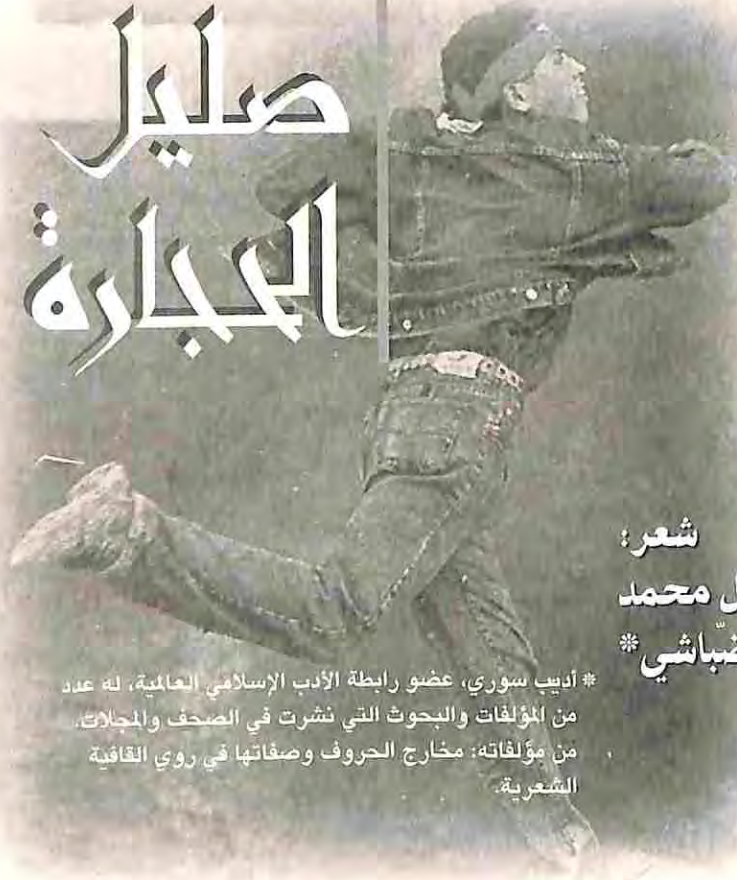


إيه هُبي يا حجارة
دندني الإعصار، صُوفي لحنهُ المجنون رجماً وإغارة
واعزفيه نغمًا أهوج في عُرف شياطين الحضارة
صوتك العذب شجاع الوقع جَعَجَاع العبارة
إيه هُبي يا حجارة - واعزفيها كصليل السيف ارناناً ووقعا
كاحتدام الدرع بالأرماع والأسياف قرعا
عي إرنان السيوف
وصهيل الصافنات
وخبا لمع العوالي في الدياجي الحالكات
وعيونني لم تعد تلمع ومضًا لفتيل
لم يعد يطرب أسماعي صليل أو صهيل
فاملئي سمعي بقرع يقدح الهامات قدح الموريات
لم يعد يطرب هذا السمع صبح العاديات
وعيونني لم تعد تلمع نفع الذاريات
والمغيرات مع الصبح إذا لاحت إشارة
يالثارات الحجارة
○○○
لم يعد يطرب أسماعي صليل أو صهيل

بعد أن شَفَّ سمعي صوت إرنان الحجارة
يا لثارات الحجارة
وبطولات الإغارة
لم يعد للقوم من عهد «ابن وقاص» ومن عهد «المثنى» معمة
لم يعد للسيف والأرماع تلك القعقة
لم يعد للخيل فرسان ولا للحرب تلك الجعجة
لم تعد حممة الخيل تناجي وتجاوز
فاعزفيها يا حجارة
دندني الإعصار، صُوفي لحنهُ المجنون رجماً وإغارة
واعزفيه نغمًا أهوج في عُرف شياطين الحضارة
صوتك العاتي شجاع الوقع قدسي العبارة
اجعليه صريراً أو زمهرياً
أو سعيراً قد تشظى قُمطيراً
ثم صبيبه أجيحاً مستطيراً
في وجوه كالحات شوّهت وجه الحضارة
عل وجه الحق يزهو بالنضارة
وزغاريد الحجارة
تسمع الدنيا أغاريد البشارة

صليل الحجارة



شعر:
زبييل محمد
أضبابشي*

* أديب سوري، عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية، له عدد من المؤلفات والبحوث التي نشرت في الصحف والمجلات. من مؤلفاته: مخارج الحروف وصفاتها في روي القافية الشعرية.

ديوان
إسلامي
جديد

ياسمين الذائبة

تأليف

محمد شلال الحناينة

«ياسمين الذائبة» الموقف والتشكيل

دار الينابيع للنشر والتوزيع
- ١٩٩٧ -

يستطيع الدارس لهذا الديوان - الذي صدر بعد زمن ليس باليسير على صدور «ديوانه الأول» عام ١٩٨٤م عن رابطة الكتاب الأردنيين - أن يتبين مرحلتين متميزتين في الرؤية الشعرية؛ أما الأولى فتمثل موقفه الوطني الذي يحتفي بنضالات شعبه، ومعاناة المعذبين والمقهورين، وبطولة المقاتلين، في إطار بؤحي حميم، ورؤية استشرافية إنسانية، والثانية تحتضن الهم نفسه، ولكن من خلال توجه إسلامي ملتزم، يجعل من الإبداع الشعري خيطا في نسيج أشمل لرؤية إيمانية، وليس من شك أن ذلك قد انعكس على أسلوبه في تناول، وعلى جماليات القصيدة، وسأحاول في هذه العجالة تتبع أبرز الظواهر الأسلوبية في هذا الديوان مقدما لذلك نبذة موجزة عن تجربته في المرحلة الأولى:

■ الشاعر صاحب قلم

فمن الواضح أن «الندم» موقف خلقي، فيه رجوع إلى الصواب، واعتراف بالخطأ، وإحساس بالذنب، وهي صفة المسلم الحق، وهو موقف محسوم مقفل أحادي، لا يحتمل الصراع أو التراجع، كذلك «حماس» عنوان دال على موقف، وهو موقف ثابت بالضرورة، والغزال واليمامة والصنم أسماء ذوات، يتمثلها الشاعر، موجهها فكره أو عاطفته اتجاه واحد حاسم، لا تردد فيه، أما اليباس فهو حالة، والحالة رؤية محددة لا تحتل التردد أو الحيرة أو الالتباس، وكذا ما تبقى من عناوين، إذن نحن أمام وجهة نظر، أو موقف، أو حالة تتسم بالأحادية والتحديد والحسم وهذا مؤشر أول.

أما العناوين المركبة تركيباً إضافياً مثل حذاء الشهيد ومرتبة الحجر وباسمين الذاكرة أو المكونة من صفة وموصوف مثل «هواجس مغتربة» أو من متعاطفين مثل «أُسْدُنَا وَسْمِيَّة» وما إلى ذلك فإنها لا تؤمى إلى صراع أو تقابل أو نزوع درامي، بل يسود العلاقة الثنائية بينها الانسجام والتماثل والتبعية، وهذا مؤشر آخر يؤمى إلى حالة سلام مع النفس وتماسك موقف، ورؤية واضحة، وتوجه محدد، مما يدعم ما ذهبنا إليه في حديثنا عن النوع الأول.

والنوع المركب من أكثر من كلمتين لا يخرج عن إطار العلاقة الصياغية ذات الدلالة المطردة الاتجاه، التماثلة المعنى؛ فهي إما علاقة تقوم على التعريف والتحديد مثل: «قصيدة جديدة لرمز قديم» ومقاطع مرهقة من مدينة تحتضر» أو تقوم على التعاطف والوصفية مثل «حماس والطيور الخضر» أو تنهض على استقهاام موح بالدهشة والإنكار: كيف أمسى بعيداً عن الدالية» وهو يؤمى إلى تقرير حقيقة نفسية وفكرية لا تقبل الجدل،

وهكذا تبدو عناوين القصائد جميعها مؤشراً على رؤية ناصعة، شديدة الوضوح، بيئة الالتزام، قاطعة الاتجاه.

ثانياً - الظواهر الأسلوبية والبنائية، وهذه مسألة بالغة الأهمية؛ لأنها مؤشر آخر على رؤية الشاعر، وسأبدأ بالحديث عن الأنماط الصياغية والبنائية التي منها

المتداخلة والمتراكبة، فقد ظل واضحاً وضوحاً ينهض على صفاء الرؤية، وثبات الموقف، وهو ليس وضوحاً نابعا من التسطح والسذاجة، بل صادرا عن صفاء المنظور، وبساطته، من ذلك النوع الممتنع، الصادر عن موهبة شعرية راسخة، ونفس رضية لمست فيها عن قرب حميمية نادرة، وانتفاء غير مدخول، إلى قيم غير مصطنعة أو متكلفة، هكذا أحسبه ولا أزكي على الله أحداً.

ويقتضي حديثنا عن هذا الديوان أن نعتد منهجاً واضحاً في معالجته، لنكشف عما طرأ على رؤية الشاعر من تغير، وعلى أسلوبه وجمالياته من تطور.

أولاً - سأنطلق من عناوين القصائد، وقد استقرأتها من حيث الصياغة، فوجدتها على ثلاثة ألوان: عناوين مركبة من كلمتين، وأخرى تتكون من أكثر من كلمتين، وثالثة مكونة من مفردة واحدة وهي الغالبة. وهذا المنطلق أود أن استخلص منه ما يعينني على التماس مدخل لمعالجة الديوان نقدياً. وأول ما تؤمى إليه العناوين المفردة سيادة الصوت الواحد والرؤية الثابتة الأحادية، كما يبدو للوهلة الأولى، ولعل في استعراض هذه العناوين ما يفيد في هذا المجال: الندم، حماس، الغزال، اليمامة، الصنم، مرايا، ربي، قصيدتان، اليباس، نافذتان.

■ الحنانة



في ديوانه الأول تبدو صورة الشاعر ملازمة لصورة المقاتل، مشكلة على نحو يتبدى فيه صاحب القضية بأبعاده الإنسانية الكلية، فلم تكن رؤيته عنصرية متعصبة، ولا حاقدة مسعورة، تنشد الثأر بأي وسيلة، بل كانت غنائية شفيفة، تستل عناصرها من الجرح الراغف، والمأساة القاهرة، في إطار تسلسل مشهدي، يغلب على بناء القصيدة عنده، فاللوحات تتشكل عبر صياغات محتشدة بالحركة، ضاجة بالحياة، متوقدة، تقوم على أنساق يشيع فيها التراسل والتقابل، والمفارقة الساخرة، يثراوح فيها القص والوصف، إذ يلخص الشاعر الخطوط العريضة في مفتتح القصيدة، ثم يعمد إلى رصف الجزئيات والتفاصيل في سلسلة من المشاهد المتنامية.

ولست راغباً في الإطالة، ذلك أنني سبق أن تناولت هذه المرحلة بشيء من التفصيل، ولكن الحديث عن الديوان الجديد يستلزم الانطلاق من قاعدة سياقية شاملة تتمثل في الإمام بالمرحلة السابقة.

ومهما يكن من أمر فإننا نستطيع أن نستكمل ما بدأناه بالإشارة إلى جملة من الظواهر الفنية، أبرزها: توظيف الحوار بوصفه طابعاً يسم اللحظة التاريخية عبر جدل النقائض فيه، لذا غالباً ما يتحرر القص عنده من البعد السردى، ويتخطاه إلى الاسترسال الحوارى، والمفارقة عنده تقوم على ازدواجية الموقف، وثنائية الموقع، والعام والخاص، ويستلهم الشاعر التاريخ في أكثر جوانبه. ويقتبس من القرآن الكريم ويستأنس بأجوائه، غير أن الشاعر ينساق في بعض الأحيان مع التداعيات اللغوية كتكرار الأنساق النحوية المتماثلة واستخدام بعض العبارات التي يمكن الاستغناء عنها.

وعلى الرغم من أن الشاعر في هذه المرحلة كان ينتمي إلى مدرسة فنية، تنكئ على الغموض، وذلك عبر الصور العنقودية

سيرة لها أبعادها الإنسانية والمنطقية

■ نوظيف الحوار بوصفه طابعا ينسج باللحظة التاريخية ويبلّغها

الأنساق التعبيرية المقفلة المتكررة، التي تنتظم القصيدة بها في كيان تعبيري ينسلك في جملة واحدة مفيدة، مثل قصيدة «نافذتان» حيث يتكرر الجار والمجرور في أول كل سطر شعري في عبارة لا تكتمل إلا في آخر سطر.

في إطار هذه القصيدة الجملة نبحث عن طبيعة التشكيل: هل ثمة صور تتناسل أو تتعاقب أو تتراكم أو تتكامل في لوحة مشهية. فنجد أن التكديس البانورامي (إذا صح التعبير) هو السمة التي تميز هذا النص، فنحن أمام تباديات مختلفة، فكلها تصب في خانة واحدة، هي الاحتجاج والإنكار، ولكنها تجمع بين الأضداد، لا جمع صراع واحتدام، بل جمع تراكم، هناك إطاران متقابلان تقابل الأضداد: وجهان متعاكسان وليسا نقيضين متصارعين، الوجود الضعيفة والدبابير والخيانة والخنازير والشر واليتم والعاطلون والنظام البليد والجفاف والسفر المر.. الخ مقابل المساجد والذكر والصلوات والقدس والقابضون على دينهم والزناد والمؤمن الحق.. الخ، من هنا كان عنوان القصيدة «نافذتان» إحداهما يطل منها الشاعر على الهدى والثانية على الضلال، ومن أجل الأولى وتحققها يشهد، ولسحق الفئة الثانية والخالص منها يتلو سورة الواقعة. ولا أشك أن هذا التكديس البانورامي يعد منحى جديدا في القصيدة الحديثة، فمن المعروف أن التراكم الكمي يحدث تحولا كيفيا، فيما يغادره من انطباع لدى المتلقي، ولكن يظل الصوت داخل القصيدة أحاديا، وهذا ما تفرضه طبيعة الرؤية، وليس ثمة ريب في أن هناك تجليات جديدة ومفاجئة ومدهشة، تقوم على الانحراف الإسنادي، كما أن هناك تعبيرات أقرب إلى الشعارات، بعضها يضيء بعضا، وتدخل في إطار جماليات التراكم، التي اختارها الشاعر، فنحن نميز ثلاثة اتجاهات تشكيلية في صياغة القصيدة، فبالإضافة إلى الاتجاهين الذين أشرت إليهما سابقا هناك عبارات مألوفة يطعمها الشاعر بلون من ألوان المفارقة كما في قول الشاعر:

وللقابضين على دينهم والزناد.

فالمفارقة اللفظية بين الدال المعنوي والدال الحسي، الانحراف بالعبارة الماثورة عن وجهها المعتاد بكلمة (والزناد)، غير أن بعض العبارات تلفت الانتباه في عاديته كقوله:

«كُدس العفن العربي على المائدة»

ولست غافلا عن أن مثل هذه العبارة حينما تأتي في سياقها كخاتمة للمقطع الأول يكون لها وقع خاص ووظيفة شعرية تتجاوز المعنى الظاهر المؤلف.

إن النزعة الاستقصائية الملحاحة التي تستقرئ وتتقرئ وتحفر عميقا بارزة، غير أننا في مقابل ذلك نحس بنبرة عالية أكثر مما يجب، من شأنها أن تحجب في ضجيجها ذلك النبض الحميم والهمس الخفي، الذي يلامس الجوهر دون العرض..

على أية حال فإن ذلك ليس هو كل ما هنالك، بل إن هذه الرؤية الواضحة لم تتخل عن شعريتها المتمثلة في ذلك المزيج المركب من الشاعر والأفكار، التي ظلت تخترن قدرا من الشفافية والمفاجأة والدهشة.

أما الولع بالصيغ التركيبية النمطية فيتضح على نحو بارز في قصيدة «اليباس»، حيث تتكرر أساليب الاستفهام بمن ثم بالهمزة متلوذة بأداة من أدوات التعليل (كي) أو (اللام)، ثم تتكرر عبارة «هي تلك القرى»، ثم النفي بلا سبع مرات ثم بليس، وهكذا. وهذا التشكيل النمطي ينسجم مع العنوان.

إن الشاعر يعبر عن جملة من الأمنيات نشدانا للخلاص من هذا اليباس، فاليباس مصدر مطلق الدلالة على الوضعية الآسنة، كما أن التمني مصدر «مطلق الدلالة» على الرغبة في الخلاص، وتأتي التراكيب والعبارات دالة على هذا المطلق، حيث يتسع حقل الدلالة ليستوعب فضاءات لا نهاية لها، تنتال المصادر متتابعة، فالغربة والضياع والشجن وما إلى ذلك كلها مؤشرات في هذا الاتجاه، ويستثمر الشاعر عملية الإسناد، التي تنطوي على المفارقة، حيث يبدو المسند من حقل آخر غير المسند إليه «يقدر فضاء الندى» وتصل هذه المفارقة

حد التضاد كما في «يقدر فضاء»، ويعتمد الشاعر في كثير من جماليات العبارة على هذا المنحى، كما يوظف المفارقات الصوتية حيث يجتمع الجناس والطباق في كلمة واحدة:

«كي نفرق بين موت حميم وموت جحيم»

ونستطيع أن نرصد التنامي الانفعالي داخل القصيدة عبر تلوين الأساليب والصياغات، من الاستفهام الذي يؤمى إلى التمني والخلال، إلى الاستفهام المفضي إلى اليأس، ثم التقرير الذي يجسد الوضع النفسي، ويبدو أقرب إلى التأمل والبوح، حيث تهدأ النبرة الانفعالية، وتركن إلى شيء من الهدوء بعد سورة الانفعال الجامح، يحل التعجب محل الرجاء، والتقرير محل التساؤل، وتعود أساليب الاستفهام تطرق أبواب الحيرة، وتفجر زلزال القلق، يحدها التكرار:

هي تلك القرى!

أم حياتي هي المطفأة؟!

هي تلك القرى

أم تراني أبعد حريتي أسفا؟!

هي تلك القرى

ما لها من قرار

هي تلك القرى

يتفحصها مجهري

ثم تتداعى الجمل المنفية سيلا دافقا من الاحتدام اليأس، إلى أن تنتهي إلى جملة الختام التقريرية المسترخية وفلسطين هذي فلسطين قامت على جبهتي شاعرة

والثنائيات خط واضح في المنحى التعبيري للشاعر في هذا الديوان، وهي ليست بالضرورة ثنائيات متقابلة أو متوازنة أو متمائلة، إنها تبدو بعددين لنموذج واحد، كما في «قصيدتان» هذا النموذج يجسد الشموخ والسمو والرفعة: المذنة والجبل، فالمقطع الأول ممثلا في ذلك الجزء المعنون بالمذنة سلسلة من التعريفات الشعرية التي تجعل منها رمزا

■ النزعة الاستقصائية تلح على شاعرنا لنضع الخيوط أمام القارئ

لدى محمود درويش - وفي قصيدة «مرايا»:

فوقنا مذبحه
تحتنا مذبحه
أرضنا مذبحه

وفي اعتقادي أن روح النشيد لا تقتصر على البعد الإيقاعي، بل تتمثل في الجانب الوجداني الجماعي، فالنشيد يردد جماعيا، ويعبر عن الوعي الجماعي، والتكرار في حد ذاته - سمة من سمات النشيد كذلك التكثيف المقصود للتماثل، حيث القوافي تتوالى عبر أشطر قصيرة متتابعة، والتقرير الصارم المؤكد والمنفي، والازدواج الإيقاعي، والنداء المتتابع، وتكرار الشعارات والنبذة العالية:

مسلمون ورغم الحصار
مسلمون ورغم الدمار
مسلمون ونرنو لسيرة أحمد

وتبلغ الشفافية الرومانتيكية الموشاة بالحنن ذروتها مستثمرة المعجم المؤلف لدى الوجدانيين القدامى والمحدثين، تعود إلى التراث:

ناحت على غصني يمامة
مما يذكرنا بقول الشاعر القديم:
أقول وقد ناحت بقربي حمامة

أيا جارتنا هل تشعرين بحالي
ثمة محور ارتكازي تعبيري أساسي، وهي كلمة يمامة التي ترتبط بالحنن، ولذا فقد كررها الشاعر في قصيدة قصيرة تحمل هذا العنوان مرات عديدة. كما كرر المطلع في القصيدة أربع مرات، كمنطلقات للموجات الانفعالية الدائرية، التي تبدأ من حيث تنتهي، وقاموس الشاعر يظل في الدائرة الدلالية المألوفة.

وفي هذا الإطار، ولكن على نحو أوضح من حيث تكثيف المحور الارتكازي الوجداني، حيث يبدو التكرار مبالغاً فيه حتى يغطي على صلب القصيدة: فالشاعر يردد المطلع:

«غاب عن عيني غزالي» سبع مرات، تشكل في مجملها نحو ثلث القصيدة من حيث الكم.

قريباً، يلتفت الانتباه فيه ملمحان: الأول يتعلق بأسماء الإشارة للبعيد «تلك» والثاني تلك المبتدآت النكرات، أما الإشارة للبعيد فتومئ إلى هدف قريب بعيد، فهو قريب المتناول بعيد عن النفوس القصية عن الهداية، وأما التنكير فهو فيض زاخر يحف بهذا الهدف المنشود، والأخبار المنكرة كلها متبوعة بالتخصيص، عبر النعوت المضيئة، التي تستقصي وتتقرى وتنفذ إلى الجوهر، وتتراوح بين المفرد القاطع، الدال على الثبات، والجملة الفعلية المشحونة بدينامية الحركة في شمولها وسيلانها عبر الزمن الممتد، والنكرات هذه تتراوح بين أسماء المعاني المطلقة، وأسماء الذوات المتعينة، والأعلام المعروفة. وأما صيغ الجمع فهي متنوعة متكاثرة، وكأنها فيوضات مشرقة، وتكثر في الجمل علاقات الإضافة، وهي علاقات تدل على وشائج قرى، تشكل في نهاية المطاف عالماً رحباً حميماً.

هذا المهرجان الاحتفالي البالغ الثراء، الوارف الظلال ضرب من ضروب الجماليات المستحدثة في القصيدة الإسلامية التي تبدو وقد تخلت عن تقنيات الشعراء المحدثين لتؤسس جمالياتها الخاصة، إن الشاعر لم ينأ بعيداً عما أسميته بالتكديس البانورامي ولكنه ليس ملمحاً جامداً، بل يتخذ أشكالاً متعددة منها هذه التداعيات الزاخرة.

ويبدو من مستهل كل مقطع من مقاطع القصيدة أن الشاعر يتخذ من المثنوية رمزاً للتوجه الإسلامي الحق، وأن الجبل رمز للشاعر نفسه، الذي سلك هذا السبيل، لذا فهو يتحدث بضمير المتكلم حديثاً بوحياً، ويستخدم أسلوب النداء، وهو نداء الغرض منه في العرف البلاغي التقليدي التمني، وتأتي التراكيب قريبة، سهلة المتناول، محلقة في فضاء البوح، ناشدة أفق المثال، ويختتم الشاعر القصيدة بخاتمة حماسية واثقة «لن ننام، لن ننام» وهي خاتمة ذات نبرة خطابية.

وتسيطر روح النشيد على بعض قصائد الديوان، والنشيد أصبح لدى بعض شعراء الحداثة المعاصرين في صميم النسيج الإيقاعي للقصيدة الحديثة - كما نلاحظ

وفي هذا الاتجاه تبدو قصيدة «حماس» وهي أقرب إلى المقطوعة، وفيها يقدم الشاعر رؤية محددة، جهادية الطابع، سياسية المنحى، ويكثر فيها التكرار والتقرير، إذ يؤكد حقائق ثابتة غير مختلف عليها، وهي من أكثر القصائد مباشرة، وهي ليست في مستوى القصائد الأخرى، ذلك أن الشاعر كان فيها تقليدياً إلى حد كبير.

من الواضح أن ثمة نزعة ذاتية تومئ إلى التجربة الخاصة مباشرة، تتجلى هذه النزعة في قصيدة «الغزال» و«ربى» و«الندم» ويغلب على القصيدة الثالثة رؤية محبطة، يستهلها بخلاصة تقريرية، تبدو أساساً ومنطلقاً للانفعال المفضي إلى الإحباط وتزداد ظاهرة التكرار ودائرية البناء، والمحور الارتكازي الوجداني، ونمطية التشكيل النحوي للعبارة على نحو صارم، بل إن مباشرة الإفضاء بعبارات حادة تقترب من النثرية أحياناً:

لم يزرني أحد
لا أزور أحد

من هنا نجد حضور الشاعر في الهم العام أكثر بهاء ويستدعي الشاعر نصوصاً تراثية، تتداعى بها إحياءات ومواقف نفسية تجعل القصيدة أكثر امتلاء وثراء، حتى وإن كان الموقف مألوفاً ومكروراً، ففي قصيدة من قصائد الديوان يستهلها الشاعر بقوله: «عليني، ويكرها أكثر من ست مرات في المقطعين الأول والثاني، مما يستدعي إلى الأذهان قصيدة المعري التي مطلعها:

عللاني فإن بيض الأماني

فنية والزمان ليس بفان
بما تنطوي عليه هذه القصيدة من رؤية متشائمة، تعزز النزعة الاغترابية، التي يكشف عنها العنوان، كذلك فإن ثمة استدعاء لتراكيب قرآنية تعمق سمة الإنكار والاستنكار:

فكل يعاقب طيره
من يأكل النار في بطنه
من لا خلاق لهم
وتتأهب علينا المسرفون

■ النظمير الشعري يعبر عن الوجد الأصيل في أوفات الأزمة

كيف نمضي لذلك البلد
وسبع المثاني.. الخ

ويتضمن هذا المنهج نزوعاً إلى ما يسمى بالمفارقة اللفظية، حيث يكمل التركيب بالفاظ لا تنتمي إلى السياق القرآني، بل تستهدي بإيحاءاته، وهذا ملمح أسلوبى آخر ينطوي عليه هذا الديوان.

والتقصص أو التمثيل ملمح آخر، حيث تتحول الأنا الشاعرة إلى لسان حال، كما في «حذاء الشهداء»، وتصبح القصيدة أشبه بالبيان السياسى، الذى يتلوه الشاعر نيابة عن أولئك الذين غادروا عالم الشهود إلى عالم الغيب، وتتبدى نزعة الاعتزاز والفخر، ويبدو الحوار أقرب إلى المناجاة، فهو حوار من جانب واحد، والشاعر يحول لغة السياسة إلى لغة الشعر، فيسمو بها فوق تخوم التحديد و«الموقفية» الصارمة حيناً، ويقترّب بها من لافتات السياسة وشعاراتها حيناً آخر، وهو في ترجمته إلى لغة الشعر يأتي بتعبيرات مجازية مدببة، «شموس الشهادة في وطن المقصلة»، ويطعمها بعبق الخصوصية التعبيرية المستوحاة من الفولكلور:

جميزة الفرع العائلى وترنيمة (الميجنا).
والسرد والحوار والوصف والتمثيل
والصورة الموازية ذات البعد الساخر المرير:
واحدا واحدا تعرفون أبى

حين شد الرحال

ورد القطار

ولما تبسم مستشهدا

ذات يوم

تفرّق معظمكم عن دمه

وتوافد كتابكم للرثاء.

ونسج القصيدة حول النموذج الذى لا يصل إلى مرتبة الرمز ولا يهبط إلى مستوى الواقع منهج يعمد إليه الشاعر في بعض قصائده، إذ يدير الحديث حول شخصية محددة بالاسم كما في «أسدنا وسمية» فسمية هذه محور القصيدة التى تذاع حولها الدعايات، ويقرنها الشاعر إلى الأسد الذين تسلط عليهم عدسة الشاعر، في فيض وصفى مشهدي كثيف،

لا تتلامح تضاريسه رأي العين، وإنما تلامس جذوة المشاعر، فتأتي الجمل الفعلية المبدوءة بالمضارع في سلسلة من (الأحوال) فهي في أغلبها في محل نصب (حال)، وللحالية هنا دلالة غير الدلالة الإعرابية المعروفة، بل هي إلحاح على اللحظة إلحاحاً تراكمياً وليس مشهدياً:

يبعدون لحزن المخيم

يحتشدون لذاكرة لا تخون

ينهضون لهذي الجراح

ييوحون لذلك الجنوب

يدفنون المدى بتراب «جنين»

ليس ثمة تنام مؤد إلى اكتمال المشهد، بل تصاعد بالانفعال إلى مداه، لأن سلسلة الصور لا تنهض على الحسى، بل تحفر في عمق المعنوي والوجداني، وحين يتبدى إحساس الشاعر بالزمن عبر التكرار الملحاح لكلمة لحظة في المقطع الأخير حوالي ست مرات متتالية، نشعر بأن الشاعر في استخدامه لهذا الطرف المنكر إنما يستقصي الحالة، ولا يبحر بها في مدى زمني لا محدود، وتأتي التعبيرات القرآنية المقتبسة من القرآن الكريم في نهاية القصيدة لتبلور خاتمة مصقولة تنهي هذا التدفق التراكمي وتشع معبرة عن رؤية ثابتة.

لحظة ويبعث ما في القبور

لحظة ويحصل ما في الصدور

وفي هذا الإطار (بناء النموذج) والمتحور حوله وتشكيله تأتي قصيدة «أنشيد لصاحبى»، حيث سلسلة الأحوال والصفات، والألفاظ المكررة، والصيغ النمطية، والقاموس القرآني، والتمثيل الساخر، والمجاز المبني على المفارقة:

صاحبى لم يزل صاحبي

لم يكن طاعنا في السياحة

أو موفدا دولة قاصية.. الخ

غير أن الجديد هو الوصف بالنفي إمعاناً في التوكيد والتقريب وتعميقاً للمعنى المقصود، والمقابلة بالآخر حد (الهجاء) حيث الموقف الملمز القاطع، وحيث يتشكل النموذج المقابل «والضد يظهر حسنه

الضد»، وهذا التقابل مع الآخر يحمل جملة صفات يفترض أن يتوافر نقيضها في النموذج (المحور)

لم يساوم على ذرة من تراب

القرى

للنظام الجديد

لم يكن أمره فرطاً.. الخ

وتذكرنا قصيدة «بشراك طوبى» بما كان سائداً من أشعار في بدايات النكبة أقرب إلى النظم منها إلى الشعر في مباشرتها وتقليديتها، وكنت أتمنى أن تحذف من الديوان.

والتناص، بمعنى التداخل النصوصي، أي استدعاء نص شعري بقصد اقتناص بعض إيحاءاته، وتفجيرها بما يثرى النص ويخصيه بلقاح شديد، من السمات المميزة للقصيدة الحديثة، وقد استثمر الشاعر ذلك في قصيدته «مرثية الحجر» حيث استدعى الشاعر قصيدة «أبو العمرين» في القدس قد نطق الحجر / «أنا لا أريد سوى عمر / لا مؤتمر.. لا مؤتمر» ولكنه استدعاء تضمنين واستشهاد، وليس تناصاً بالمفهوم الفني لهذا المصطلح، فهو يقول:

هل أبذل قلبي

وأنتك غزلي بهذا الحجر؟!

من لنا بعمر

لكن التناص يكمن في التشابك مع الملحمة الإغريقية، تلك التى تتحدث عن أسطورة بينيلوب التى كانت تنسج ثوباً، منتظرة عودة زوجها يوليس، لا تقبل الزواج من أحد، حتى تنهي هذا النسيج وكلما أوشكت على الانتهاء تنقض غزلها من جديد، وهكذا حتى تظل وفيه لذكرى زوجها بانتظار الأمل الآتي.

فهذا التناص في القصيدة إثراء لمعنى الوفاء، والإصرار على الأمل، وعدم الاستسلام.

وليس من شك أن التراسل في مطلع القصيدة من أجمل ما تنطوي عليه من ملامح جمالية، توظف اللغة وتجعلها صنو القنبل.

وأشد على وسطي

■ هذا الديوان نبئة حية في بستان الأحب الإسلامي

جعبة الأحرف الدامية

يا حروف الهجاء لماذا مراثي العرب

ثمة لوازم تعبيرية تبدو شائعة في الديوان تتمثل في مثل «الجرح للجرح» و«البحر للبحر»، و«هيئي».. الخ فضلا عن الأنماط الصياغية الشائعة.

ومن التقنيات البارزة في بناء القصيدة عند «شلال» التمثيل الرمزي أو الكناثي المكثف، الذي تبدو معه الرؤية غير قابلة للترجمة في أفكار محددة، بل تظل أقرب إلى المناخات النفسية والوجدانية، التي تصنع طقس القصيدة الخاص، حتى إذا ما اقترب الشاعر من النهاية انفجر في بوح عال صاخب، كما في قصيدته «متى تبحر الباخرة» حيث بدأ الشاعر باستهلال غامض:

كيف أنتشل الآن فاكهتي

من خراب القرى؟

كيف جاست يداي

خلال الديار؟!

والحلم يعج بذاك البكاء.

هذه الكثافة، وذلك التمثيل الذي يكنى بالصورة القائمة على التخيل يصنعان مناخ القصيدة الحديثة التي توحى ولا تصرح، ويستمر الشاعر على هذا النحو: الطير الذي يقود إلى المدى والبشاشة وما إلى ذلك

ثمة لون من ألوان الاحتدام الناجم عن المقاطع الصغيرة المكررة، بتغيير طفيف في الحروف، وتغير هائل في المعنى:

نافر من بلادي

نافر لبلادي

نافر للقرى..

ثم: وأنا أنتهي حيث لا أنتهي

أنتهي حيث جمجمتي

في سياج الغزاة!!

وتعلو النبرة، ويصخب الضجيج، من خلال هذا الاحتدام، حيث القافية البائية والأشطر القصيرة المكررة، وكأن الفواصل ضربات أقدام الجند، التحفيز للقتال

لهب يقترب

يا عرب

يا عرب

كل شئ نضب

غير هذا الذهب.

وعندي أن هذه القصيدة من أكثر القصائد توفيقا، ولتنظر إلى هذه الخاتمة المشعة:

آه من قابض للرؤى / في صباح يجد
وهذا الصباح.

وفي ملمح فني يقترب عبره الشاعر من «التصويريين» الذين تأثر بهم البياتي وغيره، يعمد الشاعر إلى تسليط عدسته على مشاهد مختلفة، يجمعها إطار مكاني واحد، وإذا كانت سمة التكديس الذي تحدثت عنه سابقا ماثلا إلا أن ثمة جامعا هو الفضاء المكاني الواحد وهو المدينة المحتضرة، وهي المدينة (الرمز) في مقابل المدينة (البغي) التي تحدث عنها الشعراء المحدثون، وهي مدينة واقعية لديهم وواقعيتها صادمة تقف على النقيض من «الريف» ببيكارته ونقائه، أما مدينة الشاعر - هنا - فهي تمثل حالة الانهيار والبؤس والسقوط على مستوى الأمة، ففي قصيدته العنصر البشري المقموع المضطهد، والعنصر الباغي المستبد، حيث يجتمع النقيضان: الظالم في أقصى درجات ظلمه: صياد محترف في الرغبة/يقنص فتيات الحي

كاسب يورث أموال عشيقته الشقراء
قط حضري يمرح منتعشا بعد
الوجبات الدسمة

مجنون يرأس أقوى دول الأرض
إرهابي تتوسل تقبيل يديه طواعية.

وقد تراوح منهج الشاعر بين التمثيل الكناثي، والتصوير الذي يقترب بعدسته من واقعية اللقطة.

وفي مقابل ذلك المظلوم في أسفل درك الظلم:

يقف الطفل أمام الأحياء الموتى
عائلة تتمزق تحت سياط الرعب
امرأة تزهو حاملة جبلا من ذهب
وهياكل تبحث عن ورق الأشجار
أما الإطار العام للصورة فيصنع المفارقة الساخرة التي تنتمي إلى ما يعرف

اصطلاحا «بالسخرية السوداء».

والإطار يتمثل في مستهل الصورة ووعائها المكاني:

عبر مدينتنا المتألفة الإنسانية حد
الغال.

وفي جملة الختام:

والعالم يرقص محتفلا بحقوق
الإنسان.

والتضمين المتمثل في الصوت الشعبي المعبر عن الوجدان الأصلي في أوقات الأزمة يتحول إلى خيط مجدول مع بقية خيوط القصيدة، فهو أقرب إلى التداخل النصوسي الذي أشرت إليه، حيث يتحول النص المستدعي إلى أداة للإثراء أو التفجير، كما في قصيدة «حماس والطير الخضر»

ويستثمر الشاعر أسلوب المقاطع المعنونة، التي تتحول إلى محطات دلالية ووجدانية، في إطار التصاعد الانفعالي، وتتحول إلى إضاءات كاشفة، والتمثيل المجازي الذي يكتفه الشاعر بعد أن يستهل القصيدة، يقبس من القرآن الكريم، تبدو سلسلة الصور متناصلة من ضوئها، وهدبها يحفر عميقا عبر صيغ الاستفهام، التي تركز ملمح الحيرة والاستنكار - لون جمالي ترفده تلك الأهازيج المحتدمة أشبه بالنشيد

وحماس القدس الأنبل في جعبتنا
وحماس الراية في دمناء الخ

وفي اعتقادي أن مقطع السفهاء «زائد عن الحاجة»؛ فهو يعبر عن محطة هجائية سافرة مباشرة، تخل بالسياق الشعري في القصيدة، وتخرج به من جماليات التصور والتوقع والدهشة، إلى هجائيات المواقف السياسية المتباينة، بل المتصارعة.

ومهما يكن من أمر فإن هذا الديوان يعد نبئة حية يافعة جديدة في بستان الأدب الإسلامي؛ أما الشوائب والأوضار فإنها ما تلبث أن تنتفي من ساح القصيدة لأن الشجر الطيب لا ينبت إلا نباتا طيبا.

■ هوامش:

* كاتب وناقد أردني، عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية، له عدة مؤلفات منها: «في الأدب الإسلامي.. قضايا وفنون»

من ثمرات المطابع



الأب لويس شيخو اليسوعي يحرف شعر أبي العتاهية*

ولكن هذا الذي وجد بأيدي الناس.. فكانت هذه القالة منارا جديدا لي.. كيف يكون التلاعب والتعصب في نشر ديوان شعري قديم؟ ما طريق التعصب إلى هذا الشعر الذي يتحدث عن الحياة والموت والآخرة؟ وكيف يكون الأمر على هذا النحو الذي وجد بين أيدي الناس ولا يكون في الناس خلال ثمانين سنة من يملك أن يضع بين أيديهم بعضا من تراثهم على خير من الذي وقع لهم محرفا متلاعبا فيه؟

للدكتور: شكري فيصل

■ ■ ■

كان بين أيدينا نصوص أبي العتاهية كما طبعت في بيروت في المطبعة اليسوعية، وكانت المطبعة الأولى منها سنة ١٨٨٦ م.. ثم تكررت بعد ذلك مرات، أغلب الظن أنها أربع، من غير كبير اختلاف.. ولكنها لم تكن تحمل مقدمة يطمئن القارئ إلى كل مصادرها التي صدرت عنها وإلى كل مواردها التي أخذت منها وإلى تحديد هذه المصادر في كل قصيدة أو مقطوعة.. لم يكن بين أيدينا في الواقع ديوان أبي العتاهية كما صنعه الأقدمون، وإنما كان بين أيدينا، على نحو ما يفجؤنا في العنوان، ديوان صنعه أحد الآباء اليسوعيين، وسماه «الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية».

وما من عجب في أن يصنع معاصر ديوان شاعر قديم، يجمعه ويخرجه ويعرضه للناس على الصورة التي يوفق فيها إلى عرضه.. فذلك ما يجب أن نفعله في شعر الشعراء الذين غيب الزمان دواوينهم وشعرهم.. ولكن العجيب ألا يكون في هذا الصنع تحديد واضح للخطبة التي اتبعها، والنهج الذي أخذ نفسه به، وحديث موثوق عن المصادر التي استمد منها، وعزو للروايات التي أخذ بها أو أشار إليها.

بل إن ما هو أعجب منه أن يكون هناك طمس لهذه المصادر وسكوت مقصود عنها أو إشارات خرس إليها، فلا يكون في ذلك إلا هذا السطر «الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية، نقلا عن رواية النمري وكتب مشاهير الأدباء كالصفهاني والمبرد وابن عبد ربه والمسعودي والماوردي والغزالي» في صفحة العنوان.. أما كل ما جاء بعد ذلك في الديوان نفسه فهو إلى التعمية أقرب، على مثل ما سيلقاك من وصف النسخة في الصفحات التالية.

مهما يكن من شيء، فالؤكد أنني لم أستطع وأنا أدرس أبا العتاهية أن أطمئن إلى هذا الديوان أقيم الدراسة عليه.. فكان لابد لي من أن أتلفت يمينه ويسرة أسأل عن أصول موثوقة.

وقرأت للشيوخ أحمد محمد شاكر في الشعر والشعراء تعليقه على ترجمة أبي العتاهية قال فيها: «وديوانه معروف مطبوع طبعه الآباء اليسوعيون بمطبعتهم في بيروت، وهم قوم لا يوثق بنقلهم لتلاعيهم وتعصبهم وتحريفهم،

■ ■ ■

يتلخص عمل الأب لويس شيخو في الأنوار الزاهية بالخطوط التالية:

١ - الركيزة الأولى في عمله هي الديوان الذي صنعه ابن عبد البر، وأغلب الظن أنه اطلع على نسخة الظاهرية، ومنها أخذ، وانظر دليلا على ذلك ما جاء في هامش الصفحة ٢٢٥ من ذكر أحد الأسناد.

٢ - عرض الأمهات كالأغاني والعقد والأمالي ونظر في بعض المخطوطات وأفاد منها.

٣ - تجاوز الزهديات إلى الأغراض الأخرى فجعلها في قسم آخر سماه «منثورات شتى» وطواه على ستة أبواب: المديح والتنهاني، حسن التوصل والطلب والتشكي والتشكر، العتاب والهجو، الرثاء والتعازي، الأوصاف والهدايا والإجازات الشعرية، الحكم.

٤ - ألحق بعمله في خاتمة فهرسا لغويا فسر فيه ما رأى أنه غريب أو صعب من شعر أبي العتاهية.

٥ - أخرج الديوان مشكولا شكلا كاملا، وسمى أبهر الأبيات، ووضع لكل قطعة عنوانا، رآه تعبيرا عنها.

ولكن عمله بعد ذلك جاء يحمل السمات التالية:

١ - طمس معالم عمل ابن عبد البر حين سكنت عنه وأغفل التعريف به ولم يشر إلى مدى ما أفاد منه.

٢ - سكنت عن وصل الروايات والمقابلات بمصادرها مكتفيا بهذه القالات الصماء: روي له، ويروي، وفي رواية، وفي مخطوطة من باريس..

٣ - لم يستوف كل شعر أبي العتاهية في غير الزهديات، والحق أنه ما كان له أن يبلغ ذلك آنذاك، لأن كثرة من ذخائر التراث العربي ومخطوطاته إنما نشرت أو عرفت بعد ذلك.

٤ - طوى شعره الغزلي والخمري مهما له، وحرف بعضه تحريفا، حذف القطعة خير منه، لأنه يجعل الحب ودا، والهوى نوى، والجارية نديما - في تقديم البيت - والوجه رأيا في مثل البيت التالي «ق ٢٧٩ ص ٦٦٣»:

عززة الحب أرتته ذلتي

في هواه وله وجه حسن فيصيره إلى

عززة الود أرتته ذلتي

في نواه وله رأي حسن

٥ - في شكل الزهديات أخطاء قد يكون بعضها مما يقع مثله، ولكن الشكل في غير الزهديات كثير. وفي تسمية بعض الأبحر، وبخاصة مِخلع البسيط الذي عدّه من المنسرح، وهم وفي بعضها سكوت عن الإشارة إلى أنه مجزوء. وعناوين القطع لا تتساقط دائما مع مضمونها.

٦ - ولكن أعظم من ذلك إنما كان في هذه التحريفات التي تعمدها؛ وهي تتنوع فتتناول الكلمة حيناً والجملة حيناً والشرط أو البيت مرة والأبيات ذوات العدد في بعض الأحيان.

أ - التحريف في الكلمة الواحدة

١ - يتناول مثل هذا التحريف ضبط الكلمة المعروف المشهور والمتداول، فلفظ «زلزلت»، في الآية الكريمة: «إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا» من الألفاظ القرآنية الشائعة ولكن ناشر الديوان يضبطها: زُلْزِلَتْ.

٢ - يتناول التحريف بناء اللفظة أحيانا. فكلمة «أواب» مثلاً، وهي كلمة قرآنية معروفة، يحرفها الأب شيخو إلى «أوب» في البيت الثاني «ق ١٦٨ ص ١٦٦»:

طوبى لكل مراقب

ولكل أواب شكور

٣ - ويتناول أحيانا تغيير الكلمة كلها، نسخها بغيرها مما يرتضيه. فكلمة «نشور» وهي كذلك كلمة قرآنية، يحرفها الأب شيخو إلى «نزول» كما في البيت ١١ «ق ٢٢ ص ٣٠»:

أسقام ثم موت نازل

ثم قنبر ونشور وجلب
وطبيعي أنه لا يمكن أن يكون هناك رواية ما للبيت على هذا اللفظ؛ ولكنها الرغبة في التحريف. أما اللفظ القرآني «سائق وشهيد» فيتحول في البيت «ق ١٢٥ ص ١٢٣» إلى سابق وشهيد. كذلك تؤول لفظة «حورهن» إلى «دورهن» في البيت «ق ٥٢ ص ٤٣٩»:

إن العقول عن الجنات

ن وحورهن لساهاية

٤ - وأبعد من هذا أن الأب شيخو كان لا يطبق فيما يبدو أن يرى لفظة «محمد» الرسول الكريم ﷺ في شعر أبي العتاهية، ولذلك فإنه يحرف هذه اللفظة، ما صادفها، التحريف الذي يشمل أكثر البيت حتى لا ينتقض الوزن فينقل البيت «ق ١١ ص ١١»:

وإذا ذكرت محمدا ومصابه

■ تعريف واضح في ضبط الكلمة وبناء اللفظة وتغيير في بعض الكلمات!!

■ لفظ «محمد» عند أبي العتاهية أفلق لويصر شيخو فقام بتبديله!!

فأذكر مصابك بالنبي محمد

إلى:

وإذا ذكرت العابدين وذلهم

فاجعل ملائك بالآله الأوحـد

ويجوز البيت «ق ١٠٠ ص ١٠٠»: بنى فتح الله به.. إلى: بخطيب فتح الله به. وينقل لفظة «مرسل» إلى لفظة «ابن من» في البيت الذي يليه:

مرسل لو يوزن الناس به

في التقى والبر شالوا ورجح

فإن لم يجد التحريف السبيل حذف البيت كله كما فعل في البيت ٢٨ «ق ١٢ ص ١٥»

وهو الذي بعث النبي محمدا

صلى الإله على النبي المصطفى

ب - التحريف في التراكيب

ويتجاوز التحريف الكلمة الواحدة إلى التعبير الكامل. ومن أمثلة ذلك أن الأب شيخو كان يستبعد التعبير الإسلامي لا شريك له، في كل مكان يرد فيه، ويضع مكانه تعبيرا آخر: لا مثيل له أو لا شبيه له، كما يبدو في الشطر «ب ٩ ق ١٩٩ ص ١٩٤»: الحمد لله شكرا لا شــريك له، وفي الشطر «ب ٢ ق ٢١٣ ص ٢٠٢»: فحسبي الله ربي لا شريك له.

وتعبير: رسول الله، يصير إلى: فنذير الخير في البيت «ق ١٠٠ ص ١٠٠»

فرسول الله أولى بالعلى

ورسول الله أولى بالمـدح

وتعبير «لست والدا» يؤول إلى «لست محدثا» في البيت الثاني «ق ١٠٤ ص ١٠٤»:

شهدنا لك اللهم أن لست والدا

ولكنك المولى ولست بمولود

والشطر «هو الذي لم يولد ولم يلد» في «ق ١١٩» يؤول على حساب المعنى والوزن إلى: «فهو الذي به رجائي وسندي». فإذا وجد أن مثل هذا التحريف لا ينفع غلته اسقط البيت كله كما فعل بالبيت التالي «ق ٢٧٣ ص ٢٦١»:

الحمد لله لا شريك له

حاشا له أن يكون مشتركا

ج - حذف البيت:

قلت إنه يحذف البيت كله، وقدمت على ذلك بعض الأمثلة وهي كثيرة منها مثلا هذا البيت «ق ١١٤ ص ١١٢»:

أين أين النبي صلى عليه الله

من مهتد رشيد وهاد

د - طي الأبيات ذوات العدد

ويضي التحريف وكأنما ليست هنالك حرمة للنصوص ولا رعاية للصق ولا اعتبار لأية واحدة من هذه القيم التي لا يكون العالم عالما إلا بها. فإذا ناشر الديوان يطوي أبياتا برمتها كهذه الأبيات الخمسة «ق ١١٦ ص ١١٦» في مديح الرسول ﷺ، وكهذه الأبيات السبعة التي تقع في صدر القطعة ٥٠ من الصفحة ٤٢٢.

ولست لأستقصي في هذه المقدمة أمثلة التحريف كلها ولكني لأعرف بها وأدل على بعض منها. إن وراءها أمثلة أخرى كثيرة يستطيع القارئ المتبع أن يقع عليها حين ينظر في الحواشي (١)، وأن ينتهي - مهما يكن لونه - إلى أن مثل هذه التحريفات تتجاوز كل حدود التعصب والتلاعب التي أشار إليها الشيخ شاكراً في قائلته التي مرت بنا، وأن هذه التحريفات تتناول كل ما يتصل بالفاظ القرآن وتعاييره، وكل ما يتصل بالنبي صلوات الله عليه ورسالته، وكل ما يتصل بمفاهيم الإسلام من الوحدانية والنشور والآخرة.

* هذا المقال مأخوذ عن مقدمة كتاب «أبو العتاهية أشعاره وأخباره» للدكتور شكري قبيل - مطبعة جامعة دمشق ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٥ م، ص ٦٠، ١٠٠، ١٣٠.

(١) انظر مثلا ق ١٢ ص ١٥ - ق ٢٧ ص ٢٦١ - ق ٧٦ ص ٧٧ - ق ١٢٦ ص ١٢٦ - ق ٩٠ ص ٩٠ - ق ١٥٧ ص ١٥٤.