محمَّد علي شمس الدين
قراءة في السِّيرتين: الحياتيَّة والشعريَّة

محمَّد علي شمس الدين شاعر كبير، قرأت نتاجه، وكتبت عنه...، كتبت عنه بوصفه ناقداً يمثِّل الجيل التالي للرُّوَّاد، في كتابي: «الحداثة في النَّقد الأدبي المعاصر»... وكتبت عنه في الصُّحف، وقدَّمته في غير أمسية شعرية. في ما يأتي ما وجدته بين أوراقي من كتابات عنه، أقدِّمه هنا من دون أي تعديل كما فعلت في باقي الكتابات في هذا الكتاب.

في السِّيرة الحياتيَّة

محمَّد علي شمس الدين (١٩٤٢ ـ ...) شاعر لبناني، ولد في قرية بيت ياحون، التَّابعة لقضاء بنت جبيل من محافظة النبطية ـ لبنان الجنوبي (جبل عامل تاريخيَّاً). يقيم في بيروت، ويعود إلى الجنوب، إلى قرية عربصاليم الواقعة في قضاء النبطية، بين وقت وآخر.

ينتمي إلى أسرة دينيَّة وشعريَّة، تقتني مكتبة مملوأة بكتب التراث، وتُعقد في بيوتها مجالس أدبيَّة يُقْرأ فيها الشِّعر ويُنْقَد، وتدور أحاديث السَّمر مع كؤوس الشَّاي.

تلقَّى العلم، في المرحلتين الابتدائية والمتوسطة، في قريته بيت ياحون، والثانوية في المدرسة النموذجية الثَّانويَّة، فرن الشباك، وإجازة في الأدب العربي في التاريخ عام ١٩٧٥، وماجستير في التاريخ موضوع البحث فيها «الإصلاح الهادئ»، عند العلَّامة المصلح السيد محسن الأمين عام ١٩٨١، ودكتوراه دولة في التاريخ، عام ١٩٩٧، موضوع البحث فيها «الحدث التاريخي في عصر بني أمية».

قام بتدريس تاريخ الفن في معهد التعليم العالي، وعمل مفتشاً في مؤسسة الضمان الصحي والاجتماعي اللبنانية، وترقَّى إلى أن تولَّى منصب مدير التفتيش في هذه المؤسسة، قبل أن يتقاعد في عام ٢٠٠٦.

قرأ للمعرِّي أوَّل ما قرأ، وقلَّده بأشعار، وهو في الثانية عشرة من عمره. أولى قصائده التي نُشرت: «ارتعاشات اللحظة الأخيرة، نشرت عام ١٩٧٣.

أبدى نشاطاً ملحوظاً في عضوية عدد من المؤسسات الثقافية كاتحاد الكتَّاب اللبنانيين، واتحاد الكتَّاب العرب، والمجلس الثقافي للبنان الجنوبي، والمنتدى الأدبي في جنوب لبنان، وشارك في الكثير من المؤتمرات والملتقيات الشعرية والفكرية في لبنان والوطن العربي وبعض العواصم العالمية.

محمد علي شمس الدين شخص دمث، ودود ومتواضع، صلب يتشبَّث بكل موقف يعتقد بصوابه...

تُرجم معظم شعره إلى الأسبانية وبعض لغات عالمية أخرى. له مجموعات شعرية كثيرة، وقصص وشعر للأطفال، ودراسات ومقالات أدبية، ومن أهم مؤلَّفاته:

أعمال شعرية: قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا، دار الآداب ١٩٧٥، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٢. غيم لأحلام الملك المخلوع، دار ابن خلدون ١٩٧٧، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٢. أناديك يا ملكي وحبيبي، دار الآداب ١٩٧٩ و١٩٨٤. الشوكة البنفسجية، دار الآداب ١٩٨١. طيور إلى الشمس المرَّة، دار الآداب ١٩٨٨. أما آن للرقص أن ينتهي؟ دار الآداب ١٩٨٨. أميرال الطيور، دار الآدب ١٩٩٢. يحرث في الآبار، دار الجديد ١٩٩٧. المجموعة الشعرية الكاملة (لغاية ٩٤)، دار سعاد الصباح، القاهرة ١٩٩٤. منازل النَّرد، دار الانتشار العربي، بيروت ١٩٩٩. ممالك عالية، دار الآداب، بيروت ٢٠٠٢. شيرازيات، (تعريب يقرب من التَّناص لمختارات من شعر حافظ الشيرازي)، اتحاد الكتَّاب اللبنانيين، بيروت ٢٠٠٥. الغيوم التي في الضواحي، دار النهضة العربية، بيروت ٢٠٠٦. اليأس من الوردة ـ ٢٠٠٩. الأعمال الشعريَّة في مجلَّدين، المؤسسة العربيَّة للدِّراسات والنشر ـ

٢٠٠٩. ينام على الشجر الأخضر الطير ـ **٢٠١٢**. النازلون على الرِّيح ـ **٢٠١٣**. سطوح غادرت ساكنيها ـ **٢٠١٥**. كرسيّ على الزَّبد ـ **٢٠١٨**.

مؤلَّفات: رياح حجرية (نثر)، الدار العالميَّة، بيروت **١٩٨١**. كنز في الصحراء (حكاية للصغار)، **١٩٨٣**. غنُّوا غنُّوا (للأطفال)، كتاب الطَّواف (نثر)، دار الحداثة، بيروت **١٩٨٧**. حلقات العزلة (نثر)، دار الجديد، بيروت **١٩٩٣**. الإصلاح الهادئ (دراسة). الألوان تغنِّي للأطفال. غرباء في مكانهم ـ **٢٠٠٩**. دم أبيض (حوارت) ـ **٢٠٠٦**.

نال جائزة العويس، دورة **٢٠١٠** ـ **٢٠١١**، وجائزة الشَّارقة للشِّعر العربي **٢٠١٥**.

يقدِّم محمد علي شمس الدين نفسه لقرائه، وممَّا يقوله في هذا التقديم: «في مكان مفتوح للشمس والغبار ومساحات التبغ الشاسعة الصفراء، كنت الولد البكر لأبوي، وأبي يتيم. وأنا ابن المآذن الجنوبية والأجراس والتراب والحجارة والصخور... ثمَّ جرَّني المتنبِّي من يدي وأبو العلاء المعري وبدر شاكر السيَّاب ورامبو وأنطونيو وماشادو وديك الجن الحمصي». «في تاريخنا تجربة غنية، نحن مصدر النبوَّة والشعر في التاريخ...»، «شغفت بقراءات فرنسية، وكنت ألزم نفسي بحفظ أبيات من الشعر الفرنسي يوميًّا».

في السِّيرة الشعرَّية

تفيد قراءة شعر محمد علي شمس الدين، علاوة على ما يمكن فهمه من هذا التقديم، أنَّه شاعر حديث يتَّصل بالتراب/الجذر وبالإنجاز الغربي الوافد/الآخر، ويصدر عن مرارات العيش، وبخاصة عن الهمِّ الجنوبي بدءاً بالمعاناة: «... فلتفتح إذاً شبابيك التيه/لي طفل يبحث عن لعبته في قبر أبيه...»، وصولاً إلى المقاومة: «قمر الجنوب الذي استدار، وصار يحوم حول الشمس المرَّة، ويحرق أشواك حمَّالة الحطب». ومن هنا جاء وصفه بـ «الغاوي الجنوبي».

تتسع هذه المعاناة لتصبح معاناة إنسانيَّة، فيكون الجنوب اللبناني رمزاً لمعاناة المقهورين في كل جنوب في العالم...، وقد عبِّر عن هذه المعاناة في كتاب «الطواف»، وهو سيرة شخصيَّة وشعريَّة، فكانت هذه المعاناة طوافاً ذا

قدسية، ويرقى إلى مستوى العبادة، وينطق برؤية تنتمي إلى «أيوب الصبر والرجاء»، وليس إلى «سيزيف» العبث والخواء، وهي لهذا تتيح للرمادي أن يرى أفقاً أخضر.

تتمثَّل هذه الرؤية في شعر غنيٍّ بالصور والرموز والأقنعة والأسئلة الفلسفية والوجودية. وقد عدَّه المستشرق الإسباني، بدرو ماتينيز فيتانيز «المثال الواضح لما هو جوهري للشعر الحقيقي: إيقاع الاتصال والتجديد».

يبدي شمس الدين، في شعره، ولعاً خاصَّاً باستخدام رموز التُّراث العربي، وجعلها أقنعة لما يريد التعبير عنه من هموم العصر، وقد استخدم، في هذا الصدد شخصيات ابن سينا والمعرِّي والحجَّاج والإمام علي بن أبي طالب والإمام الحسين...، كما كتب قصيدة شهيرة استخدم فيها الشاعر الفرنسي «رامبو» وسالومي. كما أنَّه استخدم رموزاً من الطبيعة والبيئة الجنوبية، ومنها الريح والرعد وأعمدتهما وجبل «الريحان» الذي «كانت أطراف عمامته تتخافق مثل مسيح الريح، وتحملها عنقاء النهر إلى الوادي».

في شعره عموماً نغمة حزن لا تخفى، لكنَّه حزن التعب الرائي إلى أفق أخضر[1].

---

(١) يراجع:

١. إميل يعقوب، موسوعة أدباء لبنان وشعرائه، بيروت: دار نوبلس، ط. ١، ٢٠٠٦، ١٣/ ١٧٨.

٢. خليل أحمد خليل، موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين، بيروت: المؤسسة العربية للدِّراسات والنشر، ط. ١، ١٩٩٢، ١/ ٦٢٣ ـ ٦٤٢.

٣. روبرت ب. كامبل، (إعداد)، أعلام الأدب العربي المعاصر، سير ذاتية، بيروت: المعهد الألماني في بيروت، توزيع الشركة المتحدة للتوزيع، ط. ١، ١٩٩١، ٢/ ٢٨٧ ـ ٢٨٩.

٤ .علي زيتون، لغة محمد علي شمس الدين الشعرية، حركة الريف الثقافية، ١٩٩٦.

٥. شعرية الانزياح، دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشعرية، أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٧.

٦. مجلَّة الشعراء، فلسطين ـ رام الله، عدد ممتاز، صيف ٢٠٠٤، ملف عنوانه: محمد علي شمس الدين المنشد الجنوبي.

٧. محمد حمود، محمد علي شمس الدين، أميرال الطيور، بيروت: دار الفكر اللبناني، ٢٠٠٨.

محمد علي شمس الدين، الرماديُّ أفق أخضر

يسعدنا، في هذه الأمسية(*)، أن نلتقي الشاعر المبدع محمد علي شمس الدين، فنصغي إلى ما يختاره لنا من قصائده الجديدة، الممتعة والكاشفة في آن.

في حديثي القصير إليكم، لا أجد حاجة إلى قول ما يعرِّف بشخص شاعرنا؛ فجميعنا نعرفه؛ إذ إنَّه لم ينقطع عن العطاء: إبداعاً وتنظيراً، منذ صدور ديوانه الأوَّل: «قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا»، في العام ١٩٧٥.

وإذ أنأى عن التعريف بالشاعر، أودُّ أن نفيد من هذه الفرصة، فأتحدَّث إليكم عن سلك التعب الناظم لإبداعات شاعرنا. أو لنقل: إنَّني أودُّ التحدُّث عن تجسُّد الهم الحياتي في شعر محمد علي شمس الدين.

اخترت التحدُّث، بإيجاز، عن هذا الموضوع، انطلاقاً من اقتناع مفاده أنَّ

(*) في مكان مفتوح على السماء، هو حدائق نادي الكوتج ـ الشرقية/ منطقة النبطية، أقام الشاعر محمد علي شمس الدين أمسية شعرية، مساء السبت ٧ تموز ١٩٩٠، بدعوة من اللجنة الثقافية في النادي، مفتتحاً موسماً لنشاطات هذا الصيف الثقافية. وتشمل، إضافة إلى هذه الأمسية، أمسية مسرحية مع «العصافير»، إخراج روجيه عساف وتمثيل أحمد الزين، وأمسية موسيقية مع فرقة نبيه الخطيب، إضافةً إلى ندوات ومحاضرات.
كان حضور كثيف للشعر. جلس المستمعون حول الماء، قرب الأشجار، على شرفة الشمس الجنوبية. المسرح حر، لا جدران ولا سقف للمكان. موسيقى بيانو وكمان ترافق القصائد، وتنطلق من خلف المسرح.
طلقات وانفجارات قريبة تسمع في إقليم التفاح. صوت الماء في الشلالات الصغيرة تحت طيران إسرائيلي مرتفع. وتموز في السابع من أيامه.
«ترغبون أن نكون جنَّة صغيرة هنا في هذا الجحيم؟ حسناً، إنَّما انتبهوا، كلُّ شيءٍ هنا قابل للخديعة. لا تطمئنوا. ما جئت لأطمئنكم في شعري، بل لأثير قلقكم».
ذلك ما سبق به الشاعر قصائده. بعد أن قدَّم للأمسية، بدراسة نقدية، الدكتور عبد المجيد زراقط.
من قصائد الأمسية: قصائد على أسماء نساء، الأكليل، مدرج للهبوط في البحر، معك وحدي، الدمية، وسواها.
وهنا الدراسة التمهيدية التي قدَّم بها الدكتور زراقط.

عيش الهم الحياتي هو موطن الإبداع الشعري. ونعني بالإبداع الشعري، هنا، انتاج الشعر الجديد الأصيل الذي يجسِّد الرؤية الجديدة الأصيلة المنبثقة من الواقع التاريخي.

في **مجموعة**: «**أناديك يا ملكي وحبيبي**» تعب ورحيل، خوف وسفر، وربَّما تمرُّد فردي يحكمه الخوف حتى من النسمة واهبة اليقظة، ليس من فعل إلَّا في حدود كشف المرارات.

ولعلنا نجد في الواقع الذي يحياه الشاعر ما يشكِّل هذه الرُّؤية، إشارة إلى هذا الواقع تتمثَّل في قول الشاعر:

«فلتفتح يا آذار شبابيك التيه لي طفل يبحث عن لعبته في قبر أبيه»

وإن يكن من بحث خاص، فهو يتمثَّل في الكشف، وفي النداء، ينادي الشاعر ملكاً وحبيباً، ويرحل تعباً خائفاً صوب قوة تتيح للهواء المتسلِّل تحت الثياب أن يمر جريئاً، ويلامس القلب ويحرك البشر النائمين.

وفي مجموعة «**طيور إلى الشمس المرَّة**» نلحظ **تحوُّلاً إذ يتحرَّك النائمون صوب** الشمس المرَّة، صحيح أنَّ الشمس لا تزال تطلُّ بصباحات المرارة، ولكن ليس من رحيل خائف وتعب مستغيث، وإنَّما هناك إقامة وبدء للفعل/ المواجهة. فالطيور أخذت تتجه صوب المرارة، وهكذا صارت المواجهة بديلاً من الهرب، ففرق كبير بين مناداة قوَّة من خارج العلاقات الاجتماعية، بوصفها المخلِّص، وبين فعل يتعامل مع الشمس المرَّة. فعل هو الهجرة التي تضمُّ حزمة الريح وترى الوجه/ الهوية في نزف الجرح. يقول الشاعر:

«هاجرت إليك/ لأضم إلى صدري/ حزمة ريحك/ وأرى وجهي/ يتلألأ في نزف جروحك كي أسمع خفق دمي/ في قدميك».

إنَّ الهواء المتسلِّل، والخائف أن يلامس القلب، يغدو حزمة ريح، وتحيات التعب والرحيل تغدو التصاقاً بالجرح الذي يصير هوية/ وجهاً يتلألأ. إنَّ قمر الجنوب تكوَّن في هذه المرحلة، وصار يحوم حول الشمس المرة.

وفي كتاب «**الطواف**»، وهو سيرة شخصية وشعرية، هدف واضح، هو

البحث عن إجابات تحقِّق الذَّات وتحدِّد سبل الإبداع في سعي يلفتنا منه اسمه: الطواف. اسم يشير إلى قدسية هذا السعي والوصول به إلى ما يشبه العبادة. فيكون «الطواف»، بهذا المعنى، عملاً يحمل المعاناة المقدَّسة الممتعة، المعاناة التي تحقِّق الذات ومشروعها، وتسهم في الإجابة عن أسئلة الحياة وأشيائها، أياً تكن صعوبة هذه الأسئلة وقسوتها؟

إنَّ الرؤية، في هذا الكتاب، تنبع من تراث لا يرى في السعي الإنساني، أو في الحياة بعامَّة، لا يرى فيهما عموماً عملاً عبثياً.

واستطراداً قد نقول: إنَّها رؤية تنتمي إلى «أيوب وليس إلى سيزيف». وهي، لهذا السبب، تتيح للرمادي أن يرى أفقاً أخضر يطلُّ من الجنوب، وقت لا تبقى فواصل بين البرِّ والرئتين.

الواقع مرٌّ، يدفع الشاعر إلى أن يقول: عن هذه اليابسة:

ـ وتكاد ترى الأطفال، هناك، بين أوراق الزيتون.

وبين الأغصان أشبه ما يكونون بثمرات كثيرة.

تثمر الأرض اليابسة ثمرات كثيرة، عندما يصبح الجميع على الطريق الموصل إلى كرم الزيتون مثل حبل بشري، يصل المنازل بالبراري.

وإن لم يحدث هذا الاتصال يكن السعي رقصاً عابثاً ينبغي أن ينتهي. وهذا ما يقوله الشاعر في **مجموعته الأخيرة**: «**أما آن للرَّقص أن ينتهي؟**».

في المجموعة الأخيرة، تطور في المعاناة صنعه عيش تجربة الحرب في لبنان؛ إذ حوَّلت الحرب نداء المخلِّص، وفعل مواجهة المرارات، والطواف الصابر، إلى رقصٍ يلهج بأسئلة منها هذا السؤال:

ـ «هل فيكم من ينقذني من هذا العبء الرابض/ بين الكتفين؟

هل فيكم/ من يرجع هذا الرأس إلى سيرته الأولى/ بين القدمين؟».

بين الكتفين: «أما آن للرَّقص أن ينتهي؟» وبين القدمين، ثنائية ضدية في الأولى يكون العبء، وفي الثانية يكون الإنقاذ. وشتان بين طرفي هذه الثنائية

على مختلف المستويات. إذ من المفروض أن يكون طرفها الأوَّل هو الأرقى والأجدر بالإنسان. وهذا ما يكوِّن مرارة السؤال، ويحدِّد طبيعة الرقص المرفوض. فما هو هذا الرقص؟

في نصوص المجموعة قول شعري يرسم مشهد الحرب والرؤية إليها ويقول في ما يقوله:

أن تتدافع، يلطمك الخوف، ويلدغك، في بلد تهدمت بنيته، وتشوَّهت طبيعته، وكاد يلغي إنسانه، ولم يبق منه سوى بقع ماء تفرزها الأبنية وريش عصافير معلَّق على أسلاك لفظت أمعاءها، وأنياب ترتجف على أجساد أصحابها... وأنت تدور خائفاً من قصف ينزل عابثاً كالقدر.

أن تتدافع في طواف حول منزلك بعد ما نبتت حوله أشجار لا تعرفها، وتناديك نار حنين دافئة لا تملك فرصة الركون إليها، وتسمع أصوات عمر مضى، وتلاحقك أسئلة تهرب منها إلى القبر، في عجز عن التعامل معها.

إن تتدافع رائياً هذا كله ومعانياً له، في غياب الآخر المشارك، هو الرقص الذي يريد له محمد علي شمس الدين أن ينتهي في صرخة/آهة متسائلة منكرة، فيها الأسى والتعجُّب...

في كتاب «الطواف»، كان الشاعر يريد من الأصدقاء أن يزيحوا الأرض، من طريقه، كي لا يرتطم بها رأسه. وفي المجموعة الجديدة «غدا الرأس هو العبء».

يقول الشاعر:

ـ وخلاصة أمري/ أنِّي في ذات صباح/ أيقظني تعبي/ وأشار إليَّ بأن أتقدَّم نحوه فتقدَّمت/ فناولني رأسي/ وأشار إليَّ بأن أحمله بين الكتفين وأمضي/ فمضيت/ وها أنذا أتجوَّل بين الناس وأسألهم/ هل فيكم من ينقذني من هذا العبء؟».

ويعدما يغدو الرأس اليقظ عبئاً، يريد له الشاعر أن يعود إلى سيرته الأولى، إلى ما بين القدمين، يفقد الشاعر دوره، فيقول:

«لست المرآة/ ولست الرجل الواقف فيها».

يقول الشاعر:

«سأروي لكم جملة قالها بدر عند السأم/ (فلا تفهموها): / دَرَمْ، دَرَمْ، دَرَمْ بنفسي ممَّا عراني (ومنكم) دَرَمْ/ احزموا أرضكم وارحلوا/ باطل كل هذا الحوار». ونقرأ تجسيداً لهذا السأم اليائس البرم المتَّخذ شكل العبث، في نهاية نص موجَّه إلى شاعر آخر:

«ـ فعلن، فعلن، مفاعلة

مفعولن، مفعولن، مفعولان،

قد يبدو هذا القول عبثاً خالصاً، أو سخرية مرَّة، وقد يذكر بقولٍ سالفٍ للشَّاعر ابن الرومي ضمَّنه قصيدة هجاء. قال ابن الرومي:

...ما إن سألناك ما سألنا إلَّا كما تسأل الطلول
صمت وعَيِيْتَ فلا خطاب ولا كتاب ولا رسول
مستفعلن فاعلن مفعولن مستفعلن فاعلن فعول
بيت كمعناك ليس فيه معنى سوى أنَّه فضول

مناخ ابن الرومي فيه شكوى من صمت الآخر ولا جدواه، وكأنَّه طلل.

وفي نص محمد علي شمس الدين هذا المناخ وزيادة عليه، إذ إنَّه تجسيد لحركة تعب العيش، تبدأ هذه الحركة بـ «فعلن»، أي بالفعل يؤدِّيه الشاعر. ويتكرَّر هذا الفعل ويغدو «مفاعلة»، أي تفاعلاً. لكنَّه لا يلبث أن يرتد، يغلب الشاعر ويغدو موضوعاً للفعل مرة أولى في «مفعولن» ومرة ثانية، ويتكرَّس ذلك في «مفعولان».

نتجاوز المسألة العروضية وجدَّة الإيقاعات، ونقول: هذا الشكل يبدو عابثاً ساخراً. ولكنه في الحقيقة صنيعة صوتية تجسِّد حركة تعب العيش الخائب، تُوجَّه إلى آخر، الحوار باطل معه، أو هو الطلل الأصم، كما عند ابن الرومي.

يلجأ الشاعر إلى الصِّيغة الصوتية، وكأنَّها الصرخة الأولى للإنسان الذي أعياه بطلان الحوار. إنَّها صرخة تتَّخذ شكل الصِّيغة الأولى للتواصل البشري،

أو لتواصل الكائنات الحية عندما تحس بخطر يهدِّد وجودها. تبدو هذه الصرخة ضرورية لترافق ذلك الرقص، وخصوصاً عندما نرى، كما يقول الشاعر:

«ـ كيف يموت الشاعر/مدفوناً تحت مطارقه السفلى

ويعيش على الغصن السعدان.

لكن ذبابة رأسي غامضة

وتطنُّ بأجنحة الهذيان...».

إنَّ اللغة/المفهوم في هذه الحالة تغدو طنيناً فارغاً، وتحيل إلى هذيان، إلى اللغة/الصوت... مارس ابن الرومي هذه الوسيلة في حالة مشابهة، ويمارسها شاعرنا في جملة سأم وتفعيلات، يريد أن يكشف الحالة ويجسدها، ويطمح إلى إيصالها.

إنَّ تعب الشاعر يتمثَّل في رأس يقظ يرى ويقول. وعندما يغدو الآخر طللاً تبقى لدى الشاعر المبدع صيغ لتجسيد الحال أيَّاً تكن طبيعتها. فإلى صيغ الجمال نصغي إليها، وبلسان مبدعها...

المرارات لغة شعريَّة

نلتقي، في هذه الأمسية، أمسية الأوَّل من حزيران، في قاعة منتدى الضاحية الثقافي، الشاعر الكبير محمد علي شمس الدين، ليحدِّثنا عن تجربته الشعريَّة الغنيَّة، ويسمعنا مختارات من شعره.

نرجو أن تكون هذه الأمسية ممتعة، وسعيدة، وهي من منظورنا متميِّزة؛ إذ إنَّه أمرٌ مفرح أن يُفتتح منتدى ثقافي في الضَّاحية، التي يُقال عنها ما يُقال، وأن يبدأ نشاطه في شهر ذقنا فيه من المرارات ما طبع حياتنا ووجداننا وكتاباتنا: مرارة النكسة/الهزيمة في الخامس منه عام ١٩٦٧، ومرارة الاجتياح عام ١٩٨٢، والذي أفضى إلى احتلال أوَّل عاصمة عربيَّة بعد القدس... وما زلنا نذوق اليوم «مرارات»، وبخاصَّة في فلسطين والعراق...

في تمثيل هذه المرارات لغة شعرية، قال محمد علي شمس الدين:

«فلتفتح إذاً شبابيك التِّيه/ لي طفل يبحث عن لعبته في قبر أبيه...»، فكم من شبابيك تيه تُفتح الآن في وطننا الكبير، وكم من أطفال يبحثون عن لعبهم في قبور أمهاتهم وآبائهم، وكم من رجال ونساء يبحثون عن لقمة العيش في كل مكان فلا يجدونها، بل يجدون الأدهى من المرارات التي تطلع بها شمس كل يوم، في هذا الظَّلام الآتي في كل نهار.

قد نقول: إنَّ الشهور جميعها مرارات حزيران، وقلَّما عرفنا الفرح في هذا الزمن الرديء سوى في بعض ومضات مرَّت إحداها في الخامس والعشرين من أيار، عيد النصر والمقاومة والتحرير، عندما، وكما يقول شمس الدين، استدار قمر الجنوب، وصار يحوم حول الشمس المرَّة، ويرينا احتراق أشواك حمَّالة الحطب...

هل من أجل أن يبقى هذا القمر يستدير ويتوهَّج كان هذا المنتدى؟ هل من أجل أن نسهم في توظيف المرارات في صناعة الفرح كان هذا المنتدى؟ هل من أجل أن نسهم في تشكيل حزم الضوء الكاشف عتمات ليلنا العربي كان هذا المنتدى، في هذا المكان الصغير الكبير بمقاومته: الضاحية، من الوطن العربي الكبير؟

أقول في الإجابة عن هذه الأسئلة: نعم... وفي الوقت الذي ندرك فيه صعوبة المهمَّة، نصرُّ على أن تكون لنا في هذا المكان ساحة للثقافة الممثلة ذاتنا، المحاورة للآخر...، مساحة للقول الحرِّ المستقلِّ، للإبداع...، والنقد الموضوعي، المعني بالدراسة والتمييز، غير المجامل، مساحة للانجاز الثقافي على مختلف الصُّعد.

قد يكون هذا المكان أحوج الأمكنة إلى مثل هذه المساحة، بوصفها فضاءً للوجود الثقافي تفاعلاً وإنجازاً، إذ إنَّه، أي هذا المكان: الضاحية، قد تشكَّل ونما وانتشر أفقياً وعمودياً على عجل، وفي زمن صعب... فتشكِّل غابة من البنايات لم تقم بينها وبين أبنائها علاقات تتجاوز، في الغالب، علاقات المجاورة إلى علاقات التفاعل المفضي إلى إنتاج ما يجسِّد الوجد والوجدان، والرُّؤية إلى العالم المبدعة لغة أدبيَّة ونقديَّة كاشفة.

ما يودُّ منتدى الضاحية الثَّقافي أن يكونه هو هذه الفسحة الخلَّاقة من التلاقي/ التفاعل الحر والانتاج/ الإنجاز الثقافي المتميِّز... وسوف يسعى إلى تحقيق ذلك ما أمكنته قدرات المنتمين إليه فحسب، من دون أي ارتهان لأي سلطة أيَّاً يكن نوعها سوى سلطة التفاعل الديمقراطي الحرِّ الخلَّاق، في هذا الوطن الذي نريد أن نسهم في أن يكون من أفضل الأوطان وأحلاها.

وأوَّل نشاط، في هذا المجال، هو لقاء مع شاعر من أكثر الشعراء أهميَّة وإنجازاً في آخر ما كُتب من الشِّعر العربي الحديث، وهو الشَّاعر محمد علي شمس الدين، تشعر، عندما تقرأ شعره أو تسمعه، بما سمَّاه النقَّاد الإحساس بالارتعاش الجميل، أو هزَّة التفاعل الجمالي/ الشعري...، وهذا الإحساس يخلقه الشعر الحقيقي لأوَّل تلقٍّ له، لأوَّل تلاقٍ/ وصال معه، ثمَّ يأتي دور النَّقد الذي يسعى إلى القبض على هذه الشعريَّة التي تبعث في النَّفس رعشة الجمال.

اطمئنوا، لن أصادر تلك الرعشة، ولن أؤدِّي في هذه الأمسية دور الناقد، ولكني سأشير إلى بعض من مزايا هذا الشعر الحقيقي الذي سنصغي بعد قليل إلى سيرة تكوِّنه، وإلى نماذج منه تبعث فينا الفرح الآتي من إشراقات الوجد بهمومنا.

لعلَّ أوَّل ما يتَّصف به هذا الشِّعر، وقد تفقده نماذج كثيرة من الشعر العربي الحديث، هو الاتصال/ الانفصال في آن. الاتصال بالتراث/ الجذر وبالإنجاز الوافد/ الآخر وبالحياة/ الوجد...، أي الاتصال بالأنا حاضراً وماضياً وبالآخر، وبالانفصال/ الصدور عن هذا كله من دون أن يكونه، بمعنى ولادة الجديد كأي ولادة حقيقية تصدر عن أبوين ولا تكون إيَّاهما، لأنَّها انطلاقة في الحياة جديدة، تخلق عالماً وليداً قوامه لغة شعرية خاصَّة تجسِّد رؤيا خاصَّة.

في عملية التكوُّن/ الاتِّصال ـ التكوين/ الانفصال والولادة هذه معاناة/ عذاب، يقول الشاعر محمد علي شمس الدين فيها، في مقطوعة عنوانها: «أنظر إلى نفسي/ صورة شخصيَّة»: «لا عزة البكاء/ لا غيابة الضَّحك/ أنا الذي يموت بين بين/ فمن رأى شدَّة عذابي/ كصورة القتيل ضاحكاً على الجدار/ وربطة العنق/ مجدولة/ كحبل مشنقة».

لعلَّ هذه الميزة الأساس في شعر محمد علي شمس الدين أسهمت في تشكيل ميزة أخرى، هي أيضاً من مزايا الشعر الحقيقي، هي الوضوح/الغموض في آن. أو الغموض المتكشِّف للرَّائي في سيرورة لا تنتهي، كأي جميل يأبى/ يستحيل على الامتلاك النهائي، وإنَّما يبقى متجدِّداً بتجدُّد القراءات.

قد يكون من الواضح في شعر شمس الدين هو تعدُّد الأبعاد وتشابكها، في كلِّ قصيدة كشف لحيِّزٍ من الحياة. هذا صحيح، ولكنَّه كشف للحياة في تشابك شؤونها وشجونها، يدفق كأنَّه حزمة من الضوء... تتغلغل في ثنايا الحياة والعمر لتري وتُقْلق في آن.

أنا أودُّ ألَّا أطيل،...

محمد علي شمس الدين لا يحتاج إلى تعريف، فجميعنا نعرفه، ونعرف أنَّه لم ينقطع عن العطاء: عطاءات شعرية إبداعية وكتابات نقديَّة، وقصصاً للناشئة منذ ديوانه الأوَّل قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا، الصَّادر عام ١٩٧٥ وإلى الآن، وإلى عمر مديد من العطاء الجميل...، هذا فضلاً عن جانب قلَّما يسلِّط الضوء عليه، وهو الجانب الجامعي، فالدكتور محمد علي شمس الدين يحمل درجة دكتوراه في التاريخ من الجامعة اللبنانية.

ترغبون في أن نكون جنَّة صغيرة هنا، في هذا الجحيم. حسناً، إنَّما انتبهوا، يقول الشَّاعر، كلُّ شيءٍ هنا قابل للخديعة، لا تطمئنوا، ما جئت لأطمئنكم في شعري، بل لأثير قلقكم...

فإلى القلق الجميل...

«أناديك يا ملكي وحبيبي» و«طيور إلى الشمس المرَّة» مرحلتان من الهمِّ الجنوبي

عرفت حركة الشعر الحديث بروز ظاهرة شعرية جديدة، دعي شعراؤها باسم «شعراء الجنوب». وكان الأمل، حين بروز هذه الظاهرة، معقوداً على تطوُّرها، فيحاول شعراؤها الإجابة عن العديد من الأسئلة التي خلَّفها الشعراء الروَّاد معلَّقة، وبخاصَّة بعد أن توزَّع هؤلاء بين واقف أمام «الجدار»، وبين

مراوح في مكانه يعيد تجاربه، وبين مستمرٍّ في العطاء المضيف، وهؤلاء قلَّة قليلة.

إنَّ الأمل كان معقوداً على الحركة الشعرية الجديدة: «شعراء الجنوب»، نظراً لاعتبارات عديدة، نشير، هنا، إلى أهمها. كان من المفترض أن هؤلاء الشعراء يحملون الهم الحياتي: همُّ العيش اليومي بمختلف جوانبه، وأن تعبيرهم ينبثق عن هذا الهمِّ في إعادة خلق له، وفي إطار الثقافة المضادة للثقافة السائدة، ويأخذ هذا الاعتبار أهمية لأنَّ هذا الهمِّ هو الذي يولِّد الرؤية الخاصة، وهي الرؤية التي تؤتي الكشف الفني الفريد.

مما كان يعزِّز أهمية هذا الاعتبار، ما كان يؤخذ على حركة الشعر في مرحلة الروَّاد من افتقارٍ إلى الهمِّ الحياتي، وانصراف إلى طرح الأسئلة المجرَّدة، والإجابة عنها ذهنياً في محاولات تجريبية، بغية الاستفادة من التجارب العالمية في هذا المجال.

إن الصُّدور عن تجربة العيش في إطار الثقافة المضادة العضوية لا المنفصلة، كان من ميزات «شعراء الجنوب» في مرحلة نشوء ظاهرتهم وبروزها، ولعله لم يكن الميزة الوحيدة، ذلك أنَّ الانتماء إلى الجنوب حالياً (جبل عامل تاريخياً) ليس انتماءً جغرافياً فحسب، كما يذهب عدد من الشعراء الجنوبيين في حواراتهم ومداخلاتهم، وإنَّما هو انتماء تاريخي، ونعني بالتاريخ هنا، المجرى الحياتي المتطوِّر بتطوُّر مختلف جوانب الحياة المتشابكة المتفاعلة، أي التاريخ بمعناه العام، وبتداخل الماضي منه بالحاضر والمستقبل.

إنَّ انتماء ظاهرة «شعراء الجنوب» إلى الجنوب، هو انتماء إلى هذا المجرى التاريخي، تراثاً وحاضراً، وهكذا كان من المفترض أن يكون هذا الجيل من الشباب ابن التجربة الجنوبية والوريث الشرعي لها، وكونه في هذا الموقع، في هذه المرحلة الشعرية التي تتَّصف بالسعي إلى تأسيس بنى جديدة تكون التجسيد الشِّعري للتجربة الحياتية الجديدة، هو ما جعل الأمل معقوداً عليه للتجاوز والتأسيس.

الواقع، أنَّ تجارب هؤلاء الشعراء الأول، وبديهي أننا لا نزعم تشابهاً في ما بين شاعر وآخر يتَّخذ شكل التطابق، كانت على درجة من الأصالة والنضج واعدة بالكثير، ونعني بالأصالة هنا ليس القدامة، وإنَّما فرادة التعبير الشخصي، المتأتِّية عن خصوصية التجربة المنبثقة من المحيط المتكوِّن بفعل التفاعل الحياتي العام.

لكن مسرى تطوُّر هذه الحركة الشعرية، ونقرِّر هذا بشكل عام غير حصري، وكما يبدو لمتتبِّعها، انحرف باتجاه النمط الشعري السائد في هذه المرحلة من مراحل تطوُّر الشعر العربي الحديث في لبنان. ما جعل بعض النقاد يتحدَّث عن ظاهرة أدبية، أسماها «جفاف الإبداع»، وهو جفاف غريب إن قسناه بالخصب الحدثي: سياسياً واجتماعياً، والذي يشهد إنجازات قلَّ أن شهد تاريخنا الحديث لها مثيلاً، ولكنَّ هذه الغرابة تبدو مفهومة إن وعينا حقيقة أدبية مفادها أنَّ التاريخين: السياسي والأدبي ليس من الضرورة أن يتطابقا.

وإن كان لنا من تطرُّق سريع إلى ظاهرة «جفاف الإبداع»، فذلك على سبيل الإشارة التي تودُّ مخلصة أن تسهم في وضع الإصبع على الجرح.

نقول، في هذا الصدد: إنَّ معظم الشعراء الذين وسموا باسم «شعراء الجنوب» فقدوا الميزة التي كانت تخوِّلهم حمل همِّ حركة شعرية جديدة تتجاوز وتؤسِّس.

إنَّ معظم هؤلاء الشعراء اقتلعوا من الجنوب ليعيشوا في شبه منفى، ثمَّ إنَّهم في شبه منفاهم هذا اندمجوا في سياق الحياة العامة فيه، أي أنَّهم غدوا ينتمون إلى مجتمع استهلاك يتسلَّع فيه كل شيء، ويسعى كلُّ فرد فيه إلى تجاوز التفاوت الطبقي على حساب كل الاعتبارات. وهذا، كما هو معروف، يؤدِّي إلى توظيف قوَّة العمل، وقوَّة عمل الكاتب نتاجه الأدبي، في سبيل الكسب السريع، فأي سلوك في حال الاندماج يخضع للوظيفة «السلعيَّة»، يصبح بضاعة. وهكذا تغدو الثقافة ثقافة عناوين، وتغدو الاتجاهات الأدبية شللاً تحرص على المكاسب الوظيفية، وتنزع عن قبلية.

من هنا الجفاف الإبداعي في نتاج الكتاب المندمجين في ثقافة مجتمع

الاستهلاك، أو في الثَّقافة المنفصلة الهامشية لهذا المجتمع، وعظمة الانتاج الإبداعي، في المقابل، للكتاب ممثِّلي الثقافة المضادة، لأنَّ الأول يصدورن عن همٍّ فردي يتمثَّل في ما يحقِّق الكسب، أيَّاً يكن نوع هذا الهم: معابثات ذهنية، لفظيَّة، اجترار، حياد... ولأنَّ الآخرين يصدرون عن هم الانتماء العضوي، عن الهمِّ الحياتي.

إنَّ الكلام، في هذا المجال، يطول، والأمثلة الواقعية كثيرة، ولسنا الآن في صدد التفصيل فيها. المهم أنَّ حركة الشعر التي سُمِّي شعراؤها باسم «شعراء الجنوب» غدت جزءاً من الحركة الثقافية السائدة المندمجة في ثقافة مجتمع استهلاك فوضوي، وذلك في كثيرٍ من نماذج نتاجها الذي قلَّ على الصعيد الإبداعي. وإنصافاً للحق نقول: إنَّنا كنَّا نتابع نتاج عدد من الشعراء فنجد فيه روافد تغني المجرى.

وفي حميَّا الكلام على ظاهرة «جفاف الإبداع»، يطلُّ علينا ديوانان جنوبيان، الأوَّل جديد والآخر إعادة طباعة، وهما: «طيور إلى الشمس المرة» و«أناديك يا ملكي وحبيبي»، الطبعة الأولى عام ١٩٧٩.

الواقع أنَّ الشاعر محمد علي شمس الدين، صاحب الديوانين، لم ينقطع عن العطاء: عطاءات إبداعية وكتابات نقدية، منذ ديوانه الأوَّل: «قصائد مهرَّبة إلى حبيبتي آسيا» ـ الطبعة الأولى عام ١٩٧٥.

إنَّ حديثنا القصير عن هذين الديوانين ليود التركيز على ما قرَّرنا أنَّه مميِّز لـ «شعراء الجنوب»، وما أكَّدنا أنَّه موطن الجديد الإبداعي المؤمل، ونعني به انبثاق الرؤية المشكلة للصيغة الشعرية من الهم الحياتي، من تجربة العيش.

إنَّ رؤية عجلى إلى هذين الديوانين تفيد أنَّ كلاً منهما يعبِّر عن مرحلة عيش متميِّزة ومختلفة.

في «أناديك يا ملكي وحبيبي»، تعب ورحيل، خوف وسفر، وربما عصيان فردي يوجهه إحساس بالعري: «ليس لي وطن أو صديق». ولكن هذا العصيان الفردي يحكمه الخوف حتى من النسمة واهبة اليقظة. ليس من فعل إلا

في حدود كشف المرارات، وحتى في هذه الحدود يظل خائفاً من الهواء الذي يتسلَّل تحت الثياب، يخاف أن يلامس هذاالهواء قلبه. إنَّ عودة الصباح صارت عادة، الحياة عادة، والزمن صار لا يأتي بالجديد. ولعلَّ ما تقوله هذه الأبيات هو الذي يشكِّل هذا النوع من التعامل.

إنَّ البحث عن الخلاص، هنا، يلجئ إلى العصيان الفردي الأعزل، إلى الكشف والنداء: ينادي الشاعر ملكاً وحبيباً، ويرحل تعباً خائفاً صوب قوَّة تتيح للهواء المتسلِّل تحت الثياب أن يمر جريئاً، ويلامس القلب، ويحرِّك البشر النائمين...

أمَّا في «طيور إلى الشمس المرة»، الديوان الجديد، فنلحظ تحوُّلاً: إنَّ الشمس لا تزال مرَّة، ولكن ليس من رحيل، وليس من خوف وتعب ونداء ورجاء، وإنَّما نلحظ إقامة وبدءاً للفعل، فالطيور أخذت تتجه صوب المرارة، إنَّها المواجهة، وقد صارت بديلاً للهرب، ففرق كبير بين مناداة قوة من خارج العلاقات الاجتماعية وبين فعل يتعامل مع الشمس المرة. نقرأ نصَّين ونلحظ الفرق:

١. «ليس لي وطن أو صديق
والهواء الذي يتسلَّل تحت الثياب
ينحني خائفاً أن يلامس قلبي
أقول، إذا الشمس عادت لعادتها:
صباح المرارات، يا أيها البشر النائمون
صباح التعب» (أناديك يا ملكي وحبيبي، ص. ٦ و٧).

٢. ـ «هاجرت إليك
لأضم إلى صدري
حِزمة ريحك
وأرى وجهي
يتلألأ في نزف جروحك، (طيور إلى الشمس المرة، ص. ٧٩ و٨٠).

إنَّ الهواء المتسلل والخائف أن يلامس القلب يغدو حزمة ريح تضمُّ إلى الصدر، وتحيات التعب والرحيل، تغدو التصاقاً بالجرح، الذي يصير هوية: وجهاً يتلألأ.

إنَّ التِّيه الذي كان يفتح شبابيكه يغدو إقامةً، وأملاً بالرَّعد، بالوعد الآتي، إنَّ «قمر الجنوب» تكوَّن وصار يحوِّم حول الشمس المرَّة.

من هنا، ومن هذا الواقع، كانت هجرة الشاعر إلى الجنوب، والتصاقه الحميم بالهمِّ الذي كوَّن تجربة ـ رؤية اتخذت شكلاً شعريَّاً يطمح لأن يتعامل مع الشمس المرَّة، لا أن يرحل:

ـ هاجرت إليك
ودخلت سراديب الماضي
كي أسمع خفق دمي
في قدميك...

وهكذا يبدو لنا بوضوح تام أنَّ الرؤية، في هذين الديوانين، تنبثق من الحياة، فتعبِّر في كل منهما عن تجربة حياتية مختلفة عن الأخرى، وتعدُّ الثانية منهما تطوراً للأولى، وهذا الانبثاق هو الميزة الأولى للشعر الواعد والجديد.

وإنَّ إطلالة، من زاوية أخرى، على الموضوع لضرورية في هذا المقام.

ـ من عناوين الديوان الأوَّل: أناديك يا...، ورشة القتلة، حديقة الانتظار الطعنة، أغنية للصخرة، أغنية كي تنام زينب، الدمعة وجه الأرض، الأرض دخان، والدخان غموض...

تحمل هذه العناوين، على مستوى المعاناة، التعب والغموض والقتل وثقل الحمل، وعلى مستوى المواجهة تحمل الدمعة وانتظار القدر والاستسلام للمصادفة وللنوم، وفي أقصى الحالات النداء والكشف والعصيان الفردي الأعزل.

ـ ومن عناوين الديوان الثاني: الأسرار تتكوَّن، الطيور تتَّجه، سورة النشوة، قمر الجنوب، الرعد، الهجرة، من وادي الجحيم.

تحمل هذه العناوين تطوراً في المواجهة، فالنداء لقوة من خارج العلاقات

الاجتماعية يغدو هجرة إلى الآخرين والتصاقاً حميماً بهم. وفعلاً واعياً يرشُّ الوعد في وجه المرارة، ويعدنا بالخصب، ويعد الأعداء بجهنم أو الجحيم.

وإن كان من آثار للمرحلة الأولى، فذلك يبدو في الضوء الذي لا يزال حالكاً، لكن سنوات أبي لهب لم تعد السنوات الوحيدة. فأشواك «حمَّالة الحطب» لم تعد تعوِّق خطى التاريخ التي صارت واثقة، تتهادى على هدي نور قمر الجنوب. وهذا التطور الذي حدث في المرحلة الثانية إنَّما يعود للتطور التاريخي الذي حدث في الجنوب بقيام المقاومة الوطنية.

وإن كان لنا أن نعزِّز تأكيد ما نذهب إليه، فإنَّنا نلجأ إلى بعض الجمل الشعرية الدالَّة في هذا السياق، والدالَّة أيضاً على المستوى الفني الذي تطوَّر إليه التعبير الشعري في الديوان الأخير. من هذا الديوان نقرأ: «هجرة الحزن خضراء في القلب». ونقول: إنَّ الحزن لا ينفكُّ المناخ. ولكنَّه لم يعد حزناً محرقاً، هو حزن متوهِّج وحي جمرة خضراء في القلب... تحرق لكنَّها تبعث الحياة فيه، فيزهر ويثمر وهو يحترق، فكأنَّنا إزاء أسطورة جديدة تفيد أنَّ الخصب/الخلاص هو وليد الاحتراق بلظى الطَّواف حول الشَّمس المرَّة. إنَّ الفنية تكمن في إشعاعات المعاني والأحاسيس التي تجعلها مفردة «خضراء» على الجملة الشعرية. وإن كان الشعر يتمثَّل في استخدام الألفاظ لغير ما وضعت له أصلاً، أو إن كان يتمثَّل في العلاقات التي تنشأ بين الألفاظ، فإنَّ في هذه الجملة الشعرية لشعراً كثيراً.

ونقرأ:

هل يبكي على زمن غامض
وينوح الغراب!؟
.....
.....

زمن طويل غامض مر، والغراب لا ينفك ينوح، ولكن الجمرة الخضراء في القلب سوف تؤتي ما يملأ السطرين المملوأين بالنقط المنتظرة كلماتها. إنَّنا نحسُّ حاجة إلى هذين السطرين ليملأهما الزمن القادم، والمختلف حتماً، فهو

آتٍ برعده وبرقه، ومن ثمَّ بمطره، بمائه، فيجلو غموض الزمان، ويتيح للخصب أن يسود، فلا يعود الخراب يلمع في الجفن.

نلحظ، انطلاقاً من هذا التطرق السريع، انبثاق رؤية الشاعر من التجربة الحياتية، ما أتاح لشعره أن يكون لغة فنيَّة تجسِّد الحالة المعيشة وتقولها، وليس معابثة ذهنية لفظية تظنُّ في شكل مواءمة لمشاعر ومعانٍ يُظن أيضاً أنَّها تلائم الزمن الحضاري الذي تتمُّ قراءة صفاته في كتب وافدة.

في رأينا أنَّ هذا الانبثاق هو ما يعطي أي حركة شعرية فعلها التجديدي، فإلى مزيد من الهجرة صوب الحياة المعيشة، ومن الارتباط بها وتجسيد حالاتها لغة شعريَّة تكشف وتحرِّض وتنبئ وتقود.

«طواف» محمد علي شمس الدين

كتاب «الطواف» جديد الشاعر محمد علي شمس الدين. يتضمَّن الكتاب نصوصاً أدبية حرَّة لا تنتمي إلى نوع محدَّد من أنواع الكتابة المعروفة. فهي قد تكون شعراً، أو نصوصاً تعبِّر عن حالة أو تصوِّر تجربة. وقد تكون نثراً يرسم مشهداً، أو يطوِّر حدثاً وينمِّيه. كما أنها قد تمزج بين شعر ونثر، وتبقى في الحالات جميعها عطاء إبداعياً يجتهد في أن يكون المعادل الأدبي لرؤية متميِّزة تنبثق من تجربة خاصة.

في ما يأتي، نحاول التعرُّف إلى هذه الرؤية: طبيعة وانتماء. نقرأ في بداية الفصل الأول من الكتاب، وهو بعنوان «الطواف حول المنزل»:

«تستوقفني أحياناً
وأنا أسرع في خطوي نحو المنزل
أشجار لا أعرفها»...

وتستوقفك أنت أيضاً هذه الأشجار، كما استوقفت الشاعر، لتتملَّى جملاً استدعتها، وتدور في ذهنك، من هذه الجمل، كلماتٌ من امرئ القيس عن «سَمُرات الحيّ».

ثمَّ تتابع هذه الكلمات وقت تتابع القراءة في كتاب «الطواف».

تقرأ عند امرئ القيس: «ففاضت دموع العين منِّي صبابة».

وتقرأ في قصيدة «الطواف»:

«تستوقفني أحياناً أسئلتي
وأنا أدخل في القبر لأنساها
أتوسل أن تتركني وحدي
فأنا أرغب أن أبكي».

وتسأل: ما هي هذه الأسئلة التي يدخل الشَّاعر إلى القبر لينساها؟ يبدو أنَّها أكثر وحشةً وفظاعةً وظلمةً... من القبر، فما هي؟

ثمَّ تدخل في فرصة للتأمل، وتنتهي إلى أن تقول: إنَّ التجربة مع أشياء الحياة: المنزل، المكان، الأشجار، الركام، الفَقْد... تعاد في القرن العشرين على يد شاعر معاصر، ويعيش الشاعر اليوم التجربة نفسها التي عاشها شاعر الأمس (امرؤ القيس)، فتغدو «سَمُرات الحي» أو الشجرات العظام، تغدو من جديد ظلّاً يحنو، يتقوَّس، ويدنو، ويجتهد في أن يحيل قيظ الحياة/المجتمع ظلاً يؤنس.

ثمَّ لا تلبث أن تضيف، صحيح أنَّ الشاعرين يشتركان في معاناة تجربة فقد، وبتحديد أكثر أنهما يعانيان فقد المكان/العيش أو المكان/الحبيب بما يحويه هذا المكان وبما يعنيه. ولكن الصحيح أيضاً أنَّ فروقات توجد بين التجربتين، وبين التعبيرين. تتمثَّل هذه الفروقات في أنَّ تجربة امرئ القيس تجربة بسيطة يخوض فيها الإنسان صراعاً مع الطبيعة، ويعاني نتائج هذا الصراع. وتبدو له شجرات الحي أليفة تحضنه، فيبكي في ظلها وكأنَّه يبثها همومه، وتنفرج هذه الهموم ليعود ويستأنف المواجهة، عارفاً أسئلته ومدركاً الإجابة عنها.

أمَّا تجربة الشاعر محمد علي شمس الدين، فتجربة معقَّدة من الداخل والخارج، يخوض فيها الإنسان صراعاً مع قوى قاهرة، تبدو وتستتر وتتلوَّن وتتآزر، فتبعده عن المكان، وتجعل شجرات الحيِّ غريبة وغير أليفة. فهو لا يعرفها لأنَّها نمت في أثناء غربته أو «تهجيره» عن المكان، كما أنَّ الأسئلة التي

يطرحها هذا الصراع عديدة، والشاعر لا يعرف الإجابة عنها وتدفعه معاناة هذه الأسئلة إلى أن يدخل حتى «في القبر لينساها»، ثمَّ يتوسَّل إليها أن تتركه وحده، لأنه يرغب في أن يبكي. إنَّه لا يبكي كما فعل امرؤ القيس؛ إذ وقف، وطلب من صاحبيه أن يشاركاه الوقوف والبكاء... الشاعر المعاصر لا يبكي وإنَّما يرغب في أن يبكي، والفرق بين الحالين كبير فالشاعر المعاصر لم يصل إلى الحال التي «تُفرج» بالدُّموع. المشكلة إذن في الإجابة عن الأسئلة. ولعلَّ هذا هو سبب «الطواف». فالطواف يحدث إذن بغية الإجابة عن الأسئلة التي لا تترك الشاعر وحده، وإنَّما تتوحَّد به لتغدو وإياه مشروعاً يتحقَّق من خلال الطواف.

ويستوقفنا العنوان: «الطواف»، بوصفه محور الكتاب الجديد. والطواف يعني الدوران على شكل دائرة متصلة الخطوط. وقد يذكِّر هذا البحث المستمر الذي لا ينتهي بشخصية «سيزيف» وصخرته. ذلك أنَّ «سيزيف» يبقى يدفع صخرته إلى أعلى الجبل، وعندما يصل إلى غايته، تدفع قدم الإله الصخرة إلى الأسفل، ويعود «سيزيف» يدفع صخرته من جديد. نتذكَّر سيزيف وصخرته، ونقول: نلحظ شبهاً، ولكنَّ الشبه يبقى شبهاً شكليَّاً، ذلك أنَّ «سيزيف» يسعى صوب ذروة الجبل، دافعاً صخرته عقاباً له، وهو يعرف ذلك، وهو يقوم بعمله من دون أن يشعر بمتعة، ويؤدِّيه بعبثية ومعاناة عقاب، ومن خلال سلسلة من التعب المتواصل الذي هو دائماً بدءٌ من البداية.

أمَّا «الطواف» فيتمُّ طوعاً، وإرادياً بغية تحقيق هدف. والهدف هنا، كما نستنتجه من «السيرة المزدوجة»، هو البحث عن إجابات تحقِّق الذات، وتحدِّد سبل الإبداع. إنَّه بحث لتحقيق مشروع عبر عمل متصل الحلقات.

فضلاً عن هذا، فإنَّ «الطواف» يحمل دلالة السعي الدائب في سبيل عمل مشتهى، والإشارات تفيد قدسية هذا السعي والوصول به إلى ما يشبه العبادة. فيكون «الطواف» بهذا المعنى، عملاً يحمل المعاناة. ولكنَّها معاناة ممتعة مقدَّسة تحقِّق الذات ومشروعها، وتسهم في الإجابة عن أسئلة الحياة وفي معرفة أشيائها، أيَّاً تكن صعوبة هذه الأسئلة وقسوتها.

إنَّ هذا النوع من المواجهة يحدِّد أصالة الانتماء لدى الشاعر محمد علي

شمس الدين، فالرَّمز الذي يستخدمه نابع من التراث الدِّيني، ومن الحياة، وهو مختلف عن الرمز الذي استخدمه شعراء آخرون، نقلاً عن الأساطير اليونانية. ونعني «سيزيف»؛ ذلك أنَّ سعي هذا الرَّمز يبقى تائهاً عبثياً وقدرياً. وهذا فرقٌ يحدِّد أصالة الرؤية التي تنبع من تجربة عيش صعبة عاشها الشاعر إلى درجة تدفع أسئلتها إلى الرغبة في العودة إلى حضن الأرض، الأم (القبر) وإلى الرغبة في البكاء. ولا أستطيع، الآن، دفع صورة ترتسم أمامي: وهي صورة الطفل المرتمي في حضن أمه، وهو «يغصُّ بالبكاء»، لكن قساوة الأسئلة تتحوَّل بالرؤية، فيغدو، أو يبدو، الحضن قبراً.

قد نقول: إنَّها رؤية تنبع من تراث لا يرى في العمل الإنساني، أو في الحياة الإنسانية عموماً، عملاً عبثياً. واستطراداً قد نقول: إنَّها رؤية تنتمي إلى «أيوب» وليس إلى «سيزيف»، وهي لهذا السبب، تتيح «للرمادي» أن يرى «أفقاً أخضر» يطلُّ من الجنوب، وقت لا تبقى فواصل بين البر والرئتين، وتتيح لمحمد علي شمس الدين الذي يقول: «... فهل بإمكانكم يا أصدقائي، أن تزيحوا الأرض اليابسة من طريقي كي لا يرتطم بها رأسي»، أن يقول عن هذه اليابسة: «... وتكاد ترى الأطفال هناك، بين أوراق الزيتون، وبين الأغصان، أشبه ما يكونون بثمرات كبيرة».

إنَّ «الطواف» يربط دوراته «سلك تعب» ولكنه لا يغدو عبثياً. وفي كثير من الأحيان يجيب عن أسئلة عديدة، ويثمر ثمرات كثيرة، عندما يصبح الجميع «على الطريق الموصل لكرم الزيتون، مثل حبل بشري يصل المنازل بالبراري».

«كشكول» محمد علي شمس الدين:

«حلقات العزلة» جديد كالقدماء

كتابٌ مختلف

«حلقات العزلة»، جديد الشاعر محمد علي شمس الدين، كتاب مختلف... عن كتب الشاعر الأخرى، وعمَّا تعوَّدت دور النَّشر إصداره من كتب مختصَّة بنوعٍ أدبي واحد. فالكتاب يتضمَّن كتابات من كلِّ نوع، فكأنَّه ذلك

الكشكول القديم الذي كان الأدباء القدامى يودعونه شتى أنواع الكتابة، وشرطهم الأساس في ذلك «الإمتاع والمؤانسة»، والكشف عن رؤى طريفة ونادرة... ومدهشة إلى العالم وأشيائه.

إنَّ كتاباً يتَّصف بتنوُّع الكتابات المتميِّزة بألوانها المزهرة وظلالها المنعشة لشبيه بروضة الورد. هذا ما رآه سعدي الشيرازي فسمَّى مصنَّفه، الفريد في هذا الضرب من الكتب، «كلستان». أي البستان، ففيه من الوطن، كما يقول مترجمه، «نفح عطر... وشذا من كلِّ أزهار الحياة». ولعلَّ هذا الشذا ما حدا بالشاعر الداغستاني رسول حمزاتوف إلى صوغ جنى عيشه في مؤلَّف شبيه بمؤلَّفات الأسلاف، وأطلق عليه اسم «بلادي».

فهل يكون ذلك العبق التاريخي ما شجَّع الشاعر محمد علي شمس الدين على إنشاء بستانه بزهرات أينعت في روضة الحياة؟ أيَّاً تكن الإجابة، ففي تقديرنا أنَّ حركة العيش هي التي أنضجت تلك الزهرات، ذلك أن معظم نصوص الكتاب نشرت في الزاوية الأسبوعية التي يكتبها المؤلِّف في إحدى الدوريات، متفاعلاً مع الأحداث اليومية، فيكون جمعها بين دفتي كتاب، على الرغم من تنوُّعها، استجابة لدوافع تأليف شبيهة بدوافع القدماء، أي التوجُّه إلى المتلقِّي مباشرة بغية تقديم ما يكشف ويؤنس له.

«احرقها... احرقها»

يبدو كتاب «حلقات العزلة»، متميِّزاً من كتب القدماء المشابهة له، من حيث التنوُّع الممتع والمضيء، إذ إنَّه بعيد عن الاقتباس، فلا نجد فيه سوى خبر وحيد من التراث عنوانه «اللص الظريف» (ص. ٣٧)، وفيه إشارة إلى الارتباك الظريف الذي تحدثه الدهشة. إنَّ شمس الدين يبقى صاحب الكتابة، وإن كان من مختارات تثبت، فعلى سبيل إجراء حوارات مع أصحابها تؤتي كتابات جديدة، تؤدِّي إضافة إلى الإمتاع والمؤانسة، بث الدهشة والحث على المشاركة في التأمُّل وملاحظة غرائبية الأمور وملابسات علاقاتها.

نقول: «الامتاع والمؤانسة»، فنتذكر أبا حيان التوحيدي (ت. ١٠١٠م.)،

ويبدو أنَّ الكاتب يخصُّه بتقدير كبير... ويلحظ شبهاً بينه وبين «فرانز كافكا»، فكلاهما عاش حالة «استحالة العيش»، فأوصى الكاتب التشيكي (١٨٨٣ ـ ١٩٢٤) صديقه الحميم «ماكس برود»، قبل موته: «احرقها، يا ماكس احرقها»، أي احرق كتبي. فيردُّ بهذا على «عبث الحياة العظيم» الذي اكتشفه وعاشه بعبث موازٍ لا يقلُّ عنه عنفاً. أمَّا الكاتب العربي، وكان كما يصفه ياقوت الحموي، «شيخ الصوفية وفيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة... فرد الدنيا الذي لا نظير له...». فقد عُرف عنه «إحراق مكتبته النفيسة بالنار وغسلها بالماء» يأساً وقهراً وانتقاماً من عالم يورث «الغل» و«الكل» و«الذل».

أسئلة العبث العظيم

في مواجهة «العبث العظيم»، أو «الغلِّ والكلِّ والذلِّ»، ماذا يفعل الإنسان؟ وفي مواجهة مقبرة كبيرة هي التاريخ يرفرف فوقها علم بشكل غراب اسمه الموت، كيف السبيل إلى الخلاص؟

يطرح الشاعر شمس الدين هذا السُّؤال، ويجيب بأسئلة هي:

«هل يتدخَّل العشق ضدَّ الموت؟ هل تتدخَّل الكتابة؟ هل الله يتدخَّل» (ص. ١٣).

يحيل الشاعر أسئلته إلى العشق والكتابة والدين، ويريد إجابة تتيح له أن يؤكِّد وجوده، ويمارس خياره، ويفعل... ويخلق كائناً يعدل العالم ويصوغه عالماً جديداً يعادل رؤيته. وفي هذا الفعل يكون للحرية نصيب ينبت بين أغلال العلاقات، وتكون «الكتابة هنا هي المرآة والمعراج وكهف الرؤيا، في الطريق إلى الله». وهكذا يتوحَّد العشق والكتابة والدين في فعل يواجه عبث الحياة المتوَّج بالموت.

ينضم الشاعر إلى ما يقوله فريد الدين العطار، في منظومته «منطق الطير»: «العشق هو الجنون في القلب»، ويضيف: «هكذا فإن الشعر ليس شيئاً سوى هذا الجنون في القلب»، وهو جنون يرقى برؤية صاحبه إلى مرتبة أقرب ما تكون إلى الرؤية النبويَّة، وأنَّها تأتي، كما يقول ت. س. اليوت من ذلك «الليل العميق

الكثيف الذي يمشي الشعر فيه، وهو يبحث عن الحقيقة... إنَّه ليل النفس، حيث يستحم الكائن البشري».

إن تجسيد هذه الرؤية بلغة فنية، يقول الشاعر شمس الدين، أصعب أعمال الإنسان بلا استثناء وأعظمها، ولعلَّه عمل يتفرَّد، من بين أعمال الإنسان الأخرى، بأنه يعطي الحياة جدواها، فيبقى الشاعر يسأل: «لولا الشعر ما جدوى الحياة؟». ويتبنَّى ما يقوله جلال الدين الرومي، في إحدى رباعياته:

ـ «عندما اشتعلت نيران الحب في قلبي

أحرق لهيبها كلَّ ما كان في قلبي

فازدريت العقل الدقيق والمدرسة والكتَّاب.

وعملت على اكتساب صناعة الشِّعر، وتعلَّمت النَّظم».

ولكن هل يمكن لصناعة الشعر التي تزدري العقل الدقيق... أن ترسم، من دون خوف، جنون القلب ولهيب نار الحب، فتبلغ بذلك المرتبة الأرقى؟

«مشغول بالخوف»

يجيب الشَّاعر محمد علي شمس الدين عن هذا السُّؤال، فيصل، بعد مراجعة حسابات خمسة عشر عاماً من كتابة القصيدة والكتابة عنها، إلى النتيجة المدهشة الآتية: «ظهر لي أنَّ الجواهر التي كانت تتلألأ في يدي كان يشغلني عنها الخوف... وجدت أنَّ هذا الوجه المتكرِّر في المرايا ليس وجهي، فازددت خوفاً... ولم تؤنسني سوى وحشتي».

هل يمكن، في ضوء نتيجة حسابات الجواهر والمرايا، أن نفهم حاجة الشاعر إلى العزلة التي تتيح له حرية فعل الخلق الذي يواجه به العبث العظيم، من دون خوف؟

هل تقول: إنَّ صنع المرايا التي تكشف الجواهر والوجه الحقيقي يقتضي من الشاعر أن يكون معزولاً، لأنَّه مركَّب من النفرة والوحشة؟

يعيش في بيته الذي حفره لنفسه في الصخرة، على مسافة من الآخرين؟

ثمَّ هل يكون هذا ما يدفع الشاعر إلى أن يجتهد كثيراً لكي يصل إلى عزلته الثمينة هذه؟

يقول الكاتب، في وصف هذه العزلة: «... فنحن ندافع عن العزلة لأنَّنا ندافع عن الشعر». وأي شعر، هل هو ذلك الذي يواجه عبث العالم وذئبية الآخر، إن صدَّقنا ما يقوله هوبز؟ فإن تكن الإجابة بالإيجاب، فإنَّ الشعر يواصل دوره الذي نهض به منذ كان الشعر. ونحن هنا نخالف الكاتب في ما ذهب إليه عندما قال: «لقد انتهى الزَّمن الذي كان فيه الشِّعر يهدي ويعظ ويصوِّر ويؤرِّخ، وأدَّت الأشعار القديمة الطيبة أدوارها ونامت بسلام. فما الفائدة منها اليوم؟» (ص. ٢٢٣). إنَّ الأشعار القديمة الجيِّدة ما كانت تعظ وتؤرِّخ وتهدي... فهذه وظيفة النظم، وهي لا تزال تحتفظ بعظمتها مجسِّدة ذوب الوجد ولهب القلب وجنونه، وإن كان من اختلاف، بين شعر وآخر، فهو اختلاف تكوِّنه روح العصر، كأن يغدو الطيب مشاكساً، وبين القدماء مشاكسون كثر، ويبقى الدَّور واحداً، وهو دور سوَّغ طرح السؤال الذي سبق للشاعر أن طرحه، وهو لولا الشعر ما جدوى العيش»؟... أو بعبارة أخرى: ما جدوى زهرات الحياة من دون شذاها؟

يرغب الشاعر في أن يتحرَّر من خوف جعله يبدو ودوداً منظَّماً أليفاً مؤتلفاً، ويكشف وجهاً آخر مشاكساً مشاغباً مختلفاً... فكان أن وجِد في مثل هذه الكتابات الحرة ما يحقِّق رغبته.

الوجه الآخر المشاكس المختلف...

يقول، على سبيل المثال، مغيِّراً دلالات أمثلة تمثِّل حالة التعقُّل الراشحة من بعض الأمثال الشعبية: «نحن لا نريد أكل العنب بل قتل النَّاطور»، و«إشعال شمعة لا يعفينا من مسبَّة الظلام»، و«تطرَّفوا... شرُّ الأمور الوسط». ويقول، ممارساً لعبة لغوية، ومصوِّباً إلى العقل: «إذا جمعت الواو إلى السين، تحصَّل لك صوتٌ من أصوات الجنِّ (وَسْ)، فإذا كرَّرتها، تحصَّل لك (وسواس). الشعر وسواس. العقل في الشعر شين». وينهي مقطوعة «في الويمبي» بغرائبية نثبت منها: «لكني لاحظت أن الكلام يخرج من أصابع القدمين، ولا أحد ينظر

في فم الآخر، لأنَّه متأكِّد أنه أخرس. وكانت الملائكة تبول علينا طول الوقت...» (ص. ٩٠ و٩١).

غير أنَّه يكون شديد التعقُّل، فيلجأ إلى تحليل يجريه العقل الدقيق عندما يبحث مسألة الترجمة، ويعطي مثالاً على ذلك: «برَّد الله صدرك» (ص. ٨١)، ويفعل الأمر نفسه في أمكنة أخرى، مثل المقطع المعنون بـ «لو عرف الغزالي اسم مرضه» (ص. ٢١٠).

إنَّ قراءة نصوص حلقات العزلة ترينا نمطين من الرؤية، وهذا ما سوف نعود إليه لاحقاً، وقد أردنا الإشارة إليه هنا، لنرى أنَّ المشاكسة تفارق فعل الخلق الجميل إن كانت مقصودة لذاتها، وقادها التطرُّف إلى افتعال المغايرة. كما في نص بعنوان: «لا يعجبني» (ص. ١٩)، أو حين تصل إلى مستوى اللعب الذي يقول حقيقة معروفة، ولا يتميَّز سوى بالبراعة في إقامة المفارقة والألعاب اللغوية، مثل «شاعر برع حين رعب، ولكنه بصر فعبَّر».

وفي بعض الأحيان، يغري النثر بالإطالة، فيجني على الشذرات الشعرية، ولمعتها البارقة، ومن الأمثلة على ذلك، «من ليالي ميم» (ص. ٣٣). فما جاء في الصفحة الأولى يكفي، إذ إنَّ إيحاءاته لا تحتاج إلى ما يشرحها في الصفحات الثلاث التالية لها. ومن الأمثلة، أيضاً، «لا أثر لكوكب على حافَّة المشهد الأندلسي». فالشعر الحقيقي فيها يتمثَّل بعبارات مثل «... لا يعرف ماذا يفعل وأمه لاتحبُّه... دلق دمه على تراب آخر، ولم يتحرَّك شاعر واحد لرثائه... هذا ما حصل في ذكرى مرور خمسمائة عام على الطرد من الفردوس... أندلس بلا موشحات، موشحات بلا أندلس». تكفي هذه اللمحات ـ اللمعات لرسم المشهد العربي، والباقي كان نثراً، أو إطاراً محيطاً فحسب.

ثنائية الشعر والنثر

هل تكون هذه نتيجة ثنائية شعر ـ نثر التي يضطر الشاعر إلى عيشها؟ غير أنَّنا نجده يوفَّق في نثره، في تصوير حالات يرصدها، فيختار الحدث ذا الدَّلالة ويؤدِّيه بسخرية، ومن الأمثلة على ذلك: «ظل يدور ويدور... من مسرح إلى

قصيدة، ومن قصيدة إلى جريدة، ومن جريدة إلى مقهى، حتى وقع على النميمة فارتاح» (ص. ١٨). ومن الأمثلة، أيضاً، ما يكمل رسم الحالة الأولى: «شاهدت شاعراً حديثاً، شديد الحرص على قذارة ثيابه وإهمال لحيته حتى سالت ففاضت، وإليها أشارت أكفُّ الناس، يكون مثل هذا عندنا، أو أكثر... ثمَّ يتساءلون بعد ذلك، عن الحداثة العربية، من أين؟ وإلى أين؟» (ص. ٢٢٩).

إنَّنا، إذ نلمح مثل هذا التوفيق في الرصد والالتقاط والأداء، نرى أنَّ الثنائية تبقى سائدة، ويبرز الفرق إن لاحظنا أن الكاتب يعبر عن الفكرة نفسها بطريقتين: الأولى ساخرة، لماحة، رشيقة...، كما في قوله: «تكثر، في هذه الأيام، الحالة البقريَّة بين الناس».

ـ وما هي الحالة البقريَّة؟

ـ إنَّها تلك التي عناها البحتري حيث قال:

علـيَّ نحت القوافي من مقالعها وما عليَّ إذا لم تفهم البقر»

والثانية تتَّخذ لغة البحث المعزز بالأرقام، وذلك حين يعالج الفكرة نفسها تحت عنوان «أي شعر لنا لن تقرأه نساؤنا» (ص. ٢٢٨).

في الأولى نلحظ سخرية من الناس، يتمثَّل فيها اختلاف الشاعر وابتعاده، وفي الثَّانية تفسير للحالة لا يخلو من طرافة وسخرية، ولكن العقل الباحث يبقى الأساس، وهذا يجعلنا نقول: إنَّنا، ونحن نقرأ «حلقات العزلة»، نشعر كأنَّنا إزاء شخصيتين تتنازعان الشاعر محمد علي شمس الدين، فهل يكون مثل هذا الكتاب الشكل الأكثر ملاءمة لتجسيد عطاءات قلم يرى العقل مرَّةً عينا ثاقبة، ويراه مرَّة أخرى «شيئاً يحدُّ من جموح لهب القلب وجنونه ووسواس الوجدان».

تعب الشاعر رأس يقظ

«أما آن للرَّقص أن ينتهي» عنوان مجموعة شعريَّة صدرت، مؤخَّراً، للشاعر محمد علي شمس الدِّين. العنوان يتَّخذ صيغة سؤالٍ ينكر استمرار الرَّقص، ويريد له أن ينتهي.

نحاول استجلاء محور هذا السؤال المتمثِّل في ما تشير إليه كلمة «الرَّقص» من دلالات تتجاوز معناها الوضعي. يُسعفنا غلاف المجموعة في ذلك؛ إذ نلمح شكلاً يشير إلى أداة الصَّلْب، ويتكوَّن من اسم الشَّاعر واسم المجموعة ذي اللون الأحمر. وقد نلمح أفقاً أحمر تقوم في مداه خشبة يتمايل عليها/ يرقص جسد دامٍ يتأوَّه سائلاً: أما آن للرَّقص أن ينتهي!؟

يمثِّل ما نلمحه إضافة نقرأ، في ضوئها، ما يأتي:

ـ خلاصة أمري/ أنِّي في ذات صباح
أيقظني تعبي/ وأشار إليَّ بأن أتقدَّم نحوه
فتقدَّمت/ فناولني رأسي
وأشار إليَّ بأن أحمله بين الكتفين وأمضي
فمضيت/ وهاأنذا أتجوَّل بين النَّاس
وأسألهم/ هل فيكم من ينقذني من هذا العبء؟

يتمثَّل عبء الشاعر في رأس يقظ راءٍ يطلُّ من فوق الكتفين. يتمثَّل تعبُ العيش في وضع الرأس في هذا الموقع، وجعله يعاني تعبه... الرأس هذا في ما يعنيه من حواسٍّ لاقطة وفكر فاعل وبصيرة نافذة، أطلَّ وتحوَّل ورأى. وإذا بصاحبه يسأل بعد حين باحثاً عمَّن ينقذه منه بوصفه عبئاً. ونسأل: أيكون استمرار يقظة التعب الرَّائية إلى العالم والناس هو الرَّقص الذي يريد له الشَّاعر أن ينتهي؟

إنَّها إضاءة ثانية نواصل القراءة على هديها:

هل فيكم من ينقذني من هذا العبء الرأَبض بين الكتفين؟
هل فيكم
من يرجع هذا الرَّأس إلى سيرته الأولى
بين القدمين؟

يكرِّر الشَّاعر سؤاله، ويعيده، ويتمثَّل العبء من جديد، في رأسٍ مرفوع

يرى ويعاني ممَّا يراه. وتصل به المعاناة درجة عدم الاحتمال، فيشاء التخلُّص، ولو بالعودة إلى سيرة أولى سابقة، إلى ما بين القدمين.

بين الكتفين وبين القدمين ثنائية ضديَّة. في الأولى يكون العبء، وفي الثانية يكون الانقاذ. وشتَّان ما بين طرفي هذه الثنائيَّة على مختلف المستويات؛ إذ من المفروض أن يكون طرفها الأوَّل هو الرقي، والأجدر بالإنسان، وبخاصَّة في هذا العصر. وهذا ما يعطي السُّؤال مرارته، ويحدِّد طبيعة الرَّقص المرفوض، إنَّه عيش العبء الدافع إلى اختيار نمطٍ من العيش ما كان ليرتضيه الشاعر، لولا أنَّه يعيش حالة رقصٍ تذكِّر بعبارةٍ قلَّ من لا يعرفها، وهي: «والطير يرقص مذبوحاً من الألم».

أيكون الذَّبح في حالة رقص الشَّاعر، هو اليقظة الرَّائية التي صنعها تعب العيش؟ ثمَّ أتكون هذه اليقظة متعبة إلى درجةٍ تدفع إلى الإلحاح في طلب العودة إلى السُّبات، والسعي في خطى لا تُرى دربها، وإنَّما تقود صاحبها في عمى يصنعه غبار الأقدام؟ والإلحاح يأتي على شكل تساؤل متكرِّر، وهذا دليل استمرار المعاناة وعدم استطاعة الشاعر تنفيذ ما يريده. وهو يريد للآخر أن يرى ويفعل. لكن الآخر هذا غير موجود. والشاعر لا ينفك يبحث عنه، ويحرِّض متلقِّي شعره على أن يكونه. ولكن عبثاً.

لا يكون الآخر فاعلاً، ويخاطبه الشاعر بقوله:

ـ بنفسي ممَّا عراني (ومنكم) برم...

هذا ما يضاعف المعاناة، ويجعل لها كيفية أخرى؛ إذ تتحوَّل إلى برمٍ بالعيش الأشبه بالصلب على خشبةٍ لا تنفكُّ مرفوعة. ولعلَّها جسد الشاعر: الكتفان (في ما ترمزان إليه) خطُّها الأفقي، أي قلب المعاناة.

وتأبى الذاكرة، هنا، إلَّا أن تستعيد عبارة أسماء بنت أبي بكر. بقي جسد ابنها مصلوباً على خشبة الحجَّاج بن يوسف زمناً: فقالت: «أما آن لهذا الفارس أن يترجَّل؟» ولكنَّ الترجُّل الذي يريده الشاعر أقسى من الترجُّل الذي أرادته أسماء. إذ ليس من فارسٍ في عالمه وليس من فعل. إنَّه رقص رؤيةٍ يقظة مهمَّشة

لا تفعل... وتعاني في عالم ترفضه، وليس فيه من آخر يشارك وينقذ، فيكون التساؤل الراغب في خلاص، ولو بالعودة إلى السِّيرة الأولى؛ حيث لا رؤية يقظة، وإنَّما سيرٌ أعمى ليس فيه ما يتعب.

في الرؤية اليقظة وعدم فاعليتها، وغياب الآخر المستجيب لأسئلتها، يتمثَّل العبء/ الرَّقص.

فماذا يرى الشاعر؟ وأيُّ عالم تكشف رؤيته كي يرفض موقع بين الكتفين، ويتمنَّى موقع بين القدمين، ، وهما كما نعلم موقعان على طرفي نقيض. وقد قامت الحرب، في اعتقاد الكثيرين، وتقوم الحروب، من أجل تجاوز الأدنى منهما إلى الأعلى؟

نعود إلى القراءة، وفي وعينا ما يثيره هذا الرَّقص الذي حدَّدنا طبيعته من علامات استفهام.

نقرأ النَّصَّ الأوَّل: «برقُ الخائف». وهو عبارة عن مشهد وصفي. مدينة تتحرَّك على صلب بنيتها/ أكتافها برق الخوف/ القصف أو فعل الحرب. وهو المتحرِّك الفاعل الوحيد في هذا المشهد. تُحدث حركة الخوف «تحوُّلاً نوعيًّاً في طبيعة المدينة، إذ بعدما يلمع على أكتافها في حركةٍ أولى، وفوق ظهور منازلها الحدباء في حركةٍ ثانية، يلمع في حركة ثالثة «على بقع الماء». وفي هذا إشارة إلى أنَّ أكتاف المدينة/ بنيتها المجتمعيَّة المتماسكة هُدَّت، وأفرزت سائلها بقع ماء. ويستمر برق الخوف في لمعانه على هذه البقع، في إشارة إلى استمرار فعله/ الخراب.

ويتحرَّك لاعبٌ آخر، فيكشف مظاهر أخرى للتحوُّل. يرصد الشاعر حركة هذا اللاعب من طريق سماع خطواته الخائفة على الإسفلت، وهي خطوات لا يُسمع سواها. الإسفلت يفترض وجود عالم عاجٌّ بالحياة والحركة، وجود عالم آخر ذي حركة أخرى. عالم مدينة تعجُّ بالسيارات والناس... هذا جميعه اختفى وانتفى. وبقي كلب خائف لا يُسمع سوى وقع خطواته الخائفة على الإسفلت.

ويستمر رسم المشهد؛ إذ إنَّ البصر لا يلتقط فوق الأسلاك التي تدلَّت

أمعاؤها غير ريش خائف. تضيف هذه اللقطة البرية بعداً آخر يركِّز صورة تهدم المدينة: ما يُسمع منها وما يُرى، معالمها الحضاريَّة والطبيعيَّة.

وهكذا، يدمِّر اللاعب الفاعل الوحيد/برق الخوف معالم الحضارة والمدنيَّة، ويقضي على أجمل ما في الطبيعة من رقَّة ورغد وسلام، ويحيل المدينة إسفلتاً عليه كلبٌ خائف وأسلاكاً تبصق أمعاءها، ويرتجف عليها ريشٌ خائف.

وفي حركةٍ تاليةٍ يمشي الشاعر وحيداً، ولا يبصر غير ثياب خائفة تمشي خلفه، ويخاف، ثمَّ يفقد رؤيته وإحساسه بالوجود الإنساني للآخرين، فلا يبصر منهم غير ثياب خائفة. الثياب الخائفة تعادل ريش العصفور، والشارع المليء ببقع الماء يعادل الأسلاك المقطَّعة... وينبت الخوف، في هذه المرحلة، كالأفعى تلدغ وتلطم، فيتدافع ويتلاشى... في حركاتٍ متتالية غير واعية وغير رائية... يقول الشَّاعر، في نهاية هذا النَّص:

ـ وأخاف/ أتدافع في كلِّ جهات الشارع

كالملدوغ ويلطمني خوفي

أتلاشى/ حتى لا تبصرتي عيناي

هذا ما تبقَّى في زمن ارتفعت فيه رأسه إلى ما بين الكتفين، فتسلَّط عليها برق الخوف ليهدمها ويلغيها، ويجعل عيشها تدافعاً/رقصاً يكاد يكون صلباً لا لفارسٍ يُراد له أن يترجَّل بعدما أدَّى قسطه، وإنَّما لشاعر يلدغه خوفه ويلطمه، فيتدافع في شارع مدينةٍ أجاد الشاعر في رسم ملامح خرابها.

المشهد الوصفي الذي حاولنا رسم ملامحه يتجسَّد بلغة فنيَّة بسيطة، كأنَّها لغة الحديث اليومي الذي يسرد الحدث مركِّزاً على الدَّال منه. وهي لغة مقتصدة صافية، كأنَّها مقطَّرة، تعتمد اللقطة/الصورة المتحرِّكة الكاشفة. وكأنَّ الشاعر يشرع أدواته الكاشفى وذاته مرهفة الحواس، فيلتقط ما يُسمع ويُرى، ويجسِّده بوعي يرى إلى مجمل عناصر المشهد في مهارة التقني الخبير. فيرسم مشهد الحرب الذي يجسِّد رؤية نفَّاذه إلى جوهره. وهذا هو الشعر الحقيقي... أن

يصف الشاعر لا ليصف، وإنَّما ليرى من خلال سَوق حركة الصور، وليقول ما يراه بلغة فنيَّةٍ كاشفةٍ موصلة.

في متابعة للقراءة في نصوص تالية، يمكن القول: إنَّ تجربة العيش في لبنان/ الحرب تتجسَّد نصَّاً شعريَّاً يقول في ما يقوله:

أن تتدافع يلطمك الخوف، ويلدغك في بلد تهدَّمت بنيته وتشوَّهت طبيعته، وكاد يلغى إنسانه، ولم يبقَ منه سوى بقع ماء تفرزها الأبنية وريش عصافير معلَّق على أسلاك لفظت أمعاءها، وثياب ترتجف على أجساد أصحابها... أن تتدافع في دروب هذا البلد يلطمك خوف من قصف ينزل عابثاً كالقدر... أن تتدافع في طوافٍ حول منزلك بعد ما نبتت حوله أشجار لا تعرفها... وتناديك نار حنين دافئة لا تملك فرصة الرُّكون إليها، وتسمع أصوات عمر مضى، وتلاحقك أسئلة تهرب منها إلى القبر في عجز عن التعامل معها... أن تتدافع رائياً هذا كله ومعانياً له، في غياب الآخر المشارك، هو الرقص الذي يريد له محمد علي شمس الدين أن ينتهي في صرخةٍ/ آهةٍ متسائلةٍ منكرةٍ، فيها الأسى والعجب.

نجد، في هذا المقام، حاجة إلى القول: نلاحظ أنَّ برق الخوف ينزل كأنَّه قدر، وكأنَّه فعل معزول... هناك رؤية إلى فعله، وليس من رؤيةٍ إليه، بوصفه حدثاً اجتماعيَّاً سياسيَّاً له أسبابه وظروف تكوِّنه وطرق الخلاص منه، وقد نقول: إنَّه يذكِّرنا بتنِّين الأساطير القديمة الرَّابض على مدخل المدينة، بل إنَّه هنا تنِّين حديث يملك قدرة العصر الحديث على التدمير، وينزل على أكتاف المدينة وعلى ظهور منازلها الحدباء... تكمل الأسطورة القديمة حكاية التِّنين فيكون الفارس المخلِّص، ولا يكمل الشاعر رسم المشهد، إذ لا وجود لمثل هذا الفارس في عالمه، وهنا تكمن ذروة المأساة، ولعلَّ في سؤال الشاعر دَفْعٌ في هذا الاتجاه. وقد نقول: يكفي الشاعر أن يجسِّد فظاعة الحرب التي تكشف طبيعتها، وتحرِّض على رفضها، لكن قد تكون الرُّؤية الأشمل أجدى في هذا المجال. ولعلَّ الشاعر قائل عذره المتمثِّل في قوله:

أتلاشى/ حتى لا تبصرني عيناي

يبدو أنَّ فظاعة الحدث كانت الأشدَّ فعلاً. إذ يحسُّ الشاعر، إزاء استمرار مواجهته للخراب، ومعاناته برق الخوف الصانع للخراب، بأنَّه تلاشى، وما عاد يرى، وليس لديه شيءٌ ليُروى، وليست لديه القدرة على الإجابة عن الأسئلة، فنقرأ في أمكنة أخرى من المجموعة:

ـ سأروي لكم جملةً قالها بدر عند السَّأم (فلا تفهموها)

درم، درم، درم.

بنفسي ممَّا عراني (ومنكم) برم

احزموا أرضكم وارحلوا

باطلٌ كلّ هذا الحوار.

عبثاً يكون هزُّ جذوع الآخرين، عبثاً يكون الكلام/الحوار... والآخرون، هنا، أناس الأرض جميعهم (أرضكم)؛ الآخرون يظلون في فعل تدافع بسبب تتالي لمعان برق الخوف. ويأخذ هذا البرق بعداً عالميَّاً، يغدو تنِّين العصر الحديث، ويغدو الخطاب دندنةً صوتيَّة غير مفهومة على مستوى التخاطب العاديِّ، ويغدو الخيار أمراً بالرَّحيل عن أرض البشر، بسبب بطلان الحوار... إنَّ هذا السَّأم/القنوط الدَّافع إلى خيار الرَّحيل متأتٍ من مصدرين:

١ ما يحدث أو ما اعتراه.

٢ الآخرون (منكم)

يشكِّل هذا المصدران بطلان الحوار وقرار الرحيل.

نقرأ تجسيداً لهذا السَّأم، اليائس المتّخذ شكل العبث، مرَّة اخرى، في نهاية أحد النصوص. ولن تفوتنا هنا، ملاحظة أنَّ معظم النصوص يأخذ شكل السَّرد الراسم مشهداً أو حدثاً، وشكل الحوار مع الآخر. وفي الشكلين تطرح أسئلة. وفي هذا، دلالة على وضوح الرُّؤية والرغبة في تجسيدها في أبسط الأشكال وأقدرها على الوصول. ولعلَّنا نلمح في ذلك رغبةً، واعية أو لا واعية، في الوصول إلى الآخر وحثِّه على الفعل.

نقرأ، في نهاية نصٍّ موجَّه إلى شاعر آخر:

... فعلن، فعلن، مفاعلة

مفعولن، مفعولن، مفعولان.

قد يبدو هذا القول عبثاً خالصاً، أو سخرية مرَّة لاذعة أو... وقد يذكِّر بقولٍ سالفٍ للشاعر ابن الرُّومي، ضمَّنه قصيدة هجاء. (سبق أن ذكرناه).

في عالم ابن الرُّومي قد نرى عناصر مشتركة مع عالم شمس الدِّين، لكنَّنا نلمح في قول شمس الدين تجسيداً لحركة تعب العيش. تبدأ هذه الحركة بـ «فعلن»، وبالفعل يؤدِّيه الشاعر. ويتكرَّر هذا الفعل، ويغدو «مفاعلة»: تفاعلاً. لكنَّه لا يلبث أن يرتدَّ. يُغلب الشاعر ويغدو موضوعاً للفعل مرَّةً أولى، «مفعولان» ومرَّة ثانية ويتكرَّس ذلك في «مفعولان». وكأنِّي بهذه الحركات الثلاث تجسِّد لطمة الخوف ولدغته المؤدّيتان إلى التدافع. والشكل هذا يبدو عابثاً ساخراً، لكنَّه في الحقيقة صيغة صوتيَّة تجسِّد ما تجسِّده ممَّا ذكرناه، وذات دلالة في سياق آخر.

إنَّ بطلان الحوار... (الآخر هو الطَّلل عند ابن الرُّومي) يلجئ إلى وسيلة تخاطب قد يفهمها ذلك الآخر. فلجأ الشاعر (وكان ابن الرُّومي قد فعل الأمر نفسه) إلى الأصوات، فتبدو هذه الأصوات وكأنَّها الصَّرخة الأولى للإنسان الذي أعياه الحوار، فلم يعد يملك سوى الأصوات الدَّالَّة وسيلة تخاطب. إنَّها الصَّرخة الخالية من الدَّلالة اللغوية المتواضَع عليها اجتماعيَّاً والمليئة بالدَّلالة الصَّوتيَّة المعبِّرة عن الإحساس بحالة البرم، تتَّخذ شكل الصيغة الأولى للتواصل البشري، أو لتواصل الكائنات الحيَّة عندما تحسُّ بخطر يهدِّد وجودها (احزموا أرضكم).

إنَّه برم ممَّا اعتراه و(منكم). رأى وقال، وعانى وقال، وكان كلُّ هذا باطلاً، فلجأ إلى الصيغة الأولى للتخاطب، فقد تصل طالما أنَّ مستوى التخاطب قد تدنَّى على مختلف المستويات.

يتأكَّد لنا هذا البرم بالتدنِّي عندما نقرأ، في بداية **النَّصِّ المذكور**، ما يفيد أنَّ الشاعر يكون الضوء الكاشف للضدَّين: موت الشَّاعر وعيش السعدان

مغرِّداً... الكاشف لانقلاب الزَّمن في فوضى سائبة وهاذية كالنَّار على ذنب الثعبان. يقول الشَّاعر:

فروحي خائفة
واجعلني بين يديك المشكاة
لينكشف الضدَّان
فنرى
كيف يموت الشاعر
مدفوناً تحت مطارقه السفلى
ويعيش على الغصن السعدان
لكنَّ ذبابة رأسي غامضة
وتطنُّ بأجنحة الهذيان

لن تفوتنا الإشارة إلى القدرة الكاشفة لهذه الصُّور الفنيَّة، وهي ما تجعلنا نرى أنَّ الكلام/ اللُّغة، في هذه الحالة، يغدو طنيناً فارغاً ويحيل إلى هذيان: الكلام/ الأصوات، فهذا الكلام قد يحيِّر أولئك الذين فقدوا صلة التخاطب اللغوية/ الحوار، وبلغتهم...

إنَّ اللجوء إلى هذ الوسيلة، التي اعتمدها ابن الرُّومي في حالة «فضول» ويعتمدها شمس الدين، في «طنين»، يكشف الحالة ويجسِّدها ويطمح إلى إيصالها.

ولعلَّنا نستطيع القول: إنَّ تعب الشاعر يتمثَّل في رأس يقظ يرى ويقول... وعندما يغدو الآخرون طلولاً صمَّت وعيَّت فلا خطاب ولا...، يلجأ إلى تجسيد حالته بجملة سأم: درم، درم، درم. وبتفعيلات متتالية ترسم خطَّ تحرُّك تعب العيش، وفي ذلك كله حرص على إيصال برمه برقصٍ آن له أن ينتهي.

نرجسة النَّار على شفة الرؤيا

لمحمد علي شمس الدين مجموعة شعرية عنوانها: «يحرث في الآبار»، والعنوان جملة فعلية فاعلها ضمير الغائب. نحاول، في ما يأتي، قراءة القصيدة

الأولى: «ميم يحرث في الآبار»، بغية معرفة هوية الحراثة وطبيعة التجربة التي انبثقت منها:

نص

ميم يحرث في الآبار

ميم
فلَّاح الغيب
وساقية الأسرار.
يحضر، أحياناً، في القلب
ويحفر، أحياناً، في الآبار.
أثلام الماء على سكَّته
تنشقُّ،
فيخرج منها زبدٌ مبهم.
يأخذ ميم الماء بكفَّيه،
كما يأخذ قمح الموسم،
ويحدِّق فيه،
فيبصر صورته،
تتماوج بين يديه،
فيضغط حتى لا تفلت من بين أصابعه عيناه،
هذا الماء
جميل
وعميق،
وأنا فيه
كنرجسة في النَّار.
«ميم»، الآن، ينام على شفة الرؤيا،

لا يهبط نحو البئر،
ولا يصعد نحو الأمطار.
محمد علي شمس الدين

١. «**ميم**»: تسمية شخصية، تشير إلى الشاعر الذي يبدأ اسمه بهذا الحرف، وهي، في الوقت الذي تعيِّن فيه الشخصية، تجعلها عامَّة تمثِّل حالة، وتستحضر بدايات بعض السور القرآنية بحروف.

٢. «**فلَّاح الغيب/ وساقية الأسرار**»: تعريف الشخصية ومجال سعيها. وإن يكن الفلَّاح هو القائم بالحراثة، فإنَّ مجاله هو الغيب، فحراثته سعي في ما لا يعرف ليعرف، وهو يبذل ما يبذله الفلَّاح من جهد في الحراثة والبذر والري ليجني موسم حصاد ـ معرفة. لكنَّ هذا الفلاح، بوصفه «ساقية الأسرار»، هو الرَّي أيضاً، فهو يروي «أرضه/ الغيب» بالأسرار، ما يجعل الحصاد/ المعرفة كشفاً للثمرات التي يؤتيها ريُّ الأسرار للغيب، الأمر الذي يثير أسئلة عن هذه الأرض الغريبة: ما هي؟ أين هي؟ كيف تتمُّ حراثتها؟ ولا يخفى أن الُّلغة الشعرية، والممثَّلة بإضافة فلاح إلى الغيب، وساقية إلى الأسرار، تجوز/ تعبر إلى الضفة الأخرى من العالم؛ حيث الأشياء الجديدة والعلاقات الجديدة، ورؤيا الشاعر تنشئ ذلك ليكون معادلاً لها وناطقاً بها.

٣ .«**يحفر أحياناً في القلب/ ويحرث أحياناً في الآبار**»: تعريف السعي وتعيين حيِّزه. يتحرَّك السعي حركتين في الزمن المتَّصل، الحاضر أحياناً المستمر = زمن الفعل المضارع هنا، وتتناوب هاتان الحركتان، هذا ما يفيده تكرار أحياناً، والحركة الأولى: «يحفر...»، أي أنَّه يذهب عميقاً للعثور على خبيء. والحفر ـ النكش «الذي يرافق الحراثة العاديَّة إنَّما يختص بالأماكن الوعرة التي تعصى على سكَّة المحراث، وهي، هنا، القلب. والحركة الثَّانية: «يحرث...»، والحراثة تختص بالأرض السهلة، وهي، هنا، «الآبار». تشيف الآبار إلى الحراثة إشارات منها عبثية الحراثة في الماء، وبإمكان الغرق في المكان المعتم العميق.

تشكِّل الحركتان ثنائية ضديَّة: طرفها الأوَّل حفر الوعر/ القلب للكشف عن خبيء. والوعورة، هنا، تعني صعوبة معرفة الغيب، وطرفها الثاني الأرض

المطواعة/الآبار، وهي حراثة عبثية، يخشى أن تغرق القائم بها وتبتلعه، ما يعني أنَّ السعي، في حركتيه، شاق. وإن يكن مكان الحفر مباشراً، وهو القلب، فإن مكان الحراثة، وهو الآبار، غير مباشر، رمز يحتاج إلى تبيُّن دلالته.

تشير «الآبار»، بوصفها أماكن معتمة عميقة، مياهها متحرِّكة راكدة في آنٍ واحد، إلى داخل الذات الإنسانيَّة، وبخاصة إن تذكَّرنا «جبَّ يوسف» الذي يشير إلى نوازع الحسد والغيرة وإلغاء الآخر، وإن كان الأخ. وقد أعطت هذه النوازع الجبَّ، البئر، في بنيتنا الثقافية، هويته، وهنا نتذكَّر إشارة البدء بحرف ـ صوت: «ميم»، كما تبدأ بعض السور القرآنية، ومنها سورة يوسف التي تبدأ بـ «أل ر...».

ونلحظ، هنا، ارتباط هذه الآبار بـ «ميم... ساقية الأسرار»، وهو الشاعر، ما يجعلنا نتذكَّر قوله تعالى: ﴿...وَكَذَٰلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي ٱلْأَرْضِ وَلِنُعَلِّمَهُۥ مِن تَأْوِيلِ ٱلْأَحَادِيثِۚ...﴾ [يوسف/ ٢١]، ونسأل: هل هذه الآبار هي مكان تجمُّع ماء السواقي/الأسرار، التي تعلِّم الشاعر تأويلها، وفي ذلك إشارة إلى الجانب الآخر له، بوصفه فلَّاح الغيب؟ وهل يسعى الشاعر إلى أن يمكِّن له ويعلم من تأويل الغيب... ؟

تفيد هذه الإشارات أنَّ الآبار هي أعماق الذات الإنسانية، وسعي «ميم» مناوبة بين حفر في قلبها الوعر وحراثة في نفسها العميقة المعتمة، المتحركة، الراكدة، التي تنشق أثلامها وتلتئم، فلا تتكشف إلَّا عن زبد يطفو.

٤. «**أثلام الماء على سكَّته/ تنشقُّ/ فيخرج منها زبد مبهم**»: ما يؤول إليه السعي. تنشئ حركة السَّعي الثانية/ يحرث حركة الآبار المتمثلة في جملة اسمية خبرها فعل مضارع. وهي تفيد حضور الأثلام الدائم على «سكته» = فلاح الغيب، وتكشفها: «تنشق» عن «زبد مبهم»، ما يحتاج إلى استئناف السعي في فعل جديد مغاير للحراثة.

٥. «**يأخذ ميم الماء بكفَّيه/ كما يأخذ قمح الموسم، ويحدِّق فيه/ فيبصر صورته/ تتماوج بين يديه/ فيضغط حتى لا تفلت من بين أصابعه عيناه**»: استئناف السعي في فعل مغاير جديد تستكمل به الحراثة. ونلاحظ هنا توقُّف الحركة الأولى، وهي الحفر، ما يشير إلى أنَّ الفعل الجديد عمل مكمل للحراثة.

والفعل الجديد هو سلسلة من الأفعال المضارعة التي تدلُّ على الزَّمن الحاضر المستمر، وهي: يأخذ، يحدِّق، يبصر، وهي أفعال متتالية يفضي أحدها إلى الآخر، وتتقاطع بحركة الزَّبد النَّاهض إلى الإفلات، فيضغط ميم ليمنع ذلك، وهذا هو الحصاد/الموسم، يتأمَّله ليعرف، ويبصر صورته، ما يعني أنَّ الزبد المتحرِّك/الحصاد، قمح الموسم هو مرآة يتمسك بها لتريه ما يخبئ الغيب من أسرار. وهنا نتوقَّع قولاً/خطاباً يعلن ما تكشفه المرآة.

٦. «**هذا الماء/ جميل/ وعميق/ وأنا فيه/ كنرجسة في النار**». تتوقّف حركة السعي. يتنحَّى الرَّاوي الذي كان يروي قصة سعي «ميم»، ويحضر ميم متحدِّثاً. يحصل تحوُّل من السَّرد إلى الخطاب، فيقول ميم بضمير المتكلم: «أنا»، ويعلن ما رآه. يصف الماء، ويحدِّد موقعه فيه: «نرجسة في النار». الماء الجميل العميق نار، وفلَّاح الغيب، ساقية الأسرار، ميم الباحث... نرجسة فيه، عين رائية، كاشفة، تحترق، وهي ترى وتكشف، فماذا تكشف وما هي حالتها؟

٧. «**ميم، الآن، ينام على شفة الرؤيا/ لا يهبط نحو البئر/ ولا يصعد نحو الأمطار**». يعود الراوي إلى السرد بضمير الغائب. و«الآن»، تعني زمن الاحتراق الكاشف. و«شفة الرؤيا» مصطلح عرفاني يفيد حالة الوصول إلى الكشف وقد صار ميم إليها، وهو يستريح/ينام، لا يهبط... ولا يصعد في حالة بوح تؤتي المعرفة فيها كأنَّها حلم، أو إشراق.

إن تكن هذه القصيدة تمثِّل افتتاحية المجموعة الشعرية، فهل تعني أنَّ الشاعر يسعى إلى أن يفضي إلى هذا الموقع/الحالة؟ وأنَّ هذه القصيدة تمثِّل، إذ تتَّخذ بنية سرديَّة، حكاية الوصول إليها، أو تجربة السَّعي الآيل إلى البوح؟ وأنَّ جميع قصائد المجموعة هي هذا البوح الذي تنطق به تلك التجربة؟

وإذا تذكَّرنا ما سبق أن تبيَّناه من عبث عظيم...، يعانى، نلحظ هنا أنَّ الحفر في الآبار هو نوع من هذا العبث، ولكنَّه، إن تواصل، يوصل، بعد المرور بحالات، إلى شفة الرؤيا، حيث البوح والانتظار...

أيَّاً تكن الإجابة، فإنَّ النَّص يفيد انَّ القائم بالسعي: ميم في حالة انتظار على شفة الرؤيا...