالزمن، بكل مستوياته الثلاث، يحمل قلق المسؤولية الذي يخلق رباطاً متيناً لا ينفصم بين الإنسان –أي إنسان– وبين النضال الإنساني بكافة أشكاله، من أجل "الذي يأتي ولا يأتي"،.. تلك القصيدة التي جمعت بين الحكاية والسيرة والأسطورة، عبر نفس ملحمي لسيرة ذاتية تناولت الكون والمجتمع وما بينهما، برؤية فلسفية أخاذة كان البياتي فيها رائداً ومبدعاً. لا

---

* *نلاحظ حالة التوحد الإنساني هنا في عبارة "معجزة الإنسان" إشارة إلى أن قضية الحرية هي قضية البشرية جمعاء.*

ينفكّ يجرّب ويتقدم نحو ذرى مجهولة.. يكتشفها، ويصيغها بروح الشاعر الخلاقة*.

5-محمود درويش

وتضاريس الحكاية

إن أية دراسة نقدية تتناول الحركة الشعرية المعاصرة وآفاق تطويرها لا يمكن لها أن تتجاهل شاعراً كبيراً كمحمود درويش،.. حيث يكاد شعره لا يخلو من أيّ مسامٍ من مسامات الوجود الإنساني، عبر خصوصية فكرية مصيرية تتمحور حول قضيته الفلسطينية.

فهذا الشاعر -على تنوع وغنى تجربته الشعرية الرائدة- لا يمكن قراءته بمعزلٍ عن قضيته.. حتى وهو يقدم لنا الحب بألوانه، والهندي الأحمر في عرسه الأخير. وسقوط غرناطة،.. فهو بمعنى من المعاني يكتب تاريخ القضية من داخلها، بكل تفاصيل النفي والموت والحروب.. بما في ذلك من حلم العودة والصمود، في التشبث بالأرض والالتصاق بترابها ورائحة زعترها وبرتقالها، بحيث أصبح هذا الشعر يشكل المرجع الأصدق في تأريخ المنطقة، والأقوى على البقاء، فالشعر العربي-والفلسطيني بشكل خاص- هو الأكثر تفاعلاً في تأريخ الحدث بنزاهة.. في المنطقة العربية.. عبر التاريخ كله، منذ امرؤ القيس حتى محمود درويش.

إضافة إلى ذلك، فإن تألّق محمود درويش في عالم الشعر، يلخص التجربة الشعرية المعاصرة في الشعر العربي، بما فيها من انعطافات فنية وفكرية كان درويش ولا يزال يشكل عصارتها الأساسية؛ وكأنه، في كل قصيدة يقدم انعطافة فنية ومضمونية جديدة في بناء القصيدة العربية، وهو إلى جانب ذلك، من أغزر الشعراء في تناول الحكاية الشعرية وتطويرها عبر التنوع البنائي للقصيدة الحكاية، حيث يأخذ عنصر القص لديه شكلاً آخر في قصيدته -يكاد يكون غير مستقر في القصيدة الواحدة لكثر تنوعه وخصبه وغناه الفكري والفني.

إنه عالم صاخب حقاً.. يضجّ بالفن العظيم والتنوع المدهش؛ وتكاد القصيدة /الحكاية/ لديه تكون فاتحة لأسلوب جديد، لم يكتشف بعد بدءاً من "سرحان يشرب

---

* *أنجزت هذه الدراسة ونُشرت في "الموقف الأدبي" قبل وفاة الشاعر بأقل من شهر.*

القهوة في الكافيتيريا" –5– قصيدة الخبز– أعراس– "كان ما سوف يكون–قصيدة الأرض–الجسر– أحمد الزعتر– مأساة النرجس وملهاة الفضة–.. إلى آخر ما قدمه في –لماذا تركت الحصان وحيداً*.

هذه القصائد وغيرها، التي جمعت بين روح الحكاية الشعبية وروح القص.. ونفس الشعر الملحمي. وكل ما يتمتع به الفن العظيم.. الشمولي، الذي لامس الاكتمال بشموخ وبهاء، فقد اكتسبت الحكاية الشعرية لدى درويش خصائص مميزة عن التي تعرفنا إليها عند "عبد الصبور" والآخرين. حيث اختفت عنده حدود التعريف أو التصوّر العام للمفهوم /مفهوم الحكاية الشعرية/ وسقطت عناصر كثيرة فنية، وظهرت بدلاً منها تكوينات فنية أخرى للحكاية الشعرية لديه، فاختلط الذاتي بالموضوعي والدرامي بالفلكلوري الشعبي، والسّرد القصصي بالنفس الملحمي، والرمزي بالأسطوري، والحوار المسرحي بالمنولوج الداخلي..

إنها بناء متطور وشمولي، يجمع بين الغنائية والمباشرة، بين الدلالة المتعددة الوجوه، والرموز والإيحاءات العصيّة، ويمزج بنسيج فني الأسطورة بالواقع عَبْرَ نمو تصاعدي، يصب في النهاية، في قناة الوحدة الفنية للقصيدة الحكاية، التي كثيراً ما تحمل سمات ومقومات البناء الملحمي بكافة أجزائها وتفاصيله المترابطة، المتداخلة، عبر الأزمنة والضمائر الثلاثة، ومشتقاتها.

إن قدرة درويش على التجسيد الفني، وخلق الصورة الحسية– البصرية والسمعية– قد أضْفَتْ على قصيدته /الحكاية/ بساطة عميقة، وأكسبته دلالات فنية وفكرية.. عبر تقنيات بنائية عالية، خاصة بعد أن انتقل من مرحلته الغنائية الأولى –ما قبل /1971/– إلى مرحلة جديدة أكثر عمقاً وأصالة، وهذا الانتقال لم يكن مصادفة، بل هو نابع من ضرورات فنية وحياتية تتعلق فيما أعتقد: بخروج الشاعر ونفيه من وطنه فلسطين أولاً، ثم إدراكه الفني بأن القصيدة الغنائية لم تعد قادرة على التعبير عن تجربته الفنية المتطورة، وإحساسه العميق بمأساة شعبه المشرّد؛ هذا الإحساس الذي يأخذ شكلاً آخر في التعبير عنه –وبسبب طبيعة الصراع التاريخي مع الصهيونية...، راح درويش يكتشف العنصر الحكائي والقصصي الهام في طبيعة التجربة، وفي بنية القصيدة، فكان الأكثر قدرة على تجسيد الحالة الراهنة وتفاعلها مع التجربة التاريخية للشعب الفلسطيني من جهة،

---

* *"أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي –خطبه الهندي الأحمر..– حجر كنعاني في البحر الميت.. الخ" في كل قصيدة حكاية.. لها خصوصية في البناء السّردي للحدث وتكاد تكون فاتحة جديدة لأسلوب جديد.*

والعالم الأسطوري والخرافي /المرتبط بالتوراة/، الذي تتخذه البنى العسكرية والسياسية "الإسرائيلية" مرتكزاً لمنطلقاتها في الفكر والممارسة من جهة أخرى*.

وتأتي قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لتشكل منعطفاً فنياً هاماً في شعر درويش –كما لدى أدونيس في –الصقر وتحولاته– ولدى البياتي في "الذي يأتي ولا يأتي"–، إلاّ أن تجربة درويش اللاحقة تتميز عن تجارب الآخرين بتمرّدها المستمر على شكل القصيدة، بنائيتها.. لغتها المتجددة الخلاقة، وفتح آفاق جديدة في بناء الحكاية الشعرية.

فسرحان يلخص الإنسان الفلسطيني المبعثر في الكون: قاتل ومقتول.

يرسمه درويش بروح القص والشِّعر معاً، على خارطة الوطن المسلوب عَبْرَ تيار الشعور والحوار الداخلي، والرمز، والسّرد المكثف، حيث تتداخل وتتقاطع الصور الحسية والأفكار والمشاعر، لتخلق مناخاً درامياً من الإحباط والضياع، ومرارة الواقع.

هذه الحالة هي التي تشكل بنية الحدث في القصيدة:

((يجيئون،
أبوائنا البحرُ، فاجأنا مطرٌ، لا إله سوى الله، فاجأنا
مطرٌ ورصاصٌ، هنا الأرضُ سجادةٌ، والحقائب
غربةْ!
يجيئون
فلتترجل كواكب تأتي بلا موعد، والظهور التي
استندت للخناجر مضطّرة للسقوط
وماذا حدث؟
أنت لا تعرف اليوم، لا لون، لا صوت، لا طعم
لا شكل.. يولد سرحان، يكبر سرحان،
يشرب خمراً ويشكرُ، يرسم قاتله، ويمزّق
صورته، ثم يقتله حين يأخذ شكلاً أخيراً

---

* للتوسع راجع /في الأدب الصهيوني/ –غسان كنفاني– الآثار الكاملة جـ4– دار الطليعة بيروت ط1 /1977/ وكتاب /السؤال والإجابة المستحيلة/ –اتحاد الكتاب العرب 1994 –دمشق– القسم الثالث.

ويرتاح سرحان)) ص 178 م2

منذ البداية ترسم القصيدة مناخها، الذي تمحور في عملية قتل مزدوجة، لا خيار للبطل سرحان فيه، وعملية القتل هذه هي الخط الدرامي المتدّرج في الحدث منذ بداية القصيدة وحتى نهايتها.

فسرحان الفلسطيني، الذي اغتال مرشح الرئاسة الأميركية "روبرت كيندي" يختفي عن الذاكرة والواقع، ليولد على يدي درويش كرمز.. كشخصية أدبية أسطورية داخل القصيدة، أخذت تتوالد –فيما بعد– في قصائده، بأشكال وسمات متعددة: –أحمد الزعتر– عودة الأسير– الخروج من ساحل المتوسط–.. الخ– وقصيدة "سرحان" هي تشكيل فني من نوع جديد في القص الشعري، ترسم الحدث والشخصية بشكل تدريجي، لا بداية لها ولا نهاية، إنها تقوم وسط فعلٍ محدد هو "القتل المزدوج" وهذا الفعل يثير الذاكرة، ويتوق إلى الحلم، كأسلوب للخلاص من الكابوس، من المأساة، فيختلط الماضي بالحاضر، بالمستقبل.. لا خيار للبطل فيه.

إنها حالة مستمرة في اختلاط الأزمنة، لذا ليس للقصيدة ذروة درامية، إذ لا وجود لصراع حتى يُحسم.. ولا وجود لعقدة تحتاج إلى حلّ. إنها حالة درامية مستمرة بنفس الوتيرة.

لذا.. تَحذْفُ القصيدة جميع العناصر الخارجية الموضوعية. ولا يبقى سوى التوتر الدرامي العنيف: صورٌ وأصواتٌ تتداخل وتتقاطع.. متنقلة بين الضمائر الثلاثة: –/ أبوابنا البحر.. – أبوك احتمى بالنصوص وجاء اللصوص...– ومن يومها كفّت الأمهات عن الصلوات، صرنا نقيس السماء بأغلانا..– وخطى الشهداء تبيد الغزاة..– وسرحان متهم بالضياع والعدمية–... –جلدي سجادة للوطن/–

فالزمن.. زمن القتل والنفي والتشرّد، مستمر في كل الأشياء، ويرسم سرحان قاتله، يمزق صورته، ثم يقتله حين يأخذ شكلاً آخر.

إن درويش يكاد يلخص الحدث والتاريخ في المقطع الأول من القصيدة، لكن حركة النصّ المتداخلة والمتنوعة، واستعمال الفعل المضارع منذ البداية وحتى النهاية، يسمح للقصيدة أن تبدأ ثانية دون انقطاع. وهذا تعبير ساطع آخر عن استمرار المأساة السّرحانية /الفلسطينية/: **يجيئون** –**ويكتب** سرحان على كم معطفه– سرحان **يكذب** حين **يقول** رضعت حليبك– سرحان يضحك في مطبخ الباخرة– وسرحان يحمل أرصفة ونوادي ومكتب حجز التذاكر– وسرحان **يعرف**

أكثر من لغةٍ وفتاة– وسرحان قطرة دم **تفتّش** عن جثة نسيتها– وسرحان **يشرب** قهوته... **ويضيع/.**

ثم تأتي خاتمة القصيدة لتؤكد استمرار الزمن في الفعل المضارع، ولتبدأ حكاية سرحان الفلسطيني من جديد، وبشكل آخر، وبأبعاد كفاحية أخرى:

((ويكتب سرحان شيئاً على كمّ معطفه، ثم تهرب
ذاكرة من ملفّ الجريمة.. تهرب.. تأخذ منقار
طائر.
وتزرع قطرةً من دم بمرج بن عامر)) 199 م 2

إن تتبع الحالة البنائية في الخط الدرامي الأفقي للحدث، نراهُ يستند إلى ثلاثة عناصر أساسية، تشكل في النهاية وحدة القصيدة الحكاية، في مناخها العام

–**العنصر الأول:** هو تفسير حالة النفي التي ولّدت لدى سرحان، الإحساس بالغربة والتشرد، يرافقانه في كل مكان، عبر مفردات وصور توحي بالترحال والاغتراب وعدم الاستقرار، كالأرصفة والنوادي ومطبخ الباخرة، ومكاتب السفر، والحقائب، حتى أن الأرض الفلسطينية تتحول إلى سجّادة يمكن أن تُسحب في أية لحظة من تحت قدميه.

((وسرحان يكذب حين يقول رضعتُ حليبكِ
سرحان من نَسْلِ تذكرةٍ، وتربّى بمطبخ باخرة لم تلامسه
مياهكِ.– ما سْمُكِ؟)) ص 180 م2
..((وسرحان يضحك في مطبخ الباخرة.
يعانق سائحة، والطريقُ بعيدٌ عن القدس والناصرةْ
وسرحان متهم بالضياع والعدمية. 184 م2

–**العنصر الثاني:** هو تفسير الوضع المتردّي الذي أدى إلى غربة سرحان وتشرّده مع باقي الفلسطينيين، في شتى بقاع الأرض.

إننا نحس بوجود الغزاة والطغاة، والأكاذيب وخدع السياسة، في جملة من المفردات، استخدمها درويش دونما انفعال أو هتافية: كالشرطي والحرس، والخادم الأسيوي– والبرلمان– ومنابر الخطابة– والبلاغات والتوصيات.. الخ.

((سألناهُ: سرحان عمَّا تساءلتَ
قال: اذهبوا، فَذَهبنا

إلى الأمهات اللواتي تزوّجن أعداءنا
وكنَّ ينادينَ شيئاً شبيهاً بأسمائنا
فيأتي الصّدى حرساً.
ينادين قمحاً
فيأتي الصدى حرساً
ينادين عدلاً
فيأتي الصدى حرساً
ينادين يافا
فيأتي الصدى حرساً
ومن يومها كفَّت الأمهات عن الصلوات. وصرنا
نقيس السّماء بأغلالنا.)) 183-184 م2

هذا المقطع يحاول أن يلخص المأساة في حذفٍ متعمد للتفاصيل. ضمن رؤية واعية للحاضر الذي هو في حقيقة الأمر ماضٍ مستتر في دلالات القصيدة ورموزها، كمقدمة تمهّد لاستنهاض الذاكرة والتاريخ، ثم الفعل، فيتحول الزمن – زمن القصيدة/ إلى حالة من التوحد بين الماضي والحاضر والمستقبل تتجسّد بواقع راهن.. مصاغاً بفعلٍ مضارع –منذ بداية القصيدة– كمؤشر يوحي بوقوع الفعل الآن. أو غداً. أو يتأرجح بين /الآن وغداً/ الحاضر والمستقبل. وهذا ما يؤكد أن القصيدة منذ لحظة تشكلها تبني زمناً، ومكاناً محكوماً بنتائجه سلفاً، يقوم على توتّر درامي عنيف أفقياً، حيث لا وجود لصراع بحاجة إلى البتّ فيه، أو لحدث يتنامى تدريجياً ليصل إلى ذروته المأساوية؛ إن القصيدة تتناول ذروة المأساة التي لا حدود لها– فيأتي الصدى حرساً..! نتائجها محددة سلفاً في النفي والتشرّد والموت.. /نقيس السماء بأغلالنا/

–**العنصر الثالث:** خاص بالوطن.. بالأرض. وبمجموع القيم الإنسانية النبيلة، حيث تشيد القصيدة وطناً من الشعر والحياة على الورق، فتتوحد الأرض ويولد الوطن في الذهن والواقع معاً؛ يرسم محمود درويش ملامحه، وحدوده، يشكل تضاريسه وموقعه: /نافذتان على البحر يا وطني تحذفان المنافي.. وأرجع (حلم قديم–جديد)، ثم تسأل القصيدة عن مدن وشوارع وأمكنة للإقامة:

((شوارع أخرى اختفت في مدينته (أخبرته الأغاني وعزلته ليلة العيد أن له

غرفة في مكان)-))... لتتحول الجغرافيا بكل تضاريسها- الحصى والتراب. والجسد. والماء والبحر- إلى رائحة بن، كعلاقة جدلية بين الأرض والإنسان.. بين سرحان والوطن وأسباب النفي، ثم استنهاض الذاكرة الحلم على الرغم من حالة القتل:

((ورائحة البن جغرافياً
ورائحة البن يَدْ
ورائحة البن صوت ينادي.. ويأخذ
رائحة البن صوت ومئذنة (ذات يوم تعود)
ورائحة البن ناي تزغرد في مياه المزاريب، ينكمش
الماء يوماً ويبقى الصدى))

هكذا يؤكد سرحان ارتباطه بهذا المستوى الرفيع من العلاقة النبيلة التي لا ينفكّ ارتباطها عن الوطن، إنه الحنين الدائم ولحظة التواصل الإنساني، ورائحة البن ناي تزغرد في المزاريب.. وصوتٌ ويدٌ ومئذنة،.. الخ.

وسرحان قطرة دم تفتش عن جثةٍ نسيتها.. عن جبهة نزفتها...

كل هذه الصور تشير إلى إصرار سرحان على العودة إلى الوطن والالتحام بالأرض،.. إنها علاقة انتماء تاريخي وثقافي ونفسي وجغرافي. إنها علاقة وجود بكل تفاصيله: صور محفورة في الذاكرة، لها قدسيتها ورونقها ووقعها في وجدان البشر، عبَّر عنها درويش بمفردات مستمدة من تضاريس الأرض والجسد، توحي بتمسّك سرحان بالوطن والأرض والثورة المقبلة/ صورة البحر والمطر.. وحقول أريحا.. ومرج بن عامر.. والقمح.. والمسيح.. والعدالة.. والعَلَمَ الوطني.. الخ:

((من الصعب أن تعزلوا
عصير الفواكه عن كريات دمي
... ولكنها وطني
من الصعب أن تجدوا فارقاً واحداً
بين حقل الذرة
وبين تجاعيد كفّي)) ص 190 م2

هنا يخرج سرحان عن إطار الحنين إلى إطار الفعل. يرى أن الحياة مستحيلة بعيداً عن الأرض. إنها الغذاء وكريات الدّم.. والحياة. وبدونها.. يعني الموت.

إنها صورة رائعة.. وخلاقة لعلاقة الإنسان المصيرية بالأرض /الوطن/، إلى درجة الانصهار بها:

((ولكنها وطني
في الحقيقة، والدّم متَّسعٌ للجميع
وخطُ الطباشير لا يكسرُ المطرَ المقبلاَ)) 191 م2

هنا يعلن الشاعر أن الدم الفلسطيني هو المطر القادم، الذي يمحو الطباشير الواهية، التي أقامها واستند إليها العدو، وستحيا الأرض، فانهمار قطرات الدماء التي تبحث عن شرايينها، وتبعث من جديد رائحة البن.. حياة.

وعبر هذه العلاقة الجدلية الخالدة بين سرحان والأرض /الوطن/، نراه يخوض حربين ضاريتين" سرحان كان أسير الحروب، وكان أسير السلاح" 197

"سرحان كان قتيل الحرب، وكان قتيل السلام –على حائط السَّبي يصطدم العلم الوطني بأحذية الحرس الملكي– وحربك حربان. حربكَ حربان)) 198

((وسرحان لا يتكلم. يرسم صورة قاتلة من جديد،
يمزقها، ثم يقتلها حين تأخذ شكلاً أخيراً..)) 198 م2

إن عليه أن يواجه غربته وما أفرزته من مآسي تتعلق بالحياة اليومية للشعب الفلسطيني وأن يواجه الطغاة المتكاثرين، والشرطي، والحرس الملكي، ومنابر الخطابة، التي تقصف الغزاة بالحروف السمينة المترهلة:

((وتناسل فينا الغزاة، تكاثر الطغاة، دم كالمياه
وليس تجفّفه غير سورةِ عمَّ وقبعة الشرطي
وخادمه الأسيوي..)) 183 م2
وتمضي السفينة، تبقى غريباً؛ جرحك مطبعة للبلاغات
والتوصيات. وباسمك تنتصر الأبجدية))

إنها إدانة تاريخية صريحة للغزاة الأجانب وللطغاة العرب على حد سواء. أولئك الطغاة الذين اتخذوا من الجرح الفلسطيني في الجسد العربي، مطيّة منحتهم مسوغاً رئيساً في الاستمرار بالحكم، والتعسف والطغيان، /كونهم دعاة تحرير؛ وهذا يعطيهم الحق بحرية التصرف بكل شيء/؛ ولم يتوان هؤلاء الطغاة عن ردْمِ الجرح بالخطب البلاغية والشعارات والأكاذيب والأوهام؛ ليختفي جوهر القضية الفلسطينية عن مساره الحقيقي في تحرير الأرض والإنسان.

ويبقى السؤال الملح يدويّ في عالم سرحان الداخلي:

((أتذهبُ صيحاتُنا عبثاً؟

كل يومٍ نموت، وتحترق الخطوات، وتولد عنقاء

ناقصة، ثم نحيا لنقتل ثانية))

– – – – –

... كيف أعانقُ حرّيتي – في الأغاني عبوديتي؟!

هكذا يرتقي محمود درويش إلى درجة عالية من الوعي الفني والفكري – ليرسم لنا، عبر شخصية سرحان– مستوى الفهم الذي ينبغي أن يكون للقضية، متمرّداً على ما هو كائن جامعاً خيوط المأساة كلها –أسبابها وعوامل النهوض والخروج منها– بقبضته؛ فسرحان هو القصيدة بأسرها، والقضية بأسرها.

إن شخصية تختصر التفاصيل والأيديولوجيا، وتشير عَبْرَ السّرد واختلاطه بحالة التوتر التي تحدد ملامح شخصية البطل، أنه صدى لكل الشخصيات –كما سبق وذكرت– صدى كل الشعب الفلسطيني. إنه جميع التفاصيل للقضية /في القصيدة الحكاية/ فسرحان يولد.. ثم يكبر..، يرسم قاتله، ويمزق صورته ليقتله حين يأخذ شكلاً آخر وسرحان حين يشرب قهوته يضيع بين رائحة " البن جغرافيا" وبين شكل القتلة، والغزاة والطغاة الذين يتوسدون التضاريس؛ ثم نرى سرحان شامخاً ناهضاً، يبحث عن "قطرة دم تفتش عن جبهة نزفتها، عن جثة نسيتها، سرحان هذا "قتيل الحروب وقتيل السلام أسيراً. وسجيناً، إنه قادم "يقيس الأرض والسماء بأغلاله":

((ويكتب سرحان شيئاً على كم معطفه، ثم تهرب ذاكرة

من ملف الجريمة.. تهرب.. تأخذ منقار

طائر.

وتزرع قطرةَ دمٍ بمرجِ بن عامرْ)) 199 م2

هكذا تأتي خاتمة القصيدة، لتبدأ من جديد، كحالة راهنة مفتوحة على الزمن القادم.. المستقبل، دون أن تنتهي حكاية سرحان.. قضيته، سيرته التي ستتحوّل إلى ملحمة الشعب الفلسطيني، في التطور اللاحق لأشكال النضال والتضحيات، والتي عبر عنها درويش بما يمتلك الفن من تجليات مدهشة فيما بعد –والأمثلة

كثيرة على ذلك*

أخيراً يمكن القول أن شاعراً كمحمود درويش لا يمكن أن يُقرأ قراءة واحدة، من جانب فني مضموني واحد، إنه بحاجة إلى قراءات متعددة ومتنوعة؛ تحمل حصانتها بذاتها، وبسعة اطلاعها ومعرفتها وثقافتها.

وما قدمته هنا ما هو إلاّ جانب واحد للقصيدة في علاقتها بالحكاية الشعرية وآفاق تطورها في /سرحان.../ أما الجوانب الأخرى–الهامة– كاللغة الدرويشية، وبناء الصور الحسية والفكرية، وغير ذلك. إلى جانب تنوع الإيقاع وتعدده. والموقف من الأيديولوجيا، والتاريخ... الخ؛ كل ذلك لم أتعرض له إلاّ بحدود ما تقتضيه هذه الدراسة.[1]

فشعر محمود درويش يحتاج إلى تخصص وتفرّد إذ هو–فيما أزعم– يشكل ذروة التجربة الشعرية العربية المعاصرة. وكأنه يكتب كل شيء.

إنه عالم شعري مليء بالانعطافات. ينفي سقوط الشعر وأزمته.

6– ((سعدي يوسف..

المنفي–في كل الأمكنة– إلى الشعر..))

الحديث عن بنية القصيدة الحكاية لدى سعدي يوسف، يظلّ ناقصاً إنْ لم نرصد بدايات تجربته الشعرية، رصداً مكثفاً وسريعاً، يكون بوابة العبور إلى عالمه الشعري/القصص الحكائي/ الزاخر؛ وإن يكن لم يحظ هذا الجانب بالدراسة والتحليل من قبل. على الرغم من أن سعدي يوسف يُعدُّ من الأوائل بين شعراء العربية المعاصرين، المجدّدين في الحركة الشعرية.

في مجموعته الأولى "القرصان" عَبَر بوابة المملكة الملتهبة وأَرْوِقَتِها، ثم اتجه إلى قاعة الشعر، يحاكي فحولها الكلاسيكيين، بما ينوه من صور بلاغية وبيانية، بلغةٍ أكثر معاصرة من لغتهم، معتمداً على أسلوب القصّ الشعري الذي شاع على

---

* *أعمال محمود درويش الأخيرة ترتقي بفن الحكاية المتطورة لدرجة لا يمكن فصلها عن الفن الملحمي الممزوج بالقص والسِّير والحكايات الشعبية والأسطورية– فهي كل هذا.*

(1) *–للتوسع يمكن العودة إلى كتاب: دراسات في نقد الشعر– الياس خوري– دار ابن رشد– بيروت ط1– /1979/ ص/121 إلى 156/.*

يد عدد من الشعراء العرب في لبنان وسوريا ومصر، إبّان الفترة التي سبقت ظهور الشعر الحر "شعر التفعيلة".

كانت القصيدة لديه– في "القرصان" و"أغنيات ليست للآخرين"[1] تبدأ وتنتهي بالمقطع الشعري المغلق على ذاته. لينتقل على مقطع شعري جديد، يكرر الدورة ذاتها؛ ومع أن القصيدة اعتمدت الحوار في"القرصان" لإكمال إطار الصورة، إلاّ أن الحوار هنا تحوّل إلى وصفٍ غير مقنع، مما أحدث ثغرة في أسلوب القص الحكائي لديهْ.

غير أنّه سرعان ما اجتاز تلك المرحلة بعد مجموعته الثانية/ أغنيات ليست للآخرين/، حيث بدأ يميل الشاعر نحو خلق الصورة البسيطة، ذات اللمحة الدّالة معتمداً في تكوينها على تفاصيل الأشياء في الحياة اليومية، مفعمة بالإيحاء والرمز بعيداً عن أوصاف المقارنة المبتذلة ومبالغتها؛ كالبيت، والشباك، والنخيل. الوردة والزهر والسوسن، والأوراق والزيت والخبز والشارع والسجن.. الخ[2]

إنه ينطلق مما حوله، ملتقطاً عناصره الفكرية والواقعية العميقة، بعيداً عن الصياغة العقلية التي تنتج الصورة المجرّدة، المبتذلة، أو النقل البصري للأشياء بكل هشاشتها؛ بل هو يعيد صياغتها بشكل أقرب إلى التوثيق؛ توثيق المرحلة، والمكان، والبشر الذين يعايشهم أو يتخيلهم /الأخضر بن يوسف/. فجاء شعرُهُ شعر أشياءٍ وأمكنة، كالرسم، قبل أن يكون شعر أفكار.

فحالة الاغتراب المستمرة لديه، لا يمكن أن تتخلى عن الأمكنة والأشياء والناس، عَبْرَ رحيلٍ مزمن تسرب إلى معظم نتاجهِ الشعري–إن لم نقل كلّه– وعلى وجه الخصوص في شعره القصصي. فجاءت مكونات القصيدة الحكاية عند سعدي مكونات واقعية ملموسة. وليست ذهنية ميتافيزيقية، وهمية، إنها تتظافر مع مفهوم التعبير عن عالمه الداخلي بصورة متميزة– كما عند أدونيس في–الصقر وتحولاته، ودرويش في /سرحان.../ متخذاً في التعبير عن أفكاره ومشاعره شكلاً حسياً مشخصاً/القناع/ أو مجسداً في تفاصيل الأشياء والحياة اليومية. وبذلك تكون الحكاية الشعرية عنده قد خرجت عن مسارها التقليدي، وأهملت أحد أهم

---

(1) القرصان صدرت عام /1952/– وهي عبارة عن قصيدة واحدة– الأعمال الكاملة– دار الفارابي و"أغنيات ليست للآخرين صدرت عام /1953/– لكنها تضم قصائد كتبت عام /1952/ الأعمال الكاملة–/1979/.

(2) "خصائص قصيدة سعدي يوسف الفنية– فاطمة المحسن– مجلة البديل– العدد/11/ (ص8 حتى 20" /1988/.

عناصرها وهو الموقف الموضوعي المحايد للشاعر في عملية السّرد الحكائي والبناء الدرامي كما لمسناه عند عبد الصبور في شنق زهران.

فإن كان شكل الحكاية عند صلاح عبد الصبور شكلاً موضوعياً محايداً في "شنق زهران"- كنموذج تقليدي متكامل للحكاية الشعرية، يُلاحظ أن غيره من الشعراء- بما فيهم عبد الصبور أيضاً- لم يتمكنوا في كثير من قصائدهم في الحفاظ على الموقف الموضوعي المحايد- كرواة للحدث- في بناء القصيدة الحكاية. إنما انتقلوا إلى موقف مشاركٍ داخل عملية السرد أو الحوار، أو القناع، في عملية تشخيص مدهشة لدى البعض، كما عند البياتي وعبد الصبور ودرويش وأدونيس، في تناولهم شخصيات تاريخية وفكرية، وفنية، كما عند غيرهم من الشعراء المساهمين في تحديث القصيدة العربية، وتصويرها الفني والفكري. ومنهم سعدي يوسف، فقد أخذ أسلوب الحكاية لديه منحى تطورياً نحو أسلوب القصة الحديثة بتعدد الأصوات وتداخلها في القصيدة الواحدة عن طريق "القناع" أو المشاركة عن طريق الحوار الداخلي، أو عبر الضمائر الثلاثة بشكل تداخلي أو تبادلي.

إلاّ أن سعدي يوسف كان شديد الارتباط بالمكان الذي يمكث فيه أو يغادره. صارت كل الأمكنة لديه مؤقتة، ومستمرة فيه بآن معاً. فنشأت القصيدة لديه على المكان والاغتراب. فجاءت معظم عناوين قصائده في "بعيداً عن السماء الأولى"[1] أسماء لمدن وأمكنة وشوارع وبحار، استقى منها الشاعر صورته الشعرية من قيمة المكان وجمالياته.

ولعل شغفه في المكان يعود إلى حالة الاغتراب المستمرة لديه.

تلك الحالة التي عبر عنها التوحيدي أبو حيان، بما لا يمكن منافسته بقولٍ آخر سوى بالشعر:

((هذا وصف غريبٍ نأى عن وطن بُنيَ بالماءِ والطين
وبَعُدَ عن أُلاَّفٍ له عَهْدُهُمْ الخشونةُ واللين.. فأين
أنت عن غريب قد طالت غربتُهُ وقَلَّ حظُّه ونصيبُه من حبيبه
وسكنه! وأين أنت من غريب لا سبيل له إلى الأوطان،
ولا طاقة به على الاستيطان؟ بل الغريبُ من هو في غربته

---

[1] *من عناوين القصائد: جزيرة الصقر- شط العرب- نقرة السلمان- العمادية- غرناطة- نافذة في المنزل الغربي- أسوار عكا-.*

غريبٌ..، الغريب من نطق وصفُهُ بالمحنة بعد المحنة..
إن حضر كان غائباً، وإن غاب كان حاضراً
هذا غريب لم يتزحزح عن مسقط رأسه، ولم يتزعزع عن
مهب أنفاسه، وأَغْرَبُ الغرباء من صار غريباً في وطنه،
وأَبْعَدُ البعداءِ من كان قريباً في محلّ قُربِه))[1]

وعبر تجربة الاغتراب أكّد سعدي يوسف حضوره الإنساني في شوارع المنفى وظلّ لصيق الصلة بالوطن عَبْرَ منظر متحرك، لهاجسه الشعري المتجدد، فأكسبتهُ تلك التجربة خبرةً أتاحت له قلق البحث، وإعادة النظر في تجربته الشعرية بين الحين والآخر؛ فبعد أن كانت القصيدة لديه خاضعة لبناء معماري، القافية والوزن، وضرورات الصنعة الشعرية: "القرصان- أغنيات ليست للآخرين.." تحولت بعد ذلك إلى فضاء مفتوح ومنضبط أيضاً، بجمالياته الفنية، صورةً وإيقاعاً شعرياً متنوعاً- بدءاً من قصائد مرثية /1965/- فحقّقت ذلك الامتلاء الروحي والفكري لذات الشاعر.

والانسجام بالتنوع الجمالي والفني في أشكال مضامين هذه التجربة المتميزة.

إنما الذي يعنينا الآن، تلك الميزة التي اتسمت بها قصصه الشعرية المتداخلة مع الحكاية كمفهوم منفتح، وغير مؤطّر؛ فهو في هذا الجانب- كما ذكرت منذ قليل- أحد رموز التجديد في حركة الشعر العربي المعاصر.

فالتجديد لديه، بالمعنى الحداثي للكلمة، هو امتداد مدروس ومتقن تاريخياً لمعطيات الزمن وصراعاته وكل تناقضاته الشعرية والحياتية- تراثاً وإبداعاً. فهو لا يبني القصيدة على أساس واهٍ، أو على أساس قَطْع الظاهرة الجديد، عن صلتها بالماضي؛ فجاء إلمامه بتقنية القصيدة ومعمارها الفني واعياً؛ ومدركاً لأبعادها التاريخية -العربية والعالمية- وخاصة في جانبه القصصي المتنوع في مجموعاته: /الأخضر بن يوسف ومشاغله/ نهايات الشمال الإفريقي/ بعيداً عن السماء الأولى/. وتكاد أعماله كلها تحمل هذا الجانب الهام بتنويعاته المختلفة. مستفيداً من مقومات وتقنيات القصة النثرية في التعامل مع أصل الحكاية/الحدث/ أو الزمان والمكان، حاملاً هاجس الحنين في غربةٍ وترحالٍ مستمرين، بعيداً عن شهقة النور الأولى.

---

[1] المقدمة بقلم طراد الكبيسي ص/7/- الأعمال الكاملة، 195-1977- دار الفارابي /1979/- بيروت.

ولعلّ الصورة الشعرية في مادته القصصية رسخت بعدي الحدث/الزمان والمكان/، يتداخلان أحياناً، ويلغى أحدهما الآخر في قصائد أخرى، ففي //عبور الوادي الكبير –6– تتداخل في السّرد ضمائر وأصوات متعددة، يم يبرز الحوار في القصيدة مصعّداً الخط الدرامي لحدث الرحيل عَبْرَ تداخل الأزمنة والأمكنة، ثم إسقاطها على الحاضر في حالة من وجع الغربة الدامي:

((بَعُدْنا عن النّخيل...

ها هي شمسُ القرى تمنحُ النّخيلَ غاباً من الريشِ أحمرَ

ها هي أكواخُنا:

–سعفةٌ نستظّلِ بها أو وقودٌ لبغضائنا–

كلها تهبطُ الأرضَ، كوخاً فكوخاً. وتلقي بها الأرضُ للماء..))

ويستمر تصويره لحدث الرحيل حاملاً ذكريات الطفولة:

((كنا نمدُّ لها شعرَ أطفالنا:

سروةٌ شَعرُ أطفالنا

امسكيها.. امسكينا بها..

غير أن المنازل مثل الطباشير تُمحى

من الأرض تمحى

وفي الماء تمحى

وها نحن بين المدى والسماء وحيدين..

..بَعُدْنا عن النخيل)) ص175

ثم ينتقل إلى حوار داخلي مع الذات أو الأرض، أو سيدة أخرى:

((هل تذكرين المنازل..؟

– تلك التي غادرتها السفينة؟

**** لا***

– حانة البحر في أُوْر

**** لا***

– دارتي في سمرقند

**** لا.....)) 176***

ويستمر الحوار حتى نهاية المقطع.. متوقفاً أمام المنازل المغلقة، والوجوه الشريدة المكتئبة؛ التي نسيت بقرطبة "الشرفة الأموية" كما تنسى اليوم حقائبها حين ترحل قسراً. وكأن الناس يحملون ذاكرة للنسيان:

((أو نتناسى متاعبنا وكتاب القصائد
يا أيّها الفارسُ المستحيلُ: تظلُّ المسافاتُ
تنأى، وفي مقلتيكَ تغورُ الشواطئُ
لا تكتئبْ فالحوافز فيها الشَّرارُ. وهذا
السبيلُ الحجارُ..))176

ومثلما حدث "للصقر" لدى أدونيس، يحدث الآن لهذا الفارس الذي يمتطي صهوة الريح.. مبتعداً عن النخيل؛ ثم يعبر برشلونة.. وغرناطة التي اقتحمتها خيول الشمال، محققاً –أي الشاعر– ذلك التناغم الجمالي للقصة الحكاية/بينها وبين قصيدة/ الصقر وتحولاته/ وكأن حالة الرحيل لدى العربي واحدةٌ عبر التاريخ، كما هي حالة الحنين المبرّح، إلى مسقط الرأس، إلى مكان الولادة الأول، منشأ الكون بالنسبة إليه.

تلك الحالة التي لا تخمد في صدره وفكره، مهما تبوّأ من مناصب وقمم خارج الوطن

((تصير المسافات لي رايةً... إن أهلي بعيدون
ولا تحمل الطير أخبارهم لي. ولا تحمل الطير.. أخبارنا))177

هكذا يتحول الرحيل، عبر المسافات الطويلة، إلى طقس يومي في حياة الشاعر، ما أن يحط في مكان حتى يرحل عنه قسراً أو ضيقاً.. أو لسبب آخر، فمنحته هذه الحالة صورة شعرية متحركة عَبْرَ علاقات جمالية بالطبيعة ومفرداتها من ألوان وأصوات وروائح، وكائنات أخرى:

((وغادرتُ منزلها.. كان في بابهِ القرطبيّ صنوبرةٌ
كنت أسمعُ نبضَ العصافير إذ تتنفَّسُ نائمةً
بين أفنانها والنجومِ الخفيضةِ.. أحسستُ
أن العصافير سوفَ تموت صباحاً..))178

وتتعدّد الأصوات في القصيدة، وتتداخل ضمائر السّرد في بناء قصصي، يكاد يكون محكماً، حتى النهاية، لولا الروح الخطابية التي تبدت في المقطع

الأخير، بصوت الضمير الأول:

((...دعوني أَقُلْ ما أشاء
دعوني أكُنْ ما أشاء
دعوني أَمُتْ. أو أَعِشْ نجمةً
فغرناطةُ العشقِ عريانةٌ وحدَها
إن غرناطةَ العشق عريانةٌ وحدها))180

هكذا يتعمق الحس الدرامي بالمأساة، مأساة الوجود الإنساني المخضب بالرحيل والنفي والموت، يقدمه سعدي عَبْرَ صور شعرية حسية متحركة مبنية على تفاصيل وجزئيات حياتنا اليومية المتحركة، برؤية بصرية عالية تلتقط الجوهري منها، لتشكل نقطة تحول في التقاط أطراف الحدث وصياغته شعراً، عبر صورة شاملة تحيط بكل الصور الجزئية وتفاصيلها. لتقول فكرتها. دون لغوٍ وإسرافٍ في اللغة أو تراكم زائد لصورٍ ومفرداتٍ قد تثقل بنيتها الفنية وتفقدها شيئاً من معنى الشعر وروحه. وقد تجلّى ذلك في كثير من قصائده مثل/ الأوراق- محاولة استيطان- رسائل جزائرية- تنويه- البحث عن خان أيوب- العمل اليومي- نافذة في المنزل الغربي- كابوس... الخ)).

ففي "كابوس" مثلاً: يصل الرجل الغريبُ المطارَ، ثم يتوجه مباشرة إلى فندق رطبٍ عتيق في //10 شارع لامورسيّير، الجزائر//-دقَّ الجرس- لكن أحداً لم يفتح الباب!.. ثمة إحساس عميق بالارتباك والغربة والضياع:

((كان من المطر الليلي شيء على الشارع الضيق
وعلى الشرفات الصغيرة كان يئن الجيرانيوم))

يَدُقُّ الجرس مرة أخرى.. لا جواب. كانت العتمة ما تزال تحمل رائحة التبغ والخمر والسكارى.. ورائحة المطر "وثياب الحبيبة".

ثم تتحول العتمة إلى جلد الحقيبة.. فتمتزج بالظلام.

يَدُّق الجرسَ ثالثة. //فجأة يُفتحُ الباب وحدَهُ//.. وكأنه يُفتح من تلقاء نفسه//يتسلقُ الممرَّ: //الممرُّ يدور على نفسه في الظلام//.

ويدور معه في الممر.. لا شيء غير الظلام ورائحة الرطوبة الثقيلة:

//ثم يَرْقَى على درجاتٍ تآكل فيها الحجرْ//. فيتحول المكان في الظلمة إلى شبه سرداب أو غرف سرية، تبعث فيه الخوف. يصبح هو الخوف.

وعَبْرَ الظلام تمتدّ يدٌ نحو الحقيبة، تسقط الحقيبة.. ويسقط معها الرجل الغريب مضرجاً بدمائهِ، ملفوفاً بعباءةٍ. لا يظهر من جثته سوى قدميه اللتين تنوشّان فوق السلم الحجري:

((وأمام ارتعاش المسافرْ
وأمام الظلام القديمْ
كان جسمُ القتيلْ
يتأرجحُ...
كان اتّساع العباءةْ
يتأرجحُ..
..عن قدميهِ اللّتين تنوشان، مشقوقتين
حجار السلالْم))174

هذه الصورة المفزعة لهذا الكابوس– الجريمة. أو الكابوس الحقيقة، أسهمت في إبراز معالمها صورٌ جزئية أخرى– كالفسيفساء في لوحة– لا تنفصل عنها بل هي أجزاء أساسية في تهيئة "المناخ" لإكمال لوحة وقوع الجريمة:

الفندق الرطب–المطر الذي جعل الناس يفرّون من الشوارع– وصوت الجيرانيوم الصاخب الذي قد يغطي صراخ القتيل إذا ما تهيأ له أن يصرخ– الحقيبة التي تمثل سبباً رئيساً لإغراء القاتل في ارتكاب جريمته، وللتعبير من ناحية أخرى عن الجانب العبثي/الفلسفي/ في رؤية الشاعر تجاه مأساة الوجود الإنساني بشكل عام وتجاه مأساته المزمنة بشكل خاص.

إن أسلوب القص في شعر سعدي يوسف ثري وغني في تنويعاته وإيقاعاته؛ وغالباً ما يهتم بالحدث والشخصية، وتنوع التجربة الدرامية في العمل القصصي الشعري، ونادراً ما لجأ إلى الأسطورة في تكوين صوره الشعرية القصصية. لكنه لجأ إلى استخدام الشخصيات التاريخية للترميز، في القصة الشعرية. ولعل "عبور الوادي الكبير" هي واحدة من القصائد المهمة في مسيرة سعدي يوسف الشعرية.

إن الحدث والشخصية التاريخية في هذه القصيدة، لا يقتصران على استبطان مشاعر بطل تاريخي ما.. هكذا؛ إنما هي رؤية فكرية انتقادية مزجت الحاضر بالماضي، في سياق المكان، لشخوص هي موضوع النفي والغربة..، الهزيمة والانتصار معاً.. سواء كانت هذه الشخصية، عبد الرحمن الداخل أو "لوركا".. أو الشاعر نفسه فالماضي هنا هو الماضي الشخصي للشاعر وللبطل

التاريخي/كنموذج/ معاً. عَبْرَ حالة التداعي والتبادل في الأزمنة والأمكنة وتعدد الأصوات وتداخلها.

إلى جانب هذا الأسلوب من القص، استخدم الشاعر أسلوب "القناع"، كغيره من الشعراء، للتعبير عن موقف ما؛ فاختيار شخصية "الأخضر بن يوسف" وهو رجل خلقه سعدي يوسف من عامة الناس وجعله مادة للتعبير عن ذاته.

لقد رافقت هذه الشخصية الشاعرَ منذ قصيدته الأولى "الأخضر بن يوسف ومشاغله" التي كتبها عام /1972/- وكانت عنواناً لديوانه؛ ثم عاد إليها في ديوانه "الليالي كلها" بقصيدتين هما: "حوار مع الأخضر بن يوسف"- "عن الأخضر أيضاً" ثم ظهرت هذه الشخصية من جديد عام /1979/ في قصيدة "انغمار".

وهي عن الأخضر أيضاً ضمن ديوانه "قصائد أقل صمتاً" ثم"أوهام الأخضر بن يوسف" عام /1981/ في ديوانه "من يعرف الوردة".

وهنا لابد من الإشارة إلى أن الشخصية "القناع"، في الشعر أو في النثر العربي ليست من ابتكار الفنون الأدبية المعاصرة. فهي تعود إلى حكايات قديمة وضعها الإنسان على لسان الحيوان، في تراث الشعوب الإسلامية وغيرها. نتيجة القمع وخنق حرية التعبير، وقد أصبح الأسلوب شائعاً في عصرنا لنفس الأسباب فنراه على سبيل المثال عند البياتي في "الخيّام" و"ناظم حكمت" و"الحلاج.. والمعري" وغيرهم من الأقنعة التي أسقط عليها حالته الشعرية، كذلك استخدم أدونيس- كما مرّ معنا -صقر قريش- مهيار الدمشقي-.. لتجسيد البعد الدرامي في حوار الذات- كما في "عبور الوادي الكبير" عند سعدي يوسف- "والأخضر بن يوسف" على اختلاف تنويعاتها وأزمنتها.

كذلك فعل محمود درويش في قصيدته الرائعة "سرحان يشرب القهوة.." وصلاح عبد الصبور الذي استخدم الحلاج ومجنون ليلى، لأداء الصراع داخل القصيدة.

إن سعدي يوسف عَبْرَ التنويع على شخصية واحدة، في حواره مع الذات بقي مفتوحاً على هاجس التجديد باستمرار. فالأخضر بن يوسف قرين للشاعر وقناعه، هو محاولة لخلق حالة شعرية تقترب من فهم الواقع، بمكوناته الدرامية. عَبْرَ معاينة الذات، في فهم تناقضاته، وجدل الصراع داخلها.

في القصيدة الأولى يمثّل الأخضر حالة من القوة والترفّع والنبوّة:

((نبي يقاسمني شقتي

يسكن الغرفة المستطيلةْ

وكل صباح يشاركني قهوتي والحليب..

وسِرَّ الليالي الطويلةْ)) 168

وظلّ لصيقاً به كظله، يخضع إلى تعاليمه،.. كاشفاً له أسرار الحياة الصعبة التي ينبغي اجتيازها:

((كان يلبس يوماً قميصي

وألبسُ يوماً قميصَهْ

ولكنه حين يحتدُّ.. يرفضُ أن يرتدي غيرَ بُرنُسهِ الصوفِ..

يرفضني دفعةً واحدةْ

ويدخل كلّ المزارعِ: يحرثُ

أو يشتري سكّراً

أو يقول العلامةْ)) 168

لكن القناع في القصيدة الثانية/حوار مع الأخضر بن يوسف/ يتحوّل إلى جليس يصغي بكل جوارحه إلى شكوى القرين. إنه يتحول إلى مرآة يرى الشاعر فيه نفسه: يحاورها دون أن يتوقّع جواباً:

((سيدي الأخضرَ المرَّ

يا سيدي يا بنَ يوسفَ

من لي سواكَ إذا أُغلقتْ حانةٌ بالرباطِ؟

من لي سواكَ إذا أُغلقتْ بالعراقِ النوافذُ؟)) 10

ويستمر في حواره مع الذات /القناع/ المرآة/، مخضباً بوحشة الغربة وقسوة الحصار، وفجيعة الزمن المساوم. عبر مازوشية مؤلمة:

((رأيتُكَ في قرطبةْ

وكنتَ تبيعُ الجلود التي حَمَلتْ رَسْمَنا

والجلودَ التي حَمَلْت وَسْمَنا

والجلودَ التي نَرتَديها)) 10

ثم ينتقل بالأخضر إلى موقف آخر، في حكاية أخرى، وبناء فني آخر في قصيدة أخرى، استخدم فيها الشاعر ما سمّي بقصيدة النثر، جنباً إلى جنب مع

قصيدة التفعيلة[1] فالأخضر لا يزال يعيش المحنة) على مستويين، الشخصي والفني، أراد أن يمسك بها- عبر تلك الوصايا الملحوظة في القصيدة- من طرفيها، ويحيلها نسيجاً فنياً مركباً، يمثل صوت الجماعة:

((حسناً، ها هو الأخضرُ بنُ يوسفَ أمامَ مَهمّة أكثر تعقيداً
مما كان يظنُّ. صحيحٌ أنه حين يكتبُ القصيدةَ يفكرُ قليلاً
بمصيرها.. إلاّ أن الكتابةَ تصبحُ يسيرةً عندما يستطيعُ
التركيز على شيءٍ. لحظةٍ. رَجْفةٍ. ورقةِ عشبٍ..
أما الآن فهو أمام وصايا عشرٍ لا يدري أيّها يختارْ..
والأهمُّ من هذا كله: كيفَ يبتدئ
النهاياتُ مفتوحةٌ دائماً. والبداياتُ مُغلَقةٌ)) 62

هكذا، عندما يبتعد الأخضر بن يوسف عن الأرض، يفقد قواه، يتحول إلى طائرٍ يحلّق في منطقة انعدام الوزن.. بجناحين منفلتين سائبين..!

إنه أمام هذه النهايات المفتوحة في زمن الرحيل، والبدايات الموصدة في شارع الغربة..، يجد نفسه عاجزاً عن أن يقول ما يريد، فيتحول هذا العجز إلى حوار،.. إلى وصايا داخل القصيدة، حيث جاء بعضُها عناوين لمقاطع داخلية:

((-لا تسكن في كلمات المنفى حين يضيقُ البيتُ
-لا تقلب سترتك الأولى حتى لو بلِيَتْ
فلتبحث بين تراب الوطن الغالب عن خاتمك المغلوب
-في الشيخوخة قد يبدو الشَّعرُ الأبيضُ أسودَ)) 62-65

هكذا يبقى الشعر لدى سعدي يوسف حالة استبطان للمشاعر قبل أن يكون حالة ذهنية مجردة؛ حتى القصائد التي تنحو منحى معرفياً لا تعمد إلى الانغلاق على ذاتها المعرفية أو الذهنية، بل تضع أمام المتلقي مفاتيح لفك رموزها.

لقد استمر سعدي في التجريب الشعري كهاجسٍ رافقه منذ البدايات، وطوال فترة الاغتراب والترحال. كان دائماً يبحث عن سماء جديدة في الشعر والحياة محصناً بموهبة عالية. وبقلق الفنان الباحث والفيلسوف. فجرب المسرح الشعري إلى جانب الحكاية الشعرية، ثم أساليب متعددة في بناء القصة القصيدة، دون أن

---

(1) "كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة"- ديوان /الساعة الأخيرة/- /الأعمال الشعرية/ 1952-1977/- دار الفارابي- /1979/ بيروت.

يغفل عن الإفادة عن تكنيك السينما الحديثة، كنوع لصيق في بناء السّرد القصصي[1] عبر التقاط الصورة الشعرية البصرية/ كما هو الحال في التقاط الصورة بعين الكاميرا، وهذا الأسلوب جديد في الشعر العربي، غير أن هناك من سبق سعدي يوسف إليه، أمثال نازك الملائكة- السياب- البياتي.. الخ- وبرزت الاستفادة لدى سعدي من "السينما الحديثة" في أسلوب صياغته للصورة الشعرية، الموحية والمرمزة، عبر تداخل الأزمنة والأمكنة، مستخدماً اختزال المشاهد، واختيار لحظات الصمت، ولحظة الدخول إلى الحوار أو الحالة الشعورية.. تصويراً، ويمكن أن نلمس ذلك في قصائد كثيرة له، ومنذ أعماله الأولى. منها على سبيل المثال لا الحصر- "حالة- تلمس" من مجموعة "الليالي كلها" و"كابوس- عبور الوادي الكبير- الأخضر بن يوسف ومشاغله" مجموعة له تحمل نفس الاسم.

ففي قصيدة "حالة" نرى الشاعر يلاحق بطله "شيخٌ في العشرين- يستيقظ دوماً في ساعات الصبح الأولى". راصداً تفاصيل حركاته "يمشّط شعراً مبلولاً- ويدير المذياعَ، وينصتُ للباكين، -يختار قميصاً ورديا- وحذاءً ذا كعبٍ عال.

وكتاباً أبيض-"، ثم يكوّن لدينا انطباعاً مأساوياً، يمهّد لانتحار هذا الرجل الذي بَدَت عليه الشيخوخة وهو في العشرين من العمر: "في غرفته حيث العملُ المأجور- ثلاثة أطفال بُدَنَاءْ: أولهم: لا يقرأُ حتى نفسَهْ- ثانيهُم: ضيّعَ في مَزْبلةٍ رأسَهْ- ثالثُهم: يحلم بالفقراءْ".

وعبر رؤية بصرية متحركة تحمل دلالات الصورة وإيحاءاتها، تتصعد مأساة هذا الرجل وتنتهي بشكل تراجيدي موجع:

((كلّ مساءٍ، يغلق شيخٌ في العشرينْ
شقّتَهُ، وينامُ وحيداً
أمس، استيقظَ في منتصف الليلِ/ تناول موساهُ
وحزّ بيسراهُ وريداً
وأدار المذياعَ/ وانصتَ للآتينْ))

وفي قصيدة "أوراق من ملف المهدي بن بركة"- من ديوانه "تحت جدارية فائق حسن". تمتزج حركة الحدث- عبر حركة الكاميرا- بالزمان والمكان. من خلال صورٍ توحي شيئاً فشيئاً بحركية القتل، راصدة حركات القاتل والمقتول:

---

[1] المقدمة- الأعمال الكاملة- مصدر سابق.

((في الصباح تأخّر عن شرب قهوته، ظلت الغرفة/ الجانبية مغمورة بالضياء إلى الفجر.. هل كان/ يقرأ؟

... جاءهُ رجلٌ يرتدي معطفاً مطرياً.. تلفّتَ واجتازَ/ بابَ العمارةِ.. ماذا يخبّئ هذا الذي جاءهُ/أمسِ/ أيضاً؟. أفي المعطفِ الخبزُ والجبنُ والبرتقالةُ؟. /ها هو خارجٌ/ خارجٌ/ خارجٌ/ بين باب العمارةِ/ والسّلمِ المتطامنِ، أَدْرَكْتُه.. حين أبصرتُ عينيهِ/ قرّرت أن أتبعهْ)).

وبغض النظر عن القيمة الوثائقية، فهي تقترب ببنائها الفني من أسلوب السينما الجديدة، في تصوير الحدث وعرضها لشخصية "المهدي بن بركة"، والمخبر، وتفاصيل الملاحقة والاختطاف. ثم الاغتيال:

((عند باب العمار هاجمني رجلٌ كنتُ شاهدتُ عينيهِ،

يوم المطارِ... يدٌ ترتدي خنجراً مغربياً تهاجمني..

لم يكن لي سوى الصمتِ.. خنجرُه المغربيُّ يشقُّ الطريقَ،

إلى صخر حنجرتي..))

لقد امتاز سعدي يوسف، في شعره الحكائي–القصصي– بقدرته على تحريك عناصر الدراما، وفي توظيفه للحوار– المسرحي والسينمائي– بالصورة، واللغة التراثية، والوصف القصصي. وتعدد الضمائر التي يستحضرها داخل الحالة الشعرية كما في "حكاية في فصل واحد– صوت الزنزانة– حانة الطرق الأربعة– الطريق إلى سمرقند[1] ثم في–الأخضر بن يوسف ومشاغله– المسألة كلها– عبور الوادي الكبير الخ...

ففي قصيدته "عبور الوادي الكبير" الأنفة الذكر، يوغل فيها بصورة أقرب إلى الكابوس منها إلى الحلم!.. ذلك الذي ينهض من ذاكرة التاريخ وذاكرة الشاعر معاً عبر حالة الرحيل عن القرية/الوطن/ أو عن قرطبة– أو غرناطة.. لا فرق، حيث النخيل والخصب الذي يختفي رويداً رويداً، مبتعداً عن المكان الأليف:

((بَعُدْنا عن النخيل../ ها هي شمسُ القرى تمنح النَملَ غاباً من الريش أحمرَ/

ها هي أكواخُنا: –سعفةٌ نستظلُّ بها، أو رقودٌ لبَغْضائِنا–/

---

[1] ديوان "نهايات الشمال الأفريقي" /1972/– اعتمد الشاعر في هذه القصائد على الحوار والمشهد المسرحي.

كلُّها تهبطُ الأرضَ، كوخاً فكوخاً، وتُلقي بها الأرضُ/ للماء..///

وكأنه في هذا المدخل يقترب من الشعراء الأولين في الوقوف على الأطلال، في بداية القصيدة. غير أنه استطاع أن ينفخ فيه روح الحداثة، ليمنحهُ قيمة مضاعفة، حيث يتحرك خارج دائرة، "الأطلال" ليعْبُر حاضره الشخصي المجسَّد بـ"أندلس العرب، المندثرة"، إلى الماضي الشخصي، عَبْرَ حوار بينه وبينَ امرأة، مستذكراً الماضي مشخَّصاً ومجسَّداً في تفاصيل الحياة اليومية، بلمحات فنية سريعة.. ينتقل بعدها مباشرة- بصوت الراوي- إلى الماضي التاريخي للبطل، مشخِّصاً عملية رحيله القسري بسقوط غرناطة، ورحيل آخر ملوكها مُرغماً؛ ويبقى ممسِكاً بدقة هذا التنوع، في التنقل بين الماضي والحاضر، بما فيه من أمجاد وهزائم، لينتقل الخطاب الشعري من صيغة الذات المفردة إلى صيغة الجمع التي ترصد حركة العبور. بمعنى الانتقال. ومن ثم الرحيل؛...

هكذا، تظل تجربة سعدي يوسف الشعرية أكثر فرادة وتميزاً في بناء القصيدة الحكاية أو القصة؛ فيها خلاصة فنّ من سبقوه؛ لقد طحنته الغربة والاضطهاد.. والشعر..، دون أن يكفّ عن التجربة والرحيل؛ ويكاد كل نتاجه الشعري لا يخلو من روح الحكاية والقص- بشكل ما، دون أن يكرّس إطاراً معيناً لنتاجه الشعري، إن سعدي يوسف، يستحقّ، كغيره من الشعراء الكبار -البحثَ والتعمّق في تجربته الشعرية، الغنية بمضامينها وأشكالها البنائية، التي أضافت إلى الشعرية العربية- في زمن بروزها- آفاقاً جديدة تدعونا إلى الاسترسال في البحث عنها.. وإلى الدخول في عالمها الفني الممتع، لنبدأ بمتعة الإحساس والوعي بشيء لم نكن نحسّه أو نراه. أو بشيء كنا لا نحسّه ولا نراه.

إنه الفن الذي يترك وشماً في الذاكرة والقلب، ويوقظ الفكر معاً.

7-بدر شاكر السياب

بين قلق الذات ومحنة العالم

أمام هذا العنوان، لابد من طرح السؤال التالي، من ثم الإجابة عليه بما تقتضيه هذه الدراسة: -أين تكمن أهمية السياب الإبداعية في تاريخ الحركة الشعرية العربية؟ هل تكمن في كسر قيود الشعر وإطلاق القصيدة من أسارها..؟ أم تكمن في رؤيته الفنية والفكرية.. عبر لغةٍ شعرية جديدة، أقرب إلى الحياة والفن

معاً..؟، أم في قدرته المبكرة على التعبير عن روح العصر بأسلوب شعري جديد..؟.

في اعتقادي أن تجربة السياب الشعرية قد حققت كل ذلك، وبلا استثناء، ومن هنا تكمن أهميته وتأثيره على الأجيال الشعرية التي أتت من بعده، بل وصل تأثيره على مجايليه من رواد الشعر العربي لاحقاً وبشكل عام. فقد كان معلماً بحق ورائداً من روّاد الحداثة الشعرية. بمعناها الفني والانقلابي*.

ولكي نتلمس ريادة السياب، لابد من مراعاة أمرين أساسيين، والتأكيد على أهميتها: الأول: دراسة ظاهرة السياب الإبداعية ضمن إطارها التاريخي وظرفها الاجتماعي الذي نشأ فيه.. في زمان ومكان محدّدين.

والثاني: إن السياب ومجايليه من الرواد، لم يولدوا استجابةً لرغبةٍ ذاتية، أو لنزعة فردية عابرة،.. إنما جاؤوا استجابة لتطورٍ موضوعي طرأ على المجتمع العربي بمستويات/ مختلفة، وعلى جميع الأصعدة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ولتغيرات عالمية، شملت الخريطة الجغرافية والسياسية في العالم*.

لقد كانت ولادة السياب الشعرية في زمن عاصف، هبت عليه الرياح من كل الجهات فجاء إبداعه الشعري في زمنٍ شهد فيه المجتمع العربي تحولات بنيوية عميقة، على جميع الأصعدة –استلزمت تحولات في البنية الثقافية باعتبارها من أهم العناصر المميزة في تشكيل الطبقة المتوسطة في المجتمع.

في قلب ذلك الزمن العاصف، برزت أهمية السياب التاريخية كشاعر مجدّد،

---

* *إن مفهوم الحداثة في هذه الدراسة، لا يخرج عن إطار الحركة الشعرية العربية وآفاق تطورها وتنوعها، وهي بهذا المعنى ليست شمولية.*

فالحداثة في المجتمع العربي كرؤية ومفهوم/ لا تزال موضع حوار واختلاف، بين المفكرين والكتاب العرب، الذين يرى بعضهم أن لا حداثة في مجمّع متخلف، يعاني من أمراض وأوبئةٍ متعددة، أخطرها الجهل، والأمية التعليمية، والتخلف عن ركب الحضارة والإبداع العلمي.. إلخ. إلاّ أن رغبة التجديد الجامحة في الحركة الشعرية العربية، كانت قد فجرت صراعاً تجاوز، في مدلوله، البنية الرومانسية في الأدب والفن. انتقل إلى بنى الحياة المعاشة بكل مستوياتها وتفاصيلها، وبدأ عصر الجدال في سياقه التاريخي، من ثم الدعوة إلى إعادة النظر في المجتمع وبُناه الاجتماعية، والبحث عن كيانية جديدة في أعقاب هائلة طرأت على المجتمع العربي بعد الحرب العالمية الثانية

* *–ظهر السياب في خضم تغيّرات سياسية كبرى: –نهاية الحرب الكونية الثانية /1945/ –نكبة فلسطين– تشكّل المنظومة الاشتراكية واستقلال المستعمرات وانحسار أشكال الاستعمار القديم وتبلور الوعي الثوري، ذو الملامح القومية والطبقية– ثورة يوليو /1952/– حالة النهوض الوطني والقومي.. الخ.– إلى جانب ذلك كان الشعر العربي لايزال يعيش مأزقه التاريخي في أعقاب عصر الانحطاط، وفي العصر الحديث، عبر ولادات فردية عسيرة، لم تتجذر، حتى جاءت ثورة السياب ومن معه من الرواد الأوائل.*

ليس لأنه من أوائل الذين كتبوا "الشعر الحر" فحسب، إنما جاءت أهميته من الإضافات الإبداعية المميّزة، التي شكلت بداية التحول النوعي في مسيرة الحداثة الشعرية العربية، فيما بعد، إلى جانب إنقاذ الشعر العربي من مأزقه التاريخي الذي دام قروناً متواصلة من السبّات.

إن إضافة السياب الإبداعية والفكرية تَحقَّقَتْ على صعيدي الشكل والمضمون معاً، فقد عبّر عن روح العصر ومأساة شعبه، والتناقضات الاجتماعية المحتدمة فيه، وعن قواه الحيّة، الأكثر طليعية، التي كان يراها قادرة على إحداث التغيّر المنشود، وذلك بفنية عالية. وتقنيات جديدة، فتحت آفاقاً رحبة أمام حرية القصيدة العربية، وتطورّها اللاحق. وهذا ما انعكس في أعماله الإبداعية في مرحلة انتمائه للحزب الشيوعي العراقي /1945–1953/ مرحلة الواقعية التي قدّم فيها السياب أهم قصائده، فنياً وفكرياً: –الأسلحة والأطفال –غريب على الخليج– حفار القبور.. وصولاً إلى رائعته الشهيرة "أنشودة المطر" التي بلغ بها ذروة الكمال الشعري.

إلى جانب ذلك فقد كان السياب من أوائل الشعراء الذين خلّصوا الشعر العربي من الخطابية والمنبرية التي لبس الشعرُ عباءتها قروناً طويلة؛ ولم تستطع محاولات الشعراء الكبار، التجديدية، أن تتجاوزها أمثال: شوقي –وحافظ إبراهيم– ومطران والزهاوي والرصافي، وصولاً إلى بدوي الجبل. والجواهري، حتى شعراء المهجر، والديوان.. وغيرهم ممّن أعادوا للشعر العربي بعض روحه، فاستيقظ بعد سباتٍ طويل.

وعلى الرغم من أن هؤلاء الكبار عبّروا عن روح العصر ومعطياته، إنما قدّموا ذلك بأساليب وأشكال قديمة، فنشأ في الكثير من شعرهم تناقضٌ بين الشكل والمضمون، وبرز الشكل قيداً ثقيلاً في معصم فاتنةٍ حسناء؛ فكان لابد من عبقرية شعرية –تكونت ضمن شروط معينة– أن تكسر ذلك القيد الذي تراكم فوقه صدأ القرون. وفي هذا تكمن أهمية السياب وريادته في الحركة الشعرية العربية المعاصرة.

غير أن السياب لم يقف عند خلخلة شكل القصيدة الكلاسيكية وبنيتها، إنما خلخل أيضاً سكونية اللغة الشعرية، ومسح عنها بلادة الاستعمال واجترار المفردات، وتكرار المعنى؛ ذلك بحساسية شعرية عالية التجربة والثقافة. ولغة جديدة تفتّحت كالبراعم بين يديه، نضرة، سلسة، واضحةً بسيطة، تعانق الحياة اليومية بتفاصيلها الصغيرة؛ لكنها تعلو عليها بما يسمح لها الحفاظ على ألقها

وإدهاشها وسحرها. فأعاد لها مجدها، وخلّصها من شوائب القواميس المحنطة، التي كانت تحاصرها، وتصدّ أي اقتحامٍ فني وإبداعي، ويعيد لبستان اللغة العربية نضارته. فجاء السياب رائداً حداثياً في صياغة القصيدة الرؤيوية المركبة /في مرحلة البحث عن الملحمة/- كما يشير الدكتور إحسان عباس* -القصيدة الشمولية، المتعددة الأحداث والأصوات، بنفسٍ ملحمي مدهش، يتمّ التزاوج فيه بين الجزئي والكلي، بين الذاتي والموضوعي، بين تفاصيل الهموم اليومية الصغيرة ومشكلات كونيّة تتعلق بحياة البشر والكائنات الأخرى؛ وما "أنشودة المطر" و "حفار القبور" و "المومس العمياء" و "غريب على الخليج" سوى أمثلة -ليست على سبيل الحصر- تؤكد ريادة السياب في عملية الخلق الجديدة، في حركة الحداثة الشعرية العربية، لكن عملية الخلق هذه لم تأتِ من فراغ. فقد كانت تتهيّأ في رحم التجربة الشعرية منذ بدايات القرن: -المهجريين وإنجازاتهم البارزة في اللغة والصورة الشعرية والمضامين الجديدة، وتطوير الإيقاع الشعري في القصيدة الرومانسية الجديدة، ومحاولة تأسيس لقصيدة جديدة في التمرّد على الرؤية القديمة، وكسر الإيقاع الشعري إلى حدّ ما.. -وعبر هذه المخاضات ولدت تجربة السياب بأبهى تجلياتها الفنية، اكتملت في ديوانه "أنشودة المطر"، الذي يشير بنضوج التجربة.. -التي ستخلق فيما بعد ثورة حقيقية في الشعر العربي على صعيد الشكل والمضمون؛ حيث أدخل السياب القصيدة إلى الحياة بحشدٍ من التفاصيل اليومية التي تحولت داخل القصيدة إلى رموز ودلالات وأبعاد فكرية.

ولعل هذه الميزة التي تفرّد بها السياب هي أهم إضافة للشعر العربي الحديث، مع الإشارة إلى أن هذه التجربة /التمرد على الشكل/ قد ظهرت قبل السياب، عند بديع حقي -ولويس عوض، وأحمد باكثير، ..؟! لكن هؤلاء لم يستطيعوا خلق شعرٍ حقيقي، ولم يستمروا في التجربة بهدف ترسيخها لتأخذ شكل ثورة حقيقية في الشعر العربي. لكن محاولاتهم الريادية تأتي أهميتها من ناحية التجاوز العشوائي للمفاهيم القديمة في الشعر العربي. أيضاً جاءت محاولة نازك الملائكة في قصيدتها "الكوليرا" لتصب في هذا المنحى.

لكن السياب سحب صمام الأمان الذي تآكله الصدأ، وفجّر الثورة الحقيقية في الشعر العربي الحديث، تلك الثورة التي لا تزال أصداؤها تشعلُ ثورات أخرى، وتمرداً هنا وهناك..، جميعها تصب في مسار الحداثة الشعرية والبحث القلق

---

* -بدر شاكر السياب- دراسة في حياته وشعره- ط4- /178/ دار الثقافة- بيروت- ص/150 حتى /215.

الدائم لهذه الإشكالية المستمرة، التي افتتحها السياب. وهذا لا يعني إغفال مساهمات الروّاد الآخرين في عملية الخلق الشعري –نازك– البياتي– عبد الصبور.. الخ، لكن ما يميز السياب عن أولئك الروّاد شاعريته المتميزة –نأخذها في إطار نشأتها التاريخية– التي ساهمت عواملٌ كثيرة في تكوينها– بدءاً من ولادته وسيرة حياته المأساوية التي تشبه سير العظماء في الأدب العالمي، مروراً بانكساره وهو في ذروة تألقه لأسباب متعددة تتعلّق في تكوين شخصيته منذ الطفولة، نتيجة حرمانه المبكر من الأم والأب. وبالتالي حرمانه من الحب وهو في عز الشباب*، إلى جانب عدم تبلور وعيه الفكري بسبب ازدواجيته /المثالية والمادية/، فتكونت لديه شخصية مضطربة، إلى جانب ضعفٍ ملموس في البنية الجسدية، وبالتالي انفتاح السياب المبكر على الثقافة الغربية؛ // ولا نكاد نلمس تأثيرات واضحة لأي شاعر عربي في شعره، ما عدا فترته الرومانسية إذ تأثّر لفترة قليلة بشعر "علي محمود طه"، وإنما نلمس تأثيرات "جون كيتس" و "شيللي" ثم تأثيرات "إليوت" بشكل خاص. و"أديت سيتويل" في مرحلة لاحقة. مما قاده إلى الانتقال السريع إلى مرحلة أخرى//** مرحلة تعرّفه واستيعابه العميق للأسطورة، مما دفعه إلى بناء عالم ذهني، فكري، انسجاماً مع ذاته ودفاعاً عنها.

مما تقدم، يمكن القول أن تجربة السياب الشعرية، تركزت على محورين أساسيين، يشكلان الموقف الفني والفكري للشاعر:

الأول: محور الذات، الذي تمركز حول العالم الداخلي للشاعر: الطفولة – المرأة– المرض– وأخيراً الموت.

هذه المرحلة امتدت طوال فترة الرومانسية للشاعر، كتب فيها –بداياته– أضعف قصائده فنياً، وهذا ليس مفاجئاً؛ ويمكن القول أن السياب كان متهيّباً من تفجير ثورته الفنية، نتيجة إرث من الثقافة القديمة، والبيئة من جهة ونتيجة الضغوط النقدية، التي كان يمارسها عليه صديقه الحميم "خالد الشوّاف":

"كان خالد يرى في تلك السن أن مَنْ شاء لنفسه الإعداد الشعري الصحيح ركبَ الصعوبة دون تهيّب. وبنى قصيدته على قافية واحدة. ولهذا نصح صديقه بأن لا يبني قصيدته على قوافٍ مختلفة. فردّ عليه برد يقول: قد والله تأثّرت كثيراً بنصائحك، فأخذت أحوّل بعض قصائدي من قوافٍ مختلفة إلى موحدة القوافي"*.

---

* –د.إحسان عباس –مصدر سابق ص /46 إلى 90/.

** –السياب: دعوة إلى قراءة جديدة– فاضل السلطاني– مجلة البديل عدد /9 أيار 1978/ –ص28/.

* –د.إحسان عباس –م.ص– ص/32/ وما بعدها.

وعموماً لم تضف المرحلة الشعرية الأولى للسياب الشيء الكثير –باستثناء بعض القصائد التي مهّدت الطريق لثورة شعرية حقيقية عند السياب مثل: أساطير –السوق القديم– اللقاء الأخير– اتبعيني– نهاية..– ولعله لم يختلف كثيراً عن شعراء الرومانسية في رؤيته الشعرية للطفولة، التي تطفح دائماً بالحرمان، خاصة من حنان الأم، والأب الذي تنازعته النساء، ..والنظرة إلى الحبيب.. إلخ.

كانت مأساة السياب تكمن في غربته المبكرة: غربته الأبدية عن أمه وعن أسرته، وعن جدّته التي كانت بمثابة الأم في طفولته، مما جعله يعيش حالة صدام بين القيم والواقع بين الماضي والحاضر، فولّد لديه قلق البحث عن مثل وقيم فنية واجتماعية جديدة، ستبدو فيما بعد في نتاج المرحلة الثانية.

لقد كانت ذات السياب في المرحلة الأولى، تتمحور أساساً حول المرأة، فجاءت معظم قصائده في "أزهار وأساطير" تُنبئنا عن تعلّق الشاعر بالمرأة. تلك التي تحولت إلى حلم مستحيل؛ حلم كاذب.. لا يريد له أن يتحقق. وربما يعود هذا الشعور لديه– بالخيبة والكراهية– إلى تلك المرأة التي سلبته أباه وإلى اللواتي خدعنه في حبّهنّ الكاذب، المزيف:

((أأظلّ أذكرها.. وتنساني؟
وأبيتُ في شبهِ احتضارٍ؛ وهي تنعم بالرقادِ؟
شعت عيون حبيبها الثاني
في ناظريها المسبلين على الرّؤى– أمّا فؤادي
فيظلّ يهمسُ في ضلوعي
باسمِ التي خانتْ هواي.. يظلّ يهمسُ في خشوعِ))[*]

الجانب الآخر في هذا المحور هو المرض والإحساس بالموت؛ فقد عاد السيابُ في سنواته الأخيرة إلى ذاته مرة أخرى، حين عاد الموت الذي حاصره في طفولته باختطاف أمه وجدّته، وحبيبته الراعية الصغيرة؛ فأدرك أنه يموت حين استفحل الداءُ؛ وأعلن عجزه الدواء. ولعلّ قصيدته "ليلة وداع" التي كتبها لزوجته الوفية قبل موته بأشهر قليلة، هي الأصدق في التعبير عن حالة الألم القاتل الذي داهمه، ثم أجهز عليه أخيراً:

((أوصدي البابَ، فدنيا لستِ فيها

[*] –الأعمال الكاملة– "ديوان أزهار وأساطير" ص/94/ –دارة العودة– بيروت /1971/.

ليس تستأهل من عيني نظرةْ
سوفَ تمضينَ وأبقى.. أي حسرةْ؟
أتمنى لك ألاّ تعرفيها؟..**

الثاني: المحور الثاني الذي تجلّت فيه ريادة السياب وعبقريته –كما سبق وأسلفنا– هو الموضوع: –علاقة الشاعر بالعالم وقد توحّد مع الذات، في وحدة متماسكة فنياً– وفكرياً، كتب خلالها السياب قصائده العظيمة: –أنشودة المطر– غريب على الخليج –حفار القبور– النهر والموت– المخبر– المومس العمياء– أغنية في شهر آب– عرس في القرية– الأسلحة والأطفال– وقصائده المتعددة عن جيكور.. إلخ.

في هذه المرحلة لم يعد الإحساس بالموت قدراً شخصياً لديه، إنّما تحول إلى شعب بأكمله، فالدعارة –مثلاً– لدى المومس، ليست نزوة مجرّدة ومعزولة عن معطيات الواقع المعاش، إنما هي نتيجةً لظروف اقتصادية، واجتماعية سائدة، وأن استغلالاً بشعاً يُمارس على الإنسان في لحظات ضعفه وجهله، وحاجته، مما يولّد صراعاً بين فئات المجتمع– سمّه ما شئت: صراعاً اجتماعياً أو طبقياً، أو غير ذلك؛ وهذا ما قاده للانتماء إلى الحزب الشيوعي العراقي ثم إلى فصله لأسباب متعددة، ونفيه خارج العراق*.

ولعل أجمل قصائد السياب هي تلك التي كتبت في فترة التزامه، بالمعنى الواسع للكلمة، حتى بداية الستينات، فجاء ديوانه "أنشودة المطر" حافلاً بألق الشعر واللغة، وبقيم فنية جديدة، رسّخت حركة الحداثة الشعرية العربية، وأنجزت القصيدة الجديدة، باكتمال "التجربة السيابية"**.

ضمن هذا المحور برزت لدى السياب –في مرحلة الريادة– ميزة أخرى هامة –إضافة إلى الشروط الفنية الأخرى لبناء القصيدة الجديدة بنفس قصصي– ملحمي– –هي تضاريس المكان وبتجلياتها الجمالية– جيكور– أبو الخصيب– بويب– بيئة العراق: أمكنةً وجغرافيا. وبشر، كمعطى إبداعي انطلق من اعتبارات

** –الأعمال الكاملة– ديوان " شناشيل ابنة الجلبي" ص/649/ –دارة العودة– بيروت /1971/.*

* –يقول ناجي علوش في مقدمته للأعمال الكاملة للسياب –مصدر سابق– ص/مم:*
//لقد كانت قصيدة "المومس العمياء" الشعرة التي قصمتْ ظهر البعير. ففي هذه القصيدة كان بدر "قومياً عربياً".. ولقد أدى نشر هذه القصيدة إلى انفصاله عن الشيوعيين واستقلاه سياسياً//.

** –للتوسع راجع "دراسات في نقد الشعر" الياس خوري ص /15-16-17/ دار ابن رشد ط1 /1979/ بيروت.*

خصوصية محلية، أسست لحساسية جديدة، "نسفت تلك الحساسية السائدة قبل ذلك، فبرزت جماليات المكان في الصورة الشعرية البصرية والحسية لدى السياب، بشكل تكاد تفوح منه رائحة العشب والتراب، ظلال النخيل والندى وغيوم البحار، إيقاع الملاحين وصيادي الأسماك، متاهات الأنهر الصغيرة والأغوار، رحلة السندباد وهو يشق المياه أو يخترق البراري.. الخ[***]".

هذا الإطار ولّد لدى الشاعر موروثاً قصصياً تجمّع فيه الماضي، بأسراره وأساطيره عن الموت والحياة، والحرب والخلود.. يسقطه على الراهن المعاش بما فيه من أمل أو يأس أو قوّة، فتتحوّل جيكور القرية إلى جيكور الحلم.. الأسطورة والواقع: جيكور القادمة من التاريخ هي إرم ذات العماد.. أو بغداد القادمة في الغسق على رائحة الشاي والنخيل، هي بابل، أو قد تكون مدينة السراب لسفرٍ طويل. لا نهاية له في عالم وهمي.. سافر فيه أيوب حاملاً آلامه وحلمه بالخلاص. جيكور هي مجمع الأحزان تبحث عشتار فيها عن تموز، وهي بالتالي لدى الشاعر "الأم" التي فقدها إلى الأبد "جيكور أمي":

((تلك أمّي، وإنْ أَجِئْها كسيحاً
لاثماً أزهارها والماء فيها، والترابا
ونافضاً بمقلتي أعشاشا والغابا..
.. جنّةٌ كانَ الصبيُ فيها، وضاعتْ حين ضاعا..
..آهِ لو أنّ السنين الخضرَ عادتْ يومَ كنَّا،
لم نزلْ بعدُ فتيّين لقبّلْتُ ثلاثاً أو رباعا..))[*]

إن حضور "جيكور" الحلم –جيكور الوطن– في كثير من قصائد السياب، كان يبرز من خلال الأحاسيس التي تضيئها الذاكرة /الحنين/، والثقافة التي تضيع تلك المشاعر، تشذّبها وتصقلها، ثم ترتقي بها إلى الشكل الفني الجديد، كما في أنشودة المطر، وغريب على الخليج، وحفار القبور..

1–وهذه الأخيرة– قصيدة حفار القبور– تظل إحدى القمم البارزة في الشعر

*** –عن جماليات المكان في شعر السياب صدر للكاتب العراقي ياسين النصير كتاب "جماليات المكان في شعر السياب" يبيّن الجهد المبذول من قبل الكاتب. إلاّ أن جماليات المكان لدى السياب ذات أبعاد أرحب من تلك التي حددها الكاتب وأخضعها إلى تفاصيل هندسية بنيوية، فقدت الاستمتاع بجماليات المكان، عبر طريقة رياضية جافة.

* –الأعمال الكاملة– ديوان شناشيل ابنة الجلبي: جيكور أمي –ص /657-658/.

العربي، من حيث بنائها الفني الذي جمع بين الحكاية والقصة والمسرح، ليتحول المكان /المقبرة/ إلى مسرح للأحداث، عبر شخصية تراجيدية غير ثابتة الملامح، اختلف في تفسيرها النقّاد والدارسين؛ كتلك الشخصيات التي خلقها شكسبير في مسرحه– عطيل– هاملت، مثلاً –واختلف الباحثون في تحليلها، وتفسير ملامحها وطباعها الاجتماعية، وسلوكها الإنساني السيكولوجي*.

يستهل السياب قصيدته في تصوير المكان لحظة المغيب بطريقة حسيّة، بصرية، مقدماً إحساسه بالموت عبر حركية متكاملة يفتتح فيها مشهده السينمائي التعبيري:

((ضوءُ الأصيلِ يغيمُ، كالحلمِ الكئيبِ، عَلَى القبورْ
واهٍ، كما ابتسمَ اليتامَى، أو كما بَهتَتْ شموعْ
في غيهب الذكرى يُهوّمِ ظلُّهُنَّ على دموعْ
والمدرجُ النائي تهبّ عليه أسرابُ الطيورِ،
كالعاصفاتِ السودِ، كالأشباحِ في بيتٍ قديمْ
برزتْ لتُرعبَ ساكنيهْ
من غرفةٍ ظلماءَ فيهْ))**

---

* –يرى الدكتور إحسان عباس– مصدر سابق– أن حفار القبور يمثل الطاغية الذي يحيا على موت الآخرين ص/162/– ويرى آخرون ممن كتبوا عن هذه القصيدة بالذات، أن حفار القبور في هذه القصيدة هو ضحية النظام الاجتماعي الفاسد، بقدر ما هو ضحية شهوته العارمة. إنها مأساة رجل فقد الإحساس بكل شيء. حتى بات عاجزاً عن التفكير السّوي. وذهب البعض إلى أبعد من ذلك فرأوا بشخصية حفار القبور رمزاً لآلام الجماهير المعزولة والمعطّلة، ليس في يدها فعل شيء، مسلوبة الإرادة، لا تقرّر حرباً ولا تصنع سلاماً.

وهناك تفسير آخر يرى أن حالة الاغتراب لدى السيّاب هي التي أوحت إليه بالقصيدة وما حفار القبور سوى الشاعر نفسه، فالاغتراب واحد والإحساس بالموت واحد..

يقول ناجي علوش في مقدمته –مصدر سابق //يقدم السياب حفّار القبور مثالاً لذلك الإنسان الأناني الذي يتمنّى أن يموت الآخر لكي يحصل على ما يوفّر له المتعة، وحفار القبور هذا رمز لكل طفيلي لا يفكر إلاّ بنفسه //ويرى أنه ليس حالة فردية بل هو حالة اجتماعية، إذ أن هناك طبقة ولدت وتعيش على حساب موت الآخرين شأنها شأن حفار القبور. ويقول "مدني صالح" الآداب عدد /9-1972/: //ويندحر السيّاب متوارياً تحت جلد حفار القبور، بعد أن اندحر في شعره صراحةً مرّات لا تحصى// /لم يقدم الكاتب أمثلة/ ثم يتابع: //في هذا ما يزيدني قناعة أن السياب قد لبس جلد حفار القبور قناعاً، مثلما كان قد دخل جلد "المخبر" لإسقاط بعضٍ من صور نفسه عليه..//؟.

** –الأعمال الكاملة– مصدر سابق– ديوان "أنشودة المطر"، ص/543/.

ثم يتابع المشهد واقفاً، والليل يفتح باباً أعمى، وشباكاً خراباً بليداً، يطلّ على مقابر وموتى وحفّار قبور، وعلى فضاءٍ سدّت آفاقه أشباح الموت.

وضج المكان في عويل الموتى الرتيب.. وردّدت الصحراء الصدى.

((وتثاءَبَ الظَّللُ البعيدُ -يحدّقِ الليلُ البهيمْ
من بابهِ الأعمى ومن شباكهِ الخَربِ البليدِ
والجوُّ يملؤُه النَّعيبْ..
فتردّدُ الصحراءُ، في يأسٍ واعوالٍ رتيبْ،
اصداءَهُ المتلاشياتْ..)) ص544.

وفي طقس جنائزي يتابع السياب رسم لوحة الموت عبر رؤية سوداوية عدمية، انتفضت فيها بعض الساحرات أيضاً، من قلب الظلام، مدّت أصابعها الجافة القاسية، وأومأت إلى سرب من الغربان في آخر الأفق المضاء، فهرولت طوعاً إليها، باسطة أجنحة الموت، كأنها ديدان قبور تلتهم الفضاء، وتمتصّ آخر قطرة من ضوء المساء:

((فكأن ديدان القبور
فارت لتلتهم الفضاء وتشرب الضوءَ الغريق
وكأنما أزف النّشورِ
فاستيقظ الموتى عطاشاً يلهثون على الطريق !))544

ويوغل الشاعر في وصف المناخ العام للمقبرة والموت؛ وظلام القبور كالليالي الموحشات. ثم فجأة يلوح خيال، وفانوس يتسرب ضوؤه الشاحب من بعيد. فينحسر الظلام عن ظلٍّ طويل. إنه حفار القبور:

((كفّانِ جامدتانِ، أَبْردَ من جباهِ الخاملين،
وكأنَّ حولَهما هراء كان في بعض اللحودِ
في مقلةٍ جوفاءَ خاويةٍ يهوّمُ في ركودِ
كفَّانِ قاسيتانِ جائعتانِ كالذئب السجين
وفمٌ كشقّ في جدار..))545.

وبدا حفار القبور، بوجهه الكئيب، والخاوي من النبض، بين أنقاض المقابر يحدق بعينين يابستين، لا بريق فيهما، ولا تعرفان الدموع، يهزّ يمناه في وجه السماء ويصيح مغتاظاً، شاكياً قلة الموت. وحين يتوقف الموت من أين يأتيه

المال:

((يا ربُّ.. أسبوعٌ طويلٌ مرَّ كالعامِ الطويلْ،
والقبرُ خاوٍ، يَفْغَرُ الفمَ في انتظارٍ.. في انتظارْ،
ما زلتُ أحفرُه ويطمرُه الغبارْ-))

بعد ذلك تبدأ التجربتان بالاندماج.. تجربة السياب وتجربة حفار القبور في زمن الانكسار.. انكسار الشاعر وهزيمته أمام الجوع والمرض والنساء.. والموت ممّا ولّد في أعماقه حالة انتقامية.. وشهوة عارمة للموت تحمل شيئاً من العدائية:

((هل كان عدلاً إن أحن إلى السراب، ولا أنالُ
إلاّ الحنين -وأَلْفُ أنثَى تحت أقدامي تنامُ؟
أفكلّما اتقدت رغابٌ في الجوانح شحّ مالُ؟
مازلت أسمع في الحروب -فأين هي الحروب؟
أين السنابل والقذائف والضحايا في الدروب..))548

ويستمر في حواره الداخلي مع الذات، ومع المجهول، عبر تداعي الصور والأفكار والأمنيات.. يرافقها إحساس بالهزيمة ممتزجٌ بالحقد والكراهية لبني البشر. إذ لا يجد سبيلاً إلى النساء أو المال، إلاّ من خلال الموت عَبْرَ عزرائيل. وحفار القبور، الخائب، العدائي، المتشفّي:

((نبئت عن حربٍ تدور -لعل عزرائيل فيها..
في الليل يكدح والنهار، فلن يمرّ على قرانا
أو بالمدينة وهي توشك أن تضيق بساكنيها
نبئت أن القاصفات هناك ما تركت مكاناً
إلاّ وحل به الدمار.. فأي سوق للقبور!
.. أواه لو أني هناك أسدّ باللحم النثير
جوع القبور وجوع نفسي.. في بلادٍ ليس فيها
إلاّ أراملَ.. أو عذارى غاب عنهن الرجالُ..))549

هذه السلبية التخاذلية عند "حفار القبور"، الكامنة في اللاشعور -بعد إحساسه بالهزيمة والانكسار، ثم التوجه إلى بلادٍ ليس فيها من الرجال ما يمنعه من أن يحظى بامرأة.. ما هي إلاّ انعكاس خفي لإحساس السياب. بالخيبة

والهزيمة، وعدم قدرته على المواجهة والثبات في دروب الحياة الصلبة لذا نراه يستغرق في فرحه بالموت القادم لحظةَ الشعورِ بالاندحار وتدهور القيم الإنسانية النبيلة، وانعدام الإحساس بالحياة.

((حتى تحدّق أعُين الموتى، كآلاف اللآلي،
من كلّ شبرٍ في المدينةِ،.. ثم تُنظم كالعقودِ
في هذه الأرضِ الخراب -فيا لأعينها، ويالي!))549

هكذا يتصاعد الإحساس بالحقد والخيبة والتعاسة، تعبر عن حالة مرضية، لم تكن رؤية السيّاب بريئة منها، لأنه ما من شاعر مثل السياب عاش حياته عبر مجموعة من التناقضات، والذبذبات. وعدم الاستقرار، لقد كان على قلقٍ عدائي، عبر حالة تدميرية مرضية، حتى النهاية.

((واخيبتاه! أَلن أعيشَ بغيرِ موتِ الآخرين؟
.. هي منَّةُ الموتى عليَّ. فكيف أشفق بالأنامِ
فلتمطرنَّهم القذائفُ بالحديد وبالضرامِ
..نذرٌ عليّ: لئِن تشبَّ لأُزرَعَنّ من الورود
أَلْفاً تروَّى بالدماء.. وسوف أَرصفُ بالنقودِ
هذا المزار.. وسوف أركضُ في الهجير بلا حذاءِ
وأعدّ أحذية الجنود..
وأخطُّ، في وَحْلِ الرصيفِ وقد تلطَّخ بالدماءِ
أعدادهنَّ.. لأستبيحَ عدادهنَّ من النهودِ!))550

إنها ذروة الحالة المرضية المدمرة؛ ذروة الهزيمة والتدهور، بلغت إلى حد موت الأحاسيس.. تجعل الموقف من السياب غامضاً لا تفسير له أمام ما هو متناقض تماماً في "أنشودة المطر".

إن هذا التوحش في الإحساس بروح انتقامية عدائية لا تحمل مسّوغاتها في حياة السياب، رغم المحن التي واجهته منذ الطفولة وحتى آخر أنفاسه.

يقول حفار القبور:

((وسأدفن الطفل الرميّ وأطرح الأم الحزينة
بين الصخور على ثراه..

ولسوف أغرز بين ثدييها أصابعيَ اللعينة))551

ثم يقدم السياب مسوغات "حفار القبور" لسلوكه الوحشي؛ هذا مدافعاً عن أحاسيسه المدمرة– بالذات– والمنعكسة في صورة وسلوك "حفار القبور"؛ ملقياً مسؤولية هذه العدائية، وانهدام الإحساس بالحياة، على الآخرين مستخدماً بناءً قصصياً بما فيه من تفاصيل وصور حسية وأفكار تستحق الوقوف عندها:

((أَو تَرَى المتحضّرينَ
المزدهينَ من الحديد بما يطيرُ وما يذيع؟
مهما ادَّنَأْتُ فلن أسفَّ كما أسفّوا.. لي شفيع
..والقاتلون هم الجناة وليس حفار القبور؛
وهم الذين يلوّنون لي البغايا بالخمور،
وهم المجاعة، والحرائق، والمذابح، والنواحُ))552

هكذا يستمر السياب في تصعيد البناء الدرامي الملحمي لحفار القبور يبلغ ذروته في عرض مشهد مؤثر لموكب جنائزي، واصفاً ببراعة السّرد القصصي وشفافية التصوير السينمائي وحركيته المعبّرة من خلال المشهد العام؛ لم يسبق لشاعرٍ عربي قبل السياب أن أفصح عنه شعراً؛ وهذا ما يدفعني لأن أقدّم المشهد كاملاً:

((وبَدَا الجنازُ، وراح يشهقُ وهو يدنو في ارتخاءْ،
الأوجه المتحجّرات يضيئُها الشفقُ الكئيب،
والغمغماتُ الخافتات من انفعالٍ أو رياءْ،
والنّعشُ يحجبُه غطاءْ
ألوانه المترنحات كأنّما اعتصر المغيبُ
فيها قواه، وذاب فيها كوكب واهي الضياءْ،
حتى إذا انهال الترابُ، وصُفّح القبرُ الجديدْ،
وتراعشَ الألقُ الضئيل، على الظهورِ المتعباتِ
..كانت مصابيحُ السماء تذرُّ ضوءاً كالضبابْ
بين القبور الموحشاتِ
وعلى الخرائبِ والرمالِ. وكان حفار القبور

متعثّر الخطواتِ يأخذُ دربَهُ تحت الظلامْ..))553

ثم يقبض حفار القبور أجره، يعد النقود.. ويركض بها إلى أقرب خمارة، يأخذ زجاجة خمر، ثم يمضي، يملأه الخوف والحذر، في دربٍ منقّطٍ بالمصابيح الشاحبة، محدثاً نفسه عن هذا الخواء الإنساني الذي يحياه بعيداً عن نهدٍ يتأوّه، وشفتين تهمسان نغماً يذوب حباً، وحلمتين "أشد فوقهما بصدري في اشتهاء" حتى الموت.

إنها أمنيات، عبر تخيلات رجل مهزوم، متخاذل.. فَقَدَ القدرة على المواجهة "حارس تعبٌ" يعود وسنان يحلم بالفراش وزوجه، لكن سمات وظلال حفار القبور، لا تفارقه حتى في /زهرة الشفق/ وعودة الرعيان/ وفي ساعة الشوق الكئيب/ إلى شواطئ كالضباب، شواطئ النجاة. وإلى أغانٍ مبهمات/، تعيد له الإحساس بالحياة.

وفي لحظة من عودة الوعي الإنساني، يستفيق مخضباً بألم تخاذله واندحاره، وأحلامه الكابوسية.

((/أأظل/ أحلم بالنعوش، وانفض الدرب البعيد

بالنظرةِ الشزراء، واليأس المظلل بالرجاء))558

ويستمر حفار القبور في توجعه ولهفته إلى الخلاصْ من الظلام والنعيب ورعشة التراب فوق جثة امرأةٍ منحتهُ المتعة مقابل حفنة من النقود، وفي داخله توقٌ ولهفة إلى ذلك النور /الأمل/ المنقذ/ الأقدم من المدينة،.. في انتظار جنازةٍ تلو جنازة، متعثراً بالفراغ والعدمية. وكأن تلك المسافة بينه وبين ذلك النور البعيد، يستحيل اجتيازها. على الأقل في زمن كتابة القصيدة.

((وتظلُّ أنوارُ المدينة وهي تلمعُ من بعيدِ،

ويظلُّ حفارُ القبورْ

ينأى عن القبر الجديدِ

متعثّر الخطواتِ.. يحلم باللقاء، وبالخمور!))562

هكذا يظل فضاء القصيدة/القصة/ مفتوحاً..، متعدد الإيحاءات.. والدلالات، وبهذا.. اختلف الدارسون بآرائهم حول القصيدة. وماهية العناصر الجوهرية التي تحملها.. وقد استعرضنا بعض الآراء دون تعليق في هوامش النص السابقة– لإبراز أهمية هذه القصيدة– فنياً وفكرياً– وموقعها في حياة السياب. إلى جانب قصائد تلك المرحلة الغنية في شعره، منها "أنشودة المطر.

2-في "أنشودة المطر" ينتقل، بعد انفصاله عن الحزب الشيوعي، إلى المرحلة التموزية، التي تحول فيها الموت الواقعي لديه إلى موت أسطوري، تكمن فيه حالة الانبعاث ممثلة في "تموز" أو "المسيح".

آ-هذا التحول لدى السياب، لم يكن أحادي الجانب، من ناحية الشعر كفن تجريدي أو شعرية خالصة بمعنى من المعاني، إنما كان له مضمون فكري أيديولوجي- ليس بمعنى التحزّب، لكن بمعناه الكفاحي.. الذي يراه السياب تارة في تقديم التضحية والفداء من قبل الشعب// في كل قطرةٍ تراق من دم العبيد، هي ابتسامٌ في انتظار مبسم جديد// وتارة في دم "المسيح" أو "تموز".

هذا الموقف امتزج بالرمز العشتاري، كمقدمة لرسم ملامح صورتين متلاحمتين في عناقٍ أبدي: صورة الشاعر، وصورة الوطن.

تتحرك القصيدة بنفس ملحمي.. عبر نسق شمولي لمناخ الدراما الملحمية ممتزجاً مع ذلك الشاعر، صوته الذي يعلو بين حين وآخر. مما أعاق تصعيد البناء الملحمي للقصيدة، نحو الاكتمال.

لكن براعة السياب هنا، تبدّت في اشتغاله على ذاكرته الخصبة للأمكنة وإبرازها عبر الأحاسيس والصور، وتوجسات الطفولة البدائية ثم الارتقاء بها إلى شكل فني مختلف، يفتتح القصيدة عبره بواقعية شفافة سرعان ما تَلْبسُ الرمز التموزي كمحرّك أساسي لنمو الحدث، والدخول في مناخات متنوعة، تصل الماضي بالحاضر.. عبر المفارقة بينهما:

((عيناكِ غابتا نخيل ساعةَ السَّحرْ،
أو شرفتان راحَ ينأى عنْهما القمرْ
عيناكِ حينَ تَبْسمان تورق الكرومْ
وترقصُ الأضواءُ.. كالأقمارِ في نهرْ
يَرُجُّهُ المجذافُ وهْناً ساعة السَّحَرْ
كأنما تنبض في غوريهما، النجوم.."

هكذا يخاطب بالشاعرُ -في حالة من الابتهال والخشوع- امرأة، قد تكون الحبيبة العصية التي يتذكرها السياب الآن جالسة في شرفة الانتظار، والقمر يبتعد وئيداً؛ وقد تكون الأم القادمة من ذاكرة الماضي، قبل أن تغادر طفلها إلى الأبد. وقد تكون البلاد -العراق- بكل ما فيه من عشب وجوع، وبروق، ورعود، وانتظارٍ للمطر. وقد تكون هذه المعاني كلها مجتمعة.

إن ابتهالات الشاعر أمام الطبيعة تحيلنا إلى الرمز التموزي العشتاري، دائم الحركة والتحول.. دائم التجدد. فهي الفصول في تحولاتها، /الموت والميلاد والظلام والضياء/ وهي عناصر الطبيعة المتجددة: نجوم وبحر وضباب، وعصافير وشجر وغيوم وقمر.. هي التوازن الكوني المليء بالتناقضات وتجاور الأضداد، في المفردات والصور –ستصبح فيما بعد أحد أهم السمات البارزة في ريادة السياب الشعرية–:

((أتعلمينَ أيَّ حزنٍ يبعثُ المطرْ؟
وكيف تنشجُ المزاريبُ إذا انهمرْ؟
وكيف يشعر الوحيدُ فيهِ بالضياعْ؟
بلا انتهاء –كالدَّم المُراقِ كالجياعْ،
كالحبِّ، كالأطفالِ، كالموتى –هو المطرْ!))

هذه الثنائية ترسم الحركة العامة في القصيدة باتجاه الحياة.. باتجاه الخصب فهي تبدأ وتنتهي بالرمز العشتاري.

ب–يتحول الرمز الأسطوري في القصيدة، عبر حركة البناء الدرامي فيها، بأسلوب قصصي شفيف ومؤثر، إلى "الأم" أمه التي فقدها مبكراً، وهي المتجددة في الذاكرة. والمنبعثة في أمكنة الطفولة، مع المطر والغيوم.. والأحلام.. ومع كل نبضٍ في العروق:

((تثاءب المساء، والغيوم ما تزال
تسح ما تسح من دموعها الثقال.
كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام
بأن أمه –التي أفاقَ منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال
قالوا له: "بعد غدٍ تعود.."
لابدّ أن تعود))

هنا يتحول الموت القادم من ذكريات الطفولة إلى موت حقيقي مستقل نسبياً عن الرمز الأسطوري. ثم إلى حزن شفيف دائم، تبرز فيه حركة درامية أخرى، تعيدنا إلى المفصل الأساسي في دلالة الرمز، عبر استمرار حالة الابتهال المخضبة بالحزن والشكوى: إنه العراق.. يئن تحت وطأة الجوع والقمع والموت..

في العراق جوع.

ورغم أن الأرض لم تتوقف عن العطاء إلاّ أنه "ما مر عام والعراق ليس فيه جوع".

هكذا تنمو القصيدة، ويتشكل الحدث عبر مجموعة من التداعيات والتحولات –في الرمز والتفاصيل– تنمو داخل القصيدة لتشكّل ذلك النفس القصصي– الملحمي.. وذلك المدى الشاسع للرمز الأسطوري، بشفافية ممتزجة بظلال الواقع. دون أن تكشفهُ؛ فحركة الواقع وظلال الرمز يتداخلان في نشيد ملحمي يرسم مسار التحولات في القصيدة، ليشكّل فيما بعد اكتمالها، عبر ذاكرة الطفولة، وذاكرة المنفى، وذاكرة السياسي؛ نقتطف: /ذاكرة الطفولة/:

((كنشوةِ الطفل إذا خاف من القمرْ!"
"وكركر الأطفالُ في عرائشِ الكروم
ودغدغتْ صمت العصافير على الشجر"
"كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:.."
"ومنذ أن كنا صغاراً، كانت السماء تغيم في الشتاء
ويهطل المطرْ))...

/ذاكرة المنفى/:

((وكم ذرفنا ليلةَ الرحيل، من دموعْ"
"أتعلمينَ أيَّ حزنٍ يبعث المطرْ"
"على الرمالِ،: رغوة الأُجاجَ، والمحار
وما تبقّى من عظامِ بائسٍ غريق
من المهاجرين ظلّ يَشْرَبُ الرّدى"
"أصيح بالخليجِ: "يا خليجْ..
يا واهبَ اللؤلؤ، والمحارَ، والرّدى،
فيرجع الصدى/ كأنه النشيج))

/المناخ العام للقصيدة هو تعبير عن حالة النفي والاغتراب بمعنى القمع/

/ذاكرة السياسي/:

((أكاد أسمع العراق يَذْخَرُ الرعودْ

ويخزن البروق في السهول والجبال،" ..
"رحى تدور في الحقول.. حولها بشر"
"وكل عام حين يعشب الثرى -نجوع..
ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع"
"وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق"
"أسمع الصدر/ يرن في الخليج
مطر..
في كل قطرةٍ من المطر..
..وكل دمعة من الجياع والعراة
..فهي ابتسامة في انتظار مبسمٍ جديد
..في عالم الغدِ الفتي واهب الحياة".

ج-المنفى /في القصيدة كلها / ليس إحساساً بالنفي الداخلي فحسب، إنما هو نفي واقعي؛ وهو حصيلة موقف سياسي، استطاع السياب أن يقدمه هكذا بمعطيات فكرية وفنية جديدة داخل إيقاع الرمز الذي هيمن على القصيدة في جميع أبعادها؛ مما فتح للشعر نافذة جديدة للتعبير عن حالةٍ ما. دون أن يكون مباشراً إلى درجة التسطيح، أو وعظياً تبشيرياً أو رومانسياً.. بمعنى المراوحة.

ففي هذه القصيدة الرائدة، استطاع الرمز الأسطوري -تداعياته وتحولاته- أن يقدم لنا مزيجاً من السّرد الملحمي بما فيه من حكايات وقصص. ومسرح، منح فيه القصيدة شكل اكتمالها عبر تلك الثنائية التي رسمت مسار القصيدة وبنائها الفني: ثنائي الشاعر، وتجاوز الأضداد في حالات شعورية داخلية. إضافة إلى ثنائية الواقع بكل ما فيه من عناصر اجتماعية تاريخية وسياسية: كالخصب، والجوع، والأطفال والعبيد. والشعب والجفاف والدم والمطر، الأم وعشتار.. إلخ.

مفردات مستلّة من ذاكرة السياسي الشعري تتوضح مرجعيته في خاتمة القصيدة:

((وكلُّ دمعةٍ من دم الجياعِ والعراة
وكلُّ قطرةٍ تُراقُ من دمِ العبيْد
فهي ابتسامُ في انتظار مَبْسمٍ جديد.
أو حُلْمةٌ توزَّدَتْ على فم الوليد

في عالم الغد الفتي، واهب الحياة.
..ويهطل المطر))

هكذا تتداخل العلاقة بين الرمز والواقع. يختلطان ويتبادلان الأدوار.

إن السياب في منفاه، يستجيب إلى حالات شعورية، متداخلة، تهيمن عليها أحاسيس الضياع والتشتت، مصحوبة بالنّقمة والتحدي والأمل بالغد القادم.

د-وكما سجلت "أنشودة المطر" انعطافة جديدة في تاريخ الشعر العربي المعاصر، جاءت أيضاً في مرحلة تحول تاريخي في الوعي الاجتماعي، يشارك الشاعر في تغييره*، حاملاً خلق البحث عن وسيلة جديدة للتعبير، عن قناعاته الفكرية الجديدة، غير المستقرة إلى النهاية؛ فقد كانت قناعاته وآراؤه المتحولة وغير الثابتة، وارتداده عن بعضها، هي المؤشرات الحقيقية لمدى حساسية هذا الشاعر إزاء تحمّل أعباء الريادة الشعرية والفنية. وحساسيته المفرطة، في استيعاب، أو رفض، أفكار التغيير الجديدة في الحياة الاجتماعية والسياسية، وما موت السياب في المنفى طريداً جائعاً سوى تتويج لمسار وعيه الاجتماعي، في مراحل الارتداد والنكوص.

وحين ينتهي المرء من قراءة "أنشودة المطر" يتلمّس بوضوح، الفكر الأيديولوجي الذي يحكمها -ليس بمعناه السياسي المتداول- بل بمعناه الفكري -القيمي-، توحّدها فكرة الانبعاث الأسطورية، بأصواتها المتعددة والضمائر التي تستخدمها، وقدرة القصيدة على التوحّد في تنوعها عَبْرَ شاعرية جارفة تنهمر في جميع الاتجاهات، وتفتح في مملكة الشعر العربي نوافذ جديدة، للرؤى والأحاسيس.. والأفكار، سوف تشكل، فيما بعد، اللبنة الأولى في حركة تطور الشعر العربي باتجاه الحداثة. حقاً إنها مملكة الجحيم.

■■■

■ الهوامش:

*يجمع الدارسون لشعر السياب أن مجموعة القصائد التي ضمها ديوانه" أنشودة المطر" تحمل مثل هذا التحول في تاريخ الشعر العربي المعاصر. /ص110/.

1-صلاح عبد الصبور -الأعمال الكاملة- بيروت- دار العودة ط1 /1972/
2-أمل دنقل -الأعمال الكاملة- مجلد واحد- بيروت- دار العودة ط2 /1985/
3-أدونيس -الأعمال الكاملة م2- بيروت- دار العودة ط2 /1971/
4-عبد الوهاب البياتي -الأعمال الكاملة م1 م2 م3 -بيروت دارا لعودة ط3 /1979/
5-محمود درويش -الأعمال الكاملة م1 م2- بيروت -دار العودة ط2 /1978/.
6-سعدي يوسف -الأعمال الشعرية- بيروت- دار الفارابي ط1/ 1979/.
7-بدر شاكر السياب -الأعمال الكاملة- بيروت- دار العودة ط1 /1971/.

■■

■ مراجع أخرى:

*د.إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر.

*د.محمد مندور: فن الشعر.

*د.غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين.

*د.محي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي.

*د.صبري حافظ: الرحيل إلى مدن الحلم.

* يوسف سامي اليوسف: الشعر العربي المعاصر.

* أدونيس: زمن الشعر.

* الياس خوري: دراسات في نقد الشعر.

* اعتدال عثمان: إضاءة النص.

* مجلة الآداب: سنوات 67-68-70-72- بيروت.

* عبد العظيم أنيس -محمود أمين العالم: في الثقافة المصرية ط3-1989.

* نظرية الشعر: بإشراف محمد كامل الخطيب -ثمانية أجزء- سلسلة قضايا وحوارات النهضة العربية- وزارة الثقافة- دمشق- 1996.

■■■

المحتوى

توطئة حكاية الشعر..... 3
الحكاية الشعرية..... 11
آ–في المفهوم: 11
–مفتتح قابل للتنوع– 11
1– صلاح عبد الصبور– نموذجاً:– 17
الحكاية الشعرية 22
ب – الآفاق والتنوع..... 22
2–أمل دنقل: وحكاية الطوفان– 22
3–أدونيس: 31
"المقنع بصقر قريش" 31
4–عبد الوهاب البياتي..... 38
– في انتظار الذي يأتي.. ولا يأتي! 38
5–محمود درويش 52
وتضاريس الحكاية 52
6– ((سعدي يوسف.. 61
المنفي–في كل الأمكنة– إلى الشعر..)) 61
7–بدر شاكر السياب 74
بين قلق الذات ومحنة العالم..... 74
المحتوى..... 96

▪▪▪