مصطفى سبيتي
في «براعم على حطب الخليل»
البُرْعمَة الشِّعريَّة وملامحها

تتضمَّن هذه المجموعة الشعريَّة قصائد نظمت بين عامي ١٩٧٤ و١٩٩٢.

ترتيب القصائد وإخراجها

يبدو، في ملاحظة أولى، أنَّ الشَّاعر لا يُعنى بترتيب قصائده وفاقاً لنسقٍ محدَّد: زمني أو موضوعي أو فنّي. وإنَّما يدرجها متتالية كيفما اتَّفق. ويمكن للقارئ أن يضعها تحت عنوان عامٍّ يختاره من الإهداء، وهو: «إلى المتدثِّرين ثلوم أرضنا الظاهرة، على اختلاف طوائفهم ومناطقهم ومعتقداتهم، شهداء بلادي، عاشقيها حتَّى الموت، كلٌّ على طريقته...». وهذا يعني أن معظم القصائد تتناول مناسبات وطنيَّة، إضافة إلى موضوعات عامَّةٍ أخرى، منها الغزل ومفهوم الشِّعر ووظيفته إلخ...

إن يكن الشَّاعر لا يُعنى بتبويب قصائده وترتيبها، فإنَّه يُعنى بإخراجها في حلَّةٍ متميِّزة، فيوكل أمر خطِّها إلى الخطَّاط حسين عبدو قميحة، كأنَّه بهذا يريد تأكيد انتسابها إلى آونةٍ سبقت ما اصطلح على تسميته «مرحلة الحداثة الشِّعريَّة» التي عرفت نتاجاً شعريّاً يعتمد أشكالاً متنوِّعة تراوحت بين التَّنويع على بنية القصيدة الاتباعية واعتماد التفعيلة والخروج على العروض. وهذا ما تؤكده قصائد المجموعة؛ إذ إنها، ما عدا بعض منها، تلتزم مبادئ العروض من وزنٍ وقافية.

التَّحطيب وتجاوزه

وهي، بهذا، تطرح إشكاليَّة تثار منذ قراءة عنوانها، وهو: «براعم على

حطب الخليل». فكأنَّ الشاعر يريد، بهذا العنوان، أن يشير إلى مسألتين:

تتمثَّل الأولى منهما في أنَّ النِّظام الخليلي، بما يعنيه من اتِّباع أوزان معيَّنة وقافية مطَّرده، وبما اكتسبه، على مرّ العصور، من خصائص فنِّية أُطلق عليها مصطلح عمود الشعر، غدا حطباً يابساً على أيدي متَّبعيه الذين لا يصنعون شيئاً سوى التَّحطيب من شجر فقد خضرته.

وتتمثَّل الثنائية في أنَّ الشاعر يحاول تجاوز فعل التَّحطيب هذا، ليجعل حطب الخليل يخضرُّ، فيبرعم ورقاً وزهراً وثمراً.

وليس من غير دلالةٍ قول الشاعر، في وصف ثقافتنا بعامَّة:

ثقافتنا أبأسُ الحاطبين تُلَمِلِمُ من كلِّ وادٍ عصا
عناوينها كمخاضِ الجبالِ ومولودها من فُتات الحَصَى

وليس بعيداً عن الصَّواب قولنا: إنِّه يطمح إلى تجاوز هذه الثقافة البائسة، ولعلَّنا لا نجانب الصَّواب، أيضاً، عندما نقول: إنَّ هاتين المسألتين تطرحان سؤالاً يشير إلى تناقضهما، وهو: هل يمكن للحطب أن يبرعم؟ هذا إن جاريناه في عدِّ ما ينسب للخليل من شعرٍ حطباً.

نجيب عن هذا السُّؤال فنقول: يشير سياقُ العنوان إلى أنَّ الشُّعراء الذين اتبعوا النِّظام الخليليَّ جعلوه حطباً. وهو ـ أي الشاعر ـ يحاول تجاوز هؤلاء ليعيد إليه خضرته، ويجعله يؤتي براعم تورق وتزهر وتثمر.

يؤكِّد هذا الفهم ما يقوله الشَّاعر في بعض قصائده، ومنه:

مرارةُ العيشِ في أوزانه انسكبت هذي، تجاربُ عمري صغتها عِبَرا
فلا أُردِّدُ قولاً مَلَّ سامعه كذا فؤادي، إذا لم يبدع، اعتذرا

نتوقَّف إزاء فهم الشَّاعر لعمليَّة الابداع الشعري، فهي تتمثَّل في سكب مرارة العيش في الأوزان، وفي صوغ تجارب العمر عِبراً، في إبداعٍ يتجاوز المتداول. وهذا الفهم يحدِّد عناصر مفهوم شعري ينهض على أسس قوامها صياغة معانٍ محدَّدة سلفاً، يبدعها الفؤاد، وسكبها في أوزان محدَّدة سلفاً، بغية أداء وظيفةٍ محدَّدة أطلق الشاعر عليها هنا اسم «عبر».

التَّبرعم والأشكال الشِّعريَّة السَّالفة

إنَّ هذه الدَّلالات، وقد رأينا أنَّ العنوان يقصدها، تثير قضيَّة علاقة الشَّاعر بالأشكال الشعريَّة السَّالفة بعامَّة، والشكل الخليليّ في حالة شاعرنا بخاصَّة، لا سيَّما وأنه ينطلق من مفهوم للشِّعر يفصل بين شكل الشعر ومضمونه، ويرى أنَّ صناعة الشعر تقوم على سكب وزان محدَّدة سلفاً بغية أداء وظيفة

المضمون في الشكل.

تتمثَّل القضيَّةُ، إن أردنا تبسيطها، في السُّؤال الآتي:

هل يصدر الشاعر عن معانٍ مسبقة يسكبها في شكلٍ شعري مسبق، ويصوغها لتؤدِّي وظيفة محدَّدة يعبِّر عنها سبيتي بـ «عبر»، أو أنه يصدر تلقائياً بفعل حالةِ وجدٍ تكوِّنها الحياة، فينبثق النصُّ كلّاً شعريّاً جديداً ليجسِّد تجربة جديدة، ومن دون أن يقصد بشكلٍ واعٍ إلى أي وظيفة محدَّدة؟

يتفرَّع عن هذا السُّؤال سؤالٌ آخر هو: في أيِّ العمليَّتين يتمُّ التبرعم؟ وما الفرق بين براعم العمليّة الأولى والثانية؟

الإجابة عن هذين السُّؤالين تقتضي الإنتباه إلى مسألتين:

تتمثل الأولى منهما في أنَّ النِّظام الخليلي (اتِّباع العروض) لا يتناول مختلف عناصر الشكل، وإنَّما بعضها، وهي عدد المقاطع وطريقة توزيعها والكمّ الزَّمني لإنشادها وتناسبه والقافية. وتبقى عناصر أخرى، مثل المعجم اللفظي وتشكله صوتياً وتركيباً ودلالة والمجاز بمختلف صنوفه وبنية القصيدة. هذه العناصر تتصف بخصائص معيَّنة في الشعر العمودي القديم، وكثيراً ما كانت تُحتذى في الشعر الاتباعي، وينسبها كثير من النَّقاد إلى العروض، والحقيقة أنَّه لا يشترطها.

يبدو أنَّ سبيتي لا يقصد اتباع هذه الخصائص، وإنما يشير إلى اتِّباع العروض: الوزن والقافية. ولعلَّه يريد أن يبرعم خصائص جديدة على حطب الوزن والقافية. ونلفت، هنا، إلى هذا الفصل التعسُّفي بين عناصر الشَّكل، إذ

دون التَّطريز الحديث على ثوب قديم صعوبات، إن لم نقل، إنَّ لكلٍّ منهما طبيعته التي تبدعها تاريخيَّته. وفي فقرة تالية، سوف نرى مدى تمكُّن الشَّاعر من التفرُّد بخصائص مبتكرة، أو مدى نجاحه في الوصول إلى مستوى فحول القدماء في محاولته تقليد ما تفرَّدوا به.

وتتمثَّل المسألة الثَّانية في نوع الشّعر ووظيفته. فإن كان ذاتياً يصدر ليجسِّد تجربة وجدانية، فإن الشكل التراثي لا يعدو كونه عنصراً من العناصر المكوِّنة للتجربة. ويدخل، عند الصُّدور، في النسيج الجديد، مثله مثل أي عنصر آخر، أي أنَّ التأثُّر لا يكون احتذاءً وإنَّما تلقائياً، وتختلف درجة التأثر بين شاعر وآخر. وإن كان الشعر موضوعيّاً يصدر لينظم معاني مسبقة ويتوجَّه ليؤدِّي وظيفة محدَّدة، فإن الشكل التراثي يمكن أن يكون ناظم هذه المعاني وموصلها إلى أداء وظيفتها. ومن شروط وصوله إلى الآخر وإحراز تأثير فيه قبوله وفهمه وقدراته على الاقناع والتأثير وإحداث المتعة الفنِّية.

تقوم هذه التجربة على اختيار شكلٍ مناسب تسكب فيه المعاني التي يراد لها أن تصل إلى الآخر لتؤدِّي وظيفةٍ محدّدة. وقد سلك الشعراء القدامى المحترفون مدحاً وهجاءً...، هذه التجربة فكانت الأساس في أزمة الابداع في الشعر العربيّ قديماً. ويسلكها المنفصمون اختياراً من تراثٍ الآخر واختباراً، فكانت الأساس في أزمة الإبداع في الشعر العربيّ حديثاً. يقول سبيتي في صنيع هؤلاء:

أيُّها الثَّائرون، في الشعر، مهلاً ... حقَّ للشِّعر منكم أن يثورا
ليس شعراً ثغاؤكم بل خليط ... من صروف الهجاء صُفَّت سطورا
... هلوسات يعوزها الصدق، منها ... خربشات الأطفال أنقى شعورا

قد تكون صفة الغموض التي تصل إلى حدِّ الابهام وليدة ذلك الاختيار من تراثٍ لم تألفه الذَّاكرة، وقد يكونُ الوضوح الذي يتَّصف به الشِّعر الاتِّباعي وليد اختيار من تراثٍ يكوِّن الذاكرة. لكن هذا لا يمنع من أن يكون جوهر التجربة واحداً، إذ إنه البحث عن شكلٍ يختبر إن كان يناسب التجربة في حالة

المنفصمين، واختيار شكلٍ يوصل معنى ذا وظيفة في حالة الخليليين أو الاتباعيين، وفي كلتا الحالتين لا تبتدع التجربة الوجدانيَّة الشَّكل، وإنَّما يتمُّ اختياره بشكلٍ إراديٍّ وواعٍ. وتتمثل الفرادة في هذا النوع من الكتابة في فنِّية الصِّياغة المشغولة بعناية.

في مفهوم الشِّعر

يتفادى سبيتي، في مقدِّمة مجموعته، تعريف الشَّعر، فيقول: «قيل عن الشِّعر:... ؟؟... !...، وأراني عاجزاً عن الإضافة، ولو كلمة واحدة». ولكنَّه يقول الكثير عن الشعر ودوره، في قصائد عديدة، وقد مرَّ بنا بعض قوله. وإن أردنا شيئاً من التفصيل، نرى أن مفهومه للشعر لا يتجاوز عملية صياغة الآلام صياغة تجعل موتى الحروف ترقص على إيقاعه، بفعل ما ينسِّق من صور:

ـ نصوغ في الشِّعر آلاماً تقطِّعها أنَّاتنا، تصهر الأكباد في الجُمل
ـ موتى الحروف على إيقاعه رقصت كانت خطوطاً، وفيه نُسِّقت صورا

ونرى أن وظيفة هذه الحروف المصوِّرة الراقصة التي تصوغ الآلام تتمثَّل في أن تعبر القلوب، وتترك فيها أثرا:

ـ لم نصوغ قوافينا إذا عبرت على القلوب، ولم تترك بها أثرا؟

إضافةً إلى هذا المفهوم، يؤكِّد الاطلاع على قصائد المجموعة أنَّ معظمها ينتمي إلى الشعر الذي يتناول قضيَّة عامَّة بطريقةٍ موضوعيَّة/ خطابيَّة إلى حدٍّ بعيد، ويبسط القول في شأنها ليبلغه إلى المتلقِّي بهدف إحراز تأثير فيه.

محاولات في البَـرْعمة

وهذا يعني أنَّ الشاعر اختار الشَّكل الخليليَّ ليؤدِّي رؤيته إلى قضايا بدا له أنَّ هذا الشَّكل هو الأقدر على إبلاغها. وتمثَّلت محاولته في الإجادة، أو في البرعمة كما سمَّاها في حدود ما تتيحه طبيعة هذه التجربة، أي في حدود سكب المعاني وصوغها وصهرها وتنسيقها صوراً، بغية العبور إلى القلوب وترك أثر فيها، قد نسمِّيه «عِبراً» كما ذكر الشاعر من قبل.

الحقيقة أنَّ طبيعة هذه التَّجربة عوَّقت محاولةً في التجديد كان الشَّاعر قد بدأها مبكِّراً. ذلك أنَّنا نجد قصيدة عنوانها «القصيدة» نظمت سنة ١٩٧٤، يحاول الشَّاعر فيها أن يتابع خطى شعراء عصر النهضة من مهجريين ورومانسيِّين، بعدما اقتفى أثرهم في إيلاء الألم والإنَّات دوراً كبيراً، فينوِّع على البناء القديم في تشكيلةٍ تفيد من التشطير، ومن تنوُّع القافية. لكنَّه لم يتابع هذه المحاولة، وإنَّما التزم طوال عقدٍ من الزَّمن ويزيد نظام العروض التزاماً كاملاً.

في المجموعة قصيدة متميِّزة عنوانها «المودكا ١٩٨٤» ينوِّع فيها الشَّاعر قافيته ويجيد صياغة تضاهي ما خلَّفه فحول القدماء. ويبدو أن حرارة التجربة الوجدانية، في هذه القصيدة، هي التي أدَّت إلى ذلك. فالقصيدة تحكي حال القروي الجنوبيّ في مقهى المودكا المعروف في الحمراء، في سنةٍ قاسيةٍ من سنوات الحرب اللبنانيَّة. وقد وُفِّق الشَّاعر في هذه القصيدة إلى الاتيان بجديد يتجاوز إتقان الصِّياغة وسكب المعاني ليجسِّد حالة فريدة من حالات الوجد. ومن ذلك قوله:

إنّـي الـفـلَّاحُ أمـى فـي سـذاجـتـه وأضـحـى
جـاء كـي يـزرع فـي أرصـفـة «الـحـمـراء» قـمـحـا

وهنا لا ننظر إلى الشعر، من حيث طريقة توزيع جمله، إذ يمكن أن أكتب الشطرالأول هكذا: إنِّني الفلاحُ/ أمسى في سذاجته/ وأضحى... فيكون شعر تفعيلة، وإنما ننظر إلى طبيعة الإدراك، وما إذا كان وجدانياً شعرياً أم لا؟ وكيف يُؤدَّى هل في صياغة تحمل سمات شغل العقل، أو في أداء تبدع صوره مرآة الوجدان السحرِّية.

لم يواصل مصطفى سبيتي خطواته التي بدأها عام ١٩٧٤، على الرُّغم ممَّا كانت تمتلئ به الحياة الشعرِّية من محاولات تجديد، وإن كانت حرارة تجربته تدفعه إلى الخروج على الشَّكل الذي اختاره، كما رأينا في قصيدة «المودكا ١٩٨٤»، وكما نرى في قصيدة «قال جدي»، المهداة إلى المفكِّر حسين مروَّة. وهذا يؤكِّد أنَّ طبيعة التَّجربة الشِّعريَّة تحدِّد نوع الشَّعر وخصائصه. وكانت تجربة

سبيتي، في معظم قصائده، من النَّوع الذي يتطلَّب شكلاً مقبولاً، أو رائجاً، ليبلغ ما يصهره من مرارات العيش إلى الجمهور العريض من المتلقِّين.

تعدُّد أنواع الشِّعر

إنَّ هذا الفهم يوصلنا إلى إقرار حقيقةٍ مفادها القول بتعدُّد أنواع الشِّعر المشروط بتعدُّد أنماط التجربة الشعرِّية ووظيفة الشعر. فليس من الصَّواب القول بهجر الشعر العروضي، أو الاتباعي، لأن هذا الضَّرب من الشعر مطلوب في حالاتٍ كثيرة، منها حالة الركون إلى الموضوعيَّة. وقد يقال: أين يكون التَّفرُّد في هذا الشِّعر، فيجيب: يكون التفرُّد في الرُّؤية إلى الموضوع وفي طريقة أدائه الفنِّية، وتتمثل، هنا، في فنِّية الصِّياغة، بمختلف عناصرها، وهي فنِّية مقصودة تنهض بأداء الوظيفة المقصودة، وقديماً كان القصد وراء إقامة بناء القصيدة العربيَّة.

البَـرْعمة وملامحها

ولعلَّنا لا نكون مخطئين عندما نرى أن الشاعر سبيتي أراد هذه الفنيَّة عندما أشار إلى بَرْعمة حطب الخليل، وعندما تحدَّث عن تنسيق صور يحيي موتى الحروف، وعن صياغة قوافٍ تحدثُ أثراً في القلب.

قد نكون بحاجةٍ إلى تبيُّن ملامح هذه البراعم التي وعدنا الشَّاعر بها. وهذا ما سوف نفعله مقدِّمين بعض الأمثلة في حدود ما تتَّسع له هذه القراءة القصيرة.

في الأدب العامليّ موضوع أثير، وهو علاقة المواطن العامليّ بوطنه والعالم. وهي علاقةٌ تحملُ التَّفجُّر في أيّ وقت. وقد رسمها الأدباء العامليُّون، في مرحلة سابقة، وأشاروا إلى صدامٍ قادم. وقد حدث هذا الصِّدام بوصفه جانباً من جوانب الحرب اللبنانيَّة، وأحد عناصر خلفِّيتها.

تناول سبيتي هذا الموضوع في عدَّة قصائد، منها قصيدة «وطن ظالم» المهداة إلى سهى بشارة، وقصيدة عتاب، وفيها يقول:

ـ يا موطناً، يريدنا، نحن أقاحيه،

شظايا قنبلة.

يرسم الشاعر صورةً مبتكرة تقيم مفارقة، من طريق ما يصعب أداؤه ويسهل تمثُّل إيحاءاته. تتمثَّل هذه المفارقة في مواطنٍ يعمل من أجل جعل وطنه جميلاً عطراً بشكلٍ تلقائيّ، فإذا بالقيِّمين على أمور هذا الوطن يدفعونه إلى التحوُّل في مسارٍ آخر نقيض من أجل تحصيل حقِّه بوصفه مواطناً. وإذا بالقيّمين على أمور السِّياسة العالميَّة يدفعونه في مسارٍ آخر، نقيضٍ أيضاً، من أجل تحصيل حقوق وطنه المحتلّ. وهو، في هذين المسارين اللذين يدفع إليهما، يذوق طعم التشظِّي ويذيقه للظَّالمين، من أجل أن يعود إلى طبيعته المتمثِّلة بالأقاحي، فيكون أولى بالشمس/رمز النُّور والخير من الآخرين، فيقول:

نحن، يا شمس، سراةٌ نحتذي أثر الليل في وعر الدُّروب
لم تعد تحتاج للنُّور الورى نحن أولى بك من كلِّ الشعوب

يؤتي هذا الواقع فخراً بهؤلاء المواطنين الذين كانت قراهم مقابر الغزاة، والذين كانت أرضهم جحيماً للغزاة، ولم تزل، فيقول:

ـ وإنَّ قرانا الشُّمَّ كانت مقابر الغزاة، على مرِّ الدُّهور، ولم تزل
ـ خابوا، فأرض أبي ذرٍّ، ومذ خلقت كانت جحيماً على الغازي، ولم تزل

وإذ نرى هذه الصُّور التي يرسمها لشعبه وقراه وأرضه، نفاجأ عندما يتحدَّث عن قريته بتناقض واضح، وذلك لأنَّه يصف أبناءها بأبيات ليس أقساها ما يأتي:

ـ... بنوك جهولٌ يُقاد بحمق وضيع أصيب بداء الغرور
... وفحلك، يا بلدتي، دون شهدٍ وما فيك إلَّا أزيز القفير

فكيف يوفِّق سبيتي بين هاتين الرُّؤيتين، ولا سيَّما إذا عرفنا أن قريته «كفر صير» تعدّ من القرى العامليَّة النَّاهضة على غير صعيد؟ لعلّه موقفٌ من بعض أبناء قريته، والعلَّة تكمن في تعميم هذا الموقف، وهنا نلمس خصيصةً من خصائص الشعر الاتباعي، فالشاعر الاتباعيُّ يركن إلى التعميم، من دون

أن يُعنى بالخصوصّيَات، ودقَّة الفروقات وتفاصيلها، فالقضيَّة عنده عامَّة ومطلقة وليست ملموسة في ملابساتها العديدة.

هذا التَّناقض ذو المنشأ الإطلاقي المترفِّع عن الملابسات ملاحظ في غير موضع من المجموعة. ومن الأمثلة على ذلك ما يقوله عن فرنسا في مكانين.

فمرَّة هي:

ـ وليس قهر أمرْكا للشعوب سوى إرث العجوز فرنسا، معثِّباً لصبيّ.

ويطلب أن نسأل الجزائر وميسلون وفلسطين عمَّا فعلته علوم العجوز فرنسا. ومرَّة أخرى وهي:

ـ وما فرنسا عدوَّاً كي يكاد لها فمجدكم قد نما في ظلِّها زمنا

قلنا: إنَّ الشاعر يقع في فخِّ سرعة التَّعميم الخطابيّ، وإن تكن فرنسا هي هذا وذاك، فإن تصوير حقيقيتها ذات الوجهين يقتضي دقّةً تمنع من القول إن عجوزاً تورث قهر الشعوب ليست عدوَّاً لمواطن يحوِّله القهر من أقاحٍ إلى شظايا قنبلة.

نلحظ، في ما سبق، تفاوتاً في النَّجاح، وقد نكون بحاجةٍ إلى أمثلةٍ. لنرصد مدى هذا النجاح وطبيعته، وهذا ما سوف نقدِّمه في ما يأتي:

يصوِّر الشاعر علاقة الوطن بأبنائه. في قصيدة «الوطن الظالم»، فيوفَّق في الإفادة من تقنيَّات الشعر القديم، فيقول مثلاً:

إيهِ، جار الغيوم، يغمرك الغو ر، وحضن الحنان بالحقد تبلى

نلمس، في هذا البيت، مشهداً يظهر هذا الوطن المرتفع إلى درجة يكون فيها «جار الغيوم»، بما تفيده هذه الصورة من رفعةٍ طبيعية/ جغرافيَّة جميلة وحضارَّية، يظهره وهو مغمور في منخفض، وراقد في حضن الحقد الذي يبلي الحنان ويغنيه. يقارن الشّاعر في مشهده بين واقعين متضادين، ويبيِّن أثر أحدهما المدمِّر على الآخر، وتؤكِّد تشكيلة معجمه اللفظي بدلالتها الصَّوتيَّة ما يفيده المشهد، فتكرار صوت الغين في الشَّطر الأول الذي يفيد الغمر والغرق، وتكرار صوت الحاء في الشطَّر الثاني الذي يفيد الاحتكاك والحقد واستمرارهما

يؤدّيان إلى ما يبلي حنان جار الغيوم ويغني وجوده، مهما كان مرتفعاً.

يوفّق الشاعر في صياغة تلك العلاقة وتصويرها، وقد عاد إلى صياغتها مراراً، وفي غير مكان من مجموعته، ولعلَّها تمثِّل همَّه المؤرِّق، ومن أبياته فيها قوله مصوِّراً عودة العالم اللبناني المتفوِّق رمّال رمّال ميتاً، وهو من لم يجد في وطنه مكاناً من قبل عندما كان في أوج عطائه:

ـ قطنت أهداب أرضٍ طالما أرقت شوقاً إليك، ولولا الموت لم تؤب

ومنها قوله مصوِّراً طبيعة العلاقة، راجياً تغييرها:

ـ في عروقي تقيم، يا وطن الظّلا م، فرفقاً بما قطنت أقلَّا.

يصل سبيتي، في تصوير هذه العلاقة، إلى درجة قصوى من فنيِّة الصياغة، فيفيد من تقنيَّات الشعر الاتباعي في اتجاهه الفنَّي/البديعي كما تجلَّى على أيدي فحوله، مثل أبي تمَّام. ومن الأمثلة على ذلك قوله:

ـ قد بدأ العيش، في ظلالك، حلواً مذ غدا الموت، في سبيلك، أحلى

نلحظ، في هذا البيت، شغلاً مصنوعاً بعناية، يفيد من خصائص أبدعها الأسلاف، وتتمثَّل في الجناس والطِّباق والمقابلة والرَّصد للقافية، والموازنة بين ألفاظ الشَّطرين: موافقةً وتضادّاً، وقد وظِّفت هذه المحسِّنات ليس للزِّينة فحسب، وإنّما لتصوير العلاقة في حلّةٍ إن لم تكن مبتكرة تماماً، فهي مبتكرة من حيث الإخراج الفنيّ وإقامة العلاقات بين العناصر اللَّغوية التي أدَّت المعنى في صياغة جديدة. والتجربة، هنا، صياغيَّة يقودها العقل، وتبعدها الذُّربة عن برودة الصِّناعة، من دون أن توصلها إلى حرارة الوجد المبدع شكله الخاص. ومن هذا الابداع قوله في قصيدة «وعندك يا قدسنا نلتقي» المهداة إلى أطفال الحجارة.

ـ حسينٌ إليكِ يلمُّ الحصى على ضفَّتي دمه المهرق

ـ صنت عرضاً على الزَّمان لعربٍ صيَّروك ضجيعة المستطيع

لكنَّ طبيعة هذه التجربة لا تؤتي النَّجاح دائماً، وإنَّما توقع في كثير من الأحيان في التكلُّف برودةً وتعقيداً ومبالغةً إلخ... من خصائص حفلت بنقدها

كتب النَّقد القديم. ومن ذلك:

إنَّـــني شـــاعـــرٌ خـــدود قـــوافـــيـــه تـــنـــدَّى مـــن مـــقـــلـــة الـــتَّـــرصـــيـــع.

فأيُّ شاعرٍ يرسمه هذا البيت؟

يريد الشَّاعر أن يفخر بقدراته، ولكنَّها قدرات تؤتي شاعرَّية تأخذ رواءها من الجهد المبذول في إطار ما كنَّى عنه بالتَّصريع. قد تكون صورة القوافي ذات الخدود المندَّاة من الشُّغل في الاجادة جديدة، لكنَّها عقليَّة. ويقرِّبها من العقليَّة أكثر مصدر نداوتها. ويذكِّرني هذا البيت بشعرٍ كانت الصُّورة فيه تصنع تزييناً ولعباً، ومن ذلك قول شاعر عامليّ هو الشيخ عبد الحسين صادق الذي يقول مصوِّراً علاقة جبل لبنان بجبل عامل:

وأضـــافـــه جـــزءاً إلـــيـــه إضـــافـــة الـتَّـنـويـن لـلـمـتـحـرِّك الـمـرفـوع

ونسأل: كيف يمكن للشِّغل في التصريع أن يندِّي خدود قوافي شاعر يقول:

ـ إنَّـــني نـــحـــلـــةٌ يـــؤرقـــهـــا الـــورد رحـيـقـي الأسـى، وشـهـدي دمـوعـي

إنَّه تناقضٌ سببه التعميم، وهو أيضاً احتذاء خطى شعراء أقدمين كانوا يفخرون بإجادة صناعة الشعر الصَّعبة، ويصوِّرون مدى جدّهم في ذلك، وقد أوقع هذا الاحتذاء الشاعر بين موقعين، شاعر تشكِّل دموعه شهده، وشاعر يُندي شغله الصِّياغي حدود قوافيه، وفرقٌ كبير بينهما، ولعلَّ ذلك التفاوت كان بسبب هذا التردّد بين الموقعين، وذلك الإخفاق في الوصول إلى مرتبة فحولٍ أمضوا العمر في إتقان روائعهم.

وفي الغزل، وكنَّا ننتظر صدوراً عن الوجدان، نلحظ تلك القوافي التي يُندي «التصريع» خدودها. فهي مشغولة ذهنيَّاً، ومعظم عناصرها مأخوذ من الشِّعر القديم في محاولةٍ لتقديم أداء جديد، ففي قصيدة «حملٌ بلا دنس»، على سبيل المثال، نرى الحبيبة التي يرى الحبيب في وجهها الأضداد: برد خمرٍ ريقها، خلف جمر شفاهها، وشمس وجهها يحفُّ على شعرها إلخ... وهذه الأوصاف مأخوذة من الشعر القديم. وما حاول الشاعر أن يولِّده يبدو وليد عمل

ذهني يركِّب الصُّورة الغريبة، فكيف يمكن أن نتصوَّر ضجيج صدر المحبّ بهؤلاء الحراس، في قول الشاعر؟

دخلت قلبي، وأقفلت الضلوع، فما خطوت إلَّا وضجَّ الصَّدر بالحرس

وكيف تتم ولادة الحبيبة خلاف بقيَّة النَّاس؟ ثم أيكون جميع النَّاس الآخرين ولدوا من حمل دنس؟ لنقرأ قول الشاعر ونحكم:

لم تولدي مثل باقي النَّاس من رحم أو أنت أنجبت من حملٍ بلا دنس

ليس من شكٍّ في أنَّنا نلاحظ إخفاقاً في إجادة بناء الصُّورة النَّاجحة حتى على مستوى المقارنة بالشِّعر القديم.

ونلاحظ الإخفاق والتفاوت في قصيدة «نهر النور»، المهداة إلى العالم اللبناني المرحوم رمَّال رمَّال. ويبدو أنَّها نظمت على غرار قصيدة أبي تمام «فتح عمورية»: وزناً وقافيةً وإفادةً من المعجم اللَّفظي وطريقة بناء الصورة والعبارة، ومن أمثلة ذلك:

يقول أبو تمام:

تسعون ألفاً كآساد الشّرى نضجت جلودهم قبل نضج التِّين والعنب

ويقول مصطفى سبيتي:

ما زال تاريخه المسموم ينضح من نسوغ أثلامنا، في التِّين والعنب

ليست معارضة سبيتي لهذه القصيدة المعارضة الأولى لها، فقد سبق وعارضها أحمد شوقي في قصيدة مهداة إلى مصطفى كمال، ومطلعها: «الله أكبر كم في ذا الفتح من عجب».

ليس من شكٍّ في أنَّ سبيتي يتأثر خطى أبي تمَّام، وقد يكون هذا مقبولاً ومفيداً في حدود التَّأثُّر، ولكن أن يصل إلى حدِّ المعارضة لقصيدة بعينها، فهذا أمر لم يكن مجدياً حتى في أيَّام شوقي. ولم تتح هذه التجربة النَّجاح إلَّا في عدد محدودٍ من الأبيات، وراوحت الأبيات الأخرى بين الإخفاق والأداء العادي للنَّظم.

تبدأ القصيدة بقول الشَّاعر:

عانق ترابك أكسبت الجنوب نبيّ واسدل جفونك عمَّا جاء في الكتب

فإن يك الشَّطر الأوَّل موفَّقاً على مستوى شعر المناسبات الخطابي، ووليد المناسبة، فإن الشَّطر الثاني وليد التأثر بقصيدة أبي تمام التي تقرِّر أنَّ السيف أصدق أنباء من الكتب. فلماذا يريد الشاعر من هذا العالِم المتفوِّق أن يسدل جفونه عمَّا جاء في الكتب، وكلُّ ما يميِّزه هو التفوُّق العلمي، كما أن مناخ قصيدة «نهر النور» يختلف تماماً عن مناخ قصيدة «فتح عمورية».

إنَّنا نورد هذه الملاحظات لنرى طبيعة البَرْعَمة على حطب الخليل وملامحها.

نلاحظ أن اختيار السَّير على طريق القدماء ليس سهلاً كما يتصوَّره بعضهم، فدونه قرون من قصد الإجادة للوصول إلى مراتب تمَّ تحقيقها، فكيف بالإضافة إليها؟ ومن يودّ موازاة القدماء وتجاوزهم عليه أن يطيل المران والدُّربة والقراءة و...، وفي المجموعة الأولى، لأي شاعر، لا بدَّ من أن يحدث ذلك التَّفاوت الذي لاحظناه، وهو يشير إلى براعم تنبت في مناخ نمطٍ من الشِّعر لا يمكن أن يتمّ هجره.

وفي سَبَل القوافي... يقطِّر الآلام شعراً

وعدُ البداية

يُلفت، في هذه المجموعة الشِّعريَّة، بداية، الاسم: «سَبَل»، ويعني السُّنبل. قيل: أسبل الزَّرع خرج سنبله. ويعني، أيضاً، هطل وأرخى، قيل: أسبل المطر والدَّمع هطل، وأسبل ثوبه أرخاه... وقيل: سبل هو المطر المتساقط، ما يعني الصافي النَّقي. فالاسم «سَبَل القوافي»، يفيد، إذاً، نضج الشعر وهطوله نقيَّاً صافياً، قصائد جيّدة.. أو لنقل نضجه كما ينضج الزرع، فيتدلّى سنبله مثقلاً بالحب...، وما على قاطف الجنى إلّا أن ينحني للقطاف.

يعدنا عنوان المجموعة، إذاً، بسبل قوافٍ نقيٍّ يهطل ويتدلَّى، كما يعد الزَّرع الخصيب، فنقبل إليه، وفي البال فرح بموسم جنَى.

الشِّعر/الآلام والعِبر

تبدأ المجموعة بمقدِّمة شعَّرية للشاعر نفسه (ص. ٧)، وفي هذا تجاوز للتَّنظير/النثر وللآخر/الناقد معاً، كأن مصطفى سبيتي يقول: وهل أفضل من الشَّاعر يقدّم لشعره بشعرٍ يضيء درب المقبل على فَضِّ أسرار السّبل، فيتدلّى ويتجلَّى.

يقول الشَّاعر في مقدِّمته:

تُقطِّر الشِّعر آلامي على قلمي حبَّاً، وإن نضبت، من مهجتي اعتُصرا

آلام الشاعر هي التي تُقطِّر الشعرَ. وهذه الثنائية: الآلام ـ الشِّعر قديمة، ثمَّ هي رومانسيَّة، ولطالما تردَّد في المجالس بيت أبي شبكة:

إجرح القلب واسق شعرك منه فدم القلب خمرة الأقلام

تقطر الآلام، لدى سبيتي، حبّاً. ودم القلب، لدى أبي شبكة، خمرة الأقلام، فالحب غدا بديلاً من الخمرة، والحب، هنا، عام...، يتبدَّى مفهومه لدى إكمال القراءة. فإن نضبت آلام الشاعر اعتصر من مهجته ما يغذِّيها. ثم يتجاوز المفهوم الذات وآلامها إلى مرارة العيش التي تنسكب في الأوزان، وإلى التجارب التي تصاغ عبرا:

مرارة العيش في أوزانه انسكبت هذي تجارب عمري صنعتها عبرا

يتجاوز الشاعر البعد الذاتي إلى البعد الاجتماعي، ومن ثم الأخلاقي ـ الوعظي: صوغ التجارب عبرا. ويتخذ البعد الاجتماعي شكل الانسكاب في الأوزان وشكل الصَّوغ، ما يعني وجود شكل جاهز تُسكب فيه مرارة العيش، ووجود تجارب ـ عبر تصاغ، وهكذا نكون إزاء شعرٍ يؤدِّي وظيفة اجتماعية ـ أخلاقية.

في مفهوم الشِّعر والإبداع

يفيد ما سبق أن مفهوم الشعر المُستقى من البيتين آنفي الذكر يتألَّف من مكوِّنين يختلف أحدهما عن الآخر، فالمكوِّن الأول ذاتي، ومفاده أن الشعر

تقطِّره الآلام، وهذا النَّوع من الشعر يصدر كلّاً كاملاً، وفيه يتَّصل الشعراء أينما وأنَّى كانوا. «فلدمع الشعراء أينما ذُرُّوا على الأرض اتصال» (ص. ٦٤). والمكوِّن الثاني اجتماعي ـ أخلاقي وعظي يُقدِّم عِبَر التجارب، وهذا النوع من الشعر يتشكَّل انسكاب معنى يمليه الذهن في مبنى جاهز من قبل...، فعلاوة على ما سبق ذكره، نقرأ للشاعر في مكانٍ آخر: «هذا سبيلي لتُزهي تجاربي أشعاري..» (ص. ١٨٦).

السؤال الذي يطرح هنا هو: في أي النَّوعين يتمثل الإبداع؟ فالشَّاعر يقول: «إن فؤاده إذا لم يبدع اعتذرا». في الإجابة عن هذا السؤال نقول: في كلٍّ من النَّوعين إبداعٌ مختلف عن الإبداع الآخر. إن الإبداع في النوع الأول إبداع كلٍّ شعري، وفي النوع الثاني إبداع في صوغ المعنى، وتوليده إن كان المعنى متداولاً، وفي صوغ المعنى خلاصة التجربة الشخصية إن كان المعنى جديداً.

يستكمل الشاعر مفهومه الشعري للشعر، فيقول إنه لا يطيل قصيداً، وفي هذا يعيد ما قاله بعض القدماء عندما سئل: ما تفضيلك للقصار؟ فأجاب: لأنَّها في النفوس أعلق. ويجيب سبيتي عن السؤال: لم لا تطيل القصيد؟ بقوله: إن الشعر «كلم يقل مغزاه جدوى كلَّما كثرا».

فخر

نتوقَّف، هنا، عند كلمة المغزى، فهي تفيد أنَّ الشاعر يواصل الكلام على النَّوع الثاني من الشعر، أي الشعر الذي يُراد له أن يقدِّم مغزى، أو عبرة، وأن يكون هذا المغزى كثيراً.

وإذ يكمل الشاعر تقديم مفهومه للشعر، يفخر بمقدرته الشعرية، مستفيداً من دلالتي بحر: بحر الشعر، والبحر ذو الموج واللجَّة. ولا يخلو قوله من صورة شعرية كما في البيت الأول، ومن مبالغة شعرية تفيد من القصص القرآني، كما في البيت الثاني:

أجوز فيه بحوراً مَوْجُها نغمٌ ... يرفُّ كلُّ جناحٍ فوقها حذرا
لكل بحرٍ لجاج لو يجذِّفه ... نوح بألف عصا موسى لما مخرا

القصائد موزونة مقفَّاة

وإذ نقرأ قصائد الديوان نجد أنَّها موزونة مقفَّاة، يتبع قسم منها نظام الشَّطرين، ويتبع قسم آخر نظام تشكيل يعتمد السطر وحدة، ولا يلتزم القافية المطَّردة، من دون أن يتخلى عن القافية، فهي موجودة، ولكن متنوِّعة، ويلاحظ أنها تتولَّد إيقاعاً من إيقاع في تداخل وتفرُّد جميلين، ففي قصيدة: «إن قال: كن يكن» (ص. ١٠٣)، على سبيل المثال، تبدأ القصيدة بقافية: «يكُن... السفن..»، ثم تتولَّد قافية «خصباً... حباً...»، وتتداخل معها «السنابل... الجداول»، وهكذا...، ثم تنتهي القصيدة بأبيات تتبع نظام الشطرين.

خروج على مستويي الرُّؤية والشكل

في هذه القصيدة خروج، ليس على مستوى الشكل فحسب، وإنما على مستوى الرؤية أيضاً، فـ «هو الذي إن قال: كن يكن» إبليس. يرى الشاعر أن «إبليس» أو الشيطان، من دون أن يسمِّيه، كلِّي القدرة، ونافذ المشيئة، يكسو دنيا الأسى جنانا، ويقدِّم هباته مجانا، يهيِّئ المتعة، منذ أن فرَّ من رتابة الجنان إلى البراري الشائكة. وبذا، كما يضيف الشاعر، يكون الإباء قد ابتدأ به، ولولاه عامت أرضنا عوم السماء على الملل...، ثم يأتي الخطاب نظماً يتبع نظام الشطرين، وتنتهي القصيدة بـ:

فـــلا خـــيـــرٌ ولا شـــرٌّ كـــلا الأمـــريـــن إنـــســـانُ
ولا صـــوت الإبـــا كـــفـــرٌ ولا الإذعـــانُ إيـــمـــانُ

يلاحظ، في هذه القصيدة، وجود نوعي الشعر اللذين أشرنا إليهما آنفاً على مستويي الرؤية واللغة الشعرية التي تؤديها، فالرؤية الشعرية غير الجاهزة، في القسم الأول من القصيدة، اتخذت شكلاً مختلفاً عن شكل الخطاب الجاهز في القسم الثاني.

الملاحظ أن الشاعر يبسِّط أمر قضيَّة وجودية كبرى، عميقة ومتشعّبة كثيراً، ويلامسها ملامسةً سطحية، وقديماً تفرَّد بشار بن برد بأبيات فضَّل فيها

إبليس، فسخر أبو نواس منه، وقال: عجباً ممَّن يأبى أن يطيع الله سبحانه وتعالى، ويعمل طوال التاريخ قوَّاداً للعصاة من عباده.

عجبت من إبليس في تيهه وعُظْم ما أظهر من نخوته
تاه على آدم في سَجدَةٍ وصار قوَّاداً لذرِّيته

(الشعر والشعراء، ص. ٨١٥)

ثمَّ إنَّ الشاعر سبيتي نفسه، في قصيدة أخرى، يقول عن نادي القمار وإبليس:

... نادي القمار مصلَّى إبليس فيه الباري
فيه الكرامة تنمو على سماد العار
... أسخف به من مكانٍ للهزء والاحتقار
... أيأمن السَّير حافٍ يمشي على منشار!؟

(ص. ١٨٤).

فأيُّ إباء في عالم تنمو فيه الكرامة على سماد العار، ويمشي فيه المرء حافياً على منشار؟ وأي بارٍ يكسو الأسى جناناً في هذا العالم؟.

الصورة، في البيت الأخير، جديدة وجميلة ودالَّة دلالة ملموسة على عالم إبليس. ولعل الشاعر يريد القول، كما يفهم من الأبيات الأخيرة، إن الإنسان مزيج فريد من خير وشرّ، وإن مقياس الإيمان ليس الإذعان كما أن مقياس الكفر ليس الإباء...، ولكن السؤال الذي يطرح هنا هو: من يقول سوى ذلك؟.

القضية الأساس، إذاً، هي قضية الإنسان الذي هبط إلى هذه الأرض خاطئاً، يرى الشاعر أن «سيادة في الأرض أجدى من خضوع في السماء». قد أقول: إن هذه القضية هي القضيَّة الأساس في قصائد هذه المجموعة الشعرية. وأعني القصائد غير المرتبطة بمناسبات رثاء.

رثاء المناسبات

قصائد الرثاء كثيرة في هذه المجموعة، تُعَرف لدى قراءتها، إذ إن الشاعر لم يشر إلى ذلك لا في التَّصدير للقصيدة ولا في الهامش، كما جرت العادة،

كأنه يريد القول: إن قصائد الرثاء هذه تتجاوز المناسبة الخاصَّة إلى الدَّلالة العامة، وفي بعضٍ منها قد يكون هذا صحيحاً، لكنه في بعضٍ آخر غير صحيح، إذ إن الصيغة الغالبة على رثاء المناسبات بقيت غالبة. ومن نماذج ذلك المبالغة من نحو أول، كما في قوله:

عجبت لهذي الأرض كيف تحمَّلت ضلوع (عليٍّ) في الثرى دونما خَلل
إذا مرَّ نجمٌ في فضاها يضيرها فكيف، وفي أثلامها قد ثوى زحل!؟
(ص. ٥٩)

والانتهاء إلى حكمة، من نحوٍ ثانٍ، كما في قوله:

لا يطاول ما لا يبلغ الحلمُ حلمه ويحمل ما يعصى على الدهر عاتقه
... وما المرء موزون على قدر سنِّه ولكن بما تزدان منه خلائقه
(ص. ٤١)

قضايا أساسيَّة

وإذا كان لنا أن نتبيَّن بعض القضايا التي تثيرها هذه المجموعة، وأن نبيِّنها، فإننا نقرأ بعض القصائد بوصفها نماذج دالَّة، ففي قصيدة «وجعي» (ص. ٩)، على سبيل المثال، نقرأ رؤية دالَّة عليها. والظاهر أن الشاعر يميِّز هذه القصيدة من سواها بدليل بدء المجموعة بها، وتسطير معظم أبياتها على الغلاف الأخير من المجموعة كأنه يقول: بها أبدأ وبها أنهي.

تبدأ القصيدة بقول الشاعر:

وجعي أنِّي جبانٌ ثمَّ أصبو للمعالي

يثير هذا البيت ثنائية ضدِّية طرفها الأول أني جبان، وطرفها الثاني أصبو للمعالي. وهذه ثنائية ضدِّية، فالجبان لا يصل للمعالي، ولكنه يريد الوصول، فيعاني وجع العجز والجبن معاً، وإن وصل فهو لا يصلح لها، وهنا يأتي وجع آخر مركَّب، يطول الآخرين أيضاً، فهذا الوجع حاضر ومستمر، كما تفيد الجملة الاسمية ثمّ الجملة الفعلية، وفعلها مضارع... ثم تتتالى الثنائيات

الضدّية/المفارقات، لتصور مظاهر الازدواجية والعجز، ومن هذه المفارقات/الثنائيات الضدية:

تحتي النجم# وفوقي مثقل وطء النعال. في الضُّحى نومي# أمضي الليل في شتم الليالي. ليس لي زرع# وكم طال انتظاري للغلال. أرفض السِّلم# وأعدو هرباً قبل القتال. منهكٌ بحثاً عن الحقِّ# وأعمى إن بدا لي... إلخ..

ويقرر الشاعر، في ختام القصيدة، أن هذه الحالة ليست حالة فردية، وإنَّما هي حالة عامَّة:

وجعي علمي بأن النَّا س من حولي كحالي

ولعلَّها حالة العرب في صراعهم لاسترداد الفقد الذي مُنوا به، منذ مواجهتهم للإستعمار الغربي، وعجزهم عن هذا الاسترداد، وبخاصَّة تحرير فلسطين، وقيام مجتمع التنمية والديمقراطية والوحدة.

تكشف هذه الثنائيات حالة ازدواج الشخصيَّة وعجزها وبؤسها، وتقرِّر أن هذه الحالة عامَّة، وهي حالة وجع مقيم...، تدل عليه الوقائع اللغوية، فعلاوة على الثنائيات التي تمثل مظاهر الحالة تمثيلاً محسوساً، نلحظ تكرار ياء المتكلم، وضمائر الأنا...، ما يدل بدايةً على أن الحالة حالة فرد، ثم نلتقي بما يفيد عكس هذا التوقُّع، فهذه هي حال الناس. ومن هنا جاء تكرار وجعي/البدء ليكون النهاية أيضاً. فالحالة عامَّة،، وهذا هو الوجع. والوجع يلازمه صراخ الألم. دلَّت القافية على ذلك، فجاءت «الي» صرخة ممتدَّة، وإيقاعاً منتظماً لحروف اللين المتكرِّرة التي تتعالى آهاتٍ بين آنٍ وآخر...

هذه القضيَّة، كما يبدو، قضيِّة أساس من قضايا العصر، يتمثَّلها الشاعر ويمثِّلها لغةً شعرية تنطق بما يفيد أن حالةً عامَّة يعيشها الإنسان العربي المعاصر، من مكوّناتها ازدواج الشخصية الفردية والجمعية: الادعاء والرغبة من نحوٍ أول، وفقد القدرة والعجز من نحوٍ ثان، ما يفضي إلى القبول/الإذعان الممزوج بالرغبة في تجاوز هذا الوضع والعجز عن ذلك. ومن هنا يتأتى الوجع...، ويطرح السؤال الموجع، المؤرق: إلام؟

يطرح الشاعر هذا السؤال ويكرّره:

إلام أبقى أنا غيري، ويقطن في روحي سواي وعقلي خصم تفكيري؟
إلام أقبل وال «لا» النَّصل في كبدي وأظهر الحقد حبَّاً في أساريري؟
إلام أحضن ما حولي ويرفضني وأنسج الغار إكليلاً على نيري؟
(ص. ١٣)

يتكرَّر السؤال، ويخرج عن طلب المعرفة إلى تقرير ما هو قائم وسائد في صورة شعرية جديدة كاشفة: «أنسج الغار إكليلاً على نيري»...، وإنكاره ورفضه ودعوة إلى تغييره...، الشاعر يخفي ال «لا» الرفض نصلاً في كبده...، ويعلن الحقد حباً، ويمجد ما حوله، وينسج لنيره إكليلاً من الغار. وهذه صورة ملموسة تمثل مفارقة غريبة، وتذكِّر بصورة قرأتها في رواية تحمل عنوان «المسلّة»، ففي الوقت الذي تنتصب فيه هذه «المسلَّة» تمجيداً للقائد، تتمثل «خازوقاً» للشعب وقضاياه. وهنا تبرز قمة الازدواجية والقبول والعجز في آن، والصورتان: الشعريَّة والرَّوائيَّة، إذ تلتقيان في الجدَّة، وفي الكشف عن إحساس المواطن العربي في هذا الزَّمن، تدلَّان على وجود ظاهرة عامَّة يعاني منها الشعب العربي، وهي ظاهرة تمجيد النِّير، أو الخازوق التي تبرز متمثِّلة في قبول النَّير ونسج الغار إكليلاً له...

إنها الخيبة وتبدّد الأحلام، نقرأ هذا في غير موضع، ومن نماذج ذلك:

أمَّتي الوهم الذي عشت له وبه بدَّدت أحلام غدي
... أمَّتي باتت رؤىً لا ترتجى وصقيعاً في رماد الموقد
(ص. ٧١)

لكن هذه الخيبة تتبدَّد، إذ يبدو ضوء في ليل العتمة. ففي قصيدة «تصفية حسابات» (ص. ١٧) ـ الاسم الذي أطلقه العدو الصهيوني على عدوان تموز عام ١٩٩٣ ـ يرى الشاعر إلى سلم الخائبين العاجزين...:

أي سلم سيرجو بشرعةٍ غابٍ غنمٌ نيط لحمه بالذِّئاب؟
... لا يُرجِّي الضعيف نصرا ولو عو هد وعداً منزَّلاً في الكتاب

ومـــرام الـــقـــوي يـــرنـــو إلـــيـــه فـيـوافـيـه عـبـر ألـف حـجـاب
سـنَّـة لـلـطـغـاة مـا نـيـل مـنـهـم مـأرب عـادل بـغـيـر اغـتـصـاب...

ويرى إلى الأقوياء المقاومين، فيقول:

نـحـن نـسـل الأبـاة صـحـب حـسـيـنٍ نـعـشـق الـمـوت عـشـقـكـم لـلـرِّضـاب

وهكذا تتكشف ثنائية طرفها الأول أولئك العاجزون المدّعون...، وطرفها الثاني المقاومون، صانعو النَّصر...، وبين هذين الطرفين يدور صراع مرير يترتَّب على نتائجه مستقبل الأمَّة. والأمل يبقى دائماً... ويتمثل خير ما يتمثل في «أطفالنا القادمين» الذين ستفلق ابتساماتهم هذا العبوس القائم. يقول الشاعر رائياً إلى الغد:

غـداً سـوف تـفـلـق هـذا الـعـبـوس ابـتـسـامـات أطـفـالـنـا الـقـادمـيـن
وتـــحـــبـــل أجـــواؤنـــا بـــالأريـــج ويـغـمـر صـحـراءنـا الـيـاسـمـيـن
أرى رحـم الـلـيـل زاد انـتـفـاخـاً فـيـا صـبـحُ كـن وعـدنـا بـالـجـنـيـن

(ص. ٣٨)

في انتظار الصبح/الوعد بالولادة، وفي كل آن، يبقى صحب الحسين يبصرون النَّصر ويصنعونه، وليس ٢٥ آيار، يوم التحرير والنَّصر، عنَّا ببعيد.

❐❐❐