رنا التونسي في وردة للأيام الأخيرة

لا أعرف شيئا عن تلك الشاعرة "رنا التونسي" ولم أقرأ لها من قبل، ولكن الصديق الناشر محمد هاشم أهداني مجموعتها "وردة للأيام الأخيرة" ضمن إصداراته المتفاوتة. قلت لنفسي: تزعم أنك من نقاد النصّ الأدبي، وهم يركزون اهتمامهم على النصوص ذاتها دون عناية خاصة ببقية أطراف العملية التواصلية من مرسل ومرسل إليه. إليك إذن هذه الرسالة؛ تواصل معها نقديا دون حاجة لمعلومات خارجية عن صاحبتها، لست تدري إن كانت شابة مبتدئة أم كاتبة محنكة، إن كانت قاهرية أم فلسطينية تعبر مصر، لا تعرف شيئا عن ثقافتها هل هي عربية بحتة أم تضرب بجذورها في آداب أجنبية. ولا تجعل مهمتك تنحصر في استقطار مثل هذه المعلومات من نصوصها الشعرية، فليس هذا هدف النقد في تقديرك: مجرد إشباع لفضول القارئ وتلصص على سير الكتاب. عليك أن تقبل التحدي، وتطالع هذه المجموعة صفر اليدين من البيانات المساعدة في القراءة.

وعليّ أن أعترف أن هذه ليست المرة الوحيدة التي أواجه فيها بياض الكتابة دون هوامش غير مرئية، لكنني كنت أتحايل لمعرفة قدر من البيانات يعفيني من الوقوع في مفارقات لافتة، سأجرب هذه المرة قراءة النصوص وحدها، ومطارحتها بعض الأفكار النقدية اليسيرة.

قصد الشعر:

لعل أول ما ينبغي أن نتيقن منه، ونحن بصدد تذوق هذه النصوص، لقياس مستواها الفني، والتنعم بلذتها الجمالية المميزة، أن نتأكد من شرعيتها؛ إذ لا يكفي الخاتم الأحمر الذي يضعه الناشر على الغلاف، أو غير ذلك من

الإشارات، لإثبات هذه النسبة النوعية، مع أنها قرائن دالة. وربما كان شرط الشعر الأول هو القصد، فليس الكلام العفوي، وإن انتظم في أنساق مشابهة، بشعر مقصَّد ومقصود. فتقطيع الكلام في جمل شعرية، وتوظيف فراغات السطور، وشحنها بإرادة الإبداع والتخيّل والابتكار في اللغة تنبئ عن النية الضرورية لكتابة الشعر، وتصديق هذه النيّة واحترامها هو تكملة غطائها النقدي عند المتلقي؛ إذ لو تجاهلها أو غفل عنها لما تحقق وجودها لديه.

لكن هذا القصد يأتي مقترنا بلون من الاقتصاد في القول، وتركيزه، وإضفاء قدر من الكثافة عليه. قد لا تتجاوز هذه الكثافة مساحة بسيطة من الفراغ المحيط به، أو النقاط المنقوشة بعده، دلالة على الصمت اللازم، والتوقف الضروري. بروز الكلمات يساعد على حضورها وتشعيرها. وقد يتمثل هذا القصد في مفاوضة الشعراء الآخرين، وإجراء حوارات مع نصوصهم.

هذا ما تفعله "رنا التونسي"؛ إذ تضع على رأس قطعتها الشعرية الأولى جملة من إبداع محمود درويش يقول فيها:

" انظروا تلك رجل خشبية

واسمعوا.. تلك موسيقى اللحوم البشرية".

تنطلق منها الشاعرة، لتصنع متخيلها الحميم، في تجربة مقاربة ومخالفة في الآن ذاته لصورة الشاعر الكبير. تقول:

" أحيانا/ لا تسدل السماء ستائرها

مع نزول أول ليل طويل كئيب

نحن مرضى الدرجة الثالثة

أو الأقل خطورة

نحن صرعى الحكمة/ لحظة انفتاح النافذة

وعبور الهواء دفعة واحدة.

نعرف للتوّ/ ماذا فعلت السنون بنا

السرير الذي ظل لسنوات شاغرا

بكل جثث القتلى والشهداء

لابد له من فراغ نهائي

بحيث يمكنه الوقوف شامخا

ومراقبة روحه وهي تسقط باستمرار

فوق أذرع غريبة.

كل ما أشمه / هو رائحة مكواة

تركت على ملابس رثة/ فاشتعلت

ودائرة من البلل / وأسنان بيضاء

لا تدع مجالا للشك بغير ابتسامة

وأحلام تموت / حين لا تكون هناك أي شرفات للخروج

وأنا أكتب القصائد منذ فترة

لا أعرف تماما/ هل كان هذا ألمي أم ألمها؟~

obeikandl.com

ربما تكمن شعرية هذه المقطوعة في ملمحين بارزين بميزان شعر الموجة الجديدة من شعراء اليوم؛ أحدهما يتعلق بتقنية التصوير، والثاني يرتبط بمدى انسجام الإيقاع مع الدلالة الكلية.

ونلاحظ حينئذ أن القصيدة لا تعتمد على سردية متواصلة، لقصة واحدة، تبعدها عن روح الشعر المتقطع. بل تعمد إلى توليف أجزاء متباعدة، من حكايات، لتخليق صورة مجمعة منها، غير سردية في صلبها. وهي تتدرج في هذا التوليف من الخارج إلى الذات، ومن الحسّي إلى المعنوي المجرد.

حيث تبدأ في اتجاه معاكس لطريقة السرد "أسدلت السماء ستائر الظلام" لتخبرنا بأن السماء — وهي رمز واضح — لا تسدل أحيانا ستائرها مع نزول الليل الطويل الكئيب. ثم تحدد من يقع عليهم عبء ذلك ، هم مرضى من نوع خاص، صرعى الحكمة وعشاق الشعر المتمردون، المسكون بجمرة الوقت ومعنى الأحداث وآثار السنين. وهم يرون السرر التي تغصّ بالقتلى فارغة مخطوفة الروح. وهنا تضيق دائرة الفواعل لتصل إلى صوت الشاعرة المفردة، وهي تجسد إحساسها الأنثوي باحتراق الوقت وتمثله في تلك الصورة الغريبة لاحتراق الثياب الرثة تحت المكواة، بينما ترقب الأحلام وهي تموت، وتكتب القصائد دون يقين من قدرتها على التعبير.

أجزاء متقطعة من قصص عديدة، تنصهر كلها في وعي منخطف ومتقد برائحة التجربة في أصدائها الأخيرة بعد زوال كل التفاصيل. أما الإيقاع وتلاؤمه الدلالي، فبوسع القارئ أن يدرك منذ اللحظة الأولى أنه لا يقرأ شعرًا موزونا على تفاعيل منتظمة، لكنه يدرك أيضا — وهذه هي المفارقة — أنه غير مكسور ولا مهتزّ ولا مضطرب، بل يسري فيه تيار إيقاعي غير مرئي، وغير محسوب أيضا، يضفي عليه كثيرا من السلاسة والاتساق، بحيث لا يصدم الأذن بنشاز واضح، ولا يجرح الحسّ الذي اعتاد ألفة التناغم. كيف يجمع الشعر بين الخروج على الوزن والانسجام في الوقع؟ هذا هو سره الذي لم تحسمه البحوث النقدية، وسحره الذي لا تبطله الدعاوى النظرية.

نبرة الأنثى المميزة:

يسقط هذا الشعر من حسابه كثيرا من حصاد البلاغة القديمة، ليحاول التماس أشكال جديدة في التعبير عن الحساسية الإنسانية المحدثة. يتمسك بضمير الأنثى وهي تجاذب الرجل وتشاغبه، بل تنتقم منه في بعض الأحيان، عبر طرائق مستفزة، تستثير كوامنها في التحرر من ربقته، وإعادة صياغة صورته على هواها. تقول الشاعرة في مقطوعة ٢٣، وهي تعتمد على الترقيم بدلا من العنونة:

" لكم أودّ أن أشجّ رأسك الوردية إلى نصفين

بحيث يبقى الجزء الأعلى من فمك مفتوحا

وأسمع موسيقى لا نهائية.

فات الأوان للموت الحقيقي

لكني أتخيّل مرورك بجواري/ طيلة الوقت

والتقاط صورة واحدة، تجمعنا معا..

لكنك لست هنا/ على أي حال

لذلك سأبقي فمك مفتوحا كما هو

وأحرك يديك قليلا

لأجعلك تمسك بامرأة أخرى

وأنثر بضع شعرات بيضاء على رأسك

obeikandl.com

ثم أجلس وحدي/ وأحلم

بكل تلك الليالي الجميلة/ والتي ضاعت هباء

والتي لولا وجودها بجوارك/ لكنت أنا معك"

اللافت في هذه اللعبة التخييلية الأنثوية، التي تشبه ممارسات الشباب على شاشات الكمبيوتر، أنها تضع بدائل رمزية للوقائع الغائبة. فهي لا تصور الحبيب/ الزوج المحتمل كما هو في الحياة، وإنما تجسد الرغبة الكامنة في العبث بصورته، وإحلال الواقع الافتراضي محلّه. وبهذا تفقد الممارسات الحادة عنفها وتصبح مصدرا للذة الجمالية. فعملية تمني شق الرأس – الوردية – نصفين لا تصبح مأساوية بقدر ما تنقلب إلى باعث للنشوة بالموسيقى اللانهائية.

ثم يأتي تخيّل المصائر البديلة في لعبة طريفة توازى تغيير حركة الصور، فبدلا من الصورة التي تجمع بين صوت القصيدة والحبيب الغائب – ليس هنا على أية حال – توضع امرأة أخرى بجواره. هذه الحرية في تخيل المصائر واقتناص اللحظات الهاربة تمثل لب الحياة العاطفية للنساء، وتجسد نبرتهن الصادقة في تشكيل المستقبل على هواهن، حتى ولو بالفقد، لكنها في الآن ذاته تعرض مهارة الفنان في تعديل الحياة، في عملية شعرية ترتكز على التخيّل والترميز وتوظيف إمكاناته التشكيلية والتقنية، مما يمتح من معين بلاغة جديدة تتجاوز القدرات اللغوية البحتة للصور الشعرية التقليدية وتكسبها مرونة توازي طواعية العوالم الافتراضية المدهشة في حياة اليوم.

كتابة تخطف الروح:

على أن كتابة هذا النوع من الشعر ليست أمرًا سهلا، كما يتصور من ينكرون مشروعيته، أو حاجته إلى الموهبة الفذة، لأن الأوزان غطاء يستر فقر الشعر في كثير من الأحيان، والاحتكام إلى الأعراف السائدة قد يوحي بالتمكن، بينما يتمثل جوهر الشعر في الشطط، في الاكتشاف والانكشاف، في الابتداع على غير

نموذج، في قول ما لم يقل من قبل. وقد عبرت شاعرتنا عن تجربتها المضنية في هذا الصدد في مقطوعتها الأربعين قائلة :

" كنت أحيانا/ أجد نفسي في الظلام

ذلك الظلام الذي لا نعرف أنت عنه شيئا

ظلام الورع والإرهان والملل من الكتابة

تلك الكتابة التي تخطف الروح

والتي تركض إلى صدرك

وأنت تعرف بسهولة أنها لك وحدك.

أعرف أننا قد تغيرنا كثيرا منذ كنا نجلس متلاصقين

وأنا أحرك الضوء المائل فوق رأسك

محاولة أن أحتفظ بك كاملا

الآن أصبحت أنا أول من يسرع إلى إغلاق النافذة

أحيانا أخرى/ أفاجأ من نفسي

عندما أبكي في الحلم بشدة

أبكى شخصا لا أعرفه

وفي وسط بكائي

obeikandl.com

أكتشف أني مازلت طفلة

بإمكانها أن تذرف كل مشاعرها

على شخص واحد لم تعرفه أبدا.

..

كانت الصورة دوما في ذهني

مثل خيول تمرح بين فخذيك

من دون صهيل واحد

تاركة أنوارًا تلمع وحدها"

ومع أن كاف الخطاب التي تتجه في هذه المقطوعة إلى الحبيب الذي لم تكفّ عن مشاكسته، فإن لها أن تنحرف قليلا حتى تستقر في حضن أي قارئ يلملم حروفها السوداء بتفهم وتحنان. فصناعة الطفولة وعالم الأحلام ومجابهة المجهول وتخلّق الصور في مسام الجسد والعقل معا، كلها عناصر تصبّ في بنية خطاب شعري منجذب إلى ذاته، فيتعرف القراء إلى أنفسهم في مراياه، دون حاجة للتعرف إلى مرسل الخطاب، لأن النصوص على كثافتها واقتصادها وتشذرها وعدم إكمالها لأية سردية تظل قادرة على النفاذ إلى وعي القارئ وفاعلة في وجدانه وهي تقدم له انخطافة الروح في شعر أصيل ممتع.

خلود المُعَلاّ في هاء الغائب

خلود المُعَلاّ شاعرة شابة من الإمارات العربية، تصدر ديوانها الثالث بعزم وثقة، طوّعت دراستها الأولى في فنون المعمار والإدارة لموهبتها الإبداعية في اللغة العربية، فتلبّست بحالات الشعر وتمثلت عوالمه بكفاءة بارزة. وأبحرت في سفن التراث فتشرّبت روحه، وعاينت كشوفه، لكن روح التمرد العاصف التي تدفع بالشباب إلى القطيعة في جزر قصائد النثر غلبتها على أمرها، فمضت تعلو موجتها، مصطحبة معها زادا من الإيقاعات المتداخلة وكِسَر التفاعيل التي تعرف صوغها وتدرك انسجامها، لكنها تكتفي منها بنغم مبطّن يؤنس وحشة القصائد المنثورة، ويؤطر تجربتها الطازجة في الحب والوجد والإبداع.

وهي مثل كل الشواعر الجدد تثير الدهشة باكتشاف ذاتها وهي تعاين الكون من حولها، وتعرف كيف تعثر على صوتها الخاص وتصقل نبراته وهي تتمتم بمثل هذه السطور:

" أنا / المولودة من السرّ

تجهلني أقدام العابرين

وبليدة دقة الزمن/ حين يدخل أكوانا

ليست لي.

..

من يضمّ ما بقي مني/ يراجع تاريخي

سأصطحب السماء يوما/ وأنتهي بركعة لوجه أعادني

..

سأبكي / حتى يصير البكاء تلاوة

وأصير/ آخر حضن للفراق".

ويمكننا أن نلاحظ هنا بروز النهج الحداثي في التعبير، حيث تعتمد على المفارقة والإشارة اللافتة للغياب والاختلاف، فهي تعرف ذاتها بسر الولادة وتجاهل الآخرين وسلب البلادة من زمنها، وتناشد من يراجع التاريخ لتطاول السماء وتصنع مقدّسها الخاص؛ إذ يصبح بكاؤها ترتيلا، وحضورها يمتزج بالفراق، ويسمي النقد الحديث هذه التقنية التعبيرية الشعرية "انخفاض درجة النحوية"، لا بمعنى خروجها على قواعد اللغة في التركيب النحوي، فهي سليمة وفصيحة، ولكن بخروجها على الأعراف المألوفة في الإسناد اللغوي، تفعيلا للتخييل وإشعالا لوهج المجاز. فالأقدام مثلا لا تعرف ولا تجهل، لكن اختيارها يثير دلالات عديدة، واصطحاب السماء كناية لها معناها، وعندما يصير البكاء تلاوة يصبح صوت القصيدة حضنا للفراق، كل تلك الإسنادات المخالفة للمألوف عبر القصيدة المطوّلة التي اقتطعنا منها هذا الجزء ترفع درجة الشعرية، لأنها تثير انتباهنا إلى ما يولده الكلام من معان خفية وما يختطفه من إشارات غامضة، والقصيدة بكاملها تدور حول محور استجلاء الذات في ظل هذا الإحساس المكثف بالغياب، مما يجعلها تدور حول المعاني لاقتناص ما يتراءى لها من صور التخييل والتمثيل.

حان الهوى:

إذا كان الشعر ينبجس من نبع التردد والترجيع، ويغيض في تربة المعنى

الصلد الأملس، فإن الشعراء الموهوبين يعرفون إلى جانب تشـقيق اللغـة عمليـات أخرى من توزيع المرجعية حتى لا يستقر الكلام على وجه واحد.

وهاء الغائب التي تتخذها خلود المعلا عنوانا لمجموعتها الشعرية ضمير شقيّ لا يعرف السكون ولا يرضى بالوضوح في حضن عائد وحيد، لأنـه يبغـى إدمـاج الكـل في واحـد، وتشـقيق الواحـد إلى متعدديـن مختلفين. ولنتابعـه في إحـدى القصائد المثيرة بعنوان " حان الهوى" وهـي مكتوبـة بطريقـة رأسـية تقـع فيـها الكلمات من أعلى إلى أسـفل، وسـوف نميـل بـها إلى الشـكل الأفقـى اسـتئمارًا للبياض في الصفحة حيث تقول:

" فتحته / انهمر، / وجهه وجهي/ حاله حالي.

في بحره / السواحل تغفو / ولا شراع.

.. ..

أظهر محمّلة به/ لوجده ساجدة.

فاطلعْ في أضلعي/ عُدَّ نقاطي.

في قلبي / قم للصلاة/ لا تتبْ

.. ..

هلوسات النأي / همهمات الجوى.

.. ..

هكذا يحين / ينسكب/ يمتد في نقطته

له آن الدخول / حان الهوى

بابه مختوم/ لا هو في الأزمنة/ ولا في الأمكنة أنا

بعده لن أترك مفتاحي/ أنا المسكونة

بالمطر/ والعشق/ وبهِ".

ولابد لكل قارئ أن يحاول تسكين ضمير الغائب على هواه، فيجرّب مرة إحالته للشعر، ومرة أخرى للحب، وثالثة للمحبوب، ورابعة للشوق المبهم المجهول، ولغير ذلك مما يخطر على قلوب المريدين، لكن يظل الغياب مصدر القوة والإيحاء والخصوبة في كل القراءات، لأنه هو الذي يوّحد بين كل تلك الدلالات، في الوقت الذي يسبكها جميعا في مصهر التعدد.

ميم الموت:

كان القدماء يرون للحروف أسرارا خفية، وللكلمات قوة سحرية، وكثيرا ما اقترن الشعر في وعيهم بالسحر، حيث يفجّر كل منهما في روح الإنسان طاقة لا يعرفها. ولا يتوقع تجددها. ومهما أضاء العقل والعلم من مساحات الكون ستظل هناك مناطق مروّعة في ظلمتها وعذاباتها، وربما كان الموت أفدح هذه المناطق وأعصاها على الفهم والألفة. ومن الغريب أن تقف شاعرة شابة أمام أبوابه لتطرح مواجدها، لكن صحبتها لكبار المتصوّفة وتأملها لمقاماتهم أتاح لها أن تدخل أبوابه المشرعة المهيبة، وتمسك بحرفه الأول في قصيدة " ميم الموت" حيث تقول:

"ميمه حزني الدائري، فارغ بغفوته الكون

والدنيا / هو بابها.

..

لم أملك من الوقت ما مضى/ لن أملك أساي

موته قابض فجري/ والعين جمرة

..

الواسم خبرتني أفوله ،

أيلول يتيم / وجهه مداري

وقصيدته الأخيرة ضيّعت لغتها / أنكرتني.

..

في الطفولة / والعمر كان.

بعده البلاد تهاوت/ ضاقت على ساكنيها

قمر أسود صار ليلي / والحزن أزرق

فهل تهجرني ذاكرتي؟

..

حاؤه حاء حبي/ وحاء حزني

ميم الموت ميمه/ فراقه حل

obeikandl.com

فمتّ/ ودام"

لن نبحث عن سر الحروف في هذه المقطوعة، ولن نتعقب أصداء التراث الشعري الغزير الذي تتكئ عليه، كما لن نجرى وراء الظنون في اكتشاف مرجعية ضمائرها، فهذا مراس نقدي تعود عليه القارئ، ولكننا نكتفي بأن نرتشف ما فيها من ذكريات الطفولة في الفقد، وأوجاع الفجائع التي أحالت أقمارها إلى السواد، ولنتأمل فحسب حالة التوحد بين الحب والحزن والفراق لنركز بصرنا على جديلة الحياة والموت وهي تتبادل الكينونة فتهب الوجود دلالته العميقة وقراره الشجيّ الراسخ في الوجدان.

قبلة البدء:

تعرف الشاعرة كيف تصمم قصائدها في أبنية متراكبة، تبرز صوتها الأنثوى المتميز، وتقدم كشوفها في عالم الوجد الشفيف مضمّخا بالولع الشعري.

في مقطوعات تبدو كأنها تجليّات منتظمة لحالات متراسلة، فهناك وحدة غنية في البواعث، وتآزر جليّ في الإشارات، ونسق متناغم من النبرات، إلى جانب هذا المهاد الصوفيّ الوثير الذي يضفي صبغة وجدانية حميمة على الصور والمواقف واللفتات، وهي تنطلق من الكون لترتدّ إلى بؤرة الذات حيث تقول:

" تضيق البلاد/ فأدرك مصابي

ليال تعيدني إلى سيرتي الأولى

أتذكر دخولي أرضا/ صارت سماء

أستعيد قبلة البدء.

..

خلقت من مائه/ فضت

أول الشيء ارتباك ولذة

واللغة تخلّد ما خطّته المحبة

..

شاغلي وانشغالي / أسعى في مداره

الأمكنة لا يملؤها سواه/ بين أضلعي يجري ماؤه

فأين الصبّ؟

قلبي ذائب في بحري / ولا يغيب"

وإذا كان من الواضح أن الهاء هنا تعود إلى الشعر في الدرجة الأولى، فهو الذي يحيل الأرض سماء، وهو الذي يفيض بمائه على مريديه، وهو الذي تسعى الشاعرة في مداره، وتذوب في بحره، فإن تاريخ ضمير الغياب المكتنز بالدلالة عبر الديوان كله يظل مصاحبا للقارئ خلال رحلته المتعة في هذه التجربة الإبداعية الفريدة.

السماح عبد الله في أحوال الحاكي

هذا هو الديوان الخامس للشاعر الأربعيني الصلب السماح عبد الله الأنور، وقد فاز عنه بجائزة الدولة التشجيعية للشعر هذا العام، وهو يمتاز عن كثير من أبناء جيله الهش بعمق انتمائه المتجذر في التراث الشعري القريب والبعيد، وصدق تمثّله لأحوال الشعر وإيقاعاته، وكثافة وعيه بالحياة عندما تستحيل إلى مأساة وحشية، على اقتصاد بالغ في اللغة، وإصابة نافذة لمقاطع القول، وشغف شديد بالسرد المتقطع والمتوهج في مضارب الهوى والتحنان.

وقد حدد تجربته في هذا الديوان منذ عنوانه بأنه "ثنائيات"، لا بمعنى احتواء مقطوعاته على بيتين فحسب، كما هو شأن الرباعيات والخماسيات وغيرها، ولكن بمعنى كلي؛ يشطر المقطوعة إلى جملتين متخالفتين في التكوين ومتعادلتين في التقابل الدلالي، قد تكون الجملة الأولى وجيزة مركزة والأخرى مديدة تنتهي بقافية مماثلة للأولى، أو على عكس هذا الترتيب. لكنه يلتزم في كل بنمط التفعيلة الذي أصبح التيار الرئيسيّ في الشعر العربي منذ القرن العشرين، حيث يقع على يمينه هامش القصائد العمودية التي تباعدت عن روح العصر، وعلى يساره طوفان قصيدة النثر التي فتنت أجيال الشباب من القادرين على الشعر والعاجزين عنه في اختلاط عشوائي مريب. ولكن السماح عبد الله يرتكز على عمود التفعيلة الجديد بثقة واطمئنان، بل يلجأ بمكر واضح إلى تفعيل بيت من التراث الشعري العباسي، لأبي فراس الحمداني، بتوزيعه بشكل جديد على طريقة التفعيلة مثلما يتم توزيع اللحن القديم،فيمنح كلماته مجالا حيويا دافقا تزداد به كثافة وشعرية وتأثيرا، إذ يصبح البيت التقليدي هكذا في التوزيع المحدث:

" وقور،

وأحداث الزمان تنوشني.

وللموت حولي،

جيئة

وذهاب"

وكأنه يتخذ من هذا البيت الرزين شعارا لأحواله، وعلامة على انتمائه، وتمثيلا لرصانته في مواجهة تقلبات الحياة القاتلة. غير أن قناع الوقار الذي يتلبسه الشاعر في هذا المفتتح لا يلبث أن يشفّ عن حسّ مأساوي مضاعف يردّ عليه مقطع آخر يورده الشاعر في نهاية الديوان مأخوذ من أمل دنقل، في ثنائية كبرى تجمع بين القديم والمحدث، حيث يقول أمل:

"أيها السادة لم يبق اختيار/ سقط المهر من الإعياء/ وانحلّت سيور العربة.

ضاقت الدائرة السوداء حول الرقبة/ صدرنا يلمسه السيف/ وفي الظهر الجدار".

وبين هذين القوسين الضاغطين على وجدان السماح عبد الله تتحرك مقطوعاته الشعرية المزدوجة، لتلتقط عبث الحب، وتنقر في ملح الأرض، وترصد نقوش التاريخ.

شجن الطفولة المعرفيّ:

لنصحبه في أولى قصائده التي تمتاح من بئر الصبا العذب، وتتخذ عنوانا لها – مثل معظم قصائد الديوان – جملة فعلية طويلة دالّة على حرارة الموقف الشعوري: "فالتقطَتها بقلب وجيف"، حيث تتركز الإشارة في المطلع

قبل أن يسهب في تفاصيل الذكرى البعيدة:

لأين ترى ذهبت طفلة المدرسة،

.. ..

سعاد التي منذ عشرين عاما

كتبت لها حلّ/ أسئلة الامتحانات

في غفلة من عيون المدرس/ فالتقطتها بقلب وجيفٍ

وكف مخوّفة.

وكتبت لها كلمات عن الحب والشوق/ في ظهر كراسة الدين

كان المدرس يحكي لنا قصّة القرشيين حين أتوا/ للنبي

لكي يقتلوه/ فلم يجدوه/ وكان الذي في السرير

ابن عم الرسول/ عليّ.

فطبّقت الكلمات العشيقة بين أصابعها/ في حنوّ/ وفي قلق

وأدارت إليّ العيون الصغيرة/ وابتسمت

ثم أنهى المدرس قصته/ بكلام على الغار/ والعنكبوت..

إلى أن أتتنا/ مدرسة الهندسة؟"

الاستفهام الذي بثّه الشاعر في البيت الأول، المقفى بالسين والتاء المربوطة في كلمة "مدرسة" ما زال يسري في تجاويف الحكاية كالتيار الطفولي حتى يبرز في

obeikandl.com

نهايتها عند القافية ذاتها "هندسة" فتسري معه شحنة من شجن الصبا العذب في امتزاج ذكريات حب المراهقة بوجدانيات المعرفة، في ثنائية دلالية تجمع بين قداسة السيرة النبوية العطرة، وعبير البوح المكتوم بأشواق القلوب التي تتفتح على وردة الحب البريء في حضرة نماذج الحب والتضحية العظمى في تاريخ الروح.

القصيدة المشهد:

ليست القصيدة عند السماح عبد الله عملا عشوائيا يتدفق منهمرا بالمشاعر والأفكار كيفما اتفق، بل هي بنية تخييلية محكمة، تقدم مشهدا في دراما الحياة الباطنية للمبدع، وترسم صورة لتضاريس روحه المفعمة بالوجد والاستيهام. وقد تشف مقطوعة واحدة عن معايشة حميمة وموصولة لثلة من الأسلاف الكبار الذين تحوم أطيافهم على كلماته، مثل قصيدة "وجودو تأخر أكثر مما يجب" التي تستحضر كلا من كفافي وناظم حكمت، وماركيز وجودو والمتنبي والمعري، بطريقة مزدحمة لا يطيقها الفضاء الحيوي لنص قصير، أو تتريث قصيدة أخرى عند مشهد مجازي يعيد بناء جانب من عوالم أحدهم، ليملأه بالتأمل الهادئ المبدع، مثلما يفعل شاعرنا في مقطوعة "وشكَل أحبابه في الدخان" حيث يقول:

"سكت الليل/ وانطفأ الشمعدان.

.....

والوحيد ارتدى بزة الوجد منقوشة

بالتذكر/ والشوق.

أشعل تبغته/ وتصدر مائدة للحنين الصفَى.

وشكّل أحبابه في الدخان

وقعّدهم في الكراسي

وحين ابتدا مهرجان الكلام الجماعي

حين علا صوتهم/ وبدا يتوتر

طالبهم بالتروّي/ وقال:

على رسلكم يا صحاب/ هنا الماء/ والخمر

كلٌّ له قسمة من خطا الليل/ من خُبزة الوقت.

من مهرجان الحنين/ وتمتم:

في الغد/ لابد من مقعدين جديدين

إني أرى اثنين لا يجلسان"

ولابد أن يكون القارئ قد شاهد مسرحية الكراسي لصمويل بيكيت أو سمع عنها، حتى يتابع لعبة العبث الدرامي، في استنطاق الصمت، واستحضار الفراغ، وصحبة التخيّل وهو ينفتح على عوالم افتراضية مفعمة بالضجيج، ومطاردة مفارقات الغياب داخل الغياب في المقاعد المنقوصة، حتى يتمثل هذا الوقوف الدخاني للأحباب وهو يمتلئ بشهوة الحضور واقتسام خبز الوقت في ملء الليل الطويل بنشوة المودة الصافية البديلة.

وأنا أتكهّل:

قد تطول مقطوعات الشاعر كثيرا عن هذا المدى المحدود، دون أن تفقد

تماسكها وانطلاقا من تلك البنية الثنائية المقصودة لازدواج الصوت. وقد لا يصل القارئ أحيانا كثيرة إلى مرفأ آمن في بحثه عن المعنى الأخير للنص، مما يدفعه إلى إعمال آليات التأويل، ويدعوه إلى إعادة تأمل الصياغات الشعرية دون الاكتفاء بما تطرحه من تكوينات مدهشة على المستوى اللغوي أو المجازي، حتى يتجاوز عتبة الإبهام الدلالي.

ولنقرأ مثالا لذلك مقطوعته الجميلة "وأنا أتكهّل" أي أتحول إلى كهل إذ يقول:

"كالسوسنة الفرحانة بين الحسكِ/ حبيبي

.. ..

يتمشى في آنية الوقت كما شاء له الفرح/ العريان

ويقبض من نارنج البهجة قبضة/ كمثرى

أو عنب/ أو رمان

ويرش بها صحراء البشريين القاحلة،

يقايض سكّته بمواويل الأعراس

ويزداد صبا/ وأنا أتكهّل

وأراقبه من شباك الحجرةِ

حين يمر/ ولا يدري بيّ"

ومن الواضح أن لغة الشاعر هنا ممسوسة بمسحة من فيض "نشيد الإنشاد" في العهد القديم، في بداية المقطع في التشبيه بالسوسنة، وفي تأخير

كلمة حبيبي. كما أن مفردات الحسك والرمان والعنب تنتمي إلى هذا المعجم الذي كان شديد الحضور لدى شعراء الجيل الأول التموزيين، لكن الشاعر يبتكر للوقت آنية يتمشى فيها الحبيب، ويقيم تقابلا طريفا بينه وهو "يتكهّل" مقابل الحبيب الذي يزداد صبا، كما يحرص على القرار الإيقاعي في نهاية المقطوعة ليغلق القوس الموسيقي ويفتح أبواب المقطوعة للتأويل. ويظل بوسع القارئ أن يفيض من ذاته على معنى هذا الحبيب في تجلياته المختلفة، دون أن تفقد المقطوعة قدرتها على الإيحاء المتجدد عند كل قراءة مما يحقق وظيفة الشعر في تعدد المعنى وإثارة اللغة بصياغات جديدة، إلى جانب تحرير المجاز مما استقر عليه في الضمير الأدبي لتوليد أدوات جديدة قادرة على تنمية الحس الجمالي والمشاعر الإنسانية لدى القراء.

obeikandl.com

أحمد بخيت والرهان على الشعر

كتبت عنه منذ سنوات سبع، أراهن على موهبته الشعرية الفذة، وأتنبأ له بمستقبل واعد في فن العربية الأول، الذي بدأ ينحسر عن شواطئنا بمقدار ما يقل عدد عشاقه ومتذوقيه، تاركا على رمال الكلام أصدافا هشة، يندر أن تعثر في إحداها على لؤلؤة فريدة. وكان أحمد بخيت –ولا يزال– يمتاح من بئر الروح العربية العميق، ويتكئ على تراثها الشعري الخصب، الذي اختمرت روائعه في بيئات غنية متنوعة، فتشربت من نسغ الحياة وعصارة الخبرات الإنسانية والجمالية في ثقافات متعددة الأعراق، من الشام إلى الأندلس، مما جعل ذاكرة لغتنا غنية بأشكال التخيل وأنماط الإبداع.

كنت أخشى على شاعرنا الشاب من خطرين يتهددانه؛ أحدهما يتمثل في الوقوع في غواية كتابة النصوص الغنائية، المجزية ماديا وأدبيا، والمغرية باستمراء مناخ العبث مع أهل الفن، والاندماج في عالمهم السحري الخطر. والأمر الثاني هو الخضوع لفتنة الكلمات الجميلة، والاكتفاء بها دون المغامرة في ولوج عوالم المعرفة الوجودية والفنية الباطنية الكاشفة عن أعماق الروح. لكنه فيما يبدو وقد استطاع أن ينجو نسبيا من الغواية الأولى، فأصدر خلال هذه الأعوام خمسة دواوين شعرية، ترجم بعضها إلى اللغات الحية، وحصل على سبع جوائز عربية، آخرها جائزة البابطين عام ٢٠٠٢، وبهذا تورط بقوة في مجال الإنتاج الجاد، وأصبحت إسهاماته الغنائية تحسب له لا عليه، لأنها تمثل التحدي الأكبر للمبدعين الطامحين إلى توسيع دائرة تأثيرهم الفني.

لكنْ يتراءى لي الآن أن مصدر القوة في شعرية أحمد بخيت هو ذاته موطن الإشفاق عليه، فهو شديد التمكن من بنية القصيدة العربية، والتحكم في أطيافها الإيقاعية، والاقتدار على إعادة صياغة تراكيبها وأنساقها التعبيرية، بما يحول

بينه وبين إمكانية إحداث فجوة مقصودة مع التراث، تمثل القطيعة الضرورية لابتكار أشكال تخييلية جديدة، فلأنه معجون بالشعر القديم إلى درجة التشبع يصعب عليه الفكاك من أسره، ويتعين عليه أن يتعرض لعاصفة إبدال ثقافي، تمحو يقينه المطمئن، وتقف على هوة المجهول لإعادة اكتشاف الإمكانات الأخرى للشعرية العربية المعاصرة. ولا يتأتى ذلك إلا بقدر من الاغتراب والتهجين، ما زال أحمد بخيت بحاجة ماسة إليهما.

ولنقرأ شيئا من رؤيته لشعره، حتى ندرك ضرورة خلخلة هذه الثقة المفرطة في الذات، يقول مثلا في ديوانه: "وطن بحجم عيوننا":

"يا شعر/ يا عرس أيامي/ ودمعتها

يا غربتي في عيون الناس/ يا سكني

رفعتَ لله قنديلي/ فأوقده

فهل تظن يدا في الأرض/ تطفئني؟

إن أنكروني/ فأوطاني ستشهد لي

من لم ير دمعة الأوطان/ لم يرني

إن لم تكن رايتي الكبرى/ فكن كفني."

ومن الواضح أن الخدعة الأولى التي يزيّنها لنا أحمد بخيت لأنه يقدم قطعة عمودية، مقسمة إلى شطرين متوازيين وقافية محكمة، لكنها مكتوبة بطريقة شعر التفعيلة التي تبرز الكلمات بتوزيعها المتناثر على السطور، وقد قمنا بضمها معا مع الاحتفاظ بالفواصل الخطيّة، طبقا لحاجة الدلالة للتأكيد والتلوين. فالتحديث في هذا الشعر شكلي زائف، لا يمسّ بنية التعبير ولا طبيعة التخيّل. ومن الممكن أن نتوقعه عند جميع الشعراء في أية لحظة تاريخية. ونبرة الفخر

بالذات –مهما كانت درجة استحقاقها– يضيق بها القارئ المعاصر الذي يؤثر التواضع والألفة ونقد الذات لا التبجح في إعلائها. وربما كانت بنية القصيدة العمودية نفسها هي التي تتلازم مع عقلية التفاخر والترفع واستدعاء الأوطان والأكفان والتغني بالمجد التليد، وعندئذ ندرك أن انكسار العمود في القرن العشرين كان معادلا فنيا لتشقق تلك القشرة الفارغة، وسيولة النفس الشعري الدافئ في طاقته الحقيقية خارج إطارها. فلم تكن الثورات الشعرية المتتالية التي شهدناها عبثا لإيقاعات العصر، ومحاولة مخلصة لاستيعاب حساسياته اللونية والتشكيلية والفكرية بكل أبعادها الجمالية. لم يعد أحد يطيق الشاعر الملهم الذي يستمد وحيه من الله حيث يوقد قنديله فلا يجرؤ أحد على إطفائه، لأن الحكام العرب قد صدقوا هذا المجاز وأصبحوا بدورهم شعراء ملهمين، ولابد من سوق كل الملهمين إلى سوق الحياة المعاصرة وبيعهم في حلبة التنافس، في ظل منظومة قيمية جديدة تهيمن عليها الحرية والعلم والإبداع الإنساني المتجدد.

وصف الحبيبة:

ربما كان فائض الموسيقى في شعر أحمد بخيت يرشحه للنجاح الغنائي خشيت عليه من مغبّته، ففيه إيقاعات فاتنة، يمكن أن تأسر المستمع، ولفتات تعبيرية مدهشة تنعش حسّه، وتثير وعيه بأهمية الكلمات في بلورة مشاعره، ولنقرأ له في الديوان المذكور ذاته قطعة غزلية رائقة، يقدم فيها صورة الحبيبة من منظور وطني إذ يقول:

"يتساءلون: من التي أحببتها

ماذا أريد؟/ أريد نصف نبيّة

تقسو قلوب الناس/ وهي غفورة

وتخوننني الأيام/ وهي وفيّة

وتكون واضحة/ كشمس بلادنا

وعميقة/ كقصيدة صوفية

ووقورة/ كصلاة قلب خاشع

وطروبة/ كالنسمة البحرية

وتكون ناعمة/ كصبح ممطر

وقوية/ كالمهرة البدوية

فيها من النيل العظيم/ تواضع

وبها شموخ مسلة مصرية

عربية/ في ضحكها/ ودموعها

وأنا شهيد دموعها/ العربية."

ويمكن أن نعتبر هذه المقطوعة المكونة من سبعة أبيات، والصالحة للغناء، نموذجا لتركيبة الشعر العربي التي سبق أن حللتها في دراساتي النقدية. وتتمثل في معادلة بسيطة، تعتمد على تكرار عناصر الشطر الأول، محوّرة في الشطر الثاني، بطريقة التوليد الدلالي الذي يخلق حالة من التوقع، ويتولى إشباعها حتى يستشعر المستمع أو القارئ قدرا من الاكتمال الناجم عن تناسق التركيب وامتلائه. فالسؤال في الشطر الأول يقابله "ماذا أريد" في الشطر الثاني، والحبيبة هي ذاتها التي توصف بأنها نصف نبيّة، على طرافة هذه التجزئة. والقسوة في البيت التالي تقابل بالغفران مثلما يمحو الوفاء خيانة الأيام. وهكذا

يمضي نسق الأبيات حتى النهاية، حيث نعثر في كل بيت تقريبا على هذه التركيبة المتقابلة من عناصر مكرورة ومتناظرة، يضيف الأخير منها شيئا جديرا إلى الأول، حتى لا يكون التكرار فارغا، ويخلق لدى المتلقي شعورا بتوقع هذا التناظر وإشباعه في ممارسة جمالية ممتعة. هذه التركيبة تمثل المزاج البلاغي للقصيدة العربية، والاتكاء عليها يسعد القارئ، لكنه لا ينمي خبرته بما يطلق عليه جماليات الاختلاف في التجريب والفنون الطليعية.

جزيرة مسك:

وبالرغم مما يبدو من تحفظ في السطور السابقة، فإن رهاني على هذا الشاعر الشاب ما زال قائما، وإن كانت دروب الإبداع أعصى من أن تخترق بالأمل الواعد، ولن أدعوه إلى هجر أسلحته بحثا عن عُدّة شعرية أخرى، لكني أنتظر منه أن يجرب اقتحام فضاءات جديدة، وأن يعاني لذة القراءة بإحدى اللغات الأجنبية وتفكيك تركيبها الإيقاعي والدلالي، كي ينفتح على تجارب الآخر فتنكشف له الطبقات الغائرة في أعماق ذاته. ولست أدري إن كان من الميسور له أن يتخفف من الالتزام العمودي كي ينخلع من بنيته القلية الملازمة، وإن كان بوسعه أن يستجيب لنوازع التحوّل التي تتراءى أحيانا في بعض قصائده السابحة نحو الحداثة. ولنقرأ له من مجموعة "جزيرة مسك" هذه المقطوعة الطريفة:

"لا شيء يشبه/ أي شيء/ كل شيء قد تغير

الزرع أخضر/ هكذا يبدو/ ولكن ليس أخضر

لا طفلة ضحكت/ ولا عصفورة حلمت/ ببيدر

لا نجمة سطعت/ ولا شعر تلألأ/ فوق دفتر

لا عاشق غنيّ/ فدا محبوبة في الشوق تسهر

زمن زجاجي/ إذا أمسكته بيدي تكسّر

في أتفه الأشياء/ حتى أعمق الأفكار نخسر

الشاي ينقصه الحليب/ وربما يحتاج سكر

النبل يخجل/ والشجاعة تستحي/ والكذب يسخر

لا شيء/ لكني انتظرت الحب/ معجزة ستظهر

وأحس شيئا لا تترجمه الشفاه/ ولا يُفسّر

وأريد أن يأتي غدي/ حتى أُحبّكِ فيه/ أكثر".

وقد نشعر بغيمة الشعر تظلل هذه الأبيات وهي تحاول الإفلات من الوضوح المسرف القاتل لروح الفن، فتمسّ حافة المعاني، وتختبئ في ظلمة النفس. وتكسر حدة البلاغة القديمة نسبيا بحديثها عن الشاي والحليب والسكر، وتعبيرها عن الإحساس بما لا تترجمه الشفاه، لكن نهاية القصيدة تردد نغمات الوجدانيين العرب، وتكاد تقترب من عالمهم وهي تسعى إلى العثور على المخرج المريح في انتظار معجزات الحب والفن والشعر الجديد.

تامر فتحي يحكي شعرا قصة الملابس

شاعر شاب لم يتجاوز الخامسة والعشرين من عمره، اشتغل في مطلع حياته العملية بمدينة الإسكندرية في محل لبيع الملابس الجاهزة. فوجد من أصدقائه من يشجعه على توظيف حساسيته الفنية في اللغة، لتشعير تجربته مع الأشياء والأشخاص، بكلمات تنبض بالحيوية والبساطة والإيقاع الدافئ الحنون. بدأ يعقد علاقات غريبة وجديدة بالملابس التي يشتغل بها، قرر أن يحكي قصتها شعرا في ديوان طريف بعنوان "بالأمس فقدت زرًّا" مما يذكرنا برواية بهاء طاهر "بالأمس حلمت بك".

والملابس عند تامر فتحي كناية عن الأشخاص الذين يرتدونها، فهي من قبيل المجاز، وقد عرف كيف يلمسها وينطقها؛ لكي يتخذ منها منطلقا تخييليا لحكاية قصة الإنسان في حياته اليومية ومصيره المحموم. فهو يهدي مجموعته إلى من يسميها "ياسمين"، وهي في منظوره عبارة عن "قميص ملوّن رائع أضاء عتمة دولابي"، فيمضي في استعارة القميص المضيء لمن يهواها، لا رغبة في تحويلها إلى شيء، بل تجريدا لكيانها المفعم بالبهجة والتوهج في وجود رمزي تتحول فيه نفسه إلى دولاب يغمره النور الداخلي الشفيف. لكنه يقفز من هذا التخييل ليستحضر جملة طريفة يصدر بها ديوانه لإحدى أساطير الهَوَس الشبابي الطاحن، التي جعلت من إيقاع الجسد فتنة لكل الحواس، وهي "شاكيرا" حيث ينسب إليها قولها: "تحت طيات ثيابك قصة لا تنتهي" وربما كان الأجدر به أن يقف عند كلمات بعض ملوك الأناقة في عالم الأزياء، ممن يصنعون الأذواق ويعطون لكل عصر شكله ولونه.

لكنه بعد هذه الإشارات المبعثرة يوجه شكره إلى عائلته "التي احتملت كائنا مثلي" وإلى فترة عمله في محل الملابس، ثم إلى أحد أصدقائه الذين فتحوا

بداخله "صندوق الشعر"، ومنهم الأديب النوبي الكبير حجاج أدول، ومحمد إبراهيم ومحمد فرج الطويل، في لمسة وفاء واعتراف بالجميل تحيله إلى كائن محتمل، على عكس ما يزعمه، بل تشي بما يكنّه من طاقات فنية وإنسانية نبيلة، تجعله واحدا ممن يطلعوننا على أسرار شباب اليوم، ويمتعوننا برؤاهم الطازجة المدهشة، وأصواتهم ذات النبرة المتفردة.

حزن الملابس وتوقها للحرارة:

ينقسم الديوان الصغير، إلى أربعة أجزاء، يحمل الأول منها عنوان "عندما تكون الملابس في المتجر" والثاني "عندما كانت الملابس صغيرة" والثالث "عندما تمارس الملابس حياتها اليومية" والأخير "عندما تموت الملابس" ومعنى هذا أن النموذج السردي هو الذي يهب القطع الشعرية نظامها ودلالتها، لكنه في الحقيقة نظام لا يعتمد على الزمن والحكايات المتسلسلة فيه، بل يلتقط مشاهد وحالات وأوضاع تشكيلية، يبثّ عبرها لمحات خاطفة من الوعي المعكوس بالأشياء؛ حيث يضفي عليها مسحة الأحياء، برقة ورهافة حداثية، مخالفة لما كان يفعله الرومانسيون مثلا في أنسنة الطبيعة، يقول في القسم الأول:

"من يدرك حزن الملابس حين تكون وحدها

مصلوبة بالدبابيس

وهي تدخل مرحلة الكيّ/ والطيّ

والصابيح الملوّنة.

الملابس لا تعشق "المانيكانات"/ الشماعات

هي تعشق الخروج/ وتكره الزجاج

وتحسد الملابس الطليقة

-فمنذ كانت في الصنع- وهي تشتهي الهروب"

يمارس التخييل في هذه القطعة دوره في تشعير الأشياء، وتحويلها من قطع هشة جافة إلى كائنات تضج بالحياة، تحزن وتعشق، وتكره وتحسد وتشتهي، وتمارس وجودا فعالا يغار منه الإنسان الذي تحيله العادة إلى شيء خامد ساكن فتفقده ملمحا من إنسانيته. إنها تستثير فينا رغبة عارمة في الحركة الوجدانية والحسّية، وتوقا للتحرر والانطلاق، حتى الملابس تشتهي الهروب. ومع إدراكنا لعملية التخييل فإننا نتواطأ معها، ونحسّ بعذوبتها، ونأنس لما تزعمه، وهذه فاعلية الفن الجمالية وقدرته على تجديد رؤيتنا لذواتنا وللكون من حولنا.

صراع القديم والجديد:

منذ أدرك علماء النفس العلاقة الوثيقة بين الحلم والشعر، حيث يتميز كل منهما بخواص مشتركة مثل الرمز والتكثيف والنقل، تكشفت للقراء بعض تقنيات التعبير الشعري بجلاء ووضوح، وشاعرنا الشاب ينجح في تجسيد جدلية الصراع بين القديم والجديد، ولكنه ينقلها مثلما تفعل الأحلام من المجال الفكري والثقافي العام، إلى دائرة صغيرة وطريفة تحكمها القوانين ذاتها إلى حد كبير، حيث يقدم لإحدى قصائده قائلا "داخل البروفة عادة ما يكون الصراع بين الملابس القديمة والجديدة على امتلاك الجسد ورائحة العرق:

إذن/ فليكن النزال

بين الفرح والحياة اليومية.

..

عندما تشم الملابس رائحة العرق،

تشعل ضوءها/ وتمزق الثوب القديم من الدبر.

تخرج ألوانها/ وخطوطها/ وتطريزها

وتهمس: (هئت لك)

..

ليسوا بكثير/ هؤلاء الذين يحفظون

أغنيات الخروج/ والفرح

هؤلاء الذين يدركون نشوة الملابس

عندما تغادر المتجر/ ثم يرتديها الجسد

..

هؤلاء الذين يسمعون شهقتها

عندما تفاجئها بقعة الطعام،

أو القهوة/ أو الحبر/ لأول مرة..

هؤلاء ليسوا بكثير".

الغريب أن الشاعر لا يميز في رصده لعمليات الغواية التي يمارسها الجديد دائما بين ملابس النساء والرجال. وقد يشعر القارئ أنه يوظف في المقطع الأول لمحة خاطفة من قصة امرأة العزيز، إذ ينطق الملابس التي تهتف بمن يراها صارخة الألوان والخطوط والتطريز (هئت لك)، لكنه يتوقف في بقية سطور المقطوعة، وهي أطول مما أوردته وأحفل بالتفاصيل، عند ملمح دالّ آخر؛ هو أن الفطنة التي يتمتع بها من يدركون نشوة الحياة اليومية، وحلاوة التجربة فيها –على آلامها وعذاباتها– ليست من نصيب الكثيرين، مما يجعل الصورة

المركبة في هذه الدائرة الصغيرة تجسيدا عينيا لدائرة الحيـاة الكـبرى الـتي يقـل فيها من يملك القدرة على الرؤية الشعرية.

سرّ اللعبة ونهايتها:

عديدة هي المقاطع التي يتابع فيـها الشـاعر قصـة الملابـس في مراحلـها المختلفة، منذ كانت قماشا في يـد الناسـج، ومـا يتعاورهـا في الطفولـة المدرسـية والشباب التواق للتجربة حتى تصل بدورها إلى وهن الشيخوخة فتستعصي علـى الخياط الطيب والرفاء الماهر، ومن اللافت للنظر أن الشاعر لا يركن إلى الخيـال المراهق الذي يتمثل الثياب حلما لشهوة الجسد لأن منابعه الفنية أصفى وأعمـق من هذه التمثيلات الساذجة، وهو نفسه يعترف بكيفيـة امتـلاك طاقـة التخيـل ومصادرها في تلقائية جميلة إذ يقول:

"للإبر وخزها/ وهي تودعن الحياة

والتفاصيل الصغيرة/ ومخيلة من الشخصيات الكرتونية

(فيما بعد ستقرأ هذه الخيلة / ماركيز، لوركا

وسعدي يوسف/ وصنع الله إبراهيم"

فنلاحظ على التوّ أن هذا التخييل يستوي فيه الشعري بالسـردي؛ إذ تتـوزع قائمة الأسماء بين شاعرين هما لوركـا وسـعدي يوسـف، وروائيـين همـا مـاركيز وصنع الله إبراهيم، كما نلاحظ أنها تشمل العرب والأجانب ممـن يمثلـون آبـاء الشعرية التي تعنى بالتفـاصيل ونكهـة الحيـاة ودورة الوجـود، كمـا تتحقـق في الأعمال الإبداعية المتداولة اليوم، لا كما بشر بها الـرواد الأوائـل ممـن يبـدو أن ذاكرة الأجيال الشابة قد قفزت فوقهم دون رحمة.

أما عندما تموت الملابس فهي تقول بوهن:

"صرت أخشى/ انفلات الخيوط من النسيج

وتلك الثقوب الصغيرة.

لم تعد رائحة العرق مثيرة/ صارت اعتيادية

بل.. ومقززة

صارت الألوان تغادر بريقها

وربما يشتهي لون لونا آخر/ فيتسلل إليه خلسة.

..

عندما تدخل الملابس عتمة دولابها/ يتخلل نسيجها

شيء من الحنين/ وصدى أغنيات لم تسمعها من قبل

تنتشل الوجوه من النسيان

وتتذكر صوت ماكينات الخياطة/ بالأمس فقدتُ زرًّا."

تظل السمة الجوهرية في هذا الشعر هي الطرافة التي لا تنفذ حيلها وأشكالها، فهي تمنح الملابس حرارة وتحنانا يفتقدهما البشر، وتقدم تمثيلات مرهفة لعلامات النهاية وانطفاء البريق وتداخل الألوان وخمود جذوة الرغبة حتى يصبح فقد الزرّ إيذانا بالفقد المحتوم. إن شاعرنا يقول بهذه الأمثولة عن طبيعة الحياة ومصيرها شيئا قريبا مما كان يقوله المعرّي بجلال عظيم، لكنه يقوله بطريقة شباب اليوم في صورهم النزقة، وحيويتهم الفائقة، وبساطتهم التي تدعو إلى الإعجاب.

الشعر وروح الثورة

سعيا وراء فهم أوضح لموقف الشعر من ثورة يوليو، ومدى تمثيله لروحها، يتعين علينا أن نتبين مستويات الوعي الثوري لدينا، وعلاقتها بالفن. فالمجتمع المصرى في منتصف القرن كان قد وصل لدرجة عالية من الوعي السياسي بنظم الحكم، ومارس تجربة ديموقراطية طويلة في ظروف عسيرة. كما أن مستوى الوعي الاجتماعي والاقتصادي كان قد عرف المبادئ الاشتراكية نظريا، مهما أحاط بها من حساسية، وتردد الحديث عن مشروعات لتحديد الملكية والتأميم في الأربعينيات، وأخذت تيارات اليسار واليمين تروج لمبادئ العدالة الاجتماعية كل على طريقته، كما شرع كبار المفكرين والأدباء خاصة على اختلاف مشاربهم في الحديث عن "المعذبين في الأرض"، أو الترويج للاشتراكية الفابية الإنجليزية، أو شرح مبادئ المساواة في الإسلام، مما ترسب بعمق في وعي كوكبة الضباط الأحرار إثر امتلاكهم لزمام السلطة وانفرادهم بحق اتخاذ القرارات الجذرية لتحقيق أحلام الصفوة المثقفة معها أو في غيبتها.

وبقي المستوى الأعمق الذي تنبع منه هذه الأيديولوجيا الثورية وهو الثقافي والإبداعي كامنا تحت هذين المستويين الظاهرين للعيان. أصبحت منظومة قيم الحرية والعدل والمساواة مشروطة بصالح أغلبية جماهير الشعب. وبقي المثقفون، والمبدعون منهم بشكل خاص يتراوحون في الانغمار في تيار الثورة أو يحافظون على المسافة الضرورية منها، طبقا لوعيهم الفني والجمالي من ناحية وشروط ظروفهم الحيوية والفكرية من ناحية أخرى.

فإذا قصرنا الحديث على الشعر والشعراء جاز لنا أن نميز بين طائفتين منهم:

إحداهما: وهي الغالبة على سطح الحياة العامة حينئذ، اتخذت موقفا

إيجابيا متحمسا للثورة منذ أيامها الأولى، فأخذوا يدبجون القصائد "العصماء" في مديحها، ويعقدون عليها أنضر الأحلام في تحقيق الحرية السياسية والكرامة الوطنية والقومية. وربما العدالة الاجتماعية أيضا. ويكفي أن نتصفح كتابا تذكاريا صدر في مجلدين أسماه مؤلفه — الدكتور أحمد بدوى — "شعر الثورة في الميزان" عام ١٩٥٨ ويضم خمسا وخمسين قصيدة لثلاثة وثلاثين شاعرا حتى يتضح لنا أن هذا الفريق كان يشمل غالبية شعراء مصر من أبناء الجيل الناضج مثل أحمد زكي أبو شادي ومحمود حسن إسماعيل وأحمد رامي ومحمد عبد الغني حسن ومحمود غنيم ومحمد الأسمر وعلي الجندي وكامل الشناوي والعوضي الوكيل ومصطفى عبد الرحمن وغيرهم.

غير أننا لا نلبث أن نتذكر غياب أسماء لامعة حينئذ في سماء الشعر أمثال على محمود طه وإبراهيم ناجي وعباس محمود العقاد وعبد الرحمن شكري وآخرين ممن آثروا الصمت والترقب انتظارا لما يسفر عنه جدل الثورة من نتائج.

أما الطائفة الثانية؛ فتتمثل في هؤلاء الشباب الذين يملكون وعيا جماليا عاليا بالإبداع، وقدرة فنية على تحويل فكرهم الشعري عن الثورة إلى ممارسة فعلية لها على جسد القصيدة المكتوبة. بحيث يصنعون ثورتهم في الشعر نفسه بدل أن يعيروها إلى الحكام العسكريين ممن بدلوا مدى إيمانهم بمنظومة القيم التي تغنوا بها وثباتهم في الدفاع الفعلي عنها.

كان هؤلاء بطبيعة الأمر من شباب الشعراء الذين كسروا عمود الشعر وكتبوا قصيدة التفعيلة الحرة، واتخذوا موقفا متعاطفا مع الثورة حينا ومتغنيا ببطولاتها الملحمية، أو موقفا نقديا غير مباشر حينا آخر. يكفي أن نتذكر في طليعة هذا الفريق — ممن سيعدهم تاريخ الأدب بعد ذلك شعراء النصف الثاني من القرن العشرين، وفي مقدمتهم صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل ومن جاء بعدهم بإحسان حتى اليوم من كبار المواهب التي تزخر بها حياتنا الإبداعية في مصر.

شعرية الوطن المنشود:

لا يجمل بنا أن نتحدث عن الشعر في غيبة نصوصه، وعلينا أن نستحضر ولو القليل من النماذج التي تمس عصب الاتجاهات الأساسية الفاعلة في وجدان القراء والماثلة في ذاكرة الشعر.

وربما كان محمود حسن إسماعيل، الذي أسماه الدكتور مندور "الشاعر الوحش" إشادة بطاقته الجبارة، يمثل إحدى الذرى السامقة في هذا المطلع، وإن لم يكن أكبر الشعراء حينئذ. فأحمد زكي أبو شادي مثلا كان يسبقه، لكن نبعه أخذ يفيض وشعره الذي يرسله من مغتربه شاحب ضئيل القيمة. بينما كانت قصائد محمود حسن إسماعيل التي تحركها دواعي الرغبة والرهبة القوية تمور بروح الثورة وتبشر بنورها، فنجده يكتب مثلا بعد أسابيع قليلة قصيدة بعنوان "البداية" تنشرها مجلة الإذاعة في أغسطس ١٩٥٢ يقول فيها:

بدأنا نمزق ثوب العدم ... ونلطم بالبعث وجه السُّدَم
بدأنا كما بدأ الهالكون ... إذا الصور في جانبيهم ألم
بدأنا كما انتبه الضائعون ... على صيحة من هدير القمم

••

وفينا الظالم والظالمون ... وحوش وبيد ومرعى وغنم
وفينا الكرامة مرجومة ... كمحصنة لوثتها السُّهم

••

بني النيل هذا طريق الضياء ... فإن لم تسيروا فيا ويلكم

والقصيدة طويلة ومثيرة للشجن ومشحونة بالصور المكثفة على طريقة الشاعر، وتعتمد في صياغتها على تكرار المطالع وفي دلالتها على نقد واقع ما قبل الثورة، لكنها تسرف في عقد الآمال العراض عليها لتغير بعصا سحرية هذا الواقع، وتبالغ في تمجيد بدايتها بإيقاع لاهف، وحمية محمومة، ومنطق جياش.

لكن شاعر آخر هو الذي أعطى للثورة أجمل أناشيدها الأولى، وكان يمنح كلماته رنينا ذهبيا معجزا في نبرات كوكب الشرق التي تضاعف من شعريتها وفتنتها وتأثيرها. كان رامي ينفذ إلى القلوب وهو يمسك بجوهر اللحظة التاريخية ليتغنى بحب مصر. والواقع أن هذا الحب كان متدفقا من قبل، منذ أن فجره الرائد رفاعة الطهطاوي قبل قرن كامل من الزمان، وأحاله الزعيم مصطفى كامل أنشودة سياسية، وفجر به سعد زغلول ثورة ١٩١٩. لكن أحمد رامي — وأم كلثوم — جعلا منه لحظة شعرية فائقة يتم فيها تحويل الوطن إلى نغمة جياشة متموجة مدهشة. الغريب أنه فعل ذلك في موعد مبكر أيضا، فقد نشرت قصيدته في المجلة ذاتها في أكتوبر ١٩٥٢.

وفيها يقول:

" مصر التي في خاطري وفي فمي/ أحبها من كل روحي ودمي/ يا ليت كل مؤمن بعزها/ يحبها حبي لها/ بني الحمى والوطن/ من منكم يحبها مثلي أنا.

نحبها من روحنا / ونفتديها بالعزيز الأكرم / من عمرنا وجهدنا

أحبها لظلها الظليل/ بين المروج الخضر والنخيل/ نباتها ما أينعه

منضضا مذهبا/ ونيلها ما أبدعه / يختال ما بين الربى

نجح رامي في استنطاق الجماعة العاشقة للوطن، وحشد المشاعر الملتهبة بالوطنية وتحقيق درجة عالية من تثوير الكلمات والإيقاعات، كي تحتوى ما تفيض به روح الثورة من إرادة عارمة وتناغم لافت بين الإنسان والمكان والزمان.

العرق الدرامي والملحمي:

انشق الخطاب الشعري عن الإعلام، وهجر التعبير المباشر عن الأحداث، وأخذ الشاعر الحداثي يتجاوز مراحل الخطابة الوطنية الجهيرة، والهمس الوجداني الحميم. دخل في جدل خصب من الواقع التاريخي والإبداعي في العقد الأول لثورة يوليو. وأطلت أسماء الشعراء الذين يرسمون خطوط المستقبل وهم يكتبون تجارب الواقع بعد تشعيرها ووصلها بنسغ الوجود الثقافي في أبنيته العميقة.

نشر صلاح عبد الصبور "الناس في بلادي" عام ١٩٥٧ في بيروت، وفيه قصائد ثورية من نوع جديد، مثل قصيدة "نام في سلام" وقصيدة "سأقتلك" وقصيدة "الشهيد" التي يقول فيها:

"يا عجبا كل مساء موعدي مع المضرج الشهيد / كأن منديل الشفق..

دمه كأن مدرج الهلال كفه ومعصمه/ كأن ظلمة النساء معطفه.

وبدرة السنا أزرار سترته/ كأنه مسافر على جواد الليل مشرقا ومغربا

كل مساء بلا ملال/ يهيج في قلبي اللياع والشجى

لأن بين مقلتيه جرحا لا يزال / وحين يوغل المساء أهتف اسمه الحبيب أدعوه أن يخفّ لي من أفقه الرحيب/ يحبى.. لا يكسر قلبي.. إلخ".

فنجد للشعر مذاقا آخر موغلا في الإنسانية الحميمة، والوجدانية الحالمة اليقظة في الآن ذاته. نجد السطور قد تفاوتت أطوالها باختلاف عدد الوحدات التفعيلية في كل سطر، والقوافي وقد خف الالتزام بها فلا تأتي إلا عندما تقتضيها طبيعة الإيقاع، والصورة الكلية الشاملة قد فردت جناحها على أبيات القصيدة وهي ترسم حالة شعرية. ونجد ما هو أرهف من ذلك وأنفذ، وهو ترسب التوتر الدرامي إلى عمق القصيدة في منظور الشاعر، إذ لم تعد رؤيته أحادية الصوت. الشهادة شرف وفخر تعود الشعراء على تمجيده والاعتزاز المطلق به. لكنها أيضا فقد موجع للأحباب وتضحية أليمة بأرواحهم. وغياب فادح لحضورهم البهيّ آناء الليل والنهار. الشاعر الذي يقف عند القيمة الأولى فحسب يؤدي حق الوطن لكنه لا يعبر عن روح الإنسان بكل أبعاده اقترب عبد الصبور منذ هذا الديوان من روح الثورة كما تتجلى في داخل الشعر الحقيقي، حيث تجعله أشد حرصا على نقد الواقع واكتشاف جدلية القيم وتفجير الشعرية في قلب دراما الحياة ذاتها.

أما الصوت الثاني – أمد الله في عمر صاحبه – فهو لأحمد عبد المعطي حجازي، الذي حمل مع رفيقه بداية تجديد الأبنية الموسيقية والتعبيرية للشعر في مصر، بعد أن جعلتها المدرسة العراقية للسياب ونازك الملائكة طريقا لازبا، وقد أصدر ديوانه الأول في بيروت أيضا عام ١٩٥٩م.

وكان من بروز إيقاع النقد الاجتماعى فيه ما جعل السلطات الرقابية تتوجس منه وتتربص به، خشية أن يكون معاديا للثورة، خاصة وهو يحمل عنوانا لافتا في هجاء القاهرة "مدينة بلا قلب" وروحا متمردا على السائد فيها، لكن قصائده كانت تنضح عشقا لمصر الثورة والعروبة، فهو يخاطب شعراءها قائلا في قصيدة بعنوان "عبد الناصر":

"فلتكتبوا يا شعراء أنني هنا/ أمر تحت قوس النصر/ مع الجماهير

التي تعانق السماء/ كأنها أسراب طير/تفتحت أمامها نوافذ الضياء..

فلتكتبوا يا شعراء أننى هنا / أشاهد الزعيم يجمع العرب / ويهتف الحرية، العدالة، السلام/ فتلمع الدموع في مقاطع الكلام".

فنلاحظ دهاء الشاعر الشاب حينئذ في التعبير عن غيره من الشعراء، فهو لا ينطق باسمه، ولا تندى الدموع في عينيه بقدر ما يرى ذلك في الآخرين. كان حجازي يعبر عن روح ملحمي يصنع البطولة ويخترق مستويات الوعي التاريخي والجمالي لتثوير الشعر وهو يغني للثورة في بكارتها وإشراقتها الوضيئة الأولى. لكنه يملك شجاعة الدفاع الحر عن شرف الكلمة، فيقول بعنوان دال سوف يستخدم سياسيا بعد ذلك:

"**ميثاق**: *يا أيتها الكلمة/ فرسانك يهوون من الخيل على ذهب الطرقات. فرسانك رفعوا السيف على فرسانك/ فقدوا طبع الحكمة/ ماتت خلف دروعهم روح الثورة / عانوا كفرة / جحدوا التاريخ، ومضغوا الشرف، وصلوا للأمراء/ لكنا نحن الفرسان الجوعى/ سنظل على الخيل، نشد اللجم إلى العصر الآتي/ أو نسقط صرعى".*

كان هذا عهد قوة الروح وصلابة المبدأ، وحرية التعبير الثوري العارم عن الزمن الأخضر في أوج احتدامه ونضرته.

بعض الظواهر البارزة في خطاب الشعر التسعيني*

كنا بالأمس نستطيب في طلعة الشعراء البهية، أن يفتتحوا أحاديثهم بأن يصبّحوا بالشعر وبالجمال.. وجلسة النقد اليوم تأتي لتفتح صفحة تالية في صفحة الشعر ذاته. لكن النقاد في تقديري عندما يقتبسون شيئا من وهج الشعر ويحملون ضوءه إلى القراء فإنهم يحققون شرط وجودهم الأول: الغواية بالشعر والافتتان به والعمل في مجاله والتعبد في محرابه.. وقد جئت مستمعا بالدرجة الأولى، أرهف سمعي لتلك النبرات الشابة القوية الجديدة التي تفتح أفقا بكرا في شعريتنا العربية.. جئت مؤمنا بهذا الحدث الفذ الذي لا سابقة له والذي تضع فيه صنعاء — وهي جديرة بأن تكون طليعية دائما وحاضنة للشعر وعاصمة له — تقليدا أحسب أنه يورط المدائن والعواصم الأخرى في أنه يتعين عليها أن تنهجه وإلا تخاذلت وتراجعت، أن يكون الاحتفال بالعواصم الثقافية مقترنا دائما بتقديم كوكبة الشعراء الشباب، باعتبارهم مؤشري المستقبل ومقتحميه وصانعي الوجدان فيه.. وعندما يتوهج الشعر في صنعاء فإنه يعطى الثقافة جذوتها الحقيقية، ويكشف في الآن ذاته عن عذاب الضمير العربي اليوم، هذا العذاب الذي استشعرناه في كثير من كتاباتكم ولفتاتكم عبر مناخ حميم أحسسنا فيه بدفء اللقاء حتى بين المعذبين. هذه الجلسة النقدية الأولى أتمنى أن تنفخ في جذوة الشعر لا أن تطفئها أو تصادر على حقها في أن تأكل كل مسلّمات النقد أو تحرق أصابعه وأطرافه، هناك سبيلان للمقاربة النقدية أحدهما مطارحة النصوص الإبداعية ذاتها في قراءات تحليلية والثاني ربما يكون أشد عمومية وربما أكثر ضبابية وهو مناقشة الخطاب الشعري في جملته.. اسمحوا لي في هذا

---

* ألقيت في مؤتمر شعراء التسعينيات في صنعاء.

الوقت المختصر أن أجترح المسلك الثاني في تأمل بعض الظواهر البارزة في خطاب الشعر التسعيني والدندنة حولها بملاحظات موقوتة بتلك الفترة الراهنة، وقابلة دائما للتغيّر طبقا لما تصنعونه دائما بإبداعكم وما تقدمونه من نماذج جديدة.

أشارككم متسائلا لماذا شعر التسعينيات؟ هل لأن كل عقد من الزمان يحمل موجته الشعرية؟ إذا كان الأمر كذلك فنحن في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين في بداية هذه الألفية الثالثة.. ومعظمكم بدأ في الثمانينيات وربما قبلها بقليل.. لكن تحديد التسعينيات كان ضروريا ومطلوبا مهما كان تقريبيا.. هذا التحديد كما رأيناه عمليا يقصد الإشارة إلى الجيل الشاب، هذا الجيل الذي جاء بعد جيل السبعينيات ويصل الآن إلى تتمة العقد الثالث وربما تجاوزه إلى العقد الرابع من عمره. هذه العقود هي المدة الطبيعية في تقديري في تكوين الأجيال من المبدعين.. فما نتوهمه من أن كل عقد يحمل طابع جيل جديد ليس صحيحا، إذ يتعين أن تتداخل تلك الأجيال بشكل سريع الإيقاع، ولابد من توافر ثلاثة عقود على الأقل لكي يتبلور كل جيل من الأجيال.

الوضع الخاص بموقفنا اليوم أن هذا التحديد الزمني تتقاطع فيه وتصب في بؤرته أمكنة عربية متفاوتة في فضائها العريض، لكل مكان زمانه ولكل مكان أوجاعه وسماؤه وسحبه وغيومه، يمكننا أن نقول أن كل إقليم من وطننا العربي يعيش عصرا إبداعيا.. ومن هنا فإن توقع التوازي بينكم أو التناظر في تجاربكم اعتمادا على فضاء الزمان وحده غير صائب ومقولة الشباب مهما كانت جميلة فإنها لا تكفي مهما جمعتكم اللغة فإن الأقدار والأمصار ومراحل التطور التي نعيشها في كل رقعة عربية تضع فواصل، وفواصل حادة في بعض الأحيان بيننا..

مع كل هذه التحفظات فإن هندسة هذا اللقاء ذاته وإن كانت غير مسبوقة

تؤسس لتقاليد لابد أن تنمو في الثقافة العربية، تقاليد تعتمد على التلاقي دون أى تكريس لزعامة قطرية أو سياسية كما كنا نعاني في الماضي ودون أيّ تبنٍّ لأيديولوجية قائمة أو مفروضة كما كنا أيضا نعاني من قبل. في فضاء حر وزمان متقارب وأمكنة تدور هندستها كي تشهد نوعا من ممارسة التعددية الفعلية في الإبداع، والاختلاف في الفن والتنوع الخلاّق في تمثل الشعر وتمثيل الحياة معا.. في هذه اللحظة السعيدة تصبح منطقة التلاقي في هذا المكان الميمون هي التي تؤطر وتؤسس لهذا الاجتماع والتأملات النقدية التي تدور حوله أو تحيط به — معنى هذا أن منطق التلاقي يشير بشكل ناصع إلى أن موجات الأجيال تتعاقب لكنها لا تتنافى ولا تتدابر، تسود من بينها من تمتلك رؤية المستقبل، كما تمتلكون، وأن ضرورات الأمكنة تتباين لكنها لا تتنابذ، تقودها من تتخذ زمام المبادرة وقد اتخذت صنعاء هذا الزمام، بهذا المعنى يقدم الفعل الشعري في تقديري نموذجا ناجحا للفعل العربي المربك والمرتبك الذي نلاحظه في سياقنا التاريخي اليوم. عندما ندخل حرم الشعرية نتساءل ما هي أبرز ظواهر شعرية اليوم كما يمثلها خطابكم الإبداعي، اسمحوا لي لضيق الوقت أن أوجزها في ثلاثة محاور:

المحور الأول: يرتبط بعلاقتها بالتراث الشعري في دوائره العربية والعالمية.

المحور الثانى: يتصل بعلاقتها بالواقع الأدبي في تجاذب الأجناس وتخلخل المفاصل بحثا عن أبنيتها وإنضاجا لتقنياتها وتحقيقا لذاتها.

ثم في المحور الثالث نجد علاقتها بالمتلقين ومدى الاستجابة لتوقعاتهم ومدى تنميتها لوعيهم وإشباع حاجتهم للغذاء الشعري الضروري للمستقبل.

عبر هذه الشبكة الثلاثية في العلاقات المتداخلة تبرز المشكلات والظواهر والأسئلة.

من الواضح أنكم تمارسون في الأغلب الأعم عبر التيار الحداثي المدبب الذي يسبق غيره تمارسون نهج القطيعة مع التراث الشعري خاصة في جانب الإيقاع.. وبحسبة يسيرة اعتمادا على قراءات الأمس فقط سنلاحظ أن الأغلبية المطلقة ممن استمعنا إليهم يكتبون قصيدة النثر والبقية يتوزعون على الطرفين العمودي والتفعيلي.. لكن الملاحظ نقديا أن هذه القطيعة المشروعة تنشطر إلى شقين وهذا ما أود أن أبرزه؛ أحدهما يمكن أن نطلق عليه اسم القطيعة العارفة ولا أقول المعرفية لشباب يمتلكون حسا إيقاعيا أصيلا مارسوا به كتابة سابقة باقتدار لافت وتواصل متمكن مع نماذج الإبداع الكبرى في مختلف العصور.

ثم أخذوا يجربون بطلاقة وبلاغة خاصة حرية القول الشعري، هؤلاء وإن لم نعرف تاريخهم المضمر نستشعر في إبداعهم فور أن نقرأه أو نسمعه علامة القوة ونكاد ندرك ما ينسجونه برهافة شديدة من أوضاع جديدة لتوليد إيقاعات مبتكرة وصياغة أنماط موسيقية ما زالت تَنُدّ عن التحديد النقدي لكنها تنفث في خطابهم عبق الشعر وروحه الحقيقية.. أما الشق الثاني ولدينا نماذج من تململنا من بعضها ينطلق من مقولة الطلاق بين اللغة والموسيقى والانفصام الحاسم عن نموذج الاقتران التاريخي للشعر بينهما في كل الثقافات تقريبا وينبعث هذا عن لون من العجز والهشاشة بحيث ندرك أنه يوشك أن يكون مقلوعا من تربته العربية مقطوعا من جذوره الشعرية غافلا عن نسقها الجامع بين الشعر وأنماط كثيرة من النثر الفني الموقّع.

أخشى أن يفضي بنا هذا النوع الثاني إلى ذوبان الشعر في محيط الفنون القولية الأخرى على أنني لا أود أن أرتكب خطيئة حصر العلاقة بالتراث الشعري في مجال الإيقاع وحده فهناك من درجات الشعر ومقوماتها مستويات عديدة تتمثل في الكثافة وفي درجات النحوية أو صياغة التراكيب طبقا للأنساق المألوفة أو كسرها قصدا أو درجات التشتت والجمع بين الأشكال المختلفة كل

هذا يصب في تشكيل نسيج لغوي وتحليلي للشعر وهي كلها تعتبر مظاهر لتلك العلاقة المتوترة بين المبدع وأنساقه الجمالية الشائعة.. ويقيني أن ما أحسسنا به أنه كلما خرج الشاعر على المنطق السائد – وكثيرون منكم يفعلون ذلك – في صياغة الجمل الجارحة التي لم تلتق كلماتها من قبل والمقاطع الحادة المدببة التي تهزنا والدلالات المكثفة كلما فعل ذلك كان أكثر تحقيقا لصوته الشعري الخاص وأشد تميزا بين أقرانه.

ويأتي المحور الثاني لشعرية التسعينيات في تقنيات التعبير وتجاذب الأجناس وهنا ألاحظ بصفة خاصة – وقد اشترك معي في هذه الملاحظة بعض الأصدقاء من المستمعين – أن تشعير السرد قد استقر في قصيدتكم الجديدة وأخذ يمثل المسلك الأوضح في تبينها الدلالي، ذلك لأن تكوين المقاطع في حركات متوالية ومتبادلة يقيم نسقها المعنوي بألفة ظاهرة. غير أن هناك خطورة شديدة من الاتكاء على عملية تشعير السرد واعتباره بؤرة التركيز الشعري، لأن السردية بطبيعتها مضادة للكثافة الشعرية ومضادة للمفاجأة المدهشة التي لابد أن تتخلل نسيجها، لهذا أعتقد أن جيل الشباب لابد له أن يبحث عن وسائل لإضفاء صبغة الشعرية على عناصره القصصية التي يدرجها بطريقة أشد تكثيفا وأقل ميلا إلى الجانب الحكائي الذي يعوق تدفق الحركة الشعرية الحقيقية. غير أن هناك نزوعا جارفا لاحظناه بالأمس إلى الاحتماء بالوجازة في القصيدة الوامضة كي تتخلص من الثرثرة وتبني مفارقاتها اللاذعة في انخطافة مثيرة. وإذا كان الجيل السابق عليكم جيل السبعينيات قد استطاع أن يمتطي جماليات بعض الفنون المجاورة مثل السينما والتشكيل والنحت والتصوير ويغذي بها تقنياته الفنية فأحسب أن المضي في هذا الاستثمار وإن لم ألحظه بقوة في أعمالكم وتطويره بصريا كي يتكيف مع المعطيات الجديدة التي تتعاملون بها خاصة في النظامات الرقمية المتعددة يمكن أن يفتح أمامكم سبلا للتجريب

والتشعير غير مسبوقة من قبل.

المحور الأخير وهو المتصل بترويض الحساسية العربية لتلقي القصيدة الجديدة، من الإيجابي أن ألاحظ تجاوزكم لادعاءات موت القارئ أو للاستغناء عنه ومع أن مناهجنا التعليمية في مختلف الأقطار العربية لا تسعى حتى الآن إلى تربية ذوق الشباب على قبول التنوع والاختلاف والتطور في الأشكال الشعرية، مما يمثل عائقا حقيقيا دون اتساع دائرة القراء وتواصل الأجيال مع ذلك فإن حياة الشعر ومستقبله وضرورته في إنماء اللغة وتكوين الوعي وإضاءة نماذج الجمال، كل هذا سيفرض على المدى البعيد الاعتراف المؤسسي بإبداعكم والحفاوة النقدية المستحقة له.

بقيت لي ملاحظة أخيرة أطرحها عليكم في شكل سؤال بسيط..

إذا كان الواقع العربي مرتبكا سياسيا ومحوطا بالتحديات ثقافيا، وإذا كان تمثلكم له صادقا وموجعا على مستوى محك علاقة الذات الشاعرة بالجماعة المتلقية.. وإذا كان الشعر قد ترك للإعلام تضليل الرأي العام أو تبصيره بنسب متفاوتة واستقال من وظيفة الخدمة المباشرة للمجتمع، أم تزال أمام الفكر الشعري —إبداعا ونقدا— فرصة للإشارات الجمالية لطرائق صناعة المستقبل وترسيخ منظومة القيم التي تقود إليه من حيث العمل على تحقيق الدعوة للحرية وتحقيق الدعوة إلى الفكر المنتج المستقبلي المثمر العملي؟. هل يفتح هذا السؤال أمامكم مزيدا من تأمل الإبداع ومطارحته كي يكون وسيلتنا إلى ترشيد علاقتنا بالمستقبل؟