التمرد على المدينة والحنين إليها
قراءة في ديوان أشجار الأسمنت
لأحمد عبد المعطي حجازي

تمهيـــــد

نجد فى ديوان أحمد عبد المعطى حجازى [*] (أشجار الأسمنت) قصائد تدور فى مواضيع مختلفة ما بين الحنين للوطن، والإحساس المرير بالغربة، وشعور الشاعر الأليم بالمنفى، والوطن الذى رفضه بعد أن عاد إليه، وجعله يشعر فيه بالغربة والوحشة، هذا إلى جانب بعض القصائد التى نستطيع أن نقول عنها إنها قصائد رثائية، يبكى فيها الشاعر ويتوجع على بعض رفاقه الذين رحلوا عن الحياة، ولكن أحمد حجازى لا يرثى كما كان يفعل الشاعر القديم، وإن رأيناه يقترب من أبى العلاء المعرى فى رثائه عندما يجعل رثاءه قضية إنسانية يعطيها رؤيته العميقة.

وبعض قصائد الديوان قصائد وصفية تصف مجردات كونية وجمادات، وتطفى عليها الحس الحى لتصير مخلوقات لها حياتها الخاصة مثل مصابيح الشوارع و(الشىء) هذا المجرد.

كذلك بعض قصائد هذا الديوان بها نوع من الرفض للمكان والزمان، وتمرد على القصيدة والمدينة والغربة، وبعض القصائد بالديوان بها شوق وحنين خاصة للماضى كما فى قصيدتى طللية وخمرية.

وحجازى يصدمنا فى بعض قصائد هذا الديوان بلغته الغامضة، وتعبيراته التى تكسر حدود المنطق المعروف، وصوره التى تداخلت فى شكل جعلنا نتأملها فى ذاتها ولا نستطيع أن نتلمس فيها المعنى إلا بجهد كبير.

وحجازي فى قصيدته (أغنية للقاهرة) نراه ينشد اللغة البكر، ويقول
- شأن الحداثيين العرب –: إنه لكى يكتب المبدع عليه أن يستعيد للغة ذاكرتها، ويعيدها من قبورها. يقول حجازي :

[وهنا كان صلاح جاهين]

ذلك الطفل:

كان يمشى بكفيه فى المدينة والقاموس

تنهض من موتها الكلمات

وتستعيد صباها

كلمات هى البواكير من كل نطفةٍ

وهى الوردة أولى الأشياء، أولى
الأغانى

كلمات من المدينة [1]

وحجازى رغم احتفاظه فى قصائد هذا الديوان بالبحور الشعرية العربية إلا أنه قد اعتمد على شعر التفعيلة، كما أن أكثر شعر هذا الديوان جاء من النغم المدور الذى يعتمد على الجمل الشعرية التى "تتعاقب فى نفس واحد يستغرق وقفة شعرية كاملة، ويؤلف بنية يختلف طولها من نموذج لآخر حسب الموقف الشعرى"[2].

وحجازى حريص على القافية التى تأتى مع نهاية كل حركة فى أكثر قصائد هذا الديوان، ولا يخفى أن أحمد حجازى لديه حس موسيقى عالٍ ظهر أثره منذ أول دواوينه (مدينة بلا قلب). ويعتمد على نظام التقفية بين سطوره.

وهناك ظاهرة فى قصائد هذا الديوان هى أن أحمد حجازى يستغل المساحات البيضاء لمعانٍ يقصدها، وكذلك لا يبدأ سطره الشعرى من نفس المكان، وإنما له طريقة خاصة فى بدء سطوره الشعرية؛ وذلك حتى يكون هناك احتمالات كثيرة فى المعانى والتأويلات، وهذه الظاهرة نفسها نجدها فى شعر الحداثيين مثل أدونيس .

يقول حجازى:

"لما تحررتِ المدينة عُدتُ من
منفاى،
أبحث فى وجوه الناس عن
صحبى،
فلم أعثر على أحدٍ،
وأدركنى الكلالْ" [3]

وسنكتفى فى نقدنا لهذا الديوان أن نواجه سبع قصائد منه ننقد كل قصيدة منها على حدة؛ وذلك لأننا نعتقد أن القصيدة الجيدة "كالبشر، لكل قصيدة تستحق هذه التسمية شخصيتها وقيمتها، التى لا يمكن أن تختلط بملامح أية قصيدة أخرى تستحق هذه التسمية"[4].

ونؤكد أيضًا قبل أن نحلل هذه القصائد أن تحليل القصيدة لا يعنى شرحها؛ لأن الشعر الجيد يستعصى على الشرح، ولا نريد أن ننسى العبارة الجيدة التى قالها أندريه بريتون عندما قال له أحد الشرّاح: "لقد كان الشاعر يريد أن يقول كذا" فقال له بريتون: "معذرة يا سيدى: لو كان الشاعر يريد أن يقول هذا لقاله". لكن القراءة قد يكون منطلقها كما يقول جون لويس جوبير: "التسليم بأن الشعر هو ابتكار لشريحة خاصة فى اللغة. وعلى القارئ أن يوضح القواعد التى اتبعت فى بناء هذه الشريحة، وأن يكشف جزءًا من سر الشفرة الخاصة التى اتبعت فى بناء القصيدة التى تحكمها (وهو طريق مخالف بالطبع للتفسيرات التاريخية والنفسية والخلقية)، فقراءة الشعر لا تهدف إلى أن تحدس بما كان يريد أن يقوله الشاعر ولكن إلى تحليل "ما تقوله القصيدة"[5].

كذلك - وحتى لا نطيل – فقد اكتفينا بالنظر فى هذه القصائد السبع، وهى تشكل أبعادًا مختلفة من الرؤيا فى الديوان، وهذا ما سنحاول أن نوضحه فى الصفحات التالية.

مصابيح الشوارع

الشاعر يركز رؤيته فى هذه القصيدة على جماد، ولكنه ينظر إليه نظرة كونية، فيجعل منه كائنًا حيًّا له وجوده الحىّ، وله دورته اليومية فى الحركة والفعل، وله ما للكائن الحى من التناسل والحياة والموت والبعث.

وأحمد حجازى فى هذه القصيدة شأنه شأن البرناسيين - بوجه خاص -، يجعل الطبيعة وما فيها تنطق بلسانها وتصف وجودها دون أن يطغى وجود الشاعر أو أن نشعر أن ذاته تعطينا انفعالها أمام هذا الوجود للطبيعة؛ فالمصابيح هنا هى التى تنفعل وتتحرك وتظهر وتختفى ولها حياتها الخاصة، كل هذا نشعر به دون أن نشعر أن الشاعر كان مشاركًا. بل هو مشاهد، ورؤية حجازى لها تبدو موضوعية "هذا إن قبلنا منظوره عدسة ومعيارًا تصويريين، وإن قلنا إن رؤيته نزعم أنها مجرد وصف. ومن هنا نتأكد أننا مع أحمد عبد المعطى حجازى دائمًا فى نطاق دلالىّ يتجنب المغالطة الوجدانية، ويترسخ فى الأبعاد الدلالية التى تملكها الصورة ذاتها، أو التى يملكها "الشىء" ذاته – والذى يملكه الشىء ذاته هو بعد ذلك الشىء الرمزىّ. وبقدر تباعد الشاعر عن فخاخ الشاعرية

المطروقة، تتكون لغته الشعرية، ويتكون عن تلك اللغة معنى جديد للأشياء ولمواقف الإنسان"[6].

وعنوان القصيدة هو (مصابيح الشوارع) وهما كلمتان كلتاهما جمع تكسير. والقصيدة بشكل عام يكثر بها جموع التكسير، مثل: "مصابيح – الشوارع – نوافذ – غرف – الليالى – السكارى – الطرق – جدائل – حزم – الحجار – شظايا – أضواء – دموع). ونلاحظ أن المد الذى يوحى بالحركة فى أكثر هذه الأسماء يتناسب مع ما يوحى به الشاعر من حركة المصابيح وحياتها.

يقول حجازى:

"المصابيح هاربة كالطيور،

ونحن نطاردها من نوافذنا العاليه

حين تأخذنا ضحوة الشمس تنأى المصابيح
منسية

ثم تحجبنا غرف النوم، نغشى نوافذها

فتلوحُ المصابيح عندئذ

تتقدم حين يحل الظلام

وتأخذ وقفتها تحتنا متألقة زاهية"[7].

و نغم القصيدة من بحر المتدارك، وتفعيلته فاعلن التى قد تصير فعلن بحذف ساكن منها.

و "من الواضح أن حس حجازى الموسيقى يبلغ درجة عالية من الصفاء والكثافة، لذلك فإن الترجيع الصوتى عنصر أساسى من مكونات شعرية نصه"[8]، والترجيع الصوتى هنا فى تكرار القافية الهائية الساكنة المسبوقة بياء متحركة مع نهاية كل مقطع من القصيدة.

ونلاحظ أن بنية الكلمة التى تختم كل مقطع توحى فى وسطها بالحركة والارتفاع، ثم نجد نهايتها توحى بالسكون والنهاية مثل (زاهية – خالية – ضاريه). فالمقطع الأول من هذه الكلمات ينتهى بالمد الذى يوحى بالحركة والحياة والارتفاع الذى يصاحب حياة المصابيح، ولكن المقطع الأخير من هذه الكلمات ينتهى بالهاء الساكنة التى توحى بالنهاية

والموت. فالملاحظ أن بنية هذه الكلمات تعبر عن دورة حياة هذه المصابيح فى اليوم من الحياة والحركة إلى الموت والانتهاء.

واعتماد حجازى على التقفية مع نهاية كل حركة فى هذه القصيدة ذات النغم المتدفق، ربما يجعلنا نرى أنه قد اهتدى فى حرصه النغمى هذا، بنغم الموشحات العربية، وفى هذا ما يربطه بالتراث.

وطريقة الطباعة ذات مغزى خاص فى هذه القصيدة، "وتتركز العين الباصرة، فى هذا المستوى، فضلاً عن حاسة السمع، على النص المكتوب، لتغدو طريقة الكتابة – أو الطباعة - نفسها عنصرًا من عناصر اجتذاب العين إلى النص ذاته. وبالقدر نفسه تتسمر العين الباطنة على شبكة العلاقات الدلالية الغريبة"[9].

إن مكان بداية السطر الشعرى فى الصفحة المطبوعة فى شعر حجازى - وغيره من شعراء الحداثة – مهم جدًّا لفهم شعرهم، أو بتعبير أدق لمحاولة الاقتراب من غموض الدلالات فى تعبيراتهم. ونلاحظ أن حجازيًّا
لا يبدأ السطور من نفس المكان وبنفس البعد من الهامش الجانبى للصفحة، بل يستغل الفراغ فى الصفحة ليوحى ببعض الإشارات ويرمز إلى بعض الدلالات، يقول حجازى:

المصابيح هاربــة كالطيــور

ونحن نطاردها من نوافذنا العاليـة

فنجد أن أحمد حجازى بدأ السطر الثانى أسفل (كالطيور) فى السطر الأول؛ وذلك لأننا نطارد الطيور وهى تفر منا، وهذه صورة مألوفة من الواقع، أما مطاردتنا للمصابيح فهى الصورة الغريبة؛ ولذلك أطلقها الشاعر وفسَّرها من خلال الصورة الأخرى التى شبهها بها وهى مطاردتنا للطيور.

وتبدو ظواهر الحداثة الأخرى فى هذه القصيدة فى اعتماد الشاعر على التدوير فنرى أن الجمل الشعرية "تعاقبت فى نفس واحد يستغرق وقفة شعرية كاملة، ويؤلف بنية يختلف طولها من نموذج لآخر حسب الموقف الشعرى"[10].

ونجد أن أحمد حجازى فى هذه القصيدة يستفيد من قدرة الفن التشكيلى على تثبيت اللحظة الزمنية، ووضعها داخل إطار، والشاعر هنا يقف خارج اللوحة لا يطل فيها بذاته، بل يجعل اللوحة تشكل نفسها بنفسها. والقصيدة أقرب لأن تكون قصيدة وصفية، أو تصوير للوحة – أو لوحات وصفية – تصف المصابيح فى الشوارع ما بين الصباح والضحى والمساء.

وفى الحركة الثانية من القصيدة نجد الشاعر يصور المصابيح وهى تضىء لبعض أناس وهم يعبرون، ثم تضىء لنفسها عندما يغادرون المكان، كل هذا والليل بنسيمه الدافىء يحيط بالمكان، ثم فى الحركة الثالثة نجد لوحة بديعة عندما تمتزج أشعة المصابيح بالمطر، ونرى تصوير الشاعر لها بأنها جواد يستحم فى المطر.

ونجد أن بنية التناقض التى توحى بالصراع تنساب فى هذه القصيدة منذ بدايتها حتى نهايتها، فنجد (المصابيح التى تهرب بينما نحن نطاردها)، وعندما تظهر الشمس فى الضحى تختفى المصابيح، لكن عندما يأتى المساء تظهر المصابيح مرة أخرى وتعود للحياة كأنها كائنات ليلية كالخفافيش تعيش فى الظلام.

وبعض الناس فى الليالى الدفيئة يأتون فيستأنسون بالمصابيح فى الشوارع، لكنهم ما يلبثون أن يرحلوا . إذن فحركة الفعل ورد الفعل أو بنية التناقض نراها تشيع فى هذه القصيدة، وهى خصيصة فى شعر حجازى، وفى هذا نذكر قول الشاعر التشيكى كارل سابينا: "إن التناغم يولد من التناقض والعالم كله يولد من عناصر متعارضة، وكذلك الشعر، والشعر الحقيقى يعيد صياغة العالم بطريقة جوهرية ومدوية، يتم فيها ميلاد الأسرار من خلال التقاء المتناقضات".

أخيرًا نقول: إن الشاعر فى هذه القصيدة استطاع أن يمدّ المصابيح بحياة خاصة بها، ويجعلها كائنات حية، أشبه بالخفافيش فى حياتها الليلية، وقد كانت حركات القصيدة متتابعة متدفقة فى نسق عضوى، كل حركة تؤدى للتى بعدها، وتكثفها، وكانت الحركة الأخيرة ممثلة لتصوير نهاية يوم المصابيح عندما يأتى الفجر بضوئه الذى يسحق المصابيح ويجعلها تنزف أضواءها الباقية.

وظهر أن الكثافة الشعرية فى هذه القصيدة فى أعلى درجاتها ولا يبدو الشاعر فيها مسرفًا فى الغموض كما سوف نلاحظ فى قصائد أخرى.

الشـــــــــىء

هذه القصيدة نستطيع أن نضعها إلى جوار القصيدة السابقة فى نقدنا لها، فهى كذلك تمثل نظرة وصفية من الشاعر لمجردات أو ماديات يخلع عليها الشاعر وجودًا حيًّا، أو هو يصورها لنا من خلال وجودها الحىّ الذى قد لا نلتفت إليه.

والشىء هنا كالمصابيح ليس المقصود به دلالة محدَّدة، ولكنه الشىء ذلك المجرد الذى نتحدث عنه. إن الشاعر هنا يحاول أن يضع له حياة، أو بتعبير أدق يصور حياته بيننا وفينا.

والشاعر هنا أيضًا يبدو منفعلاً أكثر منه فاعلاً مؤثرًا، فالشىء هو الذى يفاجئنا وهو الذى "يضرب فى حلمنا بجناح ويمسح أوجهنا ويفزعنا ببريق العيون ويملأ أطرافنا بالذهول".

فموقفنا أمام هذا الشىء موقف سلبى؛ والمفارقة أن هذا الشىء المجرد قد صارت له حياة، وأصبح هو الذى يحركنا نحن الأحياء.

وهذا الشىء له وجوده، وقد يظهر فى الحلم أو فى الحقيقة:

"يـبزغ الشىء،
فى الحُلْمِ، أو فى الحقيقة،
بعد غياب طويلْ

ويفاجئنا بتفرُّده

وهو مُلقىً،

وقد نبت العشب من حولِهِ،

وتوحَّش فيه زمان جميل" (11)

والشاعر يعتمد على التدوير فى استغلال بحر المتدارك وتفعيلته فاعلن، فالجمل الشعرية تتعاقب فى نفس واحد يستغرق وقفة شعرية كاملة، ويؤلف بنية القصيدة.

ويعمد الشاعر على تقفية نهاية كل حركة فى قصيدته، وهو ما أشرنا إليه من الترجيع الصوتى عنده.

ويستخدم بعض الألفاظ التى أخرجها من المعجم ليعيد لها الحياة فى شعره مثل كلمة العظايا.

كذلك نلاحظ المنطق المعكوس فى قول الشاعر "أو قد تكون المدينة هاربة من وراء المسافر".. وتلك خصيصة فى شعر حجازى.

أشجـار الأسمنت

منذ البداية يلفتنا عنوان هذه القصيدة ، فالكلمة الأولى فيها هى أشجار، توحى بالحياة والنمو والعطاء والخصوبة، والظلال والجمال، أما الكلمة الأخرى وهى الأسمنت فتوحى بالجمود والثبات، وعند إضافة الأشجار للأسمنت نعرف أن هذه الأشجار ليست أشجارًا طبيعية ، ولكنها أشجار خاصة تحول الخصوبة والعطاء إلى جدب وموت؛ ولذلك نرى أن هذا العنوان قد أعطانا مدخلاً للقصيدة سنجد صداه يتردد فى أبياتها.

واختيار الشاعر عنوان هذه القصيدة عنوانًا لديوانه اختيار موفق؛ لأن أكثر قصائد الديوان تعطى معنى الخصوبة الضائعة التى تحولت إلى جدب وفقد، والحياة التى تحولت إلى موت، والحركة التى تحولت إلى سكون، والمدينة التى أصبحت تجتر يأسها وعبثية وجودها.

وهذه القصيدة تصور لنا موقف الشاعر إزاء الواقع الذى تحول إلى واقع مفلس، فالخصب صار جدبًا والحياة صارت موتًا. ومنذ مطلع القصيدة نشعر أن الوقت قد صار بلا معنى (يقبل الوقت ويمضى دون أن

ينتقل الظلُّ). وبينما نشعر بوحشة هذا الزمن الثابت نجد أن شجر الأسمنت يفاجئنا بأنه أصبح هو الكائن الذى يكسو قشرة الأرض، وعندئذ لا يصبح هناك موضع للعشب، ويصبح نزول المطر نزولاً عبثيًّا لا معنى له؛ لأن الأرض قد اكتست بشجر الأسمنت ذلك "الحجر المصمت"، وكلمة المصمت أيضًا تعطينا معنى الضياع الذى أراده الشاعر.

وما ثمر هذا الشجر الأسمنتى؟ إنه الصدأ أو طحلب لا جذور له.

وقوله بلا جذور تعطينا الإحساس بالوجود الزائف، وتحول الأشياء من طبيعتها الحية الخصبة إلى وجود صامت أسمنتى لا إحساس له، قد انخلع من جذوره.

وعلينا أن نلاحظ أن العبارة الشعرية المتكررة على شكل لازمة (يقبل الوقت ويمضى) تعطينا إحساسًا بعبثية الوقت، أو أنه قد صار وقتًا يجىء ويمضى ولا جدوى من مجيئه أو ذهابه؛ لأن الحياة تحولت إلى جدب واقتلعت جذورها الأصيلة لتغرق فى الزيف.

وتتحول الحياة إلى جدب هائل من جراء التفاف أشجار الأسمنت علينا فـ"المواليد الذين اعتاد آباؤهم الصمت

يجيئــون قصـــــارًا

ناقصـــى الخلقـــة

لا يخرج من أفواههم صوتٌ" [12].

كل هذه معانٍ توحى بالعجز والجدب، لقد تحول كل شىء حى – من وجهة نظر الشَّاعر – إلى موت بدليل أن الأشجار رمز الحياة والخصوبة قد صارت أسمنتًا لا حياة فيها ولا عطاء لها.

قصيدة الغسق

عنوان هذه القصيدة ملفت، فالشاعر يسميها - دون سائر قصائد الديوان – قصيدة، فما المقصود بالقصيدة هنا؛ هل هى البناء اللغوى بما فيه من إيقاع وتصوير؟ أم إن المقصود بالقصيدة معنى آخر، معنى التمرد والوجود الحقيقى فى المعركة بدلاً من التشدق بالكلام الذى قد لا يؤدى لشىء؟

ثم ما موقف الشاعر من فاعلية الشعر وتأثيره فى الواقع والحياة؟ ثم هل الشاعر هو ذلك الحكيم الذى يحاول استغوار المجهول وكشف حجبه؟ أم هو صوت للإصلاح يرتد فى وجه الفساد؟ أم إن الشاعر لا يعنيه إلا فنه، ووجوده الحقيقى فى تكامل عمله الفنى ليس إلا؟

نظن أن أحمد حجازى من الذين يظهرون التزامهم أمام قضايا مجتمعهم، وقصائد دواوينه تمتلىء بصيحات الإصلاح، والتمرد على أوضاع المجتمع الفاسدة[13].

لكننا قد طرحنا سؤالاً آخر ولم نجب عليه حتى الآن وهو هل حجازى يبدو فى قصيدته هذه متشائمًا من إمكانية تواصل الشعر مع الجماهير وإشعال الحماسة فيهم، وبمعنى آخر هل ما زال للشعر العربى دوره فى أن يكون محركًا للجماهير بعد أن أصبحت لغته لغة خاصة وأصبح قارؤه قارئًا لا بد له من ثقافة عميقة وحس فنى دقيق ليستطيع التواصل مع هذا الشعر؟!

يبدو أن أحمد حجازى لا يؤمن بعظم أهمية دور الشعر فى التأثير في جماهير الناس ، أو هكذا يبدو لنا من هذه القصيدة التى توحى لنا بأن الشعر لم يعد له سلطان تأثيره القديم فى الناس فى تحميسهم. فلعل صبيًّا صغيرًا يواجه المستحيل فى الأرض المحتلة بحجر صغير فيكون له فعله العظيم المؤثر من قصائد قد بطل سحرها فى أن تشعل الحماسة فى الجماهير.
يقول حجازى:

"يا إلهى وإخوتنا الشعراء يسيرون من نفقٍ لنفقْ
لهمو لغةٌ لا تؤدى إلى أفقْ
ولهم ورقٌ يحترق"[14].

إنه إحساس عميق بسلبية دور الكلمة المعاصرة، ودور الشعراء فى مواجهة الأحداث بأشعارهم ولغتهم العاجزة.

وحجازى يفضل أن تكون القصيدة ليست لغة ووزنًا وكلامًا وإنما "ملح ونضح عرق"، عمل مؤثر فى ميدان مواجهة مشاكلنا.

ونلاحظ أن هذه القصيدة مشبعة بالألفاظ القرآنية (الفلق – الغسق – الشفق – اتسق) وهذا يدل على استلهامه فى قصيدته بعض ألفاظ

القرآن، مما يشير لثقافته الإسلامية، ولعل الشاعر باستخدامه هذه الألفاظ فى قصيدته هذه أراد أن يقول: إننا لن نسترد ما ضاع منا من الأرض المحتلة إلا بقوة الإيمان.

أغنيـة للقاهـرة

نحب أن نتوقف وقفة قصيرة مع هذه القصيدة؛ ذلك لأنها تعبر عن موقف الشاعر من المدينة (القاهرة)، وذلك بعد أن صار الشاعر كهلاً، وسافر خارج مصر ورأى من المدن والتصنيع وانحلال القيم وسطوة المدينة ما رأى.

ونعطى مقارنة بين نظرتين، نظرة الشاعر القديمة لمدينة القاهرة، ثم نظرته لها بعد أن سافر وعرف مدنًا أخرى أكثر تقدمًا وغرابة. أما عن نظرته القديمة للمدينة فهى نظرة القروى البسيط الذى فاجأته المدينة بشبحها المخيف، وفاجأه أهلها الذين لا يلتفتون لأحد، ولا يعيرون صبيًّا ضربته عربة التفاتًا، ويصبح الإنسان فى هذه المدينة شيئًا لا أهمية له ولا يهتم به أحد:

"قالوا ابن من؟
ولم يجبْ أحدْ
فليس يعرف اسمه هنا سواه
يا ولداه!
قيلت: وغاب القائل الحزينْ
والتقت العيونُ بالعيون
ولم يجب أحَدْ
فالناس فى المدائن الكبرى عدد
جاء ولدْ
مات ولدْ!

الصدر كان قد همد"[15].

بل إن الشاعر كان يأخذ من القاهرة موقفًا هجائيًّا، ولا يسعه إزاء رفضه لها إلا أن يهجوها ويرفضها ويظهر زيف وجودها:

"يا قاهره!

أيا قبابًا متخماتٍ قاعده

.....

أنا هنا لا شيء، كالموتى، كرؤيا عابره

أجرُّ ساقى المجهده

للسيده!"[16].

وموقف أحمد حجازى من مدينة (القاهرة) فى دواوينه الأولى يتسم بالرفض والهجاء؛ لأنها مدينة الوحشة والتوحد والضياع[17].

لكن أحمد حجازى فى دواوينه، بعد ذلك، نجد عالمه يزيد رحابة واتساعًا، فلا يقف "عند القرية بتناقضاتها أو المدينة بتعقداتها، أو العالمين بتقابلهما كما حدث فى دواوينه السابقة. وإنما يضعنا فى الكون بأسره، بمعنى أن الشاعر أصبح يمتلك العالم كلَّه بين يديه" [18]. ونظرته للقاهرة كمدينة أصبحت نظرة أكثر عمقًا، وهى لا تمثل الآن الوجه الزائف للقرية، أو المكان الذى تقطعت فيه العلاقات الإنسانية فى مواجهة القرية بما فيها من حميمية فى علاقات أهلها، إنما أصبحت تصور للشاعر المكان الذى به الذكريات القديمة ذكرياته مع صلاح جاهين وحسن فؤاد ، وذكرياته فى قهوة عبد الله ومتحف الفن الحديث وإيزافيتشى ودار الأوبرا، ذكرياته فيها وهو يقرأ شعر شوقى والبحترى.

إن القصيدة تمثل رجوعًا من الشاعر للمكان، ولكنه لا ينظر فيه إلا للماضى، والمكان قد ثبت عنده فى الصورة التى تركها عليه قبل أن يسافر؛ ولذلك أخذ يبحث عن هذه المعالم التى تركها ويبكى – شأن الشاعر الجاهلى – لفقدها، ويطلب من صاحبيه – شأن الشاعر الجاهلى أيضًا – أن يعلّلاه بوقفة لاسترجاع هذه الذكريات والبحث عنها.

لكن بعد أن أعاد الشاعر النظر فى القاهرة نراه لا يشعر بالراحة؛ وذلك لأنه لا يرى الصورة كما يحب، أو كما تركها قبل ذلك، فالقاهرة قد تطورت وتغيرت:

"نهرٌ مهانٌ

وأيامٌ دخانٌ

وسماءٌ مرشوقةٌ بالأكاذيبِ"[19].

ويضمن حجازى قصيدته أبياتًا لشوقى والبحترى؛ وذلك ليثبت الذكرى فى شعره؛ ولأنه يحاول أن يستعيد الصورة التى تركها عندما غادر القاهرة لخارج البلاد.

والقصيدة تبدو كأنها موقف طللى من الشاعر يبكى فيه المكان ومن كانوا فيه، ويطلب من رفيقيه أن يعللاه ويبصراه ويصبراه، وفى هذا ما يربطه بالتراث الشعرى الجاهلى.

أيضًا نلاحظ التزام الشاعر بالترجيع الصوتى أو القافية التى تتكرر مع نهاية كل مقطع، وتلك ظاهرة نجدها منذ ديوان حجازى الأول مدينة بلا قلب.

ولنا الآن وقفة خاصة. يقول حجازى فى قصيدته: أغنية للقاهرة:

"[وهنا كان صلاح جاهين]

ذلك الطفلُ!

كان يمشى بكفَّيْه فى المدينة والقاموسِ

تنهض من موتها الكلماتُ

وتستعيدُ صباها

كلماتٌ، هى البواكيرُ من كل نُطْفةٍ،

وهى الوردةُ أولى الأشياء، أولى الأغانى

كلمات من المدينة"[20].

وبعد أن ذكرنا هذه الأبيات لنا أن نتساءل ما موقف حجازى من لغة الشعر الجديد؟

هناك مستويان فى لغة الإبداع الشعرى ، المستوى العام المشترك، والمستوى الخاص المجازى، فما دام الشاعر يلجأ لاستخدام الألفاظ والتراكيب التى يستخدمها البائع والصحفى، فلا بد أن تتضمن قصيدته عناصر مشتركة بينه وبين لغة هؤلاء الناس، أما المستوى الآخر فهو الطبيعة المجازية للغة القصيدة، حيث تتفاعل المفردات والتراكيب فى السياق، لتكتسب معنى جديدًا يتجاوز المعنى الحرفى [21]؛ وذلك – وحسب قول حجازى – لأن "الكلمة تلج باب القصيدة مرتدية ملابسها المعجمية الكاملة، لكنها تخلع هذه الملابس قطعة قطعة لتتشكل من جديد، فلا يكتمل معناها الشعرى إلا باكتمال القصيدة، هذا المعنى الشعرى لا يمكن أن يأتى عفوًا.. بل يتشكل حسب قوانين خاصة"[22].

ولغة حجازى الشعرية لغة دقيقة فبعض الألفاظ عنده قد اكتسبت معانى جديدة ، فالصمت عند حجازى قد يعنى الموت كما فى قوله:

"رأى الكلمة اللعينة تنسلّ من القاموس للحلم

فاستراح إلى الصمت

وأطفال آخرون غواة

طلبوا الموت فى الصباح وماتوا"[23].

العودة من المنفى

هذه القصيدة قريبة فى مضمونها من القصيدة السابقة "أغنية للقاهرة"، فهى تمثل عودة الشاعر لمدينته وإحساسه بالغربة والضياع فيها، وتهتك العلاقات الاجتماعية بين أهلها. والمدينة هنا تتطور تطورًا خطيرًا، فاللغة على ألسنة الناس تطورت إلى درجة أن يشعر الشاعر أن لهجة الناس قد صارت غريبة على مسامعه، ويسأل الشاعر أهل المدينة عن بيته وعن أهله، ولكنهم لا يجيبون بل يستغربون سؤاله.

وتظل العبارة الشعرية (فاستغرب الناس السؤال) تتردّد على مدى القصيدة ترددًا يشعرنا بوحشة هذه المدينة، وإحساس الشاعر بالعزلة بين أهلها.

يبدأ الشاعر قصيدته بقوله:

"لما تحرَّرتِ المدينةُ عدت من

منفاى،

أبحث فى وجوه الناس عن

صحبى

فلم أعثر على أحدٍ،

وأدركنى الكلالْ"[14].

بدأ الشاعر قصيدته بقوله "لما تحررت المدينة"، لكننا سنكتشف أن تحرر المدينة – عندما نتابع قراءة القصيدة – هو تحرر وهمى، فالمدينة قد صارت مقيدة بغربة أهلها فيها، وبتهتك العلاقات الاجتماعية بين أهلها.

والشاعر لا يجد صاحبًا من أصدقائه، كما كان فى ديوانه الأول يقول:

"وفى عينى – سؤال طاف يستجدى

خيال صديقْ

ترابَ صديقْ

ويصرخ إننى وحدى

ويا مصباح مثلك ساهر وحدى"[25].

ويغمرنا الإحساس بعزلة الشاعر وغرابة المدينة وأهلها مع تتبعنا لقصيدته، فهو يسأل عن داره وأهل له، ولكنه يفاجأ بعد عودته من كهف

منفاه أن المدينة تغيرت، وإذا به يصبح كائنًا غريبًا – فى مدينته - يُذَكِّرنا بمخلوقات مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم.

وما زال الشاعر يحاول البحث عن معالم المدينة التى تركها، حتى نهر المدينة لا يجده، وإنما يجد رمادًا نازلاً من جمرة الشمس التى كانت تميل إلى الزوال مما يشعرنا بالإحساس بتحول المدينة إلى خراب.

ولا يستطيع الشاعر التواصل مع أهل مدينته فلغة أهل مدينته أصبحت غريبة بالنسبة إلى الشاعر؛ لأنهم تطوروا بينما الشاعر فى منفاه احتفظ بثبات اللحظة التى تركها فيها.

ولذا يأخذ الشاعر موقفًا حاسمًا:

"فابتعدتُ،

وهم أمامى يتبعون تراجعى بخطى ثقالْ

حتى خرجت من المدينة مثقلاً بحقائبى

وانهرت مثل عمودِ مِلْح

فى الرمالْ" [26].

ونجد الإحساس بالغربة يعم القصيدة، وهذه مفارقة؛ لأن الشاعر يقول إنه قد عاد من منفاه أى غربته، ولكنه يكتشف أنه قد عاد إلى منفى آخر وإلى غربة أشد فهى عودة من منفى إلى منفى.

والألفاظ والعبارات التى توحى بالغربة والتوحش فى القصيدة كثيرة مثل (منفاى – أدركنى الكلال – استغرب الناس السؤال – رماد – فزعت).

وانهيار الشاعر يحدث لأنه فقد المكان الذى يشعر فيه بالتواصل والأمان، فعودته من الغربة / المنفى لا تعنى تحقيق الأمان والراحة، فالمدينة قد صارت وهمًا وكابوسًا وشبحًا لا يستطيع الشاعر عندئذ إلا أن يغادرها حاملاً حقائبه.

طرديـــــــــة

عنوان هذه القصيدة يلفتنا إلى أن الشاعر يحاول أن يستعيد بعض موضوعات الشعر العربى القديم، ويكتب فيها من خلال رؤيته العصرية، فهو يستعيد الموضوع ولكنه يصوغه بأسلوبه ولغته وصوره.

ونرى بعض قصائد هذا الديوان تحمل بعدًا لموضوعات فى الشعر العربى القديم لم يعد استخدامها شائعًا خاصة بعد أن صارت القصيدة نفسًا شعريًّا ورؤيا خاصة للشاعر إزاء العالم، وموقفًا من الشاعر يعبِّر فيه عن تجربته فى الحياة.

لكن أحمد حجازى يستعيد هذه الموضوعات لكى يبث فيها تلك الرؤيا، وبذلك يربط تجديده بالتراث، فهو يستلهم التراث العربى ليعيد تشكيله بأدواته الجديدة ورؤيته العميقة.

والقصيدة من بحر الرجز، وهو وزن كانت منه أكثر الطرديات القديمة، ونجد القافية هى الدال الساكنة، ونلاحظ وقعها الشديد مما يناسب موقف الصيد.

وحجازى منذ مطلع القصيدة يعطينا تشكيلاً للمكان والزمان – كما عودنا فى شعره ـ فهو أشبه بكاتب المسرح الذى يقدم لعمله برسم المساحات المكانية، ووضع حد لزمان الأحداث.

والقصيدة تبدو درامية فى تصوير موقف الصيد، ولدراميتها وقصرها ننقلها كلها هنا:

"هو الربيعُ كان،

واليومُ أحدْ

وليس فى المدينة التى خَلَتْ

وفاح عطرُها سوايَ،

قلتُ أصطادُ القطا

كان القطا يتبعنى من بلدٍ إلى بلَد

يحطّ فى حُلمى، ويشدو

فإذا قمت شرد

حملت قوسى،

وتوغلتُ بعيدًا فى النهار المبتَعِدْ

أبحثُ عن طير القطا

حتى تشممتُ احتراق الوقتِ فى العشبِ،

ولاح لى بريقٌ يرتَعِدْ

كان القطا

ينحلُّ كاللؤلؤ فى السماء،

ثم يَنْعَقدْ

مقتربًا،

مسترجعًا صورته من البَدَدْ

مُسَّاقطًا،

كأنما على يدى

مرفرفًا على مسارب الحياة، كالزَّبدْ

صوّبتُ نحوهُ، نهارى كُلَّهُ،

ولم أَصِدْ

عدوتُ بين الماء والغيمة،

بين الحلم واليقظة،

مسلوبَ الرَّشَدْ

ومُذْ خرجت من بلادى ... لم أعُدْ!"[27].

الشاعر يردِّد هنا العزف على وتر المدينة / المنفى، التى خلت من سكانها، مما يشعرنا بعزلة الشاعر فيها.

واختيار الشاعر طائر القطا، اختيار ذو مغزى خاص، فطائر القطا هو الطائر الذى كان يشعر العربى الذى يعيش فى الصحراء بالاطمئنان عندما يراه؛ لأنه يدرك أنه قد اقترب من مواقع المياه.

وقلما كان العربى القديم يحرص على صيد القطا، أما حجازى فيحاول صيده فى حين أن طائر القطا يتبع الشاعر من بلد إلى بلد. وهنا المنطق المعكوس الذى ألفناه فى أسلوب حجازى فالطائر هو الذى يتبع الشاعر، وليس الشاعر هو الذى يتبع الطائر هنا.

وطائر القطا يظهر ثم يغيب، يراه الشاعر فى واقعه ثم يغيب فيراه فى حلمه، ثم يشرد، وتنتهى رحلة الصيد بعد أن صوب الشاعر نهاره كله لصيد هذا الطائر بألا يصطاد شيئًا، ثم يفاجئنا الشاعر بقوله (ومذ خرجت من بلادى لم أعد).

لعل الشاعر يقصد برحلة الصيد هنا تجربة الغربة المريرة، وأنه فى تلك البلاد التى وصفها بالمنفى كان يحاول أن يقتنص معيشته بطريقة أشبه بالصراع، وكان فى محاولة دائمة لصيد أحلام له لكن هذه الأحلام كانت تبتعد عنه، وكما أن الشاعر لم يستطع أن يصطاد طائر القطا رمز أحلامه فهو لم يرجع إلى بلاده منذ خرج منها.

الهوامـــــــش

(*) أحمد عبد المعطى حجازى ولد عام 1935 بمدينة تلا – محافظة المنوفية. حفظ القرآن الكريم، وتدرج فى مراحل التعليم حتى حصل على دبلوم دار المعلمين 1955، ثم حصل على ليسانس الاجتماع من جامعة السوربون الجديدة 1978 ودبلوم الدراسات المعمقة فى الأدب العربى 1979.

– عمل مدير تحرير مجلة صباح الخير ثم سافر إلى فرنسا لينضم إلى أسرة تحرير الأهرام، ويرأس تحرير مجلة "إبداع".

– عضو نقابة الصحفيين المصرية ولجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة، والمنظمة العربية لحقوق الإنسان.

– ويعد من رواد حركة التجديد فى الشعر العربى المعاصر ومن دواوينه الشعرية: مدينة بلا قلب 1959- أوراس 1959- لم يبق إلا الاعتراف 1965- مرثية العمر الجميل 1975- كائنات مملكة الليل 1978- أشجار الأسمنت 1989.

– مؤلفاته: منها محمد وهؤلاء – إبراهيم ناجى – خليل مطران – حديث الثلاثاء – الشعر رفيقى – مدن الآخرين - عروبة مصر – أحفاد شوقى.

– حصل على جائزة كفافيس اليونانية المصرية 1989.

– ترجمت مختارات من قصائده إلى الفرنسية والإنجليزية والروسية والإسبانية والإيطالية والألمانية وغيرها.

انظر فى هذا: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين. جمع وترتيب: هيئة المعجم. حقوق النشر محفوظة لمؤسسة عبد العزيز سعود البابطين، ط2، 346/1.

(١) أحمد عبد المعطى حجازى: ديوان أشجار الأسمنت. القاهرة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط1، 1989م، ص32.

(٢) د. محمد مصطفى هدارة: دراسات فى النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق. المركز الشهابى للطباعة والنشر، ص27.

(٣) ديوان أشجار الأسمنت، ص14.

(٤) د. محمود الربيعى: الشاعر والمدينة. بحث منشور فى مجلة عالم الفكر، سنة 1988م، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، ص132.

(٥) د. أحمد درويش: الصراع المحكم فى "مرثية لاعب سيرك" لأحمد عبد المعطى حجازى. بحث منشور فى مجلة فصول. أكتوبر 1986م، مارس 1987م، المجلد السابع، العددان الأول والثانى، ص260.

(٦) ياروسلاف ستيتكيفتش: ما بعد القراءة الأولى الحداثة فى شعر أحمد عبد المعطى حجازى. بحث منشور فى مجلة فصول، سنة 1984م، المجلد الرابع، العدد الرابع، ص90.

(٧) ديوان أشجار الأسمنت، ص18.

(٨) محمد بدوى: كائنات مملكة الليل. بحث منشور فى مجلة فصول، يناير، فبراير، مارس 1983م، المجلد الثالث، العدد الثانى، ص341.

(٩) د. جابر عصفور: معنى الحداثة فى الشعر المعاصر. بحث منشور فى مجلة فصول، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984م، المجلد الرابع، العدد الرابع، ص44.

(١٠)دراسات فى النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق، ص27.

(١١)ديوان أشجار الأسمنت، ص22.

(١٢)السابق، ص47.

(١٣)صالح جاود الطعمة: الشاعر العربى المعاصر ومفهومه النظرى للحداثة. بحث منشور فى مجلة فصول. يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984م، المجلد الرابع، العدد الرابع، ص20.

(١٤)ديوان أشجار الأسمنت، ص100.

(١٥)أحمد عبد المعطى حجازى: ديوان مدينة بلا قلب. القاهرة، مطابع أخبار اليوم، 1989م، ص50- 51.

(١٦)السابق، ص21.

(١٧)د. محمود الربيعى: الشاعر والمدينة. بحث منشور فى مجلة عالم الفكر، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1988م، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، ص146.

(١٨)د. يسرى العزب: قراءة فى قصيدة كائنات مملكة الليل لأحمد عبد المعطى حجازى. بحث منشور فى مجلة إبداع، يناير 1984م، العدد الأول، ص36.

(١٩)ديوان أشجار الأسمنت، ص37.

(٢٠)السابق، ص32.

(٢١)د. عبد الله أحمد المهنا: الحداثة وبعض العناصر المحدثة فى القصيدة العربية المعاصرة. بحث منشور فى مجلة عالم الفكر، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1988م، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، ص23.

(٢٢)أحمد عبد المعطى حجازى: القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة. بحث منشور فى مجلة إبداع، سبتمبر 1989، السنة الثالثة، العدد التاسع، ص8.

(٢٣)ديوان أشجار الأسمنت، ص33.

(٢٤)السابق، ص14.

(٢٥)ديوان مدينة بلا قلب، ص15.

(٢٦)ديوان أشجار الأسمنت، ص16.

(٢٧)السابق، ص50- 52.