جَودت فخر الدِّين (١٩٥٣ ـ...)
شمسنا وجذوتهم الآفلة

شيءٌ من السِّيرة

شاعر لبناني. ولد في قرية «السُّلطانية»، التَّابعة لقضاء بنت جبيل من محافظة النَّبطية، في لبنان الجنوبي (جبل عامل تاريخيَّاً). تلقَّى دروسه الابتدائيَّة والمتوسِّطة والثَّانويَّة، في مدرسة قريته، ومدارس القرى المجاورة الرسميَّة.

نال الإجازة في الفيزياء، فدرَّس هذه المادَّة في المدارس الثَّانوية، ثم تحوَّل، إلى دراسة اللُّغة العربيَّة وآدابها، فنال شهادة الدكتوراه من جامعة القديس يوسف (الجامعة اليسوعية) في بيروت.

يعمل أستاذاً في الجامعة اللبنانية ـ كليَّة الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللُّغة العربيَّة.

بدأ محاولاته الأولى، في كتابة الشِّعر، في الثالثة عشرة من عمره. وكان قبل ذلك، قد نشأ على شغفٍ بالشِّعر، وحفظ الكثير منه، وتنامى لديه، منذ صغره، شَغَفٌ باللُّغة. وعندما بدأ محاولاته، في كتابة الشِّعر، كان مدفوعاً برغبته في امتلاك اللُّغة والتصرُّف بها، ممتلكاً ما سمَّاه إليوت «الحسَّ التَّاريخي إزاء التُّراث».

في منظوماته الأولى، كان يسعى إلى إثبات مقدرته اللُّغوية، وإلى إغناء تمرُّسه باستعمال الأوزان، وهو مقتنع بأن معرفةً كافية باللُّغة والعروض لا بدَّ من أن تكون أساساً ضرورياً لازماً، غير كافٍ لكتابة الشعر.

عمل في مركز الأبحاث اللُّغوية والتَّربوية، في بيروت، ما بين العامين ١٩٨٤ و١٩٩٠، ما أتاح له فرصة القيام بمهمَّات، منها تأليف بعض القواميس،

ووضع مختارات من الشِّعر العربي لأغراض تعليمية وتربويَّة، الأمر الذي كان له بالغ الأثر في تعميق معارفه اللُّغوية، وفي تطوير لغته الشِّعرية.

كلِّف بتأليف قصائد للأطفال والأولاد، لأغراض تعليمية أيضاً، وكان ينبغي لهذا التأليف أن يكون على المجزوءات والمنهوكات المعروفة، ما مثَّل تجربة مفيدة، بدا له خلالها أنَّ الأوزان المطلوبة سلفاً ليست بالضَّرورة قيوداً، بل إنَّها كثيراً ما تساعد في ضبط الموضوعات وتصويب الأفكار وتحقيق المعاني.

له المؤلَّفات الشِّعرية الآتية: **أُقصِّرُ عن حبِّك**، دار الآداب، بيروت، ط. ١، ١٩٧٩ ـ ط. ٢، ١٩٨٥. **أوهام ريفية**، ط. ١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٠. ط. ٢، رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٢. **للرؤية وقت**، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥. **قصائد خائفة**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠. **أيام ومياه وأصوات** (كتاب الهجرة)، دار الحرف العربي، بيروت، ١٩٩١. **منارة للغريق**، دار النهار، بيروت، ط. ١، ١٩٩٦ ـ ط. ٢، ١٩٨٢. **سماوات**، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٢. **ليس بعد**، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٦ .**الأعمال الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦.

وله المؤلفات الآتية: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، وهذا هو عنوان أطروحة الدكتوراه التي قدِّمت إلى الجامعة اليسوعية (جامعة القديس يوسف) في بيروت عام ١٩٨٤، وقد طبعت ثلاث طبعات: الأولى عام ١٩٨٤، دار الآداب، والثانية عام ١٩٩٥، دار المناهل، ودار الحرف العربي، والثالثة عام ٢٠٠٤، دار المناهل ودار الحرف العربي. **مقدّمة لكتاب «مفاتيح العلوم» لأبي عبد الله الخوارزمي**، دار المناهل، بيروت ١٩٩١ .الإيقاع والزَّمان (كتابات في نقد الشعر)، دار المناهل ودار الحرف العربي، ط. ١، ١٩٩٥، ط. ٢، ٢٠٠٨.

له دراسات ومقالات متنوِّعة في صحف ومجلَّات عديدة. شارك في مهرجانات شعرية ومؤتمرات أدبية في بلدان عربية وأخرى أجنبية.

يحرص، في بناء لغته الشِّعرية، على أن ينحو منحى البساطة، مقتنعاً بأن لغة الشعر، لكي تكون حيَّة ومؤثِّرة، عليها أن تتعدَّى الثقافة التي تختزلها. ويجد أن لا مفرَّ من أن يؤدِّي الشِّعر دوره على الرُّغم من عالم الخوف الذي يهمِّشه، ويرسم هذا العالم بلغةٍ شعريَّةٍ مشغولةٍ بعناية، من خصائصها، من نحوٍ أوَّلٍ، شحن الألفاظ/الدَّوالِّ بمدلولات ترقى بها إلى مستوى الرَّمز، ومن نحوٍ ثانٍ تشكيل صور تجسِّد رؤية الشاعر وتؤدِّيها دلالة جماليَّة.

في شعر جودت فخر الدين صوتٌ هادئ، داخليٌّ وحميمٌ كالمناجاة. يلبس موضوعه ويسيل سيولة الماء. يقدِّم الحالة الشعورية والفكرية من دون تكلُّفٍ أو افتعال.

وفي قصيدته ميْلٌ إلى الاقتصاد اللغوي ودقَّةٌ وتسلسلٌ محَكمٌ وترتيبٌ شبه منطقيٍّ للمعاني والصُّوَر والتداعيات. وفي هذه القصيدة تلمع الفكرة بالقُّوة التي تلمع بها الصورة.

وتتميَّز قصائده بسلاسةٍ لغوية، وعذوبةٍ موسيقية. فيها سبْرٌ لأعماق الذات، وتجاوزٌ للظَّاهر نحو ما استتر من مفارقات الإنسان[1].

«قصائد خائفة» تقول سرَّنا

فضاء الخوف

تتأمَّل غلاف المجموعة، فترى عنواناً أخضر يعلو مساحة بيضاء.. حرفا اللين في العنوان، يمتدَّان إلى الأعلى، كأنَّهما يرغبان في التحليق، تاركين

(١) يراجع: ـ إميل يعقوب (إعداد)، موسوعة أدباء لبنان وشعرائه، بيروت: دار نوبليس، ط. ١، ٢٠٠٦ م.
ـ جودت فخر الدين، من تجربتي في اللغة والشِّعر، ١٩٩٠.
ـ عبد المجيد زراقط، قصائد خائفة تقول سرَّنا، الخليج، ٢٦ يوليو/تموز ١٩٩٠.
ـ محمد العبد الله، ملحق جريدة النهار، كانون الأول ١٩٩٦.
ـ محمد علي شمس الدين، جريدة الحياة، ٣ كانون الثاني ٢٠٠٧.

بعض نبات أخضر في الزاوية، تتأمَّل ذلك، فتحسُّ كأن الفنان حسن شامي مصمِّم الغلاف، يشارك الشاعر خوفه، ويجسِّد تجربته غلافاً معبِّراً عن خوف القصائد التي تسأل عمَّا تستطيع في هذا الزَّمن الرَّديء. ولكن، أليس من الطبيعي أن يعظم دور القصائد في زمن الخوف؟

كنَّا نفضِّل لسبب سوف نعرفه لاحقاً أن يرسم الفنان أرضاً خضراء تنتصب فيها سروتان خضراوان.

تحسُّ ذلك، وترد إلى ذاكرتك صورة الشاعر اللبناني: الياس أبو شبكة الذي تحدَّث عن تجربة الشاعر في هذا العالم، فانفرجت شفتاه عن ابتسامة مغتصبة، وقال، بصوتٍ خافت، كأنَّه يتابع حلماً:

ـ «عصفور صغير، طار، طار، وهبط... ما يستطيع عصفور صغير!؟» تبقي الصورة في ذاكرتك، وتفكِّر في دور الشاعر في هذا العالم، وتسأل:

ـ ماذا يستطيع العصفور/ الشاعر أن يفعل؟

تفكِّر في إجابة، وتأتيك سريعاً على لسان الشاعر العربي القديم:

ـ رأيت القوافي تتلجن موالجاً تضايق عنها أن تولَّجها الإبر

قد ترى رأي الشاعر العربي القديم، وقد تخالفه وتدلف إلى المجموعة الشعرية لتعرف ما يراه الشاعر من دور له، معتقداً بأنَّه يؤمن بمثل هذا الدور الفاعل، وإلَّا لما كان من خوف توصف به القصائد.

تعتقد بأنَّ الشاعر يقول، أو يشاء أن يقول، ما لا يرضي القوى المسيطرة التي تشكِّل مصدر الخوف. وهذا، كما نرى، دور كل فنان مبدع أن يقول المختلف عمَّا هو سائد، وذلك لأنَّ الحياة في حركة دائمة والفنان المبدع أوَّل من يشعر بهذه الحركة، والأكثر قدرةً على الرؤية إليها، والنَّفاذ إلى جوهرها، والأكثر قدرةً كذلك على تجسيدها بناء فنياً يهزُّ السكون والقبول، ويدفع إلى التغيير، ومن هنا يأتي الخوف.

دور الشِّعر

تدلف إلى قراءة نصوص المجموعة الشعرية، وفي ذهنك رؤية واعتقاد حاولنا الإشارة إليهما في ما سبق، وتقرأ في قصيدة «قواف» ما يأتي:

ـ «أحارب بالقوافي/ وألعب بالقوافي» (ص. ٥٧)

يتأكد اعتقادك عندما تعلم أنَّ الشاعر يحارب بقوافيه ويلعب بها، وأنَّها وسيلته في تأكيد ذاته في ميداني الحياة: الصراع واللهو.

وعندما تقرأ ذلك يتأكَّد اعتقادك، وتتذكَّر الشاعر العربي القديم مرَّة ثانية، وهذه المرَّة عندما يقول عن القافية:

ـ خروج بأفواه الرُّواة كأنَّها قرى هندواني، إذا هُزَّ صَّمما

نلحظ، بين الشاعرين: القديم والحديث، شبهاً حتى في تسمية النص المؤثِّر/ فضلاً عن دوره... إنَّها القافية كناية عن الشعر الفاعل، عند كل من الشاعرين، تحارب وتلعب.

ونلحظ، إضافة إلى ما ذكرنا، شبهاً آخر بين هذه القصيدة والشعر العربي القديم، من حيث الاتصاف بخصائص فنية، منها التزام الوزن والقافية الواحدة الموحية بالأسف والحسرة، كما أنَّنا نحس رنَّة أسى وحرقة وجدانية تخلق الجو الذي نقرأ فيه عن القافية ودورها، وعن خوف الشاعر من مباشرة هذا الدور، وإصراره على هذه المباشرة على الرغم من ذلك الخوف.

يحدِّد الشاعر دور شعره: «أحارب بالقوافي/ وألعب بالقوافي...»، كما بدأنا آنفاً، لكنَّنا نلاحظ أنَّه يحس في البداية بأنَّه يؤدِّي دوراً مهزوماً يتركه مرتجفاً على حجر القوافي، فنقرأ:

ـ «صوتي نهب أجنحة تبدِّدها الفيافي».

يقول الشاعر هذا مذكِّراً بقول «أبو شبكة» الذي مرَّ بنا آنفاً، ثمَّ نجده لا يكتفي بمثل هذا القول، وإنَّما يبقى مؤمناً بدور شعره رغم تبديد الفيافي لصوته،

فلا يستسلم للسكوت. وبين الهزيمة والارتجاف من نحوٍ أوَّل وعدم الاستسلام من نحوٍ ثانٍ، تكون المعاناة فنقرأ:

«كأنِّي لا أتوق إلى ضفاف/ في لجة خرقاء/ ترفعني وتهبط بي/ تبعثرني...».

يعاني الشاعر، وزاده في هذه المعاناة حلم كبير سماؤه رحبة، ويتيح هذا الزاد له مواصلة حربه ولعبه، فيصل إلى ما يريد، فنقرأ:

ـ «وأترك موجي المفتون مشتعلا».

اشتعال القوافي...

يبدو واضحاً أنَّ الشاعر يريد ترك موجه، أي ترك عطائه الإبداعي مشتعلاً ما يعني أنَّه يريد الإضاءة والكشف، وهذه مهمَّة صعبة. تتأتَّى صعوبتها من طبيعة واقع خاص يعيشه. وهذا الواقع عبارة عن «لجَّة خرقاء»، ترفع الشاعر وتهبط به وتبعثره... لكنَّه على الرغم من هذه الصعوبة يبقى مريداً القول: إنَّه يستمر مشتعلاً يضيء ويكشف.

يحارب الشاعر ويلعب مؤدِّياً دوره، بقوافيه، وهكذا تبقى القافية، كأنَّها قرى هندواني إذا هزَّ صمما. ويبقى الشِّعر سلاح حرب فاعلاً يشعل الضوء في وجه الخوف، وفي وجه القوى التي تحدث الخوف.

معاناة غدر الأيَّام

نبدأ بقراءة نصوص المجموعة ونلمح، منذ البداية، معاناة الشاعر. يبدو واضحاً أنَّ الشاعر يعاني من المحاولات العاملة على مصادرة دوره الذي أشرنا إليه آنفاً.

يعاني الشاعر معاناة العصفور الذي يصرُّ على مواصلة الطيران، وذلك على الرغم من المحاولات العديدة الرامية إلى كسر جناحه، أو إلى مصادرة هذا الجناح. القصيدة المصمِّمة على أداء دورها تخاف على هذا الدور من أن يصادر، فتلوذ بالشاعر، والشاعر الذي يجد في القصيدة وسيلة لتحقيق ذاته يخاف من أن يفقد هذه الذات، فيلوذ بالقصيدة لكن القصيدة كما يقول الشاعر:

ـ «ترقد قربي/ خائفة مثلي، غدرتها الأيَّام كما غدرتني/ ألقتنا في البرد مهيضين...» (ص. ٧٠).

صورة عصفور «أبو شبكة» تعود إلى الحضور، لتغدو وجهاً لشاعرنا يضاف إليها تفصيل أساسي يتمثَّل في ما يأتي: إنَّ العصفور الذي كان يطير ويطير ألقي في البرد مهيض الجناح، وغدا يكابد من أجل أن يعود ليطير... ويعود هذا الواقع الجديد إلى ما استجد على الأيَّام التي صارت غادرة.

الأيَّام هي أيَّام حرب غدرت بالشاعر، وألقته وقصيدته مهيضي الجناح في البرد، في المنفى، بعيدين عن دفء العيش والفعل... أي أنها ألقتهما في الهامش والمنفى مخنوقي الصوت ومصادري الفعل.

كشف المأساة/في البرد بلا أجنحة

إن عيش الشاعر في برد الهامش والمنفى، أعزل من أي سلاح ودور، يجعل الأبيات ركاماً والأصوات المخنوقة المصادرة، فوق الأبواب، حطاماً.

يعيد هذا الواقع الجديد صورة العصفور الذي فقد جناحيه إلى أذهاننا. إنَّه عصفور لم يعد قادراً على أن يطير بحريَّة، أي لم يعد قادراً على أن يطير، أي لم يعد قادراً على ممارسة العيش والفعل فيه. وهنا تكمن مأساة الشاعر، مأساة تتمثَّل في فقد مسوِّغ الوجود وجدواه.

عندما كان للطَّائر جناح ومجال رحب للطيران الحر، كان يطرح سؤال هو:

ـ «ماذا يستطيع؟».

أمَّا وقد غدا العصفور مهيض الجناح، أمَّا وقد فقد العصفور مجاله الحر الرَّحب، فأي سؤال يطرح؟ ولنقل: بل أي عصفور يبقى؟ هو ذا الواقع يرسمه الشاعر طارحاً سؤالاً أساسياً هو: ماذا تبقَّى لنا في هذا الواقع الذي نعيش؟

يمارس الشاعر هنا دوره، فيكشف الواقع ويطرح أسئلته، ومنها هذا السؤال: أي شاعر يبقى بعد إلقائه في برد الهامش والمنفى، مخنوق الصوت،

مصادر الدور، ليس أصعب من عيش هذا الواقع. ولندع الشاعر يرسم لنا هذه الصعوبة.

ـ «ما أصعب هذه الأيَّام/ لا تمنحنا القوة، لا تتركنا للتيه، ولا ترديناً/ ألقتنا في البرد بلا أجنحة/ وجثت فوق ذبالتنا نبضاً مخنوفاً...».

الخوف كياني على دور هو الحلم المشعل، وعلى «سماء كنَّا أطلقناها في البال». إنَّه الخوف على المشعل من أن يغدو ذبالة، وعلى النبض الحي من أن يخنق.

عالم الذئاب

يتراجع السؤال الذي يشير إلى طبيعة الواقع، ويطرح سؤال إبجابي يتقدَّم خطوات في مواجهة هذا الواقع يقول الشاعر:

ـ «كيف لنا: لي ولها، أن نتدارك روحينا
أن نتدارك روحاً واحدة لي ولها؟»

يطرح السؤال هذا القضية بوصفها قضية على مستوى «تدارك الروح». ولمَّا كانت القضية على هذا المستوى، يقرِّر الشاعر أن يقول متداركاً روحه، على الرغم من كلِّ الخوف. يقرِّر الشاعر أن يؤدِّي دوراً آمن به، وأحسَّ بأنَّه مسوِّغ وجوده.

أو لنقل: إنَّ الشاعر يجد أن لا مفر من أداء دوره على الرغم من عنف الخوف. ويبدأ ذلك برسم ملامح عالمه أي الواقع الجديد، مكملاً بشكل تفصيلي ما كان قد بدأه عندما تحدَّث عن موقع الشاعر في هذا الواقع.

يرسم الشاعر ملامح عالمه. وكان قد كشف أنَّه عالم الخوف الذي يهمِّش الشاعر وينفيه إلى البرد مخنوق الصوت بلا جناح. وإنَّه عالم يلغي دور القصيدة، ويصادر أجنحة العصافير.

يرسم الشاعر ملامح هذا العالم، ويرى أنَّه عالم ذئاب. ذئبه الأوَّل لا يعي أنَّه:

ـ «كثير النعاس/ وهوايته النوم والافتراس» (ص. ٣٣).

وكأنَّما لا يكفي الذئب افتراسه المعروف حتى يكون كثير النعاس، هوايته النوم إضافة إلى الافتراس، وهذا يعني أنَّه يعيش مغمض العينين خارج التفاعل والفعل المواكبين سير الزمن.

في ظلٍّ هيمنة مثل هذا الذئب الناعس، النائم، تظنُّ النعاج أنَّها آمنة في مداه، فتتوهَّج أسنانها نعمة وحناناً. ولكن ظنَّها يخيب خيبة كبرى، فيغطِّي هذا العالم لون السواد:

ـ «سواد/ هو اللون...

لون السَّماء.../ هو الثوب/ ثوب النهار/ حين يدخل في نومه/ حين يخرج من نومه/ [هو] لهفة الجذوة الباقية.../

سواد هو اللون والثوب والراية الباقية (ص. ٣٦ وما يليها).

سماء العالم وثوبه وجذوته ولهفته ورايته الباقية سواد.

يرى الشاعر هذا، ويعلن بوضوح أنَّه يمارس دوره، بعد ما كابد الخوف طويلاً. ويكشف عن العالم الملفوف بالسواد، والذي غدت أشياؤه كلها سواداً، وكأن لا أمل.

لاء الشاعر ونَعمُه في نُواحٍ شجي

وعندما يرينا الشاعر حقيقة هذا العالم يقول «لاءه»، من طريق كشف عالم مرفوض.

ولا يكتفي الشاعر بقول: «لا»، وإنَّما يتجاوز ذلك إلى قول «نعم»، وقول «نعم» يأتي من خلال طرح السؤال/ الأمل. وهذا السؤال هو:

ـ إن تكن هذه هي ملامح عالم الحرب، فأين السلام؟

يطرح الشاعر أسئلة واقعه، فنقرأ له: «هي الحرب، هل أنت بعض السلام؟» أنت، المقصود هنا، هي «الروح العصي على الفناء» أنت، هنا هي

الأم رمز الخصب وتجديد الحياة. إنَّها الأمل في انبعاث عالم آخر ذي ألوان أخرى وأشياء أخرى...

الأم أقوى من العصف واليأس، ولهذا تعيد إليه الصوت قوياً يقظاً، وتكون قصيدته التي لا تنتهي. يقول الشاعر مخاطباً الأم:

ـ «أنت التي: ضاع صوتي فأيقظته/ مات سرِّي فأبقيته/

وانتهت أغنياتي، فكنت القصيدة/ لا تنتهي» (ص. ٤٨)

تعود للشاعر أغنياته، فيغني قوافيه. ونحسُّ ونحن نقرأ قصيدة «قواف» (ص. ٥٠) بمناخ نواح شجي، وكأنَّ الشاعر يعيد إلى ذاكرتنا أجواء الحجاز التي سادت على أثر معركتي كربلاء والحرة، حيث كان يعلو النواح الشجي المحزن والمطرب في آن.

نحسُّ الشجى، ونقف أمام السراب و«اليباب» البادِيين في القصيدة كأنَّهما صرختان عاليتان؛ كالآهات المتتالية يعلنها حرفا اللين: أوَّلهما يمتد بباء مفتوحة تكمل الصرخة، وثانيهما ينتهي بباء ساكنة كأنَّها الإيقاع الحزين الذي ينتظم قافية لها وظيفتها الشِّعريَّة في تأكيد استمرار ذلك الإيقاع الذي يرافق تكوُّن صورة لأمل خائب خادع ينتهي إلى خراب.

هذا كله فجَّرته «مياه القبيلة» فنحن لا نزال قبائل نتقاتل... قبائل اليوم المتناحرة تعيد ذلك الجو التاريخي، وتمنِّينا بالسَّراب، فنجني اليباب:

... ـ «والسراب الذي كنت أفنيت آخره

ما زال يهتف فوق اليباب»

يبدو كأنَّ الشاعر يحدِّد طبيعة عالم الحرب، وطبيعة القوى التي أقامته. كما أنَّه يوضح نتائج هذه الحرب، فاضحاً ذلك السراب الذي ما زال كثير من الناس مخدوعين به. تتبدَّى لنا هذه الرؤية مجسَّدة في غناء شجي يرشح بحزن عميق خفي يقول للحرب، بسرابها ويبابها: لا، في ربط خفي: نغمي إيحائي/ شعري بين هذه الحرب وبين معارك أخرى سالفة.

تشعُّ «اللا» الشعرية من دون خوف، كأنَّ الشاعر عندما أيقن بخلود

«الروح العصي» انطلق ليضيء عالم حرب القبائل التي لا تزال تهتف معلِّلة الناس بسراب خادع تبديه حرب لم تؤتِ سوى اليباب.

ويكون هتاف السراب قوياً شرساً، يتَّخذ مظهراً عسكرياً. فنقرأ أنَّ هذا الهتاف «يبقى ناجحاً في الفلاة ككوكبة من كلاب...» (ص. ٥١).

تكرار حرف الكاف ملاحظ هنا، وهو يشير إلى تواصل، لكنه مزعج ولعلَّ الشاعر فضَّل استخدام «كوكبة» ليدلَّ على انتظام عسكري. وقد يشير إلى تناقض بين دلالات كوكب وتحكُّم نباح كوكبة من كلاب.

يحارب الشاعر هذا النُّباح المستولي على ضوء القمر المنير، ويصرُّ على مواصلة حرب لا يعرف نتائجها كأنَّه لا يتوق إلى ضفاف... يصرُّ على الحرب واللعب بقوافيه إلى أن تغدو مشعلاً ينير ويضيء، وإلى أن تأخذ دورها كوكباً منيراً، فتهرب الكلاب خائفة من نور المشاعل، وينكشف السراب، فيبدو الخراب على حقيقته لمن يريد أن يرى.

يتحدَّى بقوافيه

إنَّ القبيلة التي تهتف عالياً، معلِّلة بسراب يغطِّي الخراب، والتي تنفي أي صوت سوى صوتها إلى البرد... يتحدَّاها الشاعر بقوافٍ ترصد الواقع التاريخي الذي تتحرَّك حربها على خلفيته، ترصد الواقع وتفصح عن ظواهره... وتناقش الرؤية السرابية إلى هذا الواقع.

يفعل الشاعر هذا كله في قصيدته الطويلة التي يبدأ بها مجموعته الشعرية، وهذه القصيدة ترد تحت عنوان هو: «بابنا وسماء الحديقة».

يهدي الشاعر هذه القصيدة إلى أخيه «يوسف» في إشارة إلى دلالة شخصية تتضمَّنها هذه القصيدة. وفهم القصيدة، على هذا المستوى، ممكن ولعلَّه باعث القصيدة ومحورها من وجهة نظر معيَّنة، ولكنَّنا نحاول أن نقرأها، ناظرين إلى باعثها غير المباشر، أي إلى ذلك المخزون الذي يرشح من خلال المجموعة

كاملة. إنَّنا نحاول أن نقرأها على مستوى يتعدَّى الرؤية الشخصية إلى رؤية عالم الشاعر الاجتماعي التاريخي.

في هذه القصيدة ألفاظ/إشارات كل منها يحتمل دلالتين: دلالة مباشرة تدخل في إطار الرؤية الشخصية، ودلالة غير مباشرة تدخل في إطار الرؤية العامة.

الدلالات غير المباشرة نفهمها من خلال السياق، ومن خلال إشارات الشاعر نفسه في أمكنة أخرى من المجموعة، ومن هذه الألفاظ:

ـ «الباب»، ونفهم أنَّه العين المطلَّة الرَّائية ويصفه الشاعر بقوله:

«لم يكن الباب سوى عين فتحت جفنيها...»

ـ «الشرفة»، ونفهم أنَّها اللسان الناطق باسم أبناء الوطن، ونقرأ في المجموعة عنها: «حيث لمنزلنا شرفة، تمتدُّ لساناً للغرفة».

ـ «السماء»، وتعني الحلم، أو ما يجسِّد السر، ويصفها الشاعر بقوله: «سماء كنا أطلقناها في البال».

ـ «الحديقة»، وتعني الماضي، أو التاريخ الراكد في الذات. يقول الشاعر، في بداية قصيدته، ما يؤكِّد هذا الفهم المتمثِّل في المعادلة الآتية:

«حيث ينام الأئمة أجدادنا» يساوي سماء الحديقة.

ـ «بابنا خشب/نخرته عيون الحديقة/حيث ينام الأئمة أجدادنا/بابنا وسماء الحديقة شرفتنا/وهي تنأى عن السابلة...» (ص. ٧).

في سياق هذا الفهم، يصبح عنوان القصيدة: «بابنا وسماء الحديقة» ثنائية أحد طرفيها عيوننا الخشبية المنخورة التي ترى إلى العالم بعيون التاريخ الرَّاكد، وطرفها الآخر سماء الحديقة، أي المناخ التاريخي والحلم المنبثق منه.

في عالم هذه الثنائية يتحرَّك قول الشاعر في إطلالة حيَّة تتموَّج في نبض السرائر. هذا النبض، المحمي بعناية، حمته السنون الطوال بأهدابها. وهكذا يضاف إلى الثنائية عنصر ثالث هو النبض الحي/سرُّنا الرائي إلى الحياة، مريداً

جعل السماء/ الحلك سراً معلناً، سراً يتجسَّد في عمل تضيئه شمس متَّقدة تعلن جريان تاريخ حي شمسه جذوة متقدة.

يضيف الشاعر، في حركة تالية من حركات القصيدة، عنصراً رابعاً هو «الأرجوان»، ويمكن أن نفهم «الأرجوان» بوصفه صنيع الأيام أو الأشواق إلى فعل، ونقرأ ما يشير إلى ذلك.

ـ «ثمَّ تترك [الشمس] أشواقها الأرجوان...» (ص. ٩).

وهكذا يكون الأرجوان صنيع الأيام في تجسيدها الأشواق، ولكن الأرجوان يكون خرافياً عندما تكون أشواقنا عنكبوتاً.

الأشواق عنكبوت: صورة تؤكِّد قدرة الشاعر على بناء لغة شعرية تجسد قوله وتؤدِّيه. فما أصعب أن تكون أشواقنا عنكبوتاً تبني بيوتها في الزوايا البعيدة المنسية. وإن واجهت العالم سرعان ما تتهدَّم وتزال وترمى، وعندما تكون الأشواق عنكبوتاً يكون الأرجوان خرافياً. وذلك عائد إلى العيش بمنأى عن مجرى الأيام والصيرورة، لكن الأيَّام لا تركن إلى زاوية وإنَّما تظل في خطى لاهثة... خطى تفرض ضرورة مواجهة العالم.

قد تكون هذه الضرورة مصدر الخوف، والخوف يؤدِّي إلى تردُّد، ولكن الحقيقة تبقى واضحة: إن كان من بقاء في الزوايا يظل مصير بيوت العنكبوت في البال. الخيار واضح: إمَّا السير في خطى تفرض مواجهة العالم الحديث، أو البقاء في الزوايا؛ حيث مصير بيوت العنكبوت.

في هذه المرحلة، مرحلة طرح الأسئلة الكبرى والمصيرية، لا يكتفي الشاعر الحقيقي بإثارة الأسئلة، لا يكتفي أيضاً بـ «لا» مهما يكن واقعه مخيفاً... لا يكتفي بالرفض، وإن كانت قصائده ترتجف مخنوقة الصوت في برد منفاها... يتجاوز ذلك كله إلى التَّحدي، والتَّحدي يتمثَّل في الإضاءة الدَّالَّة على الدرب.

تركض القصائد مبشرة في هذه المرحلة من مراحل القصيدة، ويدعوه أبوه، وهو الذي كان يلجأ في حركة سابقة إلى التضرع بثقة، يدعوه إلى إمساك

هذه القصائد المبشرة وقولها. لكنَّ الشاعر يتردَّد. ويستمر الأب، بعدما تجاوز التضرُّع، في التحريض على قول ما يأتي:

ـ تخلَّصوا من الباب المنخور من العين التي لا ترى... تخلَّصوا من الماضي الراكد، من الخوف المسكوت... الخ، اطلوا على العالم عاملين على رسم مستقبل تخلقه الأيَّام المتتالية.

يعاني الشاعر السُّكوت، ويكون السُّكوت صعباً وصعباً جدَّاً؛ وذلك لأنَّ الرؤية واضحة، لكن الخوف يعوِّق حركتها في سعيها لاتخاذ موقعها، في سعيها للتجسُّد... وقد يكون خوفاً من القبائل بسرابها ويبابها...

في حركة مفاجئة، تنبسط أمام الشرفة الذابلة سماء صغيرة، وتطلُّ إشراقة طيبة، وتبدِّد هذه السماء التي كانت حلماً في البال الخوف، ويهبُّ الشَّاعر مريداً لها أن تكون خطابنا إلى العالم في هذا الزمن.

تكون الإشراقة تحرُّكاً في عالم الركود، تكون تحرُّكاً صوب فرحة القطاف، وتؤدِّي الإشراقة إلى فرار الثعالب، وإلى أن تغدو الشرفة ذاهلة، إذ يدهشها هذا الفعل، فيختلج فيها النبض الحي، ويتحرَّك السرُّ الكامن فيها.

وتكون عودة إلى الأرض وجناها تدفع إليها تلك الإشراقة الطيبة/السماء الصغيرة. وتعني هذه العودة دخولاً في دورة الحياة، يلقى في حمى السروتين اللتين تنبتان في أرض الخصب رماد التردُّد، وتنتصب السروتان الخضراوان في الأرض المعطاء. وهذا ما جعلنا نقول، في بداية كلامنا، إنَّنا نفضِّل رسم هذا المشهد غلافاً للمجموعة.

الأرض، هنا، تعيد إلى الذاكرة الأم، أو الروح العصي على الفناء... إنَّهما معاً ما يؤدِّي إلى صيرورة الرماد أباً للتراب الذي يحضن دفق الشمس، الرماد يلد تراباً حاضناً للدفء المخصب، فتدبُّ الحياة في الشرفة الذَّاهلة، تختلج هذه بقوَّة، وتقول:

ـ «يسـرُّنـا أن نـجـدِّد شـمـسـاً لـنـا كـلَّـمـا لاحـت الـجـذوة الآفـلـة»

تقول شرفتنا/خطابنا للعالم وتفاعلنا معه: إنَّ أيَّ ماضٍ، أيَّ تاريخ،

عندما تخمد جذوته، ينبغي أن يجدِّد شمساً له تجعله جذوة حيَّة: وقود سيرورة الزمن وصيرورته، أي علينا أن نجدِّد شمساً لنا تعطينا أيامنا وتجعلنا في قلب العالم.

الشرفة التي تطلع بهذا الخطاب تتكوَّن من أشياء جديدة، من عيون رائية وسماء أرض خصبة تنتصب فيها سروتان خضراوان، وينبسط في مداها أرجوان تخلِّفه شمس عائدة على الدوام بوصفها جذوة متَّقدة.

من أجل هذه الشرفة، ولأجلها، كانت القصائد خائفة...

❐❐❐