■ الباب الأول

تأملات في الخطاب الشعري المعاصر

أولاً: المشهد الشعري العراقي

١. قراءة في ثلاث تجارب للشاعر عدنان الصائغ:

- (نشيد أوروك) : هذيانات داخل جمجمة زرقاء.
- (تأبطُ منفى) : دوران العجلة.. تكرار المكان.
- (تحت سماء غريبة) : قارب القصب.

٢. دلالات الألوان في مجموعة: (ما قبل الحرف... ما بعد النقطة) للشاعر أديب كمال الدين.

٣. عبد الرحمن الربيعي وهجرة الروائي المعاكسة.

٤. (آثاريون) للشاعر فضل خلف جبر وإسدال الستائر على عيون الشمس.

٥. (خريف المآذن) أمام فخاخ النص للشاعر باسم فرات.

٦. يحيى البطاط في (دلال الوردة) وعبق القصائد.

٧. (سقوط مردوخ) للشاعر حسن الخرساني.

٨. (كولالة نوري) ترسم الوطن في تشكيلته الأخيرة.

٩. إصغاءة ممغنطة بعسل (الهايكو الياباني) للشاعر حسن الخرساني.

١٠. مساءات مفروشة بالأحلام للشاعرة حنان كريك.

قراءة في ثلاث تجارب للشاعر عدنان الصائغ

١. نشيد أوروك.

هذيانات داخل جمجمة زرقاء

(نشيد أوروك) اختصار لكل ما مرّ على هذه الأرض من حروب وحضارات وطغاة، يمتزج فيه التاريخ والأساطير والفلسفات والسحر والسِّيَر والتراث الفكري الإنساني والعقائد والجنس والأشخاص والأحداث لينال هذيانًا مسعورًا أقرب إلى حرفة احتجاج أمام ما يحدث، ويرسم بـ(عبود) صورتنا جميعًا صورة الإنسان العربي المكدود والمحدود بين اللقمة والطلقة، فكان هذا النشيد أطول قصيدة كُتبت في تاريخ الشعر العربي على الإطلاق، قد أحجمتْ عن نشره حتى الآن العديد من دور النشر في عدة عواصم عربية لجرأته، وسبب الكثير من المتاعب لمؤلفه، فتنقل من بلد إلى بلد، وطاردته الأنظمة والأحزاب والأصوليون والسلفيون.

هكذا قدمتْ (دار أمواج- بيروت) قصيدة الشاعر عدنان الصائغ (نشيد أوروك) الطويلة المدورة التي تمتد على مساحة ٢٣٢ صفحة من القطع المتوسط، للهوامش منها نصيب ٣٣ صفحة بالحرف الصغير، وبهذه القصيدة التي بدأ الصائغ بكتابتها عام ١٩٨٤ وانتهى في منتصف عام ١٩٩٦م يُضيف تجربة مهمة لسجله الشعري الذي بدأه عام ١٩٨٤ بمجموعته (انتظريني تحت نصب الحرية) وتلاها بالدواوين: (أغنيات على جسر الكوخه)، (العصافير لا تحب الرصاص)، (سماء في خوذة)، (مرايا لشعرها الطويل)، (غيمة الصمغ)، (تحت سماء غربية)، وبعض هذه الدواوين أُعيد طبعه في بيروت ودمشق والقاهرة.

هذه الغزارة في النتاج الشعري قياسًا إلى عمره – ولد عام ١٩٥٦م – وهذا الإصرار على المغامرة؛ يدلان على موهبة حقيقية يمتلكها الشاعر، الذي وضع الكلمة في مقدمة جدول عمره الذي أمضاه متنقلاً بين الكوفة وبغداد والسليمانية وكركوك وعمان وصنعاء وبيروت واستوكهولم، إضافة إلى عواصم أخرى ومدن تركت أثرها في روحه الشاعرة.

(عدنان الصائغ) شاعر خطير كما يقول الدكتور (عبد الرضا علي)، وهو لهذا يُثير الكثير من الجدل في الأوساط الثقافية، بين من يراه محافظًا وبين من يتحمس لتجربته ويعتبره شاعرًا مجددًا في الصور واللغة والبناء الفني للقصيدة، ورغم هذا لا يختلف اثنان على موهبته الصارخة وقدرته الرائعة على التقاط أدق التفاصيل الحياتية ليحولها إلى شعر بالغ العذوبة عبر غنائية تميز شعره بها. وبمرور السنوات وضع (الصائغ) نفسه أمام تحدٍ ليكتب نصًا تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة والأشخاص والأحداث والتذكارات والتواريخ والأساطير والسحر والعقائد والفلسفات والتراث الفكري والإنساني، حيث تذوب كلها في تكوين النص، ولذلك فليس من الغريب أن يمضي الشاعر اثنا عشر عامًا في كتابته، وهي من أقسى السنوات التي مرت بها المنطقة، حيث الحروب والجوع والموت والتشرد، لذا جاءت سجلاً حافلاً لكل هذه التجارب المؤلمة التي مر بها الشاعر وعاشها أبناء جيل الثمانينيات.

عندما تسلمتُ من البريد نسختي من (نشيد أوروك) والتي تحمل عنوانًا ثانيًا هو (الهذيانات داخل جمجمة زرقاء) لا علاقة لعدنان الصائغ بها، تذكرتُ حماسة صديقي الشاعر عندما بدأ العمل بقصيدته في عام ١٩٨٤، وكانت تحمل العنوان الثاني، ففي إجازته الشهرية الدورية كان يُحدثني عن هذا المشروع الطويل الذي يترف فيه ذاكرته بكل تفاصيلها من أشخاص وأماكن وقراءات على شكل تداعيات يستسلم لها جندي في مواجهة رصاصة القناص في الساتر الأمامي، وما أن اطلعت على الصفحات الأولى

من النص قلت له: "إن هذا النص يصلح للعرض المسرحي". وبالفعل انتبه إلى هذه الملاحظة الفنان العراقي (غانم حميد) فقدم النص في مسرحية عنوانها (هذيان الذاكرة المر) ، بعرضين أحدثا دويًا في الأوساط الفنية في العراق، لكن الصائغ لم ينشر النص و لم يفكر بنشره في العراق، وكان ينظر إليه كمشروع قابل للتطوير ولا يقف عنده.

وبعد حرب الخليج الثانية في ١٩٩١ اختفى الصائغ فجأة بعد أن زارني في الليلة الثانية للقصف الجوي ودعاني للذهاب إلى مترله في الكوفة، لكنني فضلتُ البقاء في بغداد شاكرًا دعوته، فودعني ليلتحق بوحدته العسكرية في كركوك، وبعد انتهاء الحرب تفقدنا أصدقاءنا وكان عدنان في المقدمة، عثرنا على قصاصة تركها في استعلامات جريدة الجمهورية باسم الشاعر جواد الحطاب الذي قرأ اسمه في الصحيفة فقصد الجريدة، و لم يكن الحطاب موجودًا حينها، فترك القصاصة التي كتب فيها يقول: "قلقٌ عليكم.. قلقٌ على ما تبقى من الحطام". لكنه ظل مختفيًا، وكنت أتردد على شقته الكائنة في (قناة الجيش) فأرى الستائر مغلقة، فأعود متحسرًا.

وبعد أكثر من عشرين يومًا قطعت الأمل فيها بالعثور عليه، دق بابي فجأة وعرفت أنه كان طوال هذه المدة في شقته يبكي ما حصل ويواصل كتابة (الهذيانات)، ولاحظت أنه أضاف شخصية (عبود) ليأخذ النص بُعدًا دراميًا يُضاف إلى المسحة الدرامية التي بنى عليها (غانم حميد) مسرحيته المعروفة، وبعد أشهر قليلة ودَّعني ليسافر إلى (عمّان)، ووعدني بالمراسلة حال استقراره هناك. وبعد شهر فوجئت به يدق باب بيتنا، متى عدتَ من عمّان لماذا؟ كيف؟

لم يجبني، إنما عرض عليّ الجزء الجديد من الهذيانات، والذي كان يحمل عنوان (عمّان)، ولكن متى كتبت هذا؟ و لم أُفاجأ عندما أخبرني أنه عاد من (عمان) بعد يوم ونصف من مغادرته باب بيته، سألته ولماذا عدت؟ أجابني بمرارة وانكسار: "المرء حيث يضع نفسه؛ كما قال عمرو بن العاص"، وعرفتُ أنَّ البعض ممن كان يعتمد عليهم قد خذلوه، فعاد مسرعًا إلى شقته المؤجرة ليغلق الباب على نفسه ويواصل كتابة قصيدته الطويلة.

وبعد أشهر غادر بغداد ثانيةً إثر تلقيه دعوة للمشاركة في مهرجان (جرش)، وأقام في عمّان، وعندما التحقتُ به بعد فترة قصيرة، وجدته عالقًا على مواصلة كتابة قصيدته أيضًا، وكان يمضي ساعات طويلة في مكتبة بمؤسسة شومان يقرأ كتب التاريخ والفلسفة والشعر والفكر ليواصل النشيد، وبعد أن أغلق أبواب الصحيفة التي كان يعمل بها (آخر خبر) تفرغ تمامًا لكتابة قصيدته معرضًا نفسه وعائلته للفوز الشديد.

وذات يوم تلقيت مقالة منه عندما استقر بي الحال في صنعاء، بدأها بقوله "اليوم أكملت (نشيد أوروك) بشكل نهائي، تصور بعد حفر وكفاح طيلة سنوات أكملت القصيدة، وأخذت أبكي نصور معاناة سنين من حياتنا في هذه الوريقات طيلة تلك الفترة انقطعت نهائيًا عن العالم، عندما أنقطع وأغلق عليَّ الباب أجد أن ثمة أشياء كثيرة كنتُ قد أجلتها وأولها الرسائل، وأول الرسائل لك، هذه صدقني الرسالة الأولى التي أكتبها بعد انقطاع عن الناس والعالم لمدة أشهر".

و لم تطل فرحته كثيرًا فبعد أن قدمها لدائرة الرقابة حذفتْ منها خمسًا و أربعين صفحة، لذا حمل مخطوطة قصيدته وذهب إلى دمشق،ليستقر في بيروت التي هي حلم كل المثقفين العرب، وفي بيروت بدأت معاناة الشاعر الذي كتب لي في ١٩٩٦/٩/١٩ يقول متسائلاً "ماذا لو نشرت نشيد أوروك الآن، أكثر من خمس عشرة دار نشر في عدة عواصم عربية ومنها بيروت أحجمت عن طبع النشيد، بحجة أنه يسمى الثالوث العربي المحرم، ولا أدري ماذا أفعل"، وهو يقصد بالثالوث العربي المحرم طبعًا السياسة والدين والجنس.

وصارت القصيدة تشكل عبئًا على صاحبها، وذات يوم كتب لي حزينًا في ١٩٩٦/٧/١٧ ومن بيروت "نشيد أوروك تأخر قليلاً بسبب الهجمة التي تعرض لها الآن، والمشكلة أنَّ أحدًا لم يقرأها، المهم في الأمر أن صاحب المطبعة خاف على مطبعته وفلوسه وتركني للريح، إلا إنَّ صاحب دار نشر جريء يطبعها الآن سرًا، ربما تصدر بعد أيام أو أسابيع قليلة، بيد أن المشاكل ستظل تلاحقني حتى القبر".

ولهذا لم أُفاجأ عندما تعرض الصائغ لحملة سوداء من قبل البعض، عندما حصل على جائزته الشعرية الأخيرة، مدفوعين بالحقد والحسد، ومغرمين بخلط الأوراق، لكن صوت الشاعر يبقى أعلى من كل الضجيج.

وفي ١٩٩٦/٩/١٥ أي بعد شهرين من رسالته تلك، وقَّعَ لي على نسختين من النشيد كاتبًا "إنه نشيدك الذي حملته معي طيلة اثني عشر عامًا ذكرى خرابنا العربي... "

السؤال الذي يدور بذهن القارئ هو: هل أراد (الصائغ) أن يقدم لنا عبر (نشيد أوروك) ملحمة؟

ابتداء من الصفحة الأولى يحاول الصائغ أن يساعدنا على إيجاد إجابة مناسبة عندما كتب تحت العنوان (قصيدة طويلة)، ليخلص نفسه من شروط الملحمة التي يقف في مقدمتها البناء الملحمي التصاعدي ذو الشخوص لموضوعه الواحد، بينما تجيء قصيدة الصائغ لتلق حمولتها الشعرية المثقلة بالإشارات التاريخية والاستفادات من الموروث الشعبي والأساطير والحكايات الشعبية وحتى الرسائل الشخصية، ولم يتردد حتى بأن يستفيد من جملة وجدها في مذكرات ولده (مثنى) البالغ من العمر ثماني سنوات؛ إن البناء الفني للقصيدة يعتمد على تيمة نفسية تستند على الهذيان، ولذا فلا يوجد تصاعد، فالبنية التي تحكم البناء بنية قطع، إذ نجد تداخلاً في الأزمنة والأمكنة التي يجمعها زمن التداعي والانكسار:

(**أحمل رأسي على طبق وأطوف بعصر المماليك، أغسل بالدمع شباك رأس الحسين بمصر، فيلتف حولي البهاليل المقعدون لصبيات يحملن أطباق أس، يطفن أمام الضريح، يدق الدراويش فوق الصنوج، تلاقفها الـ... أصرخ يا أيها الواقفون على الحد في حرب (صفين) هذي الخواتم مغشوشة، الحكومات مغشوشة، فانزلوا عن مطايا العناد وسيروا حفاة بهذي الوهاد لصوت الجهاد، فقد نهبتنا خيول الغزاة وأنتم هفلون هذه المصاحف عن آية لـ(علي) وأخرى لـ(عثمان)... الخ**).

وأحيانًا يُسرف في الهذيان فيحيل القارئ إلى مخطوطات وكتب السحر العربية وكتاب (الجفر) و(شمس المعارف)، وإلى (منبع أصول الحكمة) و(بغية المشتاق في علم الآفاق) لـ(لبوني) و(السر المظروف في علم بسط الحروف) لـ(لخلوتي الحنفي)، و (الدرة البهية في جوامع الأسرار الروحانية) و(السحر الأسود) لـ(برنوخ المغربي)، ليخرج لنا بمقطع هو أقرب إلى الطلاسم، حيث تتداخل الكلمات والحروف والأرقام.

(طلسوم ديوم ديموم ردوا المغريب إلى أهله، قال ساحر هطمهطل يقيابيل: اخفق ثلاث بويضات ديل بزيت مرارة ثور وعود من الزعفران، وبخر به ليلة السبت جسمك باسمك يا فور يا روت يا شوش يا موش يا شيط يا ميط يا خيم اخين شمعوط شبشوب اش اش اشياش... كشكش كشليخ ك ك س س ك ك لا ز ز ب ب هـ هـ هـ ااااا ددد- ص ص ب ح ق ال س م ا وا ت و ا ل ل آخر حبت رأسين بين السطور فابوت وقع بساطيرهم تتقدم في نسق صاعد صاح ضابط إيقاعهم: إلى اليسارررررررر دررررر فاستداروا إلي).

ووسط هذم الطلاسم تلمع مهارة الشاعر يقول:

(تدلك البحر في رمل كفيك، كلي يلد الزيد الفتيات تجرتي دهن على قنفات المقاهي... مطر ناعم في الحديثة تسحب موظفها وتظللني، فيشب بأوردتي عطرها صاخبًا، أتنفسها وهي تخفق بين الممرات، تعبر زهر الأناناس والشرطة المحتمية من القطرات بسقط المحطة والنظرات... انزلقنا).

وقد ينجرف إلى الرد خصوصًا في المقاطع التي يتحدث فيها عن (عبود) الشخصية التي تظهر وتختفي من بين سطور القصيدة، إنه البطل الحاضر الغائب:

(يعبرني دافعًا عمره مثلما تدفع العربات ويهمس لي خائفا: أمررتَ على بيت (عبود) هذا الصباح؟ لقد اعتقلوا...
يستدير بعينيه حولي ويمضي يولول (شعر بنات ولي أوتي وين أبات)، أفقتُ على صوت (عبود) يبكي بآخرة الليل، لم يبق في البار غيري وغيرك).

ومن الواضح استفادة الشاعر من ترديدة بائعي حلوى (شعر البنات) في الحارات الشعبية، وقد أوردها بالعامية العراقية، ومن هذا المقطع الذي يحكمه نسق السرد النثري نلاحظ كيف يرسم الشاعر في أذهاننا ملامح الشخصية التي تظهر على شكل فلاشات، ومن تجميع هذه الفلاشات يُسلط إضاءة قوية على (عبود)، الذي هو كرمز للإنسان العربي المسلوب الإرادة، والذي يحمل مرارة هذا الزمن في قلبه الفسيح، لكنه يُعاند ويُدافع عن حريته ضد عوامل استلابه وقهره، إنَّ (نشيد (أوروك) تجربة مهمة تؤثَر لشاعر مهم عاش تجربة الحرب والتشرد، وكتب قصيدته وسط الميدان، لذا جاءت إهانة مليئة بالفجيعة والألم والصدق، إنها قصيدة تستحق الدراسة المتأنية لا العرض السريع.

٢. تأبطُ منفى.

دوران العجلة... تكرار المكان

عندما كتب الشاعر (عدنان الصائغ) ديوانه (تحت سماء غريبة) عام ١٩٩٤ كان قد وضع فاصلة بين تجاربه الشعرية التي كتبها داخل الوطن: (انتظريني تحت نصب الحرية)، (أغنيات على جسر الكوفة)، (العصافير لا تحب الرصاص)، (سماء في خوذة)، (مرايا لشعرها الطويل)، (غيمة الصمغ)، وتجاربه الجديدة التي شرع بكتابتها بعد مغادرته الوطن مفتتحًا مشروع حريته كما دون الشاعر (سعدي يوسف) على غلاف ديوانه الذي صدر في (عمَان) عن (منشورات البزاز). و بـ (تحت سماء غريبة) خلق (الصائغ) فضاءات جديدة، سبحت في عوالمها كلماته الراقصة في أفق مفتوح، مطلقًا صرخاته المكبوتة، معبرًا عن احتفائه بحريته التي شعر أنه استعادها كشرط أساسي من شروط الكتابة، والتي حُرم منها طويلاً ، خصوصًا إن طبيعة نصه تنطوي على الكثير من الاستفزاز لقلم الرقيب -الأحمر- الذي كثيرًا ما شطب العديد من الكلمات والسطور والقصائد ، لكن تلك الفضاءات رغم ما انطوت عليه من جدة وابتكار على صعيد المحتوى، ظلت مأسورة من حيث الصياغة، والبناءات الفنية والأسلوبية التي اعتاد الصائغ على تكرارها في تجاربه السابقة، حتى جاءت تجربته الهامَة (نشيد أوروك)، قصيدته الطويلة ذات النفس الملحمي، لتؤكد أن عدنان الصائغ لا يتوقف عن طرق باب البحث داخل غابته الشعرية المتشابكة الأفرع من خلال تنقيبه في كتب التاريخ والسير والأساطير والآداب القديمة البابلية والسومرية، والملاحم وكتب السحر والتعاويذ والخرافات، ليفتح له عن فضاءات جديدة يدخل البناء الدرامي والملحمي، واللغة الأقرب إلى لغة الهذيان، والاستطالات في بناء الجملة الشعرية ضمن نسيجها الفني.

وعندما وصلتني نسختي من ديوانه الجديد (تأبطُ منفى) الصادر عن (دار المنفى) في السويد التي يديرها القاص (إبراهيم أحمد)، تساءلت: ما الذي يريد أن يُضيفه عدنان الصائغ بعد أن رقق مسامعنا بنشيده الأوروكي الملحمي؟ إلا يخشى الوقوع في مطب التكرار، واجترار القول؟ لاسيما أن القراء لم يفرغوا بعد من قراءة النشيد رغم مرور سنوات على صدوره؟

لكنني ما إن قرأت نصَّه الأول الذي حمل اسم (نص) الذي يقول فيه:

(نسيتُ نفسي على طاولة مكتبتي
ومضيت
وحين فتحتُ خطوتي في الطريق
اكتشفت أنني لاشيء غير ظل لنصٍ
أراه يمشي أمامي بمشقةٍ
ويصافح الناس كأنه أنا)

حتى وجدتُ نفسي أمام تجربة مختلفة عن (نشيد أوروك)، فلقد عاد ليمتص رحيق الشعر من واقع التجربة اليومية، يمسك بالعابر والعادي ليشحنه بطاقة شعرية، عبر لغة هي أقرب إلى لغة الخطاب اليومي، بسيطة، متدفقة، غنية بالإيحاءات والدلالات، تتكئ على بنية المفارقة:

(الحبل الذي مدوه حول عنقه
استطال بالصراخ
ثم
انقطع
من سقط قبل الآخر؟)

وغالبًا ما يلجأ إلى أسلوب السرد، فنصوصه في (تأبطُ منفى) تعتمد على مشهد مقتطع من الواقع يتدفق على لسان الشاعر، الذي يتقمص شخصية الراوي، ليستعرض من خلال لمحة خلاصة تجربة مُرة:

(أطرق مدرس التاريخ العجوز ماسحًا غبار المعارك
والطباشير عن نظارتيه
ثم ابتسم لتلاميذه الصغار بمرارة
ما أجحد قلب التاريخ
أكل هذا العمر الجميل الذي سفحته على أوراقه المصفرة
وسوف لا يذكرني بسطر واحد؟)

وحين يقتنص اللحظة الشعرية الخاطفة بسهم نظرته الثاقبة، لحظة الانعتاق الخاطفة من أسر الواقع، ليطرح سؤاله المدهش:

(بماذا يفكر السهم؟
بالفريسة؟
أم .....
بالحرية؟)

مُسقطًا علامة الاستفهام، جاعلاً من السؤال جوابًا لحيرة مطلقة، لكنه يُثبتها في (معادلة):

(انزل أو اصعد
لا فرق
أيان تجوب؟
القمة...
بئر مقلوب)

وكما نلاحظ فإن (عدنان الصائغ) يبني شعريته على الجملة المكثفة، المركزة، المقتصدة، معالجًا ترهل المقطع، وتشعب الأفكار داخل نسيج النص الشعري في نصوصه المركبة، كما رأينا في (خرجت من الحرب سهوا) وفي (غيمة الصمغ) مثلاً، فقصيدة (تأبطُ منفى) تستند إلى نواة واحدة يخيط على مقاسها قميص نصه، لكنه يتركه مفتوح الأزرار لهواء التأويل، ففي (الإسكافي الكهل) نرى مشهد الإسكافي:

(**جالسًا**
على الرصيف
أمام صندوقه
يرنو
لأيامه التي
ينتعلها الناس)

وتبلغ قصيدته أقصى درجات التكثيف في تنويعاته التي جاءت على شكل توقيعات تُذكرنا بهذا الفن الذي نشط في العصر العباسي عندما كان الخلفاء يوقعون على مخاطباتهم لعمالهم في الولايات بجمل مكثفة، وهذا نراه واضحًا في (التنويعات) التي أرى أنه اشتق تسميتها من التوقيعات:

(**الظل**
شيخوخة الزمان)

وفي تنويعه أخرى يقول:

(**الكلام**
ركض داخلي)

و:

(أقدامنا

أرصفة متحركة)

و:

(في الفحم

نار حبيس)

و:

(دوران العجلة

تكرار المكان)

هذه (التنويعات) الشعرية هي الشكل الذي يميز تجربة (عدنان الصائغ) في (تأبطُ منفى)، رغم أنه اشتغل على هذه التجربة من قبل في ديوانه (تكوينات) الصادر في بيروت عام ١٩٩٦، لكنه عمَّق التجربة كثيرًا، وهذه سمة من سمات اشتغال (الصائغ) على تجربته، إذ إنه اعتاد أن يجترح طريقًا ثم يواصل حفره في تجارب لاحقه تتخللها طرق أخرى في أماكن بعيدة لخصها هذا المقطع الذي جاء على الغلاف الذي حمل صورة فوتوغرافية للفنان البارع (فؤاد شاكر):

(أطرق بابًا

أفتحه

لا أبصر إلا نفسي بابًا

أفتحه

أدخل

لاشيء سوى بابٌ آخر

يا ربي

كم بابًا يفصلني عني)

٣. تحت سماء غريبة.

قارب القصب

وسط موجة الغموض والولع باستعراض المهارات اللغوية وإغراق النص الشعري بالنغمية يَعبر الشاعر (عدنان الصائغ) بقاربه الغض المبني من قصب أوجاعه ورماد جراحه وخيوط دموعه إلى الضفة الأخرى من نهر الشعر، حيث إشراقة الفكرة المستلة من لحمة الواقع اليومي، والمفردة الأليفة ذات النبرة العميقة التي تلامس شغاف الروح بعزفها على قيثارة الألم الإنساني، فاحتل مكانة متميزة بين شعراء الثمانينات في العراق، هذا الصوت أكد حضوره عبر مجاميعه العديدة (انتظريني تحت نصب الحرية)، (أغنيات على جسر الكوفة)، (العصافير لا تحب الرصاص)، (سماء في خوذة)، (مرايا لشعرها الطويل)، (غيمة الصمغ)، (تحت سماء غريبة) الذي صدر عن دار مواقف عربية، وبهذه المجموعة يفتتح (عدنان الصائغ) مشروع حريته الشعري - يقول الشاعر سعدي يوسف- بغية الإشارة إلى أن الحرية تُكتسب ولا تُتاح، وفي الفن تصبح هذه المقولة في مترلة الضرورة، الإحساس نفسه وسيلة الارتطام الأولى، ينبغي له أن يكون حرًا، على العينين أن تتحرك في عدة اتجاهات، إذ مهمتها في الفن ليست البصر وحده، وأنت غير قادر على تحريك العين هكذا، إن لم تكن حرًا.

وضمن إطار هذه الحرية التي يتوق لها الصائغ، يُعلن الشاعر تمرده على السائد والجاهز من القوالب اللفظية، لذا يُنشئ علاقات جديدة على الصعيد اللغوي، ويحاول أن ينطلق سابحًا في آفاق جديدة ضرورية للشاعر، بعد أن أحس أنه حبس تجربته ضمن أفق حُددت ملامحه بـ(المرأة، الحرب، المكان)، وكان لابد له أن يكسر هذه الشرنقة بافتتاح مشروعه الشعري الجديد.

(تفتح البنت شباكها
أفتح سر طاقة الأفق
ترنو إلي الفتاة
وأرنو إلى البحر
ينطلق من صدرها المشمشي الحمام
يحلق بين الغروب وبيني)

إنّه يقدم محاولة لنسيان إشارته للبحر عندما وقف متسائلاً عن الذي يتكل أحلامًا ناسين على كل مرسى مناديل بنلوب ينسجها أهلنا، لم ينس القصيدة لأنها كانت محض جنوح إلى عزلة الروح، ولأجل الوصول إليها تلزمه غابة للصراخ، ومحبرة من دم كي يتم القصيدة، التي تعذبه كثيرًا، وتعانده كثيرًا، من أجل الإمساك بياقتها وإذابتها بمحبرة من دم، فهو يؤمن بـ(ريلكه)، عندما قال: "لأجل أن تكتب سطرًا واحدًا من الشعر عليك أن ترى كثيرًا من المدن والناس والأشياء، عليك أن تعود إلى أيام الطفولة، إلى أيام مضت في غرف نائية هادئة... آنذاك، في تلك الساعة النادرة يمكن أن تظهر من وسطها الكلمة الأولى للقصيدة، ثم تسير ببطء نحوك".

لذا يُقِيم الشاعر من أوجاعه وليمة على شرف جوع أمل دنقل، القصيدة التي يُهديها إلى الشاعر أحمد الدوسري فيتساءل:

(مَن رأى دنقلاً ناحلاً في القصيدة
منكمشًا بالقميص البليل
على حبل أوجاعه المزمنة
من رأى أحمدًا
يلف المطارات
يبحث عن وطن؟)

وهو بهذا يكثر من الأسئلة، إنه يقف كطفل مدهوشًا أمام العالم بكل تناقضاته، يحصى خساراته بقلب وجل مرتبك، ويضع نفسه أمام معادلات صعبة تحت سماء روحه الغريبة، لأنه يتوق إلى سماوات أكثر حرية لأن:

(السماء القريبة أشهى
السماء البعيدة أبهى
لكن أحذية الحرس
ستحجب عنك فضاء الحنين المعرّش
ما بين أزهار قلبك والنافذة)

وتحت عنوان (تكوينات) ينتقل (عدنان الصائغ) إلى فضاء آخر، فضاء النثر الذي ولج بابه في مجموعته (مرايا لشعرها الطويل)، لكنه هنا يحاول أن يشحن اللفظة بإيقاع خفي يشرئب من بيت إلى آخر، يكتب قصائد قصيرة محاولاً استثمار المديات التعبيرية التي تمنحها له قصيدة النثر، لكنه يولع برسم المشهد، ويحاول أن يدون تفاصيل عوالمه المبنية على المفارقة، وهنا تكمن الشعرية:

(أمام النافذة
طفل يلحس البوظا
ملتذًا
بلسانه
تسقط البوظا على الرصيف
فيبكي الطفل
تسوي الفتاة تنورتها – خلف الآلة الكتابة
فيرتبك الرجل
تعصف الريح بالجريدة
يطير الحمام
لكن النافذة
تبقى مفتوحة)

ويبدو في المقاطع الصغيرة أكثر براعة لأنه يعتمد التكثيف والإيجاز:

(أيتها الوردة
في الذبول الأخير
لمن تلوحين الآن؟)

أو:

(الأرق نسي مفاتيح غرفته
على طاولتي
ترى أين يبيت الليلة؟)

أو:

(على جلد الجواد الرابح
ينحدر عرق الأيام الخاسرة)

وفي محاولة للاستفادة من الميثولوجيا في قصيدته (أجاممنون)؛ وهو ملمح يضاف إلى تجربة الشاعر؛ يقدم قراءته للأسطورة، هذه القراءة تعكس إسقاطاً ذاتيا يخفي انكسار الشاعر العائد من غبار الحرب بقلب مجرح وذراعين من طبول وذهب إذ إنه كان:

(حالمًا بشفتي كليتمنسترا العسليتين
تذوبان على شفتي عشيقها ايجستوس
ليلة، ليلة).

إنها خيبة الشاعر عندما تضيع من أصابعه خيوط الحقيقة التي يظل يبحث عنها دون جدوى:

(فتذكر أنه نسي جثته هناك).

دلالات الألوان في مجموعة: (ما قبل الحرف.. ما بعد النقطة)

للشاعر أديب كمال الدين

تمثل الألوان ملمحًا جماليًا في الشعر العربي منذ القدم، ورغم فقر الصحراء العربية بالألوان إلا أن نص الشاعر العربي القديم جاء حافلاً بالدلالات اللونية، ربما تعويضًا عن جدب الواقع وجفاف الصحراء، فقد تتبدل صورة المحبوبة ولواعج العاشق تبعًا للون الخمار. فالشاعر يقول:

قل للمليحة في الخمار الأزرقِ ... بالله مهلاً واشفقي وترفقي

إن المحب إذا جفاه حبيبه ... هاجت به زفرات كل تشوقِ

فبحق حسنك من جمالٍ زانه ... هلا رثيتِ لقلب صب محرقِ

لكن الدلالة تتغير عندما ترتدي لونا آخر هو الأسود:

قل للمليحة في الخمار الأسودِ ... ماذا فعلتِ بناسك متعبدِ

قد كان شمرّ للصلاة ثيابه ... حتى وقفتِ له بباب المسجدِ

إن صلة القربى التي تربط الشاعر بالفنان التشكيلي – لاشتراكهما في الصورة – سمحت للون أن يتسلل إلى هذه الصورة ليعمقها ويشحنها بدلالات عديدة، أغنت النص الشعري الحديث وجعلت اللون ملمحًا جماليًا ودلاليًا واضحًا في هذا النص.

دارت في رأسي هذه الأفكار وأنا أرى سبعة نصوص من مجموعة: (ما قبل الحرف.. ما بعد النقطة) للشاعر (أديب كمال الدين) المؤلفة من أربعين نصًا، والصادرة عن دار أزمنة للنشر في الأردن، قد وضعت الألوان عنوانًا لها وهي: (خنجر أسود.. صرخة

بيضاء)، (هو أزرق وأنتِ زرقاء)، (مطر أسود.. مطر أحمر)، (حصانان أسود وأحمر)، (امرأة بشعر أخضر)، (حقائب سود).

هذا التركيز على الألوان جعلني أقرأ المجموعة ككل قراءة لونية، محاولاً معرفة دلالاتها الفنية والنفسية والكيفية التي وظف بها الشاعر هذه الألوان في نصوص هذه التجربة التي كتبها في أستراليا؛ حيث يقيم الشاعر حاليًا منذ عام ٢٠٠٣م.

وكما هو واضح فقد ركز الشاعر على اللون الأسود بالدرجة الأولى، ويليه اللون الأحمر ويليه الأبيض والأخضر والأزرق والأصفر، هذا التردد اللوني يجعل من القتامة مسيطرة على تجربة الشاعر فهو لون الخنجر والمطر والحقائب والحصان، وقد تنسكب عدة ألوان عند فتح حقيبة لونية واحدة كما في نصه (هو أزرق وأنتِ زرقاء)، واللون الأزرق من الألوان الباردة وهو لون السماء والبحر والتفاؤل، إنه لون الامتداد الذي لانهاية له البتة، كما يقول:

أنتِ تشبهينَ البحر
لاشك في ذلك
لكنْ أيّ معنى يختفي خلف ذلك البحر؟
خلف تلك الزرقة العجيبة التي تبدأ
لكي لا تنتهي
أو تنتهي كي تبدأ من جديد
خلف تلك المراكب الضائعة
والبحارةُ الذين يرقصون أو يبكون
على سطح سفنهم المبحرةُ أبدا
خلف تلك المدن التي تنتظرهم لتنساهم أبدا
خلف ذاك البياض الذي لا أفهمه
خلف ذاك السواد الذي لا أتقبّله
خلف ذاك الاحمرار الهابط الصاعد

وتحتشد الألوان في نص عنوانه (ألوان)، وتكون الغلبة فيه للون الأبيض الذي استهلكه الشاعر (أمل دنقل) في إحدى نصوص مجموعته الأخيرة (أوراق الغرفة ٧) حين كان البياض يحيط به من كل جانب: ثياب الممرضة، ولون كأس الحليب، والمصل والطبيب. لكن الشاعر (أديب كمال الدين) يعطي للون قيمة رمزية ضمن سياق سردي يضج بالعديد من الأسئلة المغلقة حيث يقول:

قال الطبيبُ الذي يرتدي قميصًا أبيض

وبنطلوناً أبيض

وحذاءً أبيض

- هل كانت طفولتكِ بيضاء؟

• (لا)

- هل كان شبابكِ أبيض؟

• (لا)

- هل كانت شيخوختكِ بيضاء؟

• (لا)

- قال الطبيبُ: إذن ماذا تنتظرين؟

• قالت: (أنتظر الموتَ ليأتي ويأخذني

مرتديًا طفولةً سوداء

وشبابًا أسود

وكهولةً سوداء)

وهنا يظهر اللون الأسود ليبسط سلطانه على الجزء المتبقي من النص، لتتحول الدلالة من الطفولة والحياة والبراءة إلى الموت:

مدّ الطبيبُ يده ذات القفاز الأبيض

إلى الضحية

فأبعدها الموتُ برفق

كان الموتُ يبكي على الضحية بدموعٍ سود

لكنّ الضحية نفسها

وجدتْ في الأسود،

في آخرِ المطاف،

طمأنينةَ الألوانِ كلها

وهكذا يجد الطمأنينة في الأسود الذي هو أشد الألوان عتمة، وهو نقيض الأبيض في كل خصائصه، وهو يحتل المرتبة الأولى في قائمة الألوان ويتعانق مع الأبيض الذي يعد أول الألوان الموسومة بالفئة الباردة التي تثير الشعور بالهدوء والطمأنينة في نص (خنجر أسود... صرخة بيضاء)، والذي به نرى الشاعر يتبع تلك المرأة الغامضة، بل المجهولة التي لا يعرف من تكون، ولا يعرف سرها وفحواها، وهي تنتقلُ من شارعٍ إلى شارع ومن زمنٍ إلى زمن، ومن منفى إلى منفى، لكنه حين يقترب من سرّها يلتفت ليرى خنجرًا أسودَ يثقبُ ظهره ويرى صرخةً بيضاءَ تخرجُ من فمه وتتناثر كالزجاج.

لكنه بمواجهة هذا المشهد القاتم الذي يفيض بالخوف كان فرحًا كطفل حقيقي في قصيدة (امرأة بشعر أخضر)، حيث يلتقي بصورة أخرى للمرأة/الحياة، فإذا كانت المرأة/الحياة مجهولة في قصيدة (خنجر أسود.. صرخة بيضاء)، فإنها هنا واضحة وضوح الموت البدائي الترق الساذج الذي لا يكف عن إطلاق القهقهات الفارغة من كل شيء.

فيما كانت المرأة بشعرها الأخضر المتطاير

بثدييها العاريين

بعينيها الكبيرتين

بملامحها الساذجة

تسوق السيارة بسرعة

لتطلق قهقهاتها الفارغة من أي شيء

هنا يفرغ اللون الأخضر من محتواه ليرتدي لونًا مخادعًا يحاول أن ينصب له (فخًا) في حديقة صيفية فيجلس كما في نصه (فخ):

وسريعًا جلستُ في حديقةٍ صيفية
لأرى بقلبٍ أزرق
الوحوشَ وهي تحتفل
لتطلقَ كالبالوناتِ قهقهاتها وترّهاتها
وسريعًا
توهّم الطفلُ في داخلي
إنه يستطيع
أن يمثّل – مثلكِ – دورَ الوحش
وسريعًا
تركتني وحيدًا
في غرفة سوداء بفندق يطلّ على نهر العذاب
تركتني أزحفُ إلى جهنم زحفًا
تركتني أتدرّبُ على دورِ الميّت
حتى الموت

ولا يرد أي لون في نص(حقائب سود) إذ إن الشاعر – فقط – يكتفي بألفاظ دالة على السواد فهذه الحقيبة هي:

حقيبة الأسقام والأوجاع
حقيبة مَن ينتظر اللاشيء
أعني مَن يريد أن لا ينتظر شيئًا
ومَن ضيّع عمره في الانتظار
ومعي حقيبة المنفى
حقيبة العذاب المسلوق والملّح

ويظل في غمرة هذه الألوان يحلم بتلك الشمس المتقلّبة كموجةِ بحرٍ تولد من اليمينِ إلى اليسار، ليتدرج من الأزرقِ إلى الأصفر، فهذا الانتقال هو بمثابة الانتقال من الوقوفِ إلى الهرولة، فاللون هنا يكتسب صفة حركية متبدلة متغيرة تبعًا لتغير حالات الشاعر ومزاجه الذي يعلقه على عتبة الألوان، فلكل حالة لونها ولكل مقام مقال لوني يعكس نظرة الشاعر للعالم والوجود، فالألوان تصبح هنا مرايا عاكسة لذات الشاعر وتبدلاتها من الفرح إلى الحزن ومن العشق والوله إلى اللامبالاة والتيه ومن الوطن إلى المنفى.

وفي نصه (مطر أسود.. مطر أحمر) يستدعي من الذاكرة صورة المطر الأسود الذي سقط على (بغداد) عقب حرب الخليج الثانية عندما تشبعت الغيوم بخان الحرب والنفط والموت، (وحين ألقتْ الغيوم حمولتها المائية سقط مطر أسود على البيوت والأشجار والنوافذ) هذه الشظية أسس عليها الشاعر أديب مشهدًا كاملاً يفضح عبثية الحرب ومغامرات (صاحب الجند) الذي جعله رمزًا للطاغية الذي يرسم له صورة كاريكاتيرية ساخرة هي أقرب لصورة (دون كيشوت) عندما يقف في مقدمة الصفوف:

ممتطيًا حصانه الأبيض مزهوا
ونحن من خلفه نجرّ أقدامنا جرّا
حفاةً، شبه عراةْ
قال، حين ظهرتْ مآذنُ المدينة،
"سأختارَ لكم موتًا جديدًا"
فضحكنا
وتساءلَ الشيوخُ منّا
عن الموتِ الجديدِ وَجلين
أما نحن، خيرةُ الجند،
فتصوّرنا الأمر مزحةً عابرةْ..

ويواصل الوصف بنفس سردي:

مرّت سنين طويلة

حتى غطّتْ بغداد

غيمة لا أوّل لها ولا آخر

وبدأتْ تمطر

كانت الغيمةُ سوداءَ كجهنم

فنزل المطرُ أسودَ كالقير

ضحكَ الأطفالُ أوّل الأمر للمطر

لكنهم بكوا

حين أصبحتْ وجوههم كالقير

واستبشر الزرّاع خيرًا

لكنهم وجموا إذ رأوا أشجارهم

تموتُ ببطء

ثم جاء الدورُ للسحرةِ الذين وقفوا

في أزقة المدينة

ينتظرون المطر ينزل في أوانيّهم

كانوا يرقصون

فهذا المطر رديف للسحر الأسود

قالوا إنهم سيسحرون به كلّ شيء

حتى صاحب الجند نفسه

ويعود رمز (صاحب الجند) في نص آخر، هو (شعراء الحرب) الذين فروا إلى مشارق الأرض ومغاربها حين ألقى البحّارةُ أصحابُ العيونِ الزرق؛ وهي إشارة واضحة لا تحتاج إلى تفسير؛ القبض على صاحب الجند هذا، حيث فرّ كبير شعراء الحرب إلى بلادِ

الظلام، وفرّ صغيرهم إلى بلادِ الضباب، والثالثُ إلى بلادِ الواق واق، والرابعُ إلى بلادِ الإسكيمو، والخامسُ إلى بلادِ الرايات السود، والسادسُ إلى بلادِ الرايات الصفر، والسابعُ إلى بلادِ الفلافل، والثامنُ إلى بلادِ القلاقل، والتاسعُ إلى بلادِ العماليق، والعاشرُ إلى بلادِ المنجنيق... وهكذا انتشرت جرثومةُ الحرب في أرض اللهِ كلها.

ولأن صاحب الجند الذي يمتطي الحصان الأبيض لم يأت إلا بالمطر الأسود والويلات واللافتات السود على الجدران وثياب الحزن السود، لذا يختار الشاعر الحصان الأسود حالًا بغيمة بيضاء تُمطر حبًا وسلامًا في نصه المعنون (حصانان أسود وأحمر) لكنه سرعان ما يتحول عنه إلى الحصان الأحمر الذي لم يكن سوى رمز للحبيبة المختفية في سراب الصحراء:

كنّا نجلسُ عاريين في الصحراء
حين اقترب منّا حصانان أسود وأحمر
فقمتِ بعينين دامعتين
وقبلتني القبلة الأخيرة
فدهشتُ
ثم امتطيتِ الحصانَ الأسود
وقلتِ بصوتٍ مرتجفٍ: وداعًا
فذهلتُ
لكني قلتُ لنفسي
سأمتطي الحصانَ الأحمر
إن عصفَ بي الشوق
وعذّبني الحبّ
هكذا اقتربتُ من جسدكِ العاري
لأقبّل شفتيكِ وثدييك
ولأراك تختفين مثل سهمٍ في الصحراء.

لكنه يستفيق ليجد أن الشمس التي شبهها الشاعر بأسد أحمر، وهو تشبيه ممهور ببصمة الشاعر، قد غابت:

مرّت ساعاتُ الذهول
ساعة إثر أخرى
وأنا أنظرُ إلى جسدكِ العاري
يمتطي الحصانَ الأسودَ ويختفي في الأعماق
ثم سرعان ما عصفَ بي الشوق
وعذّبني الحبّ
فالتفتُ إلى حصاني الأحمر
لم أجده
ووجدتُ الشمسَ تغيبُ على امتداد الصحراء
مثل أسدٍ أحمر.

واللون الأحمر من الألوان الحارة التي تستمد ألقها من وهج الشمس، واشتعال النار، والحرارة، ومن هنا فالشاعر يدخل الحقل الدلالي نفسه عند بحثه في المشبه والمشبه به عن وجه الشبه، لكن الحبيبة الغائبة تعود إليه بشعر أخضر – واللون الأخضر هو اللون الوحيد الذي إذا ما طغى على كل الألوان الأخرى فإن الإنسان لا يحس بأي ضيق أو ملل – كما يؤكد علماء النفس. يقول الشاعر:

لخمسين عامًا
كان يرسم اللوحةَ ذاتها: لوحة الموت:
امرأة دون عمر محدد
تسوق سيارةً سوداء
سيارة مسرعة
تسوقها امرأة عارية

عبر نافذةِ السيارةِ

ترى ثديي المرأةِ عاريين

وترى شعرها أخضرَ منثورًا

وترى ملامحها الساذجة

خلفها توابيت

توابيت من؟

السيارةُ مسرعة

والرسّامُ مرتبك

لأنّ المرأةَ ذات الشعر الأخضر

بثدييها العاريين

بعينيها الكبيرتين

بملامحها الساذجة

تحدّقُ فيه طوال الوقت

هل كانتْ تدعوه؟

لأيّ شيء؟

وهناك ألوان غير معلنة، ألوان مضمرة تظهر في جملة هنا وصورة هناك في أغلب نصوص المجموعة، ففي نص (ساحر) يعزف هذا الساحر أو الشاعر موسيقاه الشجية فتتساقط من حوله بالونات الأعياد والفراشات الملونة، لكنه عندما عزف للموت أحاطت به الجثث، وهنا يظهر اللون الأبيض واللون الأسود ويدخلان في صراع تكون الغلبة فيه للأسود، الذي استفز الشاعر في نص آخر عنوانه (سؤال)، حين ذهب إلى البحر وقت الليل – هنا إضمار لوني– لكنه لم يجد أحدًا، بل وجد سفينة على وشك الإبحار فرماها بحجر فكسر شباكًا لكنه لم يعرف إن كان شباك القبطان؟ أم المرأة؟ أم الكلب؟

هذا هو السؤال الذي ظل
يعذبه لسنين وسنين
منذ أن عاد من البحر

ويتجسد حضور الألوان بشكل غير معلن في نص (مسلسل) من خلال احتشاد لفظي تمثل بـ: (طاغية ووحوش وأغلال وبحارة بعيون زرق وطيور ذات أجنحة أسطورية ودشاديش قصيرة وعمائم ويأس ودم)، ويكرر اللفظة الأخيرة ثلاث مرات مشيرًا إلى غلبة اللون الأحمر على المشهد اللوني العام، مثلما يهيمن في نصه (قصيدتي المغربية) عندما يكرر مفردة نار تسع مرات:

أهبط معي نار الغزاة
ونار البدو
ونار الهنود الحمر
ونار سحرة داود
ونار القراصنة
ونار الفراعنة
ونار أنكيدو وكلكامش
ونار أور وبابل
ونار آلاف المشاعل

ويتساءل في نصه (اذهبوا للجحيم):

من سيضع لنا الموسيقى التصويرية
لنرى دم أوديب يتدفق من بين عينيه؟
من سيصمم الملابس للساحرات
وماكبث، والمهرج والشريف الرضي؟

إن قراءة مجموعة (ما قبل الحرف.. ما بعد النقطة) للشاعر (أديب كمال الدين) تعني التجوال في حديقة مليئة بالألوان الباردة والحارة، الهادئة والوحشية، الصامتة والضاجة بفوضى الواقع وصخب العالم، تبعًا لتبدلات حياة الشاعر وانتقاله من الوطن إلى منفى قصي له خصائصه المختلفة التي وجد في الألوان تجسيدًا لها، فجاء كل لون يحمل إشارة رمزية دالة على صورة ذهنية معادلة للواقع الذي يمثل مادة لونية ثرية تقوم بصهرها المخيلة ليرسم صورة عالمه الشعري الغني بألوان الحياة.

عبد الرحمن الربيعي وهجرة الروائي المعاكسة

(أسحب قدمي
باتجاه شاطئ
قد لا أهتدي إليه)

بهذه الروح الوثابة المتحدية والتواقة لافتضاض بكارة المجهول يواصل الروائي (عبد الرحمن مجيد الربيعي) رحلته مع عالم الكلمة الزاخر بالمدهش، مبحرًا في عالم الكتابة الشعرية في ديوانه (فصول من كتاب الحب التونسي) الذي صدر ضمن سلسلة الحركة الشعرية التي يديرها الشاعر (قيصر عفيف) في المكسيك، واصفًا قصائد هذه المجموعة، لأن (عبد الرحمن الربيعي) كما يرى الناشر يجمع في شعره ما أتقنه من أساليب السرد والرسم، وتتألف في قصيدته ألوان اللوحة وحركة الرواية فيضيء المشهد ويكتمل.

ومثلما لم تستقر قدمه في مكان واحد وعاصمة واحدة، فمنذ أن غادر مدينته (الناصرية) في مطلع شبابه إلى بغداد، ليواصل دراسته في معهد الفنون الجميلة بقسم الرسم يتيه في شوارعها ومكاتبها، وهو لا يمل السفر والمدن، لكنه في كل مدينة يقيم فيها يعقد معها أواصر محبة، ويمتزج بها وتمتزج به وتدخل في تاريخه كما يدخل في تاريخها، ولابد لهذا الحب أن يفيض على الورق:

(عيناك تكبلاني أنا الطليق مثل نورس الوحيد مثل نجمه)

ولأنه أدمن الطواف بين المدن والعواصم والشوارع والوجوه ضاق بالشكل والنوع الأدبي الذي يحد من صهيل كلماته، لذلك مارس الكتابة الشعرية وأصدر أكثر من ستة دواوين شعرية، وعندما سألته ذات يوم عن هذه التجارب أجاب: "تزامنت تجربتي في كتابة قصيدة النثر مع تجربتي في كتابة القصة القصيرة والمقالة، ونشرتُ في عام واحد ما كتبته في القصة القصيرة والنثر؛ ذلك العام هو ١٩٦٢، وقد كان الشعر لا يزال حاضرًا في كل ما أكتب، إن لم أمض في مبالغتي وأقول بل إنه شكل إيقاع حياتي".

وأراد بهذه المجموعة أن يُعيد للأذهان أنه ليس شاعرًا فقط، بل رسامًا، حيث تضمنت مجموعته عدة لوحات رسمتها ريشة (الربيعي)، فالناشر يكتب على الصفحة الثانية من المجموعة هذه الملاحظة "إن رسم الغلاف وجميع التخطيطات الداخلية للمؤلف، وهي المرة الأولى التي يختار فيها الربيعي – وهو أستاذ في الرسم – أن تزين رسومة كتابًا له.

والسؤال المطروح: لماذا جمع الشعر والرسم معاً؟ أهو اعتزاز بكتاب (حبه التونس)؟ أم أن يظهر مهاراته الأخرى دفعة واحدة؟

تزدحم المجموعة بالرموز المستقاة من التراث السومري والبابلي وحكايات ألف ليلة وليلة ومدن عراقية وتونسية وشوارع وأسواق وجوامع:

(نجلس في مقاهي الأرصفة نأكل البيتزا والكريب
نشتري الغلال من سوق (أريانه)
نزور (الناصري) و (البصرة)
نبتهل في الكوفة
وأمام قباب ضريح الحسين في كربلاء
فأخضر أنا المنغرس كنخلة في وهاد سومر)

وإذا كانت التفاصيل الكثيرة المحفوظة في الذاكرة التاريخية الجغرافية جعلت نص (الربيعي الشعري سائبًا في بعض الأحيان فالتًا من بين أصابعه خاضعًا لهيمنة لغة السرد، إلا أنه سرعان ما يستعيد كثافته اللغوية في محطاته الشعرية الأخرى حيث يقول:

(صوتك فصل
صوتي طريق
صوتك مفتاح
قد يغلق علي أبواب النار.
أو يفتح لي
أبواب الجنة)

إن (الربيعي) وهو يسحب قدمه البيضاء باتجاه شاطئ الشعر والرسم لا يفعل ذلك من باب الهجرة المعاكسة، حيث اعتدنا على الروائيين أن يبدأوا شعرًا ثم يتحولون عنه بمرور الوقت كنجيب محفوظ، فالشعر أقرب الأسلحة إلى اليد كما قال الناقد الصديق (حاتم الصكر)، وقد صرح (أودنيس) أنه سيتجه لكتابة الرواية هاجرًا عالم الشعر، وكذلك (محمد القيسي)، وأقول إن (الربيعي) أصدر مجموعته هذه من باب البحث عن طرائق تعبيرية تتناسب مع لواعج الكتاب "جنة التونسي" في هجرته المعاكسة لشباب الكتابة.

(آثاريون) للشاعر فضل خلف جبر
وإسدال الستائر على عيون الشمس

تثير تجربة الشاعر (فضل خلف جبر) أكثر من سؤال، ذلك لأن هذا الشاعر الثمانيني الذي يقيم حاليًا في الولايات المتحدة الأمريكية لم يُقرأ بشكل جيد، وجرى تهميشه من قِبَلِ النقد الرائج هذه الأيام، وحتى عند ذكر أسماء الجيل فإن اسمه يأتي أحيانًا في آخر القائمة، رغم أنه من الشعراء المهمين الذين ركبوا موجة الحداثة بعد سنوات من الفحص الدقيق للتجربة الشعرية العربية قديمها وحديثها، مستندًا إلى موهبة فذة.

عرفته أواسط السبعينيات شاعرًا عموديًا مهووسًا بالتراث، لكن نوافذ قصيدته لم يغلقها بإحكام، حيث كانت قصائده الكلاسيكية تتنفس هواء الحداثة الذي ما لبث أن اكتسح بيته الشعري، ليقوضه عن آخره، في تلك الفترة وقد كنا طلابًا في المرحلة الإعدادية والثانوية، حبّبَ إليَّ قراءة أشعار الأولين وكتاباتهم النثرية وأخبارهم، وقد أكون حبَّبت إليه البياتي والسياب والشعر المترجم الذي كنت مهووسًا به بفعل تأثيرات الأجواء العامة التي أحاطت بنشأتي الأولى في مدينة الثورة، وما رافق تلك النشأة من تأثر بالتيارات الاشتراكية التي كانت منتشرة في مدينتي، مدينة العمال والكادحين. بعد تغير محل سكني واستقراري في مدينة الحرية التقيت بالشاعر فضل خلف وبمجموعة من الشعراء الذين اجتمعت بهم بفضل المهرجانات المدرسية، وكانت توجهاتي الأدبية مختلفة تمامًا عن توجهات هذه المجموعة بحكم تأثيرات البيئة المحافظة ثقافيًا، لكن وجدت في الشاعر (فضل) الأكثر انفتاحًا وقربًا إلي، وهكذا ربطتني به علاقة تجاوزت الثلاثين عامًا لم تكن هي السبب المباشر لسؤالي عن الظلم الذي أحاط بتجربته، بل إنَّ نضج تجربته هو الذي حرضني على ذلك.

ولو تعمقنا في الأسباب الكامنة وراء هذا التهميش لوجدناها عديدة، أهمها يتحمله الشاعر الذي عُرف بالعزوف عن النشر والمشاركات في المهرجانات واللقاءات الثقافية، رغم حرصه على حضورها، ولم تُجد محاولاتنا، نحن الأقرب إليه؛ (جواد الحطاب) و(عدنان الصائغ) وأنا، في ثنيه عن موقفه هذا الذي بدا أنه مستأنسًا به، فـ(فضل) يبتعد كثيرًا عن الصخب، ويختنق عندما يرى مظاهر الزيف، فيغادر الأمكنة سريعًا، وهكذا نراه دائمًا مغادرًا نظرًا لحساسيته العالية، وحتى عندما لفت نصه (انكسرتُ فسال جنوني) الأنظار إليه، خصوصًا بعد فوزه بجائزة مجلة الأقلام عام ١٩٩٣، غادر (بغداد) سريعًا إلى (صنعاء) قبل أن يتسلم جائزته وينعم ببعض أضواء الفوز الذي جاء في وقت كان التنافس الإبداعي في الجيل الثمانيني على أشده وكان الدكتور (حاتم الصكر)، الناقد الأعلى صوتًا حينها، قد بدأ يتحدث عن شاعريته أينما حل.

على صعيد النشر، فلم ينشر سوى ديوانين الأول حمل عنوان (حالمًا أعبر النشيد) الذي صدر عام ١٩٩٢ ببيروت بتحريض ومؤازرة من الصديق الشاعر (محمد مظلوم)، وبعد خمس سنوات نشر ديوانه الثاني (آثاريون) عن دار أزمنة عام ١٩٩٧، ثم انصرف عن النشر رغم أن بحوزته العديد من المخطوطات التي ذكرها برسالة خاصة وجهها لي قبل سنوات:

"عزيزي عبد الرزاق..

وجدت أن من الضروري أن أضع بين يديك وتحت تصرفك قائمة بأسماء مؤلفاتي المخطوطة، لأغراض الاطلاع والتوثيق، وردمًا لثغرة في نسيج صداقتنا العميقة.. وأرجو اعتبار هذا الكشف وثيقة أدبية وتاريخية.. مع التقدير والاحترام:

١. نورس الأهواز: ديوان تم إتلافه حرقًا في ساعة يأس، الديوان كان يجمع النصوص المكتوبة منذ بداية السبعينات وحتى ١٩٧٨ تقريبًا.. وقد أجيز طبع الديوان من قبل قسم المطبوعات التابع لوزارة الثقافة والإعلام، ولا أحتفظ من هذا الديوان إلا بمقدمته الشعرية وهي موجودة بين أوراقي في العراق.

٢. أحلام تأتي مع الغروب: لا أحتفظ بأي نسخة من هذا الديوان الصغير فقد أعطيته في العقد الثاني من منتصف السبعينات إلى الشاعر العراقي (عبد الرزاق عبد الواحد) للاطلاع عليه وإبداء وجهة نظره، وكان ذلك بمعرفة وحضور الشاعر العراقي (عبد الرزاق الربيعي).. إلا أن (عبد الرزاق عبد الواحد) لم يُعد الديوان رغم المطالبة والزيارات المتكررة، وكان عذر الشاعر أنه لم يعثر عليه بين أوراقه المزدحمة.

٣. صخرة سيزيف: ديوان يضم نصوصًا كُتبت في نهاية السبعينات، موجود في العراق.

٤. طقوس التوهج: ديوان يحوي نصوصًا مكتوبة في نهاية السبعينات، موجود في العراق.

٥. زهرة الألم: ديوان يحوي نصوصًا كُتبت في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات، موجود في العراق.

٦. قميص الرغبة: ديوان يحوي نصوصًا كُتبت خلال عقد الثمانينات، تمت إجازته من قبل دائرة المطبوعات في وزارة الثقافة والإعلام.

٧. حينما في الأرض: ديوان يحوي نصوصًا كُتبت عام ١٩٩٠ أيام القصف الأمريكي على العراق، لا أحتفظ بأية نسخة من هذا الديوان، والنسخة الوحيدة توجد عند الشاعر والمسرحي العراقي (علي منشد)، وكان قد استعار الديوان ليعد منه عملاً مسرحيًا، كان ذلك في عمان ١٩٩٦.

٨. باندورا: ديوان يحوي نصًا طويلاً، تمت كتابته عام ١٩٩٠.

٩. المؤجّل أقصاه: ديوان يحوي نصوصًا كتبت أوائل عام ١٩٩٠.

١٠. قيامة السيد فرحان: عمل مسرحي تمت كتابته في صنعاء ١٩٩٣.

١١. شجرة أدم: ديوان يحوي نصوصًا كتبت بعد العام ١٩٩٨."

هذا الكم من النتاج الشعري، وله نتاجات مسرحية وقصصية وتراجم عن الإنجليزية (يحمل شهادة أكاديمية من قسم الترجمة كلية الآداب بالجامعة المستنصرية) وله كتابات نقدية، ألا يدعو للتساؤل؟

ذات مرة سألته عن ذلك فأجابني برسالة تحمل التاريخ ٢٠٠١/٦/٣٠ قائلاً :" بخصوص خارطة الإبداع العربي فقد غسلت يدي منها بشكل نهائي، وإنما أحرص على نشر ما يمكنني نشره لدوافع لا علاقة لها بالمجد الشعري، وكل ما في الأمر أنني أسعى إلى تأمين أرشفة هلوساتي الشخصية كانعكاس لرفضي هذا العالم العصي عن الفهم، لستُ متشائمًا لكنني أعتقد أن العرب تعطلت طاقتهم كأمة قارئة مستوعبة، إنه لأمر محزن أن لا يفهم الشاعر قومه".

هذه الكلمات المليئة بلغة اليأس تقدم إجابة عريضة عن الكثير من التساؤلات التي تحيط المثقف العربي مفسرة أسباب عزلته.

يقول الشاعر فضل في ديوانه (آثاريون):

(ما الذي تفعله أيها المغفل
أسرع
حكّ جلدك
بسماء غاضبة
وضجر كوني
غدًا سيطبعون على جلدك
صورة جنرال
حينها
هل تجرؤ أن تحك
صورة جنرال؟)

بهذه اللغة العميقة الدلالة الهامسة النبرة، وبهذا الضجر الكوني يواصل الشاعر (فضل خلف جبر) تنقياته في مجموعته التي تضمنت ثلاثة أعمال نصية هي (انكسرت فسال جنوني)، (بغال مجنحة)، (آثاريون).

في هذه المجموعة يذهب الشاعر(فضل خلف جبر) بعيدًا في لي عنق الأسطورة والتاريخ العام والتاريخ الشخصي والتراث الشعبي، ويدّون لائحة بالهوامش والإشارات ليعين القارئ من أجل تشويش المعنى في ذهنه لا إيضاحه، فالهامش هنا يقض مضجع المعنى وينبه المتلقي إلى عدم الاسترخاء والمضي بالتأويل وفق الإشارة التاريخية عند قراءتها قراءة سطحية، إنه يوهم القارئ بسطحيتها ليحجب عنه العمق ويعمق الإشارة ليعكر السطح.

(منذ أن أسدلوا الستائر على عيون الشمس
منذ أن أغرقوا بالطمي أزهار التوهج
منذ البعيد القريب
حيث نقشوا أنساب الآلهة
وشطبوا وجوه الثوار من قرائح العشب)

ويضع إشارة على (أنساب الآلهة) كتاب هوميروس الذي يؤرخ في سلالات الآلهة وأنسابهم، ولو تركها بدون هامش لما تغير المعنى، لكن دلالة الهامش هنا الغرض منها تشويش المعنى الكلي للمقطع وتشويش ذهن القارئ، إذ يقلب الصفحات ثم يعود ليواصل قراءة المقطع، وبهذا يكسب الشاعر انحرافًا في المعنى من خلال تأرجح ذهن القارئ بين الهامش والمتن وما بينهما، ويستطيع الشاعر أن يوصل رسالته /إشارته وهي التنقيب مثل الآثاريين في بحثهم تحت السطح، خلف الجدار، وراء النقش، لأنهم لا يشغلهم إلا ما هو خارج اهتمامنا

* **دموع عاشقة**
سقطت في رمال ليلة مهجورة
* **أغنية**
شيدها سكران
لم ينعم بدفئها ساعة واحدة

* رسالة

كان يكتبها جندي

لم يتمكن من إتمامها

لمرور بريد الموت السريع

* وداع

قطعه صفير قطار

إنه مغرم بجمع اللقى من الكلام اليومي ليضعها تحت مجهر اهتمامه الشعري، ويدرسها بعناية، يزيل عن سطحها الأتربة العالقة والزوائد وكل ما هو فائض عن حاجة القصيدة، ثم يفحص درجة شاعريتها ويضعها خلف زجاجة مصباحه الشعري المتوهج مثل آثاري متمرس، فالشاعر بالنسبة لـ(فضل خلف جبر) منقب عن آثار، إنه يربط الحجارة بماضيها، إنه يجعل لها معنى يتجاوز كونها حجارة في خرائب المكان، فيحييها من جديد ويجعلها محط أنظار السياح/القراء في تجوالهم عبر سطور القصيدة، ويضحك على مخيلة القارئ في رسمه لفنتازيا بانورامية مليئة بالتفاصيل:

(عجوز اسمها الجغرافية

من ضرع عنزة متقافزة

اسمها الزمن

تنحنح التاريخ ومسح بظاهر كفه

لحيته وشاربيه ثم سأل الجغرافية

ماذا حدث للديك الأزرق

الذي جلبه الأوربيون من أفريقية

وشحنوه إلى آسية؟

هل وصلت منه أية أخبار

إن كان قد باض أو لم يبض؟

وإن كان قد فعلها، فهل كانت بيضته

خضراء أو حمراء أو سوداء أو ماذا؟

قالت الجغرافية،

وهي تفلي شعر قارة

من بناتها السبع

وتقصع تنينا عملاقا

كان يقود دراجته النارية ...)

إنه يلعب الأكروبات على السطور محفزًا خيال القارئ بحكايات تداعب طفولة الغد وتجعل الذهن يتوثب لاستقبال تفاصيل عالم آخر تتضح ملامحه شيئًا فشيئًا، ليكتشف أنه عالمنا اليوم.

إن (آثاريون)، وتجربة الشاعر (فضل خلف) عمومًا تحتاج إلى أكثر من وقفة كهذه لأنه يحتشد بمخزون شعري وفكري عبر كتابة حيوية جديدة مليئة بالعافية الشعرية لتخلق قانونها الذوقي الخاص والذي لا يمكن استيعابها إلا من خلاله.

ويبقى سؤالي قائما: لماذا لم يُقرأ نتاج هذا الشاعر من قبل نقادنا؟ وإذا كانوا قد انشغلوا في تلك الأيام بتكليفات وزارة الإعلام المنحلة بإقامة ندوات حول فحص أدب الحرب؛ كما يسمونه؛ ألم يحن الوقت الآن لإعطاء كل ذي حق حقه؟

(خريف المآذن) أمام فخاخ النص

أسئلة تنمو فوق طحلب الأيام

رغم كونه من الشعراء العراقيين المقلين إلا أن (باسم فرات) القادم من حزن كربلاء ونحيب عباءات الأمهات في ليالي القهر والألم العراقي المزمن، استطاع أن يحفر اسمه في دفاتر الوجع كواحد من الشعراء الذين بمجرد أن تشم رائحة حروفهم تعرف أنها فراتية، وحتى اسمه جاء دالاً معبرًا عن عالمه الشعري، فهو يلقي من خلاله أول مفاتيح تجربته أمامك، وهكذا تجد نفسك أمام حالة شعرية، وأسئلة وعذابات عراقية، وجراحات مفتوحة على سعتها لم تستطع السنوات التي أمضاها خارج العراق بين الأردن ونيوزيلندة أن ترتق هذه الجراح بل جعلها المنفى أكثر التماعًا و ضجيجًا وعمقًا.

تضم مجموعته (خريف المآذن) الصادرة عن (دار أزمنة) اثني عشر نصًا، كُتبت جميعها بين الأعوام ١٩٩٢-١٩٩٩ كما يشير في الصفحة الخامسة، واثنا عشر نصًا خلال سبع سنوات بسبعة وستين صفحة؛ هو تاريخ ميلاد الشاعر؛ يدخل (باسم فرات) ضمن الشعراء المقلين، أو لنقل المشتغلين بأناة على تجاربهم أو ما يُنشر من شعر، ولا يشبهه في هذا سوى الصديق الشاعر (فضل خلف جبر) الذي وضع العديد من الدواوين المخطوطة لكنه لم ينشر سوى ديوانين فقط على امتداد تجربته الطويلة مع الكتابة الشعرية، كما هو الحال مع شاعر (خريف المآذن) الذي كتب نصًا يشبهه وينتمي إليه ويحمل شيئًا من روحه، فهو لم ينبهر كالكثيرين من مجايليه؛ بالفرقعات اللغوية وإغراءاتها والاستسلام للاشعور، بل حمل أزميله وخط صرخاته بكل روية وتأن.

ويبدو أن الأرقام في تجربة (باسم فرات) – الذي سبق أن أصدر ديوانًا نشرته (دار ألواح) بمدريد ديوانه الأول (أشد الهديل) – تحمل دلالات رمزية أرى إنها لم تأتِ عفويًا. فاثنا عشر نصًا عدد له دلالة زمنية مثلما للرقم سبعة دلالة مقدسة في لغة الأرقام.

ولقد شكل عنوان ديوانه الثاني أول صدمة لي، وبلحظات انقطعت عن المكان (أجلست ثلاثين عامًا على ركبتيها) كما يقول، وعدت معه إلى تلك المآذن التي أرضعتنا بكاءها لتحل محلها الأبراج:

(تتلصصُ علينا الشرفات بعينٍ واحدة
ظلالنا ترشق الستائر بالقبل
الموج يستجدي من المارة قمصانهم
ليعلب السواحل في غثيانات الضباب
العربات تبادله الخدوش والخرائط المبتلة
عانقت برجًا خلته مئذنة)

ولم أجد أمامي سوى أن أرسم البروق على أسّرة الدهشة واضعًا عيني بعين السواد في أرض السواد:

(مزدحمًا
بانشغال الآس
يلوح بأصابعه للذين يمضون
ومعهم أسئلة الوردة)

ذلك لأن الحروب ظلت تلاحقه ولم تسعفه، هو الذي يهيم بـ(الآس) كأي عراقي مشدود بعنف إلى جذوره، بحيث تكررت هذه المفردة في العديد من المواضع:

(أتولّه بالآس
وهو يشبهني تمامًا)

أقول لم تسعفه الأحلام التي غرق في جفافها، و لم يبق له سوى أن يتساءل:

(كيف لي أن أجعل الآس
لا يشير إلى أسراري وفي يمينه
ما ينهش الرؤيا).

وفي نصٍ آخر يقول:

(كيف طوقني الرازقي
لسنا سوى خيبات صدئت ذكرياتها).

والملاحظ أن الأسئلة تشكل القاسم المشترك الأعظم في عالمه الشعري، حتى أنها في شارع (العباس) تتزاحم مع الجمال – كما يقول – هذه الزحمة تجعل تجربته الجمالية مزدحمة بنثار الأسئلة، مضمخة بشذاها المفتوح على عوالم الدهشة، وحتى الإهداء الذي وجهه لجانيت – زوجته النيوزلندية – لم يخل من تساؤل يقول لها فيه:

(هل نحن تناغم حضارتين؟).

وتتنوع أدوات الاستفهام، فعندما يقود قناديله إلى لغة الضوء في قصيدته الأولى يبدأ بـ:

(أي حلم يجفف طفولتي
أي حلم يشق صباحاتي
أنا الأخير في قافلة العزلة).

لكنه يلجأ باستفاضة لأداة الاستفهام "كيف" التي تستخدم نحويًا للسؤال عن الحال في العديد من نصوص مجموعته:

(كيف لي أن أترك نسياني
يوزع ذكرياته باتجاه الألم
ولا يصرخ "يا بلاد استرجعيني)

و:

(كيف لي أن أطرد الأشجار

من رأسي

ولا تتبعني الزقزقة

كيف لي أن أعري أبي من الخلافة

ولا يفيض الفرات من يدي

كيف لي أن أقول أنثى

ولا أعني كربلاء)

وهذا يشير إلى قلق الحال وحيرة مطلقة تتلبس وجدان الشاعر وتملأ كيانه، هذا القلق جعله يعمد إلى إلغاء علامات الاستفهام، لكي لا يقفل أسئلته، فتظل مفتوحة بلا أجوبة، فيخمش الآفاق ويمضي ليكون جنة نفسه وقيامتها وسط أسئلة تنمو فوق طحلب الأيام، هذه الأسئلة هي شكل من أشكال الطفولة التي تتشعب داخل وجدانه:

(رسمتُ سماءً صافية لأنفذ منها

محتها الصواريخ

رسمتُ جدولاً وقلتُ: هذا نهر الحسينية

تلصصتْ عليه المطارات

رسمتُ مئذنةً ونخلة

ووحيدًا أوقفوني إلا من مرآةٍ أحملها

تصفعني الأيام كلما صرخت

أبي... يا أبي، أو كلما توغلت في موتك

أهلت التراب على أحلامي)

ويسقط أيضًا علامة الاستفهام، فالسؤال هنا بلا زخرف ولا شبهات ترمم الروح في خرابها لينوء بأغنية المشاحيف:

(هل أستدعي أعوامي الثلاثين لأقي قامة النرجس فحولتي)

مزيدًا من الاندهاش أمام فخاخ النص.

ولو تتبعنا النصوص لوجدنا أن الحرب تمد ظلها الثقيل على معظمها لكنها لا تأتي كتيمة مركزية، بل كجزء من صور الخراب الذي أصبح لا يتنفس سواه، فجعل المآذن تعيش خريفها المؤبد، فلصقت تفاصيلها في ذاكرة قصيدته، وفاضت على الورق كشظايا متناثرة هنا وهناك:

(حاولتُ ألفَ مرةٍ أن أُخبئَ الفرات
لكنني عانقته
فخرّ أزيزُ المدافعِ من قميصي
رسمتُ سماءً صافية لأنفذَ منها
محتها الصواريخ)

وقوله:

(كيف أرسلوك للحرب
وأنت مصفد بالحب)

وقوله:

(الحروب التي كنت خاسرها الوحيد
علقتها على مضض
ومضيت أبحث عني)

وقوله:

(الحروب التي تشتهيني دائمًا
تعلق قميصي مجدًا لغيري
ثم تنسل هاربة لطلاء طفولتي بالفحم).

وهكذا يقودني إلى مدار الطفولة التي طلتها الحروب والمحن بالفحم، ذلك لأنه مشدود إلى الماضي المداف بمواقيت الآس، فالطفولة تسيل من بين أصابع قصيدته لتكون خلاصه الوحيد من الموت على شرفات الحروب الخاسرة:

(أنا لم أخبئ طفولتي في قميصي
لكنها سرقتني من الحرب).

لذا فإنه يتساءل في أول مقطع من أول قصيدة في الديوان:

(أي حلم يجفف طفولتي
أي حلم يشق صباحاتي).

ولأن (باسم فرات) السومري المدجج بالأحلام والأسئلة – كما يصف نفسه – القادم من مدينة المنائر والأعلام الخضر والجراح المفقوءة منذ أن سقط الحسين عليه السلام مضرجًا بدم الشهادة وغدر الأزمنة وتفرق الشمل واختلال الموازين، (كربلاء) هذا الاسم العتيد الذي يتوضأ تاريخًا وبطولات – كما يقول – فإن وجدانه محملاً بطقوسها وشعائرها وصلوات شهدائها والملائكة التي تطوف بأزقتها:

(أبواب معشقة بالإبريز والفضة
وأكفّ الحناء المدماة بنشيج الأمهات
أبواب تقودني إلى البهاء

أخلع جسدي قبل أن أصل
أسوار افترشت الحجر الكربلائي
وتاريخ ينز أسى ودم).

هذا التاريخ يشكل مرجعية مهمة لتجربته الشعرية، ومنه استقى ألمه وحزنه الذي ظل يلازمه أينما أقام، لكنه جعله يُضيء مثل المآذن عند بزوغ فجر جديد، وقراءة نصوص (باسم فرات) لا تكون مكتملة إلا بالإبحار في عوالم هذه المدينة التي تشع عراقةً ودمًا وتاريخًا.

على صعيد البناء الفني، فإن نص (باسم فرات) يحتفي بالتفاصيل الحياتية، يستقي صوره الفنية من لب الواقع بلغة يومية تتكرر بعض مفرداتها كـ" الخراب، البحر، حطام، الحرب، الأسئلة، الآس" كما أشرنا و"الأحلام" بكل حقولها الدلالية واشتقاقاتها، لكنها تأتي ضمن سياقات مختلفة، أحيانًا؛ وسط حضور كثيف للأنا والذات، لتتفجر بمعان جديدة، أحيانًا أيضًا؛ تأتي ضمن جمل قصيرة مكثفة تكثر فيها الأفعال الماضية:

(**أوقد الغيوم**
وأعرف أن للذكرى قوارير شائكة
أحرث السماء بالبحر
وأعرف أن الدمع أكثر زرقة من بهجتي
أرقب حماقاتي بشغف لترث العصافير متاهتي
أنصت للذين يأوون الحرب من سباتها).

هذه الأفعال المتوالية تشير إلى حركة زمنية تنمو داخل أحشاء نص (باسم فرات)، وهو يستدعي تلك التفاصيل من الذاكرة التي تشده إلى هناك، حيث الجذور الأولى، والدمعات الأولى، وقبور الأسلاف.

إن نص(باسم فرات) يضج بالوجع والألم، ذلك لأنه من جيل تلوثت ذاكرته بمشاهد الخراب وتشوهت، هذا التشويه وظّفه جماليًا في نصوص تفيض عذوبة، وهذه ميزة الإبداع.

يحيى البطاط في (دلال الوردة) وعبق القصائد

يلاحظ المتتبع لنتاج جيل الثمانينيات الشعري أن هناك عددًا من شعراء هذا الجيل رغم حضورهم الشعري من خلال تواجدهم على الساحة الثقافية كمشاركين فاعلين في نقاشاتها الدائرة إلا أنهم على صعيد الطباعة ما يزالون يسيرون بخطى وئيدة، ففي الوقت الذي تجاوز عدد دواوين شاعر ثمانيني كـ(عدنان الصائغ) العشرة دواوين، فإن شعراء آخرين ما يزالون يقفون عند خط الديوان الواحد أو الاثنين.

والشاعر (يحيى البطاط) واحد من هؤلاء الشعراء المقلين، فقد أصدر عام ١٩٨٨ ديوانًا عنوانه (تموت الشظايا) وصمت دهرًا، ثم عاد في العام ٢٠٠٦ ليصدر عن (دار أزمنة) الأردنية ديوانه الثاني (دلال الوردة) بعد ثمانية عشر عامًا.

والمسافة الزمنية بين الديوانيين لا تعني شيئًا إزاء المسافة الفنية بينهما، فديوانه الأول (تموت الشظايا) لم يكن ككل الدواوين الأولى سوى إعلان عن ولادة شاعر، ولأنه صدر خلال عقد الثمانينيات الذي شهد حربًا ضروسًا بين العراق وجارته إيران ، فقد جاء مضمخًا بأصوات المدافع وأزيز الرصاص وأنين الموت جراء شظايا القنابل.

أما قصائد ديوانه الجديد (دلال الوردة) التي كتبت ما بين "١٩٩٨:١٩٩٤ " فإنها تنتقل إلى الضفة الأخرى، ضفة الحياة، فجاء الديوان نشيد حب:

(إليها... وهي تروي الحياة بحضورها البهي).

كما جاء في الإهداء لتكون الوردة عنوانًا بهيًا، ومرتكز هام للعديد من النصوص فتأخذ الوردة عدة دلالات روحية ووجدانية فهي الحبيبة وهي الخلاص وهي الحلم العصي:

(كم أراني أحلم بكِ أيتها الوردة
أعوي على مخملك
أفض ريشك وأشم أباطيلك
كم أراني أحلم مثل جمرة
ظهري مقوس
يسبقني رمادي إلي
وتضيء في قلبي
شجرة)

وفي الطريق الصاعدة به نحو السماء في نصه (معراج) يرى نفسه خفيفًا ولا بشريًا، لماذا؟ يقول:

(لم أر ما هو أكثر بهجة
من فم الوردة
وهو يهمس
بلونٍ مبتسم)

في واحد من أجمل مقاطع الديوان وأكثرها اختزالاً وعمقًا دلاليًا، حيث تتداخل الحواس وتختلط الرؤى، فالوردة ليست مجرد وردة إنها خدعة العقل أيضًا؛ كما يقول في نصه (وجه):

(وهدية العين إلى السماء
أيها النائم في اليقين)

وفي نصه (تحليق) الذي يختتم به الديوان، يضع نظاراته فوق عينيه ليراقب تحليقها البهي في نص ينساب بلغة هادئة، بسيطة، هامسة رشيقة دون زوائد ولا ترهلات سادت في نصوص مجايليه فهو ينفذ إلى قلب مرماه بلا لف ولا دوران ولا مراوغات لغوية أصبحت مملة ومكررة:

(حسنا...

يمكنك أن تطيري أيتها الوردة

ما عليك إلا أن تفردي جناحيك

وتفكري في السماء)

وتأخذ (الوردة) عنوانًا لأحد نصوص المجموعة التي تتألف من خمسة وأربعين قصيدة، فهو لا يرى سواها سلالة للماء وهي "لذة الأصابع تحت شمس القطاف" فيهتف بها:

(احترقي... احترقي...

وأنتِ تمرين على ألق النار

خذي تاجًا من دخاني

خذي كل شيء إلا خرابي

باب على البحر عندي

وباب لغيابي

اتبعيني

إلى وهمي بك)

وما بين الوهم كم صباحا توهمته صباحًا فكان حفنة دم، والحلم والنوم في اللا معنى، ذلك لأن (البطاط) لا ينسى تلك الصور المرعبة المخزونة في ذاكرته، فهل تخلص من كوابيس الحرب والموت في هذا الديوان؟ بالتأكيد لا:

(ذات حرب

أدخلوه

جثة جندي

لها قامة تليق بوقت ذبيح

وخيلاء يليق بعاصفة...

قالوا هيا... هرول أيها الجندي

ثم أغلقوا الجثة دونه)

لقد صنع (البطاط) من مفردة واحدة – هي الوردة – عوالم عديدة واسعة، ولهذا جعلها تحتل نصف عنوان الديوان، منطلقًا من هذه المفردة إلى عوالم أبهي، سابحًا في فضاءات لا متناهية من الخلق الفني، محركًا في دواخلنا الكثير من التفاصيل الحميمة التي تكلست بفعل رتابة الحياة وتسارع خطاها الآيلة للفناء، وبعيدًا عن الصيغ البلاغية التي أثقلت القصيدة العربية وجعلتها أسيرة لهذه الصيغ ينسج (البطاط) نصه من صلصال لغوي يلتقطه من الحياة اليومية، ففي نصه (مقتنيات) يقول:

(لدي جدار وثلاثة مسامير
واحد لرسائلي التي لن تصل
واحد لقميصي
واحد لقلبي)

هذا النص نموذج لخطاب (البطاط) الشعري، فهو يضغط النص إلى درجة الخنق تاركًا له فسحة قليلة للتنفس، فهو حتى يحذف حروف العطف لأنه يرى فائضًا عن حاجة النص.

ويجلس الشاعر في مواجهة الذات من خلال المرآة في أكثر من نص، لا ليطالع وجه بل ليرى وجوه الآخرين تزدحم في مرآته، هذه الوجوه التي لا تعنيه تشاركه كل ليلة أحلام نومه كما في نصه كوابيس)، ويرسم بلغة سردية مكثفة واحدًا من هذه الكوابيس التي يراها في المرآة:

(ذات صباح

فيما كانت الجميلة تمشط شعرها الطويل

ثمة قط نائم تحت ذيل فستانها

بينما كان هو

واقفًا يتكلم

سقط المشط من يدها

وكفَّ هو عن الكلام

فيما كان قط جائع

يتثاءب في المرآة)

إن (البطاط) في هذه النصوص يتحول إلى فنان تشكيلي يرسم صورًا لعوالم تستقر في ذاته، ذلك لأنه يركض في المتاهة كما في قصيدته (حرية):

(أركض في الفراغ الذي يتناسل في صوتك

إذا أنتِ عارية تمامًا

مزدحمة بأشيائك العجيبة

وأنا أركض

خلف لا شيء).

وتبدو ثنائية الحياة والموت مهيمنة على المجموعة:

(الموت لا يحتاج إلى حيل

هذا ما يفسر اتساع حدقات الموتى

شدة رعبهم

من أحابيل الحياة)

واللافت في المجموعة تنوع التجارب، فما بين نصوص طويلة كنص (سيرة امرأة) الذي يتألف من ست صفحات، إلى نص قصير من ثلاثة أسطر كنصه (ندم) الذي يقول فيه:

(لكِ أنتِ
وليس لسواك
تتألم النظرة)

إن اشتغال (البطاط) على هذه المجموعة يؤكد أن مراجعة التجربة وصقلها من شأنهما أن يُخلصا الشعر من الزوائد ليبقى الشعر الصافي متوهجًا كما في (دلال الوردة) الذي يشكل إضافة لتجربة واعية تعد بالكثير من الألق الشعري.

(سقوط مردوخ) للشاعر حسن الخرساني:

نسافر مع الغيوم ونقطف المطر

يومًا بعد آخر يتبين للمتتبعين أن المشهد الشعري العراقي مثل جبل الثلج، ثلثه على السطح وثلثاه تحت المياه، وقد أتاحت لنا الشبكة العالمية فرصة الكشف عن الغاطس من المشهد الشعري العراقي الذي غيبه الإعلام الرسمي الموجه في الداخل، والعزلة في الخارج، وهو – المشهد – بسعته يؤكد أن الشعر يظل عنوانًا عريضًا من عناوين الشخصية العراقية الشاعرة بطبيعتها بتناقضاتها ومزاجيتها وانفعالاتها.

والشاعر (حسن الخرساني) واحد من الشعراء الذين اهتديتُ إليهم واهتدوا إليَّ، مطلاً من منفاه السويدي على منفاي العماني من خلال هذه النافذة التي غذيناها بالاتصالات الهاتفية، وأخيرًا بعث لي ديوانه (سقوط مردوخ) الصادر عن (منشورات تموز) بمالمو بالسويد، وهو يضم مجموعتين: الأولى تحمل اسم (هبوط مردوخ)، كتب نصوصها بين عام ٢٠٠٠ وعام ٢٠٠٤ م، والثانية بعنوان (التشكيل السادس) وتضم قصائد الفترة ١٩٩٥:١٩٨٨، ويشير في "ص ٩٦" أن (سقوط مردوخ) مجموعة مزدوجة تتضمن قصائده الأخيرة مع مجموعته الأولى التي تمثل قصائد ما قبل الخروج من الوطن. وللشاعر مجموعة شعرية صادرة عن دار ألواح في مدريد عام ٢٠٠٢ عنوانها (قمر ليس للموت).

والواضح من خلال سيرة الشاعر أنه يكتب منذ أواسط الثمانينيات، لكنه لم ينشر إلا بعد مغادرته الوطن، وما نشره ليس بالكثير قياسًا لعلاقته مع الكتابة الشعرية التي يصل عمرها إلى العشرين عامًا، وهو ما جعل الشاعر (وديع العبيدي) يقول في مقدمة الديوان التي حملت عنوان (مدخل إلى قصيدة الكارثة العراقية): "إن (الخرساني) مُقل إلى درجة

تبعث الألم، مُقل في الكتابة، ونصوصه قصيرة النفس، لكن ما يشفع له قدرته المذهلة في التكثيف التي تتيح له قول أشياء كثيرة في سطور قليلة، ولذلك يجد نفسه عاطلاً عن الكتابة".

وهو تفسير ليس في صالح الشاعر المسكون بالألم والفجيعة والممتلئ بالكوارث والهزائم:

(أبتلع صراخ السماء
لتنام النجوم الحالمة بالصمت
بين مدني
والطريق البعيد
أبتلع وجعًا
يمطر حدائقي بالعويل)

لكنني أرى أن الاحتكاك المباشر بالحياة الثقافية من شانه أن يحفز الشاعر ويجعله في حالة توهج دائم، والابتعاد عنها يورث الإحباط، ولهذا يحاول (الخرساني) مد جسور التواصل مع الذين يشاركونه هم الكتابة:

(أشتهي أن أحاصر النوم
كي أهدم حصنك العنيد
اركضي قليلاً
إلى البحر
حتى يذوب المساء
احملي معك قامتي
وفجري بها كل شيء
لعل شعرك العذب
يكتب
قصائدي
للسواد)

يحيلنا العنوان (سقوط مردوخ) إلى التراث البابلي، حيث يتربع الإله (مردوخ) على عرش كبير الآلهة، لكن هذا الإله يتضح فيما بعد كونه ليس سوى صورة لديكتاتور سقط بعد ما شرب البحر سواد العيون، تاركًا أهداب النخيل يكحلها الرصاص كما يقول في نصه (مذاق لمائدة معلقة) وبسخرية مريرة:

(لا نعلم
إلا ما علمتنا الفروج
وحانات الليل)

ولعل ما يميز نص (الخرساني) هذه القدرة العالية على الاختزال الباهر، إنه يقتصد باللغة إلى أقصى حالات الاقتصاد، فتراه غير معني بالصيغ البلاغية التي أثقلت جسد النص الشعري، وما تزال تثقله، إنه يتسلل مباشرة إلى المعنى ليقشره من أغلفته اللغوية ويكسوه ثوبًا خفيفًا ليشف عما تحته من جمال:

(يا آدم
إننا قوس الإله
نسافر مع الغيوم
ونقطف المطر)

وهكذا يقطف (حسن الخرساني) الثمار وهو يتجول في البستان الكبير ليخرج منه بسلة صغيرة مليئة بما لذ وطاب:

* **المتنبي شارع مجنون**
لا تقتلوا جثته بالكتب

* **أخيرًا**
سرق الأربعون نصب الحرية

* **الغربة تمطرني**

مثل عباءة حبلى بالسواد.

* **كولمبس يمارس التثاؤب**

تحت أثداء الدجلتين.

ويبدو (الخرساني) مثقلاً بالهم العراقي الممتد في العمق الرافديني من خلال استدعاء بعض الرموز البابلية: مردوخ، حمورابي، تسكنه الأماكن، شارع الرشيد، ساحة التحرير، مساء دجلة، وبغداد التي يصفها بـ(عمامة الموت). وفي غربته يستدعي كل هذه المباهج حيث تتفجر في كيانه مشاعر الحنين ففي(عطل غائم) يقول:

(**أخرج من باب واحد**

أشاهد بكائي ملقى على التراب

أشاهد

رحيلي يدخل

من باب واحد

ومن باب واحد

تمطر أنوثة السماء

وتغسل وجهي).

وللذات حضورها الكثيف في نصوص (الخرساني) بشتى صورها: الذات المقموعة، الذات المحطمة، الذات المتسامية... إلخ، فحين يتلع دبيب الظلام المشتعل بالحب يقول لقطرة الشمس في نص (أنهار):

(**وأنا...**

أنا من يبتلعني

أنا

مغيث الكلمات...)

وقد يتحول هذا الحضور إلى جلد للذات، ففي (قيامة هادئة) يقول:

(أنا بكاء مجفف
سليل الرمال
سليل الجماجم الكئيبة
سليل الهزائم والأمنيات

أنا هواء ثمل
أستدرجُ الكلمات
بهذيانات غائبة)

وفي (كفنٍ أسود) يقول:

(الكل نيام.. الطريق
والعالم.. إلا أنا
وأنا مقبرةٌ أسسها خليفة الله
أسسها للعقيم)

وفي (فراغ لقمر الأسماء) يقول:

(في الفراغ
توقف الموت
وأنا أنهش نصفه
الضاج بخيبة الشعراء)

هذه الخيبة تشق أكثر من مجرى وتنتحل أكثر من صفة وتأخذ أكثر من دلالة ، فالأنا قد تكون ردًا على عوامل الإحباط التي تحيط بعالمه من نسيان وتهميش، وهو المتكئ على إرث حضاري وثقافي كبي،ر ففي نصه (المعنى اتفاق خارج إطار المحسوسات) يقول:

(ينتحل الإله صفتي

بـ أنني

شبق الفراتين

لحظة تهشمي).

وفي (ضحكة القداح) يرتبط أكثر بالمكان الأول:

(هذا أنا

والقادمون

شوارع من ساحة التحرير).

وقد يعود إلى الوراء بعيدًا حيث أرض الجنوب المغمورة بالضوء والمياه والبردي والسماء المرصعة بالنوارس، فيقول في (مزاج مهدب):

(أمنحك النوارس كلها

وأشداء البردي...

لماذا... يا ضوئي الجميل أنت؟

لماذا أمنحك

وأنا

بلا مملكة

و...

أنا قمحك المقوس

قمحك المثقوب

تحت شفاه باردة

وفي نخيل يتيم

الوطن دمي

وأنا خيمة للنجوم

ليس لي أصابع بيضاء

تغتصب البحر).

إن مجموعة (سقوط مردوخ) تجربة تستحق التأمل، وتؤكد أن الشاعر (حسن الخرساني) رغم قلة منجزه إلا أنه لا يمكن تجاوزه، لأن لديه رصيدًا ثريًا من الألم الذي يقطره تقطيرًا.

(كولالة نوري)

ترسم صورة الوطن في تشكيلته الأخيرة.

الأحداث الكبيرة تحتاج إلى مبدعين كبار يواكبوها ويعايشوها ويتمثلون معانيها في نتاجاتهم لتكون عبرة للأجيال القادمة، وهكذا خلف لنا الفكر الإنساني أعمالاً كبيرة كانت نتاج تجارب كبيرة عايشها أصحابها كـ(الحرب والسلم) لـ"تو لستوى"، و(وداعًا أيها السلاح) لـ"هنفواي"، و(ليلة لشبونة) لـ"ريمارك".

وكنتُ أضع يدي على قلبي كلما أقرأ خبرًا عن أديب عراقي اضطرته ظروف الاحتلال وانعدام الأمن في المرحلة الراهنة إلى مغادرة البلد، فمَن سيكتب عن الذي يحصل الآن؛ مادام البلد بدأ يفقد مبدعية تباعًا؟

ورغم أن بعض الطيور المهاجرة عادت إلى أعشاش الوطن، إلا أنها كما يبدو انشغلت بالتأقلم مع الأوضاع الجديدة، فلم تنتج أدبًا يتلمس نبض الشارع العراقي وهو يئن تحت خطى الاحتلال الثقيلة.

لكن نصًا وصلني عبر البريد الإلكتروني للشاعرة العراقية (كولالة نوري) أعاد إلى قلبي الطمأنينة، فالشعر العراقي في الداخل لم يقف بمعزل عن الأحداث التي يمر بها البلد، فها هي (كولالة نوري) ترسم صورة للوطن بها الكثير من الوجع في قصيدتها (الوطن في تشكيلة أخيرة) التي تتألف من ستة مقاطع بدأتها من النهاية عندما قالت:

(هذه صورة الوطن الأخيرة إذن الدكتاتور يثغر عن فمه

ونحن أيضًا

هو كي يعيش أكثر ربما يضع أوهامًا أخرى

ونحن كي نمرن الشفاه خارج أوتار الصمت

البلد يدور

ولا رأس له كي يراجع جيش اللافتات في الشوارع

الدكتور يحتفل بعيد ميلاده بكعكة أمريكية

في سجنه وأبو غريب يحتفل مع أمريكية

تجرب كبتها الحضاري)

وحين يضجر المذيع من إجاباتها غير المنطقية تبعًا للامنطقية الأحداث الدائرة حولها ورطانتها حول الأمن، السلام، الحب، الديمقراطية، حرية التفكير، وحقوق الإنسان يحاول أن يغير مسار الحديث ليسألها:

*** حدثينا عن أنوثتك...**

ـ يداي مستسلمتان للفراغ...

*** أنتِ غير واضحة؟**

ـ الثقل على قلبي...

*** أوه أنتِ متعَبة (بالفتحة)**

ـ أنا فعلا مُتعِبة (بالكسرة)

(المذيع مغيرًا الموضوع)

*** انظري ابنتك تلوح للأمريكان**

ـ وأنا ألوح للأمل بدمعة)

بهذه اللغة البسيطة المشبعة بالتفاصيل اليومية تنقلنا (كولالة نوري) إلى عمق الجرح العراقي بكل ما فيه من وجع ودم ودخان وصراخ، وفي المقطع الثاني تلجأ إلى الحوار كآلية جديدة وعنصر جديد من عناصر التعبير الشقوى المعاصرة، فتقول من خلال حوارية بينها وبين ابنتها الصغيرة:

- صباح الخير ماما

- صباح الـ... طلقة...

أقفلي الشباك

- أنا جائعة ماما

- هناك في المطبخ

طلقات... أغلقي أذنيك...

وافتحي فمك

- كم أنتِ غبية ماما

أريد طعامًا لا طلقات

لقد ظلت الشاعرة (كولالة نوري) تنظر إلى العالم من زاوية طفولية منذ قصائدها الأولى وكانت تدهشنا ببساطة التعبير وعمقه لم تحرفها عن طفولة قصيدتها صرعات الطوفان اللغوي الذي أثقل كاهل القصيدة خلال الثمانينات، ولم تبهرها الصياغات اللغوية والإشارات المعرفية، بل بقيت مخلصة للتعبير الشعري الخالص تكتب بلا تزويق ولا رتوش فتنساب الكلمات من بين أصابعها حارة لينة رشيقة أليفة:

الوطن حرب جديدة

الوطن الجديد برونزي شدة النار

الوطن الجديد عاصفة في الرأس

الوطن يدخننا

الوطن ديناميت من أربعة مسامير

والعشاق لا يملكون فيه ذكرياتهم

وأنا ليس لدي سوى

ذكرى قديمة لأخدع الليل أنني عشت يومًا آخر

إنها تلعب بالمفردات مثل طفلة تلهو بالمكعبات، تعيد تشكيلها لتخرج لنا بصورة جديدة تجعلنا نشعر أنها أمامنا لكننا لم نرها، مثلما يدهشنا الأطفال بحقائق غائبة بالمفردات نفسها ولكن بتركيبة أخرى، وحتى أسلوب التكرار الذي لجأت إليه فهو موظف توظيفًا فنيًا تشير إلى حالة الملل والسأم:

* **ماما... إنها الخضار ومدينة الألعاب**
- **الخضار ومدينة الألعاب هل هذه أحجية عراقية**
* **ماما لا تخدعيني لقد وعدتِ في موسم الخضار نذهب إلى مدينة الألعاب**
- **أوه حقًا ولكن علي أن أحمي مستقبلك**
* **ماما أنت تتكلمين مثل (الدش)**
وأنا أريد مدينة الألعاب).

إن الشاعرة (كولالة نوري) في قصيدتها (الوطن في تشكيلة أخيرة) تؤكد لنا أن الشعر لا يمكن أن يكون بمعزل عن الواقع، وكلما كان قريبًا منه خرج بتجربة إنسانية تضمن تميزه، هذا التميز هو ما جعلني أعيد قراءة نص (كولالة نوري) أكثر من مرة.

إصغاءة ممغنطة بعسل (الهايكو الياباني)

كلمات مليئة بالحماس والشعور بعظم الإنجاز المعجون بالغبن والإهمال، ذلك هو الانطباع الذي كونته عند قراءتي للكلمات التي كتبها الصديق الشاعر (عذاب الركابي) بخط اليد على الزاوية العلوية للصفحة الأولى من نسختي من ديوانه (ما يقوله الربيع) تجربة في الهايكو العربي.

وحين قرأت مدخل الديوان الذي قدم به للتجربة وجدته أكثر حماسًا، فهو يقول: "قصائد الهايكو العربي تجربة هامة، وستكون من صنع أصابعنا وحناجرنا ولحظات جنوننا كشعراء، وهي مكتوبة بماء الجسد، احتراقه ورماده ودمعه الليلكي، وإذا ما بدت للبعض تسلية أو مجرد اشتغال على اللغة فإن عواصف الألم سترفع قضية ضده وستكسبها بالتأكيد".

وينتقل الشاعر (عذاب الركابي) الذي أصدر من قبل عدة دواوين هي (تساؤلات على خارطة لا تسقط فيها الأمطار)، و(من طموحات عنترة العبسي)، و(قولي... كيف نما شجر الأحزان؟)، و(أقول... وأعني الحلم)، و(الفوضى الجميلة)، وله دراسات نقدية، ينتقل (الركابي) من موقع الشاعر إلى موقع الناقد فيقول: "هذه القصائد إبداع، ونزف، واحتراق، إنها تجربتي، وهي ليست بهرجًا لغويًا، إنما هي ثمرة شيء يغلي في الأعماق، جنين لغوي ينبغي أن نرشقه بنسمة ونضع عند وسادته باقة حنان ليجد طريقه، إما أن يرتب العالم أو يكون نشيده القادم، وهو محتاج إلى إصغاءة ممغنطة بعسل المعاناة".

والسؤال الذي يطرحه الركابي على نفسه والشعراء العرب هو: هل يمكن أن نضيف إلى قصائد (الهايكو) الياباني قصائد هايكو عربي، منطلقين من مقولة "إن التراث الإنساني واحد، وإن الإبداع نهر متدفق ومتجدد كل يوم؟

وطبعًا جوابه كان بالإيجاب، ذلك لاعتقاده أن قصائد الهايكو العربي ليست صدى لآهات شعراء الهايكو اليابانى الكبار أمثال (باشو، بوسون، وايسا) لكنها بسرعة وعمق عباراتهم البرقية التلغرافية الموحية، اختلفت الهموم والأحلام ولكن الأسلوب الزخرفي التشكيلي واحد، اختلف المكان والزمان والمعالجة ولكن مكونات ومفردات الطبيعة هي نسق القصيدة.

إذن الذي شد الركابي لهذه التجربة هو الأسلوب التشكيلي والعبارات البرقية في القصيدة التي تتكون من ثلاثة أبيات في سبعة عشر مقطعًا في اللغة اليابانية، كقول الشاعرة (إيسا كوبيشي):

(أيتها البطات البريات
أيتها البطات البريات أكنتن
أيضًا صغيرات
حين غادرتن الوطن؟
نعم .. عصافير الدوري الصغيرة
إذا عاملتهن بلطف
شكرتك بالتكاثر حولك)

والكل يعرف أن الإبداع منتج حضاري، ومنها - اللغة – يستمد قوانينه وضوابطه، ولكل لغة أسرارها وإيقاعاتها وحين ننقل تجربة فإننا مهما حاولنا لن نستطيع إلا أن ننقل ظل التجربة، ومن هنا فإن (الركابي) استفاد من القدرة التي تتيحها قصيدة الهايكو للشاعر على الاختزال والتكثيف، وهذه القدرة أيضًا موجودة في النصوص النثرية المبثوثة في تراثنا

بما يسمى بالتوقيعات، حيث كان يعلق الولاة والأمراء والخلفاء على الرسائل التي تخص شؤون الدولة بعبارات موجزة عميقة الدلالات مكتنزة بالمعاني، وأيضًا موجودة في تراثنا الشعري العامي بما يعرف بالدارمي، وإذا كنا عاجزين عن نقل تجربة الشعر الدارمي ذات البناء المكثف المنضبط إلى الشعر الفصيح فكيف يمكننا نقل تجربة تنتمي لحضارة أخرى ولغة أخرى إلى شعرنا العربي؟

إن مراجعة لنصوص ديوان الشاعر (عذاب الركابي) التي أطلق عليها اسم (الهايكو العربي) تجعلنا نرى أنه كتب نصوصًا قصيرة تتفاوت في أطوالها، فقصيدة (ومضات) تتألف من أربعة وعشرين سطرًا، بينما قصيدة (لو) فإنها تتألف من أربعة أبيات، وبهذا فهو لم يلتزم بضوابط الهايكو الياباني ولا بتعامل الشاعر الياباني الكهنوتي مع اللغة، إذن لماذا يضع التجربة على جدار الهايكو الياباني؟

الواضح أن (الركابي) انبهر بالنماذج التي اطلع عليها من شعر الهايكو الياباني – وهي بالفعل مبهرة – وتأثر بكثافة النص الشعري، لذا حاول أن ينقل التجربة للشعر العربي فكتب سبعة وستين نصًا دلت هذه النصوص على تشبعه بهذه التجربة.

فهو يقول في نص (الشتاء):

(تبدأ البرتقالة
فترةُ حكمها الغذائي
بتوجيه شكر
للشمس
والمطر)

ويقول في نص (تحية):

(كل أيدينا
ترتفع لتحية الظلام

ولا يد واحدة

ترد التحية

على النور).

وتكاد تكون بعض النصوص مقاطعًا من نص واحد كما في نصه (ليلة):

(ليلة

في عواصف القصيدة

خير

من اقامة دائمة

في وطن

يحكمه حرس الجمارك).

ونصه (وردة بيضاء) الذي يقول به:

(وردة بيضاء

تقدمها إلى شرطي

خير

من حضور مبكر

إلى غرفة التحقيق).

ونصه (كلمات):

(كلمات

من فسفور

توحي بها

عينا امرأة

خير

من لقاء زخريف

بمسؤول).

فلو جمعنا النصوص الثلاثة تحت عنوان واحد فإن الأمر لا يختلف، كونها تلتقي بجوٍ واحد هو جو المجموعة العام، ولعل من النصوص الجميلة في الديوان نص عنوانه (براءة):

(أرى

طفلاً

يتعثر بالذنب

وهو يقطف

قرنفلة

تحرس

له البراءة).

ونص (ذكاء):

(الفراشة وحدها

تفهم حزن الحقل

الذي لم ترد

الشمس

على رسائله الغرامية).

ووفق هذا النفس الخاطف والسريع ينسج (الركابي) مجموعته (ما يقوله الربيع)، محتفيًا بالطبيعة والجمال والتفاصيل، ولكن إلى أي مدى يمكنه الاستمرار في هذه التجربة؟ لا أظن طويلاً، فكتابة القصيدة القصيرة تخضع لمزاج خاص لن يدوم طويلاً، لأن هذا

الشكل يحصر الشاعر في زاوية معينة لا بد لها أن تستنفد، فيضيق بها بعد حين، ذلك لأن أسوأ ما يمكن أن يواجهه الشاعر عند تفجر لحظة الكتابة القوالب الجامدة والقوانين التي تحد من جموح مخيلته.

إن الذي يحسب للشاعر (عذاب الركابي) في هذا الديوان أنه حاول أن يستفيد من تقنيات تجربته في تطوير نصه بكتابة نص مكثف يخلو من الزوائد والعوالق، هذا النص يسعى إلى الوقوف خارج الأوصاف والمسميات، والنص المبدع يحمل معه تسميته الجديدة.

مساءات مفروشة بالأحلام

يومًا بعد آخر يصبح من الصعب على متتبع حركة الشعر العراقي الحديث حصر الأسماء الشعرية الجديدة التي ظهرت خلال عقد التسعينيات من القرن المنصرم كردة فعل طبيعية إزاء الظروف المريرة التي مرّ بها العراق خلال العشرين سنة الأخيرة من دمار وخراب نتيجة حروب لا معنى لها في قلب الشاعر وسواه، وقد ساعدت أجواء الحرية التي أتاحتها المنافي للشعراء العراقيين التي قُذفوا باتجاهها في أضخم هجرة بشرية في تاريخ العراق المعاصر؛ على تفجير طاقاتهم الإبداعية التي كانت حبيسة الصدور، والأوراق المخبوءة، والجلسات الخاصة، فضلاً عن أن تجربة الغربة المرّة عمّقت هذه المعاناة وأفرزت ما يسمى بـــ(أدب الخارج) تمييزاً له عن (أدب الداخل)، وهو توصيف أطلقته الصحافة الثقافية العربية التي وجدت نفسها حائرة إزاء البركان الشعري العراقي الذي تفجّر وسال ليغمر قارات الكتابة الشعرية الحديثة بحممه اللاهبة، وطبعًا نحن ضد مثل هذه التوصيفات التي تجزئ المشهد وتعمّق الهوة بين (الداخل) و(الخارج). وقبل أيام وصلتني رسالة من الشاعر (سلمان داوود محمد) المقيم ببغداد يحتج على هذه التسمية مع كثيرين من شعراء جيله متفقاً مع الشاعر (عدنان الصائغ) المقيم في السويد في أن "أكذوبة بيان أدب الداخل والخارج محض افتراء جغرافي مُهين ينبغي الالتفات له ومقاتلته"، لا سيما وأن النفَس الشعري العراقي الجديد قد أخذ يترامى ويتسع خارج حدود النقد والآراء والقوالب، وكثيرة هي الأصوات الشعرية العراقية التي ظهرت في الآونة الأخيرة مؤكدة ذاتها، رافعة عقيرتها بالغناء المداف بالشجن العراقي المثقل بالحنين لتذيب قسوة المنافي التي وضعت أرحامها العديد من الولادات الشعرية. ويمكن اعتبار الشاعرة (حنان عبد الكريم) واحدة

من هذه المواليد الشعرية التي استطاعت أن تحول انفعالاتها الناجمة عن تصادم ذاتها مع الواقع الجديد الغريب عليها إلى طاقة إبداعية متفجرة، لذلك ليس من الغريب أن ترتدي نصوصها ثوب السواد والألم فتتغير صور الأشياء ودلالاتها حسب إيقاعها النفسي المشحون بالتوتر:

(جوفي يحترق
كقطرة ندى
تبحث عن مجرى
ملعونة كل الصباحات
كل أوراق التوت ممزقة).

ولكن لماذا هذه الثورة التي تسيطر على وجدان الشاعرة فتجعلها: تجرؤ حتى على شتم حمورابي، الملك البابلي الذي يعد أول من شرع القوانين في مسلته الشهيرة لتكون شاهدًا على بزوغ فجر الحضارة في بلاد ما بين النهرين؟
الجواب على سؤالنا تلخصه بأربع كلمات:

(هو يشرّع
ونحن نُذبح).

هذا التمرد يتضمن استرجاعًا رمزيًا لصرخة (أنكيدو) في ملحمة (جلجامش) الخالدة، حين واجه شبح الموت فقال مخاطباً الباب:

(أيها الباب
لو كنت أعرف أن هذا ما سيحل بي
إذن رفعت فأسي وحطّمتك).

وتستفيد (حنان عبد الكريم) من تجربتها التشكيلية لتولي الصورة الشعرية اهتمامًا كبيراً، ولتعرض مشهدًا جماليًا تسعى من خلاله – كما يشير الدكتور (عبد الإله الصائغ) معرفًا الصورة وموضحًا وظيفيتها – لنقل المشهد الواقعي إلى المشهد التوقعي بمكنات التخييل وفق تعادلية بين الحقيقة والمجاز تشكلها منظومة من العلاقات المتشابكة المتصلة بعناصر التوصيل. وتنجح (حنان) في تظليل المشهد الواقعي لتنتج مشهدًا جديدًا يستمد مقوماته من مخيّلة خصبة، لذلك غالبًا ما تكون هذه المشاهد على درجة عالية من الدهشة والطرافة:

(أتى المساء ثقيلاً
يحمل رسالة من الصباح
يقول فيها
- لا تنم هذا المساء
ارقد في القبر قليلاً
حتى آتيك بموت جديد)

وعندما ترسم الشاعرة (حنان) صورها الفنية فإنها ترسل إشاراتها الصوتية الفاعلة ضمن مكونات الصورة بتشبيهات غريبة، فارشة للمتلقي مساحاتٍ بيضاء، فتملأ الفراغات لتتسع تيمة الحلم ولتصبح القصيدة تعقبًا متواصلاً لأحلام الشاعرة:

(ليلٌ ... لفافة تبغ
وامرأة مثل الدخان
تتملص
من بين أصابع عازف الناي
تهرب ... تتلاشى كحلم)

وتستند (حنان) في بناء نصها الشعري على لغة سردية تلازمها دائمًا، وكأنها بذلك تقوم بشرح تفاصيل لوحة مرسومة في مخيلتها ضمن بناء يحكمه نسق القص:

(مثل أيقونة خشبية
وقفتْ
بلهاء بشفاه مطلية

لحمها الأبيض
على الرصيف ملقى
وشعرها الغجري
تعلّق في شباك
ابن الجيران
انتبه في الطريق حفر)

وتأتي الجملة الأخيرة لتكسر التوقع وتقوي بناء المشهد، فيصبح مفصلاً يعمّق الفكرة التي عرضتها عند رسمها لمشهدٍ واقعي بعد وضع زاوية انحراف في تدوين هذا المشهد، لكن الشاعرة غالبًا ما تخضع لامتيالات لغوية تجعلها فريسة لـ (نثرية) تكون بمثابة عاصفة ترابية تخفي جماليات كائناتها الشعرية، ولعل هذه إحدى مزالق التجارب الأولى التي سببها الركون إلى الدفقة الأولى في الكتابة الشعرية وعدم مراجعة القصيدة بعد كتابتها وحذف الزوائد العالقة بها، هذا إذا ما استبعدنا بحسن نية الالتباس الحاصل في أذهان البعض في فهم جوهر العملية الشعرية والذي يتضح جليًا كلما تقدم الشاعر في التجربة.

إن (حنان عبد الكريم) تؤكد في هذه المجموعة أنها شاعرة تجيد الرسم بالأحلام لتقدم صورة مؤلمة لواقع الشتات العراقي الراهن.

ثانياً: المشهد الشعري العُماني

١. جاذبية الانتباه إلى الأشياء: المشهد الشعري العُماني الجديد.

٢. عبد الله الخليلي وجذور الحداثة الشعرية في التجربة الكلاسيكية العُمانية.

٣. (هذا الليل لي) للشاعر هلال الحجري.

٤. قراءة في (وحيدًا كقبر أبي) للشاعر حسن المطروشي.

٥. إصغاء لنبض التجربة الشعرية العُمانية الشابة.

٦. (الهيولى) لزهران القاسمي: اكتمال الدائرة.

٧. أبدية مشردة على خطوط التحولات للشاعرة نسرين البوسعيدي.

٨. عندما تكون القصيدة مثل طيران الطيور.

٩. "علي المخمري" يلقي أسئلة الحياة والموت في "غيابات الجب".

١٠. "كائنات الظهيرة" لعوض اللويهي: الطفولة ملاذا آمنا من انقلابات المجاز.

١١. " نشيد الماء".. نشيد الحياة، للشاعر سعيد الصقلاوي.

١٢. تجليات المكان في "بيت السيح" للشاعر عادل الكلباني.

١٣. تجليات الموت في كتابات "فايزة اليعقوبية".

جاذبية الانتباه إلى الأشياء

المشهد الشعري العماني الجديد

منذ بدء انطلاقة حركة التحديث الشعري في سلطنة عمان التي دخلت العصر الحديث منذ مطلع السبعينات ضمن مجموعة متغيرات سياسية واقتصادية واجتماعية، رأى الشاعر العماني أن تجربة الحداثة الشعرية العربية قد قطعت شوطًا كبيرًا على يد أبرز رموزها، عبر تحقيق العديد من الإنجازات الفنية على صعيد اللغة الشعرية والرؤيا والشكل والإيقاع واستخدام الرمز، وكان المشهد الشعري العام في السلطنة يرزح تحت أعباء تراث شعري تقليدي ضخم، فوجد المهمة أمامه بالغة التعقيد، ولكي ينتقل إلى آفاق جديدة في التعبير حمل على عاتقه مهمة وضع أطر فنية لولادة نص يستمد وهجه من متانة جسد التراث العماني الزاخر بعمقه الحضاري الضارب في القدم، مستثمرًا خصوصية المكان بما تمنحه جغرافيا البحر والصحراء من قدرة على شحذ المخيلة وجعلها تتأرجح بين فضاءات الأزمنة في بناء تجربة جديدة نابضة بالحياة على درجة عالية من الفرادة والتميز.

لقد استثمر الشاعر العماني الحديث عناصر المكان في إضرام مخيلته لدفع طاقات التعبير الشعري إلى أقصى مدى من خلال تحويل مشاهداته إلى لغة جديدة تجعل المتلقي يتفاعل مع معطياتها، بحيث يتلمس الأشياء بشكل مغاير، وبذلك يكمن جوهر العملية الإبداعية والشعر الحق كما يقول (رانسوم) هو الذي يجذب الانتباه إلى الأشياء.

وقد اقتصرت قراءتي على ثلاث تجارب شعرية هي (علي المخمري) في ديوانه (الخطوة الأولى لاجتياز قماطي) الصادر عن دار الجديد بيروت ١٩٩٨، و(صالح العامري) في مجموعته (مراودات) الصادرة عن دار الرؤيا للنشر مسقط ١٩٩٤، و(إسحاق الهلالي) في مجموعته (سيجارة على سطح البيت) الصادرة عن دار الجديد - أيضًا - بيروت ١٩٩٨، لما وجدت في هذه التجارب من نقاط تلاق وافتراق، بما يحقق لكل تجربة فرادتها عن الأخرى بشكل خاص، والمشهد الشعري العربي الحديث بشكل عام، بحث نتمكن من النظر إليها كتجارب تحمل بصمات هذا المشهد، عندئذ سنرى أنها أكبر من أن نصفها بأنها "نسخ مكررة من قصائد النثر العربية الأخرى" كما تهيأ للباحث (شبر الموسوي).

▪ (الخطوة الأولى لاجتياز قماطي) لـ(علي المخمري):

إغواءات الطفولة

ابتداء من عنوان المجموعة يسحبنا الشاعر (علي المخمري) لولوج عالمه الداخلي المؤثث بتفاصيل الطفولة، محاولاً في خطوته الشعرية الأولى – للشاعر مجموعة ثانية ستصدر قريبًا بعنوان (غيابات الجب) – اجتياز عتبتها التي يرمز لها (القماط) وهو حبل من القماش تلف به نساء القرى أطفالهن فيحددن من حركاتهم في المهد، وفي الوقت الذي يفقد فيه حريته تشعر الأم بالاطمئنان على رضيعها، وهكذا وجد نفسه مكبلاً منذ البداية:

(**كانوا يربطون الطفل والطفلة في القماط ويتركونه في صراع مع وحشته إلى أن يأخذه الإعياء إلى نوم حاد وحلم أسود**).

وذهب تململه وصرخات احتجاجه لاسترداد حريته سدى، وعندما كبر تعززت الفاجعة، واجتازت الحلم، وكبر القماط، لذلك اتسعت فجيعة الشاعر فراح يعلن: (**أنا ابن**

القماط، والمدن الملتهبة، والمدن الضالة، أيضًا أنت مكفوف من الولادة وحتى الموت في كهوف معتمة، وقارصة القرص، حيث تتململ الساقان واليدان وتتعرج الروح إلى انحناءات شتى...).

هذا التململ سيكون هو الخطوة الأولى للبحث عن حريته، وإذا كان الرضيع لا يملك لغة خطاب يوصل من خلالها احتجاجاته، لذلك سيكون عليه أن يعد نفسه للبحث عن لغة بديلة، ولم يجد سوى لغة الشعر التي يحاول من خلالها (**الخلاص كجدي بري مجعد عُلق في شجرةٍ متوحشة الأشواك، وأخذ يرفس برجله ويديه حتى بدت تعي حركاته**)

وإذا كان الشاعر الفرنسي (آرثر رامبو) في (فصل في الجحيم) يمجد الجمال الذي أجلسه على ركبتيه حين وقف أمام مشهد يستقر في ذاكرة أسلافه الذين ورث منهم الجنون، فالـ(مخمري) رغم (القماط) الذي قيد خطواته يمجد الطفولة هاتفًا: (الطفولة يا للروعة لا إغواء يتملكني، لا تبعية ترتاد أغواري، ومساحاتي ملك لسيطرتي وهيمنتي)، ذلك لأنه استعاد حريته عند اجتياز خطوته الأولى التي أوصلته إلى عالم البراءة والنقاء، أمن المصادفة أن تحمل هذه القصيدة عنوانًا شبيهًا بعنوان قصيدة رامبو الطويلة (فصل في الجحيم) هو (قبة الجحيم والحوافر)؟

ويستمر في سرد تفاصيل تلك الطفولة حين يتلمس أذنه المثقوبة فيستعيد وجوه العجائز اللائي داهمن وهنه وثقبن أذنه وهو يتلوى (كالثعبان عندما يموت على ظهر قنفذ)، وهكذا تحتشد صور الطفولة في ذاكرة (علي المخمري) فيظهرها ممزوجة بطين القرى وتفاصيل الحياة اليومية لأناسها، فقصيدته تحمل دبق ندى الحقول وتضج بحضرها وزفير كائناتها، وبذلك ينتمي نصه إلى (الشعراء القرويين) الذين رأوا في القرية نموذجا مصغرا لهدأة لعالم وسكونه، بعيدا عن ضجيج آلات المدن وبناياتها الشاهقة وأبراجها العالية: (**بالمشاعل كنا ننظر من عل والبرج، ومن خلل نافذته المربعة الصغيرة لكل طائر حر مهاجر يحلق فوق أشجار الصنوبر العالية... حو الأفق الأزرق المفتوح**)

لقد وفق الشاعر في جعل قصيدته (قبة الجحيم والحوافر) مستهلاً طويلاً لمجموعته، جاعلاً (خطوته الأولى لاجتياز قماطي) تأتي في الترتيب الثاني لقصائد الديوان، محاولاً تنظيف ذاكرته مما علق بها من أوحال (خلاصة الأشياء) فيصف ذلك: (**إنه الجحيم الحق إنها النيران تلتهم الجبين تحت ضحكات الأبالسة، في ليل البؤس كانت المعركة أكثر ضراوة من أدخنة نار**).

وهو إذ يختار هذا الشكل السردي المبني على الجمل الطويلة عبر حشد الكثير من التفاصيل عبر تفجير طاقات اللغة الدلالية ذلك لأنه (يضيق بمعطف الأجداد الموشى بالصوف الكثيف في حرارة عالمه المتجدد)، لكنه عندما تتفتح العواصف في داخله يتدثر بذلك المعطف متسائلاً:

(**مَن يجمع الشتات؟**
مَن يجمع الحروب واللغات؟
مَن يجمع البنادق؟
مَن يسق البيارق؟
مَن يرسم النواة؟
مَن يكسر الشعار دون لافتات؟)

وقد عمد الشاعر إلى جعل هذا المقطع موزونًا ليضع فاصلاً موسيقيًا يذكرنا بالمقاطع التي ترد على لسان الجوقة أو الكورس في المسرحيات الإغريقية من أجل تعميق دلالات المشاهد المعروضة للناظرة.

وكأي طفل ينشأ في قرية يكون من الطبيعي أن تمتلئ ذاكرته بصور الجنيات ومصباح علاء الدين وحوريات البحر المجنونات والصعاليك المجانين في حكايات الجدات، لتشكل هذه الرموز قاموسه الشعري بالإضافة إلى مفردات البيئة نتيجة تحسسه الأشياء المحيطة حوله: (**حالمًا بالغيوم والمطر وحقول ضبابية شاسعة وبأشجار تطاول السماء**)

ومن حيث الأداء يُنوع الشاعر (علي المخمري) في خطابه الشعري منوعًا في الأساليب، فهو يكسر استطالات جمله السردية بضربات فنية بارعة بالغة الكثافة والاختزال:

(لبقية النجوم
بكاء النوافذ
وشهادة الأسرة بفجيعة الأجساد)

وهذا ما نلاحظه أيضًا في قصائده القصيرة التي تلت قصيدتيه الطويلتين (قبة الجحيم والحوافر) و(الخطوة الأولى لاجتياز قماطي) اللتين شملتا نصف صفحات المجموعة المؤلفة من أربع و خمسين صفحة، حيث نلاحظ عمق المعنى وكثافة اللغة الشعرية:

(هناك من يتباهى
بلمعانه
في ظلمة غيره)

أو

(خلف الباب صرير
الوقت قد يفتح قدرًا مكتوبًا)

إن تجربة الشاعر (علي المخمري) تمتلك الكثير من مقومات النضوج والتفرد في المشهد الشعري العماني الجديد وتستحق أكثر من وقفة فاحصة.

- **مراودات صالح العامري:**

رعشة اللغة

يولي الشاعر (صالح العامري) الصورة الشعرية في ديوانه (مردودات) عناية فائقة مستثمرًا معطياتها الجمالية على مستوى البناء الفني والشعر على رأي (الجاحظ) "جنس من التصوير"، لذلك يهيمن على نسيج نصه تراكم كمي من الصور الشعرية التي تضيء أسرار مملكته القائمة التشكيلات اللغوية، ليرسم لنا صورًا مشهدية فيها الكثير من جموح المخيلة عبر تدفق لغوي يرد مرصوفًا بعناية على شكل جمل ناتئة منفصلة عن بعضها البعض، لكنها بتراكمها تكون مشهدية شعرية تستمد قوتها من (رعشة اللغة): (**الطيور تصهل المكائد، السؤال اللقيط الذي لا ينتسب ولا يعرف يأخذه بأظافره بصاعقة الرقص بمياه عمائه المخاتلة، ولأن الخوف من فولاذ وأطفال خبلوا العناصر، والمصائر مكفنة في البعيد بتضاريس العرافات وأعاجيب التنور**)

إن مقطعًا شعريًا كهذا يحاول من خلاله الشاعر أن يكسر رتابة العالم الواقعي الماثل أمامنا عبر رسم لوحة من المتناقضات، والشاعر كما يرى (بودلير) "يسير في غابة" من المتناقضات التي تنظر إليه بعيونها، وقد يبدو هذا العالم غامضًا وعصيًا على الإمساك بتفاصيله، لكن الشاعر يمضي في رسم ملامح هذا العالم الذي يستقر في أعشاش المخيلة: (**المساء أحمر في التخييل والبرء والانصكاك واقف بالمقلوب على الباب الذي يشبه الريح الخائنة لفرج قبيلتها المنسلة من شباب الماء المغسول بالقطن وحبر الجاسوس، دعاني المنظر للتناول فردًا فردًا أعرته القيوط القديم**)

تداعيات ألفاظ وصور تفتقر إلى الترابط المنطقي، ذلك لأنها تحاول أن تؤسس منطقها الخاص، ولأن الشاعر يدرك أن من الصعب تلمس هذا المنطق لوجود هوة خلفتها

فوضوية كائناته التي تنطق من رحم مخيلة جامحة، ليقع في فخ الثرثرة اللغوية والصورية لذلك يجد في البحث عن مخرج ينقذه من هذا المأزق السريالي:

(قلت لكم
لا أجيد الكلام
فانصتوا لعيّ أشجاري)

رامزًا بـ(الكلام) للخطاب الشعري السائد الذي لا يستطيع مجاراته، لذلك ترك المهمة لكائناته تنوب عنه في تحقيق هذا التواصل، ومن هنا تتضح أزمة الشاعر التي تكمن في بحثه عن (لغة) جديدة تنقله إلى بر الأمان في أزمنة تفتقر إلى الإنصات، ما دام الخطاب قد تحول إلى أحجية وطلاسم وعلاقات لغوية على قدر من الغرابة:

(دخلتني اللغة الأكالة
ربما قالوا خذنا فيك
نحن المطر الموجع
حتى تسوخ العين
وتهرم البقعة
من أية جهة أقوم)

هذه التشكيلات الصورية والتداعيات التي هي أقرب للهذيان تبدو كذلك لمن ينظر إليها من خارج جسد النص، لكنه ما أن يتلمس دفأه من خلال الاغتسال بحرارة دمائه حتى تتكشف أسراره لتكشف عن رؤيا تجسد عذابات ذاتية، عميقة:

(ها أنا ذا أرصد مكائدي الأولى
أرتب رؤوس غرائزي
أنقل صفصاف ثلجي
إلى أعناق الزاوية الغريبة

تقبضني الرائحة

في أقصى الطيور

تسدني البلد

حتى لا أعرف فوضاي ولا آباري)

ويخرج من ذاته ليقترب من المصائر الإنسانية المؤلمة و(الحروب التافهة) والمتاعب اليومية التي يواجهها الكائن في رحلة عذاباته المستمرة التي تشكل همومًا تضغط على وجدان الشاعر الذي يجعل ذاته مرآة للعالم:

(كأن العالم هو أيضًا

مكنوزًا في الدولاب الأشيب

موعودًا بأخذ الروح الخيطية

من مناقير العين

من مفاتيح النبش

كما قالت جدة اللغة)

لكنه لا ينظر إلى جدة اللغة بعين التقديس، بل يستمر في خطابه الساخر الهازئ من الشعراء العالقين في اللغة، ذلك لأنهم لا يدركون أشواقه وتجلياته التي لا يجيد الكلام عنها، ونصحنا بالإنصات لا شجار قصيدته في عيها لمعرفة تلك المفاتيح التي توصلنا لأبواب عوالمه المرسومة بـالكلمات المشعة التي من خلالها يستطيع أن يحول الجهات إلى مباغتة:

(سأقشر المدينة هذه الليلة

وأميطها لفم السكتة)

ويبدو أن انغمار الشاعر (صالح العامري) بترتيب عوالمه الصورية جعله يلجأ إلى تقنية ليست مطروقة في الطباعة الشعرية، حيث عمد إلى حذف عناوين قصائده مستعيضًا عنها بالأرقام، لكنه يثبت العناوين في فهرست المجموعة الذي أطلق عليه (بعد الضحك) تسمية بديلة للفهرست، إمعانًا في السخرية والغرابة، وبذلك يذكرنا بما يفعل الرسامون في المعارض التشكيلية عندما يحذفون عناوين اللوحات المعروضة ويضعون بدلاً منها أرقامًا لمنح زوار المعارض فرصة للتأمل والتفكير والتأويل والسؤال، وإذا ما أراد احد هؤلاء الزوار أن يتوغل في عالم اللوحة يستعين بـدليل المعرض الذي تثبت به العناوين أمام الأرقام، وقد أراد بهذا الإجراء أن يذكرنا أنه قدم لنا لوحات فنية تمرد فيها على وصايا جدة اللغة وأساليب الشعراء العالقين في اللغة، مكتفيًا منها برعشتها، وقد يكون الشاعر (صالح العامري) بما تحقق لغته من رعشات في مخيلتنا قد أوصل رسالته الجمالية.

▪ سيجارة على سطح بيت إسحاق الهلالي:

مركب (طرفة بن العبد)

يفتح الشاعر (إسحاق الهلالي) في مجموعته (سيجارة على سطح البيت) محارات الأسرار في استلقائه الوثير تحت خيام الأسئلة، حين يضع قدر مجموعته على (ثلاثة أثاف) حملت التسميات التالية (كائنات البيت)، (أطياف البيت)، (قليل من ذاكرة البيت)، يضم القسم الأول منها أحدى وعشرين قصيدة، والثاني عشر قصائد والثالث اثنتي عشرة قصيدة، وبذلك يكون مجموع قصائد المجموعة التي تقع في تسع و أربعين صفحة من القطع الصغير ثلاثة وأربعين قصيدة قصيرة، و(إسحاق الهلالي) خلافًا لـ(علي المخمري) و(صالح العامري) يواظب على كتابة القصيدة ذات النفس القصير معتمدًا على قدرته العالية على الاختزال الشفوي وتكثيف المعاني، باستثناء قصيدته (رحلة الموت) التي روى فيها جانبًا من سيرة (طرفة بن العبد) حيث عمد إلى البناء الدرامي وعناصره من حوار وشخصيات وتصاعد درامي وسرد فني:

(وصلنا إلى قصر عمرو بن هند
تقيأ في مدخل القصر
ثم دخلنا
تلا شعره جالسًا ووقفت
وكان يردد أبياته دون رغبة
ويسترق النظرة الماكرة
خلال الحجاب
فيرتجل الشعر في وصفها
خفت ذعرت
ولكنه كان يضحك يضحك)

بينما نرى شدة اقتصاده بالألفاظ في القصائد الأخرى من الديوان ولأن القصيدة المذكورة كانت استثناء، ولا يمكن أن نبني قاعدة على الاستثناء كما يقول المنطق، لذلك نستطيع القول أن الطابع الاختزالي هو ما يميز تجربة (إسحاق الهلالي):

"**إنه الجبل مازال يؤرجح القمر في مهد**"

أو كما في قوله:

"**كأس وتحتجب المسافات**"

وتتميز تجربة (إسحاق الهلالي) أيضًا بقدرته الفائقة على الاشتغال من أجل صنع الرموز، فمفردة (البيت) تغدو رمزًا للصفاء الروحي في قصيدته (اللغة المفقودة العين) بقوله:

(**الكلمات تتدحرج على التراب، ويمكنني أن المح واحدة ثملة بالقنينة بين يديها، وأخرى تغط في عميق السبات إثر سهر فائت، بينما تحج ثالثة إلى بيت صوفي تتلمس فيا الرضا**).

وتحمل مفردة (البيت) في قصيدته (عريش تكتم على عاشقين) دلالة جديدة عندما تصبح رمزًا للماضي البعيد: (**لا أجرب إلا ما تدفعني إليه الرياح، فأعتصم بيدين تشفان عن بيت في الطفولة**). ويصبح (البيت) في قصيدته (ما عثرتُ على صوتي لأستجير بيوسف) رمزًا للضياع والغربة:

(**يأخذني الحنين من يدي إلى بيت يعج بالأشباح**
لم يعرفني أحد فركنت إلى جدار عضني من كتفي
حتى دميت).

وقد يأتي بهيئة تناقض ما سبق عندما يصبح (البيت) رمزًا للطمأنينة بقوله: (**كل الليالي نهاياتها في سواد الكلام، بينما تقتفي نملة بيت سيدها الرمل حيث التزاوج ما بين شمس وبين سراب الحقول**).

وأحيانًا يصبر (البيت) هو عالم الشاعر الذي يفتت فيه الحجر، حينما يواجهه سؤال المصير: (**فيضحك يضحك ينشدني بيت شعر لكسر الحجر**).

وهكذا مع بقية الرموز التي تنخرط دلالاتها عن عناقيد اللغة في أبنيتها المختلفة كالسيجارة، الباب، المرأة، الجبل، الصحراء، الموت، واضعًا بصماته على هذه المفردات التي فجرها بالمعاني الشعرية، وتبدو اللذة هي ضالة الشاعر ابتداء بمغامرته البسيطة بالهروب إلى سطر البيت لشرب سيجارة، مقتربًا من السماء في الوقت الذي تبتعد عنه، ويواصل بحثه عن اللذة عبر بواباتها العديدة الكأس كما في قوله:

(**أنا الذي نسيت أعقاب سجائري**
وروحي في حانة افتقداها النهار).

واللذة تأخذ معنى فلسفيًا حينما تمتزج بالموت، كما جرى في نهاية (طرفة بن العبد) التراجيدية، وتتوحد بالغياب:

(**لا فرق بين موتين**
إلا في اللذة
اللذة نبع غياب).

وتأخذ اللذة صيغة حسية مع النساء اللواتي يرى أنهن: (**امتداد الحياة لذة في الخلود وان الخمور مضاجعة اللحظة الهاربة**).

مختتمًا نشيد اللذة برحلة الموت التي عرض فيها مقطعًا من حياة (طرفة بن العبد) – رفيقه في رحلة البحث عن اللذة – فالـ(هلالي) يتوحد بـطرفة من خلال استدعائه هذا الرمز، لكنه عندما يتحدث عن سيرته يرويها على لسان خاله (المتلمس) الذي فلت من المصير المعد له بقراءة الرسالة التي حملها فيلقيها في اليم، أما طرفة الباحث عن اللذة... عن حلم

حتى في الموت، فقد آثر السير في مغامرته إلى الآخر، فكان فيها موته، لقد استعار الشاعر صوت (المتلمس) لينظر إلى مصير طرفة من زاوية خارجية، هي زاوية الموقف النقيض، وبذلك خلق حركية جدلية مبينًا أقصى درجات اغتراب الشاعر: (**كان يحب النساء، يضاجع امرأة ثم يبكي، ويشرب خمرًا ليسكر، يقول كلامًا غريبا فلا أفهمه ولولا ثلاث ولولا ثلاث...**).

مشيرًا إلى قول (طرفة بن العبد) في معلقته التي مطلعها:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

والتي يقول فيها:

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى لعمرك لم أحفل متى قام عودي
فمنهن سبقي العاذلات بشربة كميت متى تعل بالماء تزبد
وتقطير يوم الدجن والدجن معجب بهكنة تحت الخباء المعمد
وكري إذا نادى المضاف مجنبًا كسيد الفضى أي السورة المتورد

ومن خلال استدعاء رمز (طرفة بن العبد) الذي سار إلى حتفه غير عابئ بنصائح خاله (المتلمس) هل قصد (الهلالي) بذلك أن الشاعر في كل زمان ومكان يحمل موته على راحته؟ وأن الرسالة التي يحملها – رسالة الشاعر – يكمن فيها فناؤه كجزء من عبثية تراجيدية يحس بها؟

وبدلاً من أن يلقي الرسالة في اليم كما فعل (المتلمس) واجه الموقف بالسخرية: (**وكان يسائلني ما الحياة؟ فأصمت يقول امرأة وكأس نبيذ وقطع لذاكرة الموت باللذة الشاردة ويسألني ما المصير؟ فأصمت يقول حجر ويضحك يضحك**).

وقد كرر مفردة (يضحك) في نهايات عدد من المقاطع ليؤكد موقفه الساخر من الوجود.

وتبدو صلة (إسحاق الهلالي) بالتراث متينة عبر العديد من الإشارات بشكل غير مباشر في (هويت في جب مظلم) و(**ما عثرت على صوتي لأستجير بيوسف**)، فقد استعان بشظية من قصة النبي يوسف – عليه السلام – كما ورد ذكرها في القرآن الكريم، مستفيدًا منها كحجر في بناء كبير، وبذلك يعطي الرمز طراوة وأبعادًا معاصرة، وهكذا كان الحال مع سيرة (طرفة بن العبد) وامرئ القيس.

و لم تأت تسميات أقسام ديوانه اعتباطًا، ففي القسم الأول الذي أسماه (كائنات البيت) تتردد رموز عائلية (الأم، الشجرة، امرأة، عطر، السلم، الشاعر)، فالحقل الدلالي لهذه الرموز هو (البيت) بكائناته وتفاصيله، أما القسم الثاني الذي حمل عنوان (أطياف البيت) فهو ذهني تتصارع فيه الأخيلة والمشاعر داخل ذات الشاعر الملتهبة (علامات الشتات، اللغة المفقودة العين..)، فيما يشير عنوان القسم الثالث (من ذاكرة البيت) إلى العودة إلى الرموز التراثية، وقد جاءت قصائد هذا القسم موزونة على نمط شعر التفعيلة خلافًا لقصائد القسمين السابقين النثرية، انسجامًا مع ذاكرة البيت الشعري العربي، والذاكرة العربية التي تحتفي بالموسيقى، وبذلك يمنح الشاعر (إسحاق الهلالي) تجربته عمقًا وخصوبة.

- **قبل إغلاق الملف :**

يمكنني من خلال هذه القراءة السريعة لهذه المجاميع الثلاث أن أتلمس النواحي الفنية والجمالية والتي أوجزها بما يلي:

١. اللجوء للسيرة الذاتية وتفاصيل الطفولة لصد هجمات الواقع وتشكيل رؤيا يستطيع من خلالها الشاعر وضع حد لمعاناته اليومية.

٢. الاستفادة من معطيات البيئة والجغرافيا في زخرفة النص وتمثلها بشكل يجعل المكان العام مكانًا خاصما بالشاعر.

٣. استخدام لغة الحياة اليومية وضخها بهواء جديد في محاولة جادة لمنح المفردة الشعرية دلالات متعددة.

٤. استثمار طاقة المخيلة لإنتاج صور شعرية تخترق قشرة الواقع، وتؤسس عوالم من الكلمات عبر صيغ بلاغية حيوية.

٥. قراءة الرموز التراثية قراءة واعية لا من أجل استنساخه، بل الخروج به من المتحفية إلى استنشاق أوكسجين الحياة المعاصرة.

عبد الله الخليلي وجذور الحداثة الشعرية

في التجربة الكلاسيكية العُمانية

خلياني على عصارة حسي　　أحتسيها أنا وآنا أحسِّي
خلياني أذيب حبات قلبي　　بعقيق الدموع من ذوب نفسي

الشيخ عبد الله الخليلي

كلما قرأتُ قصيدة للشاعر الشيخ (عبد الله الخليلي) أشعر أنني أتلمس جذور الحداثة الشعرية في التجربة الكلاسيكية العمانية التي خرجت من جبته مثلما خرج (الجواهري) من جبة (محمد سعيد الحبوبي) و(حيدر الحلي) في العراق ليؤسس أفقًا جديدًا للقصيدة الكلاسيكية العربية في مطلع عشرينات القرن الماضي.

حيث استطاع (الخليلي) تجاوز ظروف نشأته التقليدية المؤطرة بالموروثات الشعرية المتوارثة، الجانحة إلى النظر في الموضوعات نظرة فقهية وتعليمية وإرشادية ضمن قوالب بلاغية تستقي دمها من شرايين الذاكرة الشعرية التقليدية، مهتديا بخطى شيخه الشاعر (أبو مسلم البهلاني ١٨٦٠ – ١٩٢٠) الذي بدأ به الشعر العماني الكلاسيكي الجديد، فكان شاعرًا لا ناظمًا ليس على مستوى انتقاء الألفاظ، وإنما قبل ذلك على مستوى اختيار زاوية الانطلاق ونقطة البدء وخارطة السير وأجنحة التصوير والتخييل، كما يقول الدكتور (أحمد درويش)، وسنرى أن (الخليلي) الذي حاول مثل (البهلاني) مغالبة طوفان الثقافة اللغوية الفقهية قد واصل ما بدأه (البهلاني) متقدمًا كثيرين تأثروا بـ(البهلاني) أمثال: (أبو سلام الكندي، عبد الرحمن بن ناصر الريامي، وسالم البهلاني وآخرين).

وهذا لا يعني أن (الخليلي) استطاع الانفلات تمامًا من تلك المهيمنات التي كانت سائدة وبشكل واضح في قصائد العديد من الشعراء التقليدين في السلطنة، لكنه انطلق بكل ما أوتي من موهبة وقدرة على التجاوز والتخطي متسلحًا بثقافة لغوية رصينة نهلت من معين التراث فتمكن من صياغة عالم شعري متميز.

وبرغم هيمنة الأطراف الكلاسيكية التقليدية على البناء الشعري الخليلي إلا أنه لم يغلق نوافذ قصيدته بوجه هواء الحداثة الشعرية التي ساير ركبها، فكتب قصيدة (التفعلية) بديوان (على ركاب الجمهور) مستفيدًا من تقنياتها الأسلوبية متيحة له فتح فضاءات تعبيرية جديدة محاولاً التخلص من قبضة الكلاسيكية كاسرًا قوالبها الجامدة التي ظلت مهيمنة على الشعر العماني فترات طويلة في عهود مختلفة، كعهد (اليعاربة) الذين تصدوا للاحتلال البرتغالي فنجحوا في توحيد القبائل العمانية، لكن دولتهم عانت من مشاكل داخلية انعكست على جوانب الحياة الثقافية والاجتماعية، فكان ظهور (أبي مسلم البهلاني) قد مهد الطريق ليمر موكب الشيخ (عبد الله الخليلي) مجللاً بهواء شعري جديد أزال الغبار الذي خلفته أطلال الذائقة الشعرية التقليدية، ليملأ رئتي القصيدة العمانية بأريج جديد ينشر العافية في أوصالها، ولتصبح قصيدته جسرًا بين من سبقوه ومن لحقوه من شعراء تأثروا بتجربته، كـ(عبدالله الطائي) الذي بدوره مهد لظهور جيل السبعينيات في السلطنة والذي يمثله: (سعيد الصقلاوي وذياب العامري وهلال العامري وسعيدة بنت خاطر الفارسي).

ومن ملامح نهضته الشعرية أنه تفاعل مع هموم عصره حيث ناقش العديد من القضايا الاجتماعية والقومية بروح مندمجة مع إيقاع العصر كقصيدته (الحضارة) التي شارك من خلالها في مسابقة نظمتها وزارة الإعلام (عام ١٩٧٦م)، وأحرز المرتبة الأولى فيها؛ وهي المسابقة الوحيدة التي اشترك بها في حياته كما أكد لي ولده أحمد الخليلي؛ والتي يقول في المقطع الأول منها:

عانق الروض يا نسيم عليلا وتدارك قلبًا هناك عليلا
وانثر الطل في الزهور ثغورا باسمات تراود التقبيلا
وافتح السمع من ضميرك إني سوف ألقي عليك قولاً ثقيلا

وهو يعد رائد الشعر المسرحي في السلطنة، بصورته الأولى العفوية كما نرى في مسرحية (جذيمة والأحداث) التي تستند على واقعة استقاها من عصر ما قبل الإسلام، وكما هو واضح يغلب على بنائها السرد القصصي، ويعود ذلك ربما لعدم وجود نموذج مسبق يبني على منواله مسرحيته، وتأثره بكتابة القصة والمقامة اللتين مارس كتابتهما أيضا:

ربَّة الملك هذه العير تسعى فانظريها قالت: بحق أروني
أحديدًا أم جندلا في مطاها حمَّلت أم أساورًا من طينِ
هكذا العقل والذكاء ولكن قدر الله واقع التكوينِ
فسرت صيحة فبادرت الزباء للسرب خوف شر المنونِ
فرأت عمروها وكان لديها السم في خاتم بنان اليمينِ
فرمته بثغرها ثم قالت وهي تقضي مقال حر رزينِ
بيدي لا بسيف عمرو سأقضي والكريم الأبي غير الهجينِ

ورغم أن لغته الشعرية في قصائده الأولى اتسمت بالجزالة معتمدًا على الذاكرة اللغوية الشعرية مما يضطر قارئه للجوء إلى القاموس، إلا أنه شيئًا فشيئًا أخذ يميل إلى اللغة اليومية البسيطة التراكيب العميقة الدلالات مستفيدًا من واحد من أهم انجازات القصيدة الحديثة

بين روحٍ وروح طاف كف المسيح
والمنى حضر والتهاني تلوح
فانتهز فرصة من زمانٍ شحيح

فجاءت قصيدته متدفقة بالحياة، تنساب بدون تكلف، تجعل السامع يطرب إلى إيقاعاتها العذبة وصورها الفنية المحتشدة بالأخيلة المعتمدة على التشبيه الخارج على حدود المنطق المألوفة، رغم أنها تستند أحيانًا على الرصيد المخزون في الذاكرة:

لهوتُ بشعرها الذهبي أعقده على شعري
وبتُ أطارح الأنغام بين الجسر والنهرِ
فلاحت لي زوارقها كموج البحر في البحرِ
كأن سلاسل الإبريز تربطها على الجسرِ
وتحسبني بساحتها خيالاً في الرؤى يسري

وتحركت قصائده على أكثر من محور اجتماعي ووطني وقومي وديني ووجداني، وأفاض في هذه الموضوعات منوعًا في التجارب التعبيرية، ففي المحور الاجتماعي كان (الخليلي) ملامسًا أعماق الواقع، مخترقًا قشرته ليكشف الكثير من عيوبه مفتخرًا بأمجاد الأسلاف:

بني عمنا إن كان للوم موضع ... فنحن وهل ما فات بالأمس راجع
حكمنا فلم نعدل وسسنا فلم نصب ... وطلنا فلم نحسن فساءت صنائع
فكان جزاء الفعل من نحو جنسه ... وزاد وأنمى حيث ما ثمَّ مانع

وفي المحور الوطني كان صوته يرتفع بالغناء لعمان مستنهضا همم أبنائه المتمسكين بقيم الإسلام الحنيف.

لهف نفسي ولو تلهفت عمري ... ما شفاني تلهفٌ وبكاء
يا عمان اسلكي سبيلك ما اسطعتِ ... فللدين بعدُ فيك بقاء

والتحمت نصوصه بالرحم القومي عبر أدق تعبير عن قضايا الأمة التي عانت من شتات واستعمار وتمزق، ففي قصيدته (نبأتا زنجبار) التي يقول في مطلعها الجميل:

خلياني على عصارة حسي　　أحتسيها أنا وآنا أحسِّي
خلياني أذيب حبات قلبي　　بعقيق الدموع من ذوب نفسي

إلى قوله:

إخوتي إخوتي أنومًا هنيئًا　　وعلى زنجبار أنياب فرسي
غادة تستباح جهراً وشيخٌ　　مستهانٌ وباسل تحت رمسِ

وفى المحور الديني كتب في الزهد والمواعظ الفقهية بروح جديدة، وفى المحور الوجداني تطرق إلى الغزل في أشف معانيه مستنبطًا أغوار الذات الإنسانية، فحملت قصائده بذور الرومانسية لتتطور هذه الإرهاصات على أيدي تلامذته وتصبح أشجارًا وارفة الظلال.

يا ساري البرق هذا الرَّوح والرُّوح　　فهل لديك لما أمطرت تلقيح
يا برق قف في ربيعي باكيًا فلقد　　تضاحكا لك في الروح والروح

وفي كل هذه المحاور وسواها من المعارضات الشعرية والمراثي والموشحات، كان (الخليلي) المعلم والمرشد الذي جعل للشعر رسالة تهدف إلى عظة الجمهور وتهذيب الناشئة، مركزًا على قيم الإسلام، بانيًا جسورًا مع الزمن استنادًا إلى رؤيته الدينية:

دع الدهر يخلو بأصحابه　　فما الضرب إلا لأضرابه
حياء فإن الحيا زينة　　تزين الفتي دون أترابه
وتقوى فمن يتق الله جـ　　ـلَّ فقد ولج الخير من بابه
وزهدًا فما الزهد غير العلى　　وحلمًا وإن مرّ في صابه

أما من الناحية الأسلوبية فقصيدة الخليلي، تميزت بقوة التراكيب استنادًا إلى ثقافته وثرائها اللغوي الذي جعله وأحدًا من أبرز شعراء المطولات، وتميزت قصيدته بولعه بالتشبيهات والاستعارات واعتماده على الأساليب البديعية كالجناس والطباق والتضاد:

إن الغني كريم النفس ذو شرفٍ إذا أقل وإن أثرى سرى بطلا

كأنه وهو في فقرٍ أخو سعة لا يهتك الستر عن عرضٍ له كملا

وإن ينل ثروةً لم يطغه بطر لكن يبدد فضل الوفر مبتذلا

وكانت هذه الأساليب سائدة ومقبولة على مستوى الجمهور، بل تعتبر من المعايير المهمة للحكم على جودة القصيدة وتمكن الشاعر منها.

إن (الخليلي) بما أضفاه على القصيدة الكلاسيكية العمانية من لمسات فنية ساهم في دفع الوعي الشعري للجيل اللاحق إلى الأمام مرتقيًا بذائقته، وبهذا احتل مكانة عالية في الشعر العماني، أكد عليها الكثير من الباحثين والدارسين.

(هذا الليل لي) للشاعر هلال الحجري:
خفقات ذاتية على نافذة نسر جريح

منذ العتبة الأولى، المفتاح الأول، لقراءة التجربة – العنوان – يقود الشاعر (هلال الحجري) في مجموعته الشعرية (هذا الليل لي) الصادرة عن مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان ضمن إصدارات مجلة نزوى، أقول يقود القارئ إلى عوالم الذات القصية الهائمة في طرقات الليل باحثة عن لحظة سكون وخلاص، فيخيل له – القارئ – أنه سوف يكون في رحلة ليلية جميلة بكل فتونها وجمالياتها ورومانسيتها، لكنه عندما يتوغل في بحر هذا الليل تعتريه الدهشة، فالشاعر يعلن على الغلاف الأخير:

(هذا الليل لي
ولن
يشاركني فيه أحد
غير
هذا النسر الجريح
الذي
يخفق بجوانحه بين رئتي)

فهو هنا يتوسد أوجاع قلبه الذي وصفه بالنسر الجريح وفق صيغة استعارية بلاغية، في توغله بذلك الليل، ومما يعزز هذا رسمه الكتابي للمقطع حيث أنه جاء مشحونًا بالدلالات، فقد وضع أداة النصب (لن)التي تستخدم لنفي المستقبل في سطر لا يشاركها

فيه سوى حرف العطف (الواو)، وبعد السطر الثالث جاءت أداة الاستثناء (غير) في سطر يحيط بها الفراغ منسجمًا مع إيقاع الليل الهادئ المستوحد الذي تتناثر فيه شظايا الذات في لحظة يكون فيها الكائن في حالة انسجام كلي مع الوجود معانقًا الكون. وهكذا فرش الشاعر أجزاء المقطع الذي يتألف من ستة عشر على سبعة أسطر، ولهذا الرقم – كما هو معروف – دلالة تتصل بالميثولوجيا الدينية والمعتقدات الشعبية، وفي السطر السادس يضع الاسم الموصول (الذي) في سطر واحد ليتيح مجالاً أوسع للصمت ليصل بالمتلقي إلى الجملة الفعلية (يخفق بجوانحه بين رئتي)، ليقفل المقطع بإشارة واضحة أراد بها أن يلخص للمتلقي ما بين دفتي مجموعته من أوجاع وآلام وجراح ينوي فتحها في هذا الليل الذي يعتصم خلاله بالحزن:

(في آخر الليل وحدي أنا
من يهوي على فراشه يتيما
كالرمح
اللهم أي شيء
أحشر فيه ضياعي هذا
ولو بحجم سرَة)

فلم يبق له سوى هذا الليل الذي لم يجد به سوى:

(كلاب تعوي تضورًا وجوعًا
وراهب يحذر الآخرة
وسكران يتقيأ في المرحاض
وأسرة
تتصار من عويل الشهوة
وغير ذلك كله
قمير في السماء

وشاعر في الأرض

يراهن كل منهما على انطفاء

الآخر).

فهل أراد بتصغير مفردة (قمر) إلى إحساس الشاعر بعظمته في ذلك الليل وضآلة كل ما حوله، بحيث إنه جعل نفسه في صراع معه، ومادام قد صغره لذا فإن الغلبة حتمًا ستكون له في ليله الشاسع الطويل:

(لن أقرأ عليك شيئًا

من قصائدي

هذا اليوم

كي تكشفي منها صهيل أنوثتك

بل

سأظل

طوال الليل

فاغرًا

عيني

صاكًا على أسناني

كالميت

أحصي بدموعي

ذرات الرمل

التي أودعتها تحت نهدك الأيسر

ذات

ليلة).

لكنه سرعان ما يستسلم مبكرًا لهذا العملاق الأسود ذلك لأن:

(**ما من شيء سيغريني**

بمقارعة هذا الليل

فلتذهب أيها العملاق الأسود

كيف لجسدي الضئيل أن يقاوم طغيانك

إني تركتك

للقوادين وزناة الليل)

ولهذا يعود يجالس نسره الجريح متسائلاً:

(**كل هذه الوليمة**

من النساء

أين منها صديقي الذي أعرفه جيدًا

قد احدودب عمره

حلمًا

بطيف امرأة

أو

فخذ دجاجة)

وفي هذا النص الباذخ بالحرمان – (بذخ أنثوي) – نجد أنه يختمه بسخرية مُرّة – والخطاب هنا لا يخرج عن الأنا والنسر الجريح صديق الشاعر في تلك المائدة الليلية – وهنا خرج الخطاب الشعري من الذات إلى الآخر ليعود ثانية إلى الذات، فهو يرى في حرمان صديقه مرآة لحرمانه وبالتالي يتوحد مع الصديق في جدلية شعرية عنوانها العزلة والشعور باللا جدوى:

(**لا مفر من الضياع**

كلما أتشبث

بخيط من خيوط اليقين

تدهسني خيول الفوضى

وعرباتها الفاشست

مخلفة أيامي

جثة

تنهبها العزلة وجلد الذات)..

وبسخريته التي تلازمه في خواتم نصوصه يرى أن صلعة شكسبير لم تعد كافية لأشرب فيها أنخاب عمري، هذه السخرية تأتي من شعور عارم باليأس:

(سأعض على يأسي

حتى تفيض الأحلام بين نواجذي

لكن قبل ذلك

ضميني بلا هوادة

أيتها الغفلة

واحتضني أيها الشرود الأبدي)..

هذا الشرود لن يجد له مأوى سوى في العزلة التي تحيط بالشاعر من كل جانب فلولاها:

(لما كتبت قصيدة

ولا بكى غريب

لولا العزلة

لما افترعت أنثى

ولا أنَ مراهق

لولا العزلة

لما اكتشفنا

هذا العوار الرهيب)..

ونلاحظ كثرة لجوء الشاعر إلى تقنية التكرار في بناء النص الشعري من أجل تلازم وحداته، محاولاً خلق إيقاع داخلي، وهذا ما يبدو واضحًا في نصوص أخرى، منوعًا على التكرار، فمن تكرار الجملة كما في (لولا العزلة) إلى تكرار المفردة كما في نص (وداعًا) حيث يكرر مفردة (وداعًا) سبع مرات، إحالة أخرى إلى الدلالة الرمزية لهذا الرقم المقدس:

(لن أكون سهلاً ومجانيًا
وداعًا
أيتها السفينة الضائعة
وداعًا
أيها الربان المغفل
وداعًا
يا كبرياء المتنبي
وداعًا
يا جنون نيتشة
وداعًا يا أحلام جيفارا).

وقد يلجأ إلى التكرار لتقوية المعنى في نصوص موزونة كما في نص (أغنية لسيدة الرمل) الذي جاء على تفعيلة المتقارب – فعولن فعولن فعولن فعولن – حيث يكرر مفردة (صلاة) خمس مرات:

(صلاة
لكل المرايا التي جرحتنا من الحب حتى الحنين
صلاة
من المهد حتى اليقين

صلاة

لكل الخطايا وكل الخطأ

صلاة

لكل السواد بعينيك).

وكما نلاحظ فإن الشاعر يعمد إلى وضع المفردة التي يكررها في سطر واحد ليشتغل على الإيقاع البصري أيضًا، وهو اشتغال يحرص عليه الشاعر في نصوص أخرى، ففي نص (رسائل إلى امرأة العاشرة والنصف ليلاً) يورد في المقطع الثالث جملة شعرية هي (**الطوفان قادم من جديد**) ثم يعمد إلى تجزئتها إلى الشكل التالي:

(**الطوفان**

قادم

من جديد

لا أريد

أن أموت

غريقًا بدموعي

وأحلام اليقظة).

موليًا الجانب البصري عناية تتعاضد مع استخدامه لتقنية التكرار في تأكيد المعنى وشحن الجملة بطاقة دلالية تشير إلى يقينيته من هذه النبوءة، وهذا الخطر المحدق الذي يجد فيه الشاعر خلاصًا:

(**وحين يختفي**

من يعينني

على استواء عزلتي النيئة؟

و... من قال ان الحياة بغيضة؟

قولوا لحشرات العالم

أن تمنحني

أهابها الذي تطرحه سدى

من الممكن

أن أتشبث به

ولو لحظة واحدة)

هذه اللحظة هي كل ما يملكه الشاعر من تفاؤل في هذه العتمة – (تفاؤل) – محاولاً عدم إطلاق العنان لتفاؤله وأحلامه، ففي لحظة انطفاء يبدو مازوشيًا مستمتعًا بعذاباته متلذذًا بالألم:

(آه ما ألذ الألم

وسط زحام المرضى والمشوهين

ألم لذيذ

يدغدغ عظامي كالكهرباء)

بل إنه يطلب مزيدًا من الألم مصرًا على البقاء في المكان معانقًا التاريخ وجبال عمان وصحراء سرايا الفتح الأول مؤكدًا:

(لن أرحل

مزيدًا من الحزن أيتها الأم

لن أرحل حتى

تسيل عظامي على جبالك

وأحدًا تلو الآخر)

ويظل مصرًا على البقاء، وفي لحظات الأسى يستنجد بكائنات الليل، بالسفن الغرقى الضائعة في المتاهات، بالصمت المقدس سائرًا في طريق العودة للتاريخ ورموزه كـ(مالك بن فهم) و(جيفارا) و(ابن خلدون) و(أبي نؤاس) ليقدم قراءة جديدة حين يخاطب أبا نواس:

(من المعبد إلى المشرب

أما تتريث

حتى يجف الوضوء من على جبهتك؟

كالدمعة على الخد

كنقطة الحياء

على جبهة العذراء

تقودني خطوتاي

إليه

دون أن أدري).

وهنا لابد أن نشير إلى لغة الشاعر البعيدة عن الصياغات البلاغية التقليدية والجزالة اللفظية التي تجر الشاعر إلى صياغات مكررة ضمن قوالب جاهزة ومعان مستهلكة، فاللغة لدى الشاعر (هلال الحجري) فيها الكثير من الألفة والحميمة والبساطة في التناول، فهو يتناولها من الطريق كما يتناول المبدع المعاني على حد رأي الجاحظ في (البيان والتبيين)، لهذا جاءت لغته هادئة انسيابية منسجمة مع رؤاه الشعرية، إنها لغة لا تحيلك إلى نصوص أخرى، بل تعيدك مباشرة إلى الواقع لترى كيف استطاع التقاط هذه المفردات وشحنها بمصل الشعر:

(ألف سلام يا جيفارا

أيها الكومينداان

الذي مازالت قبعته العسكرية

عالقة

في غصن سنديانة عملاقة

من غابات بوليفيا

لتسقط على جمجمة مجنونة

لثائر قادم).

وقد يستخدم (الحجري) أحيانًا مفردات ليست شعرية بل هي أقرب للمصطلح السياسي، لكنه يصيغها بقالب شعري كقوله:

(**سجالات الاستشراق**
وصراعات الثقافة)

لكننا لو قرأنا المقطع ضمن السياق العام للنص فإن النتيجة ستكون مختلفة بالتأكيد:

(**فجأة... وكالإلهام**
إذا بسيل من الأطفال
وفي عيونهم المدورة الصغيرة
جرفوني بعيدًا
عن حمى الأحقاد
التي زرعتها في قلبي
سجالات الاستشراق
وصراعات الثقافة)

أو قوله في نص (لذة):

(**فتصحو**
من غيبوبة استعبدتك فيها سياط المعرفة)

إن مجموعة (هذا الليل لي) تضع اسم الشاعر (هلال الحجري) في قلب التجربة الشعرية العمانية الجديدة التي تتسم بالمغايرة على صعيد اللغة، بناء ورؤى شعرية، من خلال التقاط التفاصيل اليومية، والنظر إلى الموجودات منطلقًا من الذات إلى العالم الخارجي من زاوية نظر مختلفة.

عندما يضيء وهج الماضي نوافذ الحاضر
قراءة في (وحيداً كقبر أبي) للشاعر حسن المطروشي

يشكل التراث، شعرًا ونثرًا وأحداثًا ، مصدرًا ثريًا للعديد من الشعراء المعاصرين خصوصًا في منطقة الخليج الذين ظلوا محافظين على صلتهم العميقة بهذا التراث، حريصين على استمرارها، رغم أنهم فتحوا رئاتهم لهواء الحداثة الشعرية بحذر وهدوء، وقد انعكست هذه العلاقة على نتاجاتهم الشعرية، والشاعر (حسن المطروشي) واحد من هؤلاء الشعراء الذين نشم حين نقرأ قصائده عبق التراث، و(المطروشي) الذي بدأ شاعرًا تقليديًا؛ كسواه في سنوات التكوين والتشكل، أصدر قبل سنوات عديدة ديوانه (فاطمة) تلاه بـ(قسم)، ورغم احتفاء القراء والباحثين به كالدكتور (أحمد كشك) والشاعرة (سعيدة بنت خاطر الفارسي)، إلا انه كان يعرف أن درب الشعر طويل، ولابد لسالكه أن يجتهد ويثابر، فظل يشتغل على نصه بأناة وصبر مستفيدًا من ملاحظات النقاد الذين فحصوا ديوانه البكر.

وكانت مجموعته الثالثة (وحيدًا كقبر أبي) التي صدرت في مسقط عام ٢٠٠٤ م نقلة مهمة على صعيد الإنجاز، حيث أشارت إلى تجربة ناضجة متقدمة على مجموعته الثانية (قسم) بما يؤكد أن الشاعر وجد طريقه الخاصة بعد بحث واشتغال واطلاع على إنجازات القصيدة العربية المعاصرة.

ورغم أنه ظل في مغامرته الشكلية حذرًا ، فلم يكتب قصيدة النثر، وظلت قصيدته منضبطة الإيقاع حريصًا عليه، وخلال ذلك لم ينقطع عن كتابة الشعر على الطريقة العربية السائدة محاولاً كسر البناءات التقليدية لهذه القصيدة من خلال مدها بصياغات

جديدة وتراكيب مبتكرة، في موجة بدت سائدة في نصوص العديد من الشعراء الخليجيين الذين خرجوا للقصيدة الحديثة من رحم القصيدة العمودية.

واللافت في تجربة المطروشي متانة نسجه اللغوي، وذلك لأنه قدم إلى القصيدة الحديثة من بطون كتب التراث التي صقلت جملته الشعرية، وألقت على صياغاته بظلالها، بل أحيانًا تشعر أنه يعيش في الصحراء، مستوحدًا ، بعيدًا عن تفاصيل حياتنا المعاصرة.

(**تكلمتُ باسمكِ في المهد أغنيةً**
عند بابِ المتاهةِ،
لم تقترحني على الفلواتِ سوى إبل الظاعنين،
وعُلِّمتُ في منطق الطيرِ
أن دمي ليس إلاكِ أنتِ وهذا الشغفْ).

ولعل للغة القرآن الكريم أقوى هذه الظلال، فـ(المطروشي) الذي حفظ معظم أجزاء القران الكريم بوقت مبكر من حياته ظل مسحورًا بسراجه اللغوي المشع، وقوة تراكيبه اللفظية، فتمثل هذه الأبنية واللغة في نصوصه الشعرية عبر العديد من الانزياحات كقوله (**إنهم فتيةٌ آمنوا بالقناديلِ**)، وقوله (**حتى إذا الليلُ جَنَّ عليه رأى كوكبًا**)، وكقوله (**حاصرتهم ظلال التواريخ كي يرحلوا، وأضلهم السامريُّ**).

وفي المقطع المذكور أتى في الكلمتين الأخيرتين بآية تناولت جانبًا من قصة النبي موسى عليه السلام حين ترك قومه، وغالبًا مايبدأ نصوصه بمثل هذه الجمل المشعة جريًا على عادة الشعراء القدماء الذين يعتنون أيما عناية بمطالع قصائدهم، حيث إنه يفتتح قصيدته (بيْنَهما برزخٌ) بقوله:

(**ويلتحمُ الشاطآنِ**
فَعذْبٌ فراتٌ
و مِلح أجاجٌ

وبينهما برزخٌ من بياضِ الحنينْ
ويرجفُ سِدْرُ الطفولة فيَّ
وبَحَّارةٌ من قديمٍ يجيئونَ
يُلْقونَ (يامالهم) في أقاصي الهُجوعِ
وأنت على ورقي تكبرينْ
بماذا يذَكِّرك النخلُ.. هذا الحزينْ؟
" توحَّد بذاتي
هنا تُسكبُ العبراتُ " تقولينَ،
حتى تيقنتُ أني كبرتُ
كبرتُ على شُبهةِ الموتِ
حين تمرَّد في كفني آخرُ الميتينْ)

ويهيمن على (المطروشي) الشعور بالوحدة والعزلة متمثلاً هزائمه التي لا يعرف أين يُلقيها، يقول في قصيدته (وحيدًا.. كقبرِ أبي):

(بلا شجرٍ أو حَمائم
وحيدًا كقبر أبي
تتقاسمني الليلَ عينان نضَّاختانِ
ويهتفُ بي ناسِكُ الرملِ
"يا حاديَ العيسِ عرِّج..."
ولكنني حائرٌ،
أين ألقي بهذي الهزائمْ؟)

و(المطروشي) يكثر من طرح الأسئلة المغلقة، والسؤال هنا ليس بابًا للمعرفة، بل هو باب لسؤال آخر أكثر غموضًا محاولاً إظهار حيرته وقلقه وهو يفسح للفراشات دربًا إلى الحقل، وقد تحمل مفردة (الفراشات) دلالة إلى المرأة التي تظل حلمًا ويظل باحثًا عن الجمال المطلق في عالم يهيمن عليه الغزاة:

(لأيِّ الغزاةْ ثراني أنضِّدُ عرشًا؟
وأعلمُ بدءًا بأنَ الغُزاةَ إذا دخلوا قريةً أيقظوها
لأيِّ الفراشاتِ أفسحْتُ دربًا إلى الحقلِ
ثم بكيتُ . بكيتُ زهاءَ رحيلٍ؟
لأيِّ النوارسِ عاصرتُ ليلَ الحروبِ
وعطرتُ تلكَ الغمائمْ؟)

ويبحث (المطروشي) عميقًا في مجاهيل التراث لاستخراج كنوزه، واكتشاف الجديد الذي يضيفه هو إلى قصيدة مبتعدًا عن الرموز الواضحة والمستهلكة، وقد كان له عدة اكتشافات لرموز وشخصيات تاريخية هامة، قام المطروشي باستحضارها ونفض الغبار عنها، مبتكرًا بذلك قصائد تضاف إلى رصيده الإبداعي كقصيدة (من مذكرات الملك حسان بن تبع) التي فاز بها بالمركز الأول في مهرجان الشعر العماني الثاني، وفي هذا السياق تأتي قصيدة (نشيج أمام نافذة ابن مقلة)، حيث نرى (المطروشي) يوظف شخصية (ابن مقلة) ذلك المبدع العربي الذي تمثل حياته مشهد المأساة التي يعيشها المبدع في كل زمان ومكان أمام صراع الواقع، والوشاة، والسلطة، وغير ذلك من الأبعاد الدرامية والتراجيدية التي استخرجها (المطروشي) من حواريته مع شخصية (ابن مقلة) الذي قيل أنه استوزر ثلاثًا، وقطعت أطرافه ثلاثًا، و سافر من داره ثلاثًا، و دفن بعد موته ثلاثًا.

وحين يقف (المطروشي) أمام نافذةِ (ابنِ مُقْلة) الذي يستأنف حواريته بهذا السؤال الذي لا تنقصه المأساة و السخرية:

(مَنْ ذلكَ المتصاعدُ الأبديُّ
في شغفِ الغناءِ
محاذيا للتسمياتِ وللنخيلْ؟

المطمئنُّ على مدى جُرْحَين

من لغةِ المَراثي

والرياحُ غُدوّها شَهْرٌ إلى الجسَدِ النحيلْ)

وهنا نرى (المطروشي) يعود لمخزونه المعرفي التراثي، لاسيما القرآن الكريم إذ تأتي عبارة (والرياح غدوها شهر) فيها تناص مع آية قرآنية وردت في سياق الحديث عن داود عليه السلام، وفي موضع آخر من القصيدة يعرج (المطروشي) على التراث الشعري العربي فيوظف جملة من معلقة امرئ القيس فيقول:

(هي آخرُ اللحظاتِ شاسعةً تمرُّ

وأنتَ مُغتبط بعزلتك الكثيفةِ

في استلابكَ

في نَشيدك "أيها الليلُ الطويلُ إلا انجلي")

لكن ليل امرئ القيس لا يستجيب لندائه، فهذه الأسئلة تقود إلى عتمة تقود إلى عتمة أكبر كعتمة الوجود، ومن خلال تلك العتمة تبدو له الرؤيا واضحة حين تتجلى فيها وجوه المهمشين والبسطاء والجوعى والمشردين في هذه الحياة، فلا يجد المطروشي شيئًا أبلغ من القرآن الكريم للتعبير عن حجم الألم وتصوير المأساة التي تكتنف واقع هذه الفئات المسحوقة في الحياة، فيستعير (المطروشي) عبارة (أحاط بهم سرادقها) وهي العبارة التي وردت في سور (الكهف) تصف أحوال الجحيم وأصحابها، فتتبدى حياة هؤلاء البؤساء في هذه الحياة أشبه بواقع الجحيم الأخروي وما فيه من البشاعة والألم:

(كم يدَّعونَ،

وما سوى الرؤيا أحاط بهم سُرادقها،

وأنا قدْ نمرُّ بهم مرور العائدينَ منَ الجنازةِ،

مُثقلي الأكتافِ مما لمْ تقُلْه الأضرحةْ)

ومن درس الهجرة يستحضر مشهد الحمامة الهادئة عند باب الغار حين رست النوارسَ في مَرفأ القلبِ، وتتجلى اشتغالات (المطروشي) على موضوع التراث بوضوح ودقة في هذه القصيدة التي بدأت من عنوانها (هجرة)، ثم توالت الاشتغالات في ثنايا النص المترع بالمرموزات الدينية والتراثية ذات الدلالات المبتكرة:

(ما ليلةُ القدرِ؟
كانَ حمامكِ يهدلُ في مدخلِ الغارِ
حتى دنا مطلعُ الفجرِ،
ثم تساءلتُ:
هل بلغتْ هجرتي سدرةَ المُنتهى؟
كانت ظباؤكِ مَذعورةً.. يا لها).

ومن خلل هذه العتمة تشرق الشمس في عين مسقط فيكتملُ الوردُ في الاتكاءْ، فما يبقى على الشاعر سوى أن يمعن في (رزحةِ) الريحِ، إذ تُلْقي العصافيرُ فوق شفاهه عناقيدَ رغبتِها في البكاءْ، ونص (المطروشي) مثقل بالإشارات التاريخية والأغاني الشعبية التي قد تحتشد كلها في نص واحد كما في قصيدته (شروق) حيث يقول:

(خارجًا عن مداراتِ وهْمِ الفصولْ
تَمَثَّلَ حينئذٍ ما يشيعُ الضياءُ
على خصرِ آلهةِ الحبِّ (فينوسَ)
غنّى بما أسْعَفَتْه بديهتُه القروية
"يا مركب الهند.. يا ليتني كنت..."
لكنَّ كوكبَه – هكذا – مالَ نحْو الأفولْ
فلما رأى الشمسَ بازغةً
فضَّ ثاني وجوهِ البراءةِ،
ثم مضى في سراديبِ غيْبَتِه
قاصداً وجْهَةَ الانطفاءْ).

وفي الكثير من صياغاته ونسيجه الشعري يبقى يدور في فلك التاريخ مستدعيًا لحظاته المشرقة من خلال رموزه التي أصبحت جزءًا من الثقافة الشعبية للعامة، مستحضرًا أناشيدهم وأغانيهم التراثية التي تزخر بها البيئة العمانية والخليجية والتي أصبحت تشكل جزءًا من تكوين الذاكرة الجمعية لأهل هذه المنطقة، وكما في النص السابق (شروق) نقرأ ذلك في القصيدة التالية التي حملت عنوان (يترك البحر قصدًا) وهي قصيدة مطعمة بالمفردة القرآنية إلى جوار الأغنية التراثية وغير ذلك من الاشتغالات الإبداعية لدى (المطروشي):

(عائدًا يجهشُ وجْدًا
"يا عليْ صوَّتْ بالصوت الرفيعْ"
يا عليٌّ قد بلغتُ الآنَ أعلى فِطْرتي طميًا،
وهذي سبأ تجتاز في قِطْعٍ من الليل نهايات الصقيعْ
ها أنا غادرْتُها قَصْدا منايَ الغيمِ وحدي،
كيفما صادفَ أن أحصي الشواطئ
في كلا الحالين سيانَ:
شواظٌ من نحاسٍ،
أو دمٌ مشتعلٌ في صدرِ ظامئْ
قد تركت البحر رهوًا،
وعلى كفي النهاياتُ وتاريخُ الموانئ).

لقد أكد (المطروشي) عبر هذه المجموعة أن التراث بحر زاخر وغني بعطاءاته التي من شأنها أن ترفد القصيدة الحديثة بمدد لا ينضب فيما لو أحسن التعامل مع المنجز التراثي فأمسك في مجموعته (وحيدًا كقبر أبي) بصوته الشعري بعد بحث طويل في دروب القصيدة، فتفرد في المشهد العماني بهذا النفس الشعري بمرتكزاته اللغوية النابعة من معين التراث.

إصغاء لنبض التجربة الشعرية العُمانية الشابة

يبقى الشعر القارة المجهولة التي تصل إليها عبر قوارب الكلمات، عبر سنين من الإبحار بمواجهة الأعاصير وغضب السماوات الملبدة بالعواصف متحملين كل ما يصادفنا من كوارث، بحثًا عن لذة الاكتشاف الكامنة في جسد النص الشعري وعندما لا نجد تلك اللذة نشعر بمرارة الخيبة، لكننا سرعان ما نتوق لإبحار جديد، ويكون الإبحار أكثر إغراءً لو أشارت البوصلة إلى عالم متوج بزهرة الإبداع الشاب، حيث تتخذ المغامرة أشكالاً متعددة تجعل قطوف اللذة دانية لكل سالكي طرق الجمال.

وهكذا رأيت نفسي مغمورًا بهذه اللذة محفوفًا بأحد عشر نصًا شعرًا لأحد عشر شاعرًا ينتمون إلى جيل التسعينيات الشعري في السلطنة، هذا الجيل الذي رضع لبن النهضة الحديثة في السلطنة، وتفاعل مع معطياتها الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، ووجد الآفاق مفتوحة أمامه للتعبير عما يجيش في دواخله الغائرة وهو يقف على أرضية صلبة تعبق منها رائحة التاريخ الموشومة بأمجاد الأسلاف، ويفتح عينيه جيدًا ليقرأ الحاضر ويرسم آفاقا مستقبلية مشرقة عبر كتابة نصوص شعرية فيها الكثير من الدهشة والإبهار.

إن الالتصاق المباشر بالتراث ومحاولة إيجاد علاقة جيدة معه من قبل شعراء سمة واضحة تمد ظلالها على معظم نتاجات هذا الجيل الذي افتتن بهذا الإرث، فحاول أن ينسج مادته الشعرية وفق قوالبه الشكلية، لذلك ليس من الغريب أن تكون الغلبة للقصائد العمودية في النصوص الأحد عشر.

هذه التجارب تستنفر أقصى طاقات التخييل عبر تراكيب لغوية وصور فنية تستمد وهجها من شريان الحياة اليومية المعاصرة دون إحداث قطعية مع الموروث التاريخي الذي يشكل قاسمًا مشتركًا يجمع كل التجارب على مختلف أشكال التعبير الشعري، لمتانة جسد هذا الموروث وثقله وضغطه على وجدان الشاعر العماني وجملته الشعرية.

في نبوءة زرقاء اليمامة يرسم الشاعر (حسن المطروشي) أفقًا وعينين مفقوأتين ممزقة النحر حبلى بذات الندوب التي ورثتها على تركة الجسد المخملي، ليكسر الحقيقة التاريخية المسلم بها والتي ذكرها المسعودي في مروج الذهب بحدة بصر زرقاء اليمامة، هذه الحدة التي جعلت قومها يسخرون من نبوءتها عندما أشارت إلى اقتراب غابة من الأشجار.

(مبشرةً أن زحفًا سيقتلع الحصن
مكتسحًا كبرياء السدود)

لتواصل قرع نبوءتها الباكرة، هذه النبوءة ستصبح في نص (المطروشي) وبالاً عليها، ذلك لأنها لم تكن مُحَذِّرَة بل مُبَشِّرَة، باحثة عن خلاص يشبه خلاص الذين كانوا ينتظرون البرابرة في قصيدة (كافافي) (بانتظار البرابرة)، حيث وجدوا فيهم نوعًا من الحل لأزماتهم اليومية، وبذلك حور (المطروشي) الواقعة التاريخية، فبنى نصًا مغايرًا مثقلاً بالدلالات معمِّقًا مأساة زرقاء اليمامة التي بنى عليها نص آخر هو (من مذكرات الملك حسان بن تبع)، هنالك زرقاء اليمامة لم تزل مكبلة يحضى مرور البيارق، حيث تصبح أسيرة تبصرها للواقع ونظرتها الحادة للمستقبل في جزاؤها أن يفقأ الجلادون عينيها كما نرى في قصيدته (نبوءة زرقاء اليمامة).

ويستثمر الشاعر (خميس الهنائي) جانبًا من قصة سيدنا موسى عليه السلام في قصيدته (حزينًا يفرح) ضمن سياقها المعروف مسقطًا من خلال هذا السرد مكابداته الذاتية، حيث يقول مخاطبًا (شعيب) الذي رأى فيه رمزًا للطمأنينة:

(أتاك مرتجفًا موسى على قدر
يسعى يذود عصاه كل منسرح
دثره زوجة من احدى بناتك لا
تبخل ولم تحت سقف الوعد واسترح).

فالشاعر الذي تمخص في وجدانه الموت عندما "تخمر الحلم في رأس الزمان" يجد خلاصة في المدن البعيدة حيث يصبح شعيب وطنًا لهدأته.

وينشر الحلم الرومانسي ظلاله على عدد من النصوص الشعرية عبر لغة متدفقة مشحونة بالعواطف الإنسانية لينشد أصحاب النصوص (للهفة البكر المفقودة) والأمل الضائع حيث يبث (جمال الصقري) في قصيدته (حنين عفوًا) التي يبدأها بسيل من الأسئلة عن موعد للقاء محبوبته لكنه سرعان ما يطلق صرخة يطلب منها الخروج من عالمه المهشم ما دام هذا الحب لن يحقق له السمو الذي ينشده:

(فلتخرجي من عالمي منبوذة
ولترحلي فالحب مجددًا وارتقاء
هذا أنا فتأمليني تائها
ما عدت أحلم أو يساورني الرجاء).

أما صوت الشاعر (يوسف الشحي) فيأتي مخدرًا (لحجج الظلام) التي وجد نفسه في صراع معها بعد رحيل التي كانت مصباحًا في ليلة متسائلاً:

(أبعدك أبتغي دربًا ذليلاً
وغيرك أرتضى مجدًا أثيلاً؟)

ولغة الخطاب المباشرة هذه نراها شائعة في عدد من نصوص الشباب في تجاربهم الأولى لكنهم مع تطور أدواتهم الشعرية ونضجهم الفني يلجأون إلى الرمز، والمهارات اللغوية

كما نرى في قصيدة الشاعر أحمد العبري "رتق من الحب والأسى" الذي اعتاد على رسم مشهده الشعري عبر تراكم الصور الفنية، والتراكيب التي يذيبها في مصهره الفني ليصوغ من هذه الفسيفساء نصوصًا شعريةَ فيها الكثير من الغموض، والدهشة، وهو لا يتردد باستخدام مفردةٍ يأتي بها من القاموس ليعيد إليها الحياة عبر سياقٍ شعريٍ جديد.

(وكنتُ في لجَّة الأحباب ذا سفن
واليوم غارت مياه اليم بي غسقا
حتى توسدت جمر البين ملتحفًا
عباءةُ النفي وسط الريح محترقا).

بينما يلاعب الشاعر (خالد بن ناصر الحوسني) ظله الموشّى بدمع الغروب متذكرًا زقزقات السواقي مبحرًا فوق ريح الجنوب عارضًا جراحاته، وأحاسيسه الطاحنة بالغربة متكئًا على ظله الذي شهد ذوبان حديث الغرام في قصيدته (غريب) التي تعطي مؤشرًا لبداية شاعرٍ نتظر منه المزيد.

إن ارتفاع النبرة الرومانسية في النصوص الأربعة تعكس استغراق الشعراء بعوالَم يشيدونها في خيالاتهم ليجعلوا غياب الحبيبة رمزًا لهيمان أرواحهم في عوالمهم الذاتية ضمن عرضٍ فيه الكثير من البوح المباشر.

وتختلف لغة الخطاب الشعري في نصين لـ(بدرية الوهيبي)، و(سميرة الخروصي) هما (انكسار)، و(فيض)، ولا تكمن بؤرة المخالفة في التخلي عن الموسيقى الخارجية، بل تتعدى إلى طريقة الأداء الشعري التي تعتمد على رسم الصور الفنية ضمن تشكيل جمالي يقوم على جمع شظايا، وتفاصيل واقعٍ يسكن في المخيلة من أجل عكس نظرة جديدة إلى الموجودات، ولأن الفراشات تومئ للجسد بالغياب؛ تجد الشاعرة بدرية نفسها وحيدة مثل ورقة تشهق في شهوة الحرف تراقب اخضرار الجرح معلنة:

(لستُ البحر.. أنا الزبد
الذي يتسرب في جسد القواقع
لا تروق له الأجساد الأخرى
كالنرد يدوخ ويدوخ
حتى يستقر على ضلع أخير)

وتصف (سميرة الخروصي) أحزان الميتين وهي تطوف في الديجور متعقبة أكثر من صدى يتردد بين المقابر، لكن كثافة الرؤيا الشعرية تتركز في المقطع الأول من قصيدتها حيث تقول:

(لو أني ولدت قبلي
لأفرغت جيوب الشمس
من آثامها
لخلعت من الليل قدسيته الأزلية)

بينما نرى تشظي لغة الشاعرة تتفرع رؤاها في المقاطع الأخرى بشكل يعتمد على استطالات الجملة الشعرية، ومن جراء ذلك تتبدد طاقة الشاعرة، ويضعف وهج الجمرة التي أمسكت بها في المقطع الأول.

ويشغل الهم الوطني القومي ثلاثة نصوص هي (ثنائية المجد) لـ(سعيد المكتومي)، و(الشاطئ المهجور) لـ(هاشمية الموسوي)، و(بغداد) لـ(مريم الساعدي)، وقد جاءت هذه النصوص لتؤكد التحام الشعراء العمانيين الشباب بقضايا الأمة المصيرية، وتفاعلهم مع الأحداث الراهنة، والمتغيرات على الخريطة السياسية العربية ليعلن الشاعر العماني انتماءه للواقع، واقترابه من نبض هموم الإنسان العربي الذي يعيش مرحلة صعبة في تاريخ الأمة.

فالشاعرة (هاشمية الموسوي) ترمز للزمن العربي الراهن بـ(الشاطئ المهجور) لتدين الصمت العربي إزاء عذابات الطفلة العراقية (مريم)، إذ هز انكسار نظرة الحياة بعينيها وجدان الشاعرة الباحثة في حنين المطر الذي توج الليل قلادة عن الأمير المخملي متأملة أن ينهي عذابات (مريم) لتكون رمزًا لأمة مريضة ينهش دمها الخذلان، وتتحسر الشاعرة (مريم الساعدي) في قصيدها (بغداد) وهي تقف على أنقاض دولة يعرب المتآكلة لتشهد هديد الجراح المتوالية المنسية، وترى في بغداد وجعًا أدمى قصائدها، ومدها المنكوبة.

ومن لغة الألم، والانكسار ينقلنا الشاعر (سعيد المكتومي) إلى لغة الزهو، والرفعة في قصيدته (ثنائية المجد) متغنيًا عبر لسان مغرد بالحضارة الشماء، والمجد المنيف الذي:

(يباركه الشعب الأبي مجددًا
له العهد في عصريه صار أسعدًا)

فيرسم صورة مشرقة للنهوض العربي الجديد عبر لغة خطاب شعري مباشر هي القاسم المشترك في النصوص الثلاثة، رغم أن البعض بذل مجهودًا في تجنب الوقوع في فخ التسطيح عند تناول الموضوعات الوطنية والقومية، والواضح أن ضغط الفكرة يساهم بشكل كبير في إخلال طرفي المعادلة الشعرية التي يقف على طرفها الآخر الجانب الفني والجمالي، وبهذا الصدد يقول الشاعر (أودن): إذا سألت الشاعر الشاب لماذا تريد أن تكتب شعرًا؟ فإذا أجابك: لدي أشياء هامة أريد أن أقولها... فهو ليس بشاعر.
وإن قال: أريد أن أتعرف على الكلمات، وأصغي لما تقول... يصبح شاعرًا.
ذلك لأن الشعر برأيه شظية رمزية قادرة وحدها على اختراق سماكة الوجدان، والسقوط في قاع الشعور.
فهل استطاعت نصوص الشعراء أن تخترق سماكة الوجدان في طريقها لملامسة الشعور؟

هذا ما حاولنا الإجابة عنه عبر هذه القراءة.

(الهيولى) لزهران القاسمي : اكتمال الدائرة

عبر نصٍ طويلٍ مؤلفٍ من مقاطع عديدةٍ يدون الشاعر (زهران القاسمي) قراءته في الذات، والوجود، والتاريخ في نصه (الهيولى) الصادر عن دار الفرقد بدمشق ليكون إصداره الثاني، وكان قد أصدر عام ٢٠٠٧ مجموعته الشعرية الأولى (أمسكنا الوعل من قرونه) عن دار الانتشار العربي- بيروت، بالتعاون مع النادي الثقافي.

في نصه الجديد يبدو القاسمي ممسكًا بخيوط اللعبة الشعرية بشكل أقوى فهو يجعل من (الهيولى)، - اللفظة اليونانية - بؤرة محورية منها تتفرع رؤى، وصور، وأخيلة، تكون مفردة (الهيولى) هي الخيط الذي يلضم خرزه ضمن بناءٍ هارمونيٍ منسجمٍ، ومتداخل الأجزاء، لكن (الهيولى) كمفردةٍ، تبقى هي السراج الذي يسير على ضوء هديه المتلقي مبددًا خوفه من المجهول، مخففًا عليه – المتلقي - ثقل عتمة إبحاره في ظلمات اللاشعور دون أن يتعبه حضورها المتواصل. وقد تتكرر مفردة (الهيولى) في الصفحة الواحدة أكثر من مرة، بل إنه يجعل من (الهيولى) نقطة البداية وخاتمتها لأن الهيولى ليست موتًا، ولا حياة كما يقول، بل إن:

(الهيولى
هي تأخير قبلة
على شفة الحبيب
هي اكتمال الدائرة
لكنها لا تعود معنا
إلى نقطة البداية)

فتكون الحجر الذي يبني بواسطته معماره الشعري منطلقًا من مادة الكون الأولى، وفي البدء كانت الكلمة فتكون (الهيولى) مادة الكون الأولى معادلاً للكلمة التي هي مادة الشاعر الأولى، منها ينطلق، وبها يسبح في فضاءات الجمال، وحين يفرغ (القاسمي) (الهيولى) من خواصها الكيمائية ليخرج بمركب شعري جديد يكون قد ركب متن المغامرة، فيقدم عدة تعريفات لهيولاه، وهي بالتأكيد ليست هيولى الفلاسفة القدماء، إنها هيولى شعرية:

(الهيولى
ليست سديمًا
هي صورة الأمس
ساطعة بين قوسين من خشبٍ عتيق
وبرقٌ يطعن نهد امرأة
الهيولى
مخبأ
معبأ بمادته
الهيولى
سكين تقطع المشهد نصفين
فيطفر سائل لزج
كل صباح
تسحب الهيولى الشمس
من قرنها
لتسحق الزهرة الغافية)

وفي ثنايا هذه التعريفات تتناسل الصور، وتتحرك المخيلة لتلج مناطق عميقة في اللاشعور يغير من صيغة الخطاب فيتجه للهيولى مخاطبًا إياها:

(هيييييه أيتها الهيولى

لا مكان لك إلاك

ولا اسم إلا ما سميت به نفسك)

ذلك لأن الهيولى التي ترتدي ثوب معشوقة تحب عشاقها:

(لكنها تعبر عن حبها

باللعنة التي.....

تلاحقهم إلى الأبد

موصومين بوجوههم الشبحية)

فهي الحبيبة التي يدون الشاعر سيرتها، وهي الوجود الذي تغلفه الأسرار، والدهشة التي تتملك الشاعر، وهو يقرأ سطور هذا الكون من خلال مادته الأولى:

(كان الكون بلا ملامح

كنت شبحًا

ودخلت عالمك

لم يكن لي صوت

فصرت أغنيتي

لم يكن لي ضوء

لم يكن لدي ظل

وها أنا شجرة وارفة الظلال)

وينوع (القاسمي) في صيغة خطابه الشعري فمن التكرار كون التكرار من عناصر النص الحديث الذي يصنع من خلاله الشاعر موسيقى تعوض عن الإيقاع الخارجي، ينتقل إلى عنصر السرد لإثراء النص، وتقوية البناء الفني لجعله أكثر تماسكًا:

(قالت الهيولى للدرب : كن متاهة
وللمتاهة : كوني حبلاً
وللحبل
كن أفعى
وأبق سري ملتفًا في داخلك)

ويصبح راويًا حين يقول:

(كلما أطلقنا رصاصة نحو الأفق
يساقط شلال من الهيولى
في الاحتراق
تتصاعد الهيولى دخانًا
ويا.. لجمال خصرها
هل سبق لأحدكم أن راقص الهيولى؟)

ويواصل نثر أسئلته الساخرة محاولاً أن يجعل من الهيولى كائنًا يشارك الكائنات فراغها المطلق:

(هل تود أن تعرف
أين تذهب الهيولى في عطلاتها؟)

وهو سؤال صادم، ومحير ويجيب عن سؤاله بسخرية مقابلة، ومهارة، ومكر:

(إنها تقضيها مع الخزاف
هي تحب أن ترى قلبها أحيانًا
جرة ماء)

لكنه يكتشف في النهاية أنها ليست سوى طفلة في إشارة إلى طفولة الأشياء بمعناها الوجودي، والفلسفي:

(من يدرك
أنه يرتب كلماته المبعثرة
ليلتقيك
من يستمع إلى جوقة العشق
وهي تشعل أغانيها في قلبه
أيتها الطفلة
أيتها الهيولى)

وتتجلى لغة (القاسمي) التي تميزت بالكثافة، والاقتصاد، ومجانبة الترهل اللغوي في بناء الجملة الشعرية حيث جاءت، هذه اللغة، مختزلة عميقة متعددة الدلالات، ويقف في أحيانٍ كثيرةٍ عند مرسى لغة المتصوفة فيكرر الحروف، والألفاظ، ويقلب الجمل، والمفردات محاولاً الاستفادة من بناء الجمل في تراث المتصوفة من أجل خلق لغة لها محمولاتٍ رمزيةٍ تنطوي على الكثير من الأسرار:

(أخيرًا وجدتني
كنت أبحث عن لغة
أو كف تقودني إليّ
أدرك تمامًا أنني لا أدركني
فكيف سأدركك
أنا الهيولى فيك
وأنت الهيولى فيّ
ولن نحيط بها أبدًا)

ويجعل (القاسمي) بناء نصه دائريًا اعتمادًا على المقاطع، قد يتألف المقطع الواحد من سطرين يفرد لهما صفحةً من كتابه المؤلف من ثلاثة و تسعين صفحة من القطع المتوسط مستثمرًا المساحة البيضاء لإعطاء المتلقي فسحة للتأمل:

(ما أروعك

نغتسل بأمطارك).

أو ثلاثة أسطر، أو أكثر، وقد يشغل مساحة صفحتين (كما في ص ٦٧، و٦٨)، وكأنه ممثل يلقي دوره على خشبة المسرح، وللقاسمي تجارب في السينما ممثلاً، يختتم نصه بقوله:

(سأترككم الآن في رعاية الهيولى

لكن

إنْ مررتم ذات يوم

بعجوز تبيع حاجياتها

من الجوع، والفقر

فلا تنظروا إلى عينيها

ففيهما

تغرق الهيولى

في نومها الأبدي

نومها

الذي لن ينفتح ثانيةً

إلا

على عصفور دامع العينين

ينام في بئر الهيولى العميق).

إن (القاسمي) بـ(الهيولى) دخل مغامرة كتابة النص الطويل الذي يتألف من أجزاء صغيرة تتنامى، وهي مغامرة تحتاج إلى نفس شعري، وثراء لغوي، وقدرة على القبض على خيوط اللعبة الشعرية، فأي تراخ منه يعني فلتان هذه الخيوط، وتحطم العمود الفقري للنص لتشكل عالم نصه.

أبدية مشردة على خطوط التحولات

(يجب على الشاعر أن يصبح هو نفسه العالم، وأن ينقب عن جميع الأشياء في أعماقه، وفي الطبيعة التي يرتبط بها ارتباطًا حميمًا)

ريلكه

(فيما تتمرغ الأبدية

يمارس الظفر شغبه

الآن)

نسرين البوسعيدي

عندما يخرج صوت (نسرين البوسعيدي) من معطفه معلنًا، ولادة شاعرة تحاول مقارعة العالم بالكلمات النابتة في روحها المحلقة في آفاق واقعٍ ينهار تحت ضربات حروفها غير عابئةٍ بجروحها الخضراء المسفوحة على بساط تعبها فارشةً (دمعها على أرجوان الشوارع) لتنفخ الحياة في جسد الصوت القتيل تكون قد خطت أبجديتها محاولة العثور على نبرتها المميزة ضمن ضجة الأصوات الجديدة متسلحة بمخيلة ثرية، ونظرة ثاقبة في الوجود عبر لغة مكثفة قادرة على صهر العالم المحيط، وإذابة الأزمنة لصنع عجينة الكلمات التي تشكل منها عالمها الجديد مؤكدةً على ضرورة أن يصبح هو العالم الحقيقي، وما عداه محض وهم وافتراء، إنها تشعر أن العالم محاط بالتباس كبير؛ لذلك

يجب على كل إنسان يعيش في زاوية منه أن يصحح نظرته القديمة، وأن ينظر إلى موقعه من خلال عالمها الافتراضي، وبذلك تحدث في وجدانه هزة تجعله مشدودًا إلى عالم أكثر احتدامًا، وأكثر صخبًا، خصوصًا أن ماهية الشعر الحقيقية - كما أشار الدكتور (باسل الشيخلي) - "لا تقوم في التدفق التلقائي للأحاسيس، والعواطف، وإنما من خلال مجموعة مدهشة من النشاطات البشرية العلوية التي تجعل الموجودات معروفة من جديد من حيث الوجود المجازي الذي هو لعبة الأدب".

ولذلك يحس قارئ نصوص (نسرين البوسعيدي) أنه مشدود إلى واقعٍ آخر، يتناغم معه، ويعيش أزماته التي هي جزء من أزمة إنسان يعيش في لُجَّة هذا الوجود، حيث سؤال الموت يحيط به من كل جهة، واختلال القوانين التي تسير الأشياء، وانسحاق الإنسان تحت عجلة الحياة اليومية، وصراعاته بحثًا عن معنى لوجوده المضطرب المشوب بالكثير من الالتباسات التي تحط من قيمته، وكذلك بحثًا "عن وجودٍ أخر، وكينونةٍ جديدةٍ" كما تقول الشاعرة في حوارٍ صحفيٍ، محددةً نظرتها للشعر بأنه "كائن حي يمشي على خطوط التحولات"، هذا الكائن يجعلها تغيب بحثًا عن غرس الارتواء - كما تضيف - باحثة عن أجنحة تسافر بهما إلى محيطات الشعر العميقة.

هذا التوهان، والتماهي الكامل مع عالم القصيدة، والسير الحثيث في دروبه الوعرة يعتبر من أهم مميزات تجربة (نسرين البوسعيدي) التي استطاعت في مجموعتها هذه (تشرد الأبدية) أن تلفت الأنظار إلى عالمها الشعري المؤسَّس على مخيلة خصبة قادرة على إذابة المحسوسات التي ضجرت الشاعرة من عاديتها، ورتابتها فأدخلتها في مصهرها الشعري لتعيد سبكها، والشعر - حسب هيدغر - "تأسيسٌ للوجود بواسطة اللغة".

ويقوم عالمها أيضًا على امتلاكها طاقة ترميز، مستفيدة من التراث الأسطوري لتأسيس رؤية جمالية:

(تأتي عينا ميدوزا على قبة الوقت

دهرًا

تخرج في الليل فراشات حزني

مضاءةً

فيما أقول لأفروديت

أن تمنحني بعض وهجها الذي

ينفتح كالنوافذ بين خطوةٍ

وشجرٍ أخضر

ولفينوس بعض صباح الحب).

وعندما تستعير رمز سندريلا في (مدائن الريح) التي أهدتها إلى سندريلا لتضع مفتاحًا في يد المتلقي من خارج متن النص كموجهٍ له من أجل ولوج عالمه، فإنها لا تأخذ من الحكاية المعروفة سوى مفردة واحدة هي (الحذاء) التي ترد مرة واحدة في بيت واحد تقول فيه:

(وبعدما سقط الحذاء

فاجأتك مرارة الأحداق المشرعة).

مكتفية بهذه الشظية الرمزية التي تجعلها أساسًا تبني عليه أركان عالمها رابطة هذا الرمز بآفاق التجربة الإنسانية واصفةً إياها بـ(وجع الذين نسجوا لغة الحصار)، لتختتم نشيدها الذي حمل طعم مرارة الأحداق المشرعة موجهةً خطابها إليها:

(لستِ في رماد الكون

سوى لحظة خرساء انتعلت

مدائن الريح

لتأتي).

وكما هو واضح من المقاطع التي ذكرتها ضمن السياق فإن نبرة الحزن تسيطر على المناخ الشعري لـ (نسرين البوسعيدي) في (تشرد الأبدية)، عبر العديد من الصور المتلاحقة:

(الخريف المبكر يخفق فوق القرى ويعدو صامتًا
المسافة المسفوحة في الغيمة تبتلع
عناقيد العاصفة
الضوء الأسود يعترض المسيرة النقية
كطائر طواه الماء
المطر في الخارج يهطل في
شباكٍ معتمةٍ
ماسات الثلج الأزرق استحالت حدوات
الجياد الطارقة في السماء
المسافرون يجرُّون وراءهم
قطار المحال)

هذا الحزن الذي بات يتهدل من وعائها الشعري لا يتأتى من هموم سطحية عابرة، بل من تمازج مع نظام الكون، وعذابات الكائنات التي تشارك الإنسان رحلة الشقاء على وجه البسيطة، ففي (ابتعاثٌ آخرٌ للموت) تتكرر مفردة (الموت) لكي تشكل القاسم المشترك الأعظم للعديد من نصوص المجموعة، بل لا تكاد تخلو قصيدة من هذه المفردة:

(أيها الصمت المعتق
أنا لم أمت
فالموت يحيا داخلي
على رصيف وجع
ربما للموت ابتعاثٌ آخر
وأنفاسٌ تشيع طقوسًا
باتجاه التيه)

هذا التضاد في (الموت يحيا داخلي) صنع مفارقةً تُقوي الشعور بالموت لا تنفيه كما ذكرت في البيت السابق له (أنا لم أمت)، لترسم مشهدًا فيه الكثير من السخرية المعجونة بالمرارة التي تفرض هيمنتها على جو النص بدءًا من العنوان، وليس انتهاءً بآخر مقطعٍ فيه:

(انحني للتراب كذنب لا ينضب
لا ذريعة لي
ولا سقف)

مرورًا بالمقطع الثالث الذي برعت في رسم مشهدٍ خارجي لحالة الحزن التي تعيشها في سعيها للبحث عن معادلٍ موضوعيٍ لأحزانها:

(الأسماك تموت
عاريةً
في الثالثة ذعرًا
بعد منتصف
الصمت
تستعيد قمصانها
وأشياء أخرى
تطأ مقهى
الموت الآخر
تلقي أمسيةً ضوئيةً
على رصيفٍ يحتضر)

وعندما تمطر سماؤها فإنها تمطر ضفادع فزعةً غير مكتفية بخيبتها بنزول الضفادع بدلاً من المطر بل إنها ـ هذه الضفادع ـ كانت فزعة، لتعمق الإحساس بالخيبة، والخذلان، فالطائر الذي يحط على نافذتها، مغردًا:

(يطير حيث لا زمان، ولا مكان

يصيبه الوجل

ويعود بلا

أجنحة)

وعبر هذه المشاهد السوداوية للوجود تعلق لوحة لحزن امراةٍ مسافرةٍ "في زرقة بلا لون" تتأمل المدى، وانكساراته منتظرةً "عصافير لا تجيء" لا لترسم هذه اللوحة بل إنها تقول:

(أخدشُ لوحةَ الحزن

وأهربُ للصدأ)

لذلك تحاول أن تتمرد على كل ما هو عادي ومألوف من خلال خدوشاتها الضوئية على جدار اللغة، مفجرةً طاقاتها التعبيرية الكامنة داخل نسيجها الصوتي والجمالي، معلنةً تعبها من صفحة الحزن القديمة راسمةً مسافة الحلم/مسافة الرؤية، لهذا فإنها لا تترك الدائرة مغلقةً أمام المتلقي بل تنفره من واقعه المتردي عبر تكثيف عتمة هذا الواقع لتسحبه إلى عالمها الجميل، وعلى النقيض من زرقاء اليمامة تبصر (نسرين) بثقب الحائط (طير الجنة يسبح بكرات الضوء) مستغرقة في حلمٍ يتشظى، وتؤكد هذا في قصيدتها (أسمى الأشياء وجعي) فالخوف من المستقبل المظلم يجعلها تبحث عن مأوى آمن لأحلامها المكسرة، ولن تجد سوى التمترس خلف حائط الذاكرة المليئة بالشروخ، وهنا تخرج (نسرين) المتلقي من عتمةٍ لتلقيه في عتمةٍ أخرى تعتيمًا للمشهد، لكنها سرعان ما تلقي إليه طوق النجاة بانطلاق صوت يتحدى انغلاق السكون، ويرعد، وهكذا تسرف في السوداوية لكي تفتح نافذةً لكي يتبعها المتلقي، وهي تسير في دهاليز عالمها الشعري.

ولا أعني هنا أن القصيدة لدى (نسرين البوسعيدي) تتوقف عن حدود التفكير دون العناية بالصياغة الجمالية، فتراكيبها الشعرية مترعة بالدلالات، وصورها فيها الكثير من الطراوة التي تستقي وهجها من مخيلةٍ جامحةٍ تتراسل فيها الحواس:

(للقصيدة ذاكرة مزدحمة كشلال

من العصافير

تلوح بنعومة على الريح

وبأحشائي صحراء تجهض فوق الأرصفة الكسلى

ضجيج الأمس

من حضن الأسى تتساقط

الأشرعة المجنحة

والهواء الأزرق يمد ذراعه، وينهمر

على الخاصرة

تحترق الفرحة على الإسفلت).

مكثرة من حرف العطف (الواو)، والتشبيه بـ (الكاف)، ففي قصيدة (عينا ميدوزا) وحدها ترد هذه الصيغة ست مرات بل إن الشاعرة لم تتورع من التشبيه بـ (الكاف) في بيتين متتالين:

(ترتعش القصيدة كهرة في مساءات باردة

وكالجواد الجامح تصهل في

حقل السماء).

وتتكرر الظاهرة نفسها في قصيدتها (لأنني امرأة) بقولها:

(لأنني جسد الزمن الراكض إلى هاوية الجرح

كالطلقة لا رجعة فيها

كشجر ناضج بالعناء المبلل).

والمتعارف عليه بلاغيًا أن أضعف أنواع التشبيه: هو ذلك التشبيه الذي تذكر فيه الأركان الأربعة: المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه، ويسميه بعض البلاغيين

ومنهم (أبو هلال العسكري) في (الصناعتين) و(عبد القاهر الجرجاني) في (أسرار البلاغة) بالتشبيه المبتذل، وأرفعها، وأعلاها هو التشبيه البليغ، الذي تحذف منه الأداة ووجه الشبه عند ذاك يقترب من الاستعارة، فعدم ذكر أدوات التشبيه أقوى بلاغيًا من ذكرها، فكيف يكون الحال مع تكرار حرف التشبيه الـ (الكاف)، وبهذا الشكل دون ضرورة؟

ورغم أن الشاعرة متمكنة من السيطرة على ضبط الإيقاع الداخلي لنصها الشعري إلا أن بعض خيوطها تنفلت أحيانًا ضمن استطالات يجعل نصها خاضعا للغة السرد، ويصبح بإمكانها أن تحذف العديد من الجمل دون أن يؤثر على نسيج النص كما في المقطع الأول من قصيدتها (جراحاتٍ بيضاء) و(أثر الخاسرين) وأرى أن (نسرين البوسعيدي) تبرع في النصوص المؤلفة من المقاطع القصيرة كما في (أسمى الأشياء وجعي) و(ابتعاثٌ آخر للموت)، ويتعب صوتها الشعري كلما امتدت القصيدة، وذلك لأنها تحافظ على النص بصيغة كتابته الأولى دون أن تعطي النص فرصة النمو عبر المراجعة بسبب خضوعها وقت الكتابة لضغط التجربة، وألمها، إلا أن الشاعر كلما تقدم في التجربة كلما تمكن من السيطرة على أدواته، وبالتالي تحسين أدائه الفني.

و(نسرين البوسعيدى) تسعى جاهدةً، وبروحٍ واثقةٍ السير على طريق جلجلة القصيدة قابضة على جمرتها بنشوة، وعناد الروح الخلاقة، الموهوبة، المبدعة، حاملةً تاج انتصارها على الرتابة، والألم عبر تأسيس عالمها المترع بالضوء، والصلوات.

مقدمة لمجموعة (تشرد الأبدية) لنسرين البوسعيدي — مطبعة النهضة مسقط ٢٠٠٢

عندما تكون القصيدة مثل طيران الطيور

ظل المعنى العادي، المألوف، مهيمنًا على النص الشعري العربي زمنًا طويلاً حتى جاءت الحداثة الشعرية العربية لتقصيه ففتحت أفقًا جديدًا في الشعرية العربية، يتداخل فيه الشكل مع المحتوى، ويذوبان معًا في عالم النص الشعري، والمعنى هو حسب النظرية الفكرية: "ما يستقر في الذهن من فكرة ".

بينما ترى نظرية أخرى: " أن معنى الجملة يتولد من الموقف، وما يعقب ذلك من استجابة لدى المتلقي، فالمعنى يكون ذهنيًا، والاستجابةُ لفظيةً".

إذن لا شيء يخلو من المعنى لكن الكيفية التي يطرح من خلالها المعنى هي التي توضح الفرق بين الشاعر الجيد وسواه.

وقد شغلت هذه القضية النقاد العرب القدامى، فها هو (عبد القاهر الجرجاني) في كتابه (أسرار البلاغة) يتحدث عن طبقات المعنى، فمعنى المعنى يحاكي البعيد الأشمل للوجود خارج ثقل الأشياء، والمعنى الأول يخالف العرف، وهو عادي، والمعنى الثاني فيه صورة فنية بلاغية، والمعنى الثالث هو المعنى المستتر خلف النص، ومن خلاله نقرأ موقف الشاعر من الوجود.

ومعظم كتابات الصوفيين يندرج تحت الصنف الأخير من المعاني ففي التراث الذي خلفوه ترد الكثير من الإشارات التي تؤكد على الفرق بين المعاني الظاهرة، والمستترة من ذلك نقرأ " الله الله في ألفاظ ترد على ألسنتنا لا نريد بها معانيها الظاهرة، وإنما نريد بها ما خفي منها واستتر".

فإلى أي حدٍ استطاعت نصوص الشعراء الشباب أن تحرك بحيرة المعاني، وتستنبط منها غير المألوف لتقدم لنا المدهش من القول ليذوب المحتوى، والشكل في بوتقة القصيدة؟

مشكلة الشعراء الشباب أن المحتوى يستهلك كل طاقتهم الإبداعية حتى إذا ما تم لهم اعتقدوا أنهم أنجزوا معظم العملية الإبداعية بينما في الحقيقة إنهم لم ينجزوا شيئًا سوى عثورهم على المحرك، والمشغل لطاقاتهم، ويكون العمل الأكبر ما يزال في طي الغيب، ويأتي دور المهارات التي سيعمل بها ذلك المحرك، وهو يسير في أرضية المخيلة التي بها يتسع الكون، والأحلام وكل شيء يغدو أكبر من حجمه المألوف، وهذا فعل إبداعي بحد ذاته.

يقول (ماكلش) في (فن الشعر): "على القصيدة أن لا تعني بل أن تكون"

وكينونة القصيدة تتجسد في كونها:

(صريحة، وصماء
على القصيدة أن تكون
مثل فاكهة كروية
خرساء
مثل ميدالية قديمة على الإبهام
صامتة مثل مجاهرة حب
مثل طيران الطيور
بلا حراك في الزمن
عليها أن تكون
كما يبزغ القمر
تغادر كما يترك القمر
أشجار الليل المتشابكة غصنًا بعد غصن
كما يغادر القمر بعد الشتاء
أن تكون معادلةً لـ: اللاحقيقة
على الرغم من تاريخ الأسى).

لقد جاءت بعض النصوص لتعيد إلينا معادلاتٍ رياضيةٍ، فعلى صعيد البناء اللغوي تظل اللغة التقليدية مهيمنةً حيث يندر وجود مغامرةٍ لغويةٍ، واللغة أهم وسيلةٍ من وسائل الشاعر. يقول (رولان بارت):"إن اللغة موجودة في العالم على الأرصفة، فوق الأشجار، وبين ممرات البنايات، في المقاهي، كما في المكتبات، لكنها لن تكون شيئًا ذا شأنٍ إلا عندما يأتي مبدع متفرغ لإعادة العلاقات بين كل هذه الأشياء بصيغة جديدة".

والصيغ الجديدة التي أشار إليها (بارت) لا تعني التراكيب الغريبة المعقدة البناء بل الكلمات البسيطة التي منها صنع (حمزاتوف) أروع الأشعار كما "تصنع من الطين العادي أروع الجرار" على حد قوله.

سؤالٌ آخر دار في رأسي بعد أن انتهيت من قراءة النصوص المشاركة في هذه التظاهرة الأدبية، لماذا تغنّي التجربة الشعرية العربية الحديثة بوادٍ، ويغني الشعراء الشباب المشاركون في هذا الملتقى بوادٍ آخر؟

هل أطروحات الحداثة الشعرية لم تجد لها صدى في نفوسهم فأداروا لها ظهور قصائدهم التي ما تزال تثقل أجنحتها التصاقهم بالذات والوجدان فكأنهم بعيدون كل البعد عن هذه الطروحات، إذا كانوا اطّلعوا عليها، ولم ترُق لهم، فهذا ناجم عن قراءةٍ سطحيةٍ لها أما إذا كانوا لم يطلعوا عليها فالمصيبة أعظم!

لقد قطعت التجربة الشعرية العمانية شوطًا في كتابة النص الجديد الموارى بالرؤى متسلحةً بجسارةٍ لغوية وقدرةٍ عميقةٍ على النفاذ إلى جوهر الأشياء لعقد حوارٍ مع المكان بكل تجلياته، والزمان بكل جموحه، وحضوره الكثيف في الأشياء المحيطة. لكن الخطاب الشعري الذي وصلني من نصوص الشباب منقطع تمامًا عن منجزات القصيدة العمانية الحديثة، إنه لا يخرج عن النبرة الرومانسية التي سادت في الشعر العربي خلال حقبة خمسينيات القرن الماضي، إيقاعًا ولغةً وصورًا، وحتى الاستفادات من الموروث التاريخي، والأسطوري التي وردت في نصوص عدد من الشباب (عشتار ـ كلكامش ـ هولاكو ـ

بابل) ظلت عائمةً على سطوح النص، و لم تنفذ إلى جوهر أزمات هذه الرموز، رغم أن أصحابها من الشعراء بذلوا جهدًا في استدعائها للحاضر، ووفقوا في استدعاء رموزٍ أخرى كـ (امرؤ القيس، والخنساء).

لاحظت أيضًا غلبة شعر التفعيلة، فمن بين سبعة عشر نصًا جاءت ثلاثة نصوص على الطريقة الكلاسيكية، وشبه غياب تام لقصيدة النثر، إذ شارك نص واحد كان أقرب إلى الخاطرة الشعرية لافتقاره إلى البناء الداخلي الذي لابد منه من أجل لمِّ مفاصل النص وفقَ نسقٍ إيقاعيّ.

أما عن المحتوى، فمعظم النصوص دارت في فلك الذات، فكانت عبارةً عن نفثاتٍ، وجدانيةٍ ترتفع فيها النبرة الذاتية عبر بناءاتٍ لغويةٍ مكرورةٍ، وصياغاتٍ تقليديةٍ، وكنت أتساءل: أين الشعراء من قضايا الوجود؟ أين التحامهم بهموم الإنسان الأزلية؟
ومن البديهي أن تفتقر نصوص بمثل هذا المحتوى إلى طرح الأسئلة لتقدم إجابات جاهزة على المستوى الموسيقي، فالشعراء يركزون على الأوزان ذات الترددات الإيقاعية العالية التي ترتفع فيها نبرة الخطابية بما يتوافق مع الغنائية التي امتد ظلها على الكثير من النصوص، ومن خلال هذه القراءة الموسيقية للنصوص لاحظت أن الشباب كتبوا على خمسة بحور فقط هي: الوافر، والمتدارك، والكامل، والمتقارب، والرمل، وهذا يعني عدم وجود تنوع إيقاعي، وثراء موسيقي، ولاحظت كثرة الاستطالات في الجمل الشعرية حيث الفضفضة اللغوية، فبعض الشعراء ينقادون وراء إغراء الجمل الشعرية، والموسيقى. كما لاحظت تفاوتًا بين المستويات، فبعض الشعراء لهم تجربة جيدة ومشاركات عديد، وهناك أسماء نسمعها للمرة الأولى، وقد شكلت حضورًا جميلاً.

ورقة قدمها الكاتب في الجلسة النقدية المصاحبة لفعاليات الملتقى الأدبي العاشر الذي أقيم في صحار بسلطنة عمان للفترة ١-٧/ ٨ /٢٠٠٤

(علي المخمري) يلقي أسئلة الحياة، والموت في (غيابات الجب)

مثلما نثر على رؤوسنا أسئلة الطفولة في ديوانه الأول (الخطوة الأولى لاجتياز قماطي) من خلال استرجاع العديد من المشاهد الأولى حيث الدهشة، والافتتان، والنيران التي تلهب الجبين تحت ضحكات الأبالسة في ليل البؤس، يطل علينا الشاعر (علي المخمري) بأسئلة الحياة والموت في خطوته الشعرية الثانية (غيابات الجب) ديوانه الجديد الصادر عن دار المدى بدمشق، الذي ضم إحدى وستين قصيدة على امتداد ستٍ وسبعين صفحة من القطع المتوسط، ومقاربة العددين لبعضهما يعني أن قصائد الديوان قصيرة قد يصل بعضها إلى بعض كلمات كما في قصيدته (طرد) التي تتألف من ثلاث كلمات فقط هي (**الأرض تدفعني خارجها**).

لكن قدرة الشاعر على التكثيف تضاعفت لتبلغ أعلى درجاتها، ويدعم ذلك هيمان الشاعر بالفراغات والبياض، وليس أدل على ذلك من مد الكلمات الثلاثة أرجلها على بساط صفحة كاملة ليترك للمتلقي مساحة من التأمل، حيث تغدو الورقة فضاءً مفتوحًا لاحتمالات الشاعر العديدة الذي طردته الأرض خارجها فيلجأ إلى البياض لينوب عنه في التعبير عن حالة النفي التي يعيشها، وهنا يشهر البياض أسئلته التي يعجز عنها الكلام، ويكون لأسئلة الصمت وقعٌ مؤثرٌ على المتلقي.

كذلك يلجأ في تعميق رؤاه إلى لغة التكرار، ففي قصيدته (طيران) يقول:

(**هذا الأزيز في جمجمتها**

أزيز...

أزيز..

أزيز..

كيف نطبق عليه قاعدةُ الطيران

ونحلق؟)

فتكرار مفردة (أزيز) يؤكد لنا قسوة الواقع الذي يحيط بالشاعر الهائم بالصمت لدرجة الهروب إلى الفضاء الخارجي، لكن (أزيز) الماضي وأحداثه الساخنة، و(أزيز) المحركات، و(أزيز) الروح كلها تضغط على ذاكرة الشاعر، فتفسد عليه لذة التحليق في عوالم الخيال، وعندما يرسم خارطةً بحريةً يجد أنه بلا جهةٍ تعميقًا لإحساسه بالاغتراب، والغياب، فهو يقول:

(أندلقُ في سباقات الزمن الطويلة

المنذورةُ للفراغ، والغياب

في حين أنني أذوق مرارات

سفر راكبي

وعندما تصل سلسلة خطواتي

أكتشف اللا شيء

فأطويها من جديد)

وتبلغ المرارة درجة عالية من السخرية، والعبثية، والإحساس باللاجدوى من خلال رسم صورة فيها الكثير من القسوة، والألم في قصيدته الجميلة (الحياة) التي يقول فيها:

(حياتك علكة

تلتصق في مشوار حذاءٍ

قد تشهد أحداثًا كثيرةً

لكن كل ما تتمنى أن يكون هذا الحذاء

عالي الجودة

حتى الأثر من معه في المزبلة

بعد فترة وجيزة)

ففي هذه القصيدة التي تفوح من أردافها رائحة ماغوطية يكثف (المخمري) نظرة سوداء للوجود عن طريق التقاط مشهدٍ يوميٍ عابرٍ سرعان ما يؤسس عليه عالمًا شعريًا ساخرًا يعكس خواء الأيام التي يزرع فيها أحلامه على قمة سنامٍ فارغٍ، حيث لا يتبين ملامحه التي يبحث عنها في صفحة النهر لكن الآخرين:

(يرمون الأحجار

فأتوزع دوائر تتباعد

إلى أن تنتهي على الحوافا)

ويواصل رسم صوره الساخرة عندما يجمع همومه المتناثرة، ويضعها على ظهر جمل لأمر يمثله في اجتماع هيئة الكواكب المتحدة في حلم لا تفك رموزه إلا بمسمار صدئ، وبداءة تحاول سرقة برج بيزا المائل، لكن هذا الجمل يراه ضائعًا في خرائط المدن يخون الصحراء، ويهجرها ليقف عند إشارات المرور هذا الجمل ليس إلا أنا الشاعر المنفلتة خارجه في عملية اقتسام ذاتي، فيرى أن خطواته في المدينة ضائعة مثل خطوات ذلك الجمل الذي هجر امتداد الصحراء.

هنا تبدو أسئلة الشاعر أكثر قسوةً، فهو ما يزال متشبثًا بالمكان الأول، وإذا كان قد قطع خطوته الأولى داخل الزمان في مجموعة الشعرية الأولى، فها هو يقطع خطوته الثانية داخل المكان في مجموعته (غيابات الجب) التي تعمقت فيها نظرته للمحيط الخارجي، واتسعت رؤاه، وتشظت أسئلته، وأصبحت لغته الشعرية تكتفي بالإشارة عند وصفها للمشهد ليواصل الشاعر (علي المخمري) مشواره الشعري بتميزٍ واضحٍ، وفرادةٍ تجعله واحدًا من أصغر الأصوات الشعرية الجديدة في الساحة الثقافية العُمانية.

(كائنات الظهيرة) لعوض اللويهي:
الطفولة ملاذًا آمنًا من انقلابات المجاز

ابتداءً بالإهداء يضعنا الشاعر (عوض اللويهي) بمجموعته الشعرية الأولى (كائنات الظهيرة) في قلب الطفولة مستعيرًا من عوالمها الدهشة الأولى التي تمثل قاسمًا مشتركًا أعظمًا بينه وبينها، فالمجموعة الصادرة عن وزارة التراث والثقافة يهديها إلى ابنته (إيلاف) موضحا: "بلثغتك الطفولية البريئة قلتِ لي مرة: جرحني الدم، أهديكِ قصائدي مخافة انقلاب المجاز".

هذا المفتتح يلخص قلق الشاعر من انقلابات مجازات الواقع المر الذي يواجهه في صحراء أيامه، حيث الوقت خلق من خزف في لحظات الانكسار فلم يجد سوى الاحتماء بالطفولة، ملاذه الآمن وحصنه الأخير، حيث البراءة، والعذوبة. ففي نصه (أطفال) يقول:

(الأطفال ينكمشون
داخل أسنانهم اللبنية
مبللين قاماتهم
بأوراق الموز
باكين من قطط المشيئة السوداء
الأطفال يبكون
من أمهات يتوحشن في آخر الليل
رتبوا عظامهم تحت جلد البلاستيك، وناموا

العصافير تطرق حناجرهم

بمطرقة الماء

الأطفال يعودون إلى أحضان أمهاتهم

تاركين أسماءهم

خلفهم

وأجفانهم المخيطة

بفراشات صراخهم

غارقة في حليب البياض)

وهكذا يغرق (اللويهي) في عوالم الطفولة التي يرى أنها عوالم هشةٌ سرعان ما تنهار في عالمٍ تسيطر عليه قطط المشيئة السوداء، والظلام، فهذا الطفل القادم من الصحراء كان مبتهجًا بالخيول التي تتحرك بالكهرباء كما يقول:

(تدور بي الآلة المبهجة

وأنا ثابت

فوق ظهر الحديد)

لكن فجأة تتوقف ويفيق الشاعر من حلمه، فهذه الخيول ليست سوى أوهامٍ صنعتها مخيلة الشاعر التي تقوده للتأويل الذي قد ينكسر قليلاً بالنسيان:

(عندما ينعس القلب

يخرج كفّاك

من زحمة المستحيل

يرسمان

الصبي الصغير

صاعدًا

نحو غافته

في أعالي الصدى، والعطش)

في نصه (كائنات الظهيرة) الذي حملت المجموعة عنوانه يقدم ثلاثة عشر مقطعًا قصيرًا لحالات يلتقطها الشاعر من الطريق، وكلها يجمعها خيطُ مفردةُ (الظهيرة) بشكلٍ مباشرٍ، ومرةً واحدةً ذُكرت بشكل غير مباشر:

(الإطارات تغازل
الإسفلت الملتهب
سائق سيارة الأجرة
تحت المظلة
يستمتع
بآخر سيجارة
قبل أن يرسو
على دفء زوجته)

فجملة (الإسفلت ملتهب) دالة على الظهيرة التي تتلون في كائنات الشاعر بعدة ألوان.

وفي المقطوعة ٧ يقول:

(الغافِ لا يبلل
وحشته في الظهيرة
سوى صوت
العصافير النزق
وريح ترقص
مع الغبار
البعيد)

وهكذا يلتقط (اللويهي) صوره من تفاصيل الحياة اليومية حيث إن كل الأشياء تولد من العفوية ،كما يقول راسمًا عليها مشهدًا شعريًا، لذا تأتي دائمًا جملته منسابة مكتنزة بالمعنى

عفوية، عليها يبني تصوراته، ورؤاه، وموقفه من العالم، فحين يرى قارئة تتصفح رواية (الحب في زمن الكوليرا) يدون مخاطبًا إياها:

(أظنك تحملين الروائح

بكفٍ مرتعشةٍ

الغيوم تسيل على الشرفة

وأنا بجوارك

أرقب التفاصيل

رائحة اللوز المر

تفوح من الحب في زمن الكوليرا).

وفي نص (طالب جامعي) يأتي على ذكر (راسكولنيكوف) بطل رواية (دوستويفسكي) (الجريمة والعقاب):

(لا يرهقه البحث

عن عجوز راسكولينكوف

ليرهن عندها أمتعته البسيطة

ولا يفكر في الوجود، والعدم

أو في نوع التبغ، والمشروب

يكفيه

أن يضغط على مفاتيح

آلة الصرف

ليفتضح بؤس حياته).

وفي المجموعة تناصات تعكس ثقافة الشاعر، وانصهار صوته بأصواتٍ سابقةٍ منطلقًا من مقولة (ميشيل فوكو) الذي يرى أن النص يتشكل من "تواجد أصواتٍ متراكمةٍ متسلسلةٍ، ومتتابعةٍ"، ففي نصه (وتد وحيد في الغرفة العالية السقف) يقول:

(تزداد الألفة بيننا
حتى يزرق العتاب
تجيئين
"إذ الذئب يعوي كالخليع المعيل").

الذي يرد في معلقة امرئ القيس بقوله:

(ووادٍ كجوف العير قفر قطعته
به الذئب يعوي كالخليع المعيل).

مستعيرًا تلك الوحشة التي جثمت على صدر الملك الضليل، وهو يقطع الصحراء التي يعوي بها الذئب الكثير العيال المنبوذ من أهله لتصوير أحاسيسه حين تجيء الحبيبة:

(تاركة فوق وسادة
المشفى البيضاء
زكامك الدائم
والسعال المختلط
بماء ورودك الذابلة
كنت أظن
تقطعين الليل
بمقص الأظافر
فاتحة نافذة لقطط
الريح الجائعة).

وترد تناصاتٌ مع آياتٍ من القرآن الكريم كما في قوله تعالى (وتلك الأيام نداولها بين الناس) بقوله:

(من نافذةٍ يخرج صوت التسجيل
"وتلك الأيام نداولها بين الناس"
يزبد
يتدثر بغبار الحنق المجنون).

ومع (فيروز) وأغنيتها (ذاكر يا ترى) في نص (ولولا ثلاث) حيث يحيلنا هذا العنوان إلى معلقة (طرفة بن العبد) وقوله:

(ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى
وجدك لم أحفل متى قام عودي).

ولكن اللذة التي ينشدها (عوض اللويهي) غير اللذات التي تستهوي (طرفة بن العبد) فثلاثية اللذة عند (اللويهي) تتمثل في سماع أغنية لـ (فيروز) وخيط حكاية أقرب للروح من دمع الأم والرحيل المشتهى.

وقد يتناص الشاعر من خلال تمثل نصوص، ففي نصه (فلاح) يقول:

(خضراء
خضرةُ عيني زوجته عند الظهيرةُ
الأعشاب
الأشجار
النخل المرفوع بجذوع بنيه
أخضر
كفاه خضراوان
كل هذه الخضرةُ ترهقه

عندما يرفع عينيه إلى السماء

لماذا لا تكون خضراء؟)

يتناص مع لوركا أخرى دون أن يقع على النص (الأول) وقوعًا تامًا لكي لا يقع في الاتباعية:

(خضراء أحبك خضراء

الريح خضراء

الفصول خضراء

المركب في البحر

والجواد على الجبل

على شرفتها حلم

والظل على خصرها

جسدا أخضر وشعرا أخضر

خضراء أحبك خضراء)

لكن (اللويهي) يستثمر هذه الخضرة ليطرح سؤالاً دالًا وبذلك فإنه يضخ الخضرة بدلالة جديدة تغذي رؤيته الجمالية وتمدها بطاقة جديدة.

ومن الملاحظ أن لغة الأسى طاغية على المجموعة، فالشاعر يكتب مرات للوقت؛ حيث يقف وحيدًا تتجاذبه عدة أزمان حين يرى رحيل الأصدقاء (عن الأبجدية في ساعة المطر القروية):

(شالك الآن

يمسح كل الخطوط

الصغيرة

عن وجهك القروي

رائحة العنب المر

توشك أن تعصر

الخمر

من قامة الرمل

والطرقات)..

وحين يدون هذه التفاصيل يزخرف (اللويهي) نصه بمعطيات البيئة العمانية حيث يتكرر عنده في أكثر من نص رائحة البحر والنخيل والجبال والأفلاج ونبات (الغاف):

(علقنا أكبادنا على إبر المشيئة

مثلما يعلق نسر عجوز

تاريخه المتهالك

فوق غافة ميتة)..

وكذلك يذكر (البرم) وهي أزهار شجرة صحراوية معروفة في عمان، و(المبصيلة) النبات ذو العيدان الداكنة الخضرة الطويلة والرفيعة والبل الذي هو زهور شجرة النارنج حيث يقول:

(اقتربي

لتنسي أمك

البيت في (طشت) الغسيل

وبيض البل

في قعر البئر)..

من الناحية الإيقاعية فإن (اللويهي) يكتب النص الجديد المتحرر موسيقيًا من سطوة موسيقى الشعر العربي التقليدي، رغم أنه في نصه الأول الذي حمل عنوان (مفتتح) يتعمد وضع نص موزون وفق تفعيلة (الكامل) - متفاعلن متفاعلن - بقوله:

(وكأنما الدنيا فضاءٌ
واسعٌ
وأنا سماءٌ لا تفيض
على الفضاء
دعي القرنفل في تأنقه
فليس الآن
للذكرى مكانٌ
لاتساع الحلم
والميلاد فاتحةُ الغياب)

ويكتفي من الوزن بهذا النص اليتيم وكأنه أراد أن يبدأ احتفاءه بصخب موسيقي و يضع أما ناظري المتلقي فرشة موسيقية تسره وتمهد لما سيأتي من اشتغالات جمالية.

ويتجنب (اللويهي) اللغة التقليدية المثقلة بالحمولات البلاغية، حيث يستل لغته من ثنايا الكلام اليومي:

(العامل الآسيوي
يحاصر الظهيرة
بقطعة صغيرة
من فوطة مهترئة
يبللها بماء الفلج
المجاور للدكان)

وأحيانًا يلجأ إلى تقطيع الجمل مستثمرًا البياض محاولاً ملأه بالدلالات:

(كان مشهدًا مريعًا

أن أذبح

أضحية

العيد

بقلم

رصاص

مسنون

هي محاولة كانت تخامرني منذ الطفولة

أن أقطع الطرقات

إليك بنصف تفاحة

وأعطي بذرتها للبحر)

كما فعل في قصيدته (الأطفال) حيث يفتت مفردة (تطرق) ويفرشها على أربعة سطور متيحا للمتلقي تخيل عملية الطرق:

(العصافير

ت

ط

ر

ق

حناجرهم

بمطرقة الماء)

بهذه اللغة اليومية البسيطة الموحية المتخففة من البلاغة التقليدية وبهذه الأحاسيس المندغمة مع حركة العالم وبهذا الصفاء الشعري، يدون (اللويهي) اسمه بثقة كواحد من الشعراء الشباب الذين يؤكدون حضورهم بهدوء في المشهد الشعري العماني الجديد بدون ضجة ولا ادعاءات ولا زيف منطلقين من إخلاصهم للعملية الشعرية.

(نشيد الماء).. نشيد الحياة

للماء نشيده المقدس الذي تداخل مع هواجس وروحانيات بما شكله من جوهر للحياة جاء في الذكر الحكيم (وجعلنا من الماء كل شيء حي) ثم اقترن بالقدسية والعماد والتطهر حتى لنلمس العجب العجاب بما ذهبت إليه طقوس شرائع الدنيا، ويذهب بعض الباحثين إلى أن اسم العرب قد ورد من مسمى الماء أساسًا، ثم تطور المفهوم ليشمل جملة مفاهيم واقترنت العربية بالشعر وكأنها أرادت أن تربط الشعر بالحياة وبالماء، فجاء الشاعر (سعيد الصقلاوي) ليطلق على مسامعنا ما تداخل من هواجس الحياة ومشاعر جياشة تنشد للحياة في ديوانه الجديد (نشيد الماء) الذي صدر مؤخرًا عن مطابع النهضة بمسقط، وفيه أعاد إلينا الحس الرومانسي عبر رفرفات أنواره المنعكسة على صفحة الماء الرقراق.

ضم الديوان أربع وعشرين قصيدة، كتبها خلال السنوات الخمس الأخيرة على امتداد مئة وستة وعشرين صفحة، زينتها لوحات للفنان الدكتور (صبيح كلش) تداخلت مع النصوص لونًا وإيقاعًا وحسًا، وعن هذا المنحى الجمالي الذي يشكل عنوانًا لتجربة (الصقلاوي):

(فمن صلب الثرى صوتي
أفجره وأنفاسي
وأطلقه حمامات
تغني للغد الناسي

وأنشره تباشيرًا

على أهداب عساس

وأجريه ينابيعًا

تخضر قلب حباس

ليبعث أحرفًا جثثًا

توارت خلف أكداس)..

تقول الدكتورة (وجدان الصائغ) على الغلاف الأخير للديوان: "إن قصائد الشاعر (سعيد الصقلاوي) تصدر عن إحساس مرهف بدور الكلمة ومسؤولية الحرف، والشاعر يمزج مهمة المبدع ورسالته السامية بنبضات قلبه، قصائده مرايا تعكس شعرية الالتزام، إذ يسري وقد النص إلى شغاف القارئ تاركًا في الذاكرة بصمةً مميزةً ونقوشًا لا سبيل لنسيانها".

ونصوصه في (نشيد الماء) تؤكد ما ذهبت إليه الدكتورة في توصيفها لتجربته القائمة على استثمار معطيات التاريخ بكل قممه في صياغة نص فيه روح الحاضر وقضاياه، مؤكدًا على التدفق الإيقاعي ضمن إطار فيه الكثير من فيوضات الذات والوجدان.

ويأتي ديوانه (نشيد الماء) تواصلاً للمرحلة الإبداعية التي بدأها منذ عقود وهو بلا شك يقدم جديدًا سواء على صعيد التقنية أو المضمون، ويضيف إلى ما سبقه ويتلمس نبض الإنسان في واقعه الراهن معبرًا عن أحلام الإنسان وطموحاته، ويجعل للمكان حضوره القوي وشخوصه الدائمة، باعتبار أن الإنسان والمكان ثنائية متلازمة منذ بدء الخليقة وحتى نهايتها، ولذلك يتدفق المكان في نبض الإنسان ويتجسم الإنسان في ملامح المكان وفي تفاصيل جغرافيته ويرتبط الاثنان ويندغمان ببعضهما في نصوص (الصقلاوي) الذي تداخل حس المكان في تجربته كونه معماريًا وحس الزمان كونه شاعرًا، فأنتج عالمًا مزدوجًا ارتباطًا وعشقًا للمكان جمع الملموس مع المحسوس بحس مرهف، وقدرة على

التصوير والصياغة الجمالية التي تخضع لسطوة الموسيقى الشعرية، فانسابت كلماته انسياب المياه وتدفقت أحيانًا كالشلالات، خصوصًا عندما يغلب على صوته الهم القومي في نصوص غلب عليها طابع الانتماء لقضايا الواقع العربي المعيش وأزماته الراهنة.

يقول الدكتور (عبد الجبار القزاز): "الشاعر (الصقلاوي) يرفرف بأجنحة طائر سلام حالم يستفيق لينتفض فيناجي وينادي ويحاكي ويناشد، يسكنه وطنه وأمته وعشقه للحياة يهندس الموروث، فينجز المبتدع الحديث بألفاظ شفافة وعبارات حالمة وجمل موسيقية متجددة يشيد عالمًا مروجه الأمل وجداوله المحبة وفضاؤه الحرية".

إنه مرحلة تصاعدية على التجربة الذاتية من مراحل مسيرة الشاعر وهو يواصل نشيده واعدًا بأناشيد أخرى قريبة من هاجس الحياة ومنشغلة بهموم الناس.

تجليات المكان في (بيت السيح) للشاعر (عادل الكلباني)

لأن المكان يشغل حيزًا واضحًا في تجربة الشاعر (عادل الكلباني) لذا فإنه يضع عند العتبة الأولى لنصه عنوانًا إشاريًا دالاً مستقىً من مكان ما في محيطه، وهكذا يعمد إلى وضعه في العنوان، فبعد أن أصدر مجموعة قصصية عنونها بـ (الحصن الأسود) الذي هو مكان أثري يقع في ولاية (عبري)، ونشر عدة نصوص سردية تمتزج بسيرة المكان حملت عنوان (مقنيات)؛ وهي قرية عمانية أمضى بها طفولته لاهيًا في دروبها ومقابرها، نشر شعرية حملت عنوان (بيت السيح) من دار الفرقد بدمشق. وقد تضمنت المجموعة مئة وأربعة عشر نصًا شعريًا قصيرًا مؤكدًا قيمة المكان وما تشكله هذه القيمة في الذات والذاكرة فترد في مجموعته أماكن لها دلالات شخصية وعامة: (الجولان، جبل الهيام، المجيديرة، العراق، مقنيات، سيع -إحدى قرى الرستاق - دجلة والفرات، فلسطين).

وقد لجأ في نصه (فلسطين)إلى التورية، ففلسطين في النص اسم ابنة الشاعر التي رحلت محلقة في السماء:

(حلقت في السماء
رأت طائرًا أخضر
يخترق الغيوم)

وكما جعل الشاعر (بدر شاكر السياب) من منزل جده (منزل الأقنان) عنوانًا لواحد من أبرز دواوينه، حيث احتفى بالمكان الأول، بيت الطفولة، فإن (الكلباني) يحاول أن يجعل من (بيت السيح) مكانًا يعيده إلى سنوات مضت فهو يقول في نصه (بيت السيح):

(الجمرة التي التهبت

ذات طفولة

تعاود حريقها كل مساء

* * *

من فوق سطحك يا بيت السلالة

سطعت سماء أخرى

تبتهل كخنجر أزرق

كل صباح

* * *

كان يناجي النجوم السافرة

ضياؤها في زرقة السماء

وتلمع العتمة فوق).

وتحول عيناه في المكان ليمسك في تفاصيله، فالمكان هنا ممتلئ بالطبيعة التي تحتشد في ذات الشاعر كما كان يرى الشعراء الرومانسيون الذين تعبدوا طويلاً في محرابها، ولا يرى (الكلباني) غيرها، حيث تغيب الكائنات، وحتى طائر النورس الذي ورد في نصه (انكسار النوارس) يمثل معادلاً موضوعيًا لحالة الانكسار التي يعيشها الشاعر:

(تسلق الغروب في ضيائه الأخير

متصدعًا كالنجيع على قمة جبل شاهق

مشتعلاً بالجراح

خلف الجبل كان الموج

يصفق على خبطة

جناح نورس مكسور).

ويواصل حواره مع الطبيعة وعناصرها، فيخص جبل (الهيام) المشهور في قرية (مقنيات) بنص حمل اسم الجبل، عبر من خلاله عن نظرة سوداوية للوجود حيث يقول:

(منذ حلق الغراب بنعيبه على جبل الهيام
الرابض كالجبروت
تكسرت كل نصال الضوء في جسده
يبتل صخره بالعواصف
التي حركت الأشكال
سواه
الأشجار قصمتها الصواعق
في مساء مطير
والبيوت المهدمة أنقاضها في الخرائب
وسلالة أبادتها حروب ونهايات).

والمتتبع لنتاجات (الكلباني) الذي ينحدر من سلالة أسف وجراح كما يرد في عنوان أحد نصوصه، يلاحظ هيمنة هذه النظرة على معظم كتاباته الشعرية والسردية، كاشفًا عن ثورة تعتمل في داخله، معبرًا عن ضيقه بالوجود، وهو ضيق له مبرراته، ففي أول نص في المجموعة (الكسيح) يضع مفتاحًا من مفاتيح هذه النظرة:

(لا أحد يحمل اليتم من فوق بابي
بابي الذي قصفته الريح
ذات نهار بهيج
لم تختف شمسه حتى اليوم
وظل واقفا مستندًا على جبلٍ من جراح
لم يتغير شيءٌ في تقاسيمه الرثة
عدا أن الأقدام غيرت الاتجاه).

وتتكرر صفة اليتم في نصه (اليتيم):

(طرق الباب سطع الحنين
كبزوغ فجر
يبتل زجاجه بالبياض
لم يكن بالداخل أحد
لم تكن سوى ذكريات)

وعلى غرار الشعراء الرومانسيين يحن إلى زمن الطفولة الذي تسرب من أيامه وذاكرته:

(أومضت بروقٌ في السماوات
وطافت غيومٌ فوق السطح
وهدرَ الرعدُ مرارًا
أبدًا لم يكن طعمُ هذا المطر
مثل قطراتِ الطفولة)

لكنه بكل يقين يقول (سيأتي زمن يقودني إلى الطفولة، ذلك لأن عينيها ترعى زرقة السماء):

(مستحضرًا النخل الأخضر
العتيق ينوس في رياح الصبا
مشرقة كبروق الصيف
مستذكرًا أطياف الطفولة يوم تركناها
وحيدة في المواسم
رعدها البعيد يشرخ الصدر بالحنين)

وينطلق ممجدًا مظاهر الطبيعة منشدًا لها في نصه (سلالة أسف وجراح):

(تبارك النبق الذي أنجبته محنة الرعد
وترنح في العواصف
متدحرجًا بالعصافير).

ويتساءل في نصه (مقنيات فاتحة القلب) الذي عاد به إلى مقنيات قرية طفولته التي تشتهر بحصنها الأسود الذي بناه الملك (النبهاني فلاح بن محسن) في سنة ٧٩٢م حيث يقول:

(أين ترحل عن قرية تسكنك منذ الطفولة؟
أحن إلى بيتك الطيني وسعف النخيل
إلى حوش دارك).

وحين يقف عند بيت الطين على يمين الشارع الترابي في نصه (الهديل الأخير) فإنه يراه مغطى بالقذارة محاطا بأسيجة الخشب:

(رأيته هذا المساء
مزارا للخراب الأبيض كالكفن
الطير غرد على شجر الحنين
شجر حزين يألفه اليمام).

وحين يلتفت إلى ما حوله فإنه لا يرى غير الرموز التاريخية: "الحجاج بن يوسف الثقفي، معاوية بن أبي سفيان، يزيد بن معاوية،الحسين بن علي... وينظر إلى الشيخ أحمد ياسين رمزًا معاصرًا.

لكنه مع ذلك يخص الشاعر (سماء عيسى) بنص يحمل اسمه:

(القادم من الصحراء
وحيدًا
مكتظًا بذاكرة الرمال

كدمعٍ أصفر قطفته الأحداق

ولوحت به الريح

خريف لا يعرف الهدوء

لا نبوءة العربي أنقذته من التيه

ولا أسفار المسيح)

إن "بيت السيح" تجربة تفصح عن شاعر يحمل همًا، يحاول من خلال الكتابة أن يسقط هموم الذات وتجلياتها على المكان الذي يحتويه، هذه التجربة تستحق التأمل وفك شفرات النصوص.

تجليات الموت في كتابات (فايزة اليعقوبية)

يشكل الموت هاجسًا يقلق الكائن البشري منذ أن بدأ يعي وجوده على قيد هذا الألم العظيم المسمى حياة.. وقد انعكس هذا القلق على كتابات المفكرين والأدباء والفلاسفة الذين عجزوا عن تغيير لغز الموت الذي جعل "الجواهري" لغز الحياة مرادفًا له في مرثيته للرصافي في قصيدته التي يقول في مطلعها:

لغزُ الحياةِ وحيرةُ الألباب أن يستحيلَ الفكرُ محضَ تراب

هذا اللغز يتحول إلى وحش كاسر ينظر إليه الشاعر بكراهية عندما يقول:

أنا أبغض الموت اللئيم وطيفه بغضي طيوف مخاتل نصابِ
يهب الردى شيخوختي ويقيتها بكهولتي ويقيتها بشبابي
ذئب ترصدني وفوق نيوبه دم إخوتي وأقاربي وصحابي

وقد شغل هذا اللغز الإنسان منذ بدء الخليقة، ففي أقدم ملحمة عُثر عليها في بلاد الرافدين – ملحمة جلجامش – تتساءل "سيد وري" صاحبة الحانة:

إلى أين تسعى يا جلجامش
إن الآلهة قدرت الموت على البشرية
واستأثرت بالشعلة الحية
أما أنت يا جلجامش
فاملأ بطنك طعامًا وشرابًا
ودلل الطفل الذي يمسك بيدك
فهذا نصيب البشر

ذلك لأن "جلجامش" ارتعب عند رؤيته جسد "أنكيدو" مسجيًا أمامه، وقد بدأ بالتفسخ، وأصبح طعامًا للديدان، وعندما عجز عن الحصول على عشبة الخلود وجد أن خلود الإنسان يكمن في الأثر الذي يتركه. وبذلك يصبح الموت رحلة وبوابة لحياة جديدة فتعود إلى أذهاننا أسطورة العنقاء في تراثنا الأدبي، و"الفينيق" في التراث الأدبي اليوناني؛ الطائر الذي ينهض من رماده. ولعل الكتابة هي نوع من التشبث بالبقاء بعد انطفاء جذوة الروح وتهدم أركان الجسد، وبهذا يصبح رحيل الكاتب سفرًا في المجهول..

وهكذا سافرت الكاتبة "فايزة اليعقوبية" وهي تحمل طفلها الصغير إلى الأبدية؛ على حد وصف الدكتور غالب المطلبي متسائلاً: كيف يمكن لسفر "فايزة اليعقوبية" وهي تحمل طفلها الصغير إلى الأبدية أن يكون أمرًا صالحًا للكتابة فيه أو الحديث عنه، كيف يمكن لموت أن يكون كذلك.. لكن عزاءنا أن ما بقي منها هو "ذكرى امرأة نبيلة مفعمة بالطيبة والنقاء أرادت أن تقرأ أحلامها علينا جهرًا، لكن وقت السفر كان قد أزف، فحملت طفلها على عجل واستسلمت لتلك الرحلة الخفية"، الرحلة التي تقودها إلى "الوطن الأجمل" نصها الذي تقول به:

"مرت سنوات مسرعة ولسنا سوى حفنات من تراب بين ضفتي نهرها الجارف قررنا السفر يومًا لنبحث عن وطن نتلبسه ويتلبسنا فسافرنا في موسم هجرتنا المنكوبة.."

ولم تعد بعد من هذا السفر كما عاد جلجامش في نصها المسرحي (عودة جلجامش) الذي يبدأ بوقوف جلجامش ملفوفًا بأقمشة بيضاء وسط ذهوله من حركة الزمن المخبأ، وحين يتحسس جسده تدخل مجموعة من الأرواح وهي روح البنفسج "عمق التجربة في الحب"، وروح الخضرة "وجه الحسن والنماء"، وروح الزرقة "صفاء البحر ودماثة الطبيعة"، وروح البياض "بياض الثلج وملمس القطن"، وروح الاصفرار "روح هامشية تمثل تكاملاً مع باقي الألوان"، وروح الجمرة "وجه النار غير قابلة للتنازل أو التفاوض فهي تكون بالكلية ولا تكون أبدًا"، وروح الحكيم "روح الفانوس الباحثة عن الإنسان الذي لا يبهره الآخرون.

وجلجامش بطل الملحمة وبطل نص فايزة اليعقوبية الذي جعلته رمزًا لروح الإنسان الباكية في قرائتها الخاصة له هو الملك الخامس من الأسرة السومرية الثانية التي حكمت بلاد سومر بعد الطوفان، كان صديقًا مخلصًا لـ"أنكيدو" وحين وافت الأخير المنية خرج باحثًا عن نبتة الخلود ولما حصل عليها في نهاية الملحمة تختطفها منه أفعى فيعود إلى "أوروك" ليعمرها، ففي ذلك خلود الإنسان ثم يموت ويفنى. لكن "فايزة" لها رؤيا خاصة على عكس ما ورد في الملحمة إذ خلدت روحه كما ترى بينما فني الجسد كفكرة سامية حين خاض عمق التجربة وأصبح إنسانًا متحضرًا بعيدًا عن رغبة الجسد، لأن رغبة الجسد هي التي جعلت الإنسان يقتل ويغتصب ويظلم دون وجه حق فـ"جلجامش" – في نظر فايزة – هو روح الإنسان الحقيقية محاولاً إيقاظ الروح لدى البشر ويذكرهم بآدميتهم كونه روح الحضارة الباقية وهم بدورهم عليهم أن يعرفوا أنهم محترفو حضارة لا محترفو جريمة، وحين يفهم الدور الذي خلد من أجله تنتهي المسرحية لتبدأ قصة أخرى خارج زمن المسرحية.

وهكذا فسؤال الموت يشغل "فايزة" ويزرع داخلها بذور القلق.. قلق الوجود.. وقلق النهاية المبكرة التي أتتها عجلى.. وتقف حائرة إزاءها.

في نص لها يجمع بين الشعر والسرد ترثي الشاعر محمد الدرعي الذي قضى نحبه في حادث سير، محاولة في هذه المرثية إنكار مشهد الموت.. مرجحةً إن "الدرعي" الذي مات بعد غيبوبة طويلة في مستشفى بالهند في حالة سفر، فهو ما يزال على صهوة حصانه ممسكًا باللجام، يقود الخطى، والخطى تقتاده إلى الحتمية المطلقة، حيث لا يزال اللص القديم الذي سرق ذات يوم الأرغفة والأغطية والحقائب يتربص من فوق الشرفات والشوارع الخضراء المرصوفة بالموت حيث ينتهي المطاف، وحيث المنتهى الأليم، وحيث الأسرة البيضاء.

وتتساءل: "**هل سمعتنا يا محمد ونحن نبكي حتى تقول ذلك، في الحقيقة نحن نبكي على أنفسنا فكم عددنا في هذا العالم حتى نموت، لماذا لا يكون الموت منصفاً ولو لمرة واحدة؟**". وتختتم المرثية بقولها: "**لن ننساك ما حيينا حتى يلحقنا الموت، حيث لا فرار من الموت إلا إلى الموت**".

ونحن نقرأ هذه الكلمات نشعر أن حصان الموت يطاردها إلى دائرته التي تضيق الخناق عليها يومًا بعد آخر، ولا فرار منه إلا إليه..

وهكذا فإنها تختار أن تناجي الموت في أكثر من نص، وحتى في أوراقها الخاصة؛ كما أكد لي قاسم، وسخريتها منه واستفسارها له، وهذا ما نراه في قصصها أيضًا.

في مرثيتها للشاعرة فدوى طوقان التي حملت عنوان "فضاء لرحيلٍ آخر" تتساءل:

"**هل رحلوا؟ أم ترحلوا؟ ام الراحلون نحن؟ ما حجم عقوبة التنصل من وجه هذا السؤال؟ وما هذا الفضاء الذي نبحث عنه؟ هل هو منا؟ أم نحن منه؟ ومن منا يحمل بعضًا من البعض الآخر؟ هل كانت موجودة في هذه الكينونة حقًا؟ ألم يكن وإن كانت موجودة فلماذا لم تلمس أرواح من مشوا خلف التابوت؟**"

وهكذا تزدحم مرثيتها التي حملت عنوانًا فرعيًا هو "إلى فدوى طوقان في مشهدها الأخير فوق التراب" بالأسئلة الموجعة المختزلة التي تشبه جمل المتصوفة بناءً وعمقًا فلسفيًا ولغةً تتفتح على رؤى، وتخاطب فايزة في ختام مرثيتها الراحلة فدوى:

"**لقد خرجتِ من هذا الفضاء كما عدتِ، وظل الحلم وئيدًا في أمة لا تعرف كيف تقرأ، ناهيكِ أن ترسم مشهدًا ثقافيًا. إننا نستيقظ لنتكلم، لا يرانا الآخرون ونحن نتكلم؛ والعياذ بالله؛ من هنا كان سكوتنا جهلاً بمحصلتنا الثقافية الضئيلة، فناموا ولا تستيقظوا، ما فاز إلا النّوم**".

وهكذا اختارت فايزة أن تنام.. لتواصل الحلم الذي كانت تعيش في نبضه.

فإذا قرأنا نصوصها القصصية وجدنا ظلال الموت ترتسم في أكثر من نص، ومن هذه النصوص التي وقعت بين يدي نص "فصام" فالبطل يفقد عقله بعد وفاة ابنة عمه فاطمة التي تشبه أمه الراحلة أيضًا؛ كما قالوا له "**كفراشات الحقل التي تغادر منحنيات القاعة المكتنزة التي تتزاحم على هذه المنحنيات التي تلقي السواقي والحقول المتناثرة كحبات الفرصاد تحت قدميّ فاطمة عند أبواب الربيع المتلاشية فلا زمن يأتي بعد النقطة الأخيرة من الفصول**".

وكما ترون من السياق فان الإحساس بالموت يضغط عليها، ويجعلها أسيرة لرؤاه وعوالمه المتخمة بالسواد.

وفي نصها "رسم على الظلال" يفتح عزوز باب المنزل الذي غزاه الصمت منذ انتصاف الليل تغط الزوجة في النوم مع الأولاد الخمسة في غرفة حتى عودة الزوج؛ لأنها لا تجرؤ على الخروج إلى فناء الدار بعد انتصاف الليل، فتظل نائمة في غرفة الأولاد حتى عودة الزوج.. وعندما يرى ظلاً واقفًا قبالته ينظر إليه بتلك العينين اللتين تشعان كجمرتين، يخرج بندقية الصيد القديمة المعلقة على الحائط ليقتل القط الأسود، وحين يستيقظ سكان الغرفة الصغيرة من مضاجعهم تطلق صرخة مدوية حيث طفلها الصغير الذي تعّود النوم بالقرب منها، فعندما رفعت الغطاء اكتشفت أن الذي يرقد بجانبها ليس سوى القط الأسود.

فهل رثت بهذا النص طفلها الصغير الذي سافر معها إلى الأبدية؟ سؤال ينفتح على أسئلة أخرى تتعلق بالنظر إلى الآتي بعيون من نار وحدق مليئة بالدموع من فرط قسوة الآتي، والذي صار الآن ماضيًا.

وتفتتح قصتها "قضمة من زبد البحر" بقولها: "**هذا المدينة تفت ما تبقى من عضد الأماني، وتزحف حول جسدي المكفن برداء الماضي، فتقترب المدية وتحز اللسان**"

فسقط على يدها شيء وهو يأت ثم التفت إلى المدية قائلاً:

"كانت جدته أيقونة جميلة، قرأت القرآن، تشهدت وصلت ونامت على سجادتها، لم تستيقظ حتى الآن".

لكن فايزة استيقظت اليوم في هذه القاعة تقص علينا حكاياتها.. حكايات الموت الذي لم يمهلها حتى تكمل بقية النشيد فعاجلها بطعنة.. مثل سيف الجلاد "مسرور" وهو يخرج على سياق الحكاية ليطغى "شهرزاد" التي تسخر منه.. لأن هناك من يكمل حكايتها التي جئتم لسماعها.

ثالثًا : قراءات في تجارب شعرية عربية

١. قراءتان في كتابين لعبد العزيز المقالح:

- كتاب صنعاء:قصائد مسورة بتاريخ المدينة.
- (كتاب الأصدقاء):سبع وسبعون لوحة شعرية.

٢. (كريستال) جاكلين سلام: لصبح العشق والوردة.. يهجع القمر الوحيد.

٣. (خدعة الغامض) للشاعرة فرات إسبر.

٤. مالك حداد يغادر منفاه الفرانكفوني.

٥. سعاد الكواري في "وريثة الصحراء".

٦. سليمان العيسى ونصف كتاب الحياة.

قراءتان في كتابين لعبد العزيز المقالح:

١. كتاب صنعاء: قصائد مسورة بتاريخ المدينة

هنالك مدنٌ ارتبطت بأسماء شعراء وكُتّاب، مثل الإسكندرية التي ارتبطت باسم (كافافيس) و(غرناطة) باسم (لوركا)، و(دبلن) باسم (جيمس جويس) التي جعلها مسرحًا لروايته ذائعة الصيت (عوليس) حتى قيل لو هدم زلزال هذه المدينة لاستطاع المهندسون والبناءون إعادتها وفق الخريطة التي رسمها لها (جويس) في روايته، لذلك أصبحت المدينة تحتفل كل عام باليوم الذي تدور فيه أحداث الرواية، والبصرة باسم (محمد خضير) صاحب كتاب (بصر ياثا).

أما صنعاء فقد ارتبطت باسم شاعرها الكبير (عبد العزيز المقالح)، ليس كحضور جغرافي ووجداني، إذ إنه لم يغادرها منذ أكثر من عشرين سنة، بل كحضور إبداعي، فقارئ شعر (المقالح) يلاحظ كثرة استخداماته لرموز صنعانية كـ"نقم، وقصر غمدان، وباب اليمن، وعيبان، وما إلى ذلك من أسماء شوارع وجبال ووديان"، فكل زاوية في صنعاء تنبض بالتاريخ والشعر، ويكفي أن اسم (مقبرة خزيمة) دخل العديد من النصوص الشعرية، ومن زار صنعاء وذهب إلى باب اليمن سيشاهد بالتأكيد (جمل معصرة الزيت) الذي يدور منذ سنوات بعيدة، هذا الجمل ذكر في العديد من النصوص الشعرية والكتابات القصصية والصحفية.

ويأتي كتاب (صنعاء) الصادر عن دار رياض الريس بيروت للشاعر الكبير (عبد العزيز المقالح) ليقدم قراءة شعرية لكل تفاصيل هذه المدينة العريقة، لامسًا أحجارها ونقوشها

وترابها ورائحة التاريخ التي تفوح من زواياها وأحزانها وجراحات حيطانها، ومنذ الكلمة الأولى يدخلنا في جو أسطوري من خلق الشاعر ليوهمنا بأن صنعاء:

(كانت امرأة
هبطت في ثياب الندى
ثم صارت
مدينة)

وتتكرر هذه (الأبيات) في خاتمة الكتاب لتكتمل دورة الأسطورة، وما بين فاتحة الكتاب وخاتمته تدور مخيلة الشاعر في فلك أسطوري يمتزج فيه التاريخ والجغرافيا:

(ذات حلم هبطت
على سلم من أساطير
محفورة في ضمير الزمان)

فصنعاء بالنسبة للشاعر أكثر من مدينة تحتوي على أزقة ودروب وأسواق وحارات وفتيات جميلات يوكل إليهن إعداد بنت الصحن أكثر من بائعة الملوج في سوق القاع التي تعرض للبيع رائحة الخبز الصنعاني، وحفلاً من العسل (الدوعني) والقهوة اليمنية والزبيب في سوق الزبيب، إنها حلم الشاعر المبهم:

(هي واضحة مثل كف صغير لطفل
ومبهمة كالأساطير)

لذلك يبحر الشاعر عبر الأزمنة متجاوزًا لحظته الحاضرة، مستشرقًا آفاق الغد، فاتحًا خزائن ذاكرته باحثًا عن أيامه في شتاء الطفولة، وهناك يعثر على وجه (مريم) الطفلة التي تعلق بها قلب الشاعر عندما كان صغيرًا لكن التيفوئيد أخذها منه فبقي اسمها محفورًا في وجدانه، ليلفه حزن عميق، فيقف مبكرًا أمام حقيقة الموت:

(هل نستطيع ذاكرةُ المقابر
الواقفة عند تخوم المدن
أن تقول لنا شيًا عنهم؟
هل يتذكرنا الموتى كما نتذكرهم
وهل تطاردهم مثلنا أظافر الكهولة
وأنياب الشيخوخة؟
هل ظهرت التجاعيد على وجه (مريم)؟

وكتاب (صنعاء) كتاب مديح يبلله عشق صنعاء، وهو كتاب تاريخ وجغرافيا وأساطير وفنون وعلوم، لذلك أطلق الشاعر على مؤلفه اسم كتاب و لم يسمه ديوانًا، لأن تسمية كتاب شاملة تتجاوز الحدود الضيقة للديوان الذي يقتصر على الشعر، وكذلك أراد أن يعطي عمله نوعًا من الفخامة التي تجد صداها في وجدان المتلقي لها لهذه التسمية من وقع مقدس على مسامعنا.

ولكي يعطي الشاعر صفات الكتاب على مؤلفه؛ وضع له مقدمةً وعرضًا وخاتمة، وعمد إلى حذف أسماء القصائد ليستعيض عنها بالأرقام كتابةً، وبذلك تتجانس كتابة الأرقام واسم الكتاب الذي جاء على شكل قصيدة طويلة مبوبة إلى قصائد قصيرة مرقمة، وتلي كل قصيدة مقطوعة نثرية، وفي ذلك كسر لما اعتاد الشعراء عليه بتقديم قصائدهم ببضعة سطور نثرية، فـ(المقالح) في هذا الكتاب يقدم الشعر على النثر لمكانته السامية في وجدان القارئ العربي، فالشعر أرقى من النثر؛ كما وصف النقاد القدماء، وتمييزًا لها عن الشعر جعل طباعتها بحرف أسود بارز، وهي لا تشرح ما سبقها من شعر موزون بل تعمق الأفكار وتوسع من أبعاد معانيها عبر تساؤلات تنقلنا إلى جو مليء بالتأملات الصوفية:

(أهي طعنات التاريخ في حاضرةُ الجبل
أم عيون الكبرياء منحوتة في جوف صخر لا يتألم؟

في هذه الجيوب الصخرية تخبئ الجبال

مفاتيح المدينة

وتطوي أسرار القرون)

وكأنه أراد بوضع هذه المقطوعات النثرية نقل خطابه الشعري إلى مستوى تعبيري آخر للتنقيب في طاقة اللغة عن المخبوء من أسرارها الكامنة. وعبر هذا التنويع في الأداء يحاول الشاعر الإحاطة بتفاصيل غائصة في أعماق هذه المدينة التي هي عاصمة الروح:

(أبوابها سبعة

والفراديس أبوابها سبعة

كل باب يحقق أمنية للغريب)

وهي ذاكرة تتحرك، وهي سيدة الضوء، وهي في عمر (سام بن نوح)، وهي لي ولكم، وهي صنعاء لا تعرف الليل، وهي سمسرة للنحاس وللفن، وهي واضحة مثل كف صغير لطفل، وهي مؤمنة يتدفق إيمانها كالنوافير... وهكذا يفتتح الشاعر العديد من قصائده بضمير الغائب المؤنث، هي تذكير للقارئ بمفتتح الكتاب الذي وضعه ليسرد حكاية امرأة هبطت في ثياب الندى ثم صارت مدينة، فضمير الغائب هي يعود على تلك المرأة التي أصبحت مدينة، ويعمد إلى تكرار الضمير (هي) في مفتتح بعض القصائد تأكيدًا لغياب أحاط بالشاعر من كل صوب، غياب حبيبة... أصدقاء... دروب قديمة... إلخ، وهذا الغياب الممزوج بغيبوبة الشاعر المغرم بعشق هذه المرأة والمدينة التي يلفها الغموض:

(يا لصنعاء

سيدةُ لا تبيح السفور

وترفض أن تقرأ الشمس

أن يقرأ الليل أوراقها

أو يلامس سر الطلاسم في اللوحة الغامضة)

أما (هو) فيصف نفسه بقوله:

(هو مجذوب صنعاء
يمشي على قلبه
ويسافر فوق بساط من الشطحات الجميلة
لا أصدقاء له غير توت البيوت
يناوش أطفالها وعجائزها بالأساطير).

لذا فكتاب صنعاء كتاب عشق امرأة تحولت إلى أحجار وبوابات قديمة تطل على الماضي الموصول بخيط خفي ينفتح على المستقبل، حيث يرى الشاعر بوابات هذه المدينة المسورة بالتاريخ تنفتح على شمس تفخر حجارتها لتعيد تشكيل المدينة إلى امرأة ترتدي ثياب الندى، وقد كتبه المقالح ليؤكد لنا أن الشعر العربي ما يزال بخير، وأن تجربته الشعرية تحقق قفزات عريضة في أفق الحداثة الشعرية العربية.

• • •

٢. (كتاب الأصدقاء) :سبع وسبعون لوحة شعرية

للصداقة في حياة الشاعر الكبير عبدا لعزيز المقالح معنى كبير في حياته ، يشكل هذا المعنى ثقلاً روحيًا وفكريًا واجتماعيًا يجعل (المقالح) محاطًا بمحبة الأصدقاء الذي يحيطهم بمثلها لذلك يرى زائر صنعاء مجلسه الأدبي يمتلئ بالأصدقاء، شعراء وأكاديميين ونقاد وفنانين، ومثقفين من مختلف الشرائح، وكذلك مكتبه في جامعة صنعاء – أيام كان رئيسًا لها –

ومركز الدراسات والبحوث اليمني، وبيته، لدرجة أنني كنت كثيرًا ما أتساءل: متى يسرق (المقالح) نفسه من الأصدقاء ليكتب الشعر وأعمدته الصحفية، ودراساته وبحوثه الأكاديمية؟

وغالبًا ما يكون سعيدًا بوجودهم، يوزع ابتساماته الشفيفة بينهم بالتساوي، ينهض لمعانقتهم، والترحيب بهم برشاقة، وفرح طفولي، بوجه بشوش وروح مليئة بالمحبة، هذه اللهفة للأصدقاء كان لابد لها أن تجد انعكاسا على كتاباته الشعرية، وهذا ما وجدناه في جميع دواوينه التي بدأها بديوان مشترك مع صديقه الشاعر (عبده عثمان)، في إجراء له دلالته، ويكاد لا يخلو ديوان من دواوينه من نص يخص به صديقًا، أو يهديه إليه، وفي واحد من أهم دواوينه الشعرية (أبجدية الروح) يقول بمرارة:

(الصديق الذي كان لي مات
خلف عنوانه ومضى راكضًا
يتسكع تحت القبور الأليفة
بحثًا عن الأصدقاء الحميمين
يا أصدقائي الكثيرين، يا أيها الطيبون
اتركوني وحيدًا
أفتش بين القبور الأليفة
عن صور لبقايا الأحبة والأصدقاء)

هكذا كان يرى العالم مقفرًا كلما سرق الموت منه صديقًا أو غادره لسفر أو... فيقيم حدادًا شعريًا منسحبًا إلى الداخل.

إن تجربته الواسعة في الأدب والحياة، ومواقفه الإنسانية، ودفأه الروحي، وحميميته صفات جعلته يرتبط بعلاقات واسعة جدًا لا حصر لها.

وفي حوار أجريته في صنعاء مع الصديق الكبير (المقالح) سألته عن أثر الصداقة في حياته فأجاب "الزمالات والصداقات الكبيرة تتجاوز التأثير الآني، وأهميتها تظهر بمرور الأيام، وهي تزداد رهافة وشفافية كلما تقدم بنا العمر، وحتى تلك الصداقات والزمالات التي غادرت عامنا بالموت أو الهجرة إلى الأماكن البعيدة تظل حاضرة في الوجدان متجذرة في الروح، وبكل الإيمان والصدق لا أستطيع أن أتصور عالمنا أو عالمي الخاص خاليًا من (صلاح عبدا لصبور) و(أمل دنقل) و(زكي بركات) و(عبد اللطيف الربيع)، ومن الصعب بل من المستحيل تحديد الملامح والظلال التي تركها الأحياء والأموات من الأصدقاء في الروح أو التجربة".

إذن الصداقة ملمح جمالي مهم في تجربة (المقالح)، وقد توجها بديوانه الجديد الذي حمل اسم (كتاب الأصدقاء) الذي صدر مؤخرًا عن دار رياض الريس في بيروت ليكون سفرًا في الحب والصداقة.

يتألف هذا السفر الشعري من سبعة وسبعين لوحة شعرية عن سبعة وسبعين صديقًا ونماذج من إبداعاتهم الشعرية والنثرية لأصدقاء ارتبط بعلاقات معهم عبر الزمان أحيانًا، والمكان أحيانًا أخرى، وقد دون في كل لوحة انطباعه عن ذلك (الصديق) على امتداد صفحتين، ويورد في الصفحتين التاليتين للوحته مقطعًا من إبداع ذلك الصديق، ففي لوحة أدونيس يقول:

(شاعر يجمع الأرض والشمس
بين أصابعه
يجمع البحر والنهر في مورق
من فضاء قصائده)

إلى قوله:

(مهيار

ها أنت في صيغة الجمع

أم أنت جمع على صيغة المفرد المتفرد؟

حيرتني - أتذكر -

إنك حيرت كل الذين أحبوك

كل الذين على قلق خاصموك

كأنك نهر يخبئ أسراره خلف موج الكلام

يسير ببطيء ليشرب من مائه العذب كل الأنام).

ويختار لأدونيس من ديوان (مهيار) مقطعًا يضعه بين قوسين:

(**امض ابتعد واحتضن الأمواج والهواء**

واحمل على أهدابك السحاب والبروق

ولتنكسر وراءك

مرآتنا ، ولتنكسر قارورة السنين ...)

إلى آخر المقطع.

وهكذا بالنسبة لبقية الأصدقاء: "المعري، النفري، أحمد شوقي، سليمان العيسى، السياب، البياتي، الملائكة، البر دوني، درويش، حاتم الصكر، كمال أبو ديب، سميح القاسم، إسماعيل الوريث، زيد مطيع دماج، عدنان الصائغ، شوقي بزيع، علي الشلاه، قاسم حداد، الفيتو ري، عباس بيضون، علوي الهاشمي، حميد سعيد، شوقي عبد الأمير، محمد الغزي، أحمد العواضي... إلخ".

ومن خلال لوحاته الشعرية يدون لواعجه، ويبث أسئلته الوجودية، فعندما يخاطب (صلاح عبد الصبور) الذي يصفه بأنه ملاك يطير بأجنحة الشعر يتساءل:

(يا صديقي
لماذا تعجلت موتك
واخترت أن تشرب الكأس
منفردا؟
أنت من كان يؤثر أصحابه
ويقاسمهم – في المودة –
ورد الحياة)

وفي لوحة (عدنان الصائغ) التي يرسمها من خلال تأمله في تجربة (الصائغ) الذي:

(يتأبط منفاه
في خجل
وانكسار
ويأوي إلى نفسه كلما أغمضتْ
أعين الأصدقاء
يسألها ـ نفسه ـ
عن بلاد وراء الغبار
أحب فناجين قهوتها
مشية الفتيات الجميلات
أرغفة النهر عند الظهيرة
ماء الطباشير
صوت المدرس
وحده الآن
عار سوى من هموم تضيق بها الأرض
تركع تحت تشظي مرارتها
الصخرة القاسية)

ويورد مقطعًا من ديوانه (تأبطُ منفى) تأكيدًا للمعنى الذي رسمه في لوحته الشعرية.

وبذلك يمكننا أن نعتبر(كتاب الأصدقاء) ليس كتابًا واحدًا بل كتابين:
الأول: ضم هواجس (المقالح) ولواعجه واشراقاته، وأشواقه التي يبثها من خلال صور يرسمها للأصدقاء الذين كثيرًا ما ألف صحبتهم.

الثاني: كتاب مختارات لأصدقائه الشعراء، والكتّاب الذين طالما تغنى بإبداعاتهم ليعطينا سرًا من أسرار صداقته لهم، حيث هموم الكتابة هي القاسم المشترك بين (المقالح) وأصدقائه، فاتحًا نصه الشعري على الأجناس الأدبية الأخرى، مواصلاً ما بدأه في (كتاب صنعاء) و(كتاب القرية) من خلال الاشتغال على ثنائيات: الشعري والنثري، اليومي والفلسفي،الماضي والحاضر، الواقعي والخيالي، الذاتي والموضوعي، اللغوي والفكري، موسعًا من أفق القصيدة لتكون لوحة على جدار تجربة، والديوان الشعري ليكون كتابًا جامعًا ، فذابت القصيدة لتحل محلها اللوحة، واختفى العنوان لتكون الأرقام بديلاً في "كتاب القرية"، وأسماء الأشخاص في "كتاب الأصدقاء"، والاشتغال على بؤرة مركزية واحدة تكون مثل المجرة التي تدور حول فلكها الكواكب، ففي (كتاب صنعاء) كانت صنعاء بؤرة مركزية بتاريخها وشوارعها وعمارتها وجبالها ووديانها، وفي "كتاب القرية" كانت القرية والطفولة بؤرة شعرية حرضت مخيلة الشاعر وحفرياته، وفي "كتاب الأصدقاء" كانت الصداقة التي قرنها بالحب – حسب أوكتافيو باث – باعتبارهما عاطفتين متقابلتين وكلاهما عبارة عن علاقة شخصية حميمية وجدانية.

ومن هنا فكتاب الأصدقاء مدونة شعرية تزخر بالوجدان، وتحتفي بالجمال الروحي والفني، والأشخاص وصداقة الحرف.

(كريستال) جاكلين سلام:

لصبح العشق والوردة.. يهجع القمر الوحيد

قد تكون الشاعرة (جاكلين سلام) واحدة من الشاعرات اللواتي عرفن الطريق إلى النشر الإلكتروني بشكل مبكر، وواظبن عليه، فعرفناها من خلاله، حيث نشرت أكثر من مجموعة شعرية بالإضافة إلى قصائد متفرقة في محاولة منها لكسر طوق العزلة المفروض عليها بحكم إقامتها بعيدة عن القارئ العربي والفعاليات الثقافية التي تجمعها به - تقيم الشاعرة السورية الأصل في كندا منذ أكثر منذ عقد من السنوات - وبالفعل نجحت في إيصال صوتها إلينا، فالنبتة العنيدة تطلع حتى من بين الصخور كما يقول المثل السائر، حيث وضعتنا أمام تجربة شعرية ناضجة تتميز بالعفوية والتلقائية في التعبير الشعري ضمن اشتغال على مخيلة تلتقط العابر واليومي وتديفه بتصادم ذاتها بالعالم المحيط بها في صراعها مع المنفى الذي اكتوت بناره، والعزلة، والواقع الجديد، والوجود المتشابك لتدخله في مصهرها الشعري ليحيلها إلى مفردات فيها الكثير من الشفافية الروحية.

ففي شعر (جاكلين سلام) كما يقول الشاعر (شاكر لعيبي) في كلمته على الغلاف الأخير لديوانها (كريستال) الصادر عن دار الكنوز الأدبية ببيروت٢٠٠٢ م والذي نشرته كتجربة أولى لها في النشر الورقي: "ثمة شيء مكظوم، ثمة غيض مرفوع إلى مصاف الوردة، وثمة نبض التجربة الآدمية تجربة العام التي لا نستطيع خلالها التخمين فيما إذا كان الشعر مكتوبًا بأنامل حريرية أم بأقلام حجرية رجالية".

هذا الشيء المكظوم هو الذي جعل نصها بمجمله مجموعة من الإشارات الشعرية اللامعة بضوء يجعلها تقيم في منطقة شعرية تستند على التلميح في بوحها الذي جاء مكثفًا، عميقًا، حادًا، فيه الكثير من عناصر الإبهار الفني.

ما أن تقرأ كلمات صفحة الإهداء الذي دونته (جاكلين سلام) في الصفحة الثالثة حتى ترى نفسك وجها لوجه أمام عالمها الضاج بالشغب، فهي تهدي (كريستالها) الشعري إلى:

(عيون لا تتعرفني
أشجار لا تصب باكورتها في سلتي
قيثارة ليست تغني لي
عصافير لم تحط على شرفتي وأحبها).

إنها تتحاور مع المطلق والمجهول والغائب والراحل والبعيد والقادم، وهي عناصر رفض للعالم القائم، وتوق لعالم آخر في الغيب الذي لا نبلغه إلا عبر الكلمات التي نخطها على الورق فتبقى – هذه الكلمات – كالكريستال الثمن والجميل، وهذا يفسر تتمة إهدائها إلى (مخترع المحبرة)، في إشارة إلى التدوين وأثره الحضاري عبر الزمن، ألهذا حرصت الشاعرة على أن تحمل الكتاب في صورتها على الغلاف الأخير من المجموعة؟

تحاول جاكلين عبر (كريستال) التمرد على الذات وعلى العالم وعلى الشكل منطلقة من ممتلكاتها التي هي عدة الشاعر في كل العصور:

(حزمة أوراق تتجلى
في محراب القلم
جرة مكتظة بآلهة
تتأمل أغوار الدائرة).

هذه الممتلكات التي عثرت عليها الشاعرة في طرقات الوهم التي كثيرًا ما سلكتها في رحيلها الدائم هي أعمق من الحقيقة، ذلك لأن أنليل – سيد مجمع الآلهة في سومر – يخذل أمها –عشتار– التي تستقي منها كلماتها، بينما أبوها الفلاح؛ في محاولة من الشاعرة لصهر عناصر الأسطورة:

(يحصد الدهر بيادره
فتنفرط مصائرنا حبة، حبة،
ونلوذ بنا
ذلك لأنه لم يحرث لوحًا أعمى)

فهل كون الأب لدى (جاكلين سلام) في حرث هو رمز للسلطة المتعسفة، إزاء الأرض التي ترمز لها بعشتار آلهة الحب في (الأسطورة) البابلية؟
وماذا لو قرأ الأب الفلاح ملحمة – الخليقة البابلية – فهل تتغير المصائر؟

هذا هو السؤال الحضاري الضمني الذي استشفيته عند قراءتي للنص، والشعر هو ما يثير بداخلك من الأسئلة، فيحرضك على التفكير والكشف والبحث في عالم مليء بالألغاز:

(كلانا ارتطام السؤال بالشفة
والطين شاخص)

وقد تكون هذه الأسئلة متشربة بروح طفولية هي كل ما تبقى للشاعرة التي تستغرق طويلاً في عالمها الطفولي، وهي ترى أن الأطفال شعراء صغار السن في قصيدتها المهداة إلى زميلتها الشاعرة (سوزان عليوان)، وهذا ما نراه حتى على صعيد الذخيرة اللغوية التي تتكرر فيها مفردات عالم الطفولة:

(تحوم عصافير
فراشات تحلم

أمي الثلج ليس أبيض

الفراشة تستيقظ

تحيك دروبًا من ثلج وألوان

وشريطة حمراء لجدائلي)

وتتدلى طفولتها الشعرية من الأسئلة الطفولية التي تشير إلى نظرة بكر للعالم الذي تراه بعيون طفلة لا تكف عن الدهشة، ولا تنقطع عن الأسئلة التي تلقيها بوجه العالم الذي يحتشد أمامها بكل غموضه:

(لا عمرًا افتراضيًا للغيمة

أتشيخ؟

لا اسم للعابر البري

أأعمده باسمي؟

أهذا ألـ (قوس قزح)

لون الرقص في جسد وجسد؟)

وفي نصٍ آخر تتساءل:

(مَن يضفر جدائل الغيمة؟

من يحرس سيمفونية أصابع

في مهب البوح)

وهكذا تنطلق أسئلتها:

(أما زال القلب واحد؟

البرد هنا

الحجر هناك

أما زال الدرب واحد؟

ولصبح العشق والوردة

يهجع القمر الوحيد)

الإحساس بالوحدة هو الذي يهيمن على مناخ نصها الشعري، وتظل (جاكلين) في رحيلها المتواصل تبحث عن موت أكثر موتًا، مخترعة (الدروب والفصول) معلنة:

(أنا الصليب

والجلجلة

والطريق)

بهذه الكلمات الثلاث تختزل (جاكلين) أزمتها الكونية نتيجة صراعها اليومي، والملاحظ أن الشاعرة تنوع في أدائها الشعري، فمن الأسطوري – كما في نص حرث – إلى اليومي – كما في حديث أشياء بين جدرانها – التي تحشد فيه طاقة السرد في مشهد وصفي استهلالي لا يخلو من نثرية:

(في المدخل إلى بيت الغريبة

تمثالان برونزيان

لطفلتين تحتضنان كرمة يانعة

قوس من لبلاب بري

يتدلى بمحاذاة راقصة شرقية المعالم

توازن فوق رأسها ثقلا أبديًا)

ففي هذا النص وصف وشرح قابل للاختزال – كما يبدو للوهلة الأولى – لكننا عندما نصل إلى السطر الأخير نرى أن الاستهلال كان ضروريًا لومضة شعرية عالية برسمها صورة راقصة تحاول موازنة الثقل الأبدي الذي وضعته على رأسها، في إشارة تذكرنا بأسطورة العالم الموضوع على قرن ثور.

إن الشاعرة (جاكلين سلام) تؤكد بهذه المجموعة (كريستال) تفردها بين شاعرات جيلها، وسيرها على طريق جلجلة القصيدة إلى الآخر بعناد وإصرار وحماس، مدفوعة بهوس شعري، وموهبة جامحة، ومعاناة ذاتية، وتجربة حياتية فيها الكثير من الألم الذي لابد منه لانفجار البروق الشعرية تمهيدا لتزول مطر الكلمات العذب.

(خدعة الغامض) للشاعرة فرات إسبر:

دهشة اللغة وترميم الكلام المكسور

(المرأة بغموضها
جزر تنأى
أوراق من مختلف الفصول
أسماك من نار تطير)

بهذا المقطع تحاول الشاعرة السورية (فرات إسبر) أن تجيب عن تساؤلها (أليس لهذا الليل جسد أمسك بدمشقي) نصها العشرين من مجموعتها الشعرية الجديدة (خدعة الغامض) الصادرة مؤخرًا عن دار التكوين بدمشق، والتي ضمت ثمانية و عشرين نصًا شعريًا حديثًا لغةً وبناءً.

لقد أوردتُ هذا المقطع كمدخل لقراءتي لهذه المجموعة كونه يتضمن مفتاحًا لعموم التجربة التي تتمحور حول هواجس المرأة وعالمها الغامض المتأرجح بين حكايات جغرافيا الغرائز في اتساع الفصول وسكرة الحلم:

(كانت البنت تسرح شعر قصائدها
وعند آخر القوافي
كان الإعرابي يصيح
لقد سرقت كل بحوري
هديل ينوح بما في صدر الحمام)

لكنها تعود لتؤكد:

(إذا سألت
لا تبطن السؤال
الموت
لا يستحي من الحياة)

وبين ثانية الحياة بكل امتلائها وشجونها وغربتها والموت باحتقانه وغموضه تتأرجح تجربة الشاعرة (فرات إسبر) التي تتعثر بعتمتها أقدام الليل حين يرخي سدوله على الكائنات ذلك لأنها:

(هي الأنثى التي تعيش معي
فزاعة الليل
تحوم على قتلي
كما كانت يداك التي ترتجف
أتراني شجرة الليل؟
الأغصان قلبي
الأوراق ملائكة الموت
جسدي ذلك الجزع العتيق)

وعندما تقرر في نصها (كاشفات الغيب):

(سأفتح قلبي لكاشفات الغيب
ابتسامات غامضة سقطت
خرج معها الموتى الذين أحببتهم
مع موسيقى الحفاة على الرصيف المقابل
من قلبي)

تصبح للموت أكثر من دلالة قد تتجاوز التجربة الشخصية وفقدان الأحبة إلى طرح السؤال الفلسفي الذي جعل (جلجامش) يرتعب عند رؤيته لجسد (أنكيدو) وهو يتفسخ ويصبح طعامًا للديدان في الملحمة الشهيرة (ملحمة جلجامش)، وكان ذلك السؤال محرضًا لبحثه عن سر الحياة الأبدية. وقد أكدت الشاعرة هذا التفسير في رسالة خاصة وجهتها لي جاءت ردًا عن تساؤل طرحتُه عليها حول دلالة الموت في (خدعة الغامض) بقولها: "ليس الموت بالنسبة لي تجربة خاصة وقاسية، أنما رؤيا لا تفارقني، إلى أين أنت ذاهب يا ابن الإنسان، وإلى أي مصير؟ كل يوم يأتي أخاف، قد نكون وليمة لديدان الأرض، آمل أن تجد الروح مستقرًا آخر غير الأرض".

ولكن أين ستجد الروح هذا المستقر؟

ربما في الكتابة، مثلما كان الحل بالنسبة لجلجامش في البناء والتعمير وترك الأثر الخالد، عندئذ يطلع نهار جديد يحمل أملاً:

(من قال للعابر
هذا ما تركه الأجداد؟
هذه الجمال تمضي
وتترك وراءها
الرمل
غدًا يطلع النهار
من يأخذ الميت إلى الميت؟
من يضع الشاهدة؟
غدًا يطلع النهار).

والشاعرة إذ تلجأ إلى تكرار جملة (غدًا يطلع النهار) فإنها تؤكد تشبثها بخيوط الأمل، للخروج من هذه العتمة، عتمة الموت.

وتعود لتتساءل في عنوان آخر (إلى أين ستأخذني؟) معبرة عن حالة من القلق والحيرة الوجوديتين، إنها تبحث فيما وراء الأشياء والظواهر والتفاصيل اليومية العابرة:

(إلهي
عندما أخلع ثيابي
وحذائي
وأتمدد في الصندوق الخشبي المستطيل
ويحملني أقاربي
أو أصدقائي
أو الغرباء
أو لا أحد
إلى أين ستأخذني؟)

وتأخذ تساؤلاتها شكلاً سرديًا حينما تصف نفسها محمولة على الأكتاف بثوبها الأبيض إلى حفرة أعمق لتختفي في عتمة شديدة باحثة في سواد تلك العتمة عن وجوه الملائكة فتشعر بالعطش والبرد والغربة – وكأن الغربة في تلك البلدان الباردة معادلة للموت – حيث لا كتب ولا دفاتر ولا أصدقاء سوى شاهدة من رخام وباقة ورد ذابلة وصليب ولا شيء، لكنها تقول بانكسار في المقطع الأخير في هذه القصيدة التي تعد أطول قصائد المجموعة وأمتنها شعريًا وأكثرها تماسكًا:

(إلهي
ذات يوم سيزول كل شيء
الشاهدة
الصليب
باقة الورد
ستذبل

ستأتي الجرافات لتأخذ كل شيء

سيفتحون طريقًا جديدًا

أو معملاً

أو مدرسةً

أو معتقلاً

أو مصانعَ للتسلح

قد يأتي الزلزال

ويأخذ كل شيء إلى الأسفل

إلى الأسفل

قد يفيض البحر

يبتلع اليابسة

هل سينجو هذا العالم

إلهي

إلهي

إلى أين ستأخذني)

وإذا كان السؤال قد ورد في النص السابق في العنوان وفي المقطع الأول وفي البيت الأخير لتضع المتلقي في حلقة مغلقة من الأسئلة، فإن الشاعرة تفتتح نصها (للنار ملابسها) بسؤال:

(من يهيئ للنار ملابسها؟)

ثم تتحدث عن غواية النار وفتنة الجحيم والتوهان في الملكوت، ثم تعود في السطر الثالث عشر من النص لتتساءل:

(كيف نفصل البيت عن قلبه؟

من يسحبني من بحيرات القلق؟

من يشدني من يدي؟

من يسحبني من بحيرات القلق؟)

وحينما تتعب تخيط للحلم جناحين من نار لتقول لامرأةٍ تطل منها:

(هل تتقاسمين معي عشائي وسري؟)

هذا التساؤل يحيلنا إلى نص الشاعر (سعدي يوسف) (الأخضر بن يوسف ومشاغله) الذي يفتتحه بقوله:

(نبي يقاسمني غرفتي)

وفي كل النصين يخرج الشاعر من جلده ليتحدث عن (هو) باعتباره (الآخر) ويصبح الشاعر راويًا وساردًا، لكنه في نص فرات (يعيد التفاصيل كي تروى على وجه مختلف)، كما جاء في خاتمة النص.

ومنذ النص الأول (مغارات الضوء) تحاول الشاعرة أن ترمي بثقل موهبتها على اللغة محاولتًا التمرد على اللغة المستهلكة العادية لتأسر المتلقي في إطار فضائها ناشرة الفوضى في الحواس، مؤكدة:

(سأدهشك باللغة

وأرمم الكلام المكسور

من فضائي تختار أغانيك

هل ترى لون الضوء في الكلمات؟)

ولأن لعبة الشاعر تقوم على اللغة والكلام فإنها تختتم نصها بقولها:

(إنما أسرجنا خيول الكلام

وعلى ظهر الأغاني عبرنا

على ظهر سيدة الرياح

عبرنا

سرقنا اللغات

من بعدنا لن تنام الأرض

نحن جنها الذي يعبر في الأزرق)

إن (خدعة الغامض) للشاعرة (فرات إسبر) تجربة محملة بالرموز والدلالات والأسئلة التي تنبع من أدق التفاصيل اليومية التي تلامس حياتنا، لتحلق بنا في آفاق قلق الوجود وأسرار العالم بغموضه الخادع.

مالك حداد يغادر منفاه الفرانكفوني

(في كل الدروب التي تقود إلي النهار..
أفتش أبدًا عن اسمي بين شواهد القبور..
عجبًا! كيف يفتح الماضي المظلم أبوابًا لغد جميل؟
إني أحلم دائمًا بغدٍ كالأساطير..)

(مالك حداد)

عندما اكتشف الشاعر (مالك حداد) أن الفرنسية منفاه عندما قال مخاطبًا صديقه الشاعر الفرنسي (أرغون): "إن الفرنسية هي منفاي الذي أعيش فيه.. بلي، يا أرغون، لو كنت أعرف الغناء.. لتكلمت العربية"، كان الوقت قد فات عليه للخروج من هذا المنفي القسري الإجباري الذي وجد نفسه متورطًا فيه، لكن مشاعره وعواطفه كلها كانت مع اللغة العربية وهموم بلده الجزائر متغنيًا بالحب، هو المحب قبل كل شيء كما يقول في ديوانه (الشقاء في خطر) الذي نقلته إلى العربية الدكتورة (ملك أبيض) وقام بمراجعة الترجمة الشاعر الكبير (سليمان العسي)، وكان هذا الديوان الصغير بحجمه والكبير بمحتواه بطاقة عرفتني بهذا الشاعر الكبير الذي ولد بمدينة قسطنية سنة ١٩٢٧م، وتوفي ١٩٨٧م، سافر إلي فرنسا ونال الإجازة في الحقوق، ولما عاد أصدر مجلة (التقدم)، وشارك في حرب التحرير الجزائرية، وكان مليئًا بالحب نافرًا من كل الأحقاد مدركًا (ليس هناك حقيقة سوي الموسيقي والحب والعظيم). وهي حقيقة يقرها في أكثر من مناسبة مع معرفته أن في الحب وساوس لا نهاية لها، فهو يعلن:

(أنا محب قبل كل شيء

نعم.. أنا أنضج الحقد.. ولكن حقدي عاقل

كوجبة طعام ضرورية، ولتطمئن أيها الصديق فليس لدي

شهية للطعام.. شهيتي قليلة أيها السادة...

ستحاول أن تكون جديرا بالذري.. إني أدعوك أن

تحاول.. أن تعلن ميلاد أغنيتك الخارق.

إنك لست ضد الفرنسيين.. يجب أن لا تكون

ضدهم.. بل إنك لا تستطيع أن تكون ضدهم.

أتعلم لماذا؟ اسمع إذا

رأيت هذا المساء كهلاً يعمل في دكانه حتى ساعة

متأخرة من الليل.

كان صديقي الحذاء المجهد يزدرد قطعة من الجبن وهو يفصل الجلد..

كانت له أصابع ثقيلة، واثقة.

قادرة علي أن تشد بحرارة علي يدك..

قادرة علي نسج إكليل من الزهور لأول أيار.

قادرة كل القدرة علي صفع رجل غليظ شرير..

لا تنس هذا الكهل المجهد الذي كان يزدرد الجبن.

لقد همس في أذني: لن أصنع أحذية عسكرية أبدًا.

لقد سيق ابنه علي التو إلي الجزائر ليشارك في حرب

لم يعلنها هو).

ولكن هل لـ (مالك حداد) ذنب في هذا؟ ففرنسا ليست عدوته، فرنسا (أراغون) (وبول أيلوار)، ففرنسا هي هذا الكهل الذي كان يكدح في دكانه حتى ساعة متأخرة من الليل.. هذا الكهل يمكن أن يكون ابن عم (لدسنوس)، أو (لبول إيللوار). ولا يوجد له معها تصفية حسابات بل يتساءل:

(أتسمونني جزائريًا؟

لا تقولوا ذلك.. فشقيقتي لا تضرب علي وجهها الخمار..

ألم أحصل في المدرسة علي كل الجوائز

في الفرنسية، في الفرنسية، في الفرنسية،

وباللغة الفرنسية)

ويواصل نشيده معلنًا:

(لم يكن للعسل ذنب في يوم من الأيام، إني لا أحب فلسفة

النحل النفعية، إني مع الزهور.. فالزهور جميعها لداتي،

أعرفها يا إلهي!.. أعرف أسماءها.. من زعفران الحقول.. إلي شوك الدواب الذي

هو أشد

سوءًا من قلب رأسمالي..

أراني أنفث الحقد.. نعم.. إني لأنفث الحقد..

رغم أنني كتبت يومًا

أنا

الحقد يصدمني..

ينفرني كالابتذال)

وحين يتحدث عن الكتابة الشعرية يُقر:

(أنت تكتب لأنك تحب.. وإذا لم يكن لديك ما تحبه..

فاطرح قلمك..)

مدركًا خطورة هذه المهنة الشاقة مهنة الكتابة التي تجعله يفقد الكثير الكثير من الأصدقاء والأيام والمدن ولكن مقابل هذا يصنع الجمال.

يقول (مالك حداد):

(خطرةٌ هذه المهنة، مهنة الشاعر.. يفقد فيها

الريش.. ولكنه يصنع الأغاني.

ذاك ما قاله لي بلبل أعذب غناء مني..

هذا البلبل ما إن يتكلم عن الحرية حتى يحمل

جناحي عقاب.. حتى يصبح عربة منقذةً.. حتى

يصبح ريا للأرض.. للأرض العطشى.

هذا البلبل يسمي قمحا.. قمحا.. قمحا...

لا تكن القبرةُ، سارقة حبات القمح، هذه

القبرةُ التي تفيد من أزمة سكن لتزرع أغانيها في أخاديد

لم تحفرها هي...

إنك تقرأ الخطوط في كف العلم..

أنت تشخر كقاطرةٌ، وأنت حييّ حياء حب أول.

ستضرب الأرض بأقدام جندي.

وليسألوك عما تفعل.

إنك ستجيبهم.. ذلك من شأني وحدي.

بعثر سوءك في كل مكان.. مزقه قطعا صغيرةً..

إنها الطريقة المثلي لكي تجد طريقك من جديد..

ثم دعهم يتكلمون.

ولكن.. ما تراك صانعًا بدوار الحب؟

ماذا تصنع بأزهار أيار؟

أتراها قطعا من قوس قزح ترسمها أناشيد الحب في

سن العشرين؟

دعهم يهذرون...

اقفل شدقك الكبير.. وتكلم صادقًا.. سواء).

ولكن من يصغي لصوت الشاعر ويقدر تضحياته في عالم أغلق أذنيه عن سماع أصوات العصافير وأذنيه عن رؤية الجمال؟

وبكل عزيمة يقول حداد:

(سمعوك أم لم يسمعوا.. تمثالك سيصنعه لك الآخرون..

تذكر "مايكوفسكي" إذ يقول

"أنا لا اكترث كثيرًا بكنتال من البرونز.."

أواه... ما ألذ المجد تصنعه الأغاني التي لا يعرف

قائلها!

إني سأخلع عليك اسمًا جديدًا.. سأسميك فن الشعب..

روحه المتجسدة.. فأنت اكبر من بلدك، أنت اكبر

من قارة.. أتسمعني جيدا؟

أنت الإنسان...

اربط قدميك بتراب الجزائر.. إلتصق به.. إنتعله

فقدماك، قدما الجندي، قدما الشاعر الجوال، قد وجدتا

أخيرًا قالبهما..

سر.. يجب أن تسير.. أن تسير..

السير هو طريقتك في الانتظار.. في ارتقاب الأحداث.

دع غيرك ينتظر قبر.. وهو جامد كالموت)

وهكذا ربط حداد قدميه بتراب اللغة العربية وبتراب الجزائر فظل اسمه مشعًا كواحد من أبرز الشعراء الجزائريين الذين ظلوا ملتصقين بوطنهم وبلغتهم العربية التي مثلت له وطنًا بعد أن كانت الفرنسية منفاه.

سعاد الكواري في "وريثة الصحراء":

تعبر إلى الجهة الأخرى على جناح ذات جريحة

ماذا بوسع الشاعرة القادمة من ملوحة العدم، من أعماق الصحراء المكتظة بغبار المسافات غير أن توزع أخطاءها المتتالية مكتفية بنبش مقبرة الوحدة، لعلها تكتشف سرًا جديدًا كما تقول في قصيدة (وريثة الصحراء) التي حملت المجموعة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث في الدوحة عنوانها باعتبارها أطول قصائد المجموعة التي ضمت أكثر من أربعين قصيدة على امتداد مئة وثمان صفحات، استأثرت القصيدة المذكورة وحدها بثمانية وعشرين صفحة، لتكون أطول قصائد المجموعة، وجاء ترتيبها في أخرها، لتكرر إجراء اتبعته الشاعرة في مجموعتها السابقة (باب جديد للدخول) التي اختتمتها أيضًا بقصيدة طويلة حملت المجموعة عنوانها، وفي كلتيهما تقدم لنا الشاعرة مراجعة ذاتية يرتفع بها صوت الـ(أنا)، ويطغى على نبرة الخطاب ضمير المتكلم المتشح بصبغة سردية تشير إلى ولع الشاعرة بكتابة النص المفتوح ضمن آليات الكتابة الشعرية الجديدة التي تشكل إحدى أبرز سمات قصيدة (سعاد الكواري):

(أعبر إلى الجهة الأخرى، جدي كان يقطع الصحراء سعيدًا بهذا الفضاء الواسع، كل صباح، ويعود في نهاية اليوم حاملاً معه أرانب صغيرة، جرابيع، جلبها من رحلته المعتادة).

معلنة تشبثها بالكثبان الرملية، سامحة للطيور أن تهاجر كيفما تشاء، ممجدة الحرية التي فقدتها بعد أن دهست خضرة روحها شاحنات الحضارة.

هذا الضيق الرومانسي بالمدينة ونفاياتها يقابله توق إلى رحم الصحراء، لكنها سرعان ما تشعر بالخيبة:

(أنا الخاسرةُ سلفًا
أحاول أن أتخلص من لزوجة الأفق
وأدنو من ضبابه الرطب
أرمي جسدي من النافذةُ اقذفه طعامًا لمشرح سفاح محترف
أبذر روحي في حديقة جرداء
ثم أجلس على عتبة
أنتظر قدوم جنازةُ لأتوه وسطها)

وعندما تجد الطرق مغلقة أمامها تدخل في دوامة لا تنتهي من الأسئلة التي تتفرع لتلامس أسرار الوجود في صراعها مع الذات، ورغم بساطة هذه الأسئلة إلا أنها تجعل الشاعرة تعيش في دوامها من التناقضات التي تحرضها على البحث عن صيغ جديدة لحيرتها:

(من أي رحمٍ خرجت؟
أمن هذه الصخرةُ تشكلتُ وتكونت؟
أم أنني نبات شيطاني بذرته الريح؟)

لكن أسئلتها تصبح أكثر عمقًا عندما تحلق على جناح المخيلة متحررة من أثقال الجسد وانكساراته لتلتحم بالوجود وأسئلته المفتوحة، لكنها سرعان ما تشعر بالخذلان:

(وأنا أُحّلقُ تاركةً جسدي بين أنامل ريح
هل ثمة ريح حقًا؟
هل ثمة ريح تتسكع بين الأبواب المفتوحة؟)

هذه الريح سنجدها في قصيدة (السفينة) قد نضجت وحدتها لتسابق نفسها منسحبة من الفناء الكئيب، فناء المنزل القديم الذي ترمي به الجدة الدلو في البئر لكنها:

(ستملأ سنوات عمياء
سقطت سهوًا في البئر).

ويكون أمامها أن تمزق عتمة القماط، وأن تحترف السخط لتهزم الواقع الصلد الذي يحاصر كيانها التواق إلى الانطلاق:

(أمي شاسعة كالعدم
وأنا كنت أرضع سخطها
أمي كانت تدثرني بوشاح الطاعة
وأنا كنت أمزق شرنقتي بكفي الصغيرة).

لكنها تشعر بالندم وتنوء بحمل صخرة الوعي نادبة روحها التي انحرفت عن قطيع الثياب المعلقة منذ الأزل لتطلق سؤالاً سيزيفيًا:

(أكان لابد أن أحمل الصخرة؟)

إنها تعيش عدة انقسامات، تقيم في مدينة تعيث بها الحضارة فسادًا، وتحن إلى الصحراء حيث الآفاق المفتوحة والحرية، تسير على سكك العمر الحديدية وتتوق إلى طفولتها، تتطلع إلى الوجود وتتحصن داخل ذاتها، تعثر على حريتها في بساتين الوعي وتنوء بحمل أسئلة الوجود، لذلك تشعر برخاوة الزمن ورتابته:

(أجلس بين ضفتين
أجرب كيف ينقسم الطريق أمامي
كيف تنشق الزوايا
وينهدم الوقت).

وعندما تحاول التوحد مع ذاتها تكون كمن انتهك منطقة محرمة، ورغم علمها بذلك إلا أنها تدخل:

(أدخل فيفر قلبي هاربا

كأنه عصفور يتشاغب

أدخل فتغطس قدماي في بركة مالحة)

لقد غاصت (سعاد الكواري) داخل المناطق الذاتية المحرمة فكشفت عن خلجاتها مهتدية بنصيحة (ريلكة) التي تقول "يجب على الشاعر أن يصبح هو نفسه العالم، وأن ينقب عن جميع الأشياء في أعماقه، وفي الطبيعة التي يرتبط بها ارتباطًا حميمًا"، فمن خلال ارتباطها بالمكان الأول بكل صيغه تحاول أن تعكس أحاسيسها كامرأة تعيش واقعًا مرفوضًا بالنسبة لها، يساهم في استلابها بدءًا من المدنية الزائفة إلى القيود التي وجدت أيديها ترزخ تحت أعبائها من خلال رفض رموزها التي وجد نفسها حبيستها لا شعوريًا، والشعر حسب (أودن) "شظية رمزية قادرة وحدها على اختراق سماكة الوجدان والسقوط في قاع الشعور"، لتؤسس رؤيا تدين بها الواقع الذي بدا لها سوداويًا أكثر مما ينبغي، وهذا يفسر لنا سبب تثبيتها مقولة (كافكا) في مقدمة الكتاب "عندما تكتب كتابًا جديدًا فهذا يعني أنك تضرب بفأس بحر الجليد الذي بداخلك".

فهل أرادت (سعاد الكواري) أن تكسر طبقات الأحزان المتراكمة داخل كيانها الشعري وكل ما يشل قدرتها على الانطلاق عبر التنقيب داخل ذاتها الجريحة لتنفذ إلى الجوهر؟ هذا ما أراه، وكلما تخلصت الشاعرة من الأكداس التي تخلفها شظايا الذات الجريحة من أورام وجدانية قد تثقل قصيدتها، ويكون التنقيب عن الشعري بين تتابع جمل وصفية أمرًا يحتاج إلى جهد، لكننا ما أن نزيح طبقاته حتى يلتمع ضوء الشعر الذي يخلب الأبصار:

(ما الذي يجعلني أتكسر عند قدميك وأنت تعبر حقولي الكثيفة؟

وأنت تغزلني على مرايا الحلم

أحببتك دومًا

منذ تهشمت الشمس تحت رأسي)

هذه الالتماعات الشعرية نجدها مبثوثة وسط طوفان لغوي أرادت الشاعرة لنا أن نتبلل بمياهه حتى نمسك بضوء القصيدة الخاطف، ولو ركزت على هذه الالتماعات وأبعدت كل ما يثقل كاهل النص الشعري من تداعيات نثرية لتبللنا جميعًا بضوء القصيدة، وما أروعه من بلل.

سليمان العيسى ونصف كتاب الحياة

لماذا المرأة؟ ألأنها هي الجمال في أحلى صوره وأبدع تجلياته، كما يقول الشاعر (سليمان العيسى) في مقدمة ديوانه (المرأة في شعري)، فهي نبضة الشعر الأولى منذ كان النبض وكان الشعر، هي التي وضعت الكلمة الجميلة على شفتي أول محب فأصبح شاعرًا، هي الطفلة التي كبرت وما زالت الطفولة والأطفال سرها الأول، ونحن جميعًا أطفالها هي ملهِمة وملهَمة وعاشقة ومعشوقة، إنها الأنثى نصف كتاب الحياة.

ولعل المثير في الأمر أن هذا الكلام الجميل بالغ الرقة والنعومة لم يأت من شاعر فصّل عباءته من جلد النساء كـ(نزار قباني) ولا من شاعر لا تخفى فتوته عن أنظار نساء القبيلة كـ(عمر بن أبي ربيعة)، وإنما يأتي من شاعر أفنى عمره في قضايا النضال القومي وحرية الأمة العربية ووحدتها، فهل في هذه المجموعة حنين وعودة إلى مراتع الصبا وفتونه؟

تلك الأسئلة والأفكار دارت في رأسي وأنا أتصفح ديوان (المرأة في شعري) للشاعر العربي الكبير (سليمان العيسى) الصادر عن منشورات المجمع الثقافي ـ أبو ظبي، والذي ضم أكثر من مئة و خمسين قصيدة على امتداد ستمئة صفحة من القطع المتوسط، كتبها خلال نصف قرن، بدأها بعام ١٩٤٧ ـ ١٩٩٧ فكانت مجموعة شعرية كبيرة كفيلة بأن تجعل دارسي أدب (سليمان العيسى) يضيفون المرأة إلى مجمل اشتغالات الشاعر (العيسى) العديدة، ويبدو أنه بهذه المجموعة أراد لفت انتباه الباحثين إلى الحيز الكبير الذي شغلته المرأة في شعره، وهو حيز كبير وواسع، فالمرأة لديه ليست جسدًا عامرًا بالفتنة،

ولا وجها صبوحًا، بل هي (اللمحة المضيئة قطرة الندى.. سكرة الصمت.. واحة المسافر المشدود)، وأراد بهذه المجموعة أن يستظل بفيء هذه النخلة ويجمع حباتها التي تساقطت على عباءته خلال رحلة الكفاح.

في قصائد المجموعة الأولى ولا سيما التي كتبها عام (١٩٤٧) عندما كان طالبًا بدار المعلمين العالية ببغداد نرى صورًا لفوران الشباب تنساب عبر نبرة رومانسية، ويبدو صوت (إلياس أبو شبكة) واضحًا عندما قال:

(أليس لها يا "دار" في كل خطوة
خيال تساوى عنده البعد والقرب
هنا وقفت يومًا، هناك تحدثت
هنا ابتسمت لما التقى الدرب والدرب
هنا ارتعش الثغر الجميل.. متمتما
بنصف صباح الخير.. حسب الهوى حسب)

لكن صوت شاعر (أعاصير في السلاسل) ما يلبث أن يهدر ويرتفع بلغة محتدمة عالية النبرة حتى وهو يخاطب حبيبته، فخطابه لها لا ينفصل عن خطابه وهو يخاطب (الجماهير) متحدثًا عن قضيته فـ(سليمان العيسى) ينظر إلى المرأة والقضية ككل لا ينفصل، ولهذا تتجلى المرأة في أبهى صورها في شعره:

(ألقيتُ في الإعصار روحي
وسقيتُ من قلبي جروحي
أنا لستُ أغنية الهوى
بل صرخة الأمل الذبيح
هزتك عاصفة من
الآلام تزأر في نشيدي

هي من بقايا مهجتي

قطع تناثر في قصيدي

أنا ما نظمت الشعر بل

ذوبت رنات القيودِ

وعصفت إذ هتف الهوى

نارًا على شفة الجليدِ).

ويبدو الأمر واضحًا عندما يكتب قصيدة للشهيدة (سناء محيدلي) فالمرأة تصبح رمزًا ثوريًا يعينه في معاركه النضالية:

(تحزم الوردةُ الأم الجنوب

كلها في بسمة زهراء.. إصرار الجنوب

وتدوي صاعقة

وردةُ الفجر

استحالت صاعقة).

ولأنه تماهى مع عروبته فالمرأة التي تتوهج في حضرتها قصيدته هي المرأة البدوية السمراء، لذلك تتكرر هذه الملامح في قصائده، حيث تتدلى خصلات من شعرها الأسود، وتخاطبه بصوت فيه عذوبة صبا نجد ونفحات عرارة القديم:

(أنا خولة البدوية السمراء فارسة الشفق

في كل حبة رملة

لي ضحكتان ولي ألق)

وينشد لفوج من المقاتلات العربيات تخرجن في سوريا

(طيري على فرس النهار واوجزي حقب العمى

كوني الصباح.. تبسما

عن فارس يطأ الضباب ملثما).

ويستل الشاعر (سليمان العيسى) رموزه الشعرية من التراث، حيث (سلمى) الجاهلية و(بثينة جميل) و(شهرزاد) الحكايات الألف، و(خولة) صاحبة الأطلال التي وردت في معلقة (طرفة بن العبد) و(حبيبة بن زريق البغدادي)، ولهذا فالصحراء تمثل حقلاً دلاليًا للكثير من غزلياته، إنه يحن إلى الخيمة والرمل والزمن العربي المشرق:

(يا دار عبلة

رديني إلى وتري

تقطعت بيننا

يا حلوتي السبلُ

في باب خيمتك الزرقاء متكئي

وليرحلوا

إننا التاريخ والأزلُ).

إن الشاعر (سليمان العيسى) في هذه المجموعة يحاول أن يرد دينا في عنق قصيدته للمرأة التي رأى فيها طفولته فكانت الرمز الثوري والتراثي والنغمة العذبة في معزوفته، وها هو يعود إليها ليجمع من زهوره قطرات العسل بعد تعب السنين في ساحات الصراع:

(أعود إليك... ظامئة عروقي

وجائعة وعمر الحب جوع

وأعتصر السنين غنى ودفئًا

إذا ما هدني العطش الوجيع).