أمل دنقل شاعر الحرية

لم يبتكر النقد الثقافي إجراءات البحث في ثنايا الإبداع الشعري عن منظومات القيم وتحولاتـها الدائبـة، بـل كـان الشـعراء أسـبق إلى إدراك دورهـم في بلـورة الضمير الجماعي للأمة وتكثيف رؤيتهم لهذه المنظومات. فهذا أبو تمام – الجـد الأعظم لشعراء العربية الكبار – يقول بشفافية مثيرة للتأمل:

" ولولا خلالٌ سنهّا الشعر ما درى

بناةُ العُلى من أين تُؤتى المكارم "

وإذا كان الشعر العربي القديم قد أرسى منظومته القيمية على أساس مجموعة من المكارم الفردية الملائمة لطبيعة هـذه العصـور، مـن أبرزهـا الكـرم والشـجاعة وعراقة المحتد فإن شعراءنا المحدثين قد بشّـروا بـالتحولات الأساسـية في هـذه المنظومة، فأخذوا يعلون من شأن حسّ الانتماء الوطني والقومـي، ويرفعـون قيـم العلم والنهضة والتقدم، حتى وضعوا الحرية في ذروة هـذا النسـق الجديـد. وقـد أعلن طه حسين مثلا بهجتـه بدخـول شـوقي هـذه الدائـرة العصريـة في الدعـوة للحرية والديموقراطية والدستور عندما أنشد:

" زمان الفرد يا فرعون ولى ودالت دولة المتجبرينا

وأصبحت الرعاة بكل أرض على حكم الرعية نازلينا"

وسرى تيار الحرية بمسـتوياتها الفرديـة والجماعيـة، السياسـية والثقافيـة، ليمثل نسغ الشـعر وروح الإبـداع فيـه، حتـى اعتبرهـا العقـاد قيمـة جماليـة لا يتحقق الشعر بدونها، وأطلقت أهم تيـارات التجديـد في منتصـف الخمسـينيات على حركتها عبـارة "الشـعر الحـرّ" وحـدد منـدور وظيفـة الأدب والنقـد بأنـها

التبصير بقيم العصر، وتغنى صلاح عبد الصبور مع كوكبة من أبناء جيله بنجمتي الحرية والعدل، ولكن أهم شاعر سياسي مصري تجسدت قيمة الحرية في إبداعه هو أمل دنقل (١٩٤٠-١٩٨٣) الذي نحتفل الآن بمرور عشرين عاما على رحيله المبكر بشكل مأساوي وصامت .

والمهم في قراءتنا اليوم لإبداعه ألا تحجب عنا شجونه السياسية التي مازالت حيّة، تأمل منجزاته الفنية والتقنية التي جعلت منه نموذجا رفيعا للشعرية.

أمثولة الحرية والبراءة:

في أولى قصائده في الديوان الغزلي، الذي استهلّ به حياته وأهداه إلى مدينة الإسكندرية "مقتل القمر" ينشد أمل دنقل للبراءة والطفولة، حيث يتطلع لعذابات الشباب وصبواته الأولى ويخاطب حبيبته قائلا:

"فيا ذات العيون الخضرْ

دعي عينيك مغمضتين فوق السرّ

.. لأصبح حرّ"

وكأنه في هذا التوق المبكر والافتتاحي للحرية يقع في أسر القافية المقيدة، لكن متخيله يظل مشدودا بقوة لفكرة الحرية، حيث يستعيرها لتمثيل تجربته المبكرة في قصيدة تالية إذ يقول:

"والذكريات في دمي

عاصفة التحرر

كرقصة نارية من فتيات الغجر"

لكنه لم يلبث في بحثه عن تجليات الحرية الشخصية والإنسانية في هذه المرحلة من عمره الشعري أن يمزج بينها وبين الحرية السياسية في سبيكة

واحدة، وأن يبحث عن صيغ مجازية تكسب القيمة التي يتغنى به عمقا وجوديا يضرب في أعماق الروح بقدر ما يجسد حواجز الجسد، فيقدم في ديباجة ديوانه الثاني الجريء "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" أمثولة لهذه الحرية المتعلقة بالهم العام بعد أن لامسها في تجربة الحب المفقود فيقول:

" آه .. ما أقسى الجدار

عندما ينهض في وجه الشروق

ربما ننفق كل العمر .. كي نثقب ثغرة

ليمر النور للأجيال .. مرة !

..

ربما لو لم يكن هذا الجدار

ما عرفنا قيمة الضوء الطليق "

والكلمة الأخيرة هي التي تفتح باب التراسل المشبع بين النور والحرية عبر الضوء الطليق. وإذا كان الشاعر الذي يختزن في أعماقه بطولات أجيال ممتدة وعذاباتهم في التنقيب عن كنوز الآثار المطمورة في صعيد مصر فإن " المطلب" الذي يهب له معنى حياته هو "ثقب النور" للأجيال القادمة، هو الحرية الإنسانية التي زهت بها العصور البدائية الأولى دون أن تدرك أهميتها الحقيقية، ثم كرست حضارات متعاقبة جهدها في التنظيمات الاجتماعية والسياسية وبناء جدران الأسرة والمجتمع والوطن دونها، حتى أوشكت أن تحجب نور الطبيعة وشروق الشمس على الإنسان، ويأتي كبار المبدعين والعلماء مرة أخرى لينفقوا أعمارهم في اختراق هذه الجدران والسماح لشمس الحرية بتطهير الحياة، هذه الصورة / الأمثولة سوف تصبح مؤشر الدلالة الكلية لشعر

أمل دنقل بجميع مستوياته الإنسانية والميتافيزيقية على السواء في توقها الحر النبيل.

راية العصيان (لا) :

يعرف أصدقاء أمل ولعه الشديد بالسينما، كانت ملاذه ومسكنه، وكانت أيضا منهل تخيلّه. ربما كان فيلم " سبارتاكوس" هو المتكأ الذي انبثق منه جرح كلماته المسنونة وهو يرفع بشموخ مثير راية العصيان في إبريل عام ١٩٦٢. كان يعرف أنه يلحد في حق السلطة المطلقة للزعيم الذي بدأ يتجبر، في الآن ذاته كان يبتكر أسلوبه الشخصي في التعبير الشعري عن هذا الإلحاد . اقتطع لقطات من الفيلم وأنطقها بمزجه الدرامي الخطير . كان يرقص على حافة التأويل السياسي والديني برشاقة مذهلة، يلعب مع الموت وهو يقول بجسارة لم يعرفها شعراء مصر قبله :

" المجد للشيطان .. معبود الرياح

من قال "لا" في وجه من قالوا "نعم"

من علّم الإنسان تمزيق العدم

من قال "لا" فلم يمتْ

وظل روحا أبدية الألم !"

كان العقاد قد حاول قبله بعدة عقود تقديم ترجمة فخورة بالشيطان وتمرده، لكنها اقتصرت على المنظور الميتافيزيقي بطريقة رومانسية، ولم تقرن به السياسة العاصفة. أما أمل فهو يمسك بالثور من قرنيه، وينفخ في أذنه روح الثورة ليعلن بضمير المتكلم سخريته من شعارات التحرير السلطوي وينشد في مزجه الثاني :

"معلّق أنا على مشانق الصباح

وجبهتي - بالوت - محنيّة

لأنني لم أحنها.. حية !"

ثم يخاطب إخوته من العبيد ليطالبهم بالتنازل عن الأحلام إن أرادوا السلامة من سلالة القياصرة المتعاقبين. ويخاطب القيصر ذاته ليعترف له بالخطأ، إنقاذا لابنه. ويناشد رفاقه - في مفارقة لافتة وصارخة - أن يعلّموه الانحناء المكرور، لضمان نجاته من مصير أبيه الفاجع. كانت هذه القصيدة التي اشتعلت في أوساط الشباب كالنار في الهشيم مطلع الستينيات قد وسمت أمل دنقل بما أراد من زعامة شعراء الرفض، رفض الواقع بقناع الماضي، وتلبّس روح الشيطان الذي يتبرأ منه المؤمنون الوادعون. مع نبرة حادة مرهفة من السخرية بخنوع الآخرين واستكانتهم لأجهزة السلطة القامعة، حتى تحولت "قرطاجة" التي كانت ضمير الشمس إلى تعلم معنى الركوع وساد العنكبوت فوق أعناق الرجال.

عنترة والحرية المدنية:

تمثلت مهارة أمل دنقل الشعرية في قدرته على اختيار الأقنعة التمثيلية الشفيفة والناصعة الدلالة، للتعبير عن أشد المواقف احتداما والتباسا وكثافة، مع تنويع أشكال الخطاب وحركاته، لإضفاء المسحة الفورية عليه. فإذا كان قد أنطق زعيم ثورة العبيد الشهيرة في الإمبراطورية الرومانية " سبارتاكوس" بكلماته القاطعة في رفض العبودية مطلع الستينيات، فإنه بعد خمس سنوات فحسب يجعل صوت قصيدته يجهش بالبكاء أمام أسطورة النبوءات الصائبة في الوجدان العربي "زرقاء اليمامة" التي حذرت قومها من قرب هجوم الأعداء فلم يكترثوا بها حتى وقعت الكارثة، ويقوم أمل بمزج هذا الخيط وتوظيفه في نسيج قصيدته في جديلة محكمة مع أسطورة أخرى لأشهر عبد أصبح مضرب الأمثال في الشجاعة، حتى استحق الخلود في الذاكرة العربية، وصار رمزا لقدرة الإنسان

على تجاوز شرطه المقدور ولون بشرته الأسود المنكود وهو "عنترة بن شداد". يكتب أمل دنقل قصيدة فورية خلال أسبوع واحد من بداية النكسة في ٦٧/٦/١٣ ويجعل صوت قصيدته يضرع إلى زرقاء اليمامة قائلا :

" أيتها العرافة المقدسة

جئت إليك مثخنا بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة

منكسر السيف، مغبرّ الجبين والأعضاء

أسأل يا زرقاء

عن فمك الياقوت، عن نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع، وهو ما يزال ممسكا

بالراية المنكسة".

ومصدر القوة العارمة في هذا التعبير أنه يتحدث بلسان الجندي الكسير، المواطن المصري البسيط، الذي غرر به القادة وأصلوْه مذلة لا يستحقها في الانسحاب الفاجع من سيناء. يضع إصبعه على موطن الداء في فقدان الحرية وانعدام المشاركة السياسية في اتخاذ قرارات المصير. وتحميله وحده نتائج مأساوية لما لم يكن له رأي في اختياره:

" أيتها النبية المقدسة

لا تسكتي.. فقد سكتُّ سنة فسنة

كي أنال فضلة الأمان

قيل لي" اخرس" !

فخرست وعميت وائتممت بالخصيان!

ظللت في عبيد "عبس" أحرس القطعان

..

وهاأنذا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسان

دعيت للميدان.

أنا الذي ماذقت لحم الضان

أنا الذي لا حول لي أو شان

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان

أدعى إلى الموت، ولم أدع إلى المجالسة" .

في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" يقدم لنا أمل دنقل توصيفا مجسدا، بلغة العصر القديم وصوره وأوضاعه، لفقدان حقوق المواطنة في الحرية المدنية بحيث لا يكون اعتذارا عن عار الهزيمة، وإنما تسمية صارمة لمشكلة الإنسان العربي في ظل النظم الشمولية، حيث تستبعده من الإعداد النبيل الحر لمسئولياته الخطيرة، ثم تذيقه مرارة هوان النتائج الفاجعة. وإذا كان نموذج الحرية الذي ثار زعيم العبيد قديما من أجله يتعلق بالشرط الإنساني فإن هذا النموذج الثاني يرتبط بحقوق الإنسان في المجتمع المعاصر، في أن ينعم بخيراته ويشارك في اختيار حكامه، وتداول السلطة فيما بينهم، ويتحمل بعد ذلك مسئولياته.

لكن التعبير عن كل ذلك بمشاهد حية حسيّة، بادهة وصافية في دلالاتها، باستخدام الأساطير التاريخية التي طالما أفضت للمستمع والقارئ بمعناها القريب، وأمطرت مشاعره بالإيحاءات المكثفة، يجسد مفارقات الحاضر بقدر ما يلبس الأوضاع القديمة أقنعة المواقف التاريخية الجديدة. الحق في أخذ نصيب من لحم الضان مثلا ومجالسة القادة كناية عن حقوق التعليم والصحة والرعاية والانتخابات التي تكفلها الدولة لمواطنيها في العصر الحديث، لكن تظل الصور القديمة على بدائيتها الوحشية أبلغ في إجمال وتجسيد هذه الحقوق المشروعة في الحياة الحرة الكريمة.

تجليات الحرية وأفعال الكلام:

لم ينشد أمل دنقل للحرية باعتبارها قيمة مجردة، وإنما قام بتشعيرها في صورها العديدة، ممارسا حريته التعبيرية وهو يفعل ذلك برشاقة بالغة. مثلا اشتبك مع خيوط عنكبوت النظام الشمولي المتمثلة في أجهزة التخابر والمباحث، فضح تألههم موظفا نصوص العهد المقدس وأبنية تراكيب القرآن الكريم لوصم خزيهم المدنس، في قصيدته التي ما فتئ الشباب من أبناء جيله المطاردين من تلك الأجهزة يتغنون بها حيث يقول:

"أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك، وباقٍ لمن تحرس الرهبوت.

تفردت وحدك باليسر، إن اليمين لفي خسر، أما اليسار ففي العُسر،

إلا الذين يُماشون .....إلخ"

والطريف أن هذا التناصّ الصريح مع نصوص الإنجيل والقرآن يفجر آليات المفارقة والسخرية لنزع القداسة والشرعية عن هذه الممارسات المضادة لحقوق الإنسان وقواعد الحريات في الواقع الاجتماعي المحدد، مما يجسد موقفه ويشعل معركته الطويلة في سبيل الحرية التي يناضل بالشعر الحي المفعم بالدلالة وهو يكتشف أقنعة غيابها وأخطار فقدها.

وربما وصل لذروة الاحتدام الدرامي في الدفاع عنها في رائعته التي كتبها عقب مظاهرات الطلاب أوائل السبعينيات" الكعكة الحجرية" التي يتكئ فيها بشكل واعٍ أو لاشعوري على رائعة "لوركا" في رثاء مصارع الثيران "إجناثيو ميخياس" بلازمتها الأساسية:

"س في الساعة الخامسة مساء"

ليجعلها أمل في نهايات إصحاحاته الدرامية "دقت الساعة المتعبة" ثم "دقت الساعة القاسية " حتى يصل إلى "دقت الساعة الخامسة" ويختمها بالدعوة الثائرة "فارفعوا الأسلحة" كأنه يقود مظاهرة جماعية للطلاب والقراء ضد السلطة في ساحة الجامعة وأرجاء الوطن. ثم يتمتم في القصيدة التالية بحروف معبودته المتوحدة الجديدة:

" حاء .. باء"

" حاء . راء. ياء. هاء"

ثم لا يلبث خطاب أمل دنقل الشعري أن يتحول إلى واحد من أعنف أفعال الكلام، حيث يصبح تجسيدا للحرية الإيجابية في أقصى مستوياتها، وليس مجرد صوت للرفض كما قيل عنه، وذلك في مشروع" أقوال جديدة عن حرب البسوس" التي شهرها أمل دنقل في وجه مؤسسات الدولة ورئيسها لمعارضة اتفاقية "كامب ديفيد" حيث أصبحت " لا تصالح" أشهر قصيدة في القرن العشرين على النطاق العربي، مع أنها لم تكتمل في مشروعها الشعري الذي كان يتضمن أكثر من سبع حركات شعرية لم يتم منها سوى اثنتين فحسب، طبقا لتصريحات الشاعر. كما أنها اعتمدت من ناحية المبدأ على فكرة موغلة في المحلية وهي فكرة" الثأر الصعيدي"، لكنها أطلقت حرية الرأي المصيري ماردا عملاقا يتهدد السلطة وينازعها شرعية الحضور المكثف في الضمير الوطني والقومي، خاصة وهي تتلبس بأصوات تراثية عريقة في الوجدان العربي.

يجيء الجزء الأول من القصيدة على لسان" كليب" الأمير المغدور، في وصية يخطها بدمه ليبعثها إلى أخيه الأمير سالم، أو الزير سالم كما تسمية الأسطورة، ليحذره من التصالح مع الأعداء الغادرين بدعوى السلام وحقن الدماء، مما يجعل الخطاب مباشرا يتقمصه الشاعر والقارئ الطعين بدوره، يصب نهيه الصارم على رأس من يأخذ مبادرة السلام الذي سرعان ما سيكشف أنه مستحيل. ولأن حرب البسوس أطول الحروب الدامية الجاهلية فإن شخصياتها الملحمية أصبحت نماذج بطولية في المخيال الشعبي الذي يستفزه الشاعر بتلقائية مذهلة، تعززها تمثيلات استعارية فطرية ذات عنفوان دلالي بكر، حيث يقول لأخيه وولي دمه:

"لاتصالح

.. ولو منحوك الذهب

أترُى حين أفقأ عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما ..

هل ترى؟

هي أشياء لا تشترى..

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك،

حسّكما-فجأة-بالرجولة

هذا الحياء الذي يكبت الشوق.. حين تعانقه.

الصمت -مبتسمين- لتأنيب أمكما

.. وكأنكما ما تزالان طفلين

تلك الطمأنينة الأبدية بينكما

أن سيفان سيفك

صوتان صوتك

أنك إن مت: للبيت رب

وللطفل أب

..

إنها الحرب قد تثقل القلب

لكن خلفك عار العرب

لا تصالح ولا تتوخَ الهرب !"

يفسر أمل دنقل، في تعليقات ملحقة بالنص، دلالة شخوصه على أنه جعل من كليب، صوت القصيدة، رمزا للمجد العربي القتيل أو للأرض السليبة التي تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى، ولا سبيل لذلك سوى الدم. وهو تأويل يخرجها من دائرة الثأر الضيقة والمتعصبة، بالرغم من توظيفه لبعض إشاراته، مثل "الهامة" أو طيف القتيل الذي ينادى بالثأر في ظمأ لا يرتوي سوى بالدم المراق، لكن نشدان العدل بعودة الحق السليب وتحرير الأرض من مغتصبيها يضع القصيدة في منطق شعر الحرية في منظور إنساني وقومي رفيع، يتذرع بالتقاط عناصر الحنوّ الأخوي الذي يعز على البدائل، واستثارة كوامن الرجولة في حضرة الأم المعادلة للأرض، بما يقدم رؤية نفاذة للمستقبل البناء، أكثر تماسكا ومصداقية، من منظور من يرضى بسلام جزئي هش، مع عدو لا يؤمن بالسلام ويدين بالعنصرية والقهر، مما يجعل النص شاهدا على فاعلية الفن الصادق في توجيه استراتيجية الحياة ذاتها.

تمثيلات الطيور والخيل:

في ديوانه الأخير "أوراق الغرفة ٨" الذي كتبه على فراش الموت، يلجأ أمل دنقل لاجتراح تقنيات جديدة في تشعير عناصر عالمه، وتجسيد دلالاتها في تمثيلات طبيعية وتاريخية، ثقافية وكونية ، فيكتب قصائد وجيزة مكثفة عن الطيور والخيول، يرمز بها لرؤيته لتوق الإنسان الأبدي للحرية في أبعادها الروحية وممارساتها الحيوية، يقول في القصيدة الأخيرة:

"كانت الخيل- في البدء-كالناس

بريّة تتراكض عبر السهول

كانت الخيل كالناس في البدء

تمتلك الشمس والعشب

والملكوت الظليل

ظهرها لم يوطأ لكي يركب القادة الفاتحون

ولم يكن الجسد الحرّ تحت سياط المروّض

والفم لم يمتثل للّجام،

ولم يكن الزاد بالكاد

لم تكن الساق مشكولة

والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدني الصقيل.

.. ..

obeikandl.com

كانت الخيل برية

تتنفس حريّة

مثلما يتنفس الناس

في ذلك الزمن الذهبي النبيل

.. ..

استدارت إلى الغرب مزولة الوقت

صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت

بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت" .

وإذا كان علماء الإنسان والثقافات يجتهدون في شرح أطوار الحضارات وقوانين المجتمع وتحولاتها، كي يرصدوا كيف يسترد الناس بعض حرياتهم المنظمة وحقوقهم المسلوبة في الصراع الحيوي الدائر على الأرض، فإن الشعراء، الكبار منهم على وجه التحديد، لا يرضون بغير المستحيل.

ها هو أمل دنقل – شاعر الحرية – يمسح بحنو بالغ وهو يتساقط على سرير مرضه على ظهر الجواد الإنسان، حيث كان يتنفس حرية ونبلا في الزمن الذهبي الجميل، ويرقب بأسى دورة الحضارة وهي تدير مزولتها للغرب فتروض الشعوب المقهورة وتعكس الطباع المنظورة، فتصير الخيول بشرا غارقا في مأساة صمته، فاقدا لحرية كلامه، ويصير الناس خيولا تطلق عليها رصاصات الرحمة. وتظل الحرية، هذه النجمة المتألقة التي لابد من احتضانها مهما كانت بعيدة، إذ يظلم الوجود بغيابها– هي بؤرة الحركة، ومناط الفعل وجوهر الشعرية لدى روح أمل دنقل التي تنبض في نصوصه.

محمود درويش لا يعتذر عما فعل

في ديوانه الحادي والعشرين " لا تعتذر عما فعلت" يوقد محمود درويش نيران الشعر، لتجتاح حدود الحداثة ومصير الوطن، وهو لا يزال يحدّق في مرآة الذات، مندهشا لتحولاتها، ومغنيا لأشجانها. يضرب درويش مثلا شرودا على شهوة الإيقاع وهو يكتشف طزاجة الشعر، وقدرته التي لا تنفذ على توليد الحالات الداخلية للإنسان، خلال معاينته للكون. لقد شارف شاعرنا الثالثة والستين من عمره الطفولي، ومازال يتفجّر بالقصائد الفوارة، ويتغنى للمستقبل العصيّ على الولادة، ويقفز برشاقة على جواد الأمل، مما يشي بعنفوان الشباب الإبداعي، حتى لكأنه أيقونة الروح العربي الجموح في إصراره على رسم جدارية الفن وهو في قلب الحصار. لتكون معادلا، مخالفا ومعززا، لأرواح الفدائيين الأبرار المسكوت عنهم وهم يتخايلون بين كلماته.

وفي هذا الديوان الجديد، تتراءى – على حد تعبيره – حكمة المحكوم عليه بالإعدام، إلى جانب نشوة الإيقاع ووجد الشعر المصفى. يستحضر في مفتتحه"لوركا" و"أبا تمام" في تواردهما العجيب عن دهشة تحوّل الذوات والأشياء، ليتأمل موقفه في لوعة الكتابة:

" يختارني الإيقاع/ يشْرَقُ بي / أنا رجعُ الكمان ولستُ عازفَهُ.

أنا في حضرة الذكرى / صدى الأشياء تنطقُ بي / فأنطقُ..

كلما أصغيتُ للحَجَرِ استمعتُ إلى /هديلِ حمامةٍ بيضاءَ /تَشْهَقُ بي:

أخي ! أنا أختك الصُغرى.

فأذرفُ باسمها دمعَ الكلامِ..

وكلما شاهدت مرآةً على قمرٍ / رأيتُ الحبَّ شيطاناً يُحملقُ بي:

أنا مازلتُ موجودًا / ولكن لن تعود كما تَركتكَ

لن تعود ولن أعود

فَيُكمِلُ الإيقاعُ دَوْرتهُ / ويَشْرقُ بي".

ومن الطريف أن الإيقاع الذي يَشْرقُ بصوت القصيدة، ولا يُشرقُ فيه، هو الذي يختاره لتمثيله، حيث يجعله رجع الكمان العفوي، وليس عازفه. يحيلنا إلى فكرتين هاربتين من تراث الشعر العربي، إحداهما فكرة الإلهام الموغلة في القدم، حيث يسقط الإبداع على الذات دون إرادة ولا وعي، ولكنه يصبح هنا صدًى قَدريًّا لطول الممارسة، وانقداح الرسالة، والتلبس الجبري بطقوس الدور التمثيلي، بحيث يذوب الشعر في موسيقى الكون الكلية. أما الفكرة الثانية – وهي التي تحدد نوعية إحساس درويش بأدائه وبراءته من نبرة التفاخر الجوفاء– فهي تتكرر مرتين في عبارة "يَشْرق بي" فتذكرنا بالبيت الشعري الشهير:

"لو بغير الماء حَلْقي شَرقٌ

كنت كالغصَّان، بالماءِ اعتصاري"

فعندما يشرق الإنسان يتبلع بالماء، فماذا يسعفه لو شرق بالماء ذاته؟ شاعرنا هو الذي يشرق به الإيقاع، ويشهق فيه هديل الحمامة البيضاء، وتكتمل لديه دورة الإيقاع باحتواء موسيقى الكون لصنوف النشاز وأشكال الاضطراب.

في القدس / الحلم:

إذا كانت الأحلام تجعل كل الناس شعراء لبضع لحظات في حياتهم، فإن الشعر بما يوظفه من تقنيات الأحلام في النقل والرمز والتكثيف. يستقطب التاريخ ويخترق المستقبل في لمحة واحدة، إذ يصنع أشكاله العينية والمراوغة، في رؤى لغوية تمثل ذاكرة الفن وحقائق الوجود. ومع كثرة القصائد التي كتبها

درويش عن القدس، فإنه هنا يعيد تحويلها إلى حلم جسيم، مفعم بالشعر والأمل، إذ يقول:

"في القدس، أعني داخل السور القديم

أسير من زمن إلى زمن، بلا ذكرى

تصوّبني، فإن الأنبياء هناك يقتسمون

تاريخ القدس.. يصعدون إلى السماء

ويرجعون أقل إحباطا وحزنا.. فالمحبة

والسلام مقدسان وقادمان إلى المدينة ".

عندئذ تبدأ تقنية النقل التي يمارسها الإنسان في الحلم، فيهجس صوت القصيدة بما تكنزه الأحجار من نور، وما يندلع فيها من حروب، ويجرب أن يكون هو الآخر، بينما يسير في نومه خفيفا لا يرى أحدا وراءه أو أمامه، حتى يصبح غيرَه في التجلي، وتتحقق له وحدة الوجود، فتنبت فيه كلمات النبي "أشعيا " في العهد القديم "إن لم تؤمنوا لم تأمنوا" فيعيد تجربة ابن عربي في إطار عصري جديد، يختزل في ذاته جوهر الديانات بحثا عن الأمن والإيمان، للنفس وللغير في آن واحد:

" أمشي كأني واحد غيري. وجرحي وردة

بيضاء إنجيلية. ويداي مثل حمامتين

على الصليب تحلقان، وتحملان الأرض

لا أمشي، أطير، أصير غيري في

التجلي، لا مكان ولا زمان، فمن أنا ؟

أنا لا أنا في حضرة المعراج، لكنني أفكر

وحده كان النبي محمد / يتكلم العربية الفصحى

وماذا بعد.

ماذا بعد؟. صاحت فجأة جندية

هو أنت ثانية؟ ألم أقتلك؟

قلت: قتلتني.. ونسيت، مثلك، أن أموت "

فبعد أن يتوحد الكون في عين الشعر، ويصبح الجرح وردة إنجيلية بيضاء، ويطير الحالم فوق الزمان والمكان، حتى يقف في حضرة المعراج المحمدي، يصحو من حلمه النبوي على صيحة الجندية الصهيونية التي قتلته من قبل، فيعيد لها المفارقة المستحيلة بأنه – مثلها – نسي أن يموت. وكما تمثل القصيدة في حركاتها الخفيفة الموقعة، ومجازاتها المميزة الطائرة، بنية تخييلية موازية لما يحدث في الأحلام من عجائب، فإنها تقتنص شعرية المشهد من ذاكرة الزمن، لتثبت في قرارة أرواحنا هذا الإيمان العميق بلا جدوى القتل الصهيوني الأعمى في مدينة الحب والسلام، وضرورة تصالح الأنبياء على سورها، بعد أن تسود فيها مرة أخرى اللغة المحمدية الفصيحة، لكن هذه الدلالة تنبثق من قرار المشهد وخلاصة الرؤية الشعرية الصادقة.

أقول لاسمي:

هناك أفكار شعرية تلح على محمود درويش في هذا الديوان الجديد منذ عتباته الأولى، منها ما يعزوه إلى توارد الخواطر بين الشعراء ويسميه توارد مصائر، ولكنه لا يلبث أن يمعن فيه، وينفذ إليه بمداخل مختلفة "فأبو تمام"

و"لوركا" عبرا عن دهشتهما من تحولات الأنا والآخر، لكن درويش يقوم بتشعير هذا الموقف في أشكال متعددة، تلتحم بقضيته الأساسية في الصراع المأساوي الضاري مع هذا الآخر حينا، وترتبط بما يستشعره من الضجر بالتاريخ الشخصي، ومحاولة التفلت منه، حينا آخر. وفي هذا الصدد نجد قصيدته الغريبة "أقول لاسمي" تحدد هذا الوعي الشقي بالذات، والرغبة المتحرقة في الانعتاق منها، إذ يقول :

" أما أنا فأقول لاسمي دعك مني

وابتعد عني، فإني ضقت منذ نطقتُ

واتسعت صفاتك، خذ صفاتك وامتحن

غيري.. حملتك حين كنا قادرين على

عبور النهر متحديين (أنت أنا) ولم

أخترك يا ظلي السلوقي الوفي، اختارك

الآباء كي يتفاءلوا بالبحث عن معنى

ولم يتساءلوا عما سيحدث للمسمى عندما

يقسو عليه الاسم، أو يملي عليه

كلامه فيصير تابعه، فأين أنا ؟

وأين حكايتي الصغرى وأوجاعي الصغيرة ؟"

وكما أن للشاعر قصة مع اسمه، فإن له كذلك قصة مع ظله الذي حاول التملص منه في قصيدة سابقة، دون أن يجعله كالكلب السلوقي الوفي كما فعل

هنا. والموقف الذي يعبر عنه درويش يتجاوز مجرد الدهشة التي استشعرها "لوركا" من قبل حين قال "ما أغرب أن أسمى فيديريكو" ليتجسد في تلك المسافة التي يتخذها من اسمه، ومحاورته، تعبيرا عن حرقة التجدد، ووطأة الإحساس بثقل الماضي بصدق وعفوية. ويلجأ الشاعر الفلسطيني لتقنية المشاهد المتتابعة، التي تصورها لحظات شبه واقعية، تضغط على الدلالة ذاتها في قوله:

"تجلس امرأة مع اسمي دون أن

تصغي لصوت أخوة الحيوان والإنسان

في جسدي، وتروي لي حكاية حبها، فأقول:

إن أعطيتني يدك الصغيرة صرت مثل

حديقة، فتقول: لست هو الذي أعنيه

لكني أريد نصيحة شعرية.."

يعتمد الشاعر في رواية هذا المشهد على أسلوب القصيدة المدورة التي تصل السطور في أوزان منتظمة ومتصلة، ليقدم صورة التناغم فيه بين الشهوي والمثالي، وكيفية تعلق الأخريات منه بالجانب الشعري فحسب، مما يضاعف من وطأة إحساسه بالانفصال عن اسمه، ورغبته أن يفتتح صفحة جديدة يشبع فيها هذا الآخر الذي يكونه بما لا يسمح به الأول. وما يعطي الكلام حلاوته ليس الفكرة المتفلسفة وإنما الصورة الشعرية الطريفة مثل "تجلس مع اسمي"، "إن أعطيتني يدك صرت مثل حديقة"، ثم يمضي في تقديم مشهد آخر بقوله:

" وينظر قارئ في اسمي، فيبدي رأيه فيه: أحب

مسيحه الحافي، وأما شعره الذاتيّ في

وصف الضباب فلا. ويسألني

لماذا كنت ترمقني بطرف ساخر ؟ فأقول

كنت أحاور اسمي : هل أنا صفة

فيسألني وما شأني أنا ؟

أما أنا فأقول لاسمي: أعطني

ما ضاع من حريتي".

فتتراءى في المسافة الفاصلة بين الشاعر واسمه أطياف مواقف الآخرين منه، وافتراضاتهم فيه، وتوقعاتهم منه، فيبدو كأن الاسم قد صنع تاريخا خاصا به، وأقام ذاكرة متراكمة لآثاره، وسلب المسمى حقه في أن يستأنف وجوده من اللحظة التي يريدها، بالحرية التي يعشقها. وإذا بهذه المسافة تضيء روح الإنسان وتفضح أسراره، وهو يتكشف رائيا ومنظورًا إليه. وإذا بكلمات الشعر تغسل قلب البشر لتعيدهم أطفالا مثل سيرتهم الأولى، يبحثون عن أسماء مغايرة، ومصائر مختلفة في أفق التوق الموصول للتجدد الخلاق.

وتظل قراءة جديد محمود درويش متعة موعودة لمن يحسب أن قبح عالم اليوم يطفئ جذوة الجمال، أو يخمد نيران الشعر، دون أن يعمد إلى المواربة أو الهروب. فنحن مع قصائده دائما في الجانب المضيء من قمر الوجود، على أرض الواقع الذي نعرفه، لكن بوسعنا أن نمسك بوردة السماء ونستحضر أرواح المبدعين في كل الثقافات. ونحن نتأمل جروح الهوية، وأسئلة المصير، ومتعة الحوار مع الذات والآخرين. وليت هناك من يترجم هذه القصائد إلى لغات العالم، لتشهد للإنسان العربي الذي تنقل صوره الأليمة والمخيفة عبر أجهزة الإعلام أنه فوق ذلك مبدع قادر على حمل رسالة الشرق المتحضر مرة أخرى إلى أسماع العالم.

طِباق الشعر والروح

اختار محمود درويش في مطلع شبابه أن يتناجى ويتقاسم الشجن مع رفيق دربه سميح القاسم، فتبادل معه الأسى والشعر والرسائل، ولكنه الآن يتطابق مع إدوارد سعيد بعد غيابه، في قصيدة توجز مشهد الروح الفلسطيني، وتعيد صياغته. وهي ليست مرثية ولا بكائية حارة، بل حواريّة من طراز رفيع، يتعرّى في سطورها رمزان يعرفان قيمتهما في الشعر والكتابة؛ في الوطن والمنفى؛ في الحياة وما بعد الموت. وعنوان القصيدة ملغز قليلا ودالّ كثيرا "طباق" وهو مأخوذ من مصطلحات إدوارد سعيد النقدية "كونترا بونتال" ويعود عنده إلى مجال الموسيقى لا البلاغة، ويعني به "الاستعمال المتزامن للحنين أو أكثر لإنتاج المعنى الموسيقي، بما يسمح بالقول عن أحد الألحان إنه النقطة المضادّة للحن الآخر". والطباق في البلاغة القديمة قريب من ذلك، لأنه يعني التضادّ الدلالي بين الكلمات أو المعاني، مع أن جذر الفعل يعني التماثل والتشابه كما في تطابق الأمران، مثل يضحك ويبكي، وأبيض وأسود، وطويل وقصير. ويشرح سعيد في كتبه مفهوم القراءة الطباقية بأنها قراءة النصّ بفهم شبكة علاقاته الضدية، وتوظيف دلالاتها، وقصيدة درويش تتقنّع خلف هذا العنوان لتكشف عن عالم كامل من التماهي والتباين بين أطراف الحوار والقراء وشهود الموقف كله.

سيناريو القصيدة:

ومع أنها قصيدة متوسطة الطول، فهي تتألف من عدد من الحركات والمفاصل؛ إذ تبدأ بمشهد بصري، تستحضره مخيّلة الشاعر عن رفيقه وسمته وعاداته، قبل أن ينخرط في حوار تاريخي عنه، يثير قضايا الهوية ونوع الإبداع

وإشكالية المنفى وحلم العودة، ثم يتوحد معه في عناق المصير، حتى يتبادلا الوصية الأخيرة بما أصبح مستحيلا في منطق الأحداث. لكن ما يذكي لهبها الشعري ليس تتابع الفقرات السردية بهذا التناغم المروي، وإنما اختراقاتها لصور الحياة وتمثيلاتها لجوهر الوجود، وحريتها الجمالية خصوصا في بناء المعنى الشعري الكثيف. ولنبدأ بقراءة المشهد الافتتاحي فيها:

"نيويورك/ نوفمبر/ الشارع الخامس

الشمس صحن من المعدن المتطاير/

قلت لنفسي الغريبة في الظل/ هل هذه بابلٌ أم سَدُومْ؟

.. ..

هناك على باب هاوية كهربائية

بعلوّ السماء/ التقيت بإدوارد

قبل ثلاثين عاما.

وكان الزمان أقل جموحا من الآن..

قال كلانا:

إذا كان ماضيك تجربة

فاجعل الغد معنى ورؤيا.

لنذهب../ إلى غدنا واثقين

بصدق الخيال، ومعجزة العشب.

لا أتذكر أنا ذهبنا إلى السينما/ في المساء

ولكن سمعت هنودا/ قدامى ينادونني:

لا تثق بالحصان/ ولا بالحداثةِ/"

تفاصيل المشهد الحسّي واضحة، وهي متطابقة مع المشهد الختامي في زيارة الوداع عام ألفين واثنين، لكن تقاسيمه تحتاج إلى تمعّن قليل، ففي أول تركيز مجازي للمعنى تتقابل الشمس في نيويورك– وهي أغنى عناصر الطبيعة، بصحن معدني طائر وفقير، ويشعر صوت القصيدة بأن المصعد الكهربائي يقف على قمة الهاوية. ويبدو الزمان في منظوره جوادا هادئا لم يكن قد أصابه الجموح المشتطّ. لكن الرؤية كانت واضحة للمتحاورين اللذين ينطقان بصوت واحد، فكلاهما يمشي على الريح، وهذه صورة أثيرة سقطت من حصاد المتنبي إلى معجم درويش، وكلاهما يمتلك ثقة تامة بصدق الفن ومعجزات النمو الطبيعي للعشب. كانا يتكئان على منطق التاريخ المبشر بانتصار الحق والتطور إلى إقرار العدل، غير أن وحي الفن ألهم الشاعر شيئا من الحذر، فحصان الزمان الذي طالما ركض في أفلام الهنود الحمر لا يوثق به، ودعاوى الحضارة الحداثية تكذبها الوقائع، وعندئذ يتجلى زيف المعادن، وخطورة الكهرباء، وخيبة الأمل المنتظرة في معجزات الغد، لتلقي بظلها على تفاؤل سعيد وحركته في الكتابة والتصدي للمستشرقين، إنها القوة التي تلوّح بجبروتها ضد الحق الذي يكاد يتوارى هائما مع أرواح الضحايا في ضمير الفن والحياة.

ضربات المرمى:

فإذا توقفنا قليلا عند اختراقات المعنى، وتمثيلات الوجود المفعم بالضوء، أمكن لنا أن نتصور الجمل المكثفة في الشعر، مثل الضربات التي تصيب المرمى في الكرة؛ فهي التي تحقق الأهداف، لكن خطوات اللعب كلها تقود إليها وتتوّج بها، يشترك فيها الإيقاع مع التركيب والترميز وألاعيب التعبير.

وسأختار نموذجين فحسب، من قصيدة درويش، الغنية بهذه التمريرات، فقد أخذ يطرح الأسئلة على نفسه وعلى إدوارد، فصوَّر موقفه من الهوية، ومن الكتابة، حتى جعله يقول:

"أنا ما أكون، وما سأكون/ سأصنع نفسي بنفسي

وأختار منفاي/ منفاي خلفيَّة المشهد الملحمي..

أدافع عن/ حاجة الشعراء إلى الغد والذكريات معا

وأدافع عن شجر ترتديه الطيور/ بلادا ومنفى

وعن قمر لم يزل صالحا/ لقصيدة حب

أدافع عن فكرة كسرتها هشاشة/ أصحابها

وأدافع عن بلد خطفته الأساطير/."

ضربات المرمى المجازي متعددة في هذه القطعة، تبدأ بالشجر الذي ترتديه الطيور، والقمر الذي لا يزال صالحًا لقصيدة حب، وتنتهي بهذا الهدف العجيب عن البلد الذي خطفته الأساطير، ولا يفيدنا في شيء أن نحلل "غزال الكناية" – كما يسميها درويش — في هذه الصور اللافتة، لكن يكفي أن نلاحظ فيها جميعًا جمال الحرية في الإبداء التعبيري المدهش، فمن بين آلاف الإمكانات يختار الشاعر هذه الصيغ، لأنها هي التي تصيب مرماه.

وعندما يتطرق الحوار إلى ما يصيب الغرباء من الحنين إلى الوطن المستباح، يقول درويش في حواريته بصوت رفيقه:

"حلمي يقود خطاي/ ورؤياي تُجلس حلمي على ركبتي

كقطٍّ أليف، هو الواقعي / الخياليّ/ وابن الإرادة

في وسعنا/ أن نغيِّر حتمية الهاوية..

وأما أنا/ فحنيني صراع على

حاضر يمسك الغد من خِصْيتيه.~

وبقدر ما نشعر بوداعة الرمية الأولى للحلم الذي أصبح قطا أليفًا يجلس على ركبة صاحبه، دون أن يذكّرنا بقطط "بودلير" البرجوازية، ننتفض لقسوة القفزة الأخيرة في الصراع على الحاضر الذي يصرّ بضراوة على تركيع المستقبل، ويذلّ رجولته، في مشهد الألم التاريخي الموجع، وبقدر ما تعكس الصورة لا أخلاقية المعركة الماثلة وقبحها الزنيم، تمسّ العصب الحساس في صراع القتلة من أبناء العم الأعداء.

ماذا يقول الشعر؟

وتمضي السردية الكامنة في القصيدة لتطرح على جلدها أسئلة محددة، حول محاولة إدوارد زيارة بيته القديم في القدس المحتلة، وهل طلب الإذن من غرباء ينامون فوق سريره فلم يسمحوا له؛ فلا مكان لحلمين في مخدع واحد، حتى تنتقل فجأة إلى نقطة مضادة في المشهد الراهن، في طباق حميم مع حركة السرد والتصوير، فيقول:

"لا أنا أو هوَ../ ولكنه قارئ يتساءل عما

يقول لنا الشعر في زمن الكارثة!

.. ..

دمٌ. ودمٌ. ودمٌ.

في بلادك/ في اسمي، وفي اسمك، في

زهرة اللوز، في قشرة الموز

في لبن الطفلِ، في الضوءِ والظلِّ

في حبَّة القمحِ، في علبة الملحِ.

..

يقول: القصيدة قد تستضيف/ الخسارة

خيطًا من الضوء يلمع/ في قلب جيتارة

أو مسيحا على/ فرس مثخنًا بالمجاز الجميل/ فليس

الجمالي إلا حضور الحقيقي/ في الشكلِ."

ولأنه يكتب الشعر المدوَّر الذي يغطي إيقاعاته بنبر الحديث المسترسل بين السطور، فإنه يكتب كلمات الدم عمودية متقاطرة، ويمارس قفزاته من وصف الحياة الخارجية إلى استبطان المسعى الإبداعي في جوهر إنجازه، فإنه يعرف كيف يهدهد الروح وهو يستقطر الدم من الجرح الفلسطيني، ولا يخفي كدحه الموصول للتخلص من فخّ المباشرة، وتحقيق درجة عليا من الإتقان في توليد الشكل الجماليّ الفاتن من رحم الحقيقة الشعرية. وهو يقيم ألحانه المتراكبة من طباق الأصوات والدلالات حينا (راجع اللوز والموز، والطفل والظل، والقمح والملح) ومن اقتناص الصور الفذّة في ضوء الجيتار وجرح المسيح حينا آخر. حتى إذا انتهى إلى مقطع الوصية المتبادلة الأخيرة بينه وبين صاحبه كأن قد أفضى بسرّه إلى قارئه، واكتملت رؤياه في ناظره وهو يقول:

" وقال: إذا متُّ قبلك/ أوصيك بالمستحيل

سألت: هل المستحيل بعيد؟

فقال: على بعد جيل.

سألت: وإن متُّ قبلك

قال: أعزّي جبال الجليل

وأكتب: ليس الجمال إلا بلوغ اللائم

والآن لا تنسَ/ إن متُّ قبلك أوصيك بالمستحيل."

وإذا كانت السردية تمتد سطورًا بعد ذلك لتحقق الطباق الذي أشرنا إليه في وصف الزيارة الأخيرة له قبيل رحيله، وهو يقاوم السرطان و"حرب سدوم على أهل بابل"، وتتأمل شموخه كالنسر الذي يودِّع قمته فيودع معها شعر الألم، فإن القصيدة تضعنا في قلب التجربة الإنسانية للمبدع العربي، وهو يشهد ذاته تتقسَّم في نفوس ذويه، ووردة قلبه تتبرعم في حضن الأمل بالمستحيل، بالرغم من عذابات المنافي والحروب.

سعدي يوسف في ديوانه "الخطوة الخامسة"

الإيغال في بلاغة الشعرية الجديدة

يقف سعدي يوسف، مع كوكبة من أبناء جيله الأشيب، على ذروة النضج الإبداعي، وإن كان يتفرد عنهم بخصوبته المذهلة التي لا يكاد يشاركه فيها سوى أدونيس ودرويش، فقد أصدر سعدي في قرابة نصف قرن من الزمان ثلاثين ديوانا شعريا، وعشرة كتب مترجمة لكبار شعراء العالم، واثنتي عشرة رواية مترجمة أيضا، إضافة إلى عدد آخر من الكتابات القصصية والمسرحية والنثرية. إنه متفرغ تماما للقراءة والكتابة، متجول أبدا بين الأقطار والأمصار، راحل بين الثقافات والأجناس الأدبية.

ولا تقتصر فرادته على هذا الجانب الكمي فحسب، بل هو يسهم بشكل فعال، في تخليق ملامح بلاغة شعرية جديدة، مع ثلة من رفاقه الحداثيين، المختلفين عنه أيديولوجيا، والملتقين معه عند بؤرة أساسية، تكاد تمثل قطيعة مع الشعر العربي الذي تعوّد عليه القراء، وهي اختلاف أشكال الصياغة وتقنيات التعبير وأنماط التخييل والتصوير والطابع العام للشعر. ولعل صدور ديوان سعدي يوسف الجديد "الخطوة الخامسة" عن دار المدى أن يمثل فرصة لإعادة تأمل أبرز ملامح هذه البلاغة المخالفة، لاستصفاء شذرات من عناصرها التي تضع الشعر في مدارات فكرية وجمالية غير مألوفة حتى الآن.

اقتصاد اللغة:

تعودت الذائقة الشعرية عندنا على قدر كبير من الإسراف في التكرار، والاعتماد على الصيغ النمطية التي تحدس ببقيتها إذا طالعت أولها، في لون من العبارات المدوّرة التي يطلق عليها علماء الألسنية "تحصيل الحاصل" ، وهي

عبارات ترتفع نسبتها في أحاديثنا النثرية والشعرية عن نظائرها في الثقافات الأخرى، وعلى لون من المبالغة والتهويل والوصول بالمعاني إلى أقصى درجاتها والملاحظ أن هذه الخصائص تتوفر لدى الشعراء بمقدار ما يشيع شعرهم وتتوهج شهرتهم، لاستجابتها للحساسية الجمالية السائدة، مما يجعل الاقتصاد فيها أمرا شاقا يسبح ضد التيار التعبيري الجارف.

ولو قرأنا أية مقطوعة في ديوان سعدي لوجدنا هذا الاقتصاد اللغوي يمثل سمة بارزة، تمتد لتستنطق الصمت، وتستعيض عن السطور بنقاط تحل في إنتاج الدلالة محل الكلمات، فهو يقول مثلا في مقطوعة بعنوان "حوار":

" قال لي آن كانت رياح الخريف

تتناوح بين التلال المحيطة

هل نحن يا صاحبي صخرتان؟/ كم تناوحت الريح

كما نابنا الصرّ والضرّ؟/ كم ضاع منا الرهان..

ولكننا — ها هنا — الواقفان

...

قلت لا تبتئس / نحن عين الزمان"

ومع أن هذا الحوار مع الذات أو الصاحب يمتاح من ذاكرة مفعمة بالمواقف المناظرة، منذ بكى صاحب امرئ القيس "لما رأى الدرب دونه / وأيقن أنا لاحقان بقيصرا"، ومنذ هتف أبو الطيب المتنبي في مصر:

"أصخرة أنا، مالي لا تحرّكني/ هذي المدام ولا تلك الأناشيد"

فإن سعدي يحرك رياح الخريف المتناوحة، ويعدد وجوه الفقد والضياع باختزال تعبيري شحيح، ليصل إلى لحظة الوقوف خلال حركة الطبيعة والحياة. وتأتي النقاط لتزيد من كثافة الشعر، واحتدام دلالته، لا لتخفف من وقعها كما يتبادر إلى الذهن، فيلعب البياض دوره في توليد الإيحاءات باقتصاد لغوي، وعزوف عن التكرار بأشكال مختلفة، وتجيء إجابة صوت القصيدة على صاحبه / ذاته/ قارئة لتغلق القوس. في بنية مكتملة، لا تحتمل الفضول لتنص على أمرين متغايرين وجيزين: أحدهما أنه لا داعي للألم والابتئاس فهذا شأن الحياة دائما، والثاني يبلغ درجة عالية من التركيز العجيب "نحن عين الزمان" ليتماهى فيه الإنسان والتاريخ في بؤرة مكثفة واحدة. ويظل بوسع القارئ أن يعود لهذه الكلمات المقتضبة كي يطرح على أسئلتها المتوالية تنويعات مختلفة، تستخلص من الإجابة حزمة أخرى من الأسئلة المعلقة، دون أن ينفذ من المقطوعة ، رهانها الشعري الأصيل.

الحياد وفقر المجاز:

هناك خاصية ملازمة لذلك في شعرية الحداثة تتجلى أيضا عند سعدي وهي فقر المجاز وندرة الصور، واختفاء معظم المهارات اللفظية، لتصبح القصيدة كلها صورة تشف بقوة عن موقف محايد، بعيد عن الانهمار العاطفي والسخونة الوجدانية. أي أن هناك توافقا شديدا بين نوعية المجاز الكلى الجديد وطبيعة الحياد البعيد عن الحماس والالتهاب الشعوري المزمن لدى القارئ العربي، خاصة عندما يتعلق الأمر بقضايا القلب والوطن. ولنضرب مثلا على ذلك، قصيدة تبدو في ظاهرها سياسية، ولكنها بفعل هذه التقنيات الشعرية تقدم رؤية إنسانية داخل إطارها السياسي تتسم بالبرود واللامبالاة، وهي بعنوان لافت "أمير هاشميّ منفي في لندن":

" كل صباح أفتح عيني على الغيم

المطر دوما / والأبيض أحيانا

أنا لا أتصور ما قالوا لي عن شمس ثابتة/ فوق حجاز..

قالوا أيضا إن بلادي تلك، / وإني سأتوج فيها ملكًا يوما ما..

أنا لا أرغب في أن أمسي ملكًا!

لكن الأجداد يطلّون علي من الجدران

ومن غرفة مكتبتي/ ينتظرون

قد سكنوا أُطُرا ذهبا / ودفاتر يوميات

وفصولا من كتب لن أقرأها..

لغتي اختلفت/ وثيابي / حتى عيناي هما.. زرقاوان

إذًا لن أمضي معهم/ يوما في بغداد

ويوما في مكة / يوما في الشام/ وآخر في قصر ملكي بالعقبة

... ...

لكنى أسمع عن أن ملوكا عادوا

عن أزهار تستقبلهم بمطارات غامضة

.. ما شأني؟/ ما معنى أن أمسي ملكا ؟

سأتابع منذ اليوم دروس الموسيقى

obeikandi.com

وأطلب من أستاذ الرسم مرافقتي

عبر متاحف روما/ هذا الصيف"

ونلاحظ أولا صيغة المتكلم التي ينطق بها صوت القصيدة، كأنه الراوي الذي تحول في السرد الحداثي من ضمير الغائب المحيط بكل شيء علما، كي ينطق برؤية الذات في سردية شعرية طريفة، فالشاب المغترب / بلسان صوت القصيدة يحكي ما لقنه له الآخرون من وعود لا تعنيه، وما أنطقوا به صور أجداده الذين سكنوا أطرا ذهبية، وأضمروا طموحات مريبة. وهو تلقائي صادق في التعبير عن هويته الجديدة المختلفة، وعلى الرغم مما سمعه عن ملوك عادوا فهذا لا يهمه بقدر درس الموسيقى ومتعة الرسم الجميل

ومن الواضح أن التقنيات التعبيرية التي يوظفها الشاعر هنا لا تعتمد على المجاز من تشبيه واستعارة وكناية، بل على التمثيل شبه السردي الذي لا يحفل بأشكال البيان ولا أنماط البديع. يعتمد على المفارقة البارزة بين إرادة الآخرين ورغبته، على التضاد بين ما يغرونه به وما يهفو إليه من إشباع لذائذ الفن الرفيع، وهو لا يحفل بالتقاليد المؤطرة ولا تثيره أية نزعات لولاء وطني لا يعرفه. إنه حياد صوت القصيدة الوجداني الذي يقدم تمثيلا شعريا للموقف كله دون حماس، بل دون تعليق، فهو يترك للقارئ — أيا كانت لغته وثقافته — أن يستنتج الدلالة الإنسانية والسياسية من هذا النموذج الذي يعرضه بصدق.

كأنه مترجم:

يبدو مذاق هذا الشعر في منظوره الكلى كأنه منقول عبر معبر لغوى آخر، كأنه لم يوضع أصلا في هذه اللغة، ويخضرّ بمائها، ويتسرب إلى أعطافها كما لوّحتها الشمس وتندّت بها الحلوق جيلا بعد جيل.

وإذا كان شعراء الحداثة يشتركون في هذه الخاصية — بدرجات متفاوتة — فإن نصيب سعدي منها أوضح من غيره، ألم يقض شطرا طويلا من عمره —

على الأقل بعدد سنوات كتبه الشعرية المترجمة – يفك رموز أشعار غريبة، ويستصفى رحيقها، ويبحث لها عن كؤوس معتقة في تراكيبه اللغوية؟ ألم يتعلم خلال هذه الممارسة كيف يحيل الصلصال إلى حمأ مسنون، وكيف يذوق عسيلة الغرباء ويدرك أسرار صنعتهم حتى إذا ما جلس ليقول كلمته بدا كأنه واحد منهم؟ أليس هذا هو سبيل العبور إلى هذه العالمية التي تراود غيره ولا يقوى عليها سوى من كابدها في صميم إبداعه؟

سأختار إحدى مقطوعاته الكثيرة التي تكاد تتعرى من كسوتها اللفظية لتشف عن هذا القوام الإنساني الطريف وهي بعنوان "السؤال الصريح":

" قل لماذا يعذبك الشوق لامرأةٍ؟

وأنت في منتهاك.. / الحديقة مخضرّة،

والرفوف التي تتأمل ملأى بما سوف تمضي بعيدا به.

والسماء انجلت بغتةً.

والقميص الذي ترتدي الآن.. سَبط نظيف

وبعد دقائق عشر ستأتيك سيارة

لتغادر نحو المطار..

إذًا

قل لماذا يعذّبك الشوق لامرأةٍ

.. .. ..

هل سئمت الحياة الرخيّة؟

أم هل سئمت الحياة؟"

فالمزاج الذي لا ينبعث عنه هذا القول الشعري لا يتلاءم تماما مع مأثورات الشخصية العربية، فالرجل لم يتعود أن يعرّي أشواقه دون تغطية بورود الحب وكلمات العشق، ولن يعبر عن قرب النهاية بكناية السيارة والدقائق العشر المتبقية لمغادرة المطار، لن يطرح أسئلته المتآكلة بدرجاتها الثلاث: الحياة الرخية/ الرضية/ مجرد الحياة. شيء ما في هذا الكلام ينبئك بأنه من قبيل ما يترجم عن ريستوس ولوركا وأونغاريتي، لا أقصد طبعا أنه ينسب لأحدهم، فلا شك أنه من كتابة سعدي، لكن بأسلوبهم، هناك لمسة من غربة الصوغ والروح والمذاق، حتى في تلك القصائد التي تشير بشكل مباشر إلى نكهة الأرض وتمتاح من بئر الذاكرة العراقية القديمة. هناك خطوط تجريدية صافية لم تتعودها الشعرية العربية من قبل، لقد اكتشف سعدي أكثر من غيره شرايين جديدة استزرعها في بلاغته المغايرة فتدفق فيها دم إنساني مخصّب، يضيف إلى خبراتنا الجمالية آفاقا واعدة.

أسطورة البردوني شاعر اليمن

لكل شاعر كبير أسطورته الخاصة، تتشكل عبر شبكة من خيوط التاريخ والزمان والأضواء والظلال. لا يصنعها بمفرده، بل تنداح دوائرها منذ أول حصاة إبداعية يلقيها في نهر الحياة. وتلعب ملابسات حياته الشخصية وعلاقاته وردود الأفعال علي موقفه وإنجازاته دورا رئيسيا في تجسيد صورته وموقعه وقيمته. وعبد الله البردوني (١٩٢٩-١٩٩٩) — بصير اليمن ورمز شعريتها — قد مثل أسطورتها الأولى بحياته الملحمية ونبوغه الشعري وانتصاره على خيوط الظلام الشخصي والوطني عبر السنوات السبعين الأخيرة في القرن العشرين. كان يمثّل وحده تقريبا مرحلة البعث في تراث بلده، مع أنه يتزامن مع مراحل أخرى أشد تحولاً وجذرية في تاريخ لغته وأمته العربية. ولم يكن اعتصامه بعمود الشعر بعد أن تداعى في الأقطار الأخرى بقوة سوى مظهر لهذا التخالف في بنية الإبداع العربي، والتماسك في وجدان الأمة في الآن ذاته، لم يكن يعيد إنتاج رومانسية قد انحسرت أضواؤها على ضفاف النيل أو ربوع الشام والعراق، بل كان يروي أرض بلده ونفوس قرائه بقطرات من التغنّي بطبيعتهم الخلابة وروحهم المستغرق في الشجن والحزن، والقادر على الترنم بالصبوات والغناء للعشق وسط فجائع القهر والحرمان. لم يكن مساوقا للركب العربي وهو يشدو للإيقاع الذي تسير على أنغامه بلده وعندما جرّتها التغيرات الثورية بسرعة إلى مصاف النضال ضد الطغيان والجهل والتغلب على كبرياء العزلة كان ركضه يخترق المسافات والأزمان، محافظا على نغمة حدائه وجيشان نفسه.

وعندما نعيد قراءة شذرات يسيرة من إبداعه اليوم، وفاء لحقه العربي، لا نملك سوى أن نفعل ذلك بحذر وحدب، مما يتطلب منا أن نروض ذائقتنا التي غيرت الحداثة من حساسيتها، وقطّرت منظورها، لاستحضار البردوني الأسطورة، بسحره وشعره، بعالمه الذي كان، وأفقه الذي نصب خيمته،

باعتباره ممثلا لمرحلة كاملة في دائرة قطره. وأن نعرف لـه قدرتـه علـى اختـراق هذا الحجاب، والنفاذ إلى صميم عصره العربي، باعتبارهـا إحـدى معجزاتـه في التحدي، وإنجازاته في الإبداع، وإضافاته للشعرية العربية.

كيف ينبجس ماء الشعر:

تعمدنا القصيدة العمودية منذ انهمارها الأول في ماء الموسيقى قبـل أن تغمرنـا ببقية مكوناتها الشعرية، فإذا هزتنا رعشتها وغمرتنـا أضواؤهـا البـاهرة أيقظـت فينا روح البهجة وفرحـة الكـون. أمـا إذا وجدناهـا مجـرد نظـم محكـم خـابت توقعاتنا في شـعريتها وأحسسـنا بعـبء اللغـة وثقـل الكـلام المنظـوم وقـد انتبـه المشتغلون بالأدب مبكرا إلى أهميـة هـذا التحضـير العـاطفي في الإنشـاء الغنـائي واعتبروه مثل العصا السحرية الـتي تحـرك المتلقـي. وليـس هنـاك مثـل الحـس الوطـني المشـترك في نفـخ جـذوة المشـاعر الجماعيـة إذ تصبـح الأرض هـي الأم والحبيبة . ويبدو الغزل المحبب فيها لونا من تقديس الـذات وتكريـس الصـورة الجماعية وقد كان عبد الله البردوني مـاكرا في تصديـر ديوانـه الأول "مـن أرض بلقيس" بهذه النفثات الأمومية، مستثمرا لأسطورتها العريقة، ورمزها المتداول في الوجدان الديني والقومي، حيث يمتزج الجمـال بـأضواء النبـوة في الجمـع بـين العشق والوطن، وحيث يمكن أن يصفو الشعر وهو يتغنى بتحنان في قوله:

" من أرض بلقيس هذا اللحن والوتر

من جوها هذه الأنسام والسحر

من صدرها هذه الآهات، من فمها

هذه اللحون، ومن تاريخها الذكر

..

من خاطر اليمن الخضرا ، ومهجتها

هذي الأغاريد والأصداء ، والفكر

هذا القصيد أغانيها ، ودمعتها

وسحرها وصباها الأغيد النضر

يكاد من طول ما غنى خمائلها

يفوح من كل حرف جوها العطر "

ومكر البردوني الـذي أشـرت إليـه يتمثـل في عـدد مـن التقنيـات التعبيريـة المألوفة. من أهمها الربط الحاذق بين الأثـر الأدبـي والرمـز الوطـني، بـين فتنـة بلقيس وبلاغة شعره، فإذا كان الصدر والفم، والتاريخ والظلال مـن قلـب اليمـن السعيد، فإن اللحن والوتر، الأغنيات والصور من سحرها وصباها الأغيد. وبقدر أهمية المصدر تتجلى حلاوة الأثر الشعري. أمـا التقنيـة الثانيـة الموظفـة بـإصرار لتوليد هذا الحس الغنائي الشفيف، فهي تكرار الصيغ الصوفية وأفعـال المقاربـة في لهاث منغوم. وقد أدرك نقاد البردوني في تلك الآونة أنه كان يسبح في فضـاء الرومانسية الشائع إبان منتصف القرن الماضي عند إبراهيم ناجي وعلـي محمـود طه وأبو القاسم الشابي وغيرهم نظرا لقرب معجمه منهم، واتكـاء صـوره عليـهم وأسلوبه في استخدام مفردات الطبيعة ومواجد الإنسان في نفس واحد. ولاشك أن قراءه من اليمن قد سرت إليهم حميا حماسة الوطـني ووجـده بـالذات الجماليـة وهو ينشد لهم نجواه التي تسري عدواها إلى كل العرب وهو يهتف:

" يا أمي اليمن الحضرا ، وفاتنتي

منك الفتون، ومني العشق والسهر

ها أنت في كل ذراتي وملء دمي

شعر تعنقده الذكرى، وتعتصر"

وأحسب أن مثل هـذا الغـزل الحميـم في الأم الـرءوم لا يـترك مجـالا لتبـاعد القراء عنه، بل يجذبهم إليه بمغناطيسية الشعر والوطنية ومنظومـة قيـم الحـب والوفاء.

خشونة الواقع اليمني:

لكننا لا نلبث أن نلاحظ في جديلة هذا الشعر الذي نشر في خمسـينيات القرن الماضي أنها بقدر ما تتوهج فيها الخيوط الذهبية للحس الرومانسـي المتقد تتراءى على صفحتها خيوط أخـرى قانيـة تجسد ملمـس الواقـع الفج وتفضح خشونته ففي الوقت الذي يتغنى فيـه لبلقيـس مفتونـا بسحر طبيعتـها وجمـال بناتها يمد يده لتلامس كوخه وكوخ جيرانه الأقربين، فإذا ما عصمتـه الكبريـاء عن تصوير بؤسه الذي تعود عليه ولم يطمح لشيء سواه لم تحجـب عنـه سماع أنات جيرانه وتمثيلها في قصيدة. ولابد أنه كان قد عرف حينئذ أدبيات الثـورة المصرية، بل لابد أن يكون شغفه بنموذجه الأسبق "طه حسين" قد دفعه لتـأمل البؤس والمعذبين في الأرض، لكن ذلك لا يسلبه حقه المشروع وواجبه المسـئول في أن يبكي بمرارة أحزانه، ويغـني علـى ليـلاه، في قصـائد عديـدة وطويلـة منـها قصيدته "ليالي الجائعين" التي يقول فيها:

" هذي البيوت الجاثمات إزائي / ليل من الحرمان والإدجاء

من للبيوت الهادمات كأنها/ فوق الحياة مقابر الأحياء

تغفو على حلم الرغيف ولم تجد / إلا خيالا منه في الإغفاء

وتضم أشباح الجياع كأنها / سجن يضم جوانح السجناء

وتغيب في الصمت الكئيب كأنها / كهف وراء الكهف والأضواء

...

الآكلون قلوبهم حقدا علي / ترف القصور وثروة البخلاء

الصامتون وفي معاني صمتهم / دنيا من الضجات والضوضاء"

ولابد أن هذا التحريض الثوري على نشدان العدل ورفع نير الظلم أن يكون قد تطاير شرره إلى كل القراء فما كان مألوفا في خطاب العدل في البيئات العربية الأخرى حينئذ كان بالغ الجسارة والتهور في يمن الأئمة. ومع أن القصيدة السابقة عليها في الديوان كانت تغنيا بطلعة "البدر"– ولي العهد حينئذ– فإن هذا الروح الثوري الناقم على القصور، المتألم لمواجهة الناس، المعبر عن شقائه بهم هو الذي يضفي على الشاعر طابعه الخارجي المتمرد. وعلى الرغم من غلبة هذا الإطار التقليدي للقصيدة فإن بعض الاختراقات التعبيرية كان يبرق بضوء جديد ينبعث من كلمات شائعة في أوساط الناس، فصورة البيوت التي تبدو كالقبور وهي تغفو على حلم الرغيف تخرج عن الأنساق التعبيرية لما كان مستقرا في لغة الشعر حينئذ والحديث عن سكان اليمن باعتبارهم من "أهل الكهف" كان جرأة في خطاب اعتاد مديح سجانيه وتمجيده. وإثارة مشاعر "الحقد" النبيل على ترف القصور كانت إشارات عدائية لا تغتفر. من هنا فإن إلفنا اليوم لمثل هذه العبارات لا ينبغي أن يحجب عنا ما كانت تتمتع فيه في يمن ما قبل الثورة من جسارة خطرة تستحق أن نحسبها للشاعر وهو يتخيل المستقبل ويغني للتحولات التي يعمل على إنضاجها. ومعنى ذلك أن قراءة النصوص الإبداعية لشاعر مثل البردوني عليها أن تتمثل أمرين على قدر كبير من الأهمية.

أولهما: طبيعة الخطاب الشعري السائد في محيطه الثقافي المحلي المعزول بشدة عن الدائرة العربية والمحروم من التواصل معها. وكان غارقا حينئذ في مستنقع المديح التقليدي والصنعة اللفظية المتكلفة والمحاكاة العاجزة لأشعار المتون والمصنفات الفقهية واللغوية الباردة مما يجعل تجاوز ذلك بحاجة لشاعر

حقيقي ينفض عنه التقاليد الضاغطة ويمتد ليشارف أفقا مغايرا للسائد مقاربا لفضاء الإبداع العربي في أنساقه الجديدة في الشام والعراق ومصر التي رفعت كلها لواء النهضة.

وثانيهما: استرجاع عناصر الدهشة المنحسرة عما يبدو لنا الآن مألوفا ومكرورا من الصيغ والتراكيب والصور فقد كانت في السياق الذي وردت فيه تعبير "انحرافا" واضحا من النهج التعبيري المتداول. لهذا كانت توقظ الإعجاب وتحدث ما يشبه الصدمة لأنها تخرج عن "أفق التوقعات" وحساسية القراء الجمالية حينئذ. ومحاولة قياس درجة الألفة ومدى الانحراف تحتاج إلى وعي تاريخي وجمالي يقظ ومتمرس . ومع أن المشتغلين بالأدب والنقد يعتمدون على حدسهم وحساسيتهم في إدراك هذه التداخلات النسقية في التعبيرات الشعرية غير أن افتقادنا لمعجم تاريخي عربي يحدد آليات دقيقة وأزمنة خاصة ومسارات معينة في تطور الأساليب الشعرية العربية ويسجل تاريخ ميلاد الدلالات الجديدة للكلمات المتداولة يجعل اجتهاد النقاد موكولا إلى قدراتهم الشخصية على الاستقصاء والاستنتاج لإبراز ما يستحقه شاعر مثل البردوني من تقدير تاريخي لإنجازه الإبداعي اللافت.

معالم الشعر:

ترقّش التواريخ المتقافزة بين الهجري والميلادي قصائد البردوني في دواوينه المختلفة، بحس زمني فائض عن حاجة الشعر إلى التوثيق. فتشد القارئ مكرها إلى سياقاتها، وتكاد تحول بينه وبين الانغمار في تيارات الإبداع المقتلعة من جذورها التاريخية. لكن بعض الطفرات الكبرى تطغى عليه داخل القصائد ذاتها. وقد باءت محاولتي في قراءة الجزء الثاني من الأعمال الكاملة له قبل الأول بالفشل، أحسست وأنا الذي أجتهد في كسر النموذج السياقي للتسلسل الزمني لاكتشاف عناصر الشعرية الحقيقية إنني حيال نصّ لابد لي من استجلاء طفولته، ومعرفة طريقة تشكل رموزه ونموّ أسلوبه. نصّ صنع مذخوره واتكّأ

عليه ومدّ في عنقه ليطاول النصوص الكلاسيكية المستقرة في ضمير اللغة وذاكرة الإبداع العربي.

وما لبثت دوامة الشعر أن دارت بي وأنا أطوف على بعض معالمه الكبرى فلا تفرغ مفاجآته المدهشة. من أشدها إثارة للانتباه تلك المقطوعة التي كتبها مقدمة لديوانه المحوري "مدينة الغد" بعنوان "فاتحة" ودعك من هذه التسمية المناوشة للحساسية فهو يداعب الصمت ويلاعب اللغة ويجترئ على منطق العربية — شأن كل الأشياء الجميلة — بابتكارات تعبيرية لافتة. لقد شرع حينئذ في صياغة أشكاله الأثيرة من العدول أو الانحراف عن الأنساق المعهودة في التشكيل البياني، شرع في صناعة عباراته التي تنسب إليه وتمهر بتوقيعه وتدخل تاريخ اللغة باسمه، لنتأمل المقطع الأول منها :

"يا صمت ما أحناك لو تستطيع / تلفّني أو إنني أستطيع

لكن شيئا داخلي يلتظي / فيخفق الثلج ويظمأ الربيع

يبكي ،يغني، يجتدي سامعا / وهو المغني والصدى والسميع

يهذي فيجثو الليل في أضلعي/ يشوى هزيعا أو يدمي هزيع

وتطبخ الشهب رماد الضحى/ وتطحن الريح عشايا الصقيع

ويلهث الصبح كمهجورة / يجتاح نهديها خيال الضجيع"

تاريخ هذه القصيدة المثبت فوقها عام ١٩٦٨ ، حينما كان الشاعر على مشارف الأربعين من عمره، وكان الشعر العربي قد اجتاز مراحله الرومانسية كلها، واشتعلت فيه ثورة شعر التفعيلة أو الشعر الحر كما كان يسمى حينئذ. وكان البردوني نفسه ينتقل من مرحلة فنية إلى أخرى، كما تنبئ عن ذلك نبرته في هذا الخطاب الافتتاحي الواقعي الذي يستشرف المستقبل بقوة عارمة، ورغبة

في هتك الصمت الحنون الذي يصحب الهزات الكبرى في التاريخ والوجدان. لكن المهم أن صاحبنا يمارس نضجه الإبداعي على طريقته وبإيقاعه الخاص، حيث تحترق في داخله المسافات وتتجاوز الأضداد، ويتكثف مستوى التوتر. عندئذ تتبدل قشرة لغته في الصوغ، وتبرز فيها، وعلى سطحها – دلائل الخصوبة المركبة والاكتناز الشهي. عندئذ نجد عبارات محتشدة مثل "يخفق الثلج" و"يشوى هزيعا" و"تطبخ الشهب" و"يجتاح نهديها خيال"، حيث تلتقي كلمات ما كان لها أن تتآلف من قبل في مزاوجات جديدة ، تكشف عن منظور مغاير للأشياء. علينا أن نتذكر أنه لا يصف بهذه الجمل مشاهد خارجية في الطبيعة أو الحياة ، إنه يجسد حالته الداخلية في مشروعه الشعري للتعبير عما يتلظى في قرارة روحه، حيث لا يقوى على الصمت ولا يستطيع المضي في الكلام بالوتيرة ذاتها. تحتدم الأضداد عنده فيبكي ويغني في آن واحد، يلتمس السامع وهو المنشد والصدى والسميع في انخطافة واحدة.

ولا يقف أمر هذا التوتر المجنون عند سطح العبارة أو قشرتها الخارجية كما أشرت، بل ينفذ إلى صميم المتخيل ولب الموقف، فجسد الشاعر قد أضحى جسد القصيدة، يجثو فيه الليل، يشوي هزيعه ويدميه، أما الكون من حوله فهو يتلخص في تلك الصورة التي تبرز رؤيا كاملة وفريدة إذ يقول: "تطبخ الشهب رماد الضحى/ وتطحن الريح عشايا الصقيع".

وإذا كان قدماء البلاغيين قد استكثروا على قرينه الشاعر الأعمى بشار بن برد أن يكون هو مبدع البيت الذي اعتبروه ذروة البلاغة التصويرية في قوله يصف مناخ معركة حربية لم يشهدها:

" كأن مثار النقع فوق رؤوسنا / وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه"

فإن نشاط مخيلة شاعرنا عبد الله البردوني يبلغ من الحركية والتلوين ما يضارع تصوير بشار، فهو يجعل السماء المترامية مطبخا صغيرا تذرو فيه النجوم المحترقة رماد الصباح المفضى على نارها الهادئة. وتطحن الريح ذرات البرد

اللاسع قبل أن يلهث الصباح محموما بالشبق، مثل غانية هجرها ضجيعها فاجتاحت نهديها أطياف مداعبته. إنه يقيم ملاعبه التخييلية والتعبيرية على أرض بكر يعلن افتتاحها بهذه المقطوعة المكثفة، في نمط أسلوبي يذكرنا بالمرحلة الموازية عند واحد من أكبر شعراء العربية في منتصف القرن وهو محمود حسن إسماعيل الذي كان مولعا بالشعر العنقودي المكثف. وكان البردوني قد اجتاز المسافات التي كانت تفصله عن شعراء الوطن العربي في الشام والعراق ومصر حتى قارعهم في هذا الديوان المثير ، مع اختلاف شواغله عما كان يضنيهم حينئذ من مواجع النكسة ومخاض الهزائم القومية في نهاية الستينيات.

حوار الذات:

بقدر ما أخذ البردوني يمضي في ترسيخ أسطورته اليمنية، ويصنع عالمه المتميز بداخلها، قبل أن يحتضنها منه باقتدار حداثي لافت، ونضج فكري وعلمي – رائد عبد العزيز المقالح، أخذت تتكثف في شعر البردوني إشارات ثقافية محلية، تتعقد بها الخيوط الغنائية الصافية، وتبعد بها عن الذائقة العربية العامة المشغولة بلعق جراحها، حتى استحالت مجموعاته الشعرية الأخيرة ابتداء من "رواغ المصابيح" إلى "جواب العصور" و"رجعة الحكيم بن زائد" إلى ديوان الذاكرة اليمنية فحسب، يطارح أسماءها وأماكنها، وعناصرها التراثية والشعبية، يستحضر أسمارها ويفاوض أشعارها وطيوفها المتوقدة في ذهنه. دون التفات إلى قواسمها المشتركة في الثقافة العربية المعاصرة له إبان العقود الأخيرة من القرن العشرين. تشرنقت ذاته داخل قوقعتها ولم يقدر لها أن تنداح في تيار التموجات العارمة في الوطن العربي. ظل يعزف على أوتاره بضراوته القاسية وألحانه الأليفة دون التفات إلى مقتضيات السماع العربي العام، لكنه قد يلتقي معها بالصدفة في تقاطعاته الشخصية، على طريقته، فهو مثلا يحاور المتنبي – كما يفعل كبار الشعراء العرب في جميع الأمصار وكأنه يحاور ذاته، عندما يقول عنه في قصيدة "وردة من دم المتنبي":

" أوراق الحبر كالربى في يديه / أطلعت كل ربوة منه نجما

العناقيد غنت الكأس عنه / الندى باسمه إلى الشمس أوما

ليت أن الفتى كما قيل صخر / لو بوسعي ما كنت لحما وعظما

(غير ذا الموت أبتغي، من يريني/ غيره ،لم أجد لذا الموت طعما

أعشق الموت ساخنا يحتسيني / فائرا أحتسيه جمرا وفحما

أرتعيه، أحسه في نيوبي / يرتعيني ، أحس نهشا وقضما)"

كان الشاعر قد نبه إلى أن ما يرد من الأبيات بين قوسين فهو على لسان المتنبي خلاصا من مواقفه، أو تضمينا من معاني أبياته، ومن الواضح أنه يدور في تلك القصيدة الشهيرة في رثاء جدته والتي كشف فيها أبو الطيب عن جموح طموحه واعتداده بذاته ، ولم يتكلف البردوني كثيرا كي ينتقل في العصور ويتقمص شخصيته ، فهو في الواقع لم يكد يفارق عالمه الكلاسيكي القديم، ولم يخرج عن دائرة ثقافته المؤطرة بوعيه التراثي وبلاغته القولية، وإن كان النسيج اللغوي الذي يتدثر به الشاعر الحديث لا يمكن أن يرد في معجم المتنبي، مثل قوله " يحتسيني" و "يرتعيني" فأنفة أبي الطيب وأناقته تحول بينه وبين تمثل ذاته حساء أو مرعى، ولم يكن له أن يتحدث عن الموت الساخن أو البارد، أو يسمى الهبات باسمها الصريح، وهو الذي كان يعتقد أنه يحن إلى ممدوحيه بقبول عطاياهم ويشرفهم بشعره. فارق كبير بين روح الشاعر العباسي ولغة البردوني ولكن الوردة الشعرية تمتاح من البئر القديم وتدور في أفقه الدلالي، مما يكشف عن جانب مثير في علاقة الشاعر العمودي بتراثه، إذ لا يستطيع أن ينسخ أثره أو يتجاوز أفقه دون أن يدرك التقاط ذبذبات العصر الذي امتلأ بعده بالأنغام وحفل بأشكال الجمال، وتولدت فيه حقائق شعرية وحضارية جديدة لا يستطيع الفن أن يغض البصر عنها أو يخلص لغته من ألوانها المتراكمة. وربما كان علينا أن نستحضر في نهاية هذا التطواف السريع بأبرز معالم شعرية

البردوني صورته في مرآة أشعاره ورؤيته لوظيفة الشعر وأسراره، حتى نقف على العنصر الحـاكم في موقفـه، الضـابط لحركتـه، إذ يقـول في قصيـدة بعنـوان "يـا شعر":

" منذ أربعين وأربع / تقول صمتي وأسمع

أقول نبضك، تصغي/ عني أناجي وتسجع

تفشى الذي لست أبدي/ أبدي الذي فيك مودع

..

أهذي وتهذي ، نداري / ومضا يمني ويخدع

نبكي ، نغني ، وننسى / من ذا يغني ويدمع

كأن فينا سوانا / أحن منا وأوجع

ماذا تريد وأبغي / سرا على البوح أمنع

نحتاج بعض هجوع /هل الصابيح تهجع ؟"

ومن السهل على القارئ أن يستغرق في لجة هـذا الإيقـاع الموسـيقى الدافـق، ليدرك أن فتنـة اللغـة هـي الـتي تحـدد دلالـة الأبيـات، وأن لعبـة المفارقـة في الثنائيات الضدية هي التي تنظم القصيدة الراقصة، وأن توحد الشـاعر مـع هـذه العملية يصب في بـؤرة إحساسـه الـذي ظـل في جوهـره رومانسـيا، مسـتغرقا في غيبوبة الحفاوة بالذات والفرح بإنجازها الإبداعي، حتى وهو يطل علـى العـالم الخارجي ليؤكد دائما طبيعته النورانية ودعوته الرسولية ويبرز خاصية جوهريـة في إبداع الـبردوني، لا حيلـة لـه فيـها ولا مندوحـة لـه عنـها، وهـي الطبيعـة الشفاهية التي تستنزف النغم وهـي تضـع فيـه ذوب الشـعور وخلاصـة الخـبرة الجمالية في مباشرة الشعر.