«تجاعيد المسافة» لباسم عباس
«قناديل الروح تضيء دروب الينابيع»

تضمُّ هذه المجموعة الشعريَّة نصوصاً من شعر التفعيلة تعود للأعوام ١٩٨٦ ـ ١٩٨٨. نحاول، في حديث موجز، الكلام على طبيعة التجربة في عدد من نصوصها، ومقاربة أبرز خصائص هذه النصوص، بوصفها التجسيد اللغوي الفني لتلك التجربة.

تسأل، منذ أن يطل عليك العنوان: أي مسافة يريد الشاعر أن يجتاز؟ وإلى أين يريد الوصول؟

قبل أن تفكِّر في إجابة ترسم كلمة «تجاعيد»، المضافة إلى المسافة، أمامك محوراً للرؤية يقول: إنَّ محور الرؤية ليس المسافة في حدِّ ذاتها، وإنَّما المظهر الذي تتخذه، وهو مظهر يشير إلى طبيعتها. إنَّنا إزاء مسافة تمتدُّ في انطواءات متتالية ذات باطن وظاهر توهم بواقع، وهي تخفي في طياتها سواه، الأمر الذي يكِّون تبخُّر الرؤيا وخيبة الوصول. هذا ما يقوله الجادُّ في اجتياز المسافة.

«وتبخرت رؤياي/لم يبق سوى غضب الأزقَّة/في تجاعيد المسافة». تبقى الأزقَّة الملتوية غاضبة تريد للسالكين أن يعبروا، لكن لدى أجنحة البحر وأهداب النهر وابتسامات الشمس التي ترسمها الرؤية تتلاشى. ولا يرى الشاعر، عندما ينبش في زوايا الريح وشرايين المحبة...، غير مخالب شيدت أهرامها، وبيَّنت هذا الواقع صرخة:

ـ «آخ! والشعب زهور/ما عادت تعرف فرقاً/ما بين الأفعى والنحل».

وإزاءه يرتسم سؤال:

ـ أهو الضباب/ الوهم أم للعشق أنفاس اللظى/ تقتات من رئة الخرافة».

إنَّ التجاعيد هذه تشير إلى صعوبات عالم صفته الأساس الضباب/ الوهم، حيث تختبئ أهرام المخالب في شراايين المحبّة... والعثور عليها يحتاج إلى عمليَّة نبش. ليس من وضوح، وإلَّا لكانت الصعوبات تضاريس يمكن اجتيازها أياً يكن ارتفاعها ووعورتها، لأنَّ هذه واضحة يعد لها المسافر ما تحتاجه من أدوات وجهد. أمَّا التجاعيد هذه فظاهرها يموج بالرَّاحل ويعرِّضه للمزالق، وباطنها يخفي ما يخفيه، الأمر الذي يبخِّر الرؤيا، ويبقي الأزقة غضبى ترغب في سالكين، في روَّاد كشف. ومن أجدر من الشَّاعر للقيام بهذه المهمة؟

الشاعر، أي شاعر، يريد من ناحية أولى الوصول إلى الينابيع في الذات والعالم، ويريد من ناحية ثانية تجسيد رؤياه وبلوغ الآخر ليشق له طريق الينابيع أحياناً وليعبِّدها حيناً، وليضيئها في كل حين، في سعي إلى الكشفين: الحياتي، واللغوي على الدوام. لكن الشاعر هنا يرسم معاناة ذات طبيعة خاصة، وينبت الضباب/ الوهم وراء كل طبقة من طبقاتها مخفياً أهراما من المخالب. وهذا ما يجعل الأسئلة فضاء الحركة:

ـ «أسراب الأسئلة/ تموء على رصيف القلب». وإن ترغب العين في رؤية، بغية الإجابة يفتح زمان القهر جراحاً تصادرها.

ـ «عين الجرح يفتحها زمان القهر/ كي تصادر جرح العين...».

وهكذا يفتح زمان المخالب المختبئة في شراايين المحبة جروحاً، وتنبت لهذه الجروح عيون، تنتشر هذه العيون، وتصادر العين التي كانت جرحاً في الأصل. إنَّ عين الشاعر/ العين الثالثة التي ترى ما لا يراه الآخرون ـ كما نعرف عن عيون الشعراء ـ غدت فريسة عيون أخرى هي عيون الجراح، تطلُّ على عالم جديد.

بمثل هذه العيون يطلُّ باسم عباس على عالمه، ويرى إلى أشيائه، مجسِّداً رؤياه في نصوص شعرية تشعُّ بالصور الحسية التي تتداخل معطيات الحواس جميعها في تكوينها.

هذه الميزة الشعرية الواضحة في نصوص المجموعة تبدو طبيعية جدًّاً، بعدما عرفنا أنَّ الشَّاعر يمتلك عيون جراح عديدة كوَّنها زمن المخالب... وتبدو لازمة لإضاءة دروب الضباب/الوهم. ومن هنا مرارة غريبة تجعل الشعر نزفاً يسيل ويتحول ويغدو هواء التنفس. وهذا ما يقوله الشاعر في غير مكان من نصوصه:

«الشعر نزيف عذب/نتنفَّسه صبح ـ مساء».

وإذ يكون للشعر مثل هذا الموقع، يبقى للحبر أنف مرهف، وإن حاول القلم أن يخبئ لسانه في التراب، لو شاء لكشف كل ما في جعبة الجغرافيا/التجاعيد في امتدادها وجميع ما تخفيه أجنحة الزمان. إنَّ الشعر يقود الأجنحة التي تفتش عن فضاء في رحلة إضاءة يغور القلب خلالها، في مستنقع المسافة كما الحصى، وتقصُّ البسمة من الجذور، لكن الجراح تغدو عيوناً ترى وترى، وترسم صوراً تتداخل فيها معطيات جميع الحواس.

وهكذا تبدو وفرة الصور الغريبة التي تثير حواس المتلقي وتفكيره ميزة هذه النصوص البارزة، وليس بعيداً عن الصَّواب القول: إنَّ الشاعر، في محاولته تجسيد تجربته التي أشرنا إلى طبيعتها، يجد جذوراً له في اتجاهين شعريين: أحدهما تراثي عربي يتمثَّل بمحدثي العصر العباسي، وبأبي تمَّام منهم بخاصة، وثانيهما غربي يتمثل باتجاه إدغار ألن بو التصويري، علماً أنَّ هذا الاتجاه امتد إلى أقطار أخرى وتطوَّر على أيدي العديد من الشعراء الآخرين.

إن تجربة شعرية ينبثق النص الذي يجسدها من عيشها والرؤية إليها، في محاولة للإفادة من تجربة تراثية، ومن تجربة عالمية، لمحاولة ترمي إلى مواجهة إشكالية الأصالة والمعاصرة، في طموح إلى كتابة نصٍّ يتميَّز بالأصالة والمعاصرة في آن. وهذا يعني أنَّنا كما، يقول السيد محمد حسن الأمين، في إحدى مقدماته: «إنَّنا أمام أدب حقيقي... لئن اتسمت أدواته بالنهل من النهر الثقافي الإنساني العميق، فذلك لكي تتعمَّق خصوصيته، ولكي تكتسي بعدها الإنساني اللازم لكل أدب حقيقي».

إنَّ القراءة الأولى لنصوص «تجاعيد المسافة» تكوِّن هذه الفكرة عن تجربة

الشاعر الشاب باسم عباس، وتبقى هذه الفكرة مجرد انطباع أوَّلي يحتاج إلى ما يثبته، وهو ما سوف نفعله، بشيء من الإيجاز في ما يأتي:

يتقدَّم باسم عباس «محمولاً على محفة السورة» كما يقول الشاعر محمد علي شمس الدين. وفي تقدُّمه هذا، يخاطبه العلامة الشاعر السيد محمد حسن الأمين بقوله: «في تداعياتك الشعرية انفجارات أشفق على اللغة من تشظياتها، ولكنها، بالرغم من ذلك تضعك على حافة الشعر العظيم الذي علامته: هذا العصب المستقر والحدقة المسحورة والانهيار الطفولي أمام أشياء العالم، ولكأنَّها لا تزال في بكارتها الأولى».

إزاء هذا التقدُّم من أشياء العالم، لا يكون صعباً علينا اختيار مجموعة من التراكيب التصويرية على سبيل المثال فحسب: «عويل يابس ـ الغراب طفل... وعجوز... رصيف الجوع... القلب... جذع القهر... أثلام القلب... دخان الحزن... الشعر نزيف... نتنفَّسه... لهاث الانتظار.. دموع النار».

إنَّ لهذه الصور وسواها وظيفتها في موقعها من البناء. وإن كنَّا نجيز لأنفسنا اقتطاعها، فذلك على سبيل تسهيل بيان دلالة وفرتها وطبيعتها فحسب.

تبدو بعض هذه الصور غريبة، وتكاد تكون قريبة من استعارات أبي تمَّام التي كانت تثير دهشة متلقِّيها آنذاك وتفكيرهم. وبلغ الأمر بأحد هؤلاء المتلقِّين أن أتى إلى أبي تمَّام طالباً منه أن يملأ له كأساً بماء الملام، فما كان من أبي تمَّام إلَّا أن قال له: «أملأها لك إن جلبت لي ريشة من جناح الذُّل»، في إشارة إلى قوله تعالى: «﴿وَٱخۡفِضۡ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحۡمَةِ﴾.

يشير أبو تمَّام، في إجابته، إلى أنَّ اتجاهه الشعري ذو جذور تراثية، وإلى أنَّ خصائص هذا الاتجاه هي بعض خصائص الإعجاز البياني في القرآن الكريم، إنَّها إجابة واعية ومركَّزة، وتفيد أنَّ صاحبها فرع نما من جذر أصيل.

تثير مثل هذه الصُّور خيالنا وتفكيرنا في آن، وإن كانت لا تلامس الوجدان بعمق، وهذا ما بدا لنا، آنفاً، أنَّه أساس في تحديد تجربة الشاعر، إذ كان واضحاً أنَّ تفكيره يقود قلمه الذي يخبِّئ لسانه في التراب، ويطلُّ بأنفه

المرهف كاشفاً ما في جعبة الجغرافيا وجميع ما تخفيه أجنحة الزَّمان... وأداته في ذلك عيونه/ الجراح التي تبحث في التجاعيد عمَّا وراء الوهم وعن فضاء للأجنحة. إنَّ التصوير المثير للدهشة والتفكير والخيال هو التجسيد المعادل لمثل هذه التجربة وإن كنَّا نجد قرابة بين باسم ورأس المحدثين العباسيين، فإنَّنا نجد قرابة أخرى تصل الشاعر بمذهب شعري عالمي بدأت بواكيره على يد الشاعر الفرنسي شارل بودلير المتأثِّر بالشاعر الأميركي إدغار ألن بو.

تبدو هذه الصلة واضحة عندما نلحظ نزوع صور باسم إلى فوضى الحواس وتراسلها السحري، وإن كنَّا نقف عند عنصر الصورة هنا، فإنَّ هذا لا يمنعنا من الإشارة إلى العنصر الموسيقي الذي يوازي الصورة في خلق ما يستعصي على التعبير.

إنَّ عناية الشاعر بالكلمة والتركيب والصورة وكل ما يتَّصل بالشكل الشعري، يخلق مناخات غريبة توحي: تصويرياً وصوتياً، وتكون الحالة، وهي حالة غريبة تقتضي لغة خاصة تتغلَّب على قصور التراكيب اللغوية المتداولة.

في إحدى رسائله يقول آرثر رامبو: «إنَّ الشاعر يجعل نفسه قادراً على الإبصار من خلال الاختلاط الواعي واللامحدود لجميع الحواس». ونقرأ على سبيل المثال، في ثنايا نصوصه صوراً مثل:

ـ «السكون المقمر، الضوء الباكي، الأسمال الفضية، القمر الشرس...».

وإن عدنا إلى مجموعة باسم، نجد أنَّ الشاعر يستخدم الحواس استخداماً متكافئاً في بناء الصورة الشعريَّة.

إذ نعي هذه الحقيقة، لا نجد غرابة في أن يهدي الشاعر أحد نصوصه وهو النص الذي اخترنا قراءته بوصفه آخر نص كتبه الشاعر إلى الكاتب والشاعر الأميركي إدغار آلن بو (١٨٠٩ ـ ١٨٤٩) وهو الكاتب والشاعر الذي كان عظيم الأثر في عدد من الشعارء الأوروبيين ابتداء ببودلير، ومروراً بملارميه ورامبو... وصولاً إلى ت. س. أليوت.

يهدي باسم عباس نصَّه الشعري «العويل اليابس» إلى بو، ميِّتاً جوعاً، على مقعده في الحديقة، وإلى كلِّ الشعراء الشعراء. في نصِّ هذا الإهداء نلمح

إشارة إلى ذلك العالم الذي أراد الشاعر رسم ملامحه. من هذه الملامح: شاعر وكاتب عظيم يموت جوعاً في حديقة عامة، في حين يتخم الآخرون، وهذا الملمح ملحوظ في عالمنا بوفرة، ولعلَّه إحدى ظواهره، وتحضرني هنا، على سبيل المثال، كلمة كتبها كمال الشناوي عندما مات الشاعر عبد الحميد الديب فقيراً بائساً، ومنها:

ـ «اليوم مات شاعر جاع وأكلت الكلاب، وتعرَّى واكتست الأضرحة».

وفي الإهداء نفسه، نلمح إشارة أخرى تتمثَّل في قوله: «الشعراء الشعراء»، ما يشير إلى وجود شعراء ليسوا شعراء، وقد يكونون السائدين في ساحة الشعر.

هاتان الإشارتان تفيدان حدوث انقلاب في حال الدُّنيا كوَّن تجعُّد مسافاتها الموصلة إلى الينابيع. إنَّ هذه التجاعيد بمنزلقاتها، تخفي وتظهر، تموِّه، فيكون الشاعر أمام ما يعرفه وما لا يعرفه...

يقول باسم عباس، مخاطباً الشاعر الشاعر في شخص إدغار آلن بو:

ـ «أعرف أنَّ الصَّمت، لديك عويل يابس/ أعرف أنَّ غرابك طفل في عينيك/ عجوز بائس.

لكنِّي لم أك أعرف أنَّ النهر/ يموت سريعاً/ والجرن يعيش طويلاً».

يعرف باسم عباس أنَّ على الشاعر أن يقول. لكن ما ما لا يعرفه هو تلك المفارقة القائمة بين الموت السريع للنهر وعيش الجرن عمراً طويلاً، والنهر حياة تجري وتغيُّر... والجرن ركود وثبات... في طيات التجاعيد تختفي هذه المفارقة متربِّصة بالشاعر، لتدفعه إلى الصمت. لكن صمت الشاعر عويل يابس، تلفت هذه الصورة التي تعتمد تراسل الحواس وتداخل معطياتها، إضافة إلى ما نلحظه من مقابلة بين الأضداد.

يتخذ العويل/ صوت، معطى سمعي صفة اليباس/ معطى بصري ملموس ومجسد، الأمر الذي يشير إلى أنَّ هذا العويل كان مرئياً، جسداً صارخاً. لكن الواقع المموَّه يخفيه، فيبقى في الهجير، يبقى طويلاً غير مسموع. وطول البقاء يحيله إلى يباس.

ونجد هذه المفارقة في نصٍّ آخر عنوانه: «أجنحة تفتش في فضاء»؛ ذلك أنَّ المسافة في الفضاء اختفت، فبقيت الأجنحة تبحث عن دروبها كما بقي الشاعر يبحث عن دروبه معولاً عويلاً يابساً، بعدما فرض عليه الصمت.

يشكل هذا المقطع حركة النص الأولى، وهي حركة يبرز منها عنصر درامي ترفده عناصر أخرى؛ لغة مكثَّفة موحية، صور تشع وتكشف، والجوهر علاقة تعارض بين الشاعر الذي يعرف ويريد قول ما يعرفه، وبين واقع يفاجئه بحقيقته.

لكنَّ هذه الحركة تقف عند هذه الحدود، فلا تتطور إلى تقصِّي الصِّراع وكشف مظاهره وتجلِّيات تحوُّله. وإنَّما نراها تفضي إلى حركة ثانية تعلن عن موقف يتحوَّل بالمنحى التصويري الدرامي إلى منحى تقريري يقول:

ـ «وأريد، الآن، محاكمة المدنية/ والعلم المتربص بالشعراء». تقطع هاتان الجملتان حركة كان ممكناً لها أن تتطور: عمقاً وشمولاً، وتعلن موقفاً يريد محاكمة المدنية والعلم المتربص بالشعراء، لأنَّهما سبب الواقع/ الطرف الذي يعترض القول الشعري ويحيله إلى عويل يابس.

لن نناقش في صحة السبب، إذ إنَّ هذا ليس موضوع البحث، ففي الشعر لا ننظر إلى كون الشاعر مصيباً في رؤيته أو لا. وإنَّما ننظر إلى كيفيه أدائه هذه الرؤية وطريقة توظيفه لها في سياق البناء العام. ويبدو أنَّ سبب الركون السريع إلى التقرير، ومن دون طويل تأمُّل يعود إلى توقف الدفق الشعري، إن اعتمدنا نظرية الرمزيين في عملية الخلق الشعري.

التوهُّج، كما يبدو، خبا عند رسم خطوات الحركة الأولى، ولم يراود الشاعر أدواته ويصبر صبراً جميلاً، وينتظر متأمِّلاً، وإنَّما أسرع يقرر. والحقيقة أنَّ هذا النوع من الشعر يفترض توافر قدرتين: الموهبة المشحوذة بالثقافة والصناعة الماهرة الحاذقة، وهذا ما يقوله من عانى تجربة الإبداع، فنقرأ لييتس على سبيل المثال:

ـ «قد يستغرق قرض بيت واحد من الشعر ساعات/ ولكن إذا لم يبد كأنَّه

وحي البديهة/ فإنَّ كل صناعتنا في اللف والفتق هباء».

لم يطق الشاعر الصبر ساعات في اللفق والفتق. فكان تقريره في الحركة الثانية نثرياً. وقد يكون جميلاً أشدَّ جمال كوكبة وهج يكتنف تربُّص آلية العصر وتشيُّؤه وتسلُّع كل أشيائه... بالشعراء، فتتجعد مسافاتهم إلى ينابيعهم: ذاتاً وعالماً، وإلى الآخر.

إنَّ النثر الذي يعلن موقفاً ليس غير شعري على الدوام بوصفه عنصراً من عناصر البناء، فقد يكون شعرياً أن أجيد فنياً. وفي رأيي أنَّ موقف الشاعر في صيغته كان سريع الظهور هنا، بحيث قطع تطوُّر الحركة الأولى الدرامي.

وفي حركة تالية، يلتفت الشاعر إلى العالم الخارجي، فيرسم خطوات أشياء هذا العالم إزاء نتائج الحركة الأولى. وهذه الحركة تؤدِّيها عدَّة عناصر، ترى ما يحدث، وتقبل رافعة أصواتها سائلة عن الشاعر الذي افتقدته.

«اليونور» عشيقة الشاعر تفعل ذلك، ومثلها تفعل العتمة ووحول الحديقة ووريقات الحب والدمعة...

الشاعر كان يعطي هذه الأشياء وجودها ومعنى هذا الوجود، وقد جاءت تبحث عن ذلك كله.

بعدما يصغي الشاعر إلى قول الأشياء، يعود في حركة رابعة، «مثل دخان الحزن»، ويقترب من «إدغار» ويدعوه إلى أن يلملم أنفاسه ويطلقها، لأنَّ الشعر وحده هو مصباح العالم/ المدخنة ووحدهم الشعراء من يعرف هذا. وهم قادرون على تنفُّس الشعر صباح ـ مساء، بوصفه المصباح الذي يبدِّد الدخان وينير عتمة طيات التجاعيد.

نلمس، في هذا النص، اللغة الفنية التي تعتمد التصوير الإيحائي، كما أسلفنا، ونلمس ميزة أخرى تتمثَّل في استغلال الخصائص الصوتية والانفعالية للحروف، بغية أن تثير الأصوات المتحرِّكة أحاسيس ومشاعر تكمل تكوين الحالة.

ففي قافية غير متتالية، في الحركة الأولى، نقف عند: «يابس وبائس»

فنرى أنَّ الياء أو الباء الممتدَّة التي تليها فترة تراخٍ، مثل صرخة يليها صوت «س» الذي يثير الأسى، وكأنَّ الصرخة وامتدادها الصوتي آهة تمتدُّ طويلاً، وتنتهي إلى إيقاع حزين.

وفي الحركة الرابعة والأخيرة، نقف عند «نعاس ويباس» فنحس الرنَّة نفسها في صوت «س»، لكن ليس من فاصل بين الصرخة الممتدَّة بوساطة حرف اللين، والصوت المثير للأسى؛ وكأنَّ الشاعر، بعدما وصل إلى رؤيا ما يتنفَّسه، نَرَّر ما يأتي:

ـ «الشعر نزيف عذب/ نتنفَّسه صبح ـ مساء».

وإذ عانى، في عيشه هموم العالم/ المدخنة، خف امتداد صراخه وتركز أساه وشجاه. لكنَّ نغمة الحزن بقيت تتالى يليها إيقاع قاس قاطع «آه» وكأنَّه، قول حزم أمره وقطع صلاته الأخرى، واتخذ موقفاً، وهذا ما يؤكِّده تكرار أفعال الأمر.

يبدو أنَّ الشاعر قد تكاملت رؤيته، واختار توجهه؛ وذلك على الرغم من قساوة عالمه، فالشعر/ النزف مصباح وأنفاس حياة، على الرغم من كون العالم مدخنة.

إنَّ الشاعر الذي يشعل القناديل من روحه: معاناة تجربة عيش وتأصُّلاً في التراث يرى الحضارة الإنسانية كلّاً، ويجد جذور زهراته وفضاء أجنحته في ذاته وعالمه، على الرغم من تجعُّد المسافة الموصلة إلى ينابيعهما.

في «سلال الوقت»: لباسم عباس، يطلّ الحرف تحرسه النسور...

للزَّمن، في مجموعة باسم عباس الشعريَّة الأخيرة: «سلال الوقت»، حضور واضح. لعلَّ هذا الحضور كان الدَّافع إلى اختيار اسم لها يشير إلى الزَّمن المتسلِّل من بين ثقوب السِّلال. نتوقَّف إزاء هذا التَّركيب اللُّغوي: «سلال الوقت» الذي يضيف أداة محسوسةً هي السِّلال إلى مفهوم عقليٍّ هو الوقت، فيكوّن صورة شعريَّةً مبتكرة تجسِّد إدراكاً وجدانياً لذلك المجرى الحياتيّ،

يفاجئ من تعوَّد أن يملأ السِّلال بأشياء عديدة ليس منها الوقت بالتَّأكيد.

يبدو إحساس الشاعر بالزَّمن حزيناً، ويبدو الشَّاعر مغرقاً في الحزن. إنَّه، وهو في الثلاثين، وليست الثلاثون بالعمر الكئيب، يقول:

- «أنا المتدحرجُ، منذ ثلاثين حزناً.../ على شوك أحلامي/ وشوق أملاحي إلى عتمة صافية.../ كأنّي سنونوة/ جمَّعت من مآقي السَّواقي، دموعاً لأعشاشها العارية».

نلاحظ لعبة المحسِّنات اللغوَّية: شوق وشوك، أحلام وأملاح، عتمة وصافية، ونلاحظ الصُّورة الشعريَّة التي توحِّد بين صنيع الشاعر وتلك السنونوة التي تجمع من مآقي السواقي دموعاً لأعشاشها العارية، ونلمس رغبة في توظيف تلك الأعوام/ الأحزان في ما يجعل للعمر معنى. وقد يكون الصَّنيع الفني الذي لاحظناه بعض ثمار ذلك التَّوظيف.

يصل إحساس الشاعر بالزَّمن درجةً قصوى من الحزن، إذ يرى، في قول آخر، أن السَّنوات التي تمرُّ به تضاف إلى مقبرة السنين:

- «لحظات.../ ونضيف إلى مقبرة السَّنوات/ سنةً أخرى.../ نظلُّ نصرُّ/ على أن نشرب نخب الأموات».

لعلَّ هذا الاحساس يعود إلى طبيعة علاقة الشَّاعر بالزَّمن، فهو يرصده كلَّ مساء، لكنَّ الشَّرر وحده «يتدفَّق من حدقات الزَّمن الأعمى». وتبقى «الحروف تغلي في حنجرة الجدران البكماء»، «وتظلُّ الأسرار نعاساً مختبئاً في عيني زمن قاتم».

يريد الشاعر للحروف أن تفصح، وللنعاس أن يغدو يقظةَ، وإذ يعجز عن ذلك يتسرَّب الزَّمن، من بين شقوق السِّلال، فيحسُّ من لا يملك سوى هذه الأداة لامتلاكه بعجز القبض عليه وفضِّ أسراره، فيكون الاحساس بفقد العمر مفجعاً. ولا يخفِّف من حدَّة هذا الاحساس بمقبرة السَّنوات سوى أمرين هما: الأول ملاعبة الزَّمن، أو التَّلهِّي عنه بالعبث فيه وبه. وهذا سلوكٌ خطر، فالزَّمن الهرم الأعمى ملاعب ماكر ماهر، وهو أكثر قدرةً على إتقان سرِّ الُّلعبة، والثَّاني يتمثَّل في مهمتين هما إمَّا نسج ما بين الشقوق بما يجدي، أو جعل الوقت

إنجازاتٍ عصيَّة على الشقوق مهما وسعت. وكلا المهمَّشين، كما يبدو، عمل يرقى إلى مستوى الإبداع، ويمثِّل تحدِّياً للإنسان الرَّاغب في أن يحقِّق ذاته في إنجاز ما يملأ سلال الوقت، ويقدِّمها طافحةً بالجنى للمنتظرين ثمراتها.

يريد الشَّاعر أداء هاتين المهمَّتين، وهما، وفق تعبيره، تؤدِّيان إلى أن يصبح جمراً في كانون الحرف وماءً في تمُّوز الأعشاب. ولكنَّ صعوبات تحول دون ذلك؛ إذ إنَّه، منذ تهيأ لذلك، علَّق سؤالاً في عنق التاريخ، وهو يعرف أنَّه سيموت، وقد يفنى التَّاريخ ولا يستطيع تصوُّر أشلاء جواب.

إنَّ مثل هذا الإحساس بالعجز والموتُ ماثلٌ في الذِّهن. يضاعف الصُّعوبات، لكنَّ الشَّاعر لا يركن إلى الخيبة، وإنما يسلِك الدروب الصَّعبة حاملاً أدواته الكاشفة. وهذا ما يراه الشَّاعر، عندما يجدُ في الكتابة «يمامة تمسح بجناحيها... دخان العمر»، فهي وسيلته إلى صوغ الجنى، فيقول في رسم دورها: «يُطلُّ من قبر الزَّمان/ الحرف تحرسه النُّسور/... منقارٌ له/ نخر الدهور». ويعيد القول في ذلك: «إرفع، يا حرف، عصاك/ مغمَّسةً بصهيل الأوجاع/ وانبش قاع الدَّنيا». لكنَّ الحرفَ المطلَّ من قبر الزَّمان يحتاج لينخر الدهور إلى عينٍ سحريَّة، يريد الشاعر أن يمتلكها، فيقول: «وافتح لي عيناً واحدةً في الصَّدر/ لأكشف كنه الأسرار الصَّعبة».

ولكنَّ هذا السَّير في ركب الحرف المبدع، والآتي من قبر الزَّمان ليقيم جسوراً للأحلام، لا يلبث أن يصطدم بنفايات تبدِّد أحلامه، وهي نفايات قبائل لا تنفكّ تطارد النُّسور التي تحرس الحرف ذا المنقار والعصا السِّحريَّين.

تنشأ، في هذه الحالة، إشكالية عمرها عمر سعي الإنسان إلى تحقيق ذاته في مجتمع تبدِّد أحلامه قوى كنَّى الشاعر عنها بـ «نفايات القبائل». يعاني الشاعر هذه الإشكاليَّة بمختلف صعوباتها. يريد فضَّ الأسرار الصعَّبة في ظلِّ الموت القادم في أيِّ لحظة، فيلجأ إلى مراياه السِّحريَّة ليحقِّق مشروع ذاته في زمن أعمى يتسلَّل من بين الشقوق على غير هدى، لكنَّ «نفايات القبائل»، تفقأ عيون هذه المرايا. في هذه المعاناة: معاناة امتلاك الرؤية النافذة والقدرة على

تجسيدها لغةً فنِّيَّة بحرِيَّة يتمثل سرُّ صناعة السِّلال الطَّافحة بالجنى، سرُّ صناعة الكتابة التي تملك عنان الزَّمن وتصنعه. إتقان هذه الصِّناعة وإنجازها يحتاج إلى تلك العين الكاشفة، التي لا تُرى حتى ترى، يحتاج إلى الأداة وحرّيتها. يقول الشَّاعر في تصوير هذه المعاناة:

ـ «سربٌ من الكلمات/ يأتي من أقاصي العقل/ يأتي من ركام القلب/ من جسدٍ يُطلُّ على المرايا/ حاملاً دهراً من العثرات/ في قلم بكى حين الطُّفولة لامسته/ والمرايا أطبقت أجفانها/ سربٌ/ ولكنَّ الفضاء في أي البراري؟! يحتاج عيناً لا تُرى حتى ترى».

يحطُّ سرب الكلمات، حيث القضايا الإنسانيَّة لا تزال بحاجةٍ إلى مرايا سحريَّة تُري ما لا يُرى. ويفيء سرب كلمات باسم عباس إلى كروم عديدة، مألوفةٍ ألفة كروم عرفها الإنسان منذ وجد، ولا يزال يراود ثمارها ليعبِّئ بها سلاله. نختار من بين هذه السِّلال، ما ملأها العشق، وهو ما تسمح به هذه القراءة القصيرة. إذ إن الدراسة الشاملة تحتاج إلى حيِّز أكبر مما هو متاح لنا.

في كروم العشق يحتار كالدَّهشة، حين يخطبُ ودَّ المرأة المثال التي ينبت في أمواج أصابعها ذهبٌ ورخام. ويسمح لنا الشاعر بأن نقول: إن هذين جميلان، لكنَّهما جامدان وباردان، وبعيدان عن طبيعة الجمال الأنثوي. ويحسُّ عجز الُّلغة والفنّ عن قطف ثمار الجمال، وإن تكن دانية. وهذه مشكلةٌ كانت ولا تزال قائمة. لكنَّ ما يبقى عصيّاً على شقوق السِّلال محاولات الوصول إلى كنه الأسرار الصَّعبة، ومنها سؤال يصوغه الشاعر فيقول: «كيف احتشدت فيك الأنهار/ ولم يُقتل خلف أوار الشِّفة السُّفلى/ زبد الأحلام؟».

نلاحظ، هنا، أنَّ كلمة «قتل» ثقيلة الدَّم، ومثلها عبارة «فتأهَّبت في صدرها قمم الجبال» ـ من قصيدة أخرى ـ فظلال الأولى غير محبَّبة في مثل هذا السِّياق، والصَّورة التي ترسمها الثانية لا ترسم نعومة النهدين ولطفهما وإغراءهما إلخ... وإن كانت تشير إلى بروز وجبروت وشموخ إلخ... كما أنَّ كلمة «أوار» القاموسيَّة غير خفيفة الظلّ.

كان هذا استطراداً نستأنف بعده ما كنَّا نقوله. المرآة الجميلة، وإن تكن الحبيبة، عصيَّة على الامتلاك، مستحيلة في تعبير الكثيرين، يضيف عباس إلى ذلك أنَّ تصوير حسنها محيِّر؛ والتقاطه سرُّ الأسرار، فهو مثل «صدى موسيقى نجم/ يوشوش نجماً آخر»، وإن تمَّت مراودته طويلاً يركن إلى إغفاءةٍ فحسب. ويأخذ، كما يقول الشاعر، في صورةٍ موفقة، «قيلولته فوق سرير الأيَّام». ولعلَّ هذا يعني أنَّ في العشق تلك الجدوى التي تغالب الأعوام/ الأحزان، فما يبقى هو تلك المراودة، وسرٌّ يغري بالبوح ولا يبوح.

إن يكن الشَّاعر قد وفِّق في رسم صورة المرأة الجميلة المستحيلة، وتأبِّيها على الامتلاك والتجسُّد شعراً وفنَّاَ، فإنَّه لم يستخدم إشاراتٍ تغني دلالات النَّص حين قال: «ومن ينبوعك تشرب إيزيس، وتحبو عند حدائقك/ القديسة عشتار».

فإيزيس، كما هو معروف، كانت في اعتقاد الفراعنة، تعنى بحراسة الموتى والطبّ وزراعة القمح والزواج. واشتهرت، في إحدى الأساطير، بالوفاء للزَّوج والتضحية من أجل الابن. وهذا يعني أنها تتميَّز بفضائل عديدة دينيَّة وأخلاقية واجتماعيَّة...

وعشتار، أيضاً، تشاركها في صفتيّ الوفاء والتَّضحية. ولا تتفرَّد أيٌّ منهما بصفة الحسن العصيِّ على التسَّمية، ولا بصفة التأبِّي على الامتلاك؛ إذ نذرت كلٌّ منهما عمرها في سبيل الزوج والابن والآخر.

في صدد استخدام هاتين الاشارتين المأخوذتين من التاريخ القديم، نسأل: لماذا اختارهما الشاعر، واسم كلٍّ منهما يلتبس بمدلولات تتجاوز الحس الأنثوي البشريّ؟ أليرقى بالمرأة التي يصفها إلى مصاف الكائن غير البشريّ أم أنَّه استقى هذين الاسمين من الذَّاكرة، وأوردهما على سبيل أن الأساس في شخصيَّة كلٍّ منهما كونها المثال الأرقى للمرأة؟

إن تكن هذه القصيدة، واسمها «الدهشة الحيرى»، مشغولة بعناية تجربة فنِّية ذهنيَّة، آتية من أقاصي العقل، كما ألمح الشاعر، آنفاً، إلى أحد مصادر تجربته، فإن العشق في قصيدة «حزن فسيح» يأتي وليد العيش. وهذا ما جعل

المرأة/ الحبّ فيها أنهاراً تروي عطش الحروف إلى الكوكبة. وهذا ما يكسر الزَّمان. يقول الشاعر في قصيدته هذه: «... عطش الصحارى أحرفي/ والحبُّ أنهارٌ مخبَّأة لديك/ ... والآن، كأسٌ فوق طاولتي/ بصمتي سوف أكسرها/ لينكسر الزَّمان».

واللعبة العقليَّة تبدو أكثر وضوحاً، وتعطي النَّصَّ صفة العابث، في مقطوعة «مسحوق الكلمات». فأيُّ عاشقٍ يريد لعشقه أن يرقى به إلى امتلاك الزَّمن يقول:

ـ :سألتني عن عطرٍ/ تعشقه كل نساء الأرض/ أحضرت لها/ كوباً مطلياً بالحبِّ/ تُذِّوب فيه/ ملعقةً من مسحوق الكلمات».

إلَّا إذا أراد أن يعبث بإيراد وصفةٍ طبِّية، والعبث يلاعب الزَّمن، كما قلنا آنفاً.

وهكذا، يبدو الشاعر، في عشقه، يتردَّد بين ثلاث تجارب: الأولى عتبٌ يلاعب الزمن، والثانية شغل فنِّي عقلي يحاول كشف أسرار حسن المرأة مستحيلة الامتلاك والتجسُّد في شكل نهائي، وليس في هاتين التجربتين ما يسمِّيه الشاعر الصَّهيل المُشتَهى، عندما قال: «دقَّت بعينيها على شفتي/ وما من حارس للثَّغر غير الجمر، والجمر البداية والنهاية في دمي/ وهو الصهيل المشتهى...» وهو، أي الصهيل/ الجمر، ما يختاره من دون تردُّد وإن كان صهيل الفاجعة. والتجربة الثالثة عشق وجدانيٌّ آسرٌ يشبع عطش اللُّغة الفنِّية/ الشعرية إلى الكوكبة على أديم من البياض، أو من الزُرقة. وهذا وحده ما يتيح للحرف القادم من قبر الزَّمن أن يتغلَّب على ذلك الأعمى الهرم المتسلِّل من بين شقوق السِّلال، وعلى صعوبات الأسئلة المعلَّقة منذ بدء التَّاريخ، لأن الصُّدور عن العيش اليوميّ يملك وحده القدرة على تحقيق الابداع الجديد: رؤية فريدة فذَّة، ولغةً فنِّية تجسِّدها.

❐❐❐