السفر الأول

أحاديث الورد

حديث البحر.. حديث الهجرة

[خذيني من نداءات تعذبني وتغريني
خذيني.. رمال الشط تجرحني
نداء البحر يذبحني
فناديني أيا أمي..]

«أحمد فضل شبلول»

(١)

هذا شاعر له مذاق خاص، ومعجم متميز، وبيئة فريدة، إنه «أحمد فضل شبلول»، من مواليد الإسكندرية (١٩٥٣-..) واهتمامه الأساسي بالتجارة وإدارة الأعمال، حيث حصل على بكالوريوس التجارة من جامعة الإسكندرية ١٩٧٨، ومارس العمل في دائرة الاهتمام لفترة غير قصيرة، في المعهد الفندقي التابع للشركة المصرية العامة للسياحة والفنادق «إيجوث»، ثم أخذته الغربة، أو الهجرة كما يسميها، إلى الخليج حيث اقترب من دائرة العمل الأدبي والصحفي، ومنذ تفتحت موهبته الشعرية والأدبية، شارك في الأنشطة الثقافية داخل مدينته المحدودة، وعلى مستوى الدولة، والعالم العربي والإسلامي فقد شارك في عضوية هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالإسكندرية، وانضم إلى اتحاد الكتاب في مصر، وصار عضوًا في هيئة تحرير «معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين»، وأخيرًا صار عضوًا في رابطة الأدب الإسلامي العالمية ومقرها الهند. كما شارك في تحرير معجم الأدباء والكتاب السعوديين في طبعته الأولى عام ١٩٩٠م.

وواكب هذا النشاط، مشاركات دائمة وغزيرة في الصحف الأدبية داخل مصر وخارجها، ينشر أشعاره، ومقالاته، ورؤاه، وقد تمخضت هذه المشاركات حتى الآن عن مجموعة من الدواوين والكتب، من أبرزها ديوانه: «مسافر إلى الله» وقد نشره على نفقته ضمن سلسلة كتاب «فاروس» بالإسكندرية عام ١٩٨٠، وكتاب «أصوات من الشعر المعاصر -جـ١» وصدر عن دار المطبوعات الجديدة بالإسكندرية أيضا، عام ١٩٨٤، ومجموعة «ويضيع البحر»، وصدرت ضمن سلسلة المواهب عن المركز القومي للآداب والفنون، القاهرة، ١٩٨٥،

ومجموعة مشتركة مع آخر بعنوان «عصفوران في البحر يحترقان» وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٨٦، وكتاب «قضايا الحداثة في الشعر والقصة القصيرة»، وصدر عن هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالإسكندرية عام ١٩٩٣م وله أكثر من مجموعة شعرية مخطوطة تنتظر الطبع، منها: «إسكندرية المهاجرة» و «الطائر والشباك المفتوح».

أيضا فهناك أكثر من كتاب مخطوط يضم دراسات أدبية ونقدية، منها: «أصوات أدبية من مصر والسعودية« «وأصوات مضيئة في طريق الأدب الإسلامي المعاصر» و «بحار النغم- دراسات في أوزان وبحور الشعر العربي» و «ثقافة اليد ومقالات أخرى».

والشاعر «أحمد فضل شبلول» -كما رأينا بعض ملامح إنتاجه الأدبي- من الذين ثقّفوا أنفسهم، معتمدًا على العزيمة القوية، والإرادة الصلبة، والمثابرة الدائبة، حتى صار شاعرًا له مذاق خاص، كما قلت في البداية، ويتجاوز دائرة اهتمامه الأصلية في مجال التجارة وإدارة الأعمال. ولا شك أنه قارئ جيّد، يتقن القراءة، ويفقه ما يقرأ، وهو ما ساعده على ن يقدّمَ ذلك الكم الهائل من المقالات والدراسات، إلى جانب ما يبدعه شعرًا.

هناك بالطبع ما يمكن أن نسميه بالتطوّر الفكري والفني في مسيرة الشاعر- التي لم تكتمل لديه ولدى زملائه من شعراء السبعينات بعد- ولكننا نستطيع القول إنه تجاوز البدايات التقليدية والقلق التعبيري إلى مرحلة تتسم بالنضج والإثمار.

ديوانه الأول «مسافر إلى الله»، يشير بصراحة ووضوح إلى أنه يسير على طريق التصوّر الإسلامي، الذي يرفض التجديف والانحلال والغرق في الحيوانية الرخيصة، التي يلح عليها بعض السبعينيّين، كذلك فإنه يتعامل مع الأشياء والتصوّرات الأخرى من منظور كلّي، يتجاوز التفاصيل الخادعة إلى الملامح

الرئيسية والحقيقية التي تشكّلُ الواقع، أو التي يمكن أن تشكّل المستقبل.

لقد صَدَّرَ الشاعر ديوانه «مسافر إلى الله» بقوله تعالى:

﴿ وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَذَكَرُوا۟ ٱللَّهَ كَثِيرًا وَٱنتَصَرُوا۟ مِنۢ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا۟ ۗ وَسَيَعْلَمُ ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓا۟ أَىَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ ﴿٢٢٧﴾ ﴾[1]

والآيات الكريمة صريحة في توضيح وظيفة الشعر وتعامله مع الكون والحياة والخالق، مما يعني أن انعطافة شاعرنا نحو المنظور الإسلامي الناضج – رؤية وفنًّا- مسألة محسومة، وبخاصة بعد تلك التَهويمات غير الدقيقة التي لجأ إليها في مرحلة مبكرة من عمره – بحكم التجربة المحدودة آنئذ- مما استدعى الدكتور أحمد كمال زكي «ذات يوم أن يتصدى لهذه التهويمات بالتقويم والتسديد.

ويؤكد على هذه الانعطافة نحو المنظور الإسلامي الناضج- رؤية وفنًّا- ما جاء في الإهداء الذي صدَّر به الشاعر ديوانه «مسافر إلى الله» حيث يرى أن الخروج من محنة الإنسان المعاصر لن يتحقق إلا بالعودة إلى الله والدين:

[لا خلاص لإنسان هذا العصر
إلا بالرجوع إلى الله
والعودة إلى الدين..
فإلى من ينكر وجود الله
وإلى من يشعر بوجود الله

(١) سورة الشعراء، الآيات: ٢٢٤ – ٢٢٧.

وإلى من يؤمن بوجود الله
أهدي «مسافر إلى الله»].

أيضًا، فإن ديباجة المجموعة تؤكد على هذه الانعطافة الإسلامية في الرؤية، حيث يمزج وظيفة الشاعر، أو صاحب الكلمة عموما، بمهمة إيمانية تنطلق من ضرورة أن تكون الكلمة نقية، وأن تكون رصاصةَ صدق في قلب الوَسْوَاس الخنَّاس، وأن تمدَّ غطاءَ فوق قلوب الناس؛ لأن الله علمنا أسماءَ الأشياء[1].

وسنعالج المحور الإيماني لدى الشاعر، مع بعض المحاور البارزة في أشعاره في الصفحات التالية إن شاء الله، التي يمكن أن نراها من خلال حديثه الملحّ عن البحر والهجرة والظواهر الجديدة في مجال الاختراع والتقنية ثم اهتمامه بشعر الأطفال.

ويمكننا أن نجد المحور الإيماني واضحًا من خلال ما وصفه الشاعر تحت قصائد الإضاءة: إضاءة الجبل، إضاءة الضوء، إضاءة الموج، إضاءة الرمل، إضاءة الحب، إضاءة الجمال.

وقصائد الإضاءة، تتسم بالقصر، ويعتمد الشاعر فيها على لمحات خاطفة تؤكد على يقينه الإيماني، وفي الوقت ذاته، يطرح من خلالها ملامح هذا اليقين. وقصائد الإضاءة تقوم- كما يبدو من عناوينها- على ظواهر طبيعية، كل ظاهرة تمثّلُ مفتاحًا يقود إلى الله، ويدعم الشاعر ذلك بنص قرآني يسبق شعره في بعض القصائد، كما فعل مع إضاءة الجبل، وإضاءة الماء.

إن الدلالة الإسلامية للظواهر الطبيعية التي يعالجها الشاعر في إضاءاته، تنطلق من حقائق مبسطة في لغة سهلة، يصوغها من مفردات الحياة اليومية أو ما يشبه هذه المفردات في الواقع الكوني أو اليومي الإنساني. ولنأخذ «إضاءة الضوء» مثالاً على طريقة الصياغة التي تربط ما بين النعمة الإلهية والتسامي إلى

(١) انظر: مسافر إلى الله، ص٧.

الله، فمن أول القصيدة إلى نهايتها، يبدأ الشاعر مقاطعها بالفعل الطلبي «ليكن»، وهي صيغة المضارع للاستقبال، مسبوقة بلام الأمر، ثم يطلب ممن يراها حبيبته أن يكون الضوء طريقا للتلاقي الروحي:

«فَلْيكن الضوءُ طَريقًا
-نعبرُ فَوْقهُ-
كي نَتَلاقى يارُوحي
وليَكُن الرَّمْلُ صديقًا
-نجلس عنْدَهْ-
كي نَتَباهى بالماء، وبالشَّفَق الوَردي».

وفي المقطع الثاني الذي يعطفه على المقطع الأول- وكل المقاطع التالية معطوفة عليه- يطلب الشاعر أن يكون الموجُ رسولاً للتسامي نحو الله، وفي المقطع الثالث يطلب أن تكون الأحرف فوق القلب سطورًا من ولهٍ وصلاة، وفي المقطع الرابع يطلب أن تكون الشمس هدايا لليل وللشعر وللإنسان، وفي المقطع الأخير يطلب أو يأمر:

«ولْيكُن القلبُ مرايَا
للضَّوْء
وللحُبّ وللقرآن»..

ونلاحظُ أن الشاعرَ يُشير إلى الرمل والموج، وهما من الإضاءات التي يعالجها في قصائد الإضاءة الأخرى، وهي إضاءات متداخلة ومترابطة، وكلها على أية حال تقود إلى الله:

«ماذا لَوْ أدركت
-يا مُبْحرةَ القلْب-
أنَّ الدنيا..

-لو أشْرقَتْ-
-لو أحْبَبْت-
ستكونُ طريقًا..
نحو الدفء
ومعْراجًا..
نَحْو الله[١].

وهذه الإضاءات بصفة عامة، تحتوي على معجم يستقيه الشاعر من مفردات الطبيعة: الشمس، القمر، النجوم، الضياء، الشفق، السماء، الغسق، السحاب، الطيور، الرمل، البحر، السكون... إلخ. والمعجم كما نرى، يتناغم مع التسامي الروحي الذي ينشده الشاعر ويدعو إليه.

وإذا كانت الإضاءات تتعامل من خلال مفردات الواقع أو الكون المحيط بالشاعر والناس، فإن الشاعر يتقدَّمُ مرحلةً أكثر تحديدًا، وتركيزًا مع القضية الإيمانية في أكثر من قصيدة أخرى، وبخاصة القصائد: «من الروح إلى الجسد» و«هذا النهار تجلّى لنا» و «الإيمان».

في المقطع التالي، يعلن موقفه القاطع من القضية الإيمانية من خلال تكرار يوقعه في النثرية:

«بيني وبينَك الحَيَاهْ
بيني وبينَك السَّمَاءْ
بيني وبينك الصلاةُ والنَّجَاهْ
فلا سَفَرْ
إلاَّ مع الإله
ولا قَدَرْ

(١) إضاءة الحب، مسافر إلى الله، ص٣٧.

إلاَّ مَعَ الذين يَسْجدُون
ولا أمَلْ..
إلا مَعَ الرجوع للدموع»[١].

ثم يزيد هذا الإعلان تأكيدًا من خلال نغمة شعرية ناعمة تختلف عما في المقطع السابق، حين يرى أن الإيمان هو المكتوب في القرآن، وأنه يجيء بلا ضجة ولا استئذان:

«أجيءُ الآنْ
بلا ضَجَّهْ
بلا استئْذَانْ
أجيءُ الآنْ
لأسْكُنَ في عيون الودْق
وأمْرَحَ في أيَادي الرّزْق
فمن منكُمْ.. يُصَادقُني؟
ومن منكم.. يرافقُني؟
أنا المكتوبُ في القرآنْ
أنا الإيمانْ..؟»

ويستطيع القارئ أن يلحظ في سياق المحور الإيماني لدى الشعر استخدام معجم يتناسب أيضًا مع سياقه ويتناغم مع معطياته، وتنطلق مفردات هذا المعجم من الرؤية الإيمانية الساطعة التي تتحدث بلا ضجيج، ومنها: الصراط، سدرة المنتهى، جنة المستقر، كعبة النور، العرش، القرآن، الدنيا الآخرة، الاعتمار، الصلاة، الفجر، الودق، السجود، الغفران... إلخ، وإن كان يستخدم بعض المفردات النادرة لاستعمال والمتعددة الدلالة مثل «هطع»، وقد وردت في

(١) من الروح إلى الجسد، مسافر إلى الله، ص٤٠.

القرآن الكريم ﴿ فَمَالِ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ قِبَلَكَ مُهْطِعِينَ ﴾[١]، وهي تحمل معاني الإقبال في سرعة، والخوف، ومدّ العنق للنظر إلى الشيء، والنظر في ذل وخشوع، ولكن الشاعر استخدمها بدلالة جديدة مستقاة من الدلالات المعجمية مضيفًا إليها دلالة البحث والاستكشاف، كما نرى في قوله:

«هَطَع الحَادي يسأل ماءً
وَجدَ البئرَ وقد جَفّت»[٢].

وإذا كانت المفردات في هذا المحور تنتمي إلى سياق متناغم مع الرؤية، فإن تشكيل الصورة يمضي في الاتجاه ذاته، وبخاصة أن الشاعر يملك تشكيلاً متميزًا للصورة، سمته العامة الابتكار والطرافة، فهو مثلاً يقول: «هذا قلبي ياقوتة إيمان»[٣] وليس الجديد هنا تشبيه القلب بالياقوتة، فربما كان مسبوقًا إلى ذلك، ولكن إضافة الياقوته للإيمان، جعل للصورة الجزئية طعمًا خاصًا في المحور الإيماني الذي يتميز به الشاعر، ثم انظر مثلاً إلى قوله «تصادقني قباب الفجر تحت النور»[٤] حيث جعل قباب الفجر، بما ترمز إليه في الوجدان الإسلامي، صديقةً له تحت النور؛ رمز الأمل والفرح والسعادة، إن بساطة الصورة مع الصورة مع تميزها الشعري تعطي كما قلت مذاقًا خاصًا للغة الشاعر ومعجمه في هذا المحور وبقية المحاور كما سنرى إن شاء الله.

ويخطو الشاعر خطوة أبعد حين يوسّعُ دائرة لغته وصوره بالاستدعاء لقصص الأنبياء كما وردت في القرآن، لتكون وسيلة أفضل يوصل بها رؤيته الإيمانية وأفكاره الإسلامية إلى المتلقين، ومن ذلك قصة سيدنا موسى عليه

(١) سورة المعارج، الآية: ٣٦.
(٢) النمل يصلي ويبشر بالماء، مسافر إلى الله، ص٢٣.
(٣) صوفية الإسكندرية، مسافر إلى الله، ص١٢.
(٤) الإيمان، مسافر إلى الله، ص٤٦.

السلام، يوم كان رضيعًا قذفتْ به أمه داخل التابوت إلى البحر، ولا تدري ماذا سيحدث له، ولكنها أرادت أن تبعده عن أيدي جنود فرعون الذين جاءوا لقتله مثلما فعلوا مع بقية الأطفال الذكور. وينجو موسى، بل يواجه الكفر (المتشدّد والمتطرف) متمثلاً في فرعون، وينتصر موسى في النهاية بالمعجزة الإلهية حين يضرب بعصاه البحر فينشق عن طريق ممهد، يعبره هو وأتباعه، ولكنه ينطبق على فرعون وجنوده.. (القصة وردت في أكثر من سورة بالقرآن الكريم، راجع مثلاً، القصص: ٢-٤٨، النمل ٧-١٤، الشعراء: ١٠-٦٧).

الجديد في أمر الاستدعاء الشعري لقصة موسى عليه السلام، أن الشاعر يومئ به إلى المستقبل.. إلى القرن الحادي والعشرين، حيث يصير الإيمان هو الحل في مواجهة الضياع والتخلف والقهر، وهذا ما فعله الشاعر في قصيدته «قراءة في كتاب المستقبل» أول قصائد مجموعته «مسافر إلى الله».

والشاعر لا يثرثر في قصيدته، وإنما يكتفي بالتركيز على لقطتين سريعتين من قصة موسى عليه السلام أولاهما: مشهد التابوت بعد إلقائه في البحر رضيعًا، وثانيتهما: مشهد شق البحر، وهو نبي. ومنهما يلتقط خيط الإشارة إلى المستقبل، حيث «يصير رصاصة إيمان- تتفجَّرُ عند بلوغ القرن الحادي والعشرين».

ويلاحظ أن الشاعر استخدام ثلاثة أفعال ماضية على مدى القصيدة كلها، بينما أكثر من استخدام الفعل المضارع، ولعل ذلك تعبير عن اهتمامه بالمستقبل فضلاً عن الحاضر. والأفعال الماضية الثلاثة، قائمة في المقطع الأول الذي يقول فيه:

«حين انزلق التابوت إلى أحضان البحرْ
كان هناك رضيعٌ يتأرجح بين ظلال الموجْ
كان هناك رضيع يتأرجح فوق ظلال الموج».

وقد تكرر الفعل «كان» مرتين مع تكرار السطرين الشعريين (الثاني والثالث) اللذين اختلف فيهما ظرف المكان: (بين) في السطر الثاني، و (فوق) في السطر الثالث، ولعله فعل ذلك للتأكيد على وحشة المكان، والمستقبل المخيف المجهول.

أما بقية أفعال المضارعة، فإنها تنبئ بالانتصار وتخطي العقبة، في القصة القرآنية، وكما هو مقدر في المستقبل بتقدير الله.

«يَصْفَعُ وجْهَ الماء
فَينفلقُ البحرُ اثنين
وَتْشَطر ارْضُ اثنين
ويُسَافر في قطرات الماء الصَّاعد نَحْو الشَّمْس
حيثُ يصير رصاصةَ إيمان
تتفَجَّرُ عند بلوغ القَرْن الحادي والعشْرين».

وأفعال المضارعة- كما نرى في الأبيات- دالة على الحركة والتحَول والتغير، مما يعطي انطباعًا واثقًا بأن الغد أو المستقبل؛ سيشهد حركةً نحو الأفضل والأحسن، مع ما قاله الشاعر من انزلاق التابوت نحو البحر، والتأرجح بين ظلال الموج وفوقها.

والفعل المضارع- مثل البحر- له حضور طاغ، يشكِّلُ رؤية الشاعر، وتجربته الفنية. فهو يرتبط غالبًا لديه بالمستقبل، ويكثر في عديد من القصائد، بل يحكم بعضها؛ لدرجة أننا لا نجد فيها فعلاً آخر سواه، فعلى سبيل المثال؛ قصيدة «مملكة اليقظة» تمتلئ بالفعل المضارع «يولد، يتساءل، ينمو، يصحو، يجمع، يهدي، يترك، يتلوى، يهاجر، يناجي، يعود، يزرع»، في الوقت الذي لا نجد فيه من الأفعال الماضية غير فعلين «شال، تبرعم»، والدلالة هنا أوضح من أن تخفى حيث ينشغل الشاعر بأفعال الحركة والتغيير التي تنسحب كذلك على الفعلين

الماضيين إلى حد ما، فهما فعلا حركة في الماضي وإن كانا في الحقيقة يخدمان أفعال الحاضر والمستقبل. فالفعل الأول «شال» يرد ضمن جملة كبرى فعلها الأصلي مضارع وهو «يتساءل» حيث يتحدث الشاعر عن الطفل الذي يولد من لمسات الموت، ويتساءل عن موعد أوّل غصن ينمو، وأول جفن يصحو، وعن موعد أول كلمة «تصَّاعد من أفواه الحلم»، وكذلك الفعل «تبرعم» فهو داخل تحت عبارة الجملة الكبرى التي تتساءل عن قدوم الطفل ذي المواصفات التي يبحث عنها الشاعر «طفل شال على الإبهام- جبل اليأس القتَّال» وهو أيضا «طفل في عينيه تبرعم كون..» ويكون الفعل الماضي في هذا السياق بصفة عامة، حلمًا يبحث الشاعر عن تحقيقه في المستقبل، من خلال فعل المضارعة الذي يكون عادة مصحوبًا بالتساؤل والحلم والبحث عن الغد أو الأمل.

ولعل الفعل المضارع يمثّل وسيلة جديدة للحلم بالرؤية الإنسانية الشاملة المرتبطة بالخالق الأعظم، والقائمة على المنظور الإسلامي الصافي، الذي يرى الكون رحبًا يتسع للجميع، ويقوم على الرحمة والمودة، ويرفض اليأس والأثرة، ويقاوم الظلم والقهر، وهو ما يجعله في «مملكة اليقظة» يحلم بهذا الطفل الذي يشيل على إبهامه جبل اليأس القتَّال، ويرميه وراء بحار الظن، إنه:

«طفْلٌ في عينيه تَبَرْعَمَ كَوْنٌ
فيُناجي ربَّهْ..
من خَلف حجاب الضَّوْء
ويعودُ شعاعًا ربانيًا
يزرعُ في أعماق الدنيا
أشجار الرَّحْمَة، وشُموسَ الحبّ»[1].

وتبقى الذات الإلهية في المحور الإيماني هي أساس التعبير الشعري وموضع

(١) مملكة اليقظة، مسافر إلى الله، ص١٠.

الخطاب والمناجاة لدى شبلول، ومع أنه استدعى قصص بعض الأنبياء، مثل موسى ويوسف عليهما السلام، فإن قارئ شعره يفتقد بلا ريب ملامح الشخصية المحمدية بكل تراثها وخصوبتها وإشعاعاتها.

ولعل ذلك يرجع إلى حالة عامة سادت الواقع الشعري منذ الستينيات واستمرت بصورة ما إلى أيامنا، وقفت من «محمد»، ﷺ، موقفًا غير طبيعي بحكم التوجهات اليسارية الإرهابية والتأثيرات الطائفية المتعصبة، وقد تحكمت جميعًا في عملية النشر والتقويم، فبدت الشخصية المحمدية منبوذة ومطاردة، وضد حركة التيار السائد، فأغفلها الشعراء عن عمد، أو إيثارًا للعافية، ولعل شاعرنا تأثر بشيء من ذلك رغما عنه.

(٣)

محور البحر بطل الشعر لدى أحمد شبلول، إذا صحّ أن نصفه بالبطولة، فالبحر صاحب حضور واضح وفعّال، والبحر هو العالم الممتد إلى أقصى حدود البصر وما وراءها أمام مدينة الإسكندرية التي ولد فيها الشاعر،وعاش على أرضها وشواطئها معظم حياته وأيامه، وحملها داخل تجويف قلبه وفوق كتفيه في مهجره سعيًا وراء الرزق أو «الأمان» وشغلته في صحوه وحلمه، وشعره ونثره أيضًا، ولذا نجد البحر حاضرًا بمفرداته المتعددة والغزيرة التي تنبئ عنه وتومئ إليه بدءًا من الماء، والموج، والمد، والزبد، والرمل، والشاطئ (الشط)، والصخور والأصداف، واللؤلؤ والإسفنج، والحوت والسفن، والهلب، والساري، إلى النجوم والنورس والترام الأزرق، والكورنيش والغيم والصحو والمطر والريح، والإسكندرية بما تمثله من كيان أكبر يضم البحر ومفرداته جميعًا.

وتبدأ مظاهر حضور البحر ومفرداته، في عناوين بعض مجموعاته

وقصائده، وتتسلل بكثافة ضخمة إلى نسيج بنائه الشعري صورةً وتركيبًا ومعنىً، فهناك مجموعة «ويضيع البحر»، والمجموعة المشتركة «عصفوران في البحر يحترقان» والمجموعة المخطوطة «إسكندرية المهاجرة»، ثم هناك قصائد تحمل عناوين:» صوفية الإسكندرية، رياح، الساري لا يعبأ إلا بنجوم تاهت، النمل يصلّي ويبشّر بالماء، إضاءة الماء، إضاءة الموج، إضاءة الرمل، البحر والبنايات الشاهقة، كليوباترا ومفتاح البحر، مليكة البحار، كان البحر، ويضيع البحر، غَرَق، سؤال البحر، نداء البحر، المدّ، إلى فتاة اسمها الإسكندرية، إسكندرية المهاجرة، الحيتان... الخ».

أما البناء الشعري من خلال البحر ومفرداته، فنماذجه تطغى على معظم القصائد، التي سنرى بعضها في قراءتنا.

بيد أن الملحوظة المهمّة في هذا السياق أن الشاعر يطول نفسه الشعري مع الحضور الطاغي للبحر، ولعل ديوانه أو مجموعة «ويضيع البحر» خير مثال، حيث يسترسل الشاعر في رصد التفاصيل اليومية للحياة في الإسكندرية أرضًا وبحرًا، وتاريخًا وواقعًا، ومستقبلاً أيضًا.

ثم إن الشاعر يطوّر من أدواته فيستخدم البناء الدرامي القائم على القصة أو الحوار أو الاستفهام الإنكاري خاصة، معتمدًا على خطاب الحبيبة التي قد تكون الإسكندرية أو الوطن أو هما معًا.. وبالطبع فإن القارئ سيجد «كاف المخاطب» المكسورة تغمر خطاب الحبيبة في ثنايا مقاطع بل قصائد عديدة، محورها البحر ومفرداته.

والآن ماذا عن البحر؟

البحر لدى شبلول مرفأ وراحة للمتعبين والضائعين والتائهين بصفة عامة

«افتحي بَحْرَك الآن للمُتْعَبينَ
وللضَّائعين

وللتَّائهينَ
وللهاربينَ من الموت»[١].

والبحر بصفة عامة أيضًا، يمثل معينًا للطهْر والاغتسال، ومصدرًا للفرح البهيج:

«في كلّ صباحٍ أتوضَّأُ منْ عَيْنَيك
وأُغنّي للبحر..»[٢].

والبحر بصفة خاصة هو الصديق الذي يعانق صديقه ويجالسه وينادمه ويبش في وجهه، وهو أيضًا شباب مثل صاحبه، وها هو الشاعر يبكيه ويرثيه أو يرثي نفسه بالفعل الماضي «كان»:

«كنتُ أعانقُ هَذَا البَحْرَ
وكانَ البحر يُعانقُني
كنتُ أُجالسُه، فينادمني
ويَبَشُّ – صبَاحًا- في وَجهي
وَأَبَشُّ- مَسَاءً في قَسَماتَ مفَاتنه
كنتُ أعَانقُ هَذَا البَحْر
البحرُ شبابٌ..»[٣].

والبحر بصفة خاصة أيضًا، هو بداية الشاعر: «أبدأ.. حيثُ يكونُ البحر» وهو كذلك حلمه كله أو بداية حلمه: «مازال البحر بداية حلمي»[٤].

وعندما يضعف الشاعر في مواجهة الحياة يشعر أنه خان البحر، ولم يكن

---

(١) البحر والبنايات الشاهقة، ويضيع البحر، ص٥، ٦.
(٢) قضايا الزمن اليومي، ويضيع البحر، ص٧٧.
(٣) كان البحر، ويضيع البحر، ص ٤٢.
(٤) قصيدة مسّتنى أمراض العصر ويضيع البحر، ص٤٧ – ٤٨.

على مستوى الوفاء والأمانة بالرغم من الظروف القاهرة التي قهرته وقهرت جيله:

«الآنَ أخونُ البحر وعيْنَيْك»[١].

وعندما تتوهج عزيمته مرة أخرى بالإرادة الصلبة والعزيمة القوية، فإنه يعود إلى البحر، ويقدّمُ أوراق اعتماده مكافحًا صلبًا، ومعتذرًا عن لحظات ضعفه من قبل:

«قلتُ: أعودُ إلى البَحْر وعيْنَيْك..
أقدّم أوراقي لرمَال الفَجْر الذهبيَّة»[٢].

بيد أن البحر يتحول إلى عالم كامل تبدو من خلاله القضيّة العامة التي تعيشها الأمة أكثر بروزًا ووضوحًا، ولعل قصيدته «كليوباترا.. ومفتاح البحر»[٣] تلخّص مأساة جيل شبلول وبقية الشعب مع حظهم التعس، وهي مأساة لا تحتاج إلى فلسفة معقدة للتعرف على ملامحها، ولكن الشاعر يقدمها في «بساطة صعبة» - إذا صحّ التعبير- مستخدمًا بعض الملامح القرآنية في مجال الإعجاز والقص التاريخي، وهي ملامح تنحاز إلى الطهر والصدق والإخلاص، وغني عن البيان هنا أن كليوباترا في القصيدة رمز للوطن، ورمز للإسكندرية خاصة، ويبدأ الشاعر في مخاطبتها هكذا:

«أخرجْتُك من ضلعْي الآنَ
فلا تَبْتئسي»

وكأنه يشير إلى وحدة الجذر التي تجمع الوطن والإنسان في مصر، مثل الوحدة التي جمعت بين آدم وحواء. إنها علاقة حميمة، ولكن: هل للإخراج-

(١) قصيدة لا تنتظريني، ويضيع البحر، ص ٥٢.
(٢) قصيدة هل تقبلني عيناك، ويضيع البحر، ص٥٦.
(٣) مجموعة ويضيع البحر، ص٢٢ وما بعدها.

وليس الخروج- دلالة خاصة في ذلك الحين (عام ١٩٨٤)؟.

ثم نراه كأنه يعتذر عن هذا الإخراج بالحديث عن أعوامه التي منحها لها قبل الميلاد وبعد الهجرة ثم يُقْسمُ أمام الجبل بأنه الطاهر والصادق، وأنه حمل الألواح على كتفيه وهبط إليها، ثم يطرح سؤالين:

«من أشعلَ هذي النيران؟

«ومن سَرَقَ النعلين؟»

كأنها إشارة إلى النيران التي بحث عنها سيدنا موسى عليه السلام، والنعلين اللذين قيل له اخلعْهُمَا ﴿ إِنِّيٓ أَنَا۠ رَبُّكَ فَٱخْلَعْ نَعْلَيْكَ ۖ إِنَّكَ بِٱلْوَادِ ٱلْمُقَدَّسِ طُوًى (١)﴾.

ثم يتوجه إلى كليوباترا.. أو الوطن/ الحبيبة آمرا:

«قومي للبَحْر اغْتَسلي

قَدْ فاحَتْ رائحةُ اليُود الآنْ»

الاغتسال رمز للتطهر والنظافة، واليود دلالة أعمق على نقاء الجوّ وبكارته، بيد أن الشاعر يستدرك على أمره ليضعنا في مواجهة مع المحنة التي يعانيها هو وشعبه:

«وليكنْ..

ليْسَ البحرُ هُو البحر

وكفى ليستْ بَيضْاء

وليس النعلان هما النعلين

فماذا تنتظرين؟»

هذا الاستدراك اعتراف بالواقع الذي تغير، فلم يعد البحر هو

(١) سورة طه، الآية: ١٢.

البحر، والكف التي قيل لموسى: ﴿ وَأَدْخِلْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَآءَ مِنْ غَيْرِ سُوٓءٍ ﴾[1] ليست هي أو لم تعد بيضاء، وكذلك النعلان اللذان خلعهما ليْسَا هُما النعلين! إنها فجيعة بلا شك، أن يكون البحر رمز الطهر قد تغيّر، ولم يعد صالحًا للاغتسال، ولم تعد لرائحة اليود قيمة؟.

إن هذا الملمح المركّز لمحنة الشاعر والأمة يتفرع بعدئذ، إلى تفاصيل تتحدث عن سرّ التغير الذي أصاب البحر، فهناك الذين خطفوا أنوار العين؛ وأحلام البقرات السبع، والذين مزّقوا كل القمصان، وأكلوا الذئب على مائدة الصديقين (كأن الشاعر يطرح مفارقة للجريمة التي تمت ضدّ سيدنا يوسف عليه السلام، والجريمة التي تمت في زمان الشاعر ضده وضد جيله، مع الأخذ في الحسبان أن جريمة الحاضر أشدّ وطأة وأكثر خطورة وأبشع إيذاء من جريمة الماضي).

ويتابع الشاعر الحديث عن الماضي والحاضر بالنسبة لكليوباترا/ الإسكندرية/ الوطن/ الحبيبة، فيشير إلى قلعة قايتباي والأحجار الصامدة، رمز التحدي والظفر، ولكنه لا يلبث أن يعود إلى الحاضر ليؤكد مرّة أخرى أن «البحر ليس هو البحر»، وأن العصا «التي تلقف ما يأفكون» قد سرقت، وأن الكف ليست بيضاء.. وبالرغم من تردّد الشاعر بين الماضي، والحلم بصنع تاج للحكمة ومكتبة للبهجة ومنارة للمعرفة، فإنه يؤكد مرَّةً ثالثة «أن البحر ليس هو البحر»- ويكرر الشاعر على مدى القصيدة الفعلين المضارعين «أقرأ» و«أفْتَح» خمس مرات في صيغة الحال، معبّرًا عن الإحباط الذي يحطم كل أحلامه، حيث يتساءل بعد أن يفتح صفحات الموج، ويقرأ نفسه، ويقرأ عيون كليوباترا أيضا:

---

(١) سورة النمل، الآية:١٢.

«أفتحُ صفحات الأمواج
وأقْرَأُ نَفسي
أقْرَأُ نَفسي
أقْرَأُ في عينيك
ماذا يا كليوباترا..؟
«الأكلادورُ..؟»
العطر الباريسيُّ!
مساحيقُ الكلماتْ!
أقراصُ الرغبة!
أزياءُ الصيف!
أفلامُ الجنس!
رصيدُ العملات الحرّة!
ماذا؟»

القراءة تكشف عن واقع غريب لم تعرفه كليوباترا من قبل، ومعجم غريب لم تعرفه لغة الشعر من قبل، إنه واقع مليء بالزور والباطل والجانب الحيواني من الإنسان، ومليء أيضا بمعجم صنعته ظروف هذا الواقع، لقد استخدم الشاعر مفردات الأكلادور (طلاء الأظافر)، العطر الباريسي، المساحيق، الأقراص، الأزياء، الأفلام، رصيد العملات، لتدخل قاموس الشعر، وتصنع معجمًا شعريًا في واقع غير شعري، وقد سبق «نزار قباني» إلى استخدام بعض المفردات التي دخلت لغتنا بالتعريب أو النحت أو الاشتقاق مثل: الفستان، الجريدة، السيجارة... إلخ، وأكسبها خصوصية شعرية، وها هو «أحمد شبلول» يستخدم كلمات مشابهة، كما رأينا في المقطع السابق، أو في قصائد أخرى وكثير منها يستقيه من عمله الإداري أو الواقع الاجتماعي، مثل توقيع حضور

السادة، إجازات المرضى، قرارات التعيين، ملفات الخدمة، تصحو «التسوية» على لحني، رصيد ببنك الحياة سؤال بغير فوائد -يقصد فوائد البنوك- الكورنيش، الكبائن، الهلب، مساء الخير، صباح الخير.

وتبدو هذه الكلمات -أو معظمها- لا شاعرية فيها، أو يشكّلُ استخدامها نوعًا من الغرابة أو النشاز أو التقريرية، ولكن الشاعر، يعتمد على استخدام البحور المتدفقة التي تتيح له التعامل مع هذه المفردات بما يدخلها من زحافات، وبخاصة في البحرين «المتقارب والمتدارك» اللذين أكثر شعراء السبعينيات من استخدامهما والنظّم على تفعيلاتهما. ثم إن هذه المفردات -بعدئذ- تعطي صورة مطابقة أو معادلة للواقع- تعين الشاعر على تقديم رؤيته بأنسب الوسائل التي يراها ملائمة.

ومع أن الشاعر يقرأ صفحات الواقع، ويستمرّ في استيعاب ما يقرأ، إلا إنه يعلن أنه أغلق صفحات الأمواج، ثم يتحسس «مفتاح البحر» الذي قرنه باسم «كليوباترا» في عنوان القصيدة، فهنا المفتاح يحمل السر، والأمل.. سر المحنة وأمل الخروج منها.. وهاهو يستحث كليوباترا- وفقًا لما يوحي به مفتاح البحر- كي تقوم من رقدتها «الآن» لأنهم- من هم؟ -آتون أو قادمون:

«النارُ في العيون
والناسُ غارقُون
في يومهمْ
في لهوهمْ
في غيّهم.. هُمْ يَعْمَهُونْ
قومي الآنَ.. فهم آتون»

ونلاحظ أن فعل الأمر «قومي» المقترن بلفظة «الآن» الذي تكرر في القصيدة مرتين يوحي، وكأن الشاعر يتوسل إلى «كليوباترا» أن تستيقظ وتتحرك

وتنهض، بعد أن أدرك مدى الخطورة التي تحيط بها من أولئك الذين خطفوا منه أحلام البقرات السبع، وسرقوا النعلين، وتركوا له حفر الأسفلت وصديد الأتربة وعوادم سيارات السادة وقيء النسوة عند الحمل؛ وقطعوا الأثداء الفارغة، وخطفوا أرغفة الجوع، وخلفوا زبد الأوهام وجهل «الأسماك بماضيها!».

ويرتد الشاعر نحو تفصيل أكثر لما جرى لكليوباترا/ الحبيبة/ الوطن/ الإسكندرية، ويترك التعبير بالمضارع إلى التعبير بالماضي، وبدلاً من الفعل «أقْرأ»يستخدم الفعل «قَرَأ»، ويسنده إلى ضمير الجماعة الغائب ليكشف عن بشاعة المحنة وقسوة الاستلاب التي يعانيها جيله:

«قَرَأوا.. لي
أغلفَةَ الكتب المدْسُوسَة
وعناوينَ المنْفي
وتراثَ التعذيب المنصوص عَلَيه
واللامنصوص
قرأوا.. لي
تركوا.. لي» ... الخ.

ومع إغراء المباشرة والخطابة، وخطر الانزلاق في النثرية الذي يُساعد عليه البحر الشعري في القصيدة، فإن الشاعر يتدارك نفسه مرة أخرى، وينتقل بذكاء من رصد الواقع المأساوي ليَتحسّس مرَّةً أخرى «مفتاح البحر»، ويفتح «صفحات الموج» ويضم «قلعة قايتباي» رمز الصمود والمقاومة، ويبشّرُ بالأمل القادم، ويسحث «كليوباترا» من جديد على النهوض، لأن معالم الموقف لابد أن تعود إلى أصولها وطبيعتها:

«فالبحرُ هُوَ البَحْرُ

وكفّى أضحتْ بيضاءَ
فهيّا.. ياكليوباترا..
إني أخرجتُك من ضلعي الآنَ
فلا تَبْتئسي».

لقد صار «البحر هو البحر»، بعد أن ظل على مدى القصيدة «ليس البحر هو البحر».. البحر إذن رمزٌ لأملٍ عظيم بقوته وصفائه وطهره، حين يعود لطبيعته الأولى، ولكنه يتحول إلى رمز آخر حين يتخلىّ عن هذه الطبيعة، حيث يصير قريتًا للآلام والأوجاع والقهر العظيم!

إن الشاعر على مدى قصائد عديدة يجعل من البحر محورًا يمثّلُ التاريخ والجغرافيا، والماضي والحاضر والمستقبل، والفرح والعذاب، بل إننا نستطيع أن نلخّصَ رؤيته فيما يسميه تاريخ البحر، من خلال سطر واحد، ورد في قصيدته «الإسكندر القادم»:

«منذُ زَمَان.. وأنا أقْرأ تَاريخ البَحْر»[1].

(٤)

الهجرة خارج مصر، ظاهرة جديدة على المصريّين، لم تحدث بتلك الصورة الواسعة النطاق من قبل، والشاعر «أحمد فضل شبلول»، واحد من الملايين التي تركت الوطن بحثًا عن «الأمان» -بكل ما يرمز إليه- والأمان في صورته العامة هنا، هو مبلغ من المال، يوفّرُ بعض أساسيات الحياة وأهمها «السكن»: منزلاً صغيرًا، أو شقة.

ولأن المصري بطبيعته، وعلى مدى التاريخ، يرتبط بأرضه وموطنه، فإن

(١) «ويضيع البحر»، ص٣.

الهجرة حدث جديد ارتبط بتغيّر الشخصية المصرية لأسباب عدة لا مجال للحديث عنها هنا، وإذا كانت بعض الجنسيات الأخرى تتأقلم في مهاجرها الجديدة، وتتكيّف مع الأمر الواقع، وتكاد تنسى الوطن وذكرياته، فإن أغلب المصريين مشدودون رغمًا عنهم إلى بلدهم، بصور عديدة، لعل أهمها ذلك «النواح» المكتوم والمستمر، على الفرقة والغربة، وما أكثر الأشرطة والرسائل، والاتصالات الهاتفية والبرقية التي لا تكف ولا تنقطع اتصالاً بالوطن ومواطنيه.

وقد عبّر «أحمد فضل شبلول» عن تجربة الغربة التي عاشها مع جيله، بصورة لا تنفصل عمّا يجري في الوطن، معتمدًا على التفاصيل التي عالجها من قبل. بل إن هذه التفاصيل تتألق وتزداد بروزًا ورسوخًا في ذاكرته الشعرية –إن صحّ التعبير– ويعود البحر– ومعه الإسكندرية بالطبع– إلى الحضور بوصفه أوضح التفاصيل الوطنية وأكبرها، ولعل قصيدة الشاعر «إسكندرية المهاجرة» من أفضل القصائد التي حملتْ تجربة الغربة والهجرة، التي يمثل البر حجر زاويتها بكل ما يرمز إليه البحر من وطن وصفاء وأمل:

«البحر.. ذلك البريقُ في دمي»

هكذا تبدأ القصيدة بالإشارة إلى البحر، وما يمثله بالنسبة للشاعر، هذا البحر الذي صار بريقًا في دمه، جزءًا من تكوينه، بل هو حياته إذا شئنا معنىً آخر، ثم يقدمه في صورة غريبة بعد هذا البيان الأولى:

«تَثَاءَب الآنَ على سَواحل الزَّمَانْ»

ولأن البحر يتثاءب، فإن الشاعر يشرح لنا سرَّ تثاؤبه الذي يشي بأمر غير عادي:

«ولم أكُن هُنَاك وقْتَهَا
كنتُ في الطّرِيْق نحْو لُعبَة الأمَانْ»

لعبة الأمان، هي الأمر غير العادي، وهي الهجرة بحثًا عن المال الذي صار

وسيلةً أو هدفًا لتأمين الحياة، ويصف الشاعر حال البحر، ومشاعره المضطربة تجاهه، عندما قَرَّرَ الغربة والذهاب إلى بلاد الهجرة وفجيعته بفراق البحر في بكائية شجيَّة مؤثرة:

«تركْتُهُ ورَاء ظَهْري بَاكيا
وكل مُّوَجة تَشُدُّني لها
خَلَعْتُ جلدي في المساء
وارتميتُ في الرّمال
ليْست هي الرمالُ
إنَّما.. السعيرُ والسَّرابُ والمحالْ
بكيتُ بحري.. والبريقَ في دَمي
تفجَّرتْ دموعُ وَرْدَتّي
وواصلتْ نَشيجهَا بوابةُ الوطَنْ
... وذكرياتُ الطفل فوق صَخْرة المحنْ»

وبعد هذه المرثية الحزينة تتشكَّلُ في القصيدة أحوال الهجرة، وخاصة الإحساس بالقلق وعدم الأمان وفقدان البحر والفكر معًا؛ ولكن الشاعر يقدم لوحة «بانورامية» تعبّر عن محنته وحيدًا في دار الهجرة، وما يعانيه من ألم الغربة، وفي مقابلها يعيش -خيالاً- الإسكندرية المهاجرة، وكأنها هي التي هجرته أو هاجرت منه- ولم يغادرها هو- وبقى صابرًا ينتظرها بالرغم من أن المنتأى عنها- على أرض الواقع- واسع وعريض؛ وهاهو يبنيها من جديد،، ويستعيدها- في خياله- شوارعَ وحدائقَ ومصيفًا وشواطئَ وفصولاً:

«واسكندريةُ المُهاجَرةْ
بَنَيتُها كما هي
شارعًا فشارعًا

تحدثتْ إلى عيونهم حَدَائقُ الرَّبيع والخَريفْ
وضجّةُ المصيفْ
توهَّجَتْ في الذكريات أزمنةْ
وَأمْكنَةْ
وأغنياتٌ عنْ شَوَاطئ الهَوَى
وَرقَّة القَمَرْ
وعَن بداية الشّتَاء والمطَرْ
من.. منكمو.. يا أهلَ هذه المدينة المهَاجرَةْ
-مثْلي-
بلا شتَاء
أَوْ مطَرْ..؟
من منكمو..
بلا سَماءٍ أوْ بَحَرْ..؟

وكما رأينا؛ فإن الشاعر يربط الغربة بفقدان البحر، أو فقدان الإسكندرية، ولكن البحر يبقى هو الرمز الأقوى والأعم والأشمل، ويبدو فقده فجيعة لا مثيل لها، وهو ما جعل الشاعر يؤكد على هذا المعنى من جديد في ختام قصيدته «إسكندرية المهاجرة»:

«البَحْرُ في دَمي
وإسكندريةُ المُهاجرَةْ
تَبيتُ في فَمي
وتَسْتَحم في ضُلوعي
وترتمي
على رمال غرْبتي».

ونستطيع أن نؤكد على أن الشاعر قلّب هذا المعنى كثيرًا في أكثر من قصيدة، تعبيرًا عن يقينه بأن الغربة هي ضياع البحر- تذكّر دلالة عنوان مجموعته «ويضيع البحر»- كما أن البحر في الوطن يظل أيضا مجالاً للتعبير عن هموم الشعب والأمة في الغربة وبعيدًا عنه، ولنقرأ هذا الحوار الذي يدور في الغربة من جانب واحد:

«تسألُني الصحراءْ
هل كُنْتَ تغَادرُ أحبْابَكَ
بَحْرَكَ..
شطآنَك.. وسَماءَك
قلبَك.. لولاي؟
تسألُني الصَّحْراءُ صَباحًا ومَسَاءْ
فأغادرُهَا..
وأيّمم وجْهي شَطْرَ البَحرْ
فتهربُ منّي الأمواجُ
وتدخل في سرداب الرمل النائي..»[1].

(١) قصيدة «تتفجَّرُ تحتي زمزم»، ديوان إسكندرية المهاجرة- تحت الطبع.

(٥)

ثمة بعض النقاط التي أودّ أن أشير إليها على عجل في ختام الحديث عن شعر شبلول، وهي تتعلق بتناوله الظواهر التكنولوجية والفضائية الحديثة والشكل الشعري، وأدب الأطفال.

أولا: ما يتعلق بتناول الظواهر التكنولوجية والفضائية الحديثة أو المخترعات الجديدة يكشف عن اهتمامات الشاعر العلمية والتعبير عنها من خلال وقوفه عند بعض ملامحها الساطعة مثل الكمبيوتر (الحاسوب) ووحدة القياس للجرعات الإشعاعية (جراي)، والكواكب والمذنَّبات مثل قصيدته (ما قاله لي المذنَّب هالي)؛ وقصيدته عن الكوكب نيبتون و... والشاعر يربط التقدم العلمي المذْهل الذي وصلت إليه الإنسانية بالواقع الروحي للإنسان الذي يزداد تخلفًا في القيم والأخلاق وعلاقات التعايش، والجديد في المسألة لديه أنه يستخدم معجمًا علميًا في التعبير عن رؤيته من قبيل: التخمّر، والتليّف، والتأين والتكلّس والإشعاع والأورام، والنيترون والكربون والجزيء والخليّة السرطانية والنواة والمدار والتلسكوب والحيود، ولا شك أن مثل هذه الألفاظ تمثل نقلة في المعجم الشعري بحكم جدّتها، وتكمن قيمتها في التعبير عن الدلالة العامة للقصيدة أو المعنى الشعري بصورة أخرى، ولعل السطور التالية تكشف جانبًا من هذه الدلالة:

يَخْتمرُ الإشْعَاعُ بكفّي
تَسْقُطُ مني حَنْجَرتي
تتليّفُ أفْكاري، أوْردتي
ويهاجرُ أنفي
تتأيَّن تُفاحةُ حبّي

تتكلّس أزهار الأرحام»... إلخ[١].

وبصفة عامة، فإن رؤية الشاعر للمنجزات العلمية الحديثة تبدو متشائمة، وأكثر ميلاً للحزن على ضياع الحب والإحساس والأحلام والذكريات الجميلة، ولعل هذا يتضح بجلاء في قصيدته «الحاسوب وأحلام الدوائر»[٢]، حيث يختتمها بتساؤل فيه التحسّر والدهشة والإحساس بالإحباط من خلال مفارقة واضحة:

«فلماذا
يَرْحَلُ الحاسُوبُ في عُمْق البَصَائرْ
ويُصادرْ
كلَّ أحْلام الدَّوائرْ؟!»

ويحسب للشاعر أنه يرتاد مثل هذا المجال في تفاصيله ومفرداته التي ارتبطتْ بحياة الناس، على العكس من آخرين سبقوه، تناولوا الموضوع في إطار عام يرتبط عادة بالموقف من العلم، أو المدنية...إلخ.

ثانيًا: ما يتعلق بالشكل الشعري، وقد اعتمد الشاعر في معظم قصائده على شعر التفعيلة الذي يستخدم فيه القافية أحيانًا، ويجنح في بعضه الآخر إلى شيء من «التدوير»، وأقول شيئًا من التدوير، لأنه يعتمد على إطالة بعض الأبيات في بعض القصائد، دون أن يكون التدوير هدفًا له في حد ذاته، وهو قليل على كل حال.

وللشاعر بعض القصائد العمودية القليلة أيضًا، ولعلها تنتمي إلى بدايات شعره، ومن المفارقات أن هذه القصائد تكاد تخلو من النثرية أو الحشو مما نرى

(١) قصيدة جراي – المساء ١/ ٩/ ١٩٩١.

(٢) مجلة الفيصل، أكتوبر ١٩٩٢.

آثارًا له في بعض قصائد التفعيلة، ولعل قصيدته «المد»[1] خير مثال على ذلك، ويقول فيها:

تركتُ هناكَ لؤلؤتي ومملكتي ... وعدتُ اليومَ مَنهوكا من السَّفَرِ
تركتُ هناك أوراقي ومَحْبرتي ... وعُدْت أسائِل الشطآنَ عنْ قدري
فيسخرُ من حروفي صوتُ أمطاري ... ويصفعُني رذاذٌ واثقُ البصر
فأمشي في عيوني حيرةُ البَشرِ ... وفي رأسي ملايينٌ من الفكَرِ
أنا وحدي سَبْقتُ رياح أشرعتي ... أنا وَحدي طُردتُ الآنَ من سقرِ
أنا وحدي بلا نور ولا نَار ... أنا وَحدي بلاَ صدَف، بلاَ حجرِ
وكان معي ضياءٌ ظَلَّ يُؤلمني ... فقالوا عن ضيائي: خيبةُ الشَّررِ
وقالوا عن بحاري إنَّها وَهْمٌ ... شَربتُ الوهمَ فانقلبَتْ به صوري
وُعُدتُ هُنَا بلا سُؤلٍ ولا حلُمِ ... فكيْفَ أقابلُ الأيَّامَ يا خَبَري.. الخ

وتبدو القصيدة، كما نرى، مفعمة بالموسيقى المؤثرة والنغمات الأسْوَانة، في أداء محكم تقوده السيطرة الجيدة على الوزن والقافية معًا، ومن خلال تصوير حيّ تتعانق جزئياته لتصنع صورة شاملة لذلك الإنسان الذي يعاني الاغتراب والوحدة والفقد والوجد.

لقد آثر معظم شعراء السبعينيات أن يتحركوا من خلال شعر التفعيلة، ومن خلال بعض البحور الصافية القليلة، ولكن المجال أمامهم في الشعر العمودي وبقية البحور الصافية والمركبة، أكثر رحابة، وأغنى موسيقي، وأقدر على حمل العديد من تجاربهم ورؤاهم، ولعل قصيدة «المد» التي أوردنا معظمها، تكشف عن إمكانات الشاعر في مجال الحركة الشعرية الأعمق والأكثر رحابة.

(١) ويضيع البحر، ص ١٢٥.

ثالثًا: ما يتعلق بأدب الأطفال، والشاعر «أحمد شبلول»، قد بدأ محاولة جديدة يشترك فيها مع بعض زملائه من شعراء السبعينيات، مثل حسين علي محمد، وأحمد زرزور، في الكتابة الشعرية للأطفال، وقد علمت أنه بسبيل إنجاز ديوان بأكمله كُلّف بإعداده، ولكني اطلعت على بعض قصائده المخطوطة، وأحسب أنها تجربة لا بأس بها، وتحتاج إلى المزيد من الصقل والإضافة[1].

إن القصائد التي يكتبها شبلول، ليست للأطفال الصغار، إنما للأطفال فوق الثانية عشرة، الذين يعون الواقع من حولهم بصورة أفضل من الصغار، ولذلك كتب لهم عن بعض المعالم المحيطة بواقعهم مثل: المسجد، الكتاب، القطار، الباب... إلخ وفي كل قصيدة يتناول ما يمكن أن يعد تعريفًا بالمعْلَم الذي يتحدث عنه، ويشير إلى أهميته وجذوره وأبعاده وما يمكن أن يُستفاد منه مستقبلاً إلى غير ذلك مما يتعلق بالمعْلمَ، في إطار وصفي، يرى الشاعر أنه مناسب للطفل فوق الثانية عشرة، وإن كان ذلك لا يمنع بحال، أن هذا الطفل والأكبر منه فضلاً عن الأصغر يحتاج إلى القصة في داخل القصيدة، وهو ما اتبعه «حسين علي محمد» في قصائده للأطفال، إذ جاء بها على هيئة أقاصيص أو حكايات تعالج الأغراض التي وضعها هدفًا لقصائده.

بيد ان ذلك لا يقلّلُ من قيمة التجربة التي يخوضها «شبلول»، فهي تجربة مفيدة، وبخاصة في المجال التعليمي والمدرسي، ولنأخذ قصيدة «الباب» نموذجًا لذلك، فهو يبدؤها بطريقة ذكية تعّرف بالباب، من خلال الدخول والخروج والفتح والإغلاق، يقول فيها:

«أدْخُلُ منْ هذَا البَابْ
أخْرُجُ من ذَاكَ البَابْ

(١) أصدر الشاعر بالفعل ديوانه «أشجار الشارع أخواتي» عن رابطة الأدب الإسلامي. ونال به جائزة الدولة التشجيعية ٢٠٠٨م.

أفْتَحُ بَابي للأصْحاب وللأحْبابْ
أغْلقُهُ في وَجْه الإنسان الكذَّابْ
أفتَحُهُ للأحْلام وللآمَال وللألبابْ
أغْلقُه في وجَهْ اليأسْ،
وَوَجْه الخَوفْ،
وَوَجْه المرْتَابْ»

ثم ينتقل بعدئذ إلى وصف للباب ممّ يصنْع وكيف يُطلى، ثم يوضح أن كلمة «الباب» تستخدم دلالة على أبواب الكتاب التي تضم فصولاً، ويتحدث عن معنى «باب» في علم الجغرافيا، ودلالتها على بعض البلدان والأماكن، ويشير إلى مكونات كلمة الباب في الأبجدية، ويستطرد إلى مفهومات الكلمة في أكثر من مجال في الدنيا والآخرة، رابطًا كل ذلك بقيم ومفاهيم يسعى لتوصيلها إلى الأطفال:

«اللَّهمَّ..
أَدْخلْنا من أبْوَاب الجنَّةْ
أبْعدْنا عن أبواب النارْ
أدخلْنَا منْ بَاب المَسجدْ
أدْخلْنَا مجتمعين
لنصليَ، نركَعَ، نَسْجُدْ
لامُفْتَرقين»

ويختم قصيدته بما يذكر بالبداية، حيث الدخول والخروج من الأبواب مقترنًا بتحريك المشاعر والأفكار:

«نَدْخُلُ منْ هَذَا البَابْ
نَخْرُجُ منْ ذَاكَ البَابْ

نَفْتَحُ بَابَ المسْتَقْبَل
بالحُبّ وبالإيمانْ
بالعلْم.. وبالأحْلامْ».

وعلى أية حال فإننا ننتظر أن تكتمل التجربة الشعرية في هذا المجال، والتي تمثّل للشاعر، ولغيره من الشعراء فرصة حيوّية، للخروج من دائرة مخاطبة الكبار بكل ما يعتمل في هذه الدائرة من تناقضات ومفارقات، إلى دائرة مخاطبة الصغار، فهم أحوج إلى الأدب الرفيع شعرًا ونثرًا بعد أن طال إهمالهم، ولم يلتفت إليهم إلا القليلون وبخاصة في مجال الشعر.

وبعد..

فإن «أحمد فضل شبلول»، ما زالت أمامه فسحة ليقدم لنا إنتاجًا جديدًا يعمّق رؤيته في اتجاهات جديدة، ويفسح المجال لتجريب أدوات وصيغ وأشكال تحمل رؤيته إلى آفاق بعيدة، وإذا كانت « «الهجرة» قد قلَّلَتْ من إنتاجه الشعري إلى حدّ ما، بسبب ما يحيطها من ظروف وملابسات واهتمامات، فإننا نأمل أن يستعيد المبادرة مرة أخرى، ويتدفق نهرًا عذبًا يفيض، حتى يصل إلى البحر، ذلك البريق في دمه، ودم جيله أيضًا.

٢

حديث العين.. حديث الكلمة

[يا ساحرة العينين../ يا سيدة التاجين، القطرين.
مهما ماتت في عيني النظرة..
لا تقصيني عن عينيك
أبصر وجهك في قلبي
أبصر وجهك في قلي
أبصر وجهك في قلبي]

«جميل عبد الرحمن»

(١)

جميل محمود عبد الرحمن (١٩٤٨-..)، من أبناء سوهاج بالصعيد الذين فرض شعرهم حضوره على المتلقي، لما يحفل به من رؤية صافية نقية، وأداء فني متميز، وبالرغم من أنه تلقى تعليمه في مجال التعاون أو الدراسات التعاونية، فإنه كان منحازًا للغة العربية وأدبها، مدار هوايته وملتقى حبّه، ولنا أن نتصوّر الجهد الذي يبذله عاشق للّغة وأدبها، ليكون واحدًا من شعرائها، والناطقين بحروفها نطقًا فنيًّا -إن صحّ التعبير- ومع كونه في بيئة بعيدة نسبيًّا عن مركز الحركة الثقافية والأدبيّة، إلا إنّ عشقه للغة وأدبها جعله يقرأ ويتعلّم ويدْرس ثّم تستوعب موهبته هذا الذي دَرَسَهُ وتعلّمه وقرأه بجهده الذاتي، ليتمخض الأمر في النهاية عن شاعر وشعر، شاعرٍ مرهف الحسّ والوجدان يلتحم في هموم وطنه وتلتحمُ همومُ وطنه فيه (هَاربًا منّك أعْدو لعينيك) و (ابحثي عني لديك/ سائلي.. في كلّ أيك)، وشعرٍ تذوبُ فيه حشاشةُ القلب المتيّم بحبّ الوطن، والمحترق بعذاباته وأنينه:

«وَمازال الخيال إليْك.. كالأقدار يحملني
أموت لتخلد الكلماتُ في كفّيك تذكرني
فَصُوني آخر الأنفاس لورفت على مهدك
أنا والشعر والأنغام.. منفيّون في بُعدك».

يعمل «جميل» موظّفًا ببنك التنمية والائتمان الزراعي بمحافظة سوهاج. وانتدب للعمل بالمجلس الشعبي المحلي للمحافظة نفسها، ولكن العقلية الوظيفيّة، فيما يبدو لي، خضعتْ لطبيعة الشاعر المتمردّة على كلّ ما هو ساكن أو استاتيكي، ولعلّ ذلك ما دفعه على الخروج من عقالها اليومي للدخول إلى

العمل المسمى بالجماهيري في إطار المجلس الشعبي المحلي للمحافظة، الذي تبدو الحركة فيه أكثر طلاقة، وأقل التزامًا بدفتر الحضور والانصراف، واللوائح الروتينية التي تفترض أهميّة الهامشي قبل الأساسي.

على كلٍّ، فإن «جميلاً» استعلى على الواقع الروتيني، وعاش واقعًا أكثر رحابة واتساعًا هو واقع الأمة، بكل ما يزخر به هذا الواقع من تناقضات وحوادث وأحوال، استثمرها على مساحة عريضة من القصائد التي ضمّتها ستة دواوين مطبوعة، فيما أعلم، هي:

١) على شواطئ المجهول، وصدر عام ١٩٧١، بمقدمة للشاعر الراحل محمد الجيار (يرحمه الله).
٢) عذابات الميلاد الثاني، وصدر عام ١٩٧٣، بمقدمة للشاعر فاروق شوشة.
٣) لماذا يحولون بيني وبينك، وصدر عام ١٩٨١، عن جماعة أصوات بمحافظة الشرقية.
٤) أزهار من حديقة المنفي، وصدر عام ١٩٨١، عن هيئة الكتاب المصرية.
٥) تموت العصافير لكن تبوح، وصدر عام ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م، عن المجلس الأعلى للثقافة.
٦) ابتسامة في زمن البكاء، وصدر عام ١٩٨٦، في سلسلة كتاب المواهب، الذي كان يصدره قطاع الآداب بالمركز القومي للفنون التشكيلية والآداب التابع لوزارة الثقافة.

وقد حصل الشاعر منذ بداية تفتح موهبته على العديد من الجوائز التي أثبت من خلالها أصالته الفنية، وتفوّقه الشعري، فقد فاز عام ١٩٧٢ بجائزة الشعراء الشبان في المسابقة التي نظمها المجلس الأعلى للثقافة على مستوى الجمهورية، وفاز بالمركز الأول في مسابقة الثقافة الجماهيرية عامي ١٩٧٧، ١٩٧٨، كما فاز بجائزة رئيس الجمهورية في عيد الفن والثقافة للأدباء الشبان

عام ١٩٧٩، وحصل على كأس القباني في الشعر لعام ١٩٨١-١٩٨٢، كما حظي بتقدير بعض الجهات الأدبية في البلاد العربية من خلال بعض المسابقات، مثل نادي الطائف الأدبي الذي منحه جائزة الشعر في مسابقته التي نظمها على مستوى الوطن العربي.

بيد أن الشاعر الموهوب لم يشارك في مجال الكتابة النثرية كما فعل أقرانه من جيل السبعينيات إلا قليلاً، ولعل طبيعته الشاعرية المرهفة، جعلت الشعر هو ميدانه الأكبر الذي وقف عليه حياته وإبداعه.

وشعر «جميل» ينطلقُ من أرضية أصيلة، فلم يدخل ميدان الشعر خالي الوفاض، كما فعل بعض الأدعياء، ولكنه كان مسلّحًا بالأدوات الفنيّة الموروثة والمتطورة: لغةً، وبلاغةً وعروضًا وقافيةً، فاستطاع أن يقدّم شعرًا عموديًا جَيدًا في قصائد عديدة، إلى جانب شعر التفعيلة في صورته الملتزمة بالقافية غالبًا، ويكاد يتساوى لديه الاهتمام بالنوعين، العمودي والتفعيلي، مما يميّزه عن عدد غير قليل من زملائه الذين يهبط المستوى العمودي لديهم إلى درجة النظم العادي، أو الذين تتقاصر أنفاسهم في صياغته وبنائه.

إن شعر «جميل» العمودي يحظى بعناية كبيرة، تجعله يستفيد من المعطيات المتطوّرة للبناء الشعري، فتتخلّى القصيدة لديه عن نمطها السائد وتكرارها الممل، ولعل الذي يتيح له ذلك تنويع القافية، واستخدام الأوزان الأقرب إلى حمل الرؤية أو الأكثر تناغمًا معها، فضلاً عن تميّز الصورة وحدّتها، وهو ما ينسحب بصفة عامة على مُجمل شعره ليشكّل خصائصه الفنيّة العامة؛ ولعل قصيدته و «عاودني الحب بعد العبور» من أفضل القصائد في هذا المجال، وفيها يقول:

لأنّي استعدتك يا ماء وجهي ... فإني رجعتُ لعهد الصبابهْ

وعادت إليّ خواطرُ حبيّ الذي ... خلْتُ أني تناسيتُ... بابه

وأوغلتُ في صمت قلبي وحيدًا فهلْ يا سفيني مخرتُ عبابهْ
وعاودني الحبُّ بعد العبور فأحيا بصحْراء قلبي.. شبابَهْ
أغاني الهوى في زمان العبور تعيدُ لقلب الشَّريد.. اقترابه
من الناس من كل وجْهٍ حبيب ومن وجه من كان يرجُو إيابه[1]. الخ

وإذا كان شعره العمودي يعاني أحيانًا من آفات النظم مثل الخطابية والمباشرة، وبخاصة في بداياته الشعرية الأولى، فإن هناك آفة أخرى خطيرة تهدد الشعر الحّر لديه، ولدى زملائه، وهي الوقوع في النثرية بسبب اختيار بعض البحور أو الأوزان التي تجعل الشعر أقرب إلى النثر مثل المتقارب والمتدارك والوافر، وما لم يكن الشاعر متنبّها لمزالق النثرية، فإنه يسقط فيها حتمًا، وبخاصة إذا لَحقه الإجهاد، أو إذا نضبت لديه الرؤية الشعرية، ويبدو هذا واضحًا في بعض القصائد، التي تبدو محشوة بالثرثرة أو التكرار، أقصد التكرار الزائد عن الحاجة، أما التكرار الذي يضيف للشاعرية، فهو أمر محمود بلا شك، والنماذج على النثرية عديدة، ولعل المقطع التالي من قصيدته «سيناء في أحضان البطل العائد» يعطينا دليلاً واضحًا على ذلك:

«وكنت إذا ذكرتُ الأمسَ أطرحُهُ..
فماذا يصنعُ الأمسُ الدّي.. ولّى؟!
وقد جاوزتُ عهْدَ السيف والأرماح والفرس الذي يصهل
وصرتُ أعيشُ في عصر جديد.. يصفعُ الإنسانُ فيه أباه.. لا يخجل..
وكنت أشك حتى في توهج جبهتي بالنور... الخ»[2].

ومن التكرار الذي يمكن أن يغني بعضه عن كلّه، ويخلص النصّ من حشوٍ

(١) تموت العصافير لكن تبوح، ص ٥٠.
(٢) أزهار من حديقة المنفى، ص٦٣/ ٦٤.

لا فائدة منه قوله في مرثية «أمل دنقل التي سمّاها «هل تعود لأحداقنا الرؤية الغائبة»:

«آه.. يا ابن الصعيد ويا ابن المرارات يا
ابن الحقول التي سلبتْها السنون خصوبتها..
آه يا ابن النخيل ويا ابن السّعف...
آه يا ابن المعاناة مذ أنضجتك بلفحتها الطّاهرة.
لم تذقْ ذاتَ يومٍ رحيقَ الترف...»[١].

وفي المقابل نجد لدى الشاعر تكرارًا مقبولاً، يبدو عنصرًا أساسيًا في نسيج النصّ، ولعل سطوره التالية في القصيدة السابقة نفسها، توضح هذا المعنى:

«إن (زرقاءَ) تبكي عليك..
تسائلُ عنك القوافلْ.
وتسائلُ عنك الحروف.. تسائلُ عنك الفواصلْ..
وتسائلُ عنك عيونَ القصائدْ..
وتسائلُ عنك الفرائد...»[٢].

وهنا تبدو كلمة «تسائل» المعبّرة عن الحيرة والفراق أو الفقد واللوعة، داخلة في النسيج اللغوي والمعنوي بصورة متناغمة مع الجو المأساوي الذي يرثي فيه الشاعر صَديقه الشاعر الراحل، ومن خلال تكرار التساؤل يتبدى لنا مقدار الخسارة التي خسرها الشاعر في صاحبه الذي كان واحدًا من أعلام الشعر في عصره.

وإلى جانب الأداء العمودي والتفعيلي، فإن الشاعر تظهر في شعره أحيانًا محاولات للتدوير، سواء بكتابة القصيدة المدوّرة، أو إطالة بعض السطور لتصل

(١) ابتسامة في زمن البكاء، ص١٣٠.
(٢) السابق، ص ١٢٨.

إلى فقرات كثيرة التفاعيل، ومردّ ذلك إلى الرؤية الشعريّة المشحونة بالانفعال أو التوتّر الزائد عن الحدّ من حالات الحبّ والكره والغضب والشوق، ونحوها، فتكون الشحنة العاطفية متدفّقة، ويتطلّب التعبير عنها عددًا كبيرًا من التفعيلات – كما نرى في قصيدته «أحبك يا شجري المتطاول» مثلاً، والتي يقول في مطلعها:

«ترى أين أنت..، وأين تفرّين مني، من وجهي المتغضّن بالضعف، بالذل!، بالخوف، بالنظرات الخفيضةْ..

وأين تلوُحين، كيف خرجت ودفئك مازال يغمر قلبي الجريح، وعمري الكسيح، وسيفي الطريح، ووهمي داخل كل انكسارات يأسي البغيضة..

أحبّك يا شجري المتطاول، يحملُني من لهيب التخاذل، من سقطة المتهيّب، من سنوات الجفاف الملولةْ..

أحبّك يا زهوي المتفرّد، يختالُ مهما رمتني السنون، بسهم من الغُصص المستحمّة بالحزن يدهمني ليسدّ اللهاة بحلْقي، يبيح بقلبي دماء الخميلةْ...»[1].

(٢)

وكما رأينا في النماذج التي وردت في الفقرة الأولى، فإن رؤية الشاعر تدور في إطار الوطن وقضيته الأساسية، وهي النهوض، ومواجهة المحن والشدائد من خلال علاقات جديدة تقوم على التطهير والمبادأة مهما كانت التضحيات، ونذكر بأن الشاعر وجيله ممن عاشوا محنة الهزيمة وآثارها، واكتووا بنيرانها ومضاعفاتها، وضحّوا كما ضحّت الملايين بالفقدان والأموال والاستقرار، وكان لابد لهذه المحنة أن تجعلهم يتوحدون في الوطن ويتوحّد الوطن فيهم، عن

(١) تموت العصافير لكن تبوح، ص١٢.

طريق العطاء والبذل والشهادة، وليس عن طريق النهب واللصوصية والأنانية كما فعل البعض، ومن ثمّ، فإن الرؤية الشعرية تبدو في شعر «جميل»، وجيله أيضا، ذات أُفق عام أكثر منها رؤية خاصّة، وتكادُ المنطلقات تكون واحدة لدى معظم شعراء السبعينيات، والاختلاف يكمن في التعبير: طريقة وأسلوبًا.

ومن أهم الخصائص التي تميز رؤية جميل اعتمادها على معجم خاص ينتمي إليه هو، سواء في استخدام المفردة أو المشتق أو التركيب، بل يمتد الأمر إلى الصورة، وهي جزئية غالبًا، حيث يقيم بناءها انطلاقًا من المفردة واللفظة.

ويمكننا أن نميَّز مجموعة من الألفاظ والمشتقات التي لا نقابلها غالبًا، إلا في شعر جميل، وفيها ما يمكن وصفه بالصيغ غير الشائعة الاستعمال، وفيها ما يبدو في استعماله غير دقيق الدلالة أو غير فصيح الاستعمال بسبب نحته أو لسبب آخر.

ولنقرأ مثلاً هذه المفردات: المتئم، ولوغ، متدثر، دثرني، زمّلني، ولق، الوسواس، الساقية، الحنطة، الجسد المصعوق، ورع، يتربص، خيرات، عدل، الأمراء، صليب الموت، اللاموجود، الشنآن، داعرة، أفّاك، طيور، الفجر، تقدّ، قبُل، دُبُر، الشدوخ، عاصية، خسف، الإمكان، التيبّس، حاصبة، يدف، أذفر، يوتوبيا، قذيّة، جؤار، الكلكون، باخلة، تكهفت، العمه، الصابئون، شاف، أذرعا قالصة، نصيخ، لحظة ناقصة، العسو، العساليج، عسم، أزلف...الخ.

ونلاحظ أن بعض هذه المفردات يبدو منطلقًا من تأثر الشاعر بالقرآن الكريم، وبعضها من تأثره بلغة الصحافة، وبعضها من تأثره ببعض القراءات الشعرية، ولكنها في مجملها تدل على خصوصية، قد تنجح في إثراء النصّ أحيانًا، وقد تضعفه في أحيان أخرى، وبخاصة إذا جاءت في صورة أقرب إلى النثرية من قبيل: اللامكان، اللارجوع، صليب الموت، التيبّس، يوتوبيا.

ويمكن القول بصفة عامة إن الشاعر يسيطر على لغته، ويحرّكها في سلاسة،

ولكن بعض التركيبات تبدوَ نشازًا يفسد التعبير، ويقطع على القارئ تدفقه مع النص، اقرأ مثلاً قوله:

«أبعدوني عنك.. عن أي طريق تسلكين..
جعلوا للقيا سرابًا،
أو «يوتوبيا» اللامكان
بينما وجهك في قلبي، وينأى عن عيون
آنست فيه الأمان..»[1].

تشعر أن قوله:أو «يوتوبيا» اللّامكان، أوقف حالة التعايش مع القصيدة، ولو أنه حذف لما شعر القارئ بشيء ينقص النص، فالتركيب يبدو ذهنيا عقلانيا، من ناحية، كما يبدو غريبًا متوحش الاشتقاق من ناحية أخرى، وهو ما يجعل وجوده عبئًا على النصّ، ولو افترضنا أننا حذفناه من القصيدة، فإنها لن تتأثر، ولن تتغير معطياتها.

إن استخدام المعجم، يفترض أن الشاعر يعلم مسبقًا مدى موسيقية المفردة في موضعها داخل البيت أو السطر الشعري قبل أن تتسق مع الوزن والقافية، مما يعني أن اللفظة أو التركيب لابد أن يكون متناغمًا مع التيَار العام للقصيدة، على المستوى الموسيقي، فضلاً عن المستوى المعنوي، وإلا فإن الخلّل الذي يوقف هذا التيار أو يقلّل من جريانه، يضعف القصيدة كلها، ويهبط بشاعريتها، وهو ما لم يتنبه إليه «جميل» في بعض المواقع، ويبدو لي أنه باستخدامه لبعض المفردات والتركيبات، قد أراد أن يساير موجة سائدة لدى بعض الشعراء المولعين بالغريب والشاذ من الألفاظ والتعبيرات، وبخاصة ما يمت إلى مجال الفلسفة، ولكن هذه الموجة للأسف أمعنت في الإغراب والشذوذ، حتى صار كلامها نوعًا من الطلاسم والألغاز الذي نبرّئ «جميلاً» منه، ونحذّره منه أيضًا.

(١) ابتسامة في زمن البكاء، ص ٣٤.

إن «جميلاً» يملك طاقةً لغويّةً ثرّةً جعلته يبني مجموعة من الصور الفريدة والمبتكرة، وغير المسبوقة، وهذا ما يدعوه بالضرورة إلى نبذ التقليد ومسايرة الموجات الغريبة، وقد أحصيتُ كمًّا غير قليل من هذه الصور التي تعتمد على براعة استخدام المفردات، في بعض دواوينه، ومن هذه الصور مثلاً تصويره لأحد الجنود الذين عبروا قناة السويس في حرب رمضان وهو يتساءل عنه قائلاً: «من هذا الآتي المتوضّئ من بدر؟»[١].

إنها صورة بسيطة للغاية، ولكنه استخدم لفظين في بنائها الأول الوضوء رمز الطهارة والنظافة والنقاء والشفافية، والثاني بدر، رمز الانتصار والعزيمة والإرادة الظافرة، فأعطانا من خلال الصورة المركّزة معالم الإيمان الخالص والشجاعة الفريدة بلفظتين متاحتين لمن يكتب وينظم وينشد.

ثم تأمل هذه الصورة، التي يصور بها الحبيبة/ الوطن، حيث يقول: «لأنك حريتي والوجود/ وعطر الطلاقة وسط القيود»[٢]، إنه يستخدم العطر ويضيفه للطلاقة- أي الحرية- في بساطة شديدة، ودون افتعال، ودون أن يزعق بشعارات عن الحرية، ولكنه شبه/ الحبيبة بأنها «عطر الطلاقة وسط القيود» وكأنه أراد أن يجعل من نفاذ العطر وسيرورته في عالم الأثير نفاذًا سريعًا، دليلاً على عمق الارتباط بينه وبين الحبيبة، مع ملاحظة ما في كلمة طلاقة من تعبير أكثر عمقًا ودلالة من كلمة حرية نفسها، وبخاصة حين قابله بالقيود.

ثم تأمل هذه الصورة الفريدة، التي يعبّر فيها عن عمق حبه للحبيبة/ الوطن، من خلال تركيب بسيط وعميق، وعذب أيضًا حيث يقول: «إن صوم العين عن رؤياك.. تقديس وحبّ»[٣]، كيف يكون صوم العين تقديسًا وحبًّا؟

---

(١) أزهار من حديقة المنفى، ص١٧.

(٢) السابق، ص٣٩.

(٣) السابق، ص٤٦.

إن الشاعر يوغل في رسم الصورة بأبسط التراكيب ليؤكد على حبه للوطن مع تجاوزنا بالطبع عن استخدام كلمة «التقديس» التي تختص بها الذات الإلهية وحدها.

وهناك صور كثيرة تقوم على أساس المعجم والتركيبات البسيطة التي تأتي من خلال التشبيه والاستعارة والمجاز عمومًا، ومنها:

«حين يسطو الخواء ويقطف أنفاسها الآهلة»- «نزعت الجلد عن وجهي لأصنع منه طبل الصحو» «الشتاء الصموت يمد الأصابع»[١].

«عيناه جمرتان في عيني»- «ارتوت من سخاء المذابح، حاضت عليها البراكين..»- «دثرني بمراكب شمسك.. زمّلني بحنان الصفح» - «ويبقى الذين تعاق أكف الموت رقابهمو»[٢].

«إن عيني مفقوءتان بأصبع هذا الزمان» - «وأرى كل مخالب هذه الأعين تتنمر» - اندفعت كل تماسيح الغضب الجامع تأكل جسدك»[٣].

ومع طرافة هذه الصور، فإن الشاعر قد يخفق في بناء بعض الصور، وقد يرجع ذلك إلى التركيب نفسه أو الإغراق في البحث عن المعنى، فالشاعر حين يتحدث مثلاً عن «المزامير» التي تحقق أحلامه وتعيد الزمن المسروق، يشير إلى المرايا الصدئة، ويشرح كيف خطف منجل الريح لمعتها فيقول: «المرايا الصدئة.. منجل الريح جنى لمعتها في ضحكة مستهزئة..»[٤]، فالمرايا أساسًا لا تصدأ لأن الصدأ من خصائص الحديد، ولكن قد تصاب بكسر أو شرخ أو يذهب طلاؤها الخلفي الذي يبرز الصورة، وهنا تتوقف عن أداء دورها، ثم إن منجل

(١) السابق، ص ٥١، ٦٢، ٩٧ على الترتيب.

(٢) ابتسامة في زمن البكاء، ص ١١، ٢٢، ٧٤، ١١٨ على الترتيب.

(٣) تموت العصافير لكن تبوح، ٦٥، ٦٨، ٦٩ على الترتيب.

(٤) ابتسامة في زمن البكاء، ص٣.

الريح الذي يجني لمعتها تعبير يبدو معقّدًا، ويعقّد الصورة بأكملها، بعد أن عرفنا أن له ضحكة مستهزئة.. وهذا التعقيد التركيبي أفسد الصورة، وجعل المعنى ركيكًا.

إن الشاعر يمتلك القدرة على التصوير الجميل، من خلال التركيب البسيط، كما سبقت الإشارة، ولكن وقوعه في مثل هذه الصورة المعقدة يفسد بناء القصيدة بأكمله، أو يضعفه على أقل تقدير[١].

بيد أن الدور المهم الذي يلعبه المعجم الشعري عند «جميل عبد الرحمن»، هو الرمز اللغوي، الذي يشترك فيه مع زملائه، الذين اتخذوا من بعض الألفاظ رموزًا تتردّد في ثنايا أشعارهم، وتتحوّل إلى معالم أو حقول دلالية تنبئ عن فكرة عامة تصوغ الرؤية الشعرية، وتصقلها، وتكشف عن أعماقها وجزئياتها، وتلعب هذه الرموز المعجمية دورًا مهما آخر، إلى جانب الرموز التاريخية التي تعامل معها الشاعر في نصوصه الشعرية.

ومن الرموز المعجمية عند جميل، **كلمات العين** وما يتعلق بها من دمع وبكاء ونظر ورؤية وفتح وإغماض وشاشة تنطبع عليها الأحزان والأفراح... الخ، **والكلمة** وما يرتبط بها من حروف وأفكار وشعر، وغناء ومزامير وألحان... الخ، **والنهر** وما يرتبط به من ماء وأشجار وزرع وثمار وأسماك وتماسيح وأشرعة وزوارق وملامحه ومجاديف وضفاف... الخ، **والطبول** وما تدل عليه من قرع ودق وضجيج واستيقاظ واستنهاض... الخ.

وسوف نكتفي بتناول رمزين فقط يكشفان عن بعض جوانب الرؤية الشعرية وبنائها، وهما **العين والكلمة**.

---

(١) انظر أيضا المصدر السابق، ص ١٣٤.

(٣)

العين تعبير عن الدموع والبكاء، وتتردّد كثيرًا في أبيات الشاعر وسطوره، وتزدحم بعض القصائد بلفظة العين ومرادفاتها، ويستخدمها الشاعر لمعان شتى، فهي رمز للحزن على الوطن وما أصابه وما جرى له، وهي أساس الرؤية والوعي والحكم على الأمور، وهي حالة تظهر من خلالها معالم الرضا والسخط، والاتفاق والاختلاف، وهي محط للحركة والمؤخذاة ومجال للهزيمة والانتصار، وهي رمز للرثاء الذي يشمل الشعراء الراحلين عادة، وفي هذه المراثي ما يشبه النواح و «التعديد» على ما يحدث للوطن ويجري فيه.

في قصيدته «الهروب إليها»، تبدو العين محور القصيدة ومركزها الذي تدور حوله رؤية الشاعر، وتلتقي عنده مفرداتها وعناصرها، فالشاعر يهرب من الحبيبة/ الوطن إلى عينيها بعد أن أضناه الضياع والحسرة والخيبة، وبعد أن اغتال الأشرار حسنها وبهاءها من أعين أبنائها العاشقين الأسارى:

[هاربًا منك أعْدُو لعينيك،
تنثرني لحظاتُ الضياع رذاذًا مريرا،
وموجًا بمدّ الهوى في العروق يُردُّ حسيرا،
وتقذفني كل أيامي الخائبات.. شراعًا كسيرا،
ولا شيء إلا لأنّي أحبُّك.. منذ أقالوا نياشين حُسْنك
من أعين العاشقين الأسارى..][1].

إن عيني الحبيبة/ الوطن هما الملجأ والملاذ لأبنائها، على الرغم من كل ما يحدث لها ويجري فيها، وما يحدث ويجري عليها، ويدور الشاعر في عالم العين وما يستتبعه من رؤية وتطلع وتأمّل في وجهها لمعرفة سرّ تغيّرها وأساها

(١) أزهار من حديقة المنفى، ص ٧.

وتجهّمها وعبوسهَا:

[ذاهلاً في مدار التطلّع،

أسأل ماذا دهاك؟

وكيف اعتراك..

عبوسُ التجهّم.. والرؤية الغائمةْ؟][١].

وتظل العينان على امتداد القصيدة، وسيلة لحفظ معالم الحبيبة الوطن في الذاكرة- ودليلاً على عشقها والوفاء لها:

[تتشبّثُ عيناي... رسمك لا يمّحي،

يستبدُّ.. واسمُك كل الأناشيد.. كل الأمانيّ

تلهثُ في القلب كي تتبارى][٢].

أيضا، تصبح العينان وسيلة للتعبير -بالدموع- عن القهر الذي يعيشه الشاعر حين يتحول هو- ونظراؤه في الوطن- إلى ضحية للصوص المواني، ويتنكر له الوطن، فلا يملك غير السهاد ورعي النجوم:

[وتشرب مني النجومَ الدموع][٣].

المقلتان أيضا مجال يتبيّن فيه المحبّ موقف الحبيبة، بالإنكار أو الوصال:

[ثم تنكرني مقلتاك..]

[حينما عانقت مقلتانا الضياء][٤].

والعينان، بعد كل الصراع الذي يخوضه الشاعر مع عناصر الشر والقهر، والصدّ والجفاء، هما الوسيلة التي يمكن بها للحبيبة/ الوطن أن ترى الحبيب/

(١) السابق، ص٨.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) السابق، ص٩.

(٤) السابق، ص١٠.

المواطن، وتثق في حبّه لها على الرغم من صمته وغربة وجهه وملامحه:

[هارب منك.. من صمتي المستريب..

إن وجهي غريب..

إن سمتي غريب..

آه لو دقّ قلبك.. قد تُبصرين الحبيب][1].

وقد تتحوّل العين، ودموعها، إلى علامة على الفرح، ورديف للابتسام، ونرى نموذجًا فريدًا للدمع. إنه الدمع الحلو المرّ، فها هو الشاعر يخاطب الحبيبة/ الوطن حين تبسمّت له- ولا ندري ما المناسبة؟- ويصوّر حالته، وهو يراها تغيّر من ملامحها وسمتها:

[وتبسّمْت أخيرًا..

وبدا وجْهُك يأتيني كبرق.. خاطف للعين يبكيها،

فيهمي دمْعُها.. حُلوا مريرًا..

وأنا في كوخي المنسي أجترّ المرارات القديمة..

والندوب العاريات الوهم في خدي، أخدودٌ لأنّات عقيمة..][2].

وفي سياق تعديد الإحباط والخيبات والأحزان، تبدو العين مركزا لها جميعا، بعد أن اختارها الشاعر طريقًا ورفيقًا، حاول استرضاءه:

«وئدت.. فاخترت عينيك طريقا،

ورفيقا،

عشت أستجدي رضاءه..»[3].

ويقدم الشاعر صورة تبدو طريفة، حين يصوّر الأحزان والخيبات

(١) السابق، ص، ١٢.

(٢) ابتسامة في زمن البكاء، ص٢٧.

(٣) السابق، ص٢٨.

والإحباطات وقد شيبّت أهدابه فوق عينيه، بعد أن أخفق حبه في تحقيق الفرح والنجاح والظفر:

«إن حبّي كان شارات افتخاري.. واندحاري، وانتصاري
كان بعْثي كلما متُ وحيدا..
كان فجر الليالي الصمّ.. في سكرة إحباطي نشيدا..
كان في خيبة أيامي وإطراقات أغصاني المدلاّة.. صمودا..
آه.. كم شابتْ على عيني أهدابي،..»[١].

بيد أن العينين تتحوّلان في القصيدة السابقة وغيرها إلى رمز أكبر يدل على الحبيبة/ الوطن، ويختزل كل المعطيات التي يريد الشاعر أن يفصّلها سواء ما يتعلق بالحرية أو الانتصار أو العدل أو التفوق أو التقدم أو غيرها من عناصر الصراع بين ما هو قائم وما ينبغي أن يكون، وذلك في إطار التعبير عن علاقته الحميمة والراسخة بالحبيبة/ الوطن، فهو مثلاً يتمنى أن يعود الزمن المسروق (من عينه) في خفقه قلب الحبيبة، ويشير إلى أن «المرايا الصدئة» قد حرمته أن يرى عينيها في صفحة عينيه المطفأة، تعبيرًا عن انقطاع التواصل بين المواطن ووطنه، بل إن الابتسامات التي صارت مثل الطيوف المستحيلة يخالها وقد تحوّلت على قبره إلى وردة ثرّة بالدّمع، وهو الدمعُ الذي يأتي تعبيرًا عن الحيْرة، ونتيجة لنصال الغدر:

«ما أصاب القلب إلا وجد حبك..
صرت في حال من الحيرة أبكي
ونصال الغدر تستهوي الدموع..»[٢].

لكن العينين تَظلان رمز التواصل بين المحب والمحبوب أو الشاعر والحبيبة/

(١) السابق، ص ٢٨، ٢٩.
(٢) السابق، ص٣٢.

الوطن، وفي أكثر من إشارة في القصيدة السابقة «ابتسامة في زمن البكاء»، يقابلنا هذا المعنى ممزوجًا بالإخفاق والإحباط والصدّ، فعندما يجرف الشاعر الشوق إلى الحبيبة فجأة يحول «الواقفون بين عينيك وبيني»، وعندما يحاول أن يرشو الحراس لنتقابل عيناه بعينيها، فإنه يكتشف أن لهم مأربًا، وهو «صادروا عيني عن عينيك في أبعد كوكب..»[١]، بل إنهم لم يكتفوا بذلك بل «أسلموا بالحزن عينيها وأذكوا نار فقدي –حرموها أن ترى وجه الأصيل..» والشاعر يوحي في إشارة ذكية تذكرنا بما جرى لزرقاء اليمامة، بمعان شتى تدور حول إدانة الواقع وهجائه، وفي الوقت ذاته يخبّرنا أنه مصر على الوفاء للحبيبة/ الوطن في كل الظروف والأحوال.

«بينما وجهك في قلبي وينأى.. عن عيون آنست فيه الأمان»[٢].

قد يتحقق التواصل بالعين ودموعها وأحداقها وأجفانها بين الشاعر والحبيبة، من خلال الأماني والبشائر التي تدق أبواب عالمه أحيانًا، أو من خلال المناسبات التي تتيح للحلم مجالاً خصبًا يدور فيه، ويترك لنفسه العنان يجسّد فيه كثيرًا من معالم الغد المنتظر، ولعل قصيدة الشاعر «أحلام العام الجديد» تعطينا بعض الملامح في هذا السياق، وإن كانت العين تبقى دلالة دائمة على الحزن العميق الذي يغلّف معظم قصائد الشاعر.

يبدأ الشاعر قصيدته بالإشارة إلى الإشفاق الذي يستشعره بين واقع حزين، وبين عام جديد يأمل فيه أشياء جديدة وسارّة:

«وأنفاس لعام جاء
يخشى لَوْثَةَ الأحزان في أحداق أعيننا..
سرتْ تبكي تفرقنا.. وغربتنا

(١) السابق، ص ٣٣.

(٢) السابق، ص ٣٤.

تحدّت في ضَباب الليل..
حاجزَ سدّنا الوهمي في ردهات عُزْلتنا
سرتْ بضياء أحلى أعيْن.. عبرتْ جدار الصمت في صدري
وحركت الفؤادَ القابع الخفقات.. في تنهيدة الحب الذي، أعطى لعمري زهرة الفجر..».

ويبدو مقدم العام الجديد بشارة خير بالنسبة للشاعر، حيث تصير عيونُهُ بلسمًا وشفاءً للرّذاذ الدامع العينين، أو تذيبُ جفاء عام مضى كان رمزًا للفرقة والعذاب:

«ومن وسط الغمام الداكن الأطياف..
من وسط الرّذاذ الدامع العينين،
جاءتني عيونُك فوقَ أنسام الضحى..
من شُرفة الشمس التي بالدفء في أعماقنا تسري..
فذابَ جفاءُ عام كان..
يجمعُنا.. وينثرُنا.. يمزّقُنا.. يعذّبُنا.. يبدّدُنا..
يتركُنا حَيَارى في صحاري الوحشة المرّة...».

يعيدُنا الشاعر مرة أخرى، إلى العينين رمزًا للتواصل والامتلاء بالحبّ والأمل، فالعام الجديد يلتقي بعيون المحبّين، ليكون مؤذنًا بزمن جديد، ومذاقٍ جديد:

«وحين تلاقت العينان بالعينين..
ذابَ الثلجُ، ماتَ الصمتُ..»

ويرتّب الشاعر على ذلك ملامح الزمن الجديد والمذاق الجديد، والتي تتلخص في طرح الأحزان عن الكواهل، وغسل الأعين في غدير النور، ليسود الحبّ:

«فيامَنْ جاءَ وجهُ الحبّ مرسومًا بعينيك..
ويامَنْ فتح القلب الغضيض الطرف..
أجفانَ الرؤى الوردية الألوان..
فوقَ مهاد كفيك
تعالى نطرحُ الأحزان عنَّا.. عن كواهلنا
ونغسلُ في غدير النور أعيننا..
لنلمَح وجه حبٍّ.. يملأُ القلبين أشواقا..»[١].

وفي كثير من المواضع تأخذ الأماكن والمعاني تجسيدًا حيًّا وتشخيصًا آدميًّا له عينان يشخص بهما ويختزن فيهما ما يريد من معالم وملامح، فها هي مكة وقد ولد فيها محمد ﷺ، تمتلك عينين، تتمتع من خلالهما بنور الله، وتختزنان شموس المجد:

«في أرضك يا مكة ولد محمد..
خلّى عينيك الشاخصتين لنور الله السرمد..
تختزنان شموس المجد الساطع في كل الأكوان..»[٢].

ويقابل الشاعر بين عيون مكة وعيونه فيخاطبها قائلاً:

«يا سيدة المدن وسيدة الدنيا..
اختزني لعيوني أنفاس النور..
فأنا أخشى عصف الديجور..»[٣].

ويمضي الشاعر على هذا النهّج في معظم قصائده، يدور بالعين في مجالات شتى وميادين عديدة، حيث تقوم بدور «الكاميرا» التي تبصر وترى، وتنقل ما

(١) تموت العصافير لكن تبوح، ص٧/ ٨.
(٢) من نور محمد، تموت العصافير لكن تبوح، ص ٩.
(٣) السابق، ص١٠.

يجري، وتأسى لما يحدث، وتعبّر عن الوصال والفراق، وتختزن التفاصيل والجزئيات، وأيضًا تمثل محورًا عامًا يدل على حالة الحزن العميق التي تغلّف الزمان والمكان، بالبكاء على الوطن أو الراحلين، وما أكثر الراحلين الذين وقف عندهم «جميل» ونعاهم إلى الناس، وبكى عليهم بطريقة الندَب والعويل و «التعديد» الذي عرفه المصريّون منذ القدم لقد رثى «صلاح عبد الصبور» و«فوزي العنتيل» و «أمل دنقل» و «مرسي جميل عزيز» و «يوسف السباعي».. وفي مرثياته بكى وأبكى وكان للعين دورٌ، وللدمع حضورٌ[1].

(٤)

يتوازى مع اهتمام الشاعر بالعين، اهتمامه **بالكلمة** ومرادفاتها: الحرف، الشعر، اللفظ، الأغنية، المزامير، القوافي، اللحون.

ونجد لدى زملائه الشعراء من جيل السبعينيات اهتمامًا مماثلاً، يتفق في الغاية، ويختلف في الصياغة، وذلك بحكم كون الكلمة الوسيلة الأولى للتغيير، فضلاً عن كونها الوسيلة الأساسية للتعبير، وهي في الحالين، تمثل قلقًا لأطراف عديدة، يعنيها أمر التغيير وأمر التعبير.

في افتتاحية مجموعة «أزهار من حديقة المنفى»، يلخّص «جميل» رؤيته للكلمة، وموقفه منها، فيراها الشيء الوحيد الذي يملكه، والذي أعطاه عمره ويعطيه ما يتبقّى من هذا العمر، وأنها الدفء الذي يستشعره، والصقيع الذي يلسعه، فهو مرتبط بها، ومبعثر لديها، إنها علاقة حميمة، حتى لو كان الحصاد مرًّا وأليمًا:

---

(١) يمكن للقارئ أن يراجع مثلاً: أزهار في حديقة المنفى، صفحات ٤٦، ٥٩، ٦٧، ٧٥، ٨٦، ٨٨، ابتسامة في زمن البكاء.

«كلماتي لا أملكُ إلاَّك
ياقصري يا تاجَ الوهْم
هل يُخذَلُ إنسانٌ أعطاك العمرَ
بلاآه – الندم؟
ماذا يبقى لو جافاني؟
دفئُك وصقيعي يشملُني
والليل لديك يبعثرُني
مَنْ يجمعُني..
مَنْ بين سطور أكتبها؟!
مَنْ يجمعُني؟!»[١].

والشاعر يكرّر المعنى السابق بصورة وأخرى على امتداد مجموعاته الشعرية، فهو يتحدث مثلاً عما يملكه ويخبر أنه لا يملك إلا الكلمات وحدها، ثم يتساءل عن جدواها:

«لا أملك إلا كلماتي.. ماذا تجدي؟؟»[٢].

وفي موضع آخر يصوغ المعنى ذاته، ولكن بصورة جديدة أكثر عمقًا وتحديدًا، حيث يكشف لنا عن عدم جدوى الكلمة إذا عمّ الظلام، وضاع النور:

«أسأل نفسي.. ماذا يُجدي بوح الكلمة؟!
لو أسقط في حلك الظلمةْ
وتوارى الفجر هناك.. وتاه؟؟»[٣].

---

(١) أزهار من حديقة المنفى، ص٥.
(٢) قصيدة الموت على باب الحب المفقود، أزهار من حديقة المنفى، ص ٢٦.
(٣) السابق، ص٢٨.

وعلى الرغم من أن الشاعر يبدو متشائمًا تجاه دور الكلمة في التغيير، فإنه يقف موقفًا آخر، هو الموقف الطبيعي، تجاه الكلمة المنحرفة، التي يتاجر بها المنافقون والأفاقون والذين يقولون مالا يفعلون، ويحمل عليها وعلى أصحابها، ويقدّمُ حرفه هو نابضًا بالحرية والاستقلال، يتفّرد بنبرة الصدق والحق، وإن كان المردود ظلامًا وانهيارًا ونبذًا ومطاردةً ووحشة:

أعطيتُ للحرف من نبضي تحرّره ... فردَّني للمسا تمتصُّني الظُّلمُ

نأيتُ عن موكب الغربان منفردًا ... بنبرة الصدْق فانهارت بيَ القممُ

أعيشُ وحْدي، عيونُ الناس تطرُدُني ... لمهمهٍ مُقْفرٍ ماتتْ به الدَّيم[1]

ومع هذه الخسائر التي يجلبها صدق الكلمة بالنسبة للشاعر، فإنه يرفضُ تجارة الحرف والنفاق به وبيعه للشيطان لأن الخسائر هنا أكثر وأشدّ تأثيرًا؛ ونصيب المتاجرين بالحرف الهزيمة في النهاية:

تجارةُ الحرف ياكتّابُ خاسرة ... من نافقُوا قبلكم ولّوْا وقد هُزمُوا

باعوا الحروفَ لشيطان يضُاجعُها ... لينجبَ العقم يَفْري قلبهُ الندمُ

كرامةُ الفنّ يافنانُ أين مضتْ ... يامَنْ بكلّ هموم الخَلْق تزْدحمُ[2]

ولأن الشاعر حوّل القضيّة إلى مسألة «كرامة» يؤسس عليها دور الشاعر في المجتمع، ودور الكلمة في التغيير؛ فإنه يرفض التكالب على الرياء، ويرى أن إمارة الشعر أكبر من الوقوف على أبواب المعتوهين والموتى، بل إنه يذهب إلى أن «التصّعْلُكَ» الحقيقي- نسبةً إلى الشعراء الصعاليك- هو إمارة الشعر الحقيقية، لأن الصعاليك- وإمامهم عروة- كانوا من أنقى الأصوات،ومن

(١) قصيدة: ربّاه أين أنا، تموت العصافير لكن تبوح، ص ٥٩.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

أصفى الأقوال، وكانوا يقسمون أجسادهم للجائعين وأبناء السبيل، وكانوا يمثلون التطابق العملي بين القول والفعل، وفي المقابل فإن الشاعر يهجو من حرّفوا الكلم عن مواضعه، وقالوا بغير الحقيقة من أجل مغانم رخيصة، وصنعوا أصنامًا يعبدونها من دون الله نظير مكافأة تافهة من ساقط العيش:

إمارةُ الشعر ليستْ في تكالبنا ... على الريّاء لمعتوه له خدمُ
زُلفى إليه فهلْ نرضى لعزتّنا ... أن تستقرّ على أعلامها الرقمُ؟
ليس التصعلكُ لفظًا حين تنطقهُ ... تُلقْى عليك ثيابُ الوحل والغُمَمُ
هو الإمارةُ لو أنصفتَ يا قلمي ... هو الصفاءُ الذي يَسمْو به الفهمُ
هو التزاوجُ بين القول نبدعُهُ ... وبين فعل لَهُ في عُمْرنا حُرَم
من تلعنون؟ العنوا من حَرَّفُوا الكلمَ ... من أجل جاه رخيص زفَّهُ عَدَمُ
هم يصنعون من التيجان آلهةً ... ويسجدون لضال إنَّه صَنَمُ
من لحمهم قَدَّمُوا القربانَ واقتنعُوا ... بساقط العيش مُذْ جافتهم النِّعمُ..[1]

وهذه الحملة على تجَّار «الكلمة»، تحمل ضمنًا اعتراف الشاعر بدورها الخطير في التغيير بعد التعبير، وإذا كنا نراه يبدي في أحيان كثيرة إحساسًا متشائمًا بعدم جدواها، وبعدم قدرتها على التغيير أو التأثير في واقعه المتردي، إلا إنه رغمًا عنه، يفاجئنا من حين إلى آخر بالحديث عن حبّه للكلمة، الكلمة الخضراء الوارفة الندية الظليلة، الكلمة الطاهرة النقيّة الأطهر من بلّور الفجر، الكلمة الجسور التي تُباغت أوكار الليل:

«وعشقتُ الكلمة شجرًا.. أفياءً.. ونداوةَ ظلّ..
وعشقتُ الكلمةَ جُلبابًا.. أطهرُ من بلّور الفجر..

(١) السابق، ص٦٠.

تدهَمُ بجسارة أنفاسي أوكارَ الليل..»[١].

ولكن هذا العشق يتبدد فجأة- أيضا- على صخرة الواقع المرير، الذي يحارب الكلمة ويطاردها ويحاصرها، ويعود الشاعر من جديد ليشكّك في قدرة الكلمة على إشباع الفقراء أو الجائعين، ويتمنى لو صارت الكلمةُ خبزًا ورداءً وكفنًا. إنها حالة من التشاؤم المرير تجاه جدوى الكلمة، ولكن إلحاحه عليها، يؤكد ضمنًا، وبما لا يدع مجالاً للشكّ أنه مؤمنٌ بدورها في التغيير، وأنها من أوليّاته:

«لكن الكلمة يا أبتاه تُعذَّبُ في منفى الأحزان..
يتداولها البسطاء..
يتعاطاها الفقراء.. ولا تشبعُ أحدا
يا ليت الكلمة تصبحُ خبزًا ورداء..
بل كفنًا.. فأنا لا املكُ ثمن الكفن المطلوب..
وأفضّلُ أن أوضع في ثوب مرقوع..
لا يطمعُ فيه الحفّار...»[٢].

وعندما يقف الشاعر على قبر «البارودي»، أو يتحدث عن مصرع «المتنبي»، فإن تساؤلاته وأحاديثه تدور حول «الكلمة»، الكلمة الأمانة، والكلمة الخيانة، مما يؤكد على انشغال شاعرنا بدور الكلمة، وإيمانه بأهميتها في التغيير، رغمًا عن كل سُحُب التشاؤم والإحساس بعدم جدواها فهو مثلاً يرى «البارودي» ضحيّة لمن خانوا الكلمة، فاستعدوا عليه الغاصبين، بينما كان شعره يسعى ليرفع منزلة «الكلمة الأمانة»:

«السيف خان أم الكلام؟

(١) ابتسامة في زمن البكاء، ص٨٧.
(٢) السابق، ص٨٨.

من زلّ فاستعدي عليك الغاصبين الجاثمين..
في ذلك اليوم المعج..
وكان صوتُك صاعدًا فوقَ الدرج
يستحضرُ المعنى الفريدَ.. منمقًا من كلّ فج
ليؤمَّ شعرَ العصْر في محرابه
وليرفعَ الكلمات منزلةً فلا تهوى إلى جُبّ التهافت..»[١].

ويظلّ جميل، يتخذ من «الكلمة» نغمًا يعزف عليه ليطابق بين «الكلمة الأمانة» و «الكلمة الخيانة»، وليكشف الدور الرائد والبطولي للبارودي «بالشعر لم تخن الحروف» «يا فارس الشعر المناضل»، في الوقت الذي تحوّلت فيه الكلمة على يد غيره إلى جارية تُغنّي في بلاط الأمراء التافهين، وصارت فيه الضاد قذية العينين، وصار العصر يغصُّ بأشعار فرسان الخنوع، أوصار الشاعر الأفاق فارس عصره:

«الضجَّة الرعناء ترفَعُهُ ليصبحَ خادمًا وملازمًا،
ببلاط (هارون الرشيد)..»[٢].

ولا أدري سرّ إقحام الرشيد هنا، ووضعه في صورة الحاكم الذي يفرغ لأشعار المنافقين والأفاقين، بينما تاريخ الرجل الحقيقي، كما أوردته المصادر التاريخية، يمثّل صورة الحاكم الجاد الظافر الذي ليس لديه وقت للترفه والتسلية، وكان يجاهد عامًا، ويحج عامًا، ويبكي بكاءً مريرًا عندما يعظه أحد الصالحين خوفًا من ربّه ومن يوم لقائه، ولعل شاعرنا تأثر بما هو شائع عن «هارون الرشيد» في «ألف ليلة وليلة»، وهي ليست تاريخًا بحال، فضلاً عن الملابسات التي دارت حول تأليفها، وما دخَلها من هوىً شعوبي وغايات أخرى لا مجال

(١) ابتسامة في زمن البكاء، ص٣٧.
(٢) السابق، ص٤٢.

هنا للخوض فيها.

ويبدو الأمر مشابهًا في موقف الشاعر مع «المتنبي» حيث يراه في بداية الأمر جبانًا هاربًا يقول مالا يفعل، بينما حقائق التاريخ، تفصّل ذلك على نحو آخر، يختلف عما تصوّره الشاعر، فالمتنبي شاعر له تصوّر، ولديه طموح، وكان إلى جانب هذا فارسًا حقيقيًا حارب إلى جانب «سيف الدولة»، ودفع دمه ثمن شجاعته في آخر حياته، وكان هروبه من كافور أمرًا طبيعيًا، فلا يعقل أن يجلس في داره ينتظر الموت أو الحبس أو تحديد الإقامة. يقول جميل في مطلع قصيدته «وأسدل الستار على مصرع المتنبي»؛ مشيرًا إلى هروبه وأنين الكلمات نتيجة لجبنه:

«ولكزتَ جوادَك مضطربًا
فانطلقَ كأجنحة الريّح
وذبحَ قصائدكَ الغرّاء
وفرشتَ الأبياتَ بُساطًا وهربتَ عليه
فتناهتْ أصداءُ الكلمات يئنُّ بها النبضُ المسفوح..
يضجُّ بها الصوتُ المبحوح
صلصلةُ الأسياف وراءك تلعنُ رعديدًا لم يصْمد..
.....
رأوك تفرُّ تدوسُ على صدق الكلمة».

ثم يهجوه هجاءً مريرًا:

«هل ضاع إهابك ولبست إهاب الجبناء
لتعيش على ظهر الكوكب بين الأحياء
وتظل أمير الشعراء؟»[1].

(١) ابتسامة في زمن البكاء، ص٤٥، وما بعدها.

ويلحّ «جميل» في ثنايا القصيدة على جبن «المتنبي»- «لكنك في المعمعة هربت»، ولكنه يستعيده مرة أخرى شجاعًا يقاتل حتى الموت «فلكزت جوادك، عدتَ، خجلتَ، وأنت ترى الأشعار تمرُّ كقتلى دون قتال.. ورجعتَ تقاتلُ، تلقى قدرك..».. واستعادة «المتنبي» الشجاع الصادق الذي يقول ما يفعل، بعد أن قدم شاعرنا الصورة الأخرى تبدو عمليةً شاقةً ومرهقةً للقارئ الذي رسخ في ذهنه وتصّوره جُبن المتنبي وكذبه فيما يقول.

صحيح أن «جميلاً»، تحدث كثيرًا بعدئذ عن صدق المتنبّي، وقارن بينه وبين شعراء عصرنا الذين يبيعون الشعر رخيصًا في سوق عكاظ، ويمتدحون أمير القصر، ويقتلون، ويفترقون، ويختصمون، ويبيعون القول لصوصًا، ولكن الصورة الأولى القاسية، تربض في ذهن القارئ، وتشوه صورة الشاعر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس.

وعمومًا فإن الكلمة في حالات المدّ والجزر تظل رمزًا لغويًا مهمًا وحديثًا سيّالاً عبر قصائد «جميل عبد الرحمن»، تحمل رغبته الملحّة في تغيير الواقع، ونقله إلى مستوى أفضل وأكرم، أيًا كانت الصورة التي جاءت من خلالها، وأيا كان الشكل الذي بدت فيه.

(٥)

لعل «جميل» أكثر زملائه استدعاءً للرمز التاريخي في أزمانه المختلفة بدءًا من أول الخليقة والتاريخ المصري القديم، حتى التاريخ المصري الحديث، مرورًا بالجاهلية والإسلام، وما حمله الخيال من رموز أسطورية عربية وأجنبية، إن قارئ شعره يرى كمًّا هائلاً من الرموز التي تحمل رؤى شعرية، قد يوفق في بعضها، وقد يبدو بعضها غريبًا وبعيدًا عن توصيل الرؤية وتحقيق التفاعل

معها.

هناك مثلاً، قابيل شقيق هابيل، ونوح، ويوسف، وزليخة، وموسى، ويحيى، وسالومي، ويهوذا، وهناك أيضًا من التاريخ المصري القديم: ملكة إخميم، وتحتمس، ورمسيس، ورع، وآمون، وأتوم، ومين، وإيخو، والهكسوس،... إلخ.

وهناك كذلك من التاريخ العربي القديم: الزير سالم، والبسوس، وجساس، وهجرس، وزرقاء اليمامة، وزنوبيا، والزباء، وتأبط شرًا..، وهناك في التاريخ الإسلامي: عام الردة وعام الرمادة، وأبو ذر، وصفين، وهارون الرشيد، والمتنبي، وابن لقمان، ولويس التاسع، ... وهناك من رموز الخيال الأسطوري: شهر زاد، والسندباد، وهيدز... إلخ.

وهذه الرموز لا تشكّل إحصاءً لما يضمّه شعر «جميل»، ولكنها نماذج تمثّل للكمّ الهائل الذي يستدعيه في ثنايا شعره، وينطلق به للتعبير عن رؤيته وأفكاره، ولا نستطيع أن نتوقف عند كل هذه الرموز، ولكننا نكتفي ببعض النماذج لنرى مدى توفيق الشاعر في التعامل معها.

وبصفة عامة، فإن الرموز التي يستدعيها الشاعر تدور في دائرة التعبير عن الهمّ الوطني القومي، سعيًا لاستنهاض الهمم، وبعثًا لروح المقاومة والصلابة والصمود وسط طوفان التردّي والسلبية والانهزام.

وقد وُفّق الشاعر في استدعاء رموز عديدة لتحمل الرؤية الشعرية في توازن فني معقول، يمنح القارئ المتعة ويحّرك ذهنه لاستيعاب الحدث والفكرة شعريًّا ووجدانيا.

ولعل قصيدته «رسالة إلى أبي ذرّ الغفاري»، من أفضل القصائد في هذا السياق، فأبو ذر- رضي الله عنه- يمثّل نموذج الباحث عن الحق، لا يثنيه ترهيب ولا يقعده ترغيب، وهو في كل الأحوال يمثّل وجه الصدق الذي لا

يُمارى ولا يُخاتل.

والجديد في القصيدة أن الشاعر يقدّمُ أبا ذرّ صورةً إسلامية صافية، دون أن يعبث بها، كما فعل الشعراء اليساريون، الذين جعلوا أبا ذرّ يرفع راية المنجل والمطرقة، ويغدو ماركسيًّا أكثر من الماركسيّين، ثم أخذوا منه الجانب الذي يبحث عن العدل في مجال المال فحسب، ونسو الجوانب الأخرى التي تربطهُ بعقيدة التوحيد ونبي الإسلام ﷺ، وتشريعات القرآن الكريم.

إن شاعرنا يقدم أبا ذرّ من خلال صورته المتكاملة، بوصفه صحابيا جليلاً جاء من نسيج رسالة شاملة ومتكاملة، تعمّ البشر والحياة بمنهجها وتشريعاتها، ولذا فإن الشاعر يراه نموذجًا صالحًا للاستدعاء كي يحتذيه المعاصرون في الدفاع عن الحق، وقول الصدق:

«ذرّت صحراءُ التيه على وجه الضالين
غبارَ الزَّمن المسعور..
فاسترجعنا في لحظات الحسرة.. بعضَ ملامح
وجه الصدق..».

ويؤكد هذا المعنى مرةً أخرى، بأنّ الحاجة إلى أبي ذرّ ماسةٌ في أيامنا الصعبة، وبخاصة أن النبي ﷺ قد شهد له بالصدق والإخلاص:

«فما أحوج أيّامي المنتحرة بالإفك المجنون إليك..
يا من ناداك الصادق يوما..
ما حملت هذي الغبراء..
وأظلّت تلك الخضراء
أصدق من لهجتك ومنك..»[1].

ويسترسل الشاعر في تعديد صفات أبي ذر ومواقفه التاريخية ويربط بينها

(١) ابتسامة في زمن البكاء، ص٨٥ وما بعدها.

وبين واقعنا المعاصر، بصورة أو أخرى، ولكنه ينزلق أحيانا إلى بعض المواقف التي لا يسوّغها مسوّغ، وتدل على نقص المعلومات أو عدم الوعي بآداب التناول لبعض الشخصيات التاريخية الإسلامية، فقد وصف «معاوية بن أبي سفيان» -رضي الله عنه- بالمأفون، وهو وصف لا يليق بصحابي كان من كتّاب الوحي، مهما كان الخلاف حول صراعه مع عليّ -رضي الله عنه- أو مع غيره من الصحابة والمسلمين.

كذلك فإن توجيه اللعنات إلى قصر معاوية وإطلاق الأوصاف الذميمة عليه، بما يوحى بانسحابها على معاوية نفسه تدخل في السياق ذاته أيضًا:

«يا قصر معاوية الشامخ..
ملعون هذا المتلاف
مرجوم بدموع الفقراء..»[1].

وإذا كان الشاعر قد استثمر رسالته إلى أبي ذر استثمارًا فنيًّا جيّدًا، فإنه يبدو لي، قد أخفق في عملية الاستثمار الفني هذه، عندما استدعى بعض الرموز التي تحدّثنا عن الصراع العربي/ العربي، دون أن ينبّه، أو تحمل رؤيته رفضًا قويًا أو استنكارًا شديدًا لمحنة الاقتتال بين الأشقاء، بل إنه يحاول أن يناصر فريقًا على فريق من خلال تصوّر يعتقد بأن الطرف الذي يناصره يمثل الإيجابية المطلوبة في زمننا وعصرنا، ولعل شخصية الزير سالم، وشخصية الزبَّاء من خير الأمثلة في هذا السياق، فالزير سالم في قصيدته «الزير سالم يبحث عن شاطئ»، يتحرك بفكرة الثأر التي تشفى الغليل وفقًا لمفهوم اجتماعي متأصل وموروث:

«طلبُ رأسه..
لتسكن العظامُ في قبورها..
وتهجعَ الجماجم التي تُطاردُ العيون في المنام.

(١) السابق، ٩٠/ ٩١.

ويعرفُ الأناس بَعْدَها الهدوءَ والأمان.. والسلام»[١].

والزباء في قصيدته (وصية الزباء الأخيرة)، تسعى للأخذ بثأر عمها- الذي قتله «جذيمة الأبرش»- فتنتهز فرصة قدوم جذيمة لطلب زواجها، وتأمر جواريها بأن يكتّفْنهُ بنطع ويجلسنه وتكشف له عورتها، ثم أخذت في تقطيع عروقه، ويظل الدم يشخب منه حتى مات، ولكن «عمرو بن عدي» ابن أخيه يدبر مكيدة للأخذ بثأر عمه، ويتقرب إلى «الزباء»، سعيًا لقتلها، وعندما يُحكم خطَّته تمصّ خاتمها المسموم لتموت بيدها لا بيد عمرو تطبيقًا لمقولتها المشهورة: «بيدي لا بيدك يا عمرو ولا بيد العبد»:

«بيد أشربُ السمَّ لا بيديْك،
ولا بيد العبد هذا المكير الذي جَدَع الأنف،
حتى تحين المواجهةُ الحاسمةُ..»[٢].

وإذا كان شاعرنا يحاول أن يلفتنا إلى ضرورة المبادأة والمبادرة بالبحث عن الحق الضائع، والثأر القديم، من خلال الصراع العربي/ العربي، فقد كنّا نأمل أن يفرد أشرعته بحثًا عن رموز أكثر غنى وإفادة وفنًا.

لقد أسرف الشاعر على نفسه وعلينا حين أصرّ مثلاً أن يصوّر مشهد الإغراء الذي مثلته «الزباء» وهي تقطع أوردة «جذيمة الأبرش» لتقتله، حيث وصف عورتها وصفًا دقيقًا نقله من الإغراء إلى الفجاجة والقبح، بل إنه أوردَ على لسان الزباء أنها تستعمل الموسى في إزالة شعرها الزائد، وهو مالا عهد للمرأة به، أو لا تستعمله أصلاً، فجاء المشهد غريبًا ومزيفًا، فضلاً عن كونه بدا مقحمًا لغير ضرورة فنية:

[كشفتُ له عَوْرَتي

---

(١) ابتسامة في زمن البكاء، ص٥.

(٢) السابق، ص٩٨.

والنباتُ الكثيفُ المغطَّى لها فاشيًا كَسَواد الحداد..
ليس عن قلّة في المواسي ولا ندرة في الأواسي
ولكنّه الحزنُ أَعوادُ لبلابة تتسلَّقُ في ردَهَات الصقيع بقلبي الشريد..
أنت صرت رهين غبائك ياسيّدي الهمجي..
فلمن تَحْلق الموسى هذا النبات، هذه الشعيرات، هذا الزغب..
ألقاتل عمّي الذي جَعَل اليتم في معْصَمي كسوار الحديد؟][1].

ومهما يكن من أمر، فإن الرمز التاريخي، قد حمل رؤية الشاعر، ونهض بها في جوانب عديدة، تعوّض الكثير من السلبيات التي بدت في استدعاء بعض الرموز، أو غرابتها وبعدها عن ذهن القارئ العادي[2].

(٦)

التضمين من الخصائص الفنية التي تميّز شعر جيل السبعينيات، وقد يصل في بعض أطواره إلى التناص، حيث يمتزج النصّ الغيري بالنص الشعري، لدرجة أن يصير النصان نسيجًا واحدًا، يسقط الثاني بدون الأول، وجميل عبد الرحمن، أكثر من التضمين الأدبي بصورة توازي إكثاره من الرمز التاريخي، ممّا يَدُل على سعة اطلاعه، وتنوّع ثقافته.

والتضمين عند «جميل» يشمل أنواعًا كثيرة، منها القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والشعر، والأمثال، والأقوال المأثورة عن بعض الشخصيات الواردة رمزًا أو سيرة.

---

(١) السابق، ص١٠٤.

(٢) انظر مثلاً: ابتسامات في زمن الدموع، ص. ١٤، حيث أورد بعض الرموز اليونانية القديمة مثل: أوليس وكاليبو..

وفي مراثيه بصفة خاصة، يضمّن النصّ أسماء مؤلفات المرثي الشعرية والنثرية، كما فعل بوضوح مع صلاح عبد الصبور مثلاً.

وقد يرتقي التضمين إلى التناص، وذلك عندما يستخدم الآيات القرآنية على وجه التحديد، فهو لا يقتبس الآية اقتباسًا مباشرًا، بقدر ما يأخذ منها المعنى الذي يشير إليها، ويدخله في نسيج النصّ، يصبح جزءًا رئيسًا لا يمكن الاستغناء، وقد ورد التناص في مواضع عديدة، مها قوله: «فالليل الحالك كم عسعس»[١].المأخوذ من قول الله تعالى: ﴿ وَٱلَّيۡلِ إِذَا عَسۡعَسَ ﴾[٢]. ومنها قوله:

«وأنا لست (يوسف) لكنني عاجز عن مجاراة حسنك، سيان عندي تقدّين مني قميص البراءة.. من دُبُرٍ هاربٍ منك، أو قُبُلٍ.. مُعْرضٍ عنك، لا ترجميني بذنبي»[٣].

وهو مأخوذ من قوله تعالى: ﴿ قَالَ هِيَ رَٰوَدَتۡنِي عَن نَّفۡسِيۚ وَشَهِدَ شَاهِدٞ مِّنۡ أَهۡلِهَآ إِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن قُبُلٖ فَصَدَقَتۡ وَهُوَ مِنَ ٱلۡكَٰذِبِينَ ٢٦ وَإِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن دُبُرٖ فَكَذَبَتۡ وَهُوَ مِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ ٢٧ فَلَمَّا رَءَا قَمِيصَهُۥ قُدَّ مِن دُبُرٖ قَالَ إِنَّهُۥ مِن كَيۡدِكُنَّۖ إِنَّ كَيۡدَكُنَّ عَظِيمٞ ٢٨ ﴾[٤].

ومنها قوله:

«وأسير أسائل عن (نوح) في غابة الليل.

---

(١) أزهار من حديقة المنفي، ص٢٠.

(٢) سورة التكوير: ١٧.

(٣) أزهار من حديقة المنفي، ص ٣١.

(٤) سورة يوسف: ٢٦- ٢٨.

يصنع للغارقين سفينة حب.. تعيد
الحياة لشط بعيد المزار»[١].

وهو مأخوذ من قوله تعالى: ﴿ وَٱصۡنَعِ ٱلۡفُلۡكَ بِأَعۡيُنِنَا وَوَحۡيِنَا وَلَا تُخَٰطِبۡنِي فِي ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓاْۚ إِنَّهُم مُّغۡرَقُونَ ﴾[٢].

وقد يبقى التضمين مجرد اقتباس عادي كقوله: «يخلع بالدّوىّ (فؤاد أم موسى)»، وهو مأخوذ من قوله تعالى: ﴿ وَأَصۡبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَىٰ فَٰرِغًاۖ إِن كَادَتۡ لَتُبۡدِي بِهِۦ لَوۡلَآ أَن رَّبَطۡنَا عَلَىٰ قَلۡبِهَا لِتَكُونَ مِنَ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ ﴾[٣].

أما الحديث الشريف، فلا نجد له حضورًا كبيرًا، ويكتفي الشاعر باقتباسه كما فعل في «رسالة إلى أبي ذرّ»، حيث يشير إلى حديثين شريفين للرسولﷺ أحدهما الحديث الشريف حول أبي ذر الذي يمشي وحده ويموت وحده، ويبعث وحده[٤].

بيد أن تضمينه بالشعر يبدو له الحضور الأكبر، وبخاصة للشعراء القدامى، وهو في معظم صوره يظل مجرد اقتباس يمكن فصله عن السياق، مثل قوله:

ودّعْتُها لفراق فاشتكتْ كَبدي إذْ شبكت يدها من لوعة بيدي
فكان أوْلُ عهد العين يومَ نأتْ بالدمع آخر عهد القلب بالجَلَد
جسَ الطبيبُ يدي جهلاً فقلتُ له إنَّ المحبةَ في قلبي فخلّ يَدي»[٥].

والأبيات المقتبسة للشاعر «ديك الجن الحمصي»، وعلى هذا النحو يقتبس

---

(١) أزهار من حديقة المنفي، ص٩٨.
(٢) سورة هود: ٣٧.
(٣) سورة القصص: ١٠.
(٤) ابتسامة في زمن البكاء، ص ٩١ – ٩٢.
(٥) تموت العصافير، لكن تبوح، ص١٤.

أبياتا وأنصاف أبيات من البارودي، والمتنبي، وأمل دنقل وغيرهم[١].

ونادرًا ما يرتقي التضمين بالشعر إلى التناص، حيث يصوغ بعض أبيات الشعر القديم من خلال رؤيته المعاصرة، كما في قوله:

«جنت الأيدي شوكَ العدم..

جرح الندم..

وأمرتهمو أمري لكن ما عرفوا النصحَ بمنعطف الرؤيا..

إلا في ضحوة يومي المفجوع المصروع..»[٢].

وهو مأخوذٌ من قول الشاعر القديم:

أمـــرتهم أمـــري بمنعـــرج اللّـــوى فلم يستبينوُا الرُّشْدَ إلا ضُحَى الغَـد

وبالنسبة للأمثال، فقد رأينا من قبل القول الذي صار مثلاً على لسان «الزباء» وهي تتعرض للخطر: بيدي لا بيدك يا عمرو ولا بيد العبد»، ويكاد يكون هذا المثل هو الوحيد على امتداد أشعار جميل عبد الرحمن كلها[٣].

أما الأقوال، فحظها قليل أيضًا، في مجال التضمين، ولا تلعب دورًا فنيًا كبيرًا بحكم ندرتها، وقد ورد معظمها في قصيدة «رسالة إلى أبي ذرّ»[٤].

وبعد:

فإن «شعر جميل عبد الرحمن»، يعبّر عن رؤية مشتركة لجيل السبعينيات، الذي أهمّته قضية الوطن والأمة، قبل همومه الخاصة والشخصية، وراح يجتهد في ذلك التعبير بما أوتي من قدرة فنيّة تمثلتْ في ذلك التنويع الخصب والمثمر في الشكل الفني، ما بين التزام بالتقاليد الموروثة، وتطوّر مقبول صنعته طبيعة

(١) انظر مثلاً: ابتسامة في زمن الدموع، ص٤، ٤٥، ١٠٨، ١٢٧.

(٢) تموت العصافير، لكن تبوح، ص٤٥.

(٣) ابتسامة في زمن البكاء و ٩٨.

(٤) ابتسامة في زمن البكاء، ص٨٨ وما بعدها.

العصر والتراكمات المعرفية دون إخلال بالثوابت والأساسيات.

لقد جاء شعر جميل أغنية طويلة تشهق بدموع الوطن وتنوح على ما فقده، وتترجم بصدق وإخلاص ما يعتمل في داخله من أحلام ومال وطموحات.

حديث الوردة.. حديث النار

[النار بأعراقي مستعرة
أوردتي الثلجية صرت وردة
أهداب الليل أراها تتفتح
عن أكمام الصبح الممتدة]

«حسين علي محمد»

(١)

«حسين علي محمد» (١٩٥٠ - ..)، واحدٌ من أهم شعراء السبعينيات، الذين حملوا رؤية صافية نقيّة، تنبع من فهم واع لهوّية الأمّة وشخصيتّها، وتحرّكوا من خلال تصّور واثق يؤمن بقيمة الفنّ ووظيفته في مخاطبة المشاعر والأفئدة، وتجييش العواطف والأحاسيس بما يجعل المتلقّى، قارئًا أو مستمعًا، شريكًا في العمل الفني بالاستجابة والتفاعل، وليس مجرد مشاهد لا يفهم أو لا يدري ما يقال أو يُتلى أو يُقرأ.

إن «حسين علي محمد» شاعرٌ ينتمي إلى الرّيف المصري، وقد ظل وفيًّا لهذا الريف منذ مولده وحتى اليوم، يعيش مع أهله وناسه، همومهم وآمالهم، دون استعلاء عليهم أو تنكّر لهم، فهو واحد منهم يغني أناشيدهم ويُنشد أغانيهم، دون أن تستهويه أضواء العاصمة، أو تخلعه من جذوره، أو تجعله يبيع هويته في سوق الرق الفكري، الذي يشتري الباحثين عن الشهرة بأبخس الأثمان، وأرخص القيم.

ظل «حسين» في يبلدته الصغيرة «ديرب نجم» بمحافظة الشرقية، يقرأ ويدرس ويعمل ويقرض الشعر، حتى استطاع بموهبته وخبرته ومثابرته أن يفرض أدبه وإنتاجه على معظم الصحف والدوريات التي تصدر في العاصمة، وبقية العواصم العربية، وأن يكون واحدًا من شعراء زماننا الذين يقدمون شعرًا عذبًا وجميلاً، يذهب بطعم الحصرم الذي نتجرعه- بالقوة والإرهاب- عبر الوسائط الإعلامية والأدبية، لنفر من الطغاة الذين ظنوا السخف الذي يقولونه أو يكتبونه شعرًا وأدبًا، وذهبت بهم الصلافة والغرور إلى الحّد الذي تصوّروا معه أنهم أتوا بما لم يأت به الأوائل، وأنهم أحدثوا تطورًا غير مسبوق وَصَلَ

بالشّعر العربي إلى ذروة لم يصل إليها أحد من الغابرين! وهيهات أن يكون هذا الأمر صحيحا، إذّ لو كان كذلك، ما أعرض عن كلامهم الناس، ولا وقفوا منه موقف «الأطرش في الزفة»، ولكن الآلة الإعلامية الرهيبة تعمل على قلب الحقائق، وتوهم بالباطل بما لا أساس له في الواقع.

على كلٍّ، فإن «حسين» قد نمى موهبته الشعرية من خلال دراسته النظامية التي وصلت به إلى الحصول على درجة الدكتوراه عام (١٩٩٠)، وإن كنت أرى أن ثقافته الحقيقية قد نمت وتبلورت من خلال قراءاته ومتابعاته الأدبية والثقافية خارج «الدرس النظامي»، فالتثقيف الذاتي – فيما أعلم – كان وراء ذلك الوعي العميق الذي يظهر عبر قصائده وأشعاره، بأبعاد التراث الإسلامي الناصع، والواقع الراهن؛ بملامحه المأساوية المتردية، والحلم الجميل بمستقبل أفضل من خلال تتبع ما يجري في الدنيا، وتتبع ما لدى الآخرين من مميزات التفوق والقوة والبناء.

نحن إذن أمام شاعر يملك نضج الرؤية الحضارية على المستوى الفكري، حيث يلتقي الماضي والحاضر والمستقبل في وجدانه وعقله وخياله، وهو بهذا يستطيع إذا أنشد أن يقدم لنا شعرًا ذا قيمة، وذا أصالة أيضا، فضلاً عن «الكم» الكبير الذي نشره وكتبه من القصائد والمسرحيات.

نشر «حسين علي محمد» مجموعةً من الدواوين أو المجموعات، بعضها بالجهد الذاتي (بطريقة الماستر)، وبعضها عبر أجهزة النشر الحكومية، وأيضا، فإن لديه أكثر من مسرحية ومجموعة لم تنشر، وإن كان قد نشر بعض قصائدها في صحف ودوريات محلية وعربية متعددة. ومن المجموعات التي نشرها بجهده الذاتي «السقوط في الليل» عام ١٩٧٧م، وساعده في نشرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق، أيضا نشر بجهده الذاتي مجموعته «أوراق من عام الرمادة» عام ١٩٨٠م ضمن دورية «أصوات» التي كان كان يصدرها في الشرقية مع فريق من

زملائه الشعراء والفنانين التشكيليين، وهي أسبق من الدورية الأخرى التي صدرت بالاسم نفسه بوساطة فريق آخر في القاهرة.

وضمن سلسلة كتاب «المواهب» التي كان يصدرها قطاع الآداب بوزارة الثقافة نشر الشاعر ديوانه «شجرة الحلم» بمقدمة للدكتور علي عشري زايد، عام ١٩٨٠.

ومن المجموعات الأخرى المخطوطة التي لم تنشر بعد: «تجليات الواقف في العراء» و «زهور بلاستيكية» و «من دفاتر العشق»، وله أيضا مسرحيتان مخطوطتان، هما: «بيت الأشباح» و «الحاجز الرمادي»، وكان قد أصدر من قبل مسرحيتين هما: «الرجل الذي قال»، و «الباحث عن النور».

وإلى جانب ذلك فهناك بعض الدراسات الأدبية التي نشرها الشاعر مثل «البطل في المسرح الشعري المعاصر»، وصدر في القاهرة عام ١٩٩١م، و «القرآن.. ونظرية الفن»، وصدرت طبعته الثانية عام ١٩٩٢، وما زال الشاعر ينشد شعرًا ويكتب دراسات، ومقالات تدلّ على أصالة وعيه العميق.

(٢)

من يقرأ شعر «حسين علي محمد»، يستشعر أنه بإزاء شاعر له شخصيته المتفردّة في الأداء الفنّي والرؤية الشعرية، صحيح أننا نستشعر ملامح التقليد في البدايات –وهذا أمر طبيعي– ولكن مرحلة النضج قدّمتْ لنا شاعرًا يمتلك الأداة التي يستخدمها بتميز ليعبّر من خلالها عن رؤيته الصافية وحلمه الخاص.

في البداية بدا الشاعر معجبًا بمجموعة من شعراء التجديد المعاصرين أمثال بدر شاكر السيّاب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور، وقد رثى السيّاب عند وفاته بقصيدة جيّدة، ولكن تأثره الواضح ارتبط بالشاعر صلاح

عبد الصبور، ولعل ذلك يرجع إلى شهرة الأخير في مطلع حياة حسين الشعرية، وإلحاح أجهزة الإعلام آنئذ على نشر شعره وأخباره، ومن ناحية أخرى، فلعل العامل الجغرافي كان من وراء هذا التأثر، حيث ينتمي الشاعران إلى محافظة واحدة، هي محافظة الشرقية؛ ولعل أبرز نماذج التأثر تبدو في قصيدة حسين التي عنوانها «أربع صفحات من مذكرات أبي فراس» التي نشرها في مجموعة «السقوط في الليل»، ويقول في مطلعها:

«أعودُ من بلاد الثلج والضبَّاب والرُّوى المهمومهْ
وقلبي الصغيرُ وردةٌ حمراءْ
تَنزُّ بالدّماءْ
أعُودْ
وليتني ما عُدْت ياصحابْ
فهاهي الوجوهُ معتمةْ
لم تبتسمْ لعودتي.. بالحبّ والضيَّاءْ
وهاهُم الصغارُ في الأركان نائمون..
يحلمون أن تقومَ فوق أركان المدينة المهدّمةْ
مدينةٌ جديدهْ
مدينةٌ سعيدةْ
لا يصدمُ الصغارَ منها منظرُ الدماء والأشْلاَء»[1].

وإذا كنّا في هذه القصيدة نستشعر صورًا عديدة تذكرنا بقصيدة «صاحب الوجه الكئيب» خاصة، فإن قصيدة حسين تقودنا بصفة أخص إلى قصيدة «صلاح عبد الصبور» الشهيرة، التي عنوانها «الخروج» وفيها يستلهم هجرة الرسول ﷺ من مكة إلى المدينة، ليعبر عن تجربة شخصية مرّ بها، ويقول في أحد

(١) السقوط في الليل، ص ٣٦.

مقاطعها:

«لو متُّ عشتُ ما أشاءُ في المدينة المنيرهْ
مدينة الصَّحْو الذي يَزْخَرُ بالأضواءُ
مدينةَ الرؤى التي تشرب ضوءا
هل أنت وهمٌ واهمٍ تقطَّعَتْ به السُّبُلْ؟
أم أنت حَقّ؟
أم أنت حَقّ؟»[1].

ولسنا هنا في مجال المقارنة والتقويم بين الشاعرين، ولكننا نشير إلى بدايات الشاعر التي تكون عادة أقرب إلى التقليد والتأثر بالآخرين، منها إلى الاستقلال والذاتية الصرفة، وهو ما صنعه الشاعر فيما بعد، رؤيةً وأداةً. والحديث عن رؤية الشاعر وأبعادها يقتضي مجالاً أرحب، ولكننا نشير إليه هنا باقتضاب، لنؤكد على ما يمكن تسميته «بالواقعية المثالية»، حيث ينطلق الشاعر من واقعه ليطلب المثال وفق تصوّر واضح، لا غموض فيه ولا التباس ولا التواء.

وهذا الواقع الذي ينطلق منه؛ هو واقعه اليومي المعيش على المستوى الشخصي ومستوى الأمة. وإن كان ما يجري للأمة ويعصف بكيانها وحضارتها وتاريخها ومستقبلها يمثل العنصر الأغلب والأعم والأكثر أهمية. قليلةٌ هي القصائد التي تنضح بالهّم الشخصي، وقليلة هي الأشعار التي تقدم لنا معالم خاصة في حياة الشاعر تشغله أو تمنعه عن التفكير في واقع الأمة ومأساتها؛ إنه شاعر يعيش لأمته، وينسى نفسه إلاّ في حالات قليلة يمكن عدّها على الأصابع، بل إنه يوظّفُ تجاربه الشخصية لتكون معبرًا يصل إلى واقع الأمة أو صدى لواقع الأمة.

من تجاربه الشخصية القليلة التي استأثرت بهمّه الذاتي، رثاؤه لأبيه الذي

(١) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ص٢٣٧.

فقده وهي مرثية قصيرة محكمة يبدو فيها الرضا بالقدر والتسليم بالقضاء، مع الإحساس الحاد بالفقد:

«.. وهل يَسْمعُ الشيخُ صوتَ الرياح
بوادي الفَنَاءْ؟
أيافَرَس الموت أقْبلْ
وطِرْ بي
ودَعهُ هنا نائمًا مُسْتريحًا
وألق عليه الرّداءْ».

وبصفة عامة فإن التجارب الذاتية تدور غالبًا حول الرثاء للأحبة والأصدقاء والشعراء الذين ارتبط بهم عاطفيًا وفنيًا، ومن خلالها يبث شجنه، ويومئ ضمنًا إلى الهمّ العام الذي يؤرقه ويضنيه، والذي ينفرد بالساحة الشعرية للشاعر، ويفرض ملامحه عليها وعليه أيضًا، كما نرى في قصيدته «الحصار يليق بالشاعر» حيث يصير الشاعر «مجرد فرض في ذاكرة الطين»!:

«في الشارع يقفُ السّمسارْ
في النافذة المخبرُ
في الذاكرة بقايا النارْ
كيف تخاطبكَ الأشجارْ
تستوقفُكَ الأحجارْ
يا رَجُلَ الأقدارْ
- أنت مُجَرَّدُ فَرض في ذاكرة الطين
وقبْرك محفورٌ في الأشعارْ».

ولعل هذه القصيدة القصيرة تجمع عناصر رؤيته في ذلك الصراع غير المتكافئ بينه وبين قوى الشرّ العاتية المتمثلة في «السّمْسار» رمز الانتهازية

والميكافيللية والكسب بلا تعب، والمخبر، رمز السلطة والحصار والملاحقة، ونتيجة الصراع واضحة سلفًا، حيث إنها محسومة لصالح الجبهة التي يقودها السمسار والمخبر. أما الشاعر «رجل الأقدار» فمصيره إلى القبر، وبالرغم من أن القصيدة تومئ إلى ملامح المقاومة والوقوف ضد التيار من خلال «بقايا النار» و «الأشجار» - وسنرى فيما بعد دلالة النار على صورة المقاومة والتطهير والأمل- فإن «الأحجار» بكل ما ترمز إليه من صلادة وقسوة وفقدان للإحساس تعطي ملمحًا مأساويًا يكرّس الهزيمة والموت!! مما يعني واقعية الشاعر ومثاليته في آن واحد.

وللإنصاف، فإن الشاعر على مدى تجربته الشعرية، يمتلئ بالأمل الذي يومض في أشعاره بالرغم من قتامة الواقع المحيط، الذي يتبدى عبر تفاصيل الحياة اليومية والأحداث السياسية والاجتماعية، وظل يحلم بهذا الأمل إلى عهد قريب، ولكنه فيما يبدو، وصل مؤخرًا إلى درجة الاقتناع باليأس وعدم الجدوى، لأنه يرى ما حوله ينبئ عن الهزيمة، ويتحدث عن الموت. ولا بأس أن نورد نموذجًا للأمل الذي كان يداعب خيال الشاعر باستمرار طوال فترة غير قصيرة، ظلّ يحلم فيها إلى درجة اليقين بقدوم السلام والأمان:

«لن أضْربَ في أرجاء الوَهْم الحيرانْ
سأعودُ لداريَ فرحًا
وستُفْرخُ أطيارُ الحبّ على نافذتي
وستشدو:
عمَّ الكونَ سلامٌ وأمانْ
عم الكونَ سلامٌ وأمان»[1].

وإذا كان هذا الحلم يبدو «طوباويًا» ساذجًا، ينقض ما أشرنا إليه من قبل

(١) من قصيدة «هموم شاعر إشبيلية العاشق».

عن «الواقعية المثالية» لدى الشاعر، فإنه في قصائد أخرى يتشكل وفقًا لقانون التضحية والفداء، وهو يعلن عنه بخطابية مباشرة:

«أقفُ وأحميك من السّفْلة والأوغادْ
وأقدم عمري قربانًا
حتى ترتسمَ على أوْجُه أطفالك
بسماتُ الأعْيَادْ
ويظلُّ الشّعْرُ رسولاً للإيمانْ
سيفًا في الأرزاءْ
أنزفهُ كلّ صباح ومساءْ
من أجل بنيك الفقراء الشرفاء[1].

وفي كل الأحوال، فإن الهّم العام يظل يؤرق الشاعر، ويحضر أمامه في شتى المناسبات التي تجعله يحمل الأمة في حنايا صدره، يهتف لها، ويغني جراحاتها، ويأمل في غدها الجميل، قد تحزنه هموم آنية، فتضيق أمامه جسور الأمل، وتسودّ الرؤية، ولكن الأمل يظل قائمًا في أكثر من صورة يجسدّها بصفة عامة إحساسه الحاد بضرورة الحركة نحو الأفضل والأنقى والأصفى.

ثمة ملمح آخر للرؤية الشعرية لدى «حسين علي محمد»، يتمثلُ في تجاوز الدائرة الوطنية و القومية إلى الدائرة الإسلامية، حيث يعاني المسلمون ألوانًا عديدة من القهر والعسف والطرد من بلادهم، وتطهيرهم منها بعد مذابح دامية بشعة ورهيبة، وغير مسبوقة في العصر الحديث.. كما يحدث في «البوسنة والهرسك» مثلاً. والشاعر لا ينسى في غمْرة همومه ما يجري هناك لإخوانه المسلمين، الذين تآمر عليهم أعداء الإنسانية، وأشرار الأرض، وخذلهم

(١) ختام قصيدة «وشم على ذراع مصر».

المسلمون وصمتوا على ما يحدث لهم[١].

في قصيدته «صهيب ينادي: وا معتصماه!» التي يهديها إلى سراييفو المحاصرة، يوجز مأساة المسلم المعاصر، الذي تتناوبه الأرزاء، يزري به الأعداء، ويعيش حالة بؤس وانفصام لا مثيل لها في تاريخه، ويستخدم الشاعر المقطع القرآني في قوله تعالى أول سورة الروم: ﴿ الٓمٓ ۝١ غُلِبَتِ ٱلرُّومُ ۝٢ فِيٓ أَدۡنَى ٱلۡأَرۡضِ وَهُم مِّنۢ بَعۡدِ غَلَبِهِمۡ سَيَغۡلِبُونَ ﴾ لتقديم المفارقة في الواقع الإسلامي الراهن، وبدلاً من أن يكون الحكم هو «هزيمة الروم» غُلبت على البناء للمجهول)، يجعل الشاعر الحكم معكوسًا (غَلَبَتْ = على البناء للمعلوم)، ويسرد ما تفعله الروم (رمز الإجرام الغربي المعاصر) بالمسلمين في سراييفو أو البوسنة والهرسك، ويكثّف الشاعر المفارقة من خلال الإشارات التاريخية إلى الماضي حيث كان المسلمون يَغلبُون، وكانت جيوشُ محمد ﷺ تحقق انتصاراتها في كل مكان، وكان يستنجد بها كل مظلم مقهور وخائف:

«مشى الرُّومُ فوق جبينيَ هَذَا المَسَاءْ
وداستْ خيولُهم بالسنابك وجهَ الضيّاءْ
وكان «صهيبْ» ينادي
جيوش محمَّدْ
فلم تُرجِّعُ الريحُ حتّى الصَّدى
وضَاع النِّداءْ
وظلّى تجمَّدْ
فلا الأفْقُ تعلوهُ رايةُ أحمدْ

(١) انتهت حرب البوسنة في منتصف التسعينيّات من القرن العشرين، وقد تم تحرير هذا الكتاب في أثناء اشتعال الحرب!

ولا الخيلُ خَيْلي
ولا الظلُّ ظليّ!».

ومع اسوداد الواقع الراهن، وسوءاته، العجز أو الإحباط الذي يتبدى في مقاطع القصيدة، فإن الشاعر في المقطع الأخير تراوده الآمال التي يراها بعيدة، ولكنه يتساءَلُ عنها في لهفة ولوعة وسخرية:

«هل تضحكُ الأَيَّامُ للوجْه الحزينْ؟
هل تعرفُ المخدوعةُ الحسناءُ
أكْثر منْ حَصَاد التُّرَّهاتْ؟».

وهكذا فإنَّ مأساة المسلم المعاصر، ليست قاصرةً على إقليم بعينه، ولكنها حالة عامة تشغل الشاعر في سياق عام، يمثل محورًا مركزيًا في بصيرة الشاعر، وإن تعددت الملامح وزوايا الرؤية.

(٣)

ويعنينا الآن أن نتوقف لدى بعض الملامح الفنيَّة التي اتسم بها شعر «حسين علي محمد»، لأن تناول هذه الملامح كافة، مسألة تحتاج إلى وقت طويل ومساحة أكبر لا تتفق مع غاية هذه الدراسة وهي التعريف بالشاعر في إطار أقرب إلى التركيز والوقوف عند الأساسيات الفنيَّة أو الشعرية في نتاجه.

ويمكن أن نجمل الملامح الفنية عند حسين علي محمد في توظيف الرمز، وشكل القصيدة، ومعالجة القصة الشعرية للأطفال.

والرمز في حالة شاعرنا يمكن أن نطرحه في إطارين: رمز الشخصية والمكان والحدث، ورمز اللغة.

وبالنسبة لرمز الشخصية والمكان والحدث، فقد أكثر الشاعر منه، وبخاصة

الرموز التاريخية التي تضرب في أعماق التاريخ العربي والإسلامي، واتخذ منها معبرًا للحديث عن الهموم العامة والخاصة،

وبالرمز التاريخي صار شعر الشاعر أقرب ما يكون إلى إعادة صياغة التاريخ من خلال الواقع، أو صياغة الواقع من خلال التاريخ، وعمومًا فإن المساحة التي يغطيها الرمز واسعة وعريضة وبخاصة في المراحل الشعرية الأولى، وأيضًا المعاصرة للشاعر، إن مجرد ذكر بعض الرموز أو الإشارة إليها تنبئنا عن مدى اهتمام الشاعر واحتفاله بالرمز وسيلة مهمة ورئيسة من وسائل أدائه الفني، وإليك بعض ما استطعت رصده من الرموز:

عام الرمادة -ابن زيدون- غيلان الدمشقي- بلال بن رباح- منكر ونكير- علي بن أبي طالب- ياسين وبهية- ابن الرومي- أبو فراس الحمداني- أوديب وجوكاستا- كليوباترا وأنطونيو- معركة المنصورة وأبطالها (شجر الدر- الصالح أيوب- لويس التاسع...)- عيسى الدباغ (بطل رواية السمان والخريف لنجيب محفوظ)- جلجامش- الأعراف- إلزا- أحمد عرابي- القرامطة- الروم- سندباد- القعقاع- القليس- سجاح التميمية- صهيب الرومي- إيزابيلا وفرديناندو- قرطبة وإشبيلية- عنترة وعبلة- مجنون ليلى- الكعبة- ... إلخ.

عدا الرمز الهامشي الذي يتخلل ثنايا بعض الأبيات مما يمكن أن يدخل تحت ما يعرف بالتناص أو الاقتباس، وهو ما يكشف عن اهتمام الشاعر بالرمز بوصفه وسيلة مثلى لديه، تنقل رؤيته الشعرية إلى المتلقي.

ومع ذلك فهناك من الرمز ما أجاد الشاعر في استخدامه، وعبّر به تعبيرًا فنيًا ساطعًا، وهناك ما عبّر به تعبيرًا فنيًا غير ساطع، لأسباب ترجع على طبيعة الرمز أو طبيعة الصياغة. وسوف نكتفي هنا بمثالين يوضحان مدى قدرة الشاعر وتوفيقه في استدام الرمز أو العكس.

في قصيدته «أوراق من عام الرمادة» يستلهم الشاعر ما أصاب المسلمين في عهد الخليفة الراشد «عمر بن الخطاب» من قحط وجفاف ومحنة، ومن خلال الحدث يعبّر الشاعر عن تجربة خاصة/ عامة، حيث يشعر بالوحشة والخوف، وتتحطم أمانيه في العثور على مَنْ يؤنسه ويؤمنه، ويصرخ فلا يجد إلا الذئاب التي تعوي، وعام الرمادة، والصحاب الجوف، والليل اللدود، والدمع الذي يحفر نهره في الوجه المكدود.

يبدأ الشاعر قصيدته بمقطع يمتزج فيه الماضي والحاضر، والخاص بالعام في إشارة ذكية وموحية بل عامرة بالإيحاءات من خلال مفردات تشير إلى الوحدة والجوع والشوق والأمل:

«هَذَا أنا
وحْدي هنا
خَلْفَ الجموعْ
الجوعُ يَقْتُلُ ناقتي
والشَّوْقُ يعصفُ بالضلوعُ».

ثم يقلّب معاني هذا المقطع بصورة أخرى تشير ضمنًا إلى الشاعر ووظيفة الكتابة، مع إحساس رومانسي عارم يحفل بالتشاؤم والأسى:

«هَذَا أنا
سَقَطتْ إشاراتُ الكتابة، والدُّموعْ
سَالَتْ على وجهي، وأوراقُ الربيع
سَقَطَتْ، تهاوتْ، والمنى
دُبُلتْ بقلبي، تَحْتَ أقَدْام الصَّقيعْ»

وإحساس الوحدة، أو التفرد الذي يستشعره الشاعر، ينبئ في المقطع التالي عن وجهين، أو وجه يمكن أن نديره فيكون خاصًا مرة، أي معبّرًا عن تجربة

شخصية، وعامًا مرة أخرى، أي يحتضن رؤية اجتماعية تلمّحُ إلى فجيعة يعيشها المجتمع، حيث لم يبق صامدًا نقيًا إلا الشاعر- وما يرمز إليه- أما الساحة التي تحولت إلى فيافي وقفار، فإن الذئاب هي التي تعمرها بالعواء والوحشة والوحشية أيضًا:

«مّر الصّحابْ
وَبَحثْتُ عنهمُ في الفيافي والقفَارْ
وظللتُ أصرخُ علَّني أجدُ الجوابْ
فلم أجدْ غيرَ الذئابْ
تَعْوي، ولم أجد الصّحَابْ!».

ونلاحظ أن الشاعر يستخدم هنا قافية «الباء» ذات الجهارة والانفجار في ختام أغلب الأشطر بوصفها قافية ذات دلالة وتناغم مع المناخ المتوحّش الذي يستشعره في وحدته وصموده، وصراخه أيضًا.

في المقطع الرابع والختامي – وهو أطول المقاطع- يبدو الشاعر وكأنه يفيق من مثاليته ليجابه الواقع، الذي ينكشف عن جهامة عام الرمادة والصحاب الجوف والليل اللدود والدمع الذي يهمي، وهنا تبدو الحيرة والتخبط. فهل يرجع الشاعر عن متابعة البحث عن الطريق، ويستريح من العناء: عناء الوحدة والوحشة- أو عناء مواجهة المجتمع الذي تحوّل إلى ذئاب؟ أم يتابع المسيرة ويقف خلف الجموع يعرض ناقته الجائعة للخطر وضلوعه للشوق العاصف؟

«ضلَّتْ خُطَاكْ
يا أيها المجنونُ قَدْ ضَلَّتْ خُطاكْ».

انظر إلى تكرار «ضلّتْ خطاك» مسبوقة في المرّة الثانية «بقد» -وهي للتحقيق- ليؤكد على حيرته في واقع الذئاب الذي لا يرحم:

«وبحثُ عن أثر الخُطا
وبحثتُ عن أثر الطريق
فلم تجد أثرًا هناك
عامُ الرمادة، والصحابُ الجوفُ
- والليلُ اللدودُ
هواجسٌ.. والدمعُ يَحْفرُ نَهرهُ
في وجهك المكدود.. هل تبغي الرُّجُوعْ؟».

ولكن الحيرة تبقى قائمة، والفجيعة تظل جاثمة، سواء على المستوى الشخصي أو المستوى العام، لأن الصحاب مرّوا، ولم يبق إلا الذئاب، وإن كان الشاعر يقرر أيضا أنه لم يبق في حوزته إلا الدموع:

«لم يبق لي غَيْرُ الدُّمُوعْ
هذا أنا
وَحْدي هنا
خَلْفَ الجموعْ
الجوعُ يقتلُ ناقتي
والشوقُ يعصفُ بالضلوع».

وأيضًا، لنا أن نتأمل هنا «قافية العين» الذي يختتم بها بعض الأشطر في هذا المقطع، لنرى تأثيرها الموسيقي الفاجع، والذي ينبئ عن عمق الفجيعة والحسرة، وهو عمق يتساوى مع موضع خروج العين من الحلق، ودلالته الحزينة اليائسة.

لعل أوراق عام الرمادة التي قرأنا بعضها هنا؛ تنبئ عن توظيف جيد وساطع، لدلالة عام الرمادة ومعطياته في التعبير عن تجربة الشاعر تجاه لحظة حياتية أو واقع يلتحم به، ويصطلي بأحداثه وأناسه.

من ناحية أخرى فإن الشاعر يستدعي شخصية الشاعر «ابن الرومي» ليطرح من خلالها مأساة الشعراء الصادقين مع أنفسهم في كل زمان ومكان، عبر حكاية فقر ابن الرومي وجوع أولاده وعدم قدرته على الوصول إلى أبواب السلطان كي يمدحه وينال نصيبًا من المال يعينه على مواجهة الحياة. وابن الرومي في ذاته شخصية معروفة على مستوى الشعر، ولكن ما يتعلق بها- على مستوى الشاعر- وقصة فقره، وطموحه إلى مديح السلطان، غير معروف لدى عامة القرّاء أو جمهورهم على الأقل، وهذا يضعف التواصل بين الجمهور وابن الرومي، أو بين القراء وقضيّة العلاقة بينه وبين السلطة، وما يستتبع هذه العلاقة من أثر اجتماعي وخلقي.

ويمكن القول، إن الشاعر أخفق في تقديم «ابن الرومي» بوصفه رمزًا ناجحًا على المستوى الفني، كما كانت الصياغة للمقاطع الخمسة التي كوَّنت القصيدة «أوراق عن ابن الرومي» متفاوتة من ناحية الإحكام البنائي، فالمقطعان الأول والثاني جيدان، أما المقاطع الثلاثة الأخرى فليست على مستوى المقطعين الأول والثاني، فبينما نجده في المقطع الأول يقدمُ توطئةً مقبولة بل ومشوّقة لما يريد أن يطرحه من خلال ابن الرومي، نجده في المقطع الأخير يلجأ إلى تقديم نهاية غير مبرّرة (فنيًا) وتاريخيًا، فضلاً عن صوت جهير يتسم بالتقريرية والمباشرة، وهو ما ينطبق إلى حد ما على المقطعين الثالث والرابع.

ولنقرأ ما قدمه في المقطع الأول حيث يقدّمُ توطئته التي تعتمد الحكاية والقصّ:

«افتحْ لي بابًا أدْخلُ منْه
يا مولايّ السُّلْطانْ
أبْعَدَني عنكَ الحُجَّابْ

طردوني دونَ البَابْ
ظنّوني أحَدَ السّفْلَهْ
خَافوا أن أفتْكَ –حاشا– بالسلطان.
وأنا...؟
عَلمَ الله
أعْدَدْتُ قصيدةَ مَدْح عَصْماءْ
وحلمْتُ بأن ألقيها في حَضْرتكمْ –ذَاتَ مَسَاءْ
فتُنيلوني شيئًا..
أو ترْضونَ عليّ..».

أما المقطع الأخير، فيبدو صاخبًا على هذا النحو:

«عَاب أشْعَاري، وفي مَنْزله
كلُّ عار، ومَخَاز، وريب
أنا لا أشْتُمُ إلا أمَّه
فليزدْني غَضَبًا فَوْقَ غضبْ
ما لمن يُغْمَزُ في أنْسَابه
ويَعيبُ الشّعْرَ من أهْل الأدَب؟».

ويبدو أن الشاعر لم ينتبه إلى أن قصة «ابن الرومي» كان يمكن أن تشكّل في السياق الذي صنعه دلالة أخرى أكثر غنىً وعمقًا، وبخاصة أنها دارتْ حول محور البحث عن «النوال»، ولكنه آثر فيما يبدو أن تنتهي تلك النهاية التي يعيب فيها «البطانة» أشعار ابن الرومي، وهنا يتوقف الشاعر حسين علي محمد حيث لم نستطع فهما للسبب الذي يجعل السلطان– ولو من خلال الحلم– لا يجيز قصيدة عصماء «قد صيغت لآلئها من ألفي بيت!».

على كل حال، فإن الرمز الفني الساطع لدى حسين أكثر حظًا ونصيبًا، من الرمز المتواضع والمتعثر.

(٤)

يمكن القول، إن لغة «حسين علي محمد» في إطارها العام؛ أقرب إلى الرمز الشعري منها إلى لغة الخطاب العادي، فمعظم ألفاظه تنحت لنفسها دلالة تتجاوز المعنى المتداول، لتشير إلى معنى خاص يفرضه أداء الشاعر وصياغته. ومن هنا؛ فإن «الرمز اللغوي» لديه يشكّل معجمًا له ملامحه وسياقاته التي يمكن تتبّعها عبر قصائده، لنستخلص منها دلالات رمزية توحي بما يلح على الشاعر ويؤرقه.

ويمكننا أن نذكر هنا بعض الألفاظ/ الرموز غزيرة الاستخدام، أو التي تشكّل بعضًا من معجم الشاعر، ويستطيع الباحث لو أراد أن يغوص في حقولها الدلالية؛ فيكشف كثيرًا من الرؤى والمعطيات، على أكثر من مستوى، ومنها على سبيل المثال:

[الحلم- الندى- الحنين- السراب- الليل- الفجر- النور- العشق- الحب- الرحيل- السفر- الغربة- الوحدة- الموت- الحزن- الشدو- الغياب- الصمت- الجرح- القنديل- الفصول الأربعة- الخوف- الريح- الشجرة- العصفور- الغراب- الصحراء- اللؤلؤ- الغيم- القوافل- الصهيل- النسيان- ...الخ].

وكل لفظة منها تأتي مفردة أو مجموعة أو مضافة أو مشتقة أو مرادفة لتتقلب- عبر القصائد- بدلالات شتى ومتعددة.

وفي هذه الوقفة القصيرة نكتفي بالدوران قليلاً في حقلي **(الوردة والنار)** فكل منهما تملأ حقلاً دلاليًا يضيء في أكثر من اتجاه، وقد تكررتْ كل منهما في عناوينه وسطوره؛ لدرجة توحي بسيطرتهما عليه، واقتحامها لشعوره، ولا شعوره أيضا. ففي العناوين يمكن مثلاً أن تقرأ: «الرحيل على جواد النار»-

عنوان مجموعة شعرية- وفي القصائد يمكن أن تقرأ أيضًا بعض الأمثلة: «العصفور وكرة النار»، و «وردة» و «أيتها الوردة» و «زهور بلاستيكية» و «زهرة الصبَّار» و «زهور جافة إلى يارا».

تتحوَّلُ **«الوردة»** -ومرادفاتها- في حقولها الدلالية إلى صورة «الحلم الجميل» الوديع، هذا الحلم الذي يتبدى في أكثر من صورة وأكثر من وجه- كما سنرى إن شاء الله- وكذلك **«النار»** التي تمثّلُ الوجه الآخر لهذا الحل الذي يمكن أن نسميه «الحلم المناضل»- كما فعل الدكتور «علي عشري زايد» في مقدمته لمجموعة الشاعر «شجرة الحلم»- إنه الحلم الذي يقضي- في كل الأحوال- بتحطيم الواقع الظالم وإحراقه وتطهيره.. فالنار مطهر فعال، لأنّها لا تبقي أثرًا للظلم أو التشويه!!

في مستهل قصيدة «جراح»، يقول الشاعر:

«لا يَذْكُرُ
كيفَ الوَردْةُ صَارتْ
مُفْتَتحًا للجُرْحْ!».

الورد غالبًا مرتبط بالجراح والطعنات والآلام والإحباطات، ولعل المشابهة بين لون الورد ولون الجرح، هَّي التي جعلت الشاعر- في العادة- يختزل فيها ومن خلالها، كثيرًا من الأحزان والصعوبات.

وفي قصيدة أخرى قصيرة تحمل اسم «وردة» يلخّص الشاعر تصوره لمفهوم عام من مفاهيم الوردة، يكاد يكون هو المسيطر على دلالاتها الأخرى عبر شعره. إنه يصفها في إيجاز شديد بوردة الفجر، ثم ينوع بعد ذلك أوصافها وملامحها، ولكنها تظل في معظم الأحوال «وردة» الشاعر التي يحلم بها سواء كانت قصيدة جميلة، أو غاية يسعى إليها، أو وطنًا يتغلّب على عَجْزه وسكونه وهزائمه. يخبرنا الشاعر بحديث وردته في أبيات أو سطور تحكمها قافية توحي

بالعمق والغموض والأحزان في آن واحد:

«هي وردةُ الفَجرُ التي
ألقت مباسمها إليك
ولا تروحُ!
ولكلّ لَفْظ نبضُهُ
ولكلّ فاتنة جموحُ!
ولكلّ سَهْم برقه
ولكلّ لاحظةٍ جروحُ!».

وقد تكون الوردة رمزًا رومانسيًا حالما للمستقبل المنشود الذي يملأ جفاف الحياة/ الصحراء، بالري بعد الظمأ، ويعيد الدنيا ربيعًا منتشيًا بالنصر بعد عذابات الهزيمة والضياع، كما نرى في قصيدته «بقية الموال- مجموعة السقوط في الليل»:

«متى يَجيء الفارسُ الْمُهَابْ
على حصانة السريعْ
ويزرعُ الفلاةَ بالورود واللَّبلابْ
ونحيا عُمْرَنا ربيع؟».

وفي دوائر الحزن التي تحيط بالشاعر تتحوَّل «الوردة» إلى علامة على الرحيل والبعث في آن واحد، أو دلالة على الموت والعزاء في الوقت نفسه؛ شريطة أن تكتسب حالة مغايرة للورد الذي نعرفه في الحديقة، وفي شعر الشاعر، فهي هنا «وردة أخرى» أو «وردة ثلجية» تنبت في الثلج، أو هي بنت الثلج، وما أكثر دلالات الثلج في الواقع وفي النفس معًا:

«هذه وردتُكَ الأخرى!
وردتُكَ الثلجيَّةُ تعلو شاهدَ قَبْرك

تَتَفَتَّحُ بَوْحًا.. وعَزَاءْ:
ما عادَ القلبُ بصيرا
ما عاد الحبُّ كَبيرا
فابك صباحًا..
ومساءْ
وابك صباحًا..
ومَسَاءْ!»(١).

وترتبط الوردة الثلجيَّة- كما نرى- بعمق الأحوال الشعورية لدى الشاعر، فالقلب الذي فقد البصيرة، والحب الذي تقامأ وتصاغر حتى لم يعد له وجود؛ ينبئُ عن محنة أصابت الشاعر، وجعلته يكرر الدعوة إلى البكاء صباحًا ومساء، وتبقى «الوردة الأخرى» أو «الوردة الثلجية» شاهدًا على قبر «الحلم» و «الأمل» الذي لابد له أن يتجدد بالرغم من كل شيء!

وإذا كانت «الوردة» بصفة عامة رمزًا للنقاء والصفاء والأمن والاطمئنان والسلام، والحلم الطوباوي الرومانسي، فإنها تأتي في صورة أخرى- وما أكثر ما تأتي- دلالة على الحبيبة/ الوطن، التي أُصيبتْ بالطعنات والجراح، وأثقلت بالأحزان والآلام، وفي المقطع التالي من قصيدة «مواريث- مجموعة زهور بلاستيكية» يشير الشاعر إلى ما أصاب الوردة من طعناتٍ وأحزان وإن كنت لا أدري لم حدّد عدد الطعنات بإحدى عشرة طعنة؟:

«أيتها الوردةْ!
في نُسْغك إحدى عشرةَ طَعْنَه
وضَمَادانْ
وتلك فَضَاءاتُك مُثْقَلةٌ بالبوح

(١) من قصيدة «زهور بلاستيكية» التي تحمل عنوان مجموعة شعرية.

وبالأحزانْ
قولي...
كيف اخترمت يمناك النسمةُ والجرحْ؟».

وفي مطولة الشاعر «ثلاثة مشاهد»، والتي يتناول فيها مأساة الواقع العربي العاجز والمحبط والذليل، نراه يستلهم مع الرمز الديني سيدنا «نوح» عليه السلام بوصفه المنقذ من الغرق، رمز الوردة أو الورد، فيصير للوردة أوردةً، وتتحول إلى كائن حي يتحدث إليها خرير الذاكرة الصخرية، ثم تتحول مرة أخرى إلى بديل للمطر، يمطر، صحراء الرّوح:

«ألا تمسحُ دَمْعَكَ يا نوحُ
ألا تُمْطرني بالورد النَّازف في بَطْن السدّ
تبلّل صحراءَ الروح بأمطار يقينك».

وتدخل الوردة في سياق التناص أو الاقتباس، بديلاً للدنيا في عبارة «علي بن أبي طالب»- رضي الله عنه- المشهورة: «يا دنيا غُرّي غيري»، وكأن الشاعر يتوهمها مقبلة عليه، ولكنها في الواقع تتمتع وتتأبى وتراوغ، والشاعر أيضًا يراوغها بحثًا عنها، أو عن الحلم الضائع:

«ياوردةُ.. غُرّي غيري
أخْلَعُ ثوبَك من ذاكرتي الناسية
هلمّي.. تحجبك الشَّمْسُ نهارًا
تُشْرقُ أعمدة التذكار عشّيا
ألْقى في تابوت الأجداد حَنيني..».

وتتحوّل الوردة أو الورد في نهاية القصيدة- مرة أخرى- إلى رديف للجنون ينذر بالويل في الواقع العربي المليء بالفوضى والجنون:

«يا ويلي!

أتساقطُ
وردًا وجنونًا
في فوضى الصَّحْراء العربيّةْ
وثنايا الوهمْ!..».

إن الوردة تتحوَّل في ثنايا النسيج الشعري إلى كائن حي، له وجوده الفاعل بإيحاءاته ودلالاته، وينطلق وينطق بكثير مما يريد الشاعر أن يقوله شعرًا، ويمكن أن نجد نظائر عديدة للوردة في السياق الشعري الفاعل، مثل الزهرة والنرجس واللبلاب والفل وبقايا الأنواع المنسوبة إلى عالم الوردة والورد.

وتشكّل «**الوردة**» في منعطف آخر، مزيجًا مع «**النار**»، لتنتج ثنائية الحلم الهامس مع الحلم المناضل، أو الحلم الأول الذي يقود إلى الحلم الثاني، الذي يودّ الشاعر أن يصبح حقيقة، هاهو في قصيدته الأولى من «تجليَّات الواقف في العراء»، التي يهديها إلى الشاعر الراحل «محمد العلائي»، يتوجه إليه بالخطاب، وقد واجه بعد رحيله منذ ست عشرة سنة، نوعًا من الجحود والنكران، والسطو أيضًا:

«أغلق عينْيكَ ثانيةً
أيها المسْكونُ بَوجَعِ النار غَيْر الْمُقَدَّسَهْ
ووردة الفَوضْى
فالأغوالُ التي دُعرتْ منها قصائدُك
ما زالتْ تتربَّصُ في السَّاحة
بصُحْبة الثعابينَ والدّبَبة...».

وهكذا يبدو مزيج «وردة الفوضى» و «وجع النار»؛ محكومًا عليه بالموت أو الرجوع إلى القبر: «أغلقْ عينيك ثانية» فالأعداء كثيرون، والقتلة أكثر [الحدأة، الأغوال، الثعابين، الدببة.. إلخ].

ويأخذ مزيج الوردة والنار بُعدًا آخر، ومع صخبه وعنفوانه، فإنه يعطينا إحساسًا يقينيًا بالأمل، وانبلاج الصبح، وعن طريق ما يعرف في بلاغتنا القديمة بالمقابلة والمطابقة، أو ما يعرف الآن بالمفارقة، فإن الشاعر يجمع بين صورتين للنار والوردة (النار المستعرة بالأعراق- الأوردة الثلجية التي صارت وردة) ويقدم من خلال مفارقة أخرى (أهداب الليل- أكمام الصبح) معالم الأمل الذي يحلم به ويناضل من أجله:

«النارُ بأعْرَاقي مُسْتَعرةْ
أوردتي الثلجيةُ صَارَتْ وَرْدَهْ
أهدابُ الليل أراها تتفتَّحُ
عن أكمام الصُّبْح الممتَّدة..»[1].

وفي المقطع السادس من القصيدة السابقة الذي جعل عنوانه (عرس الكلمات) تنفرد النارُ بالحلم المناضل، وتصير الكلمة نارًا، ويشير الشاعر إلى الدور الذي كانت تلعبه في الماضي كلماته -يقصد شعره- لتغيير الواقع، وترطيب جهامته بالنسبة للناس، وبخاصة الفقراء، ثم يوازن بين بعض كلامه الآن حيث صار هشيمًا لا قيمة له، وبعض كلامه الآن حيث هو نار محرقة مطهرة، تقوم بدورها في وضوح لا لبس فيه، ويؤكد ذلك التكرار الذي تبدأ به السطور الثلاثة الأولى:

«كلماتي كانتْ زَادَ الْقَراءُ
كلماتي كانت نَبْعَ الماء الدَّافق في الصَّحراءْ
كلماتي كانتْ منذُ زَمَانْ
أمَّا الآن...؟.
فبعضُ كلامي صارَ هَشيمًا تذروهُ الرّيحْ

(١) المقطع الثالث من «شجرة الحلم».

والبعضُ الآخرُ.. صَارَ النَّارْ».

في القصيدة المدوّرة «فيلم عربي»، مقطع بعنوان «النار/ النار»، تبدو فيه النار مصنعًا ينضج الأفكار والأجساد، ويعدّها لمواجهة الواقع، ولكن ما تفعله النار يذهب بددًا، وتنهبه الثعالب من شتى أنحاء الأرض، وتبدو النار هنا قرينًا للأمل المحبط أو الحلم الضائع أو رديفًا للاستلاب والقهر، يتساءل الشاعر في بداية المقطع:

«لماذا كلُّ هَذَا الرُّعْب؟ والجَسَدُ الذي في النار أنْضَجناهُ؟ تأكله الثعالبُ من فجاج الأرض، تَنْهَشُ حدْأةٌ في الرُّوح ألواحًا من الصَّخْب الذي عشناه أحقابًا...».

ويكشف الشاعر ملامح هذا الجسد الذي يعبّرُ عن نصر شامخ (عشناه) أشعارًا من قبل، فيما يشبه بكاء الماضي، ولكنه يستخدم الجسد (طفلة في النار) مرةً أخرى، آملاً أن تقوم النار بدورها في الإنضاج والإثمار:

«في نيشان نصر شامخ (عشناهُ) أشعارًا، تركنا طفلةً في النَّار تُنْضجُها سَمُومُ العصْف والغَسَق المُحَمْحم في خضاب الرَّمْل والقيعان:

هيَّا يا جياعَ القَلبْ!».

على كل، فالنار هنا تظل هي المنضجة للأمل/ الحلم، بالرغم من الغيبوبة التي (عشناها) الآن في نصرٍ كذوب (مُنتاهُ) من قبل:

«هذي قبضةُ مرفوعة بَعَلامة النصر الذي (مُتْناهُ) فوق الحائط المهدوم..».

ويستخدم الشاعر «النار» منذ مرحلة شعرية مبكرة، بمعنى التطهير والإنضاج لتحقيق الحلم المناضل، ففي قصيدته «العصفور وكرة النار»، تأتي النارُ مقابلاً للعصفور لتحقيق التوازن والتكامل بين الحلم الجميل المأمول، والحلم المناضل الواقعي، فالعصفور رمز الأول، والنار هي رمز الثاني، وكلاهما- كما سبقت الإشارة- يكملُ الآخر، ويدعمه ليتحقق على أرض

الواقع.

«مع نسمات الفجر أراني أولدُ ثانية في تغريدة عصفور دحرج كرة النار على أودية الأحزان».

إن كرة النار هي المطهر الذي يأتي على الأحزان والآلام، ويصنع عالمًا جديدًا ويحقق الحلم المأمول.

في لفظة «اللهيب» رديف «النار» نجد المضمون ذاته الذي يحمل معنى التطهير، والقيام بدور المزيل للحزن الأزلي، والصدأ الذي يترسّب على القلوب والصدور، حيث يتحقق الحلم الذي يرجوه الشاعر ويأمله:

«نحلم أنّا وُلدّنا
وأن الصدورَ
ربيعٌ.. ونورُ
وأن اللهيبَ يمورُ
ويقضي على حُزْننا الأزليّ
ويأكل كلّ الصَدأ
فتولدُ فوقَ الشفاه
-ابتسامةُ شعب صبرْ».

ولا ريب أن الحلم باللهيب أو النار لتطهير الواقع هو حلم عام على المستوى الذاتي والقومي والإنساني يبحث عنه الشاعر مع آخرين، ينتظرون ولادة «ابتسامة» فوق شفاه الشعب الصابر، وهنا يتأكد أن «النار» رمز لمعنى كبير، يحقّق للشاعر والأمة، الأمل والنّصر والحرية.

(٥)

إذا كان الشاعر قد استخدم الرمز الذي ينسجم مع رؤيته تاريخيًا ولغويًا، فإنه دعم هذا الاستخدام بالشكل الشعري الذي يتيح له الفرصة الأفضل للتعبير عن هذه الرؤية، وبصفة عامة يمكن القول إن الشاعر اتكأ على الموسيقى السريعة الأقرب إلى الدفقات الشعورية المتلاحقة، والنغمات الراقصة التي ما تكون غالبًا- ويا للمفارقة- في ساحة الموت أو الوحدة أو الإحباط أو القهر! وهي موسيقى تقوم عادة على بحرين صافيين: «المتدارك» و «المتقارب» وفيهما ما فيهما من تدافع أو تدفق نغمي يتناغم مع حالي الفرح والحزن، وإن كانت رؤية الشاعر بصفة عامة تثير من الشجن والأسى أكثر مما تثير من المرح والبهجة، ونادرًا ما نجد الشاعر يعبر إلى موسيقى البحور المركبة؛ بسبب إلحاح رؤيته الشعرية على التعامل مع الواقع الممتلئ بالجراح والآلام والأحزان، ولعله لهذا السبب أيضًا تفاوتت قصائده طولاً وقصرًا، وإن كانت عمومًا أميل إلى الإيجاز والتركيز، ومحاولةً أن تكون القصيدة دفقة شعورية واحدة، تحمل رؤية الشاعر وهمومه، ومن ثم تعددت صور القصيدة أو الشكل الشعري لديه. فهناك القصيدة التقليدية، وقصيدة التفعيلية، والقصيدة المدورة، وهناك ما يسمى بقصيدة النثر، فضلاً عن محاولاته في مجال المسرح الشعري، وشعر الأطفال.

وتكاد تكون القصيدة التقليدية (العمودية المقفاة) نادرة، ولم أجد فيما لديَّ من إنتاجه غير قصيدة واحدة قصيرة، لا تتجاوز خمسة أبيات بعنوان «شتاء على القلب»:

أقبلْ على دَرْبنا، إنّي إليْكَ ظَمي أشرع أمَامي بَابَ الفَتْح لا النَّدَم

الليلُ في جُرْحيَ المرور بعضٌ شَـدَى فافتحْ ذراعيْكَ واحْضُـنْ بَـوح منهـزم
الليـلُ والآهُ في نُبضـي قـد امْتزجـا فـأوْرَقَ الجُـرْحُ فيَّ بَّوابَـة الحلـم!
حدّق بشَوْقك، أمطرني بفـيض نَـدَى لعـلَّ صَـمْتي مُشْـتَاقٌ إلى الـنَّعم
يا أيُّها النبـع، يـا ذكـرَ الريّـاض أعـدْ لَمسْـمَع القلـب مُوسـيقا مـن القمَـم!

ولعل بداية الشاعر من خلال شعر التفعيلة، هي التي وجهته بحكم الإلـف إلى الإنشاد من خلال تفعيلاته التي تطول سطورها أحيانًا، بل تتطـور في بعـض القصائد إلى ما يسمى التدوير، أو القصيدة المـدورة، وهـي عبـارة عـن فقـرات شعرية طويلة، تتكون من عدد كبير من التفعيلات قد يصل أو يتجـاوز ثلاثـين تفعيلة في الفقرة الواحدة، والفقرة الشعرية في هذه الحالـة تعّـد بمثابـة البيـت أو السطر الشعري، وهناك عدد واضح الحضـور مـن القصـائد المـدّورة سـواء في مجموعاته المبكرة أو الجديدة، منها على سبيل المثال: «العصفور وكرة النـار»، في مجموعته «من أوراق عـام الرمـادة»، و «الأمـيرة تنتصـر» في مجموعتـه «شـجرة الحلم»، و«لماذا تظل العصافير تشدو؟» في مجموعته «السقوط في الليل» و «السّر الأعظم» و «خمس صفحات من كراسة المجنون» في مجموعته «زهور بلاستيكية»، وقد أشرنا من قبل إلى بعض النماذج، ونورد هنـا نموذجًـا آخـر يكشـف أكثـر، كيف تتتابع التفعيلات لتشكّل الفقرة الشعرية- بديلاً عن البيت- دفقة شعورية متناغمة (مع كثرة عدد التفعيلات وعدد الجمل أيضا). يقول في قصيدة «محاولة للنسيان»:

«لماذا تناديك هذي السـفوحُ بخضـرتها؟ وبهـذي الفلـول الأليفـة، كانـت تسوق ترابًا فيرتجّ منا الفؤاد. طيور أبابيل تسقط أحجارها، وأفيال صنعاءَ تترك أسوارها، ووردتك النار تفرغ كأسًا؟».

ويقول في أحد مقاطع قصيدة «الأميرة تنتصر» الذي تطول تفعيلاته بصورة

ملحوظة، معبّرًا عن لحظة الصدام مع الصليبيين في المنصورة؛ بينما جسد الصالح أيوب مسجّي، وشجر الدر تدير المعركة:

«أولادك يا مصر الحرة يأتون، وإني مبتهل في السحر إلى الله، وأحمل سيفي كي أدفع عنك الأعداء، وهذا شجر النيل الأسمر يتحرك ويقاتل أعداءك. هذي ذرّات ترابك نارٌ وبراكينُ تحمحم في الميدان، وهذا صوتُ الحافر يخلعُ أفئدةَ الصّلبان، وإنا معتكفون على حبك يا مصر، نصلّي لله، وفي القلب القرآن (أهذا قصر الصالح نجم الدين.. فهيّا ندخل مملكة الريح، ونبعث في الجسد الميت روحا، نحفر فوق نوافذه الصامتة- الليلة- هذا الفرح- النّصر- الدُّرّة!».

والتدوير له مزالقه الفنية التي توقع في النثرية بصفة خاصة ما لم يكن الشاعر واعيًا لطبيعة التدوير بوصفه وسيلة متناغمة مع الرؤية الشعرية المتدفّقة، وقد لاحظ الدكتور «علي عشري زايد» في مقدمته لمجموعة الشاعر «شجرة الحلم»، أن قصائده سلمت من المزالق إلى حد كبير «وإن كان الشاعر لم يسلم تمامًا من الوقوع في مزالق النثرية وعدم الانضباط التي يقود إليها استخدام هذا الأسلوب»[(١)].

وقد لاحظ الدكتور «عز الدين إسماعيل» أنه قد تحقق من خلال عملية التدوير في الشعرية مزية كان من الصعب من قبل تحققها، وهي ألا يرتبط الجرس الصوتي للكلمات بإيقاع الوزن، دون إلغاء لهذا الإيقاع.

وعلى هذا الأساس- كما يقول- فإن كل تدوير تنتفي منه هذه الوظيفة، حين تقوم كل عبارة فيه، أو بعض هذه العبارات مستقلة إيقاعيا ومعنويا.. ومن ثم يفقد التدوير مبرره الفني[(٢)].

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٥.

(٢) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظاهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط٣، ص ٤٣١.

أي إن الكاتب يرى أن تكون الفقرات شحنات نفسية ومعنوية، تتكامل العبارات في تقديمها للكاتب، فإذا استقلت عبارة إيقاعيًا أو معنويًا عن الأخرى فَقَدَ التدوير معناه.

وبالنسبة لشاعرنا «حسين علي محمد»؛ فإن التدوير كان وعاءً مناسبًا لتدفقه الشعري والشعوري معًا، وإن كان تحقيق شرط الدكتور «عز الدين إسماعيل» بالنسبة لترابط الإيقاع بالمعنى، لم يتحقق تمامًا، وهو ما أشرنا إليه قبل قليل من خلال كلام الدكتور علي عشري زايد.

وسوف نلاحظ بصفة عامة أن الشاعر يحرص على نوع من التقفية بالنسبة لسطوره أو فقراته الشعرية- مما يتضح في كثير من النماذج التي قَدَّمناها سلفا- وهو ما يعني احتفاء الشاعر بالإيقاع مع ميله إلى التجريب فيما أسماه بقصيدة «النثر»، فقدرته الموسيقية وسيطرته على الإيقاع (وزنًا وقافية) تؤهله للاستغناء عن هذا اللون الذي ابتدعه بعض الشعراء لغايات غير أدبية، فالقصيدة النثرية المزعومة، لا تمثل إلا حالة تعبيرية نثرية مغايرة تمامًا للشعر الذي يعتمد على الإيقاع أولاً وآخرًا، فلا شعر بدون إيقاع، وقد سبق لأدباء عديدين- لعل أبرزهم «الرافعي» يرحمه الله- كتابة هذا اللون من النثر الذي يعتمد على الصورة والخيال والتكثيف، بصورة جيدة وراقية، دون أن يدّعوا أنه قصيدة نثرية، أو نثر شعري، ولأنني لا أريد أن أخوض كثيرًا في الجدل حول هذه المسألة الآن؛ لأني سأتناولها في السفر الثاني، فأكتفي بتقديم نموذج من هذا اللون الذي كتبه الشاعر تحت مسمى القصيدة النثرية، وهاهو مقطع مما كتبه تحت عنوان «أحمد زلط» يقول فيه مشيرًا إلى رحلته للعمل في اليمن:

«يَمْسَحُ نظارتَهُ الطبيَّة
استعدادًا لسهرة شجية
مع محمد حسنين هيكل ومحمد زغلول سلام

والسنهوتي وصابر عبد الدايم
ومحمد عبد الحليم عبد الله
قبل أنْ يُلقيَ بالكتب إلى عُباب النَّهر
ويعانقُ الصَّحراءَ العربيَّةَ
متتبعًا آثارَ بَلقيسْ!»[1].

وواضح أن هذا النصَّ وغيره أيضا يشد الشاعر إلى طبيعته الأصيلة، في محاولته الانفلات من الإيقاع، ليقلّد من كتبوا قصيدة النثر، فهناك ما يمكن وزنه، فضلاً عن أنه يكتب كلامه على هيئة الشعر (هناك بالفعل أربعة مقاطع موزونة في هذا النص)، مما يؤكد أن تلك المحاولة في كتابة القصيدة النثرية، ما هي إلا نزوة سيقلع عنها في يوم قريب، لأن طبيعته الأصيلة- وهي الشعر- أقوى في كل الأحوال من محاولات الهبوط إلى قاع النثرية.

(٦)

ثمة ظاهرة شعرية جديدة نباركها ونؤيدها، وندعو إليها، رأيناها عند أحمد شبلول من قبل، وهي الكتابة الشعرية للأطفال، فمنذ المحاولات القديمة لأحمد شوقي ومحمد الهراوي وبعض الشعراء في مصر والدول العربية، لم يكتب المعاصرون شعرًا للأطفال إلاّ قليلاً، ومع الإغراق في الضبابية والإلغاز الذي سقط فيه فريق من شعراء السبعينيات في مصر والعالم العربي، فإن الكتابة الشعرية للأطفال تصبح حدثًا مهمًّا ينبغي الحفاوة به، حتى لو كانت قيمته

(١) جمع الشاعر معظم القصائد السابقة في مجلد كبير بعنوان «حدائق الصوت»، وصدر عن دار الأرقم بالزقازيق في العام (١٩٩٣)، بعد صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب.

الشعرية متواضعة، أملاً في تنميته وازدهاره وتفوّقه، وبخاصة أن أدب الأطفال العربي يعاني عمومًا من فقر دم حاد، لأسباب لا مجال للخوض فيها هنا.

يحسب لشعراء السبعينيات أن أحدهم وهو «أحمد زرزور»، قد فاز بجائزة تشجيعية حول أشعاره للأطفال، وإن كنت للأسف لم أطلع على هذه التجربة، كذلك فهناك من أطلعني على بعض تجاربه التي لم تنشر في هذا المجال، أما شاعرنا «حسين علي محمد» فقد أعد مجموعة قصصية شعرية للأطفال بعنوان «من مذكرات فيل مغرور» تضم ست قصص أو حواريات شعرية، تحمل قيمًا خلقية نبيلة، وأداء فنيًا ناضجًا[1].

وأتصوَّر أن اتجاه شعرائنا نحو أدب الأطفال، سوف يسهم في حل معضلات فنّية عديدة، لعل أبرزها الخروج من دائرة الغموض والإبهام التي تجتاح بتيارها وعواصفها كثيرًا من النماذج الشعرية التي تطرح في الساحة «للكبار»، كذلك أتصوّر أن هذا الاتجاه سيخرج بالشعراء أنفسهم من دائرة الرتابة والتكرار، التي حوَّلت كثيرًا من النماذج الشعرية (وخاصة ما يأتي منها في إطار الشعر الحر) إلى قصائد تقليدية، يمكن الاستغناء بواحدة عن مائة، لتشابهها ونمطيتها. أيضا، فإن التوجه إلى أدب الأطفال سيثري التجربة الشعرية العربية المعاصرة عامة، وتجربة أدب الطفل خاصة.

وفي إيجاز يمكن أن نجد في تجربة «حسين علي محمد»، الشعرية للأطفال خصوبةً وثراءً واضحين، فقد اتجه الشاعر إلى مجال القصّ أو الحكي، وهو أساس أدب الأطفال عمومًا، لأن القصة أو الحكاية هي المجال الذي يعشقه الأطفال ويحبونه على تفاوت أسنانهم وأعمارهم، ولذا فإن الشعر حين يأتي مرتكزًا على القصة أو الحكاية بتسلُّلُ إلى أعماقهم ومشاعرهم، ويجذبهم

(١) صدرت هذه المجموعة بالفعل عن رابطة الأدب الإسلامي العالمية في العام الماضي (١٩٩٣) بعد صدور الطبعة الأولى من هذا البحث.

للتفاعل مع النّص والعيش معه،على العكس من الوصف الخارجي لبعض التجارب التي لا تقوم على القصص أو الحكي، ولعلنا نتذكر أن قصائد «شوقي» للأطفال كانت تعتمد على «الحدوته»، مما جعل الأطفال –بل والكبار– يتناغمون معها ويتفاعلون.

يقدم «حسين علي محمد» مجموعة من القصص التي تستدعي التاريخ الحقيقي أو الأسطوري، ومن النوع الأول القصة الأولى «مذكرات فيل مغرور»، وتتحدث عن قصة «أبرهة الأشرم» الذي حاول هدم الكعبة بعد أن أقام لنفسه كعبة في اليمن لتحجّ إليها العرب وسماها «القليس»، أما النوع الثاني فمعظمه يرتكز على أساطير هندية، تدعو إلى قيم الخير والحق والعدل.

وأسلوب الشاعر في قصصه سهل وبسيط، ويعتمد على ألفاظ قريبة المنال، بعيدة عن المجاز –غالبًا– ولا يجنح إلى مزالق الكلمات ذات المعاني المتعدّدة، وفي كل الأحوال؛ فقد استخدم الشاعر البحر التفعيلي الحر لينطلق في قصّة وحكاياته، على سجّيته، ويوصل مفاهيمه إلى الأطفال، ولنأخذ مثالاً من «مذكرات فيل مغرور»، بعد هزيمة «أبرهة الأشرم» وأفياله، وعدم قدرته على هدم الكعبة:

«أُبْصرُ «عَبْدَ المطلب» وجبهتُه ترتفعُ
إلى عَلْيَاء سَمَاءْ
يضحك جَذلاً مسرورًا:
قد جاء الطفلُ محمدْ
نورًا يرتفع إلى آفاق الجوزاءْ
ينحاز إلى الضُّعَفَاء.. الفُقَراءْ».

وربّما كانت قصص الأساطير، أفضل إحكامًا من الناحية الفنيّة لدى الشاعر، ويقلّ فيها الإلحاح على مخاطبة الكبار الذي تفرضه العادة والإلف،

ولعل قصة «الطفل الأخضر» من أفضل قصصه الشعرية، لبساطتها من ناحية، وإحكامها الفني من ناحية أخرى، وهي تحكي قصة طفل يتيم فقير، يتصف بالأمانة، يسمع السّاحر «دندش» عن أمانته فيختبرها، وينجح محمود، فيكافئه الساحر:

«أنت أمينٌ يا محمودْ
وسأعطيكَ هَدَّيهْ
خُذْ هَذَا الخاتَم يا محمودْ
سيساعدك كثيرًا في المستقبلْ».

وترمدُّ عين السلطان، وتعمى، ويقول الطبيب إن شفاء العين في زهرة شجرة القشدة في قمة جبل «عبقر»، ولا يستطيع أحد أن يصل إليها، ويسمع محمود القصة، فيصّر على تحقيق طلب السلطان، ويستخدم الخاتم الذي أهداه له دندش، ويعود بعد جهد بالمطلوب، فيشفى السلطان ويقول لعائلته:

«محمودُ ولدٌ طيب
وشُجَاع
بنتي «نرجسُ» معجبة بهْ
سأزوجها –لو يرغبُ– لهْ».

وتبدو الغاية من القصة أكبر من المكافأة التي حصل عليها محمود من الملك بالزواج من ابنته وتولي السلطة من بعده، إنها تكمن في الوعي بقيمة العمل والجهد والمبادرة، وهو ما يفصح عنه الحوار التالي بين الساحر دندش ومحمود بعد نجاح الأخير فيا لحصول على زهرة «شجرة القشدة» التي شفي بسببها السلطان:

«دندش: أنت شُجَاع، وجريء وصَبُورْ
محمود: لولا خاتمكَ الذَّهبيُّ

ما كنت وصلتُ

لقمة (عبقري)

دندش: الخاتم لا يفعل شيئًا يا ولدي

أنتَ شُجَاعٌ

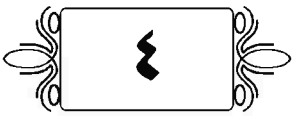
وسأحكي قصتكَ لمن ألقَاهُ».

وهكذا يملك الشاعر مفاتيح الخطاب الشعري للأطفال في لغة شفافة وبسيطة من خلال الحكي والقص ويستلهم في كل الأحوال نماذج تراثية ملائمة وشائقة.

وعلنا في هذه المناسبة نأمل أن يتوجه الشعراء إلى تراثنا الإسلامي ليأخذوا من قصصه وحكاياته ما يلائم أطفالنا قصصًا ومسرحيات وحواريات، فما أغزر هذا التراث، وما أكثر ما يمتلئ به معينه الذي لا ينضب ولا يجفّ.

وبعد:

فهذه الرحلة السريعة والخاطفة مع شعر «حسين علي محمد»، تنبئ عن شاعرية شاعر ناضج ومتمكن، يملك لغة الشعر بأبعادها الفنية المتنوعة، ويملك أيضا، الرؤية الشعرية المنتمية إلى الأمة الإسلامية بتراثها المضيء، وحاضرها المضطرم، ومستقبلها المنشود.



حديث الخيل.. حديث السفر

[حبيبتي
إن أجدبت حقولنا في ذلك العام..
ففي غد ثمارها السيوف
فأقبلي.. وكبّري.. وزلزلي الحتوف
فإنما الموت هو المهانة]

«صابر عبد الدايم»

(١)

يمثّل الشاعر «صابر عبد الدايم يونس» (١٩٤٨-..) نمطًا خاصًا بين زملائه من شعراء السبعينيات في مصر، بحكم تكوينه الثقافي والإنساني، فقد نشأ أزهريًا، أو تربّى بالأزهر الشريف منذ صباه حتى حصل على أعلى درجة علمية أزهرية، وهي درجة «الأستاذية»، حيث ما زال يعمل إلى الآن أستاذًا بكلية اللغة العربية بجامعة الأزهر (فرع الزقازيق)[1].

لقد ولدَ صابر لأسرة ريفيّة كثيرة العدد بالقرب من الزقازيق، فشب ونما وترعرع على حبّ الأرض والفلاحة، مما أوجد شبهًا بينه وبين الشاعر الراحل «محمود حسن إسماعيل»، مع الفارق، في العزف للفلاح وهمومه وأشجانه، والانتماء للأرض مهما كانت قسوة الظروف والأحداث، والتحرّك بقيم الريف وأصالته في تعامله، وسلوكه ورؤيته، مما نرى له انعكاسات واضحة في شعره وكتاباته، وهذه القيم الريفية مستمدة في حقيقتها من قيم الإسلام الرفيعة التي نمّاها التعليم الأزهري، وأكدها في نفسيّة الشاعر ووجدانه وسلوكه، منذ كان طالبًا بالمعهد الديني بالزقازيق حتى تخرَّج في كلية اللغة العربية عام ١٩٧٢، وحصل على درجة الدكتوراه في الأدب والنقد عام ١٩٨١، وصار«أستاذا» عام ١٩٩٠.

وقراءة شعر «صابر» تنبئ عن وعي عميق بالثقافة العربية الإسلامية في مجالاتها المختلفة، وإدراك متقدّم لجوانب النضارة والازدهار في عناصرها، وأيضًا فهم جيد لملامح الذبول والتردي التي طرأت عليها وأزرت بها، وهو ما

(١) صار عند هذه الطبعة ٢٠٠٨م، عميدًا للكلية، بعد أن عمل في بعض الجامعات العربية..

يجعلنا نصف الشاعر- إذا جاز ذلك- بالأزهري المتفتّح الواعي، الذي يعّد امتدادًا للسلف الصالح من الأزهريين الذين كانوا على موعدة مع واجبهم الإسلامي تجاه العقيدة والوطن، ولم ينكفئوا على ذواتهم سعيًا لغايات تافهة، أو حرصًا على مغانم رخيصة.

وأحسب أن العنصر السلبي لديه يكمن في عدم الاطلاع الواسع على الثقافة الغربية، وآدابها المختلفة، وأقول «الاطلاع الواسع»؛ لأن الشاعر قد اطلع بالتأكيد على نماذج عديدة، ولكنها فيما يبدو لي، ليست بالغزارة التي يُفترض أن تكون قد تحقّقت لديه، أو لدى نظرائه من شعراء السبعينيات، ولعل ذلك يرجع إلى انشغاله الأكاديمي بقضايا أدبية وثقافية تدور في الإطار العربي بصورة أساسية.

لا ريب أن «الاطلاع الواسع» على الثقافة الغربية، عنصر مهم للشاعر المعاصر، يوسع مداركه، ويظهر طاقاته، ويعطيه بُعْدًا أرحب في الرؤية والتعبير، باستثمار الصالح وتجاوز مالا يتفق والهوّية هنا وهناك، ولأن «صابر» شاعر موهوب، فقد كان يحتاج إلى تأصيل هذا الجانب بصورة أعمق وأشمل.

وبالرغم من ذلك، فقد منحته موهبته الشعرية فرصة الفوز في العديد من المسابقات الأدبية التي أقامتها بعض الجهات الأدبية والهيئات الثقافية، وبخاصة في مطالع شبابه وتفتّح موهبته، وعلى سبيل المثال، فقد فاز بإحدى جوائز الشعر على مستوى الجمهورية في المسابقة التي أعلن عنها المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٨٢، وفاز بجائزة المسابقة التي أعلن عنها المجلس الأعلى للشباب والرياضة عام ١٩٨٣.

وبالإضافة إلى هذا الاعتراف الرسمي، فقد أصدر الشاعر مجموعات شعرية متميزة، شهدت على تطوره الفني ونضجه الفكري، وتضم المجموعات: «نبضات قلبين» بالاشتراك مع «عبد العزيز عبد الدايم» عام ١٩٦٩، و «المسافر

في سنبلات الزمن» عام ١٩٨٣، و «الحلم والسفر والتحوّل» عام ١٩٨٣ (ضمن سلسلة كتاب «المواهب» التي كان يصدرها قطاع الأدب بوزارة الثقافة)، و «المرايا وزهرة النار» عام ١٩٨٨، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. وللشاعر تحت الطبع أكثر من مجموعة شعرية مخطوطة، منها «العناق في موسم العودة» و «مدائن الفجر» ومسرحية شعرية بعنوان «جهاد ونصر.. أو النبوءة» لم أطّلع عليها.

وهذا الإنتاج الشعري الغزير دفع باحثًا إلى دراسة شعره في كتاب بعنوان «أبعاد التجربة الشعرية في شعر د. صابر عبد الدايم»[١]، وهو كتاب جيّد بصفة عامة؛ وإن كان صاحبه لم يعترف بما كتبه الشاعر في إطار الشعر الحرّ، وأهمله في دراسته، بل دعا الشاعر ضمنًا إلى الإقلاع عنه[٢].

وقد عبّر الشاعر في مجال الدراسة الأدبية عن ثراء لغويّ واضح، ظهر في العديد من الدراسات التي نشرها، في الدوريات أو الكتب، ونذكر منها الشعر الأموي في ظل السياسة والعقيدة» (القاهرة١٩٨٣). و «مقالات وبحوث في الأدب المعاصر» (دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣)، محمود حسن إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة (دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤)، «الأدب الإسلامي بين النظرية والتطبيق» (دار الأرقم، الزقازيق، ١٩٩٠)، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث (مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٩).

وفي كل الأحوال، فإن الشاعر الأزهري امتلك الأدوات الفنّية التي أهّلته ليكون ابنًا شرعيًا لعصره، وعنصرًا فعالاً يعبّر تعبيرًا جيّدًا عن هموم أمته ووطنه، على النحو الذي سنرى بعض مظاهره في الفقرات التالية، من خلال تصوّر إسلامي ناضج ومتكامل.

---

(١) د. صادق حبيب، دار الأرقم، الزقازيق، ١٩٩٢.

(٢) انظر: ص ١٤٠ وما بعدها.

(٢)

يختلف «صابر عبد الدايم» عن معظم أقرانه من شعراء السبعينيات، في كونه أكثرهم نظمًا، للشعر العمودي إلى جانب الشعر الحرّ، وهو يملك نَفَسًا شعريًا طويلاً؛ يجعله قادرًا على تقديم قصائد طويلة ذات صبغة ملحمية تؤكد إمكاناته الفنية وسيطرته على أدواته الشعرية.

ويتراوح شعره العمودي بين الحضور الشعري المعاصر، وبين التقليد الموروث الذي لا يضيف جديدًا، ففي قصيدته «الفارس والشمس» يبدو «صابر» أقرب إلى الحضور الشعري المعاصر بمعطياته الخصبة، ودلالاته الثرية، حيث يضفّر الحلم مع الواقع، من خلال الرمز، ليعبّر عن عذابات الجيل وأشواقه إلى الانطلاق والحرية وأبواب الأمل؛ وهو ما يكثّفُ التعبير عنه في المقطع الأخير من القصيدة:

«فالشمسُ هواها الدّفءُ السَّاري في الأعْماق
وهواها الحُلمُ المقبلُ في زمن الأشواق
وهواها النُّورُ الباسمُ في الأحداق
وهواها القلب الضَّاحك في الآفاق
يغمرُ كلَّ رياض الحبذ بلحنٍ دفّاق
يَسْري في الأفْق بعيدًا عن ذلّ الأطواق!![1].

ويمكن أن نرى هذه الصياغة المجدّدة في قصائد عديدة مثل: الطريق، والأزهر والطوفان، والجبل، في مجموعة «المرايا وزهرة النار»، و «كلمات على طريق الحرية، والعرس والجموع، وثلاث أغنيات للشراع» في مجموعة «المسافر

(١) المرايا وزهرة النار، ص ١٠٣ وما بعدها.

في سنبلات الزمن»، و «ملامح من تاريخ شجرة» في مجموعته «الحلم والسفر والتحوّل».

هناك بعض القصائد العمودية التي لم ترق إلى مستوى القصائد السابقة، بل إنها تذكرنّا ببعض القصائد الرومانسية العربية في الأربعينيات والخمسينيات، وبخاصة قصائد «صالح جودت»، ولعل ذلك يتضح في قصائد المرحلة الأولى، والتي كان فيها الشاعر أكثر انبهارًا بالأجيال السابقة، ولعل قصيدته «الظمآن» من أبرز الأمثلة على ذلك، وفيها يقول:

«لماذا بعينيك أفقُ الشرود وخطوك في قيده يتعثَّرُ
أكلّ الزوارق فيك تغني وأنت بكلّ الموانئ تكفرُ؟
أترحل لكن بلا غاية وأنتَ لكلّ النهايات معبر
أتظمأ والأفق منك ارتوى ووجه الليالي بفيضك أخضرُ
أجبني، فن الرياح بقلبي تشبّ العواصف والأفُقْ أغبرُ
وأبصر خلف جفونك سرًا بكل التفاسير والظن يسخرُ»[1]

والشاعر في كل الأحوال يسيطر على أدواته الموسيقية، ونادرًا ما نعثر بخطأ عروضي، يرجع عادة إلى المرحلة الأولى التي كانت تتبلور فيها موهبته، وقد أحصى مؤلف «أبعاد التجربة الشعرية في شعر د. صابر عبدالدايم» مجموعة من هذه الأخطاء وكلها من مجموعته المشتركة «نبضات قلبين» التي كانت أول ما أصدره الشاعر مع آخر[2].

وفي مجال القافية، فهو حريص عليها غالبًا حتى في شعره الحر أو شعر

(١) الحلم والسفر والتحوّل، ص٢٢.
(٢) راجع ص ١٤٢، ١٤٣.

التفعيلة، وتطرد لديه بطريقة تلقائية ومستمرة التزامًا بما فرضته «نازك الملائكة» في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» من ضرورة التقفيه في شعر التفعيلة والتزامها بطريقة هندسية تناظرية، وفق ما يقتضيه السياق.

وتبدو قافية «القاف» و «الباء» أكثر شيوعًا في شعر الشكلين لدى الشاعر، وربما يرجع ذلك إلى طبيعة الرؤية الشعرية التي تقتضي عادة نوعًا من الجهارة والحدّة والشحن الوجداني تعبيرًا عن قضايا تخصُّ الأمة وواقعها المتردّي، وهو ما يفرض على الشاعر أحيانًا نوعًا من التحريض أو التفجّع أو الفخر بالماضي أو الذي كان.

ولكن أفق الموسيقى لدى الشاعر يتسع ليشمل التركيب والبناء أو المعمار الشعري، مما سنرى بعض ملامحه فيما سيأتي عند تناول النصوص بإذنه تعالى.

وبصفة عامة، فإن الشعر الحّر لدى الشاعر يبدو أكثر توفيقًا وعمقًا، في التعبير عن إرادة الأمّة وآلامها وآمالها، بحكم ما يمنحه له الرمز التاريخي خاصة، من فرصة الحركة الفنية الطليقة، والقادرة على تناول الرؤية من جوانبها العديدة والمتنوعة.

ثم إنه استطاع على النحو الذي سيأتي أن يتخذ من المعجم اللغوي بعض الألفاظ/ الرموز التي وظفّها بمهارة ليعبّر عن رؤيته وأمانيه، وربما كان استخدامه **للخيل** ومرادفاتها، **والسفر** ومرادفاتها من أبرز هذه الرموز، حيث صارت الخيل، رمزًا للإرادة الظافرة لدى الأمة، مواجهةً للتحدي، وتحقيقًا للحلم والإرادة، اعتمادًا على النفس والذات. أما السفر، فهو رمز الرحلة في عمق التاريخ وثنايا الواقع وآفاق المستقبل لاكتشاف الذات الجماعية للأمة، وفهم ما جرى ويجري وسيجري، عبر الأحداث والوقائع والآمال.

وقد أنبأنا الشاعر من خلال الشعر الحر، وتحديدًا من خلال قصيدة افتتح بها مجموعتيه الشعريتين «المسافر في سنبلات الزمن» و «الحلم والسفر

والتحول»، برؤيته، أو قل «مفتاح رؤيته» التي تنسحب على معظم شعره أو كل شعره، ففي أبياتها خلاصة التجربة التي مرّ بها الشاعر وجيله من مرارة ومعاناة وسخرية ومواجهة للمجهول وبحث عن النافع المفيد، وقد اتخذ الشاعر من اسمه «شفرة» تبرز التكوين العام للهويّة الحضارية للأمة:

«اسمي: صابر
عمري: سنوات الصبّار جهلتُ بدايتها
أو حتى كيف تسافر..».

ولا تخفى دلالة الصبر ومجانسته مع الصبّار الذي هو رمز المرارة والمعاناة وتحمّل الجدب والعطش، والبقاء وحيدًا في بيداء القفر والوحشة، وامتداد الزمن من الماضي إلى المستقبل، دون تحديد بداية أو (نهاية سنوات الصبار)، لقد جعل نفسه رمزًا للوطن الذي عاش مرارة الصبر ومعاناة الصبَّار في آن واحد، منذ زمان بعيد.

يأتي بعدئذ تعريف الشاعر ببلده ومهنته وهواياته متسقًا مع تعريفه باسمه وعمره، بل إفرازًا طبيعيًا لهما:

«بلدي: مصر- القرية- والموَّال الساخر
والمهنة: شاعر
وهواياتي: فكّ الأحجية وهدم الأسوار
والبحث عن الخصب المتواري خلف الأمطار
والتنقيب بصحراء النفس عن الآبار
وقراءة ما خلف الأعين من أسرار».

والهواية أو الهوايات هنا معادل لرسالة الشاعر تجاه بلده وأمته وهي كما نرى رسالة إيجابية، ولا تستسلم للواقع، ولكنها تطمح إلى تغييره واستثماره بالبحث والتنقيب والقراءة. إنها رسالة نبيلة لا تعرف المراوغة أو المداهنة أو

الإمتاع والمؤانسة، ولكنها تستهدف الكشف عن الأعماق، والمخبوء وراء الأقنعة، والحجب [الخصب- التواري- الآبار- الأسرار]، لأن هذا هو ما يعني الشاعر، ويعني جيله الذي أضناه الجدْب والمحل والألغاز:

وهذا المفتاح يكشف لنا أن الشاعر على اتصال مع الواقع أكثر من أي شيء آخر بل أكثر من قضاياه الخاصة والذاتية، وأن رؤيته تدور في فلك الهمّ العام مع تعدد ملامحه وجوانبه، ولعل هذا المفتاح يقودنا إلى ما يركز عليه الشاعر في رؤيته من عنصرين مهمّين، أولهما هو المواجهة والتحدي من خلال الخيل ومرادفاتها، وثانيهما البحث عن تفسير للواقع على ضوء الماضي والحلم بالمستقبل الجميل، وهو ما رمز إليه بالسفر ومرادفاته.

(٣)

كانت **الخيل**، وما زالت، ذات حضور ظافر في المخيلة الشعبية والقومية والإسلامية، وهي رمز للإرادة التي لا تعرف الاستسلام ولا الاستخزاء، وما أكثر ما تحدثت الأمة في شعرها وأدبها وتاريخها عن الكرّ والفرّ تعبيرًا عن الانتصارات والهزائم، وكانت الأدبيات الجاهلية تعدّ الخيل «حصون الرجال» وتطالب بصيانتها، وتحضّ على إطالة الرماح، لأنها «قرون الخيل» (راجع مثلاً وصيّة حصن بن بدر الفزاري لأبنائه حين حضرته الوفاة).

ولا ريب أن العصر الذي عاشه شاعرنا السبعينيّ وجيله كان عصره فر في معظمه، لم يعرف الكرّ إلا قليلاً، ولم تتح فيه الفرصة للتعبير الكامل عن إرادة الأمّة في ميدان القتال، ولهذا ألحّت على الشاعر صورة الخيل والفرسان في أكثر من موضع، وأكثر من صورة، لعله كان يهدف من وراء ذلك- ربما لا شعوريًا- إلى التعبير عن الرغبة الدفينة- بل المعلنة- للأمة، في استرداد ارادتها، وتحدي

ظالميها، والطغاة الذين حوّلوها إلى قصعة الأمم ومعرّة الدول بعد تاريخ كان حافلاً بالإقدام والكرّ والفتح.

وقد مرّت بنا من قبل الإشارة إلى قصيدة «الفارس والشمس» التي تسعى من خلال الرمز إلى تكريس الحلم الظافر بالوصول إلى الشمس (رمز الضوء والوهج والدفء والسلام والأمن...)، وتجعل «الفارس يركب ألفَ جواد للشمس»، فهنا الحلم بالفارس، والخيول الألف أمر طبيعي في زمن الهزائم والعار، وبخاصة حين يربطه الشاعر –في إشارة ذكية– بالحاضر والآتي والأمس:

«الفارس يركب ألف جواد للشمس
يحضن نجمات الحبّ.. يغازلها بالجهر وبالهمْسِ
ويداعب غيمات الشوق بتذكار الحاضر والآتي والأمسِ
ويطير.. يطير يُغنّي أحلامَ العرْسِ[1].

ولعل التعبير بالفعل المتكرر «ويطير .. يطير» يكشف لنا الإلحاح على ضرورة وجود «الفارس» أو «الخيَّال» كما يسمّيه الناس، من أجل «العُرس» بكل ما يعنيه من فرح وامتزاج وعناق وإخصاب، وبالرغم من أن الشاعر يرصد كثيرًا من المعوّقات، والمصدّات التي تمنع من الحركة والانطلاق «الشمس حواليها السور منيع.. ومنيع»، فإنه يحدوه الأمل في عبور الأسوار بالجواد الذي يسميه «جواد الحب» من خلال مباراة حاسمة يملك الاستعداد لها بالإرادة والقلب المشبوب والمثابرة:

«لكن جواد الحبّ سيعبر سور الحرمان الذّهبي،
لن يرهب حجم السور ولن يحذر إيذاء اللهب
فلديه إرادة قلب مشبوب لم يشب
ولديه معاول إحساس مجنون الغضب

(١) المرايا وزهرة النار، ص ١٠١.

ولديه الريح يسابقها من غير كلال أو نصب
فلتتحطم ياسورَ الحرمان الذهبي»[١].

والمعنى ذاته يتكرر بشكل آخر، في قصيدة «التائه» التي يتناول فيها الشاعر المأساة الفلسطينية، وإن كانت المناسبة هنا تعبيرًا عن الانكسار، فنرى أشلاء الجياد تركض في دم الشاعر، وهي صورة جديدة ومبتكرة وعميقة تتناغم مع صورة التاريخ الذي يغرق في دمه أيضًا، وعناده أو إصراره الذي تحترق غاباته في دمه كذلك:

«في دمي يغرق تاريخ بلادي!
في دمي تُحرق غابات عنادي
في دمي تركض أشلاء جيادي»[٢].

لقد تحوّلت الجياد إلى أشلاء تركض في دم الشعر، مما يعني أن كلّ شيء مع الهزيمة المريرة لن يكون على ما يرام بالنسبة للعدوّ، بل يوحي بأن هذه الأشلاء الراكضة يمكن أن تتخلق من جديد، وتصير خيولاً تعبر سور الهزيمة والمذلة، بل إن الشاعر بالفعل يؤكد على ذلك حين يرى الفلسطيني عائدًا فوق جواد البرق إلى بلاده من الظلمة والضياع والنفي يبني مستقبله ويصنع مصيره:

«عائدٌ
.. فوق جواد البرق في ضوء الرعود
عائدٌ... أصنع تاريخي
وأهدي ولدي الضائعَ عُمْرهْ
عائدٌ..
أكتسحُ الليلَ..

(١) المرايا وزهرة النار، ص ١٠٢، وما بعدها.
(٢) المرايا وزهرة النار، ص ٤٥.

وأبني للغد التائه فجرهْ»[١].

وكما يقول لنا هذا المقطع، فإن عودة الفارس فوق «جواد البرق: تمثّل حالة الكرّ برعودها وتفجرّها واكتساحها لما يقابلها، وهذه العودة المؤكدة في منظور الشاعر، تأتي تعبيرًا عن الحلم الجميل الذي يبرز في زمن الانكسار راكبًا الخيل، تعويضًا بل تحريضًا في واقع متهرئ، أصيب بالعجز والإخفاق!

بيد أن «الخيل التاريخية» تبدو في سياق الشعر عند «صابر» أكثر واقعية، وأكثر ملاءمة فنيّة، وبخاصة حين ترتبط بفرسان حقيقيين، قاموا بدورهم البطولي، حتى لو كانت نهايتهم دامية وحزينة، كما نرى بالنسبة لعبد الله بن الزبير:

«سل فرس ابن العوام يحمحم...
ما سبقتْ قدمي ظلّي
في الوثب وراء عدوّى لولاها»[٢].

والفرس هنا كرّارة لا فرّارة، وتأمل قوله «ما سبقت قدمي ظلي» كناية عن نفيه للفرار، حيث يكون الظل وراء الهارب، ولكنه يكون أمام الكرّار المقدام، إنها فرس مقنعة فنّيًا، لأنها ارتبطت بحقيقة تاريخية، ولم ترتبط بحلم، قد يتحقق فضلاً عن الإيحاء الذي نستشفه من وصف الفرس بالحمحمة والوثب مما يعني استنفارًا كاملاً للإرادة والتحدي.

وتبدو الخيل في كل الأحوال رمزًا للخصوبة والازدهار والأمان، مع ما يقتضيه التعامل بها ومعها من جهدٍ وتضحياتٍ وتحدياتٍ، تأمّل قوله:

«وفي موسم العودة الخصب يشرق فينا عناق الخيول»[٣]. إن معانقة الخيول

(١) المرايا وزهرة النار، ص ٤٩، ٥٠.

(٢) المسافر في سنبلات الزمن، ص٤٩، أسماء: الثورة والعطاء والتحدي، ص ٢٧.

(٣) المسافر في سنبلات الزمن، ص٤٩.

هنا، وكما وردت في القصيدة، تأتي تعبيرًا عن التصالح مع الحبيبة/ الوطن، عندما تتخلى هذه عن حالة «اللاسلم واللاحرب»، أو ترفض الاستسلام للإحباط والإخفاق، فتكون عودتها للحبيب/ الشاعر إرهاصًا ببدء الكفاح من جديد «وعناق الخيول» «في موسم العودة الخصب».

ثم إن الخيل في صورة أخرى لدى الشاعر، هي الحلّ لتحقيق المجد، وسحق الطغاة، وبخاصة حين يمتطيها المؤمنون، إنها تتحوّل في هذه الحال إلى خيلٍ مجنّحة، تتجاوز بقية الخيول التي لدى الآخرين، وتشبه البراق الذي يمتطيه رسول الوحي «جبريل» عليه السلام، فيقطع به المسافات الطويلة، ويقهر به الزمن البطيء. إنها باختصار خيلٌ تنتسب إلى ماهو إلهي، لا ما هو دنيوي، لأنها خيل يصنعها الإيمان:

«أغرقت كل الجبال الشمّ خيلي
امتطاها المؤمنون
رفرفت أجنحة الخيل على وجهي
فغاضت ثورة الطوفان
هبّت نسمة الله وغاص الجاحدون»[1].

ومما يؤكد انتساب الخيل إلى ما هو إلهي لا ما هو دنيوي، ذلك المعجم الذي وردت من خلاله، حيث ذكرتنا بقصة نوح والطوفان، ورموزها المعروفة: الغرق، الجبال، الطوفان، غاض الماء... إنها تشبه سفينة نوح عليه السلام التي أنقذت الإيمان من الكفر، بل إنها أنقذت الإيمان وسحقت الكفر، أو هبت «نسمة الله» منتصرة ظافرة، و «غاض الجاحدون» واندحروا مقهورين.

و «الخيل» المنتمية إلى الله، تمثل في عصر الشاعر، المنقذ من الخداع وغسيل المخ، والبطولات الكلامية التي سادت هذا العصر، وجعلت الثقة في «الفعل»

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص ٥.

أمرًا يكاد يكون معدومًا، فعندما يتحدث عن قوافل الإيمان التي حاكت من الإصرار ثوبًا وارتدته، يرى أنها حطمت عواصف الزمان والمكان وأن التاريخ ينحنى لها إجلالاً لأنها -أيضا- حطمت «مدائن الكلام»:

«وينحني التاريخ أمام من مشى بها من الفرسان
ففي قلوبهم نمت حدائق السلام
وحطموا مدائن الكلام
تعانقوا وحولهم يضوي عبير الانتصار»[1].

ومع النثرية التي غلّفت هذه السطور، وقللّت من قيمتها الفنّية، فإن «الفرسان» أو «الخيالة» قد «فعلوا» ولم يكتفوا «بالقول»، كما هي الحال السائدة في واقعنا، وهو ما جعلهم يتعانقون فرحين بالانتصار، وكأن الشاعر يهجو الواقع ضمنًا، ويقدم مفارقة لفرسان القتال، وفرسان الكلام.

إن «الخيل» و «الخيّالة»، رمْز للمعنى الذي افتقدته الأمة في أزمنة الهزيمة والعار، وهو ما سنراه لاحقًا إن شاء الله، متعانقًا بقوة مع «السفر» أو رحلة البحث عن الهوية والمصير.

(٤)

يأتي السفر في أشعار «صابر عبد الدايم» رمزًا لحالة البحث عن الهويّة، وتعبيرًا عن مفارقة واقع إلى واقع آخر، وقد يكون رديفًا للموت والرحلة والإبحار، وكلها -كما نرى- إقلاع من مكانٍ إلى مكان، ومن حالة إلى حالة، لكنه في كل الأحوال يظل سعيًا مشكورًا للبحث والاكتشاف عن سرّ البلاء والعناء، واستشرافًا للمستقبل المجهول.

---

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص ٥٣.

وقد ورد السفر بلفظه ومعناه في عنواني مجموعتين شعريتين «الحلم والسفر والتحوّل» و «المسافر في سنبلات الزمن»، كما حملت بعض القصائد عناوين توحي بالسفر والرحيل أو تشير إليهما صراحة، قافلة الغرباء، التائه، أسئلة تبحث عن المرفأ، العناق في موسم العودة، من فتوحات الغربة، المنفى داخل الوطن، المسافر... الخ.

ولعل قصيدة «المسافر في سنبلات الزمن»، خير تعبير عن السفر إلى الهويّة، بحثًا عنها واكتشافًا لها، وتقديمًا لملامحها المضيئة، والبحث والكشف والتقديم ليست هدفًا في حدّ ذاتها بقدر ما هي دعوة دائبة لاستلهام الهويّة، أو الإعلان عنها مرّة أخرى في الواقع المتردي للخروج منه وتجاوزه وصناعة الغد الجديد المضيء، والقصيدة تبدو كأنها مقطع واحد بالرغم من طولها، يحكي «مونولوجًا» داخليًا يبدأ بالفعل «كان» مضافًا إلى ضمير المتكلّم، تنعطف عليه في الأغلب، «أفعال ماضية» تصوغ رؤية ناضجة لأنضج ما في الماضي، ومن خلال تصوير حيّ يتكافأ مع حيوية هذا الماضي ونضارته:

«كنتُ وحْدي والتواريخ وأمشاج الليالي
في ظلام الرحم الكوني تنمو وتشكل
كنتُ وحدي وبعرش الله آفاقي تظلل
واندلاع السرّ من جوفي كان الصرخة الأولى لطفل العنفوان
كان في البدء وما زال ترويه الدماء
طالما أسقيه ذاتي وأنا سرّ البقاء
راحلاً عنه لألقاه وأحيي في بوادية النماء
وتفتّحتُ بعينيه زهورًا ونبوءات
وأمطارًا وجنات إباء»[1].

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص ٥.

وكما نرى فإن السفر أو الرحلة إلى الماضي تعطي المفارقة المثيرة بين ما كان، وما هو كائن، ومن خلال الرحلة يعطينا الشاعر مواصفات الهويّة الحقيقية للأمة أو المسلم الحقيقي الذي لم يعرف الهزيمة والهوان والعار، كما يعرفها المسلم المعاصر- وبالرغم من تواضع المسلم في الماضي، فقد كان عزيزًا وظافرًا «كنت وحدي»- وتأمل تكرارها مرة مع التاريخ ومرة مع ظل العرش، ثم تأمل «اندلاع السر» الذي كان صرخة العنفوان والقوة، إن الشاعر يركّز ملامح الهويّة المفقودة في الاتصال بما هو إلهي، لأنه يقود إلى الإقدام والكّر والفتح، مما ألحَ عليه الشاعر من قبل في أحاديثه عن الخيل، بالإضافة إلى ما يذكره هنا في سياق البحث عن هويّة، حيث يشير قائلاً بعد السطور الشعرية السابقة:

«أغرقتْ كل الجبال الشم خيلي».

إن ملامح الهويّة كامنة في ذلك السرّ الذي يقوم على الجسارة والإقدام، ويزايل الخوف والتردد، والذي كان في البدء -وما زال- ترويه الدماء، ثم يشير إلى طبيعة السّر واستمراره لينبهنا إلى ملمح ضروري فيه وهو «طالما أسقيه ذاتي وأنا سّر البقاء»، ولا ريب أن هذا السّر الموصول بعرش الله يجعل التضحية بالدماء أو الذات هي الأساس للقوة أو لطفل العنفوان، وتأمل قول الشاعر «طالما أسقيه ذاتي» تعبيرًا عن استمرار التضحية واتصالها، وكأنه يقول إن سبب التردي هو انقطاع التضحية وتوقفها، وهو ما يلحّ عليه الشعر في بقية القصيدة، من خلال اسم الفاعل، ولذلك دلالته في الإشارة إلى المبادرة بالفعل والعمل، حيث يتكّرر اسم الفاعل كثيرًا معبّأ بعناصر الحركة والنشاط: راحلاً، طائرًا، صاعدًا، هابطًا، ملقيًا، ناصبًا، بانيًا، مانحًا، ساقيًا، فاتحًا، مفرقًا، واهبًا، عائدًا... الخ- وكأنه يقول لنا مرة أخرى إن صمتكم عن «الفعل» هو سرّ المحنة التي تحيونها وإن كان في الوقت ذاته يقدّم الأمل من خلال إصراره على أن «يكون» كما «كان»، ليتجاوز زمن العقم والشرّ:

«هكذا كنت..

... وما زلت سحابًا وحدائق

صاعدًا في سنبلات الزمن الناخر أصلاب التكاثر

هابطًا تحت الجذور السالبات الأرض أحلام البراءة

راحلاً في الصخْر تحدوني الجسارة

ملقيًا في قبضة النيران ذاتي

فإذا النيران في ذاتي اشتهاء ووضاءه

ناصبًا عرس السموات بقاع البحْر في خصب المواسم

بانيًا كل الحضارات التي فوق ضُلوعي

شيدْتُ كبرى الملاحم...»[١].

ولا ريب أيضًا، أن الشاعر ليس من أولئك المفتونين بالماضي لذاته فحسب، بل لأنه من أولئك الذين يرون الماضي المضيء، ويستلهمونه لصناعة المستقبل الأكثر إضاءة، إنه استلهام إيجابي بعد أن وضع يده على السرّ الذي جعل الماضي مضيئًا، أو هو السرّ الذي يفكّ مغاليق الهويّة الضائعة في متاهات الأحزان والهزائم والتردي، ولذا نجد رحلة الشاعر أو سفره بحثًا عن الهويّة وفكّ رموزها مصحوبًا في الغالب بالأمل وبالحديث عن «الخيل» رمز القوة والعنفوان والظفر، والتضحية المستمرة:

«وأنا أعلوُ وأعلوُ فوق سنّي

لا ينالُ الزمنُ الفاتكُ منّي

فهو بعضي وأنا الكلُّ الذي يغفلُ عنّي

كلما جدْتُ بدنّ ولدت لي ألف دنّ

والمفازاتُ تناجيني وخيلي لم تخنّي..»[١].

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص٦.

وتبدو في الأبيات السابقة ملامح الإحساس الصوّفي الذي يعبّر عن نفسه عادةً بالمزيد من الوفاء للمحبوب والتضحية من أجله، من خلال صياغة محكمة، وموسيقى متنامية رهيفة، لا تقتصر على القافية التي تؤكد الانتماء للهويّة، والاعتداد بالذات فحسب، وإنما تتعداها إلى الاستفادة بالتكرار (أعلو وأعلو- دنّ وألف دنّ) والمطابقة بين بعض وكل، والتناغم بيْن المفردات في نسيجٍ شفّاف ومؤثر، يعبّر عن رغبة في الجهاد والإقدام (والمفازات تناجيني وخيلي لم تخني).

وإذا كان الشاعر يتألق عادةً عند التعبير عن «السفر» الذي يبحث فيه عن الهويّة، فإن هذا التألق قد لا يطّرد بالمستوى ذاته، حين يكون تعبيره عن «السفر» بحثًا عما هو شخصي أو ذاتي، وإن كان يقدم لنا أحيانًا بعض العناصر الفنيّة الطازجة والمميزة. ففي قصيدته «المسافر» التي يرثى فيها صديقًا له،يقدّم لنا الشاعر تصويرًا حيًّا لصديقه الراحل أو المسافر يستقي عناصره من البيئة الريفية الصافية والنقية، حيث يعطيه وجه النيل حين يبتسم، وسماحة الأجداد الطيبين، وشموخ الهرم الأكبر، ونقاء القطن، وندى الياسمين، وشعاع البدر، وصفًا لأعضائه وملامحه، أما روحه فيشبّهها بسلّة قمح تهب الأمن للتائهين:

«باسمًا كان كوجه النيل سمحا كالجدود الطيبيّن
فارع القدّ كمثل الهرم الأكبر وضّاء الجبين
يده أنقى من القطن وأندى من عطور الياسمين
قلبه مثل شعاع البدر، فيّاض بهالات الحنين
روحه سلّة قمح تهب الأمن لكل التائهين».

بيد أن المهم في هذه القصيدة، هو التعامل مع السفر بوصفه رديفًا للموت والحياة معًا، والإبحار إلى عالم الأحياء الظالمين، وهاهو الشاعر يجعل أيام صديقه

(١) السابق، ص٧.

مسافرة في زمن صعب وليس الصديق هو الذي يسافر:

«سافرتْ أيّامُهُ والدرب قاسٍ وضنينْ
زاده كان التأنّي في زمان العاثرين
وأمانيه حقولٌ من صحابٍ واعدين
.....
مبحرًا في زمن الحبّ لقوم ظالمين!»[١].

والشاعر يضعنا أمام نوعين من السفر، سفر الراحل وإبحاره، مع الصعوبة والمرض، إلى الحياة معانقًا، يحمل الأماني التي تشبه الحقول (تأمل الصورة الريفية المبتكرة)، ثم سفره- رغمًا عنه- إلى الموت بعد أن ذوى عمره، وبعد أن أدار القوم ظهرهم له- في مشهد مؤثر بل ساخر، حيث التقطوا ثماره الناضجة وعرضوها للمبيع:

لم يصدّوا الريح عن أغصانه وهي تضيع!
شاهدوه.. العمر يذوي وهو نهبَ الصقيع
فأداروا ظهرهم، وهو مع الداء صريع!
فتح العينين لم يشهدْ سوى ظل الربيع
سقطتْ أوراقه تحت خطا الليل المريع
نضجتْ أثماره.. فالتقطوها عرضة للمبيع!؟[٢].

وإذا كنا أمام حالة من السفر المركّب، الذي يحمل مزيجًا من اللّوعة والأسى والسخرية المريرة، فإن الشاعر استخدم السفر، بمعنى الموت وحده، وبالطبع لابد أن يكون الجوّ مأساويًا، وسيكون مأساويًا فاجعًا حين نعلم أنّ الموت يحدث لوالد الشاعر الراحل يوم زفاف أحد أبنائه وشقيق الشاعر، ولعل

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص ٥١.
(٢) السابق، ص٥٢.

الأبيات التالية توضّح مدى المأساة التي يحدثها السفر/ الموت حين يسأل أطفال الشاعر – أحفاد الراحل– عن موعد عودته من السوق:

وسافرتَ حيثُ اللا رجوع مخلد فهل بُرْؤك الموت الذي منه تنفر

وسافرتَ والأطفالُ تسأل في أسى متى الجدّ يا أمي من السوق يحضرُ

لقد غاب عنّا ما عهدنا غيابه وقد عادنا شوقٌ لحلواه مسكرُ[1]

وبالرغم من أن كلمة (اللارجوع) تبدو ناشزةً عن السياق لتركيبها العصري المنحوت وفقا للغة الصحافة، فإن الأبيات تحمل دلالة أعمق على قسوة الموت من خلال الحديث عن السفر والغياب.

بيد أن السفر يأتي قرينًا للحياة والصمود والمقاومة، ودليلاً يهدي الحياري والضالّين، وهاهي «قافلة الغرباء» يقودها «محمد» ﷺ تسافر في الزمان والمكان، لتكون الخطوات ضياء فوق الأرض، والكلمات آفاقًا للشرفاء، وبهذه الكلمات وتلك الخطوات يهتدي الشعراء الحقيقيّون، وأولهم شاعرنا «صابر عبد الدايم» الذي يُسافر إلى محمد ﷺ، ليلهمه سّر الوجد، وطبيعة المهمة:

«والشاعر عندك يا من جئت بملّتك السمحاء
حطّابٌ يحملُ فأسًا في الصحراءْ
يُجري فيها الأنهار وينسج للعريان كساءْ
والشاعرُ سلطانْ
يحملُ فوق الظهر إلى الأطفال غذاءْ
سيفٌ مسلولٌ في وجه الأقذاء
قلبٌ بأذان الحقَ خفوق
يورق بالأمل الوضّاءْ

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص٩٢.

لا يحرقه الجمر الملقى فوق الأنداءْ»[١].

وإذا كان السفر في الصور السابقة يبدو رمزًا بسيطًا، وأقرب إلى الإدراك والفهم، فإن السفر يتحوّل إلى رمز أعمق، أو أعقد إذا شئت تعبيرًا آخر، ففي قصيدته الطويلة «الحلم والسفر والتحول» يأخذ السفر بُعدًا أو أبعادًا شتى، تتداخل في الماضي والحاضر، بين البحث عن ملامح الهويّة، والتمرد على الواقع، وإعلان الثورة على كل ما هو قائم، فالشاعر يحسّ بالحصار، والنفي، والحرمان من ظلال الحبيبة/ الوطن، ومن حصاد ثمارها، ومن الاستفادة بخيراتها، لذا نرى الشاعر يبدو مرهقًا يدور في دوامة تكادُ تجعل الرؤية غائمة أو غامضة، ولكن قليلاً من الصبر في استكشافها يجعلها حاضرة في الذهن، وإن كان ذلك –للأسف– قد أوقع الشاعر في نثرية باردة لا تتسق مع حرارة الغضب والثورة التي تحفل بها الرؤية.

فالشاعر في المقطع الأول (الحلم) يبدو كأنه سيحضن العالم بين يديه، (وكم بحصادك الموعود قد جعلت ليالي التي ذبحت على الدرب)، ولكنه يُصاب بالإحباط:

«ومرت ياحبيبة عمري المهدي
فصول العام والأثمار لم تكبر»[٢].

وفي المقطع الثاني (السفر) يعبّرُ الشاعر عن إحباطه بصورة أكثر عمقًا وتعقيدًا حيث يزداد الإحباط قسوة، ولكن الأمل ينبعث فجأة:

«وعشَّشَ داخلي زمنُ المخاوف يا معذّبتي
ومدّ ظلالَهَ السّأمُ
وآه منه.. يا كم كنت أرهبُهُ.. وكم حاولتُ أُقْصيه

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص٢١.
(٢) الحلم والسفر والتحول، ص٣٢.

ولكن فجأة أحسستُ أفق الانبعاث بداخلي يمتد..

.. كي تمحى ملامحك التي ذابت سربًا في لياليه...»[١].

ولكن هذا الأمل لا يلبث أن يتبدّد، ويحل مكانه الدّوار، والمجهول[٢]، وهنا تكون الثورة والقلق، فيحرق الشاعر دفاتره في لهيب صراعه المحموم، ويكون «السفر» قرينًا للرفض والثورة.

«خلعتُ ملابسي من بعد ذاكرتي

وسافرتُ

نقضتُ الماضي المختل ثم رقصتُ عريانا

وفي قلب السنين البكْر عبر موانع الأيام والأسفار أبحرتُ

وعبر جزائر المجهول غامرتُ...»[٣].

وتتذبذب مشاعر الشاعر بين مدّ وجزر، وتغيم الرؤية، وتحترق السفائن، ولم يبق بينه وبين الواقع إلاَّ خيط العنكبوت يشدُّهُ للحلم والدنيا الطفولية «وهيهات الرجوع!!».

ويظل «السفر» رمزًا عميقًا ومعقَّدًا للانطلاق من جهامة الواقع وقسوته ومرادفًا للهرب أيضًا، وإن كان الشاعر في نهاية المطاف وفي ختام المقطع الثالث، يخبرنا دون أسباب أنه سيعود إلى حبيبته/ الوطن، بعد رحلة العذاب والضنى:

«رغم مسافة الزمن التي امتدت بلا لقيا

وأنستني لياليك

بصورتك الجديدة يا حبيبة جُرْحيَ الأكبر

---

(١) السابق، ص٣٣.

(٢) السابق، ٣٣، ٣٤.

(٣) السابق، ٤٠.

سآتيك/ سآتيك/ سآتيك»[١].

ويبدو أن الشاعر فيما بعد قد تخلى عن هذا الرمز العميق المعقّد، ليعود مرة أخرى إلى البساطة التي تغني عن التعقيد في أحدث دواوينه «المرايا وزهرة النار»، الذي يحمل عنوان القصيدة الأولى فيه، حيث يعود «السفر» رمزًا للبحث والاكتشاف، والتساؤل عن سّر السقوط (سقوط الحبيبة/ الوطن) في جُبّ الضياع والهزيمة والخوف، ويتردّد السفرُ ومرادفاته، ومعوّقاته أيضًا، بصورة أجمل وأغنى:

«مراياك.. ما عدتُ أبصر فيها نجوم ارتحالي!
وما عادَ فيها يسافرُ برقُ اشتعالي!!
فكيف تكسَّرت في ناظريَّا؟
وكيف انطفأت على ساعديَّا؟
وكيف تجمدت في خطواتي؟
وكيف تبعثرت في خطواتي؟
وكنّا على فرس الشّعر نرحل.. نعبرُ فوق جسور البراءة..
.. ندخلُ في صدْر هذا الزمان..
ننقّبُ عن بؤرة للحنان
فكيف سقطت؟
وكيف تواريت خلف الجبال»[٢].

هذا التساؤل أو السفر في أعماق السقوط، لا يتوقّف ولا ينتهي عند هذا التساؤل أو السفر في أعماق السقوط، لا يتوقّف ولا ينتهي عند حدّ، ولكنه يمتدّ في صيغٍ شتى تحملُ أملاً أو حلمًا بالنهوض والشروق:

(١) السابق، ص٣٣، ٣٤.
(٢) المرايا وزهرةن النار، ص ٧/ ٨.

«فهل تشرقين على أنفس من طراز جديدْ؟
وتسقينهم سرّ هذا الرحيل العنيدْ؟»[١].

ويبدو أن طول الرحلة أو السفر جعل الشاعر يحس أن هناك من يرى في ذلك هروبًا أو سلبية أو ابتعادًا عن الحبيبة/ الوطن، ولكن إحساس الشاعر، يستعلى على تلك الرؤية، بل يثبت أن السفر «غَيْرةٌ» و «مقاومة»، لمن يستولى على الحبيبة ويستلبها ويطلق فيها صقور الهزيمة، والخوف ويفتك بالأغنيات والأحلام:

«وما عنك أنأى.. وما منك أهربُ..
لكن أغارُ..
..... فأغتالُ من يسرقُ العرشَ منّي»[٢].

ويستمر الشاعر في «السفر» بحثًا وتساؤلاً عن كيفيّة التحليق في عالم من الدخان، وكيفية تشييد القصور، بينما الحقل قد هجرته سيوف الأمان؟ وكيف تذوق المفازات طعم الخضرة والريّ، وتصهل فيها الخيول- تأمل صهيل الخيول ودلالتها- وتورق فيها الطلول ويرحل عنها الأفول؟! وكيف تُرْمَى صقورُ الهزيمة بكل الحراب؟ ومتى ترفرف كل النبوءات، ومتى يعودُ الذي ضاع؟ إنه يصّر على الرحلة والسفر والبحث والتفتيش حتى يحقق المراد:

«ففتشْ بذاتك عن زهرة النار..
.. تَلْقَ الحدائقَ تَنْبتُ بين يديكْ»[٣].

إن «السفر» يظل رمز المعاناة التي تتحقق في نهايتها الأماني، بالرغم مما يعترض هذا السفر من معوقات ومنغصات ومحبطات، ويظل «السفر» في

(١) السابق، ص٨.
(٢) السابق، ص٩.
(٣) السابق، ص١١.

صورته العامة حالة فنيَّة موفقة استطاع الشاعر من خلالها أو بمزجها «بالخيل» أن يعبّر عن أشواق جيله إلى العثور على «زهرة النار» لتنبت حدائق الوطن خضراء مزدهرة ريّانة.

(٥)

وإذا كان الشاعر من خلال الرمز اللغوي، قد استطاع أن ينقل العديد من جوانب رؤيته، فإنّه من خلال «الرمز التاريخي»- الذي يدور في مجال البحث والاكتشاف والمفارقة أيضا- أن يقّدم جوانب أخرى لرؤيته، وقد وظف الرمز التاريخي بمهارة واقتدار في معظم المواقف، ليؤدّي من خلال المفارقة أو استعادة الماضي الظافر دوره في تعميق الرؤية وحملها إلى المتلقي.

والرمز التاريخي في أغلبه، رمزٌ إسلامي، ينطلق من شخوص التاريخ الذين أثّروا في المسيرة الإسلامية وبخاصة في فجر الإسلام وضُحاه، فهناك الرسولﷺ، وأسماء بنت أبي بكر، وعبدالله بن الزبير بن العوام، وعثمان بن عفان، والحسين بن علي، ومحمد بن القاسم الثقفي، وأحمد عرابي، فضلاً عن الأنبياء نوح، يوسف الصديق، موسى، وسليمان عليهم السلام، وعلى الجانب المقابل نجد رموزًا للشّر والقهر والطغيان من أمثال: أبي جهل، مسيلمة الكذاب، الحجاج بن يوسف الثقفي، سليمان بن عبدالملك، فرعون، دقلديانوس... وغيرهم.

لم أعثر في قراءتي لشعر صابر علي رمز أجنبي أو أسطوري، وأعتقد أن ذلك يرجع إلى ثقافته الإسلامية العميقة التي وقف نفسه عليها، والرمز الإسلامي في كل الأحوال تعبير واضح وصريح عن الانتماء للهويّة الإسلامية التي آمن بها صابر وجيله في عصر الاستلاب والذيلية والتبعية والاستسلام

للطامعين والغرباء!

وإذا كان الشاعر مسبوقًا في استخدام بعض الرموز مثل الأنبياء عليهم السلام؛ فإنه استخدم بعض الرموز التي لم يستخدمها غيره، أو قلَّ استخدامها بين الشعراء من مجايليه أو سابقيه، ولعل أبرزها في هذا السياق: أسماء بنت أبي بكر، ومحمد بن القاسم الثقفي، وأحمد عرابي.

وأسماء هي الفتاة المسلمة التي استطاعت أن تشق الحصار والمطاردة والملاحقة التي فرضتها قريش عقب هجرة الرسول ﷺ - مع أبي بكر. وتذهب بالطعام والماء إليهما، وكان هذا الحدث سببًا في تسميتها بذات النطاقين، لأنها شقت نطاقها ووضعت في أحدهما الطعام، وشدت بالثاني قربة الماء، وتصدَّت لأبي جهل بحزم وحسم، ثم إن «أسماء» هي زوج الصحابي الجليل «الزبير بن العوام»، وأمّ «عبدالله بن الزبير» الذي قتله الحجّاج وصلبه، وظل معلّقًا حتى قالت: أما آن لهذا الفارس أن يترجّل؟! فأنزله ودفنه، وهي التي قالت تعليقًا على صلبه والتمثيل به: وماذا يضير الشاة بعد سلخها؟

يأخذ الشاعر «صابر عبد الدايم» من «أسماء» رمزًا وإطارًا للتعبير عن شخصية فريدة في تاريخ الإسلام لينقلها إلى الواقع المعاصر بأبعادها، ودلالاتها، دون أن يربطها بهذا الواقع وأحداثه ربطًا مباشرًا، فهو يقدم سيرة أسماء من خلال عنوان أقرب إلى عنوان مقال لا قصيدة، فيه من الجهارة والوضوح أكثر ممّا فيه من الإيحاء والرمز: «أسماء: الثورة والعطاء والتحدي»، وانطلاقًا من العنوان يقسّمُ القصيدة إلى ثلاثة مقاطع، يحمل عنوان كل مقطع جزءًا من عنوان القصيدة، فالمقطع الأول «الثورة»، والثاني «العطاء» والثالث «التحدي» في الأول يستعرض الشاعر طرفًا من سيرة «أسماء» عند الهجرة النبوية من مكة إلى المدينة، ويرى في موقفها ثورةً ورفضًا للظلام الذي يعشش في العقول والقلوب، ولكنه يمهّد لهذا المقطع بالإشارة إلى أنه يفتح ملف التاريخ المنسي

ليتحدث عن الهجرة والمهاجرين وموقف قريش من الإسلام، وكأنه جاء ليذكر جمهور المعاصرين بصفحة من صفحات الماضي كي يروا نموذجًا فريدًا يتمنى أن يحتذيه المعاصرون:

«وفتحتُ ملفَّ الصدّيق وصاحبه يلتقيان
مكّةُ تهرب من وجه الله وتطرُد أضواء الإيمان
وتحاولُ صدَّ رياح الحق الحبلى بالصدق....
السّاحق زيفَ الطغيان فتغلقُ كلَّ الأبواب
وتحاول إطفاءَ الشمس فتلقي الراحةَ فوق العينين»[1].

وينتقل الشاعر بعدئذ إلى تناول جهد «أسماء» ودورها في مساعدة الرسول -ﷺ- وأبيها الصّديق، وهما مهاجران متخفيّان، وكذلك تصّديها لأبي جهل الذي هوى بكفّه على وجنتها، ومن خلال هذا الملمح في حياة أسماء يبرز الشاعر المفارقة بين ماهو سائد في الجاهلية، وما هو مأمول في الإسلام من خلال الهجرة المباركة، ويستخدم الجناس بين غار ثور والثورة، التي تتمثّل في الهجرة الإسلامية ليرسم ملامح المستقبل الذي ينتظر العالم:

«وبعينيها السمراوين صمودٌ- رفضٌ- حبٌّ.. وفداء
والقلبُ الثائرُ ومْضٌ يرصدُ مأساة جنون الأعداء
ويطير إلى يثربَ بالحلم الأخضر والزمن المعطاء
ويسرّ إليها
ويردّد قلب الزمن الموّار بأحلام الفقراء
في ثور... تتفجّرُ أنهارُ الثورة
من ثور... تتفجرّ أنهار الثورة
على ثور... تتفجرّ أنهار الثورة

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص ٢٣، والحلم والسفر والتحول، ص٤٥.

على ثور.. يُلقى الأفقُ بنار الحقّ لتحرقَ أعداءَ الثورة

وإلى ثور.. تركض خيلُ الحبّ لتسحقَ من هبَّ لإطفاء الثورة»[١].

ويبدو لي أن استخدام لفظة «الثورة» وما ترتب عليها لم يحالفه التوفيق، فهذه الكلمة صارت في الذهن الإسلامي العتيد رمزًا للظلم والفجور، ودلالة على الطغيان ومحاربة الإسلام، فضلاً عن قصورها- لو أخذت بالمعنى الأصلي لها- عن الوفاء بمضمون الرسالة الإسلامية، وعطائها الذي هو بالضرورة أكبر من عطاء أية ثورة ناجحة وصالحة.

ولعل الشاعر لم يتنبه إلى الدلالة المعاصرة لكلمة الثورة، وأراد- بدافع الإخلاص- أن يأخذ الكلمة بدلالتها المباشرة التي تعني رفض الظلم والقهر والاستبداد.

بيد انه في المقطع الثاني (العطاء) يمزج بين عطاء أبي بكر وتضحياته الجسيمة، وأبرزها المال، وترك الأهل والولد، وعطاء ابنته «أسماء» وتضحياتها بكل شيء حتى الذهب الذي تتزين به النساء من أجل معركة الحياة:

«خلعتْ ثوبَ العُرْس.. وراحتْ تسكبُ نبضَ ووَمْض العقل بمعركة حياةٍ لافحةٍ معطاءه»[٢].

ولا يتوقف الشاعر عند هذه المرحلة في حياة أسماء، ولكنه يشير إلى المراحل الأخرى حتى قاربت منها نهاية العمر، فيراها رمزًا للعطاء، وتحمّل الشدائد، ويراها لا تهرمُ أبدًا، لأن الهرم هو التوقّف عن العطاء:

«هل تَهْرمُ أسماء

والقلب المثمر بالإيمان حديقتها المعطاء؟

يمتدّ الجذر لكي يتفرّد بالخصب بعمق الأعماق

---

(١) السابق، ص٢٤.

(٢) السابق، ص٢٧.

والأغصانُ تفتح أعينها
تنشرُ أجنحةَ الخير وتغرسُ بسمتها في الآفاق»[١].

ولعل المقطع الأخير، هو الذي يعنيه الشاعر في حقيقة الأمر ليربطه دون رباط بالواقع المعاصر، فهو يفسّر موقفها حين تعرّض ابنها عبدالله بن الزبير للقتل على يد الحجاج بن يوسف الثقفي- كما يكشف عن صلابة إيمانها وإرادتها:

«أسماء: في لبّ الأغصان نداءُ إباء
لم يَصْغ لسيف الحجّاج الغارق في بركان دماء
لم تهتزّ جذورُ الحقل أمام الإعصار الأموي المصبوغ بأشلاء ابن علي
عيناها اختزنتْ كلَّ تجارب رحلتها لليوم الموعود
عبدالله
لا حاكمَ إلا الله
لا تعط السَّارقَ بُستانك
لا تتركْ في وجه الإعصار الأهوج أغْصانك
صُغْ من أوتار هُداك رماحًا تُفْني من يخْنُق ألحانك
واجعل من نَبْض يقينك صاعقةً
..... تنقضُّ على من يغتالُ اللحظةَ إيمانك»[٢].

وفي إطار درامي يجري الشاعر حوارًا بين أسماء وابنها عبدالله يعبر فيه الأخير عن إيمانه ويقينه بالرغم من قسوة الحجاج وتمثيله بالمعارضين ومنهم عبدالله، وتخبره أمه أن الريح لا تُوقفها إلا قمة شامخة وتحضّه على الصمود والتحدي حتى يحافظ على حقه ومعتقده.

---

(١) السابق، ص٢٨.
(٢) السابق، ص٢٨/ ٢٩.

وإذا كان الشاعر قد آثر أن يعرض التاريخ لا أن يستثمره استثمارًا كاملاً يربطه بالواقع المعاصر، فإنه في هذه القصيدة وغيرها، انطلق من معجم إسلامي متميز يتناغم مع طبيعة الرؤية والسياق، وتتردد في صفحاته مفردات مثل: الإيمان، والحق، والطغيان، والشيطان، والمصباح، والسيف، والحب، والضوء، والفداء، ومكة، ويثرب، والقرآن والنور، والقمر، والفيض، والخبر، والهدى، ووجه الله، والخلد، والملكوت، والأقدار... إلخ. فضلاً عن تصوير حيّ يدور في إطار درامي واضح يعتمد على القصة أحيانًا، والحوار في أحيان أخرى، تتخلله صورٌ مبتكرة ومتميزة كما نرى في قوله «والمستقبل فوق السيف..» و «.. قرْبَتُها الراحلة على كاهلها» و «الأحجار دنانير براقة..» و «سَلْ راحتها كم وهبتْ لرحاها» و «سَلْ قرْبتها كم نهبتْ من خصب قواها».

ويجري الأمر على النسق ذاته في قصيدته الطويلة «مشاهد من ملحمة العشق والبطولة لمحمد بن القاسم الثقفي» والتي يحكي فيها قصة القائد الشاب المسلم الذي فتح بلاد الهند في عهد الوليد بن عبد الملك، وقتله صالح بن عبدالرحمن التميمي بأمر من سليمان بن عبد الملك في سجن واسط بالعراق؛ لأنه ابن عم الحجاج الذي كان يؤيد الوليد في عزل أخيه سليمان من ولاية العهد، ومات محمد بن القاسم في الرابعة والعشرين من عمره.

والقصيدة تتكون من سبعة مقاطع تتناول حياة البطل الشهيد وفتوحاته العظيمة، ويمزج فيها الشاعر بين الشعر الحر والشعر العمودي، ولكنه يكتفي فيها مثلما فعل في قصيدة «أسماء» بتسجيل التاريخ وعرضه، دون استثماره استثمارًا كاملاً، وهو ما ينطبق أيضًا على قصيدة «المنفى داخل الوطن- هكذا تكلم أحمد عرابي»[1].

(١) راجع، المسافر في سنبلات الزمن، ص٣١ وما بعدها، ص ٦٩ وما بعدها، والحلم والسفر والتحول، ص٧ وما بعدها.

بيد أن الشاعر يحوّل الرمز إلى حالة من الاستثمار الفني بطريقة جيّدة ومتكاملة، في قصيدته «الشهيد»، التي يتناول فيها حادثة الجندي «سليمان خاطر» الذي أوقف عربدة اليهود في سيناء، وأطلق عليهم مدفعه الرشاش فقتل عددًا منهم، ثم قيل إنه انتحر في سجنه عند محاكمته.

يستدعي الشاعر شخصية النبيّ سليمان عليه السلام، ويربط بينه من ناحية، وبين سليمان خاطر من جهة أخرى في مفارقة أو مداخلة تكشف عن منهج القوة الذي يصنع العدل ويرسي دعائمه، ويوقف الظلم الأحمق، ويكفّه عن ممارسة القهر:

«يا سليمان أأقبلت مع الطير وشاهدتَ مواويلَ الحيارى؟
أحرفًا مكسورة الإيقاع..
.. في دوَامة العصْر.. وفي وجه الزمان- الصَّخْر-
ما زالت تدور والمرابون.. أضاعوها على كل الجسور!!!
بعثروها في سراديب اللغات!»[1].

وفي مجال إشادته بشجاعة الجندي، ونفي الإشاعات التي أطلقت حوله، يستدعي قصة «الهدهد» الذي أنبأ سليمان عليه السلام بخبر بلقيس ملكة سبأ، لينبئ الشاعر- بعد طول غياب- بأضواء اليقين:

«هل نرى الأشجارَ تمْشي.. فوقَ صدْر الراسياتْ
يا سليمانُ.. لقد عاد إليكَ الهدهدُ الهاربُ يُنْبيك.
بأضواء اليقين
إنَّ هذا الشجرَ الأخضَر نارٌ وسيوفٌ.. ودماءٌ وأنينْ
ليس فيه المنُّ والسَّلْوَى.. ولكن خلْفَهُ دُلُّ السنينْ
هكذا قيل.. لم نأبه بما قالتْهُ زرقاء اليمامة»[1].

(١) المرايا وزهرة النار، ص٣٦.

ويمزج الشاعر العديد من الرموز الجانبية فيما يعرف «بالتناص» إلى جانب «سليمان النبي»؛ ليصوغ الواقع والمستقبل من خلال زوايا عديدة؛ تبلور الرؤية وتعمقها. فقد رأينا «زرقاء اليمامة» و «الشجر الأخضر»، وهناك أيضًا ذكرٌ لكربلاء، ولَيْل امرئ القيس الذي يشبه موج البحر، وعفريت الجن الذي أتى بالعرش، والجفان التي كالجوابَ والقدور الرّاسيات، والشياطين الذين يغوصون بأعماق البحار... إلخ، ومن هذه الرموز جميعًا يصل إلى المقولة المعاصرة التي يريد أن تصل إلى أسماعنا، من خلال مخاطبة سليمان الجندي:

«فامتط الآن جواد الرّيح.. واعبرْ حاجزَ التّيه..
وهدّمْ كُلَّ أسوار الوصاية
أنتَ لنْ تغدوَ فصلاً في متاهات الرّوايةْ
أنت حدُّ السيف.. لا يتقنُ إلاّ لغة العدْل وإشراق النهاية»[٢].

(٦)

من أبرز الظواهر الفنية في شعر «صابر عبد الدايم»؛ ظاهرة التضمين والاقتباس والتناص، وتأتي على تفاوت في المستوى والكمّ، وإن كان التضمين يبدو أكثرها سطوعًا وانتشارًا في ثنايا القصائد، وتقوم الظاهرة على الاستفادة بالآيات القرآنية، والشعر العربي في قديمه وحديثه، بالإضافة إلى بعض الأقوال المأثورة في تاريخنا الإسلامي منذ فجره وحتى يومنا هذا.

والظاهرة (التضمين والاقتباس والتناص) تقوم بدور مهم في شعر صابر، إذ إنها بصفة عامة، تعطي للنص الشعري مذاقًا خاصًا، يتغير النص بدونها،

(١) السابق، ص٣٩.

(٢) السابق، ص٤١.

وتهبط درجة حرارة تعبيره، أو تنطفئ ملامحه الجمالية، إن مهمة النص الآخر الذي يتم استدعاؤه ليكون في ضيافة النص الشعري، هي الارتقاء بمستواه التعبيري، وإحداث التأثير الأقوى لدى المتلقّي، فضلاً عن تعميق التواصل معه والتفاعل مع أبعاده الموضوعية والفنية.

وقد استفاد صابر من ثقافته الإسلامية الجيّدة، فاستخدم التضمين والاقتباس والتناص، ليحقق في شعره المزيد من التجويد والتأثير والتواصل مع المتلقي، وإذا كان قد حقق في مجال التضمين والاقتباس تقدّمًا ملحوظًا، فإنه في مجال التناص، الذي يجعل النص الغيري نسيجًا أساسيًا في النص الذاتي، اكتفى ببعض اللقطات التي لا تجعل منه ظاهرة شائعةً، على النحو الذي أشرنا إليه من قبل عند تناول قصيدة «الشهيد»، وقد نعثر على «التناص» في بعض القصائد الأخرى، ولكنها قليلة على كل حال (انظر مثلاً: المقطع السابع في ملحمة العشق والبطولة، المسافر في سنبلات الزمن، ص٣٧).

أما في مجال التضمين والاقتباس، فقد كان الأمر على العكس، بل يشير إلى اهتمام الشاعر بهما، وحرصه على أن تكون قصائده حاملةً لنصوص أخرى، تعضّدُها وتقوّيها، وكان القرآن الكريم من أبرز ما اعتمد عليه في هذا السياق، وبخاصة حين يجيء تضمينه متّسقًا مع الرؤية والبناء الفني في شعره، ولعل قصيدته «الفزع الأكبر» تمثّل ذلك خير تمثيل.

فالشاعر يبدأ القصيدة بالآيات الأولى من سورة «الطور» التي تعبّر عن هول يوم القيامة وما يجري فيه، ويمزجها بما يجري للشعب الفلسطيني والقدس والمسجد الأقصى، دليلاً على الهول الذي أصاب المسلمين باحتلال فلسطين وقدسها ومسجدها:

«والطور

وكتاب مسطور

في رق منشور
والبيت المعمور
والسَّقْف المرفوع
والبحر المسجور
والشعب المقهور!
والقدس المشطور
والأقصى المهجور
قد (جاء الأمرُ وفار التنور)
والعالم يغرق في الديجور..»[١].

وقد ضمن الشاعر في السطر قبل الأخير الآية الكريمة: ﴿ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَ أَمْرُنَا وَفَارَ ٱلتَّنُّورُ قُلْنَا ٱحْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ ٱثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيْهِ ٱلْقَوْلُ ﴾[٢]، تعبيرًا عن شدّة الهول والطوفان الذي يغرق الجميع والذي أشار إليه الشاعر في السطر الأخير بقوله: «والعالم يغرق في الديجور».

وقد كان الشاعر الراحل «أمل دنقل» من أوائل الذين استخدموا مطالع السور القصيرة بدءًا لقصائده، كما تمثّل في استخدامه سورة «التين» عندما أراد أن يتحدّث عن أحوال مصر بعد الهزيمة «والتين والزيتون والبلد المهزوم»، وحين استخدم مطلع سورة «العاديات» في موضوع مشابه، ولكن الفارق بين الشاعرين، أن صابر ينطلق من تصور إسلامي واضح لا تتلبّسه شبهة التجديف أو الشك، التي نلحظها عند أمل، صاحب السبق في الفكرة[٣].

---

(١) السافر في سنبلات الزمن، ص٣٨.

(٢) سورة هود، الآية: ٤٠.

(٣) اقرأ مثلاً قول أمل دنقل: «اركضي.. أوقفي الآن.. أيتها الخيل، لست المغيرات =

وعلى امتداد القصيدة يقوم الشاعر بتضمينها بعض آيات من سورة «الانشقاق» ﴿ وَأَلْقَتْ مَا فِيهَا وَتَخَلَّتْ ﴾، و «القارعة» ﴿ كَٱلْعِهْنِ ٱلْمَنفُوشِ ﴾، و «النساء» **﴿تلك حدود الله﴾**، و «هود» **﴿فاسلك فيها من كلّ زوجين اثنين وأهلَك من سبق عليه القول﴾**، وكما نرى فإن آيات الانشقاق والقارعة تشير إلى يوم القيامة وما فيه من تغيّرات وهول، وآيات النساء وهود تشيران إلى الحساب والثواب والعقاب، وهما من ملامح القيامة أيضًا، مما يدلل على نجاح الشاعر في تصوير المأساة التي تتعرض لها مقدّساتنا في فلسطين على يد العدوّ اليهودي الظالم.

وقد يلجأ الشاعر إلى اقتباس آية كريمة يصدّر بها قصيدة له، فتكون دليلاً على الفحوى والمضمون الذي تحمله، كما فعل مثلاً في مقدمة قصيدته «لن يموت في عيوننا النهار»[(١)]. حين قدم لها بآيتين من سورة الحشر تدوران حول الأنصار والمهاجرين، وقد كتبها الشاعر عام ١٩٧٠، في مرحلة ما بين الهزيمة والنصر، حيث تم تهجير سكّان مدن القناة (السويس، والاسماعيلية، وبورسعيد) إلى مدن الجمهورية البعيدة عن مرمى المدفعية اليهودية الغشوم![(٢)].

أما الشعر، فإن الشاعر يلجأ إلى تضمين أبيات لشعراء آخرين، وقد تكون هذه الأبيات مشهورة أو غير مشهورة، ولكنها في الحالين تعطي دلالة ما تؤثر في حركة السياق الشعري، ففي قصيدة «الفزع الأكبر» التي سبقت الإشارة إليها، يضمن الشاعر بيتين مشهورين لشاعر النيل «حافظ إبراهيم» تعبيرًا عن

= صبحًا/ ولا العاديات كما- قيل- ضبحا» (أوراق الغرفة٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، ص٦١).

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص٥٣.

(٢) انظر أيضا، مقدمة قصيدة الفتنة، الحلم والسفر والتحول، ص٥٧؛ وقصيدة الكلمة والسيف، المسافر في سنبلات الزمن، ص٧٥.

سوء الأحوال في الوطن:

«إن حظي كدقيق فوق شوك بعثروه

ثم قالوا لحفاة يوم ريح: اجمعوه»[١].

ومن الأبيات المشهورة بيت شوقي عن الحرية الذي قاله في قصيدته عن دمشق:

«وللحرية الحمراء بابٌ

بكلّ يد مضرجَة يدقُّ

يضعه صابر في ختام قصيدته «كلمات على طريق الحرية» حيث يقول:

«ورحت أحطم الأسوار حتى يدفن الأسر

«فللحرية الحمراء» درب خطوه العمر»[٢].

ولكنه قد يلجأ إلى بعض الأبيات غير المشهورة، مثلما فعل حين استوحى بعض أبيات الشاعر الفلسطيني الذي يعيش في الأرض المحتلة قبل عام ١٩٤٨ «توفيق زياد» في المقطع الرابع من قصيدته «من فوق حبل المشنقة»[٣]، والقصيدة تذكّرنا بقصيدة هاشم الرفاعي «رسالة في ليلة التنفيذ»، الذي يبدو أن الشاعر قد تأثر به كثيرًا في بداياته مع الشاعر محمود حسن إسماعيل.

وهناك أيضًا اقتباسات للشاعرين الفلسطينيين عبد الرحيم محمود، ومحمود درويش، والشاعر العربي القديم حاتم الطائي[٤].

أما المأثورات التاريخية، فقد ضمّنها الشعر لتكون عنوانًا أو دليلاً على الشخصيات التي كانت محورًا لبعض قصائده، ففي قصيدة «أسماء: الثورة

(١) المسافر في سنبلات الزمن، ص٤٢.

(٢) المسافر في سنبلات الزمن، ص ٦٢.

(٣) المسافر في سنبلات الزمن، ص ٦٦.

(٤) انظر: قصيدة التائه، المرايا وزهرة النار، ص٤٦/ ٤٧.

والعطاء والتحدي» كانت مقولاتها مضمّنة في بعض الأبيات، وبخاصة ما اشتهر عنها مثل قولها: «وماذا يضير الشاة بعد سلخها؟» فقد استخدمها الشاعر مع تصرّف يطوّعها للوزن الشعري، وقصيدة، «المنفى داخل الوطن» التي تكلّم من خلالها «أحمد عرابي» من القصائد التي حملت بعض أقواله وأقوال الخديوي توفيق: «لم يخلقنا الله عقارًا»، و «لن نستعبد بعد اليوم» و «ما أنتم إلا ملك للآباء وللأجداد» و «ما أنتم غير عبيد الإحسان»[1].

وبعد..

فإن «صابر» يمثل في شعره روح الانتساب إلى الهويّة الإسلامية الظافرة، والتعبير عنها بجسارة وقوة، دون لجلجة أو غمغمة، ومن خلال قدرة واضحة على امتلاك الأدوات الفنية الموروثة، والمتطوَّرة، التي تثري التجربة الشعرية، وتعطيها تميّزًا يجعلها إضافة إلى شعرنا المعاصر، وتجعلنا نتوقع من الشاعر المزيد من التجويد والجديد.

(١) راجع: المسافر في سنبلات الزمن، ص ٦٩ – ٧٤.

٥

حديث الحرف.. حديث الرفض

[لم يعد يجدي.. فكوني دمدمه
وارفعي الحرف الخناجر..
احرقي عند المحاور
كل لوحات الولاة
واحملي الرأس على الكفّ وسيري
لا تبالي.. إنما الموت الحياة)

«عبد الله شرف»

(١)

يعّد عبد الله السيد شرف (١٩٤٤-..)، من مواليد صناديد، طنطا غربية، واسطة العقد بالنسبة لشعراء السبعينات في مصر، عنده يلتقون ويتجمعون ويتواعدون، وهو أكبرهم سنًا تقريبا، وأكثرهم تواضعًا وأصالة بالمعنيين، الإنساني والفنيّ[١].

ولا أريد في هذا السياق أن أتحدث عن علاقتي الشخصية به، فهي من العمق والحميمية بحيث لا يستوعبها المكان، ولكني أردت مجرد الإشارة لأقول إن الشاعر يخطو خطوات حثيثة ومطَّردة في مجال تطوير أدواته الفنيّة وحصيلته الثقافية.

لقد تعلمّ الشاعر في الأزهر الشريف، حصل على ثانويته العامة ثم على الشهادة العالية (البكالوريوس) في المعاملات والإدارة (التجارة)، وأعطاه الأزهر الفرصة ليتمكن من اللغة نحوًا وصرفًا وبلاغةً وعروضًا، وقبل ذلك أعطاه القرآنُ الكريمُ والحديث الشريف إحساسًا دقيقًا بموسيقى الكلمة وإيحاءاتها، ثم كانت البيئة التي نشأ فيها الشاعر مجالاً خصبًا ينهل منه عصارة الأدب العربي القديم والحديث، فقد كان أبوه -يرحمه الله- من علماء الأزهر الشريف ذوي المكانة العلمية المرموقة، وكان أكبر أشقائه من الراحلين محبًّا للأدب والثقافة مما تمخض عن وجود مكتبة غنيّة بعيون الكتب وروائع الفكر في منزل أسرة الشاعر، وهو ما أتاح له فرصة قلّما تتاح لقرنائه في قرية صغيرة تقع في أعماق الدلتا المصرية.

وكان شاعرنا في مرحلة النشأة قد بدأ يقرض شعره في المرحلة الثانوية،

---

(١) توفى إلى رحمه الله عام ١٩٩٤م.

وشهد المعهد الديني بطنطا نبوغه المبكّر في نظم القصائد الأولى، واستمر في النظم طوال المرحلة الجامعية بالقاهرة، وهي المرحلة التي شهدتْ تحوّلاً خطيرًا في حياته، إذ أصيب مع نهايتها بمرض ضمور الأطراف الذي أقعده البيت حتى اليوم، وبالطبع فقد أثَّرَ هذا التحوّل عليه نفسيًا واجتماعيًا، ولكنَّ إيمانه بالله وقدره، جعله يرفض الاستسلام للأسى والمحنة، وإن لم يخف تأثره الواضح بهما في واقعه، وشعره أيضًا، وقد ساعده على عبور محنته، وتجاوز أساه زوجة وفيّةٌ وولدان- في المرحلة الثانوية الآن- ومجموعة كبيرة من الأصدقاء والمحبين، فيهم الأدباء والشعراء- وفيهم من حبه لذاته وأدبه(*).

ومع أن عبد الله شرف، أوقف حياته على الشعر وللشعر، فقد كتب مجموعة من الدراسات والمقالات التي نشرتها الصحف المصرية والعربية، بالإضافة على إعداده موسوعة كبيرة عن شعراء مصر في العصر الحديث بدأها منذ نهاية القرن الهجري الماضي وبداية القرن الحالي وتضم معلومات وفيرة عن الشعراء المصريين ونماذج من أشعارهم ودليلاً بإنتاجهم العلمي والفكري والأدبي، وللأسف، فقد ظلت هذه الموسوعة حتى كتابة هذه السطور، تتسكع بين أروقة هيئة الكتاب المصرية والمجلس الأعلى للثقافة، ولم تفلح حتى الآن وساطات الكتَّاب وكبار الأدباء -وكان منهم الراحل يحيى حقي- في لفت انتباه المسئولين في الهيئة الرسمية للاهتمام بالموسوعة وطبعها، ولعل الله يقيض لهذه الموسوعة من يتبنى نشرها فيعوّض الرجل عن حالة الإحباط التي يستشعرّها(١).

أما بالنسبة لشعره، فقد كان الأمر أيسر من ذلك، إذ كانت وسيلة الطباعة

(*) تخرج الولدان، وصار الأول مذيعًا بالقناة الثقافية، والآخر موظفًا بإحدى الكليات في طنطا.

(١) قام صاحب جائزة اليابطين بطبع هذه الموسوعة- مختصرة لحد ما- على نفقته، تكريمًا للشاعر، في أوائل العام (١٩٩٤).

بالماستر حلاً معقولاً إلى حدّ ما، فقد نشر بها بعض إنتاجه، أما البعض الآخر فقد نشرته جهات رسمية.

بالماستر نشر مجموعاته: «العروس الشاردة» (١٩٨٠)، و «الحرف الثالثة» (١٩٨٢)، و «القافلة» (١٩٨٤)، وعن طريق المجلس الأعلى للثقافة نشر مجموعته «الانتظار والحرف المجهد» عام ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م، وفي مطبوعات الرافعي التي تنشرها مديرية الشباب والرياضة بطنطا، صدرت مجموعته «قراءة في صحيفة يومية» عام ١٩٨٦، وفي سلسلة إشراقات أدبية التي تصدرها الهيئة العامة للكتاب، ظهرت مجموعته «تأملات في وجه ملائكي» عام ١٩٨٧.

ويمكن القول، إن الشاعر مع ظروفه الخاصة، فقد أوقف معظم شعره على هموم الوطن، والأمة، بل إنه في كثير من المناسبات يمزج همّه الخاص بالهمّ العام، بحيث لا تستطيع أن ترى أحدهما دون الآخر، مما يؤكد أن الشاعر قادر على تجاوز الخاص إلى العام، وأنه يملك روحًا قوية تمنعه من الانكفاء على الذات، أو الاستسلام للأسى، وفي الوقت ذاته، فإن الشاعر يؤكد في كثير من المناسبات أيضًا قدرة الشعر- أو الحرف بصفة عامة- على التغيير والفعل الإيجابي الذي تعتدل به الموازين وتستقيم المعايير، وهو ما سنراه- إن شاء الله تعالى- في قراءتنا لأبرز الظواهر في شعره، والتي يمكن أن نحددها في أربعة نقاط هي: المحور الذاتي، حديث الحرف، حدث الرفض، دائرة التناص.

وقبل أن نعالج هذه النقاط، فإنه من المفيد الإشارة إلى بعض الملاحظات المتعلقة بشعره، وهي تتعلق بالشكل الشعري وطبيعة الأداء الفني.

فالشاعر ينظم شعره على النمط العمودي الموروث، ومن خلال شعر التفعيلة، والأخير بصفة عامة أقوى فنيًّا من الأول الذي لا يعدو قصائد قليلة آثر الشاعر ألا ينشرها كلها، وأكتفي بنشر بعضها الذي لا يتجاوز ثلاث قصائد، منها قصيدته «ياندبي»، والتي يشيع فيها الحزن والشتاؤم بالرغم من

دعوتها للتماسك والصلابة، وتذكّرُنا ببعض الرومانسيين وبخاصة الشاعر الراحل «أحمد فتحي» الذي اشتهر بشاعر الكرنك. يقول «عبد الله شرف»:

«يانديمي.. إن تَعُجْ يومًا على قبري.. تَرَحَّم
أو تجيء ذكرى أمانينا المواضي.. فتبسَّمْ
كم سَعَيْنا.. نَبْلُغُ الآمال في الدنيا .. ونَنْعَمْ
وانتهى عُمري هباءً، فاطرد الأحْزَانَ، واغْنَمْ
....
يانديمي.. عُمْرُنا وهمٌ، ودنيانا سَرَابْ
لم نجد إلا شُجُونًا.. في شُجُون.. في مصَاب
فاطْرُد الآلامَ.. قد أنْهَيْتُ أيامَ العذابْ
....
يا نديمي ليْسَ في عُمري هناءٌ أوْ حَنَانْ
فلتَعشْ بعدي على الذكرى، فكَمْ في الذكر مغنم..»[1].

وفي هذه القصيدة، وغيرها، نلاحظ أن الشاعر يعتمد على قافية يمكن أن نصنفها في «القافية الصعبة» مما يدل على قدرته الشعرية بصورة ما، ففي القصيدة السابقة يعتمد على حرف الميم الساكنة، والباء الساكنة، والنون الساكنة وغيرها، صحيح أنه يغيّرها في المقاطع مما يعطيه مساحة واسعة للحركة، ولكنه في القصيدة التالية للقصيدة السابقة، وهي بعنوان «إلى أين؟»، يعتمد على قافية الهمزة المكسورة، وهي أكثر صعوبة وغرابة من القافية المتنّوعة في القصيدة السابقة، لأن مخرجها من الحنجرة، فضلاً عن كونها انفجارية شديدة ولنقرأ منها

(١) قراءة في صحيفة يومية، ص ٦٣.

هذه الأبيات:

«أمـــا آن يـــا قلـــبُ أن تَســـتْرِيَح وأن تســـتقرَّ علـــى مرفـــأ
طـــواكَ الـــورى مُـــذ طَوَيـــتَ الشـــبابَ وحَـــنَّ الفـــؤادُ إلى ملجَـــأ
تَوَالّتْ عليك خُطوُبُ الحَيَاة وسَارت خُطَاكَ إلى الأسْوَأ..»[1].

وبالنسبة للشعر التفعيلي، فإن الشاعر يحرص على التقفية في بعض القصائد بصفة شاملة، في الوقت الذي يهملها تمامًا في كثير من القصائد، مما سنرى بعض نماذجه فيما يلي إن شاء الله.

وهناك ملحوظة أخرى عامة تتعلّق بطبيعة الأداء الفني، وهي سطوع بعض القصائد إلى درجة التألق والإبهار فنيًا، في الوقت الذي تكاد تنطفئ فيه قصائد أخرى، ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة اللحظة الشعرية التي ينظم فيها الشاعر قصيدته، وبخاصة أن شاعرنا أقرب إلى شعراء الطبع- كما يسميهم نقادنا القدماء- فحين يؤاتيه الطبع فإنه يتدفق، وتسطع شاعريته وتتألق، وحين يستعصى عليه الطبع ويتأبى، فإنه يتحول إلى شاعر صنعة تضنيه الكلمات والأوزان، مما يوقعه في متاعب فنيّة عديدة، أبرزها النثرية، وهو ما سنرى بعض صوره في ثنايا القراءة.

ويبقى شعر «عبد الله شرف»، في نهاية المطاف، ليعطي في جوهره روح الشعر، ووجدان الشاعر.

(١) السابق، ص٦٥.

(٢)

على عكس ما يتوقع من يعرف الشاعر، فإن المحور الذاتي أو الشخصي يبدو لديه مجرد خيط رفيع يتحرك على استحياء بجوار الخيوط العامة التي تشغله وتؤرقه وتلحّ عليه باستمرار. وهذا المحور عندما يعبّر عن نفسه، يأخذ المسألة من منظور مرهف رقيق، لا يبغي التهويل أو العويل على ما يعايشه الشاعر من محنة ومعاناة، ولكنه يحرص على أن يتماسك ويضع الأمور في إطار الرصد الهادئ والمتّزن، الذي يمنحه حق البوح المشروع عن الغناء والأسى، وفي الوقت ذاته يجعله يتسامى في نبل ليتوجه إلى ربّه بالشكوى، وطلب العفو من خلال لمسة إيمانية صافية راقية.

ولعل هذا هو ما جعله يتخذ من نبيّ الله «أيوب»، عليه السلام، رمزًا يبث من خلاله أشجانه، فجاء الرمز موفّقًا لتشابه تجربة الشاعر مع تجربة النبي. وقصيدته «من مذكرات أيوب» تعدّ من أفضل الأمثلة تعبيرًا عن التجربة وصاحبها.

وتبدأ القصيدة، وتستمر باستعراض مفارقة بين الواقع الخارجي الذي يتحرك في انطلاق ودأب، وواقع الشاعر الذي يتشرنق على ذاته بحثًا عن الدفء والامتلاء:

«هو المدّ يعلو
وها أنت تسمع دَقْوَ العَصَافير
تَطْلُبُ دفئا
ورأسُكَ ترقدُ بينَ الذراعين
يَسْقطْ ريشُك، سَطرًا، فَسَطرا»[1].

(١) تأملات في وجه ملائكي، ص٤٨.

المدّ يعلو، يقابله الجزر المتمثل في طلب الدفء والرأس الراقد بين الذراعين (عادة شائعة لدى الريفيين حين يجلسون القرفصاء ويضعون رؤوسهم بين أذرعهم طلبًا للنوم أو هربًا من هموم الواقع)، وسقوط الريش سطرًا، فسطرًا.. وكأن الجزر لا يتوقف عند حد معين، ولكنه يتتابع.

ويكرّر الشاعر هذا المقطع، أو قل يقلبه من خلال صور أخرى ليعمق المفارقة بين واقعين، وليؤكد على المحنة أو المعاناة التي يحياها، فأمام المد لا شيء يبقى، الحوائط تُثقب، وكذلك النقوش، والحروف تُشنق، بينما الشاعر يحفر فوق المياه (أو يحرث في البحر) دليلاً على العبث وعدم الجدوى:

«هو المدُّ
تبكي السَّواقي على ضفَّتَيْكَ،
وهأنت ترقدُ
تُخْفي الدَّموعَ
لعلَّ العصافيرَ تَلْمحُ،
تَسْألُ..»[١].

ولا تتوقف عملية رصْد الواقع الشخصي ومقارنتها بالواقع الخارجي، وهي مسألة تبدو نوعًا من البكاء بصوت عال، يسعى صاحبها إلى سكب عبراته الحزينة ليتخفَّف من أوجاعه، وألمه المكتوم، وإن كانت في كل الأحوال تقدّم حالةً من الشجن تفرض نفسها على الشاعر والقارئ معا، تأملْ ذلك التساؤل الذي يقطع نياط القلب على بساطته ومحدوديته:

«ومَوْجُكَ يامدُّ يَعْلو
فكيف يغنّي كسيرُ الجناح؟»[٢].

---

(١) السابق، ص٤٩.

(٢) نفسه، ص٤٩.

نعم.. الموج يعلو مدُّهُ ويكتسح ما أمامه، فماذا يملك «كسير الجناح» في مواجهته؟ ولكسر الجناح في الوجدان الشعبي دلالة واضحة تقتضي التعاطف والأسى، لأنها تعني العجز والوحدة والانقطاع، وهذا كله قد يدفع الشاعر ليرى في المسألة وجوهًا عديدة تشعره بعدم قدرته على المواجهة، وبإخفاقه في تحقيق أي نجاح، أو الاحتفاظ بذاته سليمًا معا في مما يعطيه مسوّغًا لتمنّى العدم:

«هو المدُّ
سرا.. تُغَنى
تغرَّبْتَ لا جئتَ بالنُّوق يَوْمًا
ولا أنت عُدْت
سليمَ الجناح
فليتَ المناجلَ يومَ اللقاء
أطَاحتْ برأسْي!!»[1].

وبالرغم من هذه الأمنية البشعة، فإن الشاعر يتأرجح بين واقعه المأساوي والإحساس الحادّ به، وبين الحلم الجميل بالانعتاق منه، والجري، والطيران، وهزّ الفضاء. ثم يدخل في مناجاة مع ربه يسلّم في آخرها بقدره وقضائه:

«دع المدّ دون العصافير يعلو
وعفوك ياربُّ
إن جاوزَ العَقْلُ حدَّهْ
فأنت الحليمُ
وأنتَ الغفُورُ
وكلُّ عطاياكَ يا ربُّ تحلو!»[2].

---

(١) تأملات في وجه ملائكي و ص٥١.

(٢) تأملات في وجه ملائكي، ص٥٢.

ولا شك أن الشاعر بارع في استخدام المعجم الشعري المطابق للحالة الشعرية على مستوى المفردة والصورة معا، فهو في حال المحنة والمعاناة يطالعنا بمفردات الرقاد والسقوط والثقوب والشنق والحفر فوق الماء، والدموع، والنصل الرهيف، وأزيز الشرايين والرجفة والبكاء والقتل... الخ، كما يطالعنا بصور سقوط الريش وشنق الحرف وبكاء السواقي وذبح العصافير وغيم الرؤيا... الخ، وحين يلوح له الأمل وينتظر تحقيق الحلم نرى نسيج الضوء وحبال الرجاء، وبزوغ النور، والتطهر والانعتاق وهز الفضاء، بل إنه يحوّلُ المحنة إلى عطايا حلوة، مما يذكرنا بالسيّاب في «سفر أيّوب» وهو في مرض الموت، عندما قال:

«لكَ الحمدُ، إن الرزايا عطاء
وإنَّ المصيبات بعضُ الكَرَمْ».

ومهما يكن من أمر، فإن «عبد الله شرف» له خصوصية في الرضا والحمد، إذْ عاش منذ البداية وحتى الآن راضيًا بقدره، غير متأفف مما جرى له، بل إنه يرى نفسه ملْكًا لأحبائه وأصفيائه وكل من يلمّ ببابه وأنه مع العذاب، فقد كان يمضي: قليلاً يئنّ، ودومًا يغني:

«وإن يسألونك
إذا ضاع من مُقْلتيَّ الطريقْ
وألقى الصديقُ ملامحَ وجهي
قل: مزّقتهُ رياحُ التَّمنّى
وياكَمْ أشاعَ الصفاءَ
بكلّ الدروب
ورغمَ العذاب.. وعَسْفَ التجنّي
فقد كانَ يَمْضي

قليلاً يئنُّ.. ودَومًا يُغنَيّ»[١].

وواضح أن الشاعر يصرُّ على مواصلة الحياة، والتمسك بالأمل، وانتظار تحقيق الحلم، ولعله لهذا السبب يصرّ أيضًا في أكثر من موضع على التوجّه نحو الله، معترفًا بأخطائه وذنوبه- إن صح تسميتها كذلك- طالبًا الرضا والنور، وطالبًا أيضًا أن يكون صراطه ممدودًا بعرض الذنوب، وهو مُقر في كل الأحوال بما كان منه، وليس له في الوجود غير ربّه يلجأ إليه ويطمع في حنانه وعفوه ولطفه[٢].

قد يمتزج المحور الذاتي لدى عبدالله شرف بالهّم العام، أو تستطيع أن تُؤوّل الذاتي عنده، بالعامّ الذي يعني الناس جميعًا، ولعل قصيدته «رؤيا» تمثل ذلك الامتزاج خير تمثيل، فهو يستخدم قصة نبي الله «يوسف الصديق» عليه السلام- وما أكثر ما يستخدمها في شعره رمزًا وحكاية وتناصًا ويضنيه البحث عن يوسف، يسأل عنه القوافل بعد أن أتعبه البحث وهدَّه المسير، وتاه في رقعة الضباب، وساحة الكلام، ويستعين في القصيدة بأبرز معالم القصة اليوسفية، وبخاصة: القوافل، الفتيا، أو تعبير الرؤيا، القميص الذي قدّ، صواع الملك، بكاء يعقوب، ولكنه بصفة عامة يعبّر عن خديعة مدبرة، ومحاولة للإغراء بالوقوع في شركها، والاستسلام لكيدها الشرير، فيبحث عن يوسف الصديق كي ينقذه من الوقوع في الشرك، بعد أن قُدّ مئزره وصار عاريًا يضاجع الفراغ ويهصر الندم:

«وجئتُ ياصدّيقُ
كي أُغَرْبلَ الضَّيَاع
لكن بلا صُوَاعْ

(١) قصيدة «حديث شخصي»، تأملات في وجه ملائكي، ص٥٤.

(٢) راجع قصيدة الاعتراف، تأملات في وجه ملائكي، ص٦٦.

لكن بلا صُوَاعء»[١].

وفي كل الأحوال؛ فإن الهمَّ العام عند الشاعر هو قضيته الأولى في قلب محنته الشخصية ومعاناته الذاتية، وهو ما أفرد له كثيرًا من شعره وكتاباته، واتخذ من الحرف والرفض طريقة ووسيلة يعالج من خلالهما تفاصيل الواقع بملامحه، وعناصره، وفي ضوئهما ينطلق نحو الماضي ليقلّب أوراقه، أو يسعى نحو المستقبل بالحلم والأمل، راجيًا النهوض والنجاة.

(٣)

تلحّ قضيةّ **الحرف** (ومادته ومرادفاته) على ذاكرة الشاعر في معظم معالجاته لقضية الوطن أو الهمّ العام، فالحرف، واللفظ، والكلمة، والكلمات، والورقة، والكتاب، والصحيفة، والحبر، تعني في منظور الشاعر دلالة إيجابية إذا جاءت في دائرة الإضاءة والصدق والإخلاص، وتعني دلالة سلبية إذا دخلت دائرة الكذب والمكر والخديعة. لقد شغلت قضية الحرف الشاعر، وألحتْ عليه كما سبقت الإشارة، لدرجة أنها صارت عنوانًا لبعض مجموعاته وقصائده، تأمل مثلاً عناوين مجموعاته: الحرف التائه، الانتظار والحرف المجهد، قراءة في صحيفة يومية، وهي في الوقت ذاته عناوين لقصائد تضمها هذه المجموعات.

ويمكن القول إن الشاعر يستخدم الحرف (وأقاربه) وسيلة في التعبير عن مشاعره وأشواقه وأوجاعه وآلامه، من خلال مفارقات عديدة، ودلالات متنوّعة، فهو مثلاً يجعل الحرف طائرًا يمتطي جناحيه في مواجهة الريح والخطر، ليدفع عن الأحبة في الوطن ما يتعرضون له، وليسكب في قلوبهم الدفء والحب من خلال مفارقة تتحدث عن انشطاره بين الرجاء والخوف، والشوق

(١) قراءة في صحيفة يومية، ص١٠.

والوجع، والحب/ الحرف، والظمأ/ الريح، ثم يتساءل في النهاية عمن سيفوز في عملية الانشطار هذه

«آتيكم
من بين خيوط الأحزان أُغنّي
مُمتطيا
أجنحة الحرف
بشُوشَ الوجه.. ومُفْتَرَّ الكلمات
ودفئا منسكبا
يعشق قاصيكم، والدَّاني
وفؤادي مشطورٌ نصفين
فنصفٌ.. مملوءٌ بالشَّوْق
ونصفٌ يتعلَّقُ في وَاجهة الرّيح
وتغشاهُ الأَوْجاعُ
فمن سيفوزُ:
الحبُّ الحرفُ
أم الظَّمَأ الرّيحْ؟»[1].

وفي إطار المفارقة أيضا، يقدم قصيدته «الموت بين اللفظ العاشق واللفظ المعشوق» التي تلخّص نظرته إلى الصراع بين الواقع والحلم، حين يصير اللفظ العاشق رديفًا للواقع بكل مافيه من سلبيات وآلام وأوجاع، وبين اللفظ المعشوق الذي يمثّل الحلم بإيجابياته ومُعطياته المضيئة / المثمرة/ الطيبة:

ولكن الشاعر قد تمزق بين اللفظ العاشق واللفظ المعشوق:

«يامولاتي

(١) قصيدة قلب في مواجهة الريح، تأملات في وجه ملائكي ص٢٦.

قدمَزَّقَني لفظي العاشق
فاقْتُلْني
يالفظي المعشوقْ»[١].

والشاعر يقرن الحرف بالجبين، وفي ساحة التمزّق والضياع والتشتت والنفاق، فإن الشاعر يعلن بكل وضوح وجهارة، عبر قصيدته «الخروج من دوائر الضياع» التي يرصد فيها ملامح الواقع المتهريء والرديء:

«فَلَمْ أحْن يوْمًا..
جَبيني وحَرْفي»[٢].

والشاعر يجعل الحرف دليلاً يقوده إلى الإجابة الصحيحة عن تساؤلاته التي تؤرقه وتضنيه، ففي قصيدته «مدينتي والديكور» يقول:

«أسائلُ حَرْفي
تلك عروسَتُنا
أمْ تلك امرأةٌ أخرى
تتحلَّى بالديكور الزائف والأضْوَاءْ؟»[٣].

أما قصيدة «الحرف التائه»، فيمكن أن توجز لنا قضيّة الحرف بصورة عامة، لآن الشاعر من خلالها يشير إلى الهزيمة المريرة التي تلقّاها عندما عاش في عالم غريب عن عالمه، ضاع فيه، وفقد هويته، لأنه ببساطة شديدة «أُنسى حرفه»، وتبدأ القصيدة بأن الشاعر قد مزّق أوراق الخريف، التي قد ترمز أو تشير إلى حال غير مرضية أو واقع يتوق إلى تغييره، وبعدئذ ذهب إلى من خدعوه وضحكوا عليه، فجرى له ما أذهله وحيَّره وجعله يرقص فوق السلم، يقول

(١) تأملات في وجه ملائكي، ص ١٤.
(٢) تأملات في وجه ملائكي، ص٥٩.
(٣) الانتظار والحرف المجهد، ص٣٥.

«عبدالله شرف»:

«مَزَّقْتُ أوراقَ الخَريف وجئتُ أسْمَعُ لحْنَكُمْ
ورفعتُ رأسي كي ألامسَ خطْوَكُمْ
فسقطتُ مَطْحونًا على خَطَّين من طُول وعَرضٍ لا يحدهما نَظرْ
وسمعتُ جـمْجَمةً تُقَهْقهُ في جنون مُنْتَشرْ
حاولتُ لكنْ ما عَرَفْتُ لموطئي أرضًا أحُط حيَالهَا
وسألتُ عن لَوْن الشوارع- قد أمرُّ بدربكُم
ووضعت إبهامي لأختم صكّكم
اللحنُ في أذني فَهَلْ من عازف
ما دامَ عزفي ليس يُطْرب سَمْعَكُمْ
أنسيتُ حرفي يا رفاق المَهْزَلهْ
فوق الدّروب الشائكة
ورأيتُ نفسي راقصًا
فوق الدَّرَجْ..»[1].

ولعلنا نجد مفارقة طريفة في استخدامه للإبهام حيث يوقع على الصك الذي أعده الخادعون «ووضعت إبهامي لأختم صكّكم»، مع أنه يتحدث عن الحرف التائه، أو بالأحرى الحرف المنسي فوق الطرق الشائكة!

على كلّ، فإن الشاعر يفسّر لنا تفاصيل الخديعة التي أدت إلى ضياع الحرف أو نسيانه؛ ويركز على أنه أتى «بوريقتين وشمعة»، فانكشفت الخديعة وانفض الجبناء، واختفوا في صوت من «ورق»- لاحظ دلالة الورق هنا وهناك- ولكن النتيجة المؤسفة كانت ضياع الهوية:

«كانوا ألاحوا لي بدرْعٍ فوقه باقاتُ وَردٍ رَائعهْ.

(١) الحرف التائه، ص٢١.

ما إن أتيْتُ ملوّحًا بوريقتين وشمعه..
حتى اشمأزُّوا كُلُّهم..
وانفضت الجبناءُ.. والدخلاءُ لم يَتَدارَكوا
وادَّاركوا
في بطن حوت لا يرى من يلتقم
حوتٌ ولكنْ من وَرَقْ
وأنا مع الجمع الكبير اللاعنين قساوةَ السَّيْرْ البَطيء المُرْتَجَلْ
ضاعت هُوّيتُنا ومَا منْ فائدَةْ»[1].

ويعلق الشاعر على تلك النتيجة الخاسرة، فيرى أن «الألفاظ» هي التي خدعته وضيعته- مع مجتمعه طبعا- ولهذا يبدي قبوله بما يترتب على الخديعة حتى ولو كان وخز الإبر!؛ لأنه صدَّقَ ما قيل له:

«خدعتنيَ الألفاظُ فاستلقيت في جوف الضياع المُسْتعر
وفتحتُ صَدْري للسهام الطائشةْ
وصَرَختُ من ألم ضَلَلْتُ...
فمرحبًا وَخْزَ الإبرْ»[2].

ويلاحظ أن الشاعر، وهو يعترف بهزيمته أمام الألفاظ الخادعة، فإنه يصب جام غضبه على الصحف اليومية ويوجّه إليها دائمًا سهام هجائه الحادّة، لأنه يقرأ فيها مآسي الواقع، ومصائبه التي تلم بالوطن (انظر مثلاً قصيدته: «قراءة في صحيفة يومية» في المجموعة التي تحمل العنوان ذاته)، وباختصار يمكن القول إنه يرى الصحف قرينًا للفساد والنفاق والخداع والموت:

«يأتيني صَوْتُك،

(١) الحرف التائه، ص ٢١/ ٢٢.
(٢) نفسه، ص٢٢.

في أثواب الصُّحُف،
-الأكفْان-»[١].

بيد أن الشاعر حين أراد أن يعبّر عن مذبحة «صبرا وشاتيلا» التي ذُبح فيها ألوف الفلسطينيين على يد الأشرار من المارون والنصيريين ومساعدة الغزاة اليهود في لبنان، فإنه لم يتخذ الصحف وسيلة ليقرأ فيها أخبار المذبحة، وإنما اتخذ من كتاب «معجم البلدان» لياقوت الحموي ليقرأ في ورقة من ورقاته تفاصيل المذبحة. وللأسف فقد جاءت القصيدة، والتي سماها «ورقة من كتاب معجم البلدان»، مخيبة للآمال، لأنها صيغتْ بطريقة خطابية مباشرة دون أن تتعمق الحدث، فضلاً عن نثرية لا تخفى، على النحو التالي:

«صَبْرا.. وشاتيلا
ضلْعان من لَهَب.. ونارْ
كتَلٌ من الدَّم فوق حبَّات الرمال، ومَقْصَلَهْ
ورصاصتان، تُصيبُ أفئدةَ الوطَن
ثوبان من شَوْك.. عَلىَ صَدْر البلاد.. وصَلصْلَهْ
تحكي فُصُولَ المهزله
كوبان من ذهَبَ
وعطْرٍ أجنبيٍّ صَارخ
يسري، على صَدْر النسَاءْ..»[٢].

وإذا كانت الصحيفة أو الورقة أو الكتاب يدخل في خدمة الحرف أو قضيته لدى الشاعر، فإن الحبر أو المحبرة تتحوّل إلى عضو مهم في هذا السياق، بل إنه- يشبّه الحبر بالدم، بما يعطي للحبر دلالة عضوّية في بنية القصيدة:

(١) قصيدة نافذة، تأملات في وجه ملائكي، ص٤١.
(٢) تأملات في وجه ملائكي ص٤٥.

«يا مَنْ هناك..
بَلْ هنا..
يا واحدي.. يا قُبَّرَهْ
جفَّتْ دماءُ المحبرهْ
جفتْ دماءُ المحبره»[١].

والحرف في نهاية الأمر عنصر بناء يركز عليه الشاعر لأهميته، وحساسية دوره في التأثير على الجمهور فكريًّا وحضاريًّا، وقد رأينا كيف كان الحرف المخادع طريقًا للهزيمة والضياع- ضياع الهوية الخاصة- وفي الوقت ذاته، فإن الحرف- وكما رأينا أيضًا- وسيلة يمتطيها الشاعر- وكل صاحب كلمة- يحمل بشارة الأمل والنجاة، ومن هذا المنطلق يصير التركيز على الحرف (وأقاربه) مسألة منهجية لدى الشاعر، بوساطتها يستطيع أن يضيء لقومه ويدخل الدفء إلى قلوبهم في الأيام الصعبة والباردة، كذلك فإن الحرف يعتمد عليه الشاعر في رفض ما يراه من قصور وتقصير، وهو ما يشكّل المحور التالي. حديث الرفض!

(٤)

يبدو **الرفض** في شعر «عبدالله شرف» حالة انفعالية حماسية، تفرضها لحظات الانكسار والإحباط، التي سبق أن رأينا بعض ملامحها في حديثه عن الحرف الذي صاغ منه وسيلة ورمزًا لمعالجة العديد من القضايا والرؤى، ولكن من يتعمق حديث الرفض في شعر «عبدالله شرف»، فلابد أن يجده مؤسّسًا على نظرة أعمق لواقع الحال في المجتمع والأمة، إنه يشبه زرقاء اليمامة التي تتحسَّس الخطر قبل وقوعه أو تنذر به، ولكن الخطر في حالتنا واقع باتفاق الكثيرين،

(١) تأملات في وجه ملائكي، ص١١.

والأمر عند شاعرنا يأخذ بعدًا أعمق حيث يحذر الشاعر برفضه من مضاعفات الخطر التي تؤذن بكارثة تهدد الوجود كله، وهي الكارثة التي أشار إليها من قبل في قصيدته «الحرف التائه» حيث أعلن عن «ضياع هويتنا»، وهو حين يعلن رفضه، فإنه يفعل ذلك من المنطلق ذاته وخوفًا على الغد أو المستقبل، ولنتأمل معًا طبيعة هذا الرفض حيث يمزجه بالحرف في لهجة زاعقة، وحاسمة أيضا:

«وأرْفُضُكُمْ
أيا شيئًا بلا معنى
ويا نقطا بلا أحْرُف
ويا حرفًا بلا مأوى
فَوَاصلُكُمْ
محاجرُ تَقْبُر الشّوْقا
لهذا جئتُ أرْفضُكُم
وبدءُ البَدْء أرفضكم»[1].

مَنْ الذين يخاطبهم الشاعر، ويوجه إليهم حديثه؟ إنهم مضمرون، ومجهولون بالنسبة للقارئ، ولكنهم معروفون بالنسبة له، فالضمير أعرف المعارف، ولذا لم يقل لنا من هم، لأنه وثيق الصلة بهم فهمًا ودراسة، ورفضًا أيضًا، ولهذا يخاطبهم مباشرة، ويعتمد في توصيفهم على الحرف ونقاطه ليشكّل صورته الرافضة لهؤلاء القوم، وبعد إعلان الرفض يفسر سبب غضبه، حيث يرى أنه لا جدوى من الكتابة التي قضينا عمرنا نملأ الصفحات والأوراق توجيهًا وتعليمًا وإرشادًا ونصحًا «فكنّا مثل من يكتب على الأمواج والرمل»، ولهذا فإنه يرى القوم عقبة في سبيل التغيير «لهذا جئت أرفضكم» ويشبه «فواصلهم» تشبيها طريفًا، فهو يراها عيونًا تنخر الأعظم، بعد أن رآه مقابر

(١) قصيدة بلا جدوى، الانتظار والحرف المجهد، ص١٣.

للأشواق، ثم إنها صدى لأشياء لا تنفع، ثم إن أحرفهم مشانق... الخ، وكلها مسوّغات للرفض، الذي يؤكده الآن، وقبل الآن، ومنذ بداية البداية.

وإذا كان هذا الرفض يبدو رفضًا عامًّا، أقرب إلى الفكر المجرد من الواقع العملي، فإنه يسعفنا في أكثر من موقع بالتأكيد على الجانب الآخر (الواقع العملي)، حيث يقدم المسوّغات التطبيقية من خلال الحياة اليومية، التي يصبّ عليها غضبه وهجاءه بلغة حادّة:

«أنْظُرُ بينَ الضّلْعَين
فألْمح جُثْمَان رفَيقي
يتمدَّدُ بين ضفائرها
قد شَيَّعهُ الأوباشُ
وأفلامُ الجنسْ
ولصوصُ القوتْ
فأنظر حوْلي
تسقط من يَديَ الأوراقُ
فتسألُ ماذا؟
وأُغمْغمُ
مات رفيقي، والوقتُ ضنين
لا يَسْمَحُ بالدَّمْع
ولا يجديه الآن عزَاءْ!»[1].

وفي السياق ذاته، يوضح مسوّغاته للرفض من خلال الإلحاح على التفاصيل ذاتها، وإن كان يوردها في دائرة الحب الذي افتقده أو الذي دفعه إلى الرفض:

(١) قراءة في صحيفة يومية، ص٤٠.

«ولم أعْرفْ أنّ الحبَّ يموتُ بسوق الخُبْز
ويَشْدَخُهُ الجيب الفارغُ
في سَاحات كريم الوجه/ وألوان الأزْيَاءْ»[١].

ولا يملّ الشاعر من تقليب بعض ملامح العالم المرفوض على مستوى العلاقات الإنسانية في المحيط الاجتماعي، فقد قبرت «ليلى والمجنون»، وضاعت «عزّة»، وصارت شيئًا مثل النكتة، وتحوّلت إلى العمل في «ماخور»، وصار «كثيّر» «بابًا» يدخل منه الخائن والمحتال، أي لم يعد غيورًا يخافُ عليها وعلى عفتها وشرفها، وكأن الشاعر أراد أن يدين الوطن والشعب جميعًا، ولكنه يؤكد في كلّ الأحوال أن الجنس صار شعار الحب، وأن القرش صار طريق الحب (انظر: الانتظار والحرف المجهد، ص١٥)، ولا ريب أنه يعاني صدمة «المادية» التي صارت تهيمن على العلاقات البشرية داخل المجتمع، وجعلت القوم يفرطون في أغلى شيء يملكونه، وهو الشرف والعفّة والطهر والحب الخالص، ويأبى أن ينغمس في حمأة «المادية» المهيمنة مهما كانت المغريات والمسوّغات:

«أكْرهُ جدا ياليَلاْيَ
أن أهْوَاك بعيْن الجنسْ
أن أضْمُمك أوانَ النوم
ثم أمجّك وقْتَ الشَّمسْ»[٢].

في مقابل هذا الرفض القائم على الرصد المباشر للواقع وسلبياته، فإن الشاعر يندفع بالعاطفة إلى «مناشدات» خطابية، تقوم على استنهاض الهمم ومواجهة التبلد والترَّهَات، ولعل قصيدته «الثلج يغمر المكان» تمثل هذا الاندفاع العاطفي خير تمثيل، ففيها يعبّر عن قلقه وعجزه أمام الواقع الشرس

(١) الانتظار والحرف المجهد، ص٢١.
(٢) قصيدة الحب والموت، الانتظار والحرف المجهد، ص١٦.

الذي تهوي فيه النجوم، وتهمي طاحونة الثلج، وتسقط «عبلة»- كما سقطت من قبل ليلى وعزّة- وتلتف الساق على الساق، ولا مفرّ، والصوت الوحيد الذي يفرض ذاته هو صوت الأعاصير ونقر الشياطين، أما الحبيبة- أو الوطن- فهي نائمة سكري، فوقها كف الظلام والنباح والرياح، وعويل، وقتيل، وسيل، وغدر الشياطين، وهنا لابد من «الناشدة» الزاعقة، لإيقاظ السكارى والنيام:

«أهذا زَمَانُ التحوصل.. عَصْرُ الرقيق؟
أفيقي.. وهات السياط
وهات البيارق
صبّى الأذان
وبثى بدفئك عَبْرَ التَّضَاريس
حتى تذوبَ الثُّلوج
تضيقُ المسافات بينَ الفصول
يموت التبلُّدُ.. والترَّهات»[1].

ونتقدم خطوات أكثر تجويدًا وإحكامًا لدى الشاعر في مسيرة رفضه للواقع المتهرئ، مع ملاحظة إلحاحه على تشريح هذا الواقع، فيما يبدو أنه عملية تذكير لمن ينسى أو يتجاهل، وهاهو في قصيدته «الدخول في الدوائر المغلقة» يذكّرُنا بالواقع، ويعلن عن أمنيته ورجائه في الخروج من هذه الدوائر المغلقة، ثم إن الشاعر يُقْدم على اعتراف بوقوعه في شرك خادع حين طغت عليه الأحلام فصدَّق البريق الزائف الذي صنعته الدعاية الكذابة، و «البروباجندا» التي تدّعي تحقيق أشياء لا وجود لها في الواقع، وتصدّقُ نَفْسها من كثرة الكذب، وهذا ما يدفعه إلى الرفض بقوة وصلابة، فقد اكتشف الخدعة، واكتشف الواقع المزيف، ولا يملك في سياق رفضه إلا تنبيه الحبيبة/ الوطن إلى الكارثة القادمة، وكأنه في

(١) تأملات في وجه ملائكي، ص٢١.

كل الأحوال يعتذر عن سوء تقديره للأمور، وعن خديعته الفاجعة، ومن خلال ملمح مركّز يذكّر بامرئ القيس في استثقاله لليل الطويل الذي يجثم على الأمة ولا يريد الانجلاء أو الانكشاف، يشير «عبدالله شرف» في قصيدته «الدخول في الدوائر المغلقة» إلى الكوكب الخادع الذي ظهر في ليل الحبيبة الصابرة المخدوعة:

«حين تمطَّى كوكبُك بَساحَتنا
خلْتُك وجهًا آخرَ..».

وتأمّل كلمة «تمطّى» هنا، و «تمطّى» هناك لدى امرئ القيس في ملعقته أو لاميته الشهيرة:

فقلتُ لهُ لما تَمَطّى بصُلْبه وأردْفَ إعجَازًا ونَاءَ بكَلْكَل
ألا أيهُّا الليلُ الطويلُ ألاانجَلِ بِصُبْحٍ، وماالإصباحُ مِنْكَ بأمْثَل

وإذا كان امرؤ القيس، يستثقل الليل انطلاقًا من محنة ذاتية أو شخصية، فإن شاعرنا ينطلق من قضية عامة تؤرقه وتضنيه «حين تمطّى كوكبك بساحتنا»- ولاحظ ضمير الجمع في «ساحتنا» تعبيرًا عن شمولية الرؤية التي تشغله وتشغل جيله، هذا الكوكب الذي تمطّى بالساحة، واستمرّ مسيطرًا عليها لوقت طويل، أوقع الشاعر، وجيله، في الشرك الخادع، فتخيل الحبيبة قد تخلَّتْ عن وجهها القديم الذي قبّحته الأحداث، وغضّنته الأيام، ثم خالها قد تغيرت «خلتُك وجها آخر» .. ورتب على ذلك أمرًا مهمًّا، وهو انتهاء زمن القحط والجدب والعسرة:

«قلت: وداعا زمن الجدب..»

ولكنه سرعان ما يستدرك على ذلك الوهم/ الحلم، فقد فوجئ بحقيقة أخرى استوجبت التحذير والتنبيه، رفضًا للواقع الذي لم ينته فيه القحط ولا الجدب ولا العسرة، حين تأمل حقيقة الواقع الذي تعيشه الحبيبة/ الوطن:

«ولكنّي..
حين دَخَلْتُ مَلامحَك الطَّيبة
رأيتُك
نفسَ الوَجْه
ونفسَ الإيقاع الزائف
فانتبهي ياسيَّدتي..»[١].

والشاعر هنا يقع في خطأ تركيبي شائع، وهو تقديم المؤكّد أو لفظ التوكيد «نفس»، على المؤكَّد (نفس الوجه- نفس الإيقاع)، والصواب: الوجه نفسه- الإيقاع نفسه، وليست خطورة الخطأ في التركيب، ولكنها تكمن في النثرية التي تحوّلت إليها السطور الشعرية بتقديم المؤكّد على المؤكَّد، ولو استقام التركيب، فربما استقامت «الشاعرية»- أيضًا.

وإذا كان الرفض يأخذ صورة التنبيه والتحذير لسيدته أو حبيبته، فإنه يوسّع دائرة التنبيه والتحذير لتشمل الحلم والأمل في تجاوز الواقع، ويطرح العديد من التساؤلات حول جدوى الحلم أو الأمل في تحقيق رجائه وأمانيه، إن الحلم- على كل حال- محاولة إيجابية للرفض، ولكن محاولة تحوطها الشكوك والمخاوف، ولعل قصيدته «العصفورة وضجيج الأصحاب»، تعبّر عن دلالة الحلم والتحذير في وقت واحد، والعصفورة هنا، قد تكون رمزًا للحبيبة/ الوطن، وقد يكون الأصحاب هم أهل الوطن الذين يزعجونها بضجيجهم الصاخب، الذي لا يثمر غير طيرانها لعدم استقرارها أو عدم إحساسها بالأمن والسكينة.

في القصيدة يرصد الشاعر الواقع الذي يصفه الأصحاب الطيبون (يشبهون الدراويش، ولعله يرمز بذلك إلى سذاجتهم وعدم إدراكهم لحجم ما يطلب

(١) تأملات في وجه ملائكي، ص٢٣ وما بعدها.

منهم)، ثم يصفهم بأنهم يخطّون فوق بساط الليل، ويزدردون الأوراد، وينتعلون الحبيبة حلما (!)- ترى ماذا يعني بانتعالها حلما؟ وهل يجوز انتعال الحبيبة/ الوطن؟.. ثم يتساءل عن جدوى الأحلام، وهو تساؤل مستمر كما سبقت الإشارة على مدى قصائد عديدة في صور عديدة، وكأنه يستبعد جدوى الأحلام في عصر مشجوج الرأس، ولكن إحساسه الضمني بعدم الجدوى يدفعه إلى إعلان ما يستطيعه فعلاً؛ وهو التحذير والتنبيه:

«فدوري.. وانتبهي
رقّى
ماعَادَ الأفقُ كما كَانْ».

وإذا كان يكرر تحذيره وتنبيهه في أكثر من موضع، وأكثر من قصيدة، إلا أنه يعبّر عن إحباطه، لأن الحبيبة/ الوطن، لم تصغ إليه، بينما نذر الكارثة تلوح في كل مكان، ولكنه في كل الأحوال لا يملك إلا التحذير تلو التحذير:

«ما عَادَ الأفْقُ كمَا كَانْ
فما أصْغَتْ لي..».

وتأمل تعبيره بعدم الإصغاء عن ضياع تحذيره هباءً، وعدم جدواه، لو أنها استمعت ورفضت، فربّما كان الأمر يحمل شيئًا من الأمل، ولكنها لم تصغ «فما أصغت لي..» بينما النذر في الأفق:

«والصوتُ بجوْف الليل يَفُورُ،
وتصْطَفقُ الأجنحةُ الناعمةُ
غناءً..
مذبوحَ الأوصال
ومقطوعَ الأنْفَاس
تدورُ بما خور القصص الأمجادُ

وفي الكتب الصفراء.. حكايا»

والعصفورة في الوجدان الشعبي رمزٌ لأشياء كثيرة، ربما كان أهمها معرفة الأسرار والأخبار، ولكنها في كل الأحوال علامة على الصفاء والمرح والنقاء، وهاهو الشاعر يؤكد على وضعها دليلاً على الحبيبة، ورمزًا للوطن، فيعيد تحذيره المتكرر في صيغة توبيخ، مذكّرًا بما كان من وصاياه في الماضي، منبّهًا إلى الكارثة المروّعة المتوقعة:

«فيمَ وقُوفُك فوقَ الأغْصان المُتآكَلة
وبينَ شفَاه الأوْغادِ
وهَاهُمْ رُفقائي يَقْتَتلونَ
أما أوْصَيْتُك أن تَنْتَبهي للناطور
وللصيَّاد..
ولا جَدْوَى؟!».

ثم إن الشاعر يلحّ على التنبيه على تغيّر الزمان والمكان: الأغصان متآكلة، والأوغاد يملأون الساحة، والرفاق يقتتلون، والشرك منصوب، والصياد متحَفّز، ولا أمان في الزمان والمكان، ومع ذلك لا جدوى من التنبيه والتحذير، فقد صارت «العصفورةُ»- بكل ما ترمز إليه- لقاءً سّريًا في قلب الليل، والأصحاب/ أهل الوطن- يعيشون على أرصفة الوهم يخورون ويصطخبون.

ويبدو أن إحباط الشاعر إزاء عدم جدوى التحذير والتنبيه والحلم والأمل، جعله يوسَع الدائرة ليدخل إليها التحريض على المواجهة، ولكنه فيما يلوح أكبر من طاقة «العصفورة» وإمكاناتها؛ لأنه يريدها أن تتحوَّل إلى «نسر» يخترق الأفق، ولم يقل لنا: كيف تستطيع العصفورة ذلك؟

«شُقي بجناحك قَلْبَ اللَّيْل
انسلّي من هذا الزَّغب

كُوني نسرًا.. يخترق الأفْق الهمْهَمةَ
وكَوني للصبح مَرَايا».

وكأن الشاعر يستشعر صعوبة تحقيق رغبته أو أمره، فيعود من جديد للتذكير بوصاياه، وللتحذير من الصحف الحمقاء، وحواة الليل في عتاب مؤلم أو ألم عاتب لنفسه قبل الآخرين، متخلّيًا عن الحلم، مستبعدًا النجاة من هذا الواقع المرّ الممتلئ بالأشواك والشظايا[١].

ويمكن القول إن الرفض لدى شاعرنا، يعبّر عن نفس مهتاجة، لا ترضى عن الواقع المضطرب ولا تقبل به، بل ترفضه وتحلم بالمستقبل الآمن من خلال نغمة حزينة أسوانة تلح على التغيير والتحريض لتحقيق الحلم، وإن كنا لا نستطيع أن ننكر أن الشاعر في بعض الحالات (وهي قليلة بل نادرة)، يبدو متفائلاً أو ينتظر الغائب الذي يحقق الحلم، فهو يقول مثلاً من خلال تفاؤل واعٍ بالأسباب التي تقود إلى النتائج:

«ولكنّي أرَى المصبَاحَ وهَّاجًا
برغم الريح وهَّاجَا
ولو جُدْنا لهُ يَوْمًا
-ببعض الزَّيتْ- لَوْ.. يَوْمًا
سنمحو كلَّ مقياسٍ
يفجّرُ كلَّ أحْزَانٍ
ويفصلُ بين أقدام
وبين الرأس والإصبع»[٢].

ويعبّر عن انتظار الغائب الذي يبدو أن وصوله مؤكد، لأنه له مهمّة جليلة،

(١) راجع المقطع الختامي للقصيدة، تأملات في وجه ملائكي، ص ٢٩ وما بعدها.
(٢) ليلى.. والمقياس، الانتظار والحرف المجهد، ص ٣٩.

بالرغم من أن الأحلام هي التي تمهّد له وتتحدث عنه:

«والأحْلاَمُ تطَاردُني
تأمرُني أن أنْتظرَ الغائبَ
كيْ يملأَ كُلَّ الأشرعة الميتة
ويزرع فوق الوجه المكدود البسْمَةَ والأضْوَاءْ»[١].

ومع ذلك فإن الشاعر كان واضحًا وصريحًا، في إعلان حيرته وشكّه تجاه وصْل الغائب المنتظر. فلم يدر هل سيأتي أم لا:

«هل أقسمُ أنَّ الغائبَ آت؟
أم أكْتُبُ.. إنَّ الغائبَ ليْسَ يَعودْ؟»[٢].

ولكن الشيء الوحيد الذي يثق فيه الشاعر الرافض هو المواجهة، حتى لو كان الموت هو الثمن لأن الموت حياة، بعد أن أصبح الحلم والكلام والانتظار غير ذي جدوى:

«لم يَعُدْ يُجدي.. فكوني دَمْدَمَهْ
وارفعي الحرف الخَنَاجرْ..
أحرقي عندَ المحاور
كل لوحات الولاه
واحملي الرأسَ
على الكفّ وسيري
لا تبالي.. إنما الموت حَيَاهْ!»[٣].

---

(١) الانتظار والحرف المجهد، ص٢٣.
(٢) الانتظار والحرف المجهد، ص٢٤.
(٣) قصيدة انتفاضة، قراءة في صحيفة يومية، ص ٥٦.

(٥)

يلعب «التناصُّ» في شعر «عبدالله شرف» دورًا مهما في إبراز الرؤية الشعرية، من خلال تكثيفها، وتركيزها وإعطائها دلالة ثرية وأكثر غنىً، و «التناص» يمثّل حركة أكثر نضجًا وتقدّمًا من التضمين والاقتباس كما عرفهما البلاغيون القدامى، وإن كان يجمعهما مع التناص قاسم مشترك، وهو استدعاء التراث أو الموروث، وهناك من يرى أن التضمين والاقتباس والتناص كلها بمعنى واحد.

نقرأ مثلاً ما يقوله «عبدالله شرف» في قصيدته «الثوب الأبيض.. والمطرقة»:

ولقد ذكرتُك والرماحُ نَواهلٌ منّي ولَسْعُ الموت يَشْرَبُ من دَمي
فَضَحِكْتُ كي أخفي عليك تَعَاسَتي وبكَيْتُ.. لَّما لْم أَحطك بمعصمي

فإننا نتذكر على الفور ما قاله«عنترة بن شداد» في معلقته مشيرًا على حبّه لعبلة ابنة عمه:

ولقدْ ذَكَرْتُك والرّمَاحُ نَواهلُ منّي وبيضُ الهند تقطر من دمي
فوددتُ تقبيل السيوف لأنَّهَا لمعتْ كبارِقِ ثغرك المتَبسّمِ

ما فعله شاعرنا مع بيتي عنترة، أنه استمّد منهما السياق فضلاً عن الوزن والقافية، ثم استعار حب عنترة لحبيبته/ عبلة، كي يضفيه على حبيبته/ الوطن، مع اختلاف الشاعرين في التعبير عن واقعهما، فبينما يخوض عنترة حربًا ضروسًا يواجه فيها أعداءه بالسيف يقاتلهم ويقاتلونه، ليثبت جدارته، واستحقاقه لحبيبته، يعبّر شاعرنا المعاصر عن حالة سلبية ساخرة، ينال فيها

الموت منه- نأمل تعبيره الساخر «لسع الموت يشرب من دمي» وهو غير قادر على مواجهة أعدائه أو فعل شيء يردّ عن حبيبته كيد الأعداء، ويعطينا بُعْدًا آخر من السخرية القاتلة، حين يخبرنا أنه ضحك ليداري تعاسته، وبكى عندما تخاذل عن حمايتها ونصرتها، وفي الحالين تبدو المفارقة شاسعة، ونتيجتها محسومة لصالح عنترة، وضد الشاعر المعاصر أو الجيل الراهن بكل مستوياته العُمْرية أو الزمنية.

إن الاقتباس هنا جاء من أجل تحقيق المفارقة، وللتذكير بما كان يفعله الأجداد في سبيل تحقيق وجودهم، وما نفعله نحن لتضييع وجودنا.

بيد أن «التناص»، يأخذ دورًا أعمق، حين يدخل «النص الموروث» في «النص الوارث»، الذي يقوله شاعرنا المعاصر، حيث يصبح جزءًا من النسيج التعبيري مع انتمائه إلى الماضي، وإلى ملكية أخرى، ويقوم هذا الجزء بأداء دور «بياني» يكشف الكثير من الأبعاد ويقدم العديد من الإيحاءات، بحيث لا تستطيع المفردات أو التراكيب المعاصرة أن تقوم به إلا بتغيير السياق أو التركيب ذاته، ولهذا يقرب «التناص» من «الرمز» اللغوي، أو «الرمز» بصفة عامة، بيد أنه رمْزٌ قد تم توظيفه توظيفًا جزئيًا وهو ما نراه بغزارة في شعر الشاعر.

«والتناص» في شعر «عبدالله شرف» يقوم على آيات القرآن الكريم أو قصصه خاصة، والأمثال العربية المشهورة والحكايات التاريخية الإسلامية، ويتفاوت استخدام الشاعر لها جودة وتوفيقًا.

ولعل قصة سيدنا يوسف عليه السلام تحظى لدى شاعرنا «عبدالله شرف» بالنصيب الأوفى في هذا المجال، وقد كانت أيضا فرصة مناسبة جيدة للعديد من شعراء السبعينيات كي يتخذوا منها رمْزًا يعبّرون من خلاله عن هموم الأمة وقضاياها، وإن كان الشاعر الكبير «عبده بدوي» بُعّد من أوائل/ إن لم يكن

أوّل/ الشعراء العرب الذين وظّفوا قصة يوسف باقتدار في التعبير عن هموم الإنسان في هذا العصر؛ حين نشر قصيدته «الشاعر والعالم» في مجلة «الآداب» البيروتية[١]، فضلاً عن توظيفها بطريقة جزئية في العديد من قصائده الأخرى.

في قصيدته «الدخول إلى الدوائر المغلقة» يستوحي «عبدالله شرف» ما قاله إخوة يوسف حين دخلوا عليه ليوفيهم الكيل ويتصدق عليهم: ﴿ فَلَمَّا دَخَلُواْ عَلَيْهِ قَالُواْ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْعَزِيزُ مَسَّنَا وَأَهْلَنَا ٱلضُّرُّ وَجِئْنَا بِبِضَٰعَةٍ مُّزْجَىٰةٍ فَأَوْفِ لَنَا ٱلْكَيْلَ وَتَصَدَّقْ عَلَيْنَآ ۖ إِنَّ ٱللَّهَ يَجْزِى ٱلْمُتَصَدِّقِينَ ﴾[٢].

ويمزج الشاعر ما ورد في الآية الكريمة بسطور شعره، ليعبّر عن الأمل الذي يحيا في صدره لتتجاوز أمته همومها وجراحها وتعاستها، ومن خلال هذا المزج البارع، يطرح الشاعر ملامح الواقع وما فيه وما يحلم به الناس يسميهم «العشّاق البسطاء» الذين أشقاهم الضرُّ والحزن والزيف جميعًا:

«أدْخُل سَاحَتَك
بشوشَ الوَجْه، أغنّى
وعلىَ العينَيْن
دوائرُ ضُرّ
وعصائبُ حُزْن
-تلك بضاعتُنا-
فامنحْنا
بعضَ الزَّاد
وأوْف الكيل ولا تَبْخَسْ

(١) إبريل ١٩٦٨م.
(٢) سورة يوسف، آية: ٨٨.

يا أمَلاً.. يَحْيَا في الصَّدْر
فإنّا العشَّاقُ البُسَطَاءُ
وقد أشْقَانَا الزَّيْفُ»[١].

وفي مجال مناجاته لربّه، وطلب العفو، يعترف الشاعر بما كان منه، ويستدعي إلى الأذهان الآيات الكريمة: ﴿ حَتَّىٰٓ إِذَا مَا جَآءُوهَا شَهِدَ عَلَيۡهِمۡ سَمۡعُهُمۡ وَأَبۡصَٰرُهُمۡ وَجُلُودُهُم بِمَا كَانُواْ يَعۡمَلُونَ ۝٢٠ وَقَالُواْ لِجُلُودِهِمۡ لِمَ شَهِدتُّمۡ عَلَيۡنَاۖ قَالُوٓاْ أَنطَقَنَا ٱللَّهُ ٱلَّذِيٓ أَنطَقَ كُلَّ شَيۡءٖ وَهُوَ خَلَقَكُمۡ أَوَّلَ مَرَّةٖ وَإِلَيۡهِ تُرۡجَعُونَ ۝٢١ وَمَا كُنتُمۡ تَسۡتَتِرُونَ أَن يَشۡهَدَ عَلَيۡكُمۡ سَمۡعُكُمۡ وَلَآ أَبۡصَٰرُكُمۡ وَلَا جُلُودُكُمۡ وَلَٰكِن ظَنَنتُمۡ أَنَّ ٱللَّهَ لَا يَعۡلَمُ كَثِيرٗا مِّمَّا تَعۡمَلُونَ ﴾[٢].

وذلك عندما يقول في قصيدته «الاعتراف»:

«فدعني أمرُّ.. بدون سُؤال..
خجولا.. حييّا
ولا حاجة لا جتلاب الشهود
ونُطّق الجُلود
فإنّي.. مقّر بما كان منّي..»[٣].

وكأن الشاعر بمبادرته المتقدّمة، والتي يعرضها قبل يوم الحساب بوقت طويل، يقّدم مسوّغات قاطعة ليمّر على الصراط العريض الممدود، فلا يناله ألم أو عذاب.

---

(١) تأملات في وجه ملائكي، ص٢٣.
(٢) فصلت: ٢٠-٢٢.
(٣) تأملات في وجه ملائكي، ص٦٥.

وأكتفي بهذا القدر من الدلالة على التناص القرآني، لأقدم نموذجًا لتناص المثل العربي في شعره، حيث يقوم الشاعر باستخدام المثل بطريقة معكوسة تعطي دلالة أكثر عمقًا وأكبر تأثيرًا. إنه يستخدم المثل المعروف «ماذا يضير الشاة بعد سلخها؟» الذي نطقت به أسماء بنت أبي بكر الصديق (رضي الله عنهما)، حينما قام الحجاج بصلب ولدها «عبدالله بن الزبير» بعد هزيمته وقتله، ومن خلال تعبير الشاعر عن واقعه المهزوم والمتهرئ يقلب المسألة ليكون الأنين والألم والشقاء معالم هذا الواقع بعد أن جرى له ما جرى، وكأنه يشير من طرف خفي إلى استمرار عنصر المقاومة والرفض بالرغم من الهزيمة والقتل:

«الآن..
تَئنُّ الشاةُ بُعَيْد الذَّبْح
ويشقيها السَّلخُ
وسكّينُ الصَّمت
وطولُ الدَّربْ»[1].

أما تناصّ «الحكاية التاريخية الإسلامية»، فيمكن أن نختار له حكاية المرأة العجوز التي كانت تضع الحصى في القدر، وتتركها تغلي، لتقنع أولادها الجوعى بأن هناك طعامًا تعدّه على النار، فينامون حتى ينضج، ثم تتولى الدعاء وتحمل على خليفة المسلمين عمر، الذي يسمعها ويصحّح الوضع بإطعامها وإطعام أولادها، ولكن الشاعر «عبدالله شرف» يرى أن الواقع المعاصر خلا من عُمَر الذي يستجيب ويصحح ويعمل ويعدل، ولذا يخاطب فاطمة/ الحبيبة/ الوطن، بقوله:

«ما عَادَتْ أحْجَارُ القدْر تفيدُ
فَفَيم وقوفُك..

(١) قصيدة نافذة، تأملات في وجه ملائكي، ص٤٠/ ٤١.

يا فَاطمة؟»[١].

ويلح الشاعر على هذه الحكاية، في السياق ذاته، في موضع آخر، وإن كان اليأس في النموذج السابق، يتحوّل إلى نوع من الرجاء الذي يشبه الاستجداء لترضى عنه الحبيبة/ الوطن وتتعاطف معه، وتكفّ عن الصد أو الهجر الذي هو قرين التخّلف والضياع:

«سئمت السفر على كفيك
مللت الصخر المسلوق بجوف القدر
تعالى أستند إليك»[٢].

وسوف نلاحظ أن الشاعر لم يستخدم الحصى في كلا النموذجين، وإنما استخدم الأحجار والصخر، ولعل في ذلك ما يشير إلى ما يحمله كل من الحجر والصخر، من معاني الصلادة والبلادة وعدم الإحساس، وهو ما قد يقصر عنه استخدام الحصى في مثل هذا الموقف الذي يعالجه الشاعر.

وبعد...

فإن شعر «عبدالله السيد شرف» يملك معطيات أخرى، خصبة عميقة، لا نستطيع الإلمام بها جميعًا في إطار هذا البحث، ولكننا نؤكد على قدرة الشاعر- بالرغم من كل شيء- على تقديم المزيد من الأشعار المؤثرة والشجاعة التي تحتضن الإنسان- أي إنسان- في أداءٍ فني جميل وعذب ومغدق.

(١) تأملات في وجه ملائكي، ص٤٠.

(٢) الثوب ابيض والمطرقة، الانتظار والحرف المجهد، ص٤٢.

الخصائص المشتركة لشعراء السبعينيات

بعد القراءة التي مرَّت لمجموعة شعراء السبعينيات، فإنه يمكننا الآن أن نرى خصائص شعرهم الموضوعية والفنيّة المشتركة التي تجمع بينهم وتنتظمهم في سياق عام، مع تميز كل منهم وتفرّده بأداء خاص، ويمكن إجمال هذه الخصائص في النقاط التالية:

١) ينطلق أفراد هذا الجيل في قصائدهم من خلال رؤية عامة، تهتم بالقضايا الكبرى التي تشغل الأمة والوطن، وتؤثّر في مسيرته سلبًا وإيجابًا، وهذه القضايا تسبق ما هو ذاتي وشخصي لديهم بخطوات كثيرة، مما يعني انصهارهم في بوتقة الواقع وتواصلهم معه وانتماءهم إليه، وهم في معالجتهم لهذه القضايا يرتكزون على تصور واضح وصريح ينتمي إلى هويّة الأمّة الحضارية، ولا يتنكر لها، وقد رأينا التصوّر الإسلامي الناضج حاضرًا وساطعًا في أشعارهم مما يعني أنّ هذا الجيل يملك مفاتيح الرّؤية الحقيقية الناضجة، التي ترفض الانسلاخ والتبعيّة والتبشير بالولاء للغير، كما ترفض الغمغمة واللجلجة والدمامة الفكرية التي تعتمد على التراث الباطني ومضمونه التخريبي.

٢) يخطو شعراء السبعينيّات في التعبير عن رؤاهم خطوات فنيّة موفقة، حين يعتمدون في أشعارهم على التفاصيل اليومية التي يزخر بها الواقع والبيئة التي يعيشون فيها، وينطلقون منها لصياغة الرؤية الشعرية في بساطة تؤكد على قدرتهم في التقاط اللحظة الشعرية وبلورتها من خلال أدوات فنية متطورة، تحقق لهم التميّز والتفرّد، وتمنحهم شرف الإضافة الإيجابيّة إلى شعرنا العربيّ، وتثبت أنّهم أبناء شرعيّون حقيقيّون في دائرة فنّ العربيّة

الأوّل .. كما تثبت أيضا نهم يعيشون عصرهم بوعي مرهف، وثقافة عميقة، وفهم جيّد.

٣) يمتلك شعراء السبعينيّات قدرةً ملحوظة على الأداء الشعري من خلال الشعر العمودي، وإن غلب على معظمهم النظم من خلال التّفعيلة.. ويرتفع مستوي بعضهم إلى درجة عالية، مما يؤكد على أصالة الشعراء أولاً، ويؤكد ثانيًا على قدرة الشعر العمودي حين تتوافر الموهبة والثقافة والوعي، على حمل الرّؤية الشعريّة المعاصرة بأبعادها المختلفة، وعناصرها المتعددة.

ومن ناحية أخرى، فإنّ شعر التفعيلة لديهم تحكمه غالبًا حالةٌ من الالتزام بالقافية، مما يعني حرصهم على الموسيقى والتناغم في أفضل درجاته ومستوياته، وإن كان نظمهم من خلال بحري المتدارك والمتقارب يوقعهم أحيانًا في النثريّة، وهي مزلق خطر نجده على تفاوت في أشعارهم جميعا.

ويلاحظ أنّ معظمهم قد نمت في شعره ظاهرة «التدوير»، وهي ظاهرة لم تكن مألوفة في شعرنا العربي على امتداد عصوره بمثل ما نراها في عصرنا الراهن، ولكن الشعراء استحدثوها، أو بعثوها لتتواءم مع التدفق العاطفي، ولينتهي السطر الشعري بنهاية الشحنة الانفعالية، مما يجعله على هيئة الفقرة النثريّة.

٤) يقوم المعجم الشعري لدى جيل السبعينيات على أساس الوعي بالتراث العربي أدبا ولغة وبيانا، ولذا تشيع في أشعارهم لغة نقية صافية في تركيبات محكمة وصيغ فصيحة، فضلاً عن اهتدائهم بالمعجم القرآني الذي يمنحهم مددًا تعبيريًا لا يتوافر لمن لا يعرف هذا المعجم.. وتجدر الإشارة إلى أنّهم استفادوا من المفردات والمصطلحات المعرّبة والمنحوتة والمنقولة عن اللغات الأخرى.

كما دخلت إلى معجمهم المفردات اليوميّة المأخوذة من حركة الواقع الاجتماعي، بالإضافة إلى لغة العلم الحديث ومخترعاته وكشوفه في مجالي الفيزياء والطب والكمبيوتر، والتكنولوجيا بصفة عامة..

٥) أما الصورة فتبدو- غالبًا- جزئيّة، تقوم على صياغة مبتكرة، وأغلبها ينتمي إلى البيئة المحليّة مثل البحر والنهر والحقل وما يرتبط بها، وهي في مجملها صورة موحية، وذات دلالة معنوية وفنّية، وإن كان القليل منها يجنح إلى التعقيد والغرابة.

٦) وقد أكثر شعراء السبعينيات من التضمين والاقتباس والتناص، ومعظمه كما أظهر البحث، مستقى من القرآن الكريم والشعر العربي القديم، وهو يؤدّي دوره في إثراء النص، وإغناء المعنى بالدلالات ذات القيمة الفكريّة والوجدانيّة والتاريخيّة.

٧) وفي مجال الرمز التراثي، فقد أكثروا من استدعاء الشخصيّات التاريخيّة والأسطوريّة للتعبير من خلالها عن تجارب معاصرة، واستطاعوا في الغالب استثمارها فنّيًّا جيدًا.. كما استفادوا من القصص القرآني في هذا السياق استفادةً كبيرةً، وبخاصة قصص يوسف وموسى وأيّوب وسليمان- عليهم السلام.

٨) قدم بعض شعراء السبعينيات إنجازًا شعريًا مهمًا، وهو الكتابة للأطفال: قصائد غنائية، ومسرحيّات شعريّة، وهو ما يبشر بازدهار لون شعري جديد، بعد أن كان هذا اللون قليل الشيوع في أدبنا المعاصر، وأتصوّر أنّه سيعطي فرصّة لشعراء السبعينيات كي يؤكدوا دورهم في التواصل مع المجتمع، ويتخلصوا من بعض السلبيات الفنيّة التي تخالط أشعارهم.

٩) توجد في شعر السبعينيات الغنائي ملامح دراميّة تعتمد على القصّة أو الحوار، وهي إضافة فنّيّة مهمة جيّدة تكسر رتابة النظم، وتبث الحيويّة في

ثنايا القصيدة الغنائيّة.

١٠) دخل شعراء السبعينيات إلى مجال المسرحية الشعرية، وقدموا عددا لا بأس به من المسرحيّات التي ظهر بعضها على خشبة المسرح، وبعضها مطبوع أو مازال مخطوطًا، وأعتقد أنّ المسرحية الشعرية ستكون مجالاً حيويًا ليفرغ فيه الشعراء طاقاتهم الإبداعية، ويساعدهم على التخلص من الثرثرة والحشو والنثرية التي تضعف القصيدة الغنائية.

تلك هي أهم الخصائص المشتركة التي جمعت بين شعراء السبعينيات الذين سميناهم بجيل الورد، وهذه الخصائص العامة بالإضافة إلى خصائصهم الذاتية، قد شكلت عالما شعريا جديدًا احتضن الوطن والأمة والهويّة جميعا، وكان له مذاقه العذاب المستساغ الذي يمتع في هدوء دون ضجيج.