

رفوف

- عبد الله عيسى
- محمد مدحت أسعد
- فيصل قرظي
- جهاد هديب

قراءتان في «حليب أسود» و «استدراج الجبل»

عبد الله عيسى*

المتوكل طه :

ماء الصوت الشعري في جسد التاريخ

I- ما قبل القراءة

مغامرة البحث عن كتابة نصّ جديد، أغوت المتوكل طه في اختراق مشروع عصيّ خطّه؛ لكنّ ذائقته مؤولة في قابليتها على تجسيد صورتها في مشهد شعريّ وُجّه بسؤال مُفزع: ما قول القصيدة الفلسطينية بعد عودتها وانكسار خطابها التقليديّ؟

وثمة ما يطلق جسد النصّ في ماء التاريخ لكتابته بالتباس تعدّد صوتيّ يتداخل فيه قول الراوي ومقولة الرواية، وتتواشج رموز الزمن والكلام الشعريين في منطقة تندمج فيها أنواع المبدع النصّيّ سرداً وشعراً ودراما، لتعيد مغامرة الكتابة والقراءة معاً إلى حين بدائيّ، وربما قصيّ في آن.

1 . يبنى جسد النصّ الشعريّ في الديوان، أصلاً، صورته/ مكانه على بياض الورقة، بمقاربة مع صورة/ مكان الثري، ما يُسلم بنية مسبقة على اكتناه حركية السرد الروائيّ، وتعليل سلطة الرواية. «أنا يحيى، أبو الفضل وجعفر، أعطيت لبغداد الأسوار، وأضأت النهر بدار الملك، جعلت دماء الأمويين عقيق المنصور ورمح السفّاح، بسطت الأرض لهارون، وأنقذت الهادي من قابيل، أخذت الشمس من الكوفة، فأبي نسغ الجمر، وإني تمثال النار.

أنا الحوت البري، رحي الثأر المسعور، ومن مدّ ذؤابته من فارس للدار البيضاء، أنا صقر الصحراء وفهد الأنواء،

أنا روحُ الماء، ومَنْ هَبَّ مِنَ الشَّرْقِ لِيَهَبَ التَّاجَ وَصَدَرَ العَاجِ وَسَرَجَ الحِجَّاجِ لِأبناءِ العَبَّاسِ الأَخيارِ . فلماذا لا أركبُ أسدَ السَّاحِ، وأحملُ لؤلؤةَ الأَنْهارِ؟» .

(قصيدة «الوزير» ص 10) .

«ومن بعد شهر، أفاد العبادُ بأنَّ المنادي ينادي، ذهبنا، وكنا على شُرْفَةِ السُّوقِ، قال: اسمعوني، ومَنْ يحضر السَّمْعَ فليُخبرِ الغائبينَ الكَسالى: لقد أثبتَ البحثُ أنَّ الذي ماتَ قد ماتَ من دُفْعِهِ تحتَ أقدامِ ألفِ وألفِ أنوارِ يومٍ عيدِ الولاءِ، كي يهتفوا للذي قال: «لا بُدَّ من تضحياتِ جسامِ توازي معاني جلوسِي على العرشِ»، هيا أطمئنا، ولا تآبهُوا للحديثِ المريبِ، الإِشاعاتِ وما كادَ يُنهي مَناداتَهُ في العبادِ المساكينِ . . حتى رأيناه قد طار من فوقِ بقلته تحتَ أقدامِ مَنْ حَضروا . . صَارخاً واحداً منهم: أيها الناسُ، هيا أذهبوا واتركوه، - لمْ يَأبهُوا للذي قاله . . ولم يطمئنا» .

(قصيدة «رجال من العامة يتسامرون» و«واحد منهم يروي هذه الحكاية» ص 42-43)

مثالان يتوخيان كتابة/ قراءة التاريخ بصوت روايته/ تاريخه، لكن يُقدَّر لكل منهما، ولوهلة أولى، إنشاء إيقاعات فضائه الخصوصي: الأوَّلُ تمثل لصوت الراوي، حيث الزمن (الموضوعي والشعري معاً) يمتدان على مساحات (مكانية ودلالية) تفتحها أنا الراوي/ الشاعر (الوزير/ عنواناً) على المستقبل، متنعناً بالفاعلين المضارعين «أركب وأحمل»، وبنبرة السؤال في البيت الأخير، غير مكثفة بسرد ذكريتها (احتشاد الأفعال الماضية في النص: أعطيتُ، أضأتُ، جعلتُ، بسطتُ، أنقذتُ، أخذتُ، مدَّ، هبَّ . . .). بينما في المثال الثاني، يتنعن النصُّ بصوت الرواية ذاتها ليتحرك في فضاء رؤيوي يسرد فعل التاريخ ولا يتغيَّاً وصفه حوادث أو وقائع، ويحيله مادةً تنطق روايتها بذاتها، مستمدة تقنيات السرد الروائي .

لكن التاريخ ينحاز إلى صيرورة روايته، بما اشتبكت عليها مقاصد وإنشاءات وتأويلات متصارعة لا يجسدها بوصفها تدويناً مطلقاً (بمعناه المفتوح على قراءات محتملة)، بل يسعى بها إلينا بصيغ سردية تتشكل فيها صيرورة صراع القوى المحركة والصائغة لصورتها. ومن هنا، فإن تَوَرُّثَ رواية التاريخ يخضعها إلى صراع جديد بين سردياتها وتأويلاتها معاً، وهكذا، فالشاعر، حال يحتضن التاريخ فنياً، يستنطقه ليقول/ يكتب/ يقرأ/ روايته الخصوصية، يعيد تشكيل دلالته ليخطوبه في زمن يتحرك في مستقبل يؤسِّس له .

«لا ترخي شعرك، هذه الليلة، يا امرأتي، واغتسلي من إثمك الساحر، أشعر أن الغابة ركضت نحوي، فالهذه حط على بابي، عصر اليوم، وصار أمامي . وزرافات الطير المفزوع، مساءً، هجرت ثمري، استيقظ من غفوته النمر، وفرت لبوات النهر، وإني أسمع جسدي المشروخ على الجسر، أنا صلصال المصلوب المحروق، أشم قتاري، لن تمشي خلفي الصَّاجِة بالحزن، ولن تجدوا قبوري، فكلوا لحمي، أو صبوا خمري، هذا حلمي الناصع قدامي . منذ صعدت من التاج إلى الكرياج، إلى أن أخدمت الفتن بمهري، أو وقف الشعراء بابي . أكشف، هذي اللحظة سري، ما خنت أخي هارون - وما حفظوا قدرتي - ما أشركت بربي - لكن صغار القصر اختلقوا جَمري . - أطعتُ، وأتبعْتُ إلى الراية برَّ البرِّ، فلماذا لا ينفذُ أمري؟ ولماذا لا يعلو قصري؟ وأنا من وطدتُ الجبل الراسخ في لُجِّ البحرِ، فلماذا أنكرتِ العرَّافةُ عُمري، وأعادت رؤياها مع ابني «ماكبث»؟»

(رواية أو قصيدة «جعفر» ص 16-17)

(ملاحظة «أ»): التحرك الزمني جهة المستقبل يتغلغل، بالضرورة، في نسغ النص، ولا يجب الاستدلال عليه من الإيحاء الذي يثيره رمز «ماكث»، فقط).

وثمة اشتباك مضمّن، أيضاً، لصوتَي الراوي والرواية في تشكيل سردية التاريخ/ النصّ. واستجلاء إشرافاتها وحكمها، ولنقل رؤيتها.

«للغات احتمالاًتها في السياق الممّجد للإمبراطور: سيّدنا تاجهُ لؤلؤ البحر، والقلبُ نفاحةٌ للفقير، وكفّاه آياتنا النازلاتُ، وعيناهُ نسرُ المجرّة. ولا يُخطئُ السيّدُ الفدّ، من وحيه يكتب الكاتبون في صحف للخلافة، أو حولهُ ترقص الثاكلاتُ، فسيّدنا سوف يأتي لهنّ بأولادهنّ الذين ازدهوا في الجنان. وفي مجلس السيّد الإمبراطور كل الذين أحاطوا بكل العلوم وآداب تاريخنا والشعوب، وما فيهم غيرُ مَنْ شقّ بالكلمات الحارّ فصارت دروباً له نحو تحرير أيدي العبيد، ونهج العقيد، الذي وكّده النساءُ، وكن الحرائرُ من صلّب حرّه».

(من قصيدة «ما حدث للمعجم بعد اثني عشر قرناً» مقطع «2» ص 74).

ولعلّ صعود الراوي على الرؤية مُدكّل بإمعانه المائز في فعل الكتابة/ كتابتها.

(ملاحظة «ب»): قراءة هذين الصوتين كزمين شعريين يعوي دراسة متأنية لاحقة، وفي ظنّي أن طغيان أنا الشاعر في الزمن الشعري جعلته يعلو على صوت الرواية، وربما للغنائية شأنها في هذا، أيضاً).

2. لا يتخلّى المتوكل طه في ديوانه «حليب أسود» عن هارون الرشيد والبرامكة، عن فض نيته الرؤيوية من «استنساخ» التاريخ، والتدليل بإسقاطاته على عصر «تناسخ» فيه البرامكة في بشرهم أشبه بصور حرفية لهم، لكنهم يلبسون بدلة الكمبرادور، ويشعلون السيجار على طاولة غسل الموتى، ويلتقون الصحافة ليؤكدوا أهمية بقاء الحال على حاله، وحيوية أن تتجمد شرايين الحياة، ليظلوا المتنفيين، والحاكمين بأمره..

(الديوان. ص 8 من المقدمة).

هكذا، بتأجج عاصف وربما خيبة طاغية، يقدّم هذا الديوان إلى الأمير العربي هارون الرشيد الذي ربح كل شيء وخسر كل شيء... وإيغالاً في هتك لبس مقتصد يستشهد بالآية الكريمة «يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا بطانة من دونكم...»، وبمأثرة خليفة عباسي «من فسدت بطانته أوتني من مأمته».

إذاً، منذ بدء التوغّل في صفحات الديوان، نُحال إلى بئر التشابك بين رواية التاريخ وعصرنا: مشابهاً ورموز وعلائق سرديات وتأويلات... إلخ، لنخلد إلى ذواتنا متصارعين مع ماضيها وحاضرها في آن.

ونبدأ بالتواري، منذ فصل «كشف الكلام»، حيث يقدم الشاعر مشهداً تاريخياً لحيوات الرشيد والبرامكة، في ظلال توريّات مُستنطقه مُسقياً. هكذا، تصبح مقتبسات التاريخ مشاركة في الإحالة، لكنّها، لتنوّع مرجعياتها وتباين سرديّاتها، لا تجعل التاريخ، الرواية يجري/ تجري إلى مستقر مطمئن... فافتفاء النسق، هنا، محتشد بالمشابهة والمباينة في آن، ودلالته تدوّن تجلياته في القراءة/ قراءة الكتابة والرواية، معاً. وبهذا، يميل الديوان إلى رواية التاريخ بشكليتها، وربما فوضوية كتابتها/ عصرنتها (باعتبار كل كتابة ملهمة هي كتابة عصر)، وإشكاليّتها لنكرانها الخضوع إلى إطلاقيّة قراءة كميّة.

باختصار، ينمو إلى تخصيب قراءتها لصوغ مُعاد خارج سلطته الإنشائية الموروثة، وقبول نزوعها إلى تجانس مفرداتها ورموزها وتنازعها لتقدّمها سرديات لها حوادث ورؤى، لا أيديولوجيات.

(ملاحظة «ج»): ما ورد في «2» ساهم في إطلاق القراءة في أفق استدرجه وعي الشاعر، وإن كانت النصوص الشعرية تشير وتوحي، متجنباً بعناء لغة التلقين المباح).

3. التوغّل في القسم الشعري الأوّل المُفهرَس بـ«الأصوات» يُحرّر من عبء حريّة استقدمتها سلطة وعي مشتبك على انتقائية معتمّدة، خادمة لرؤيا بتأويلات متصادمة؛ ويزلزل هيمنة نزعة واعية تدخل صندوق التاريخ، محتفية بفجائعيته والمندحر من بدائله لإغواء أسطوره باستنباط نعمة احتضان رموزه وتجلياته، لتخرج بعشبة ما يجعله خالداً، ولنقل حيّاً، في ذاكرتنا إلى حين.

التاريخ، سرديات ونزعات وصراعات وتأويلات وأحداثاً ورموزاً وسياطاً وقتلى وسحر تراجيديا وتبه أسطورة. الخ، ينحل في الأصوات، ويخطو في قراءتنا، بقُدسيّة معصية كاشفة وخطيئة وحدانية مقدوفة باتهامات ولعنات، ليصوغ ذاته بنبرتين متلاطمتين بصورته المطلقة، تماماً كموجتين متشجّتين على صخرة: الأولى: نبرة المعلوم المُنتشي بهشاشة رواية، مقدمة غموضاً من سلطة القوّة (وهي الرسمية - المألوفة - الزائفة - التائهة والمعذبة في آن)، والثانية: نبرة المُكتشف في أتون انفلات الصوت من دورة التاريخ ذاته، ليتبناها صوت الشاعر المُشرّع لشك حيي في رواية مُختلفة.

لنستنطق الأصوات على التوالي (الشاهد - ص6، الخليفة - ص8، الوزير - ص10، العباسية - ص11، عراف القصر - ص13 جعفر - ص16، أبو زكار (مغني جعفر) - ص18، الحاشية - ص20، مسرور - ص22، رجل برمكي نجا من المذبحة (ما زال متخفياً في القصر) - ص24، هارون بعد المذبحة (بين زوجته ومرآة زبيدة) - ص26، رجل من عامة الناس - ص30، الحاجب - ص32، صاحب بيت المال - ص35، شاعر يقف أمام قصر الرشيد - ص37، رجال من العامة يتسامرون وواحد منهم يروي هذه الحكاية - ص41، شعراء في حانة يتسامرون - ص44، نديم الخليفة في حوارهِ الأخير مع الرشيد - ص52).

يُبتدأ بـ«الشاهد»، حيث التاريخ المحمول على ظهور رجال لهم شبهة الانحناء، الممتد بهم في الانحناء، يعود بهم من قصر كسرى (رمز فارسي - شعوبي هنا كما يظن)، وفي فهم صوتهِ، ملء قبضتهم سوطه. ويُختتم بـ«نديم الخليفة»، حيث يتأمل هارون في وخزة تاريخهِ، مأخوذاً بندم وأمنية (لو أنه لم يكن هو) ووزر لقاء ربه بعد أن يُنسب السوس إلى العرش (عرشه) والدود إلى اللحم (لحمه).

وما بينهما من «أصوات» يضيء بإبحائه ما يترك التاريخ أثراً يُقرأ، ويدشنه بما يُؤهم بنزاع محموم بين نصّ الصوت ونصّ تاريخهِ.

لكن نبرة الرؤيا تتمايز بين صوت معلوم (العباسية، جعفر، أبو زكار. الخ) وصوت مجهول (الشاهد، رجل برمكي، شاعر يقف، رجال من العامة. الخ). في الأول، يقترّب الصوت من وصف الرواية، وإن لم يُقلّلها، ومن مدّها بين مادّة تتجلّى لحظة الخلق الشعري وتكوين نصّي يُعَدّق بالكلام والإيقاع والنسيج الشعري عامة. فيمَا في الثاني، تُستوفى حيويّة التأمل في الزمن، وحساسيّة القراءة/ الكتابة تصبح أكثر قابلية وغني.

و«الأصوات» جميعاً، وهي تنكتب بجسد واحد مؤوّل بصوت أنا الذات الكاتبة، لا تتوحي، عموماً، الرصد، بل التدفق، أو التوحّد مع المادة التاريخية، بل تجاوز صورتها، أو تحديث أحداث الرواية التاريخية، بل استشراف تجلياتها واستنطاق مشابهاها العصرية.

(ملاحظة «د»: أصوات «أبو زكار»، «الحاجب»، «شاعر يقف»، تمتد على شطري القصيدة العروضية، فيما «شعراء في حانة يتسامرون» فيتزيًا بإيقاعات المسرح الغنائي. وفي الشكلين يستنفر الصوت الشعري طاقاته الشعرية متوتراً بنشوة المبتكر).

4. في القسم الشعري الثاني المدعو «روايات معاصرة»، يسكن التاريخ جوارنا، في روايات نعاصرها، وربما نشارك في إعلاء أسطرها على الشفوي واليومي المبتذل. هكذا، يلتقط الشاعر أصوات ولحظات معاصرة، ويُطلقها في روايات لها ظلالها العاليات في مرايا الماضي/رواية التاريخ الموروثة.

والروايات المعاصرة هذه تفهرس بـ«آخر موت لرجل من عامة الناس - ص 57، أميرة من سلالة العباسية - ص 60، خبر عن صاحب الخبر بعد أن تناسخت روحه، وحلّت في وزير. . بعد اثني عشر قرناً - ص 62، رسالة يحيى إلى هارون - ص 69، ما حدث للمعجم بعد اثني عشر قرناً - ص 73).

عناوين «روايات معاصرة» كشيقتها «أصوات»، جمل اسمية، ولهذا دلالته، أيضاً، طالما أن العنوان فضاء أولي للقراءة. والدخول في أكمام «روايات معاصرة» لا يعفيك من وزر «أصوات» الذي تحمله. فثمة إحالات كثيرة، منها ما يعمق إشكالية «أصوات»، ويجعل الصوت الشعري يتضح بتجليات القسمين الشعريين معاً: «أصوات» و«روايات معاصرة»، ويُقصي في نسق شكله «كشف الكلام».

لكن التكوين في «روايات معاصرة»، أصلاً، يتحرك في ترددات الصوت الشعري، حيث تُلغي أنا الشاعر زمان الرواية كمعطى نصي، وتقدّمه كإشارات تنب في مدى تحتله مفردات ذوات حيّة، تستفرد بعصرها لتصوغ ملامح سرديته («آخر موت لرجل من عامة الناس»، مثلاً، وفي هذه القصيدة إحالة متعمّدة لتشابه متعمّد في عنوان قصيدة «رجل من عامة الناس» المنضوية في قسم «أصوات»). أو تفجر زمن المكبوت في رواية الجسد المكتوب على الورقة بماء الحياة (قصيدة «أميرة من سلالة العباسية»)، أو ترصد عادية زمن رواية يوم شخصي طارئ (قصيدة «خبر عن صاحب الخبر»)، أو تجعل زمن رواية بين كائنين يتحكّم في نسق المستقبل (رسالة يحيى إلى هارون. .)، أو تكثف زمن التاريخ ليتجاوز منطوقه الصوتي في رؤية العرافة إلى تشكيل بصري/ جسدي في رؤيا المعرفة/ الكتابة/ النبوءة (ما حدث للمعجم. .).

إذا، يتوحّد الصوت الشعري (أصوات، ربما لتعددتها وتنوعها) على روايته، ويشتبك معها ليستنطقها ضمن بحث عما يفلت منها ويصبح مكبوتاً ولا مرئياً.

ويلتبس على الأفتنة التي يتجلّى فيها ليدخل معها مساحة مُربكة من زمن الرواية ذاتها، وينبت في سردياتها. والصوت المتفرد هنا يلج المسرود من التاريخ ليستدرج المكبوت إلى حالة شائكة، ولا يتعاطى مع التاريخ باعتباره مُطلقاً فردياً ليختار زمانه وشخصياته وسردياته. . ويكتب في مائها أسطوره الدفينة. والصوت ذاته، أيضاً، يشهد على ارتباك الرموز في زمانها، وارتطام الرواية بسردياتها، والذات بجسد عصرها؛ وأيضاً انكسار الصوت ذاته (ونحن معه) في مرايا زمنه وروايته وسردياته، كذلك. هكذا، يُختتم الديوان بنبرة نبوية على لسان عرافة شمطاء:

«أنا لا أرى سيّداً، بل عبداً وعبداً،

ولحماً وبدّاً،

اذهبوا، واحفروا قبركم . .

قبركم

قبركم

علّها تحلم الأرض يوماً

بزهرة» .

(ملاحظة «هـ»: «روايات معاصرة» تنشغل بكتابة جسدها بصورة الشعريّ الحديث، والثري، وتلمس طاقات الدراما).

II- ما بعد القراءة

تقتضي مقدمة الشاعر «سميح القاسم» للديوان، بحميميتها الرؤومة وأصالتها الوهاجة، تأملاً مدهشاً!، يشعّ في عنصر القراءة، ويُرجع النصّ إلى نسبه . لكنّ تلفيقات الـ«آخرين» وأشباههم بوجود «سقف شعري» بناه جيل شعراء عصبيّ عليّ التجاوز لن تدوّن لعصرنا رواية افتراضية على هذه الهيئة، والمنطوق منهم مجاز عجز رؤاهم، على كل حال! . وإذا استقدم ديوان «حليب أسود» ليؤرّخ لنقيض هذه الافتراءات (وهذا حسن لغاية قصوى)، كما تنبأ المقدمة، فثمة دواوين أخرى شقيقة أو زميلة تشارك في هذا التأريخ، وتمحو إلى الأبد فجيحة «القصيدة المطلقة . . القصيدة - السقف» . . الخ (وهذا ما يغوي بقراءة جادة).

* * *

غسان زقطان :

شعرية العادي وأسطرته

يستنطق «غسان زقطان» مشروعه الشعريّ بالتحيز إلى حيزين خصوصيين: احتضان الحميميّ، العاديّ، واستنهاض شاعريته، واستدراج نكهة حيواته إلى عُزلة ملحمة.

-أ-

1- طفولة العادي: انتساب العاديّ إلى عالم قصيدة غسان زقطان يستحوذ على ثنائية تفجير حيويته الداخلية لا بوصفه الشبّيّ، بل بميزته الحركية في عالم يُكتب بماء الحياة، واستقدامه إلى حساسية شعريّة تُخصّب باكتشاف إيقاعاته النصيّة. فالنية التعبيرية، في هذه الحالة، المقدمة تستلهم مفرداتها الفنيّة باستنطاق بدئي لخزينة الشاعر: عالم الأشياء والأشكال الشعريّة المقدمة معاً. إنها تتوسّل الانحياز إلى ألفة العادي لتفجير شعريته، أو مألوف الشكل الشعريّ لاختراق ذاكرته العاديّة - المسبقة.

1. الجروح العميقة في الأرض.

2. والخوف في تمتات العقود . .

3. البساط المناسب فوق التراب.

4. الحديقة في الليل.

5. والجسر في آخر المنحنى.

6. لم نصل بعد. (ص 13).

مثال مُقتطف من ديوان «استدراج الجبل»، وليس اليتيم على كل حال فهو دالّ بإشارات غير مُبهمة على أسبقية تفاعل النصّ مع مكوثاته في عزلة عن المستنطق الشعريّ المسبّق بوصفه الدال على حركية واتجاه الشعريّة. النصّ يصير على أسبقيته باعتباره بدءاً لا ينتمي إلى تراث الكتابة، خالق ذاته بذاته، وإن بدا لوهلة متسرعة بانتمائه إلى ذاكرة الشعريّ المعمّم. فثمة ممارسة تقود النصّ إلى مغامرته الأولى، خلل هزّ مفردات العالم العاديّ واسترداد ألق تفرداها الشعريّ، وهزّ المألوف من أشكالها المقدمة خلقاً لعالم شعريّ يُستقرأ بخاصيته، النصّ الشعريّ لا يتكرّر كالحظة طفلية، ويعاد اكتشافه بلذعة أنستته. إن غياب الوصول الداهم بفجائية يبرّر حضور العالم والأشياء على هيئتها تلك وحيازته على عاديته الطارئة. حتى سرديّة الخطاب تتكسر بصدمة المعرفة الأولى. والمتمثلة بوقفه البياض بين البيتين الأخيرين (5-6). يتجلى الطفليّ - البدئيّ في شفافية الوصف (الآيات 1، 3، 4، 5) وتدخل الصفات (العميقة في (1) والمناسب في (2)). الإيحاءات تتعدّى في فضاءات مهملة قبل اكتشاف أسئلتها، لتلوّن النصّ بلغة إشاريّة لا إخبارية. وكان لجهة الدلالة أن تتقدّم إلى جهة أقلّ قابلية فيما لو أخبرت الجملة الاسمية (الجروح عميقة في (1)، والبساط مناسب في (2)). وأتجاهل عمداً ضرورات الإيقاع بقصد التذليل على ما ارتأيت). وأيضاً، توكيد البدئيّ النصّي على استبعاد اللغة اليقينية - التلقينية (حتّى وإن تقنعت بالمعرفية أو الرؤيوية). يُطلق طاقات الدلالة خلل استنباط علاقات مؤهّلة لكشف وبحث خلاقين. الجفاف

المطبّق هنا، كما يقود ماء القراءة الأولى، يُدلل على آثاره (الجروح العميقة (1)) وهو يتمثّل حالة الغياب الإنساني وصفاً وثمرّة له. لكنّه في النصّ يقتادُ الدلالة إلى آثار تغييره (أقصد الجفاف) إبان الحُلُول الإنسانيّ قبل حالة الغياب ذاته (أو ذاتها) في حضور سحريّ مُداهم لمفردات عالم مؤهّل لفتنة الخُصب الذي يمكن بعثه في حال العودة، وهو دال دون الإصرار على وصف حالتها بلغة إخبارية - يقينية . فالحديقة في الليل: ربما حاوية على عروشها، والجسد في آخر المنحنى، ربّما لا يُظلل ماء النهر الذي جفّ كثيراً على حالة الغياب الإنسانيّ ذاته . الخ). لكن شرط الوصول ذاته يحتكم إلى هاجس انتظار مقلق (البيت (2))، وأثر قديم دال (3). هذه النيّة التعبيرية الحريضة على إفاضة مفرداتها بقابليّة تكاثريّة - تأمليّة تجعل عنوان النصّ (عودة) فضاءً أولياً للقراءة الشعريّة، لا دالاً فُهرسياً.

2- ذاكرة التفاصيل: ملامسة التفاصيل لا تقود إلى احتشادها المشهديّ، بل تتقدّم لخلق نصّ مسموس برؤيا هدهد - باحث أباديّ عن بثر الكتابة. حيث حضورها مبرّر بمقدرتها الخصوصية على وصف تاريخها والتدليل على جبهة الذات المؤرّخة. إنها تكتب ذاتها بصراخها العاديّ لتذوب في ذاكرة هذه الذات المتأملّة فيها، والساحة على صورة يومياتها.

1. مطفأة شموع الخان.
2. حين أتيت في الليل.
3. مطفأة وباردة ذراع الباب.
4. حين دفعته ودلفت.
5. لكنني رأيت يداً تناديني.
6. يداً سكرانة . .
7. ولمست مائدة من الخشب المبلّل بالنبيد.
8. وكان خلفي الضوء.
9. أحزمة . . تشقّ الباب.
10. تتبع
11. خطوي المُقبّل . .
12. ما زالت هناك إذن
13. تحدّق بي عيون الخليل! (ص 83)

مثال قصدها عن قصد، وهو الغزير بين أخوته في الديوان «استدرج الجبل»، يسرد تاريخ الأشياء بسرديّة ذاكرة تنغيّاً للتاريخ: (البيتان (1) و(3))، تتدخل الذات الكاتبة - المؤرّخة لتفويض المُستتر والمهمّل حال حلول زمنها الخاص (البيتان (2) و(4))، وتؤنسن التفاصيل في رؤية ما أخفت يد الغيب (المقطع من البيت 5-11) وتثبت سحرية امتداد زمن الذاكرة في تاريخ الذات والتفاصيل (البيتان (12) و(13)).

والنص بهذا يُنشئ ذاكرة تُورّخ لامتدادات الزمن الماضيّ في المستقبل في عبر استنفار التفاصيل وشهادتها في تكوين المشهد الشعريّ، واستنهاض خزينة ماضي الذات المتعلقة بزمن تفاصيلها المداهمة تاريخها المفتوح على

إيقاعات الذاكرة ولُغتها .

3- سحرية المكان : فتنه المكان وحميميته تنجلى في حيوية أشباهه العادية وحركيتها للدلالة عليه . تماماً كغواية المرأة - محروسة بإيقاعات الضوء والظل على ملامح مفرداتها . لكن هذه الفتنة مكلّوة تظل بعدة الروح في تفاصيلها ، لا بالتفاصيل كشيء معطى . فالتفصيل كمفردة لا يتجسد رمزاً في النص إلا بمقدرته على تقديم ذاته بذاتية جديدة خارج نعشه المعجمي وانبعائه في الذاكرة بدلالة جديدة تتحرك بعلاقة لغوية جديدة . وهنا سيستمدّ قابليته على الحياة الدائمة بحركيته في الروح الإنساني (وبه ومعها ، أيضاً) .

1 . شمس في الطريق .

2 . وخمرة في النخل

3 . «توزر»!

4 . حيث يطلقنا الجنوب مُعقّرين

5 . وفي الشمال . . تنام «نابل»

6 . في يد الخزاف .

7 . في الأعلى

8 . أمام النسر

9 . أو في ريشه المبيض

10 . تنسجُ وردة القرميد بيت «الكاف»

11 . أقصى الشيء .

12 . إذ تبدّل الأشياء .

13 . أو ننسى ، هناك ، على طريق النحل ! . (ص22) .

في هذا النموذج المساق يحدّق المكان بتفاصيله بعيني نسر خفاق : الكثافة كخبط جناحيه ، والانتقائية كانشغاله باللمّات الكبيرة ، والتأريخ بزمنه القلق ، الخاص . فالمكان (توزر ، نابل ، الكاف / مدن تونسية) ينحسر إلا بما يغيث العالم الشعري المقدّم ، ويتقدم إلى ذاته ليكتب سيرته بتفاصيل أشدّ دلالة عليه ، لكنّها لا تشي بملامحها إلاّ تفصيلاً لزم لحظة المكان الشعريّة لا لزخرفته . المكان ، إذًا ، خارج صورته الثابتة ، مُطلقاً في دلالاته المتحركة التي تدلّ عليها تفاصيل تتحرك في النص بعلاقاتها الإيحائية المكثّفة . وانشغال الإنساني بالمكان ، أيضاً ، كامن في وروحه (وروح تفاصيله) لا بذاته الشبّية ، ومن هنا فالعلاقة بين ذات المكان والذات الكاتبة محكومة بفتنة الكتابة ذاتها ، وبالتالي القراءة ذاتها .

-ب-

1- عناق زمن الذاكرة : احتضان اليوميّ والعاديّ قدّم لا محالة عناق زمن الذاكرة ، لكن اختراق الماضي الذي يستقدم فيض الذاكرة يتأتّى فنيّاً باسترداد إيقاعاتها لحظة الخلق الشعريّ ، لا بافتضاح تداعياتها : من هنا تتجسّد نكهة الكثافة ، فتنه التوغّل في ترددات الحيّ من المخزون المهال حال استدراج الكتابة ، وكذلك الكدح في اكتشاف

جسد النصّ بانحيازه الدائم إلى الشعريّ .
إنّ الذهاب إلى دورة الماضي بوسائله أفعالاً أو ظروفًا أو أدوات تَمَنُّ أو نفيي بجمهره بتفاصيله ربّما ، لكنّ حيازة
طاقات شعريّة يتكوكب في تلبّسه قناع الزمن المُستمرّ فنيّاً خارج دائرة الزمن الموضوعي المعهود ، والتباسه مع
اللحظة الداخلية للإنسان المشعّة في مَرايا المستقبل . أقترح نموذجاً دالاً على أن تفصيل الماضي / شبيهه الماضي
يختزل زمنه وصورته في آن ، لكنّه يتمثل لاحقاً ، ويدلّل على أن الذاكرة كزمن ليست مرميّة في مرآة الماضي
كلامح رب جند قديم مهمل ، بل كضوء معكوس في مؤشر الآتي :

«الكؤوس التي انكسرت
كنتُ أعرفها واحداً واحداً
كنتُ أرقبها وهي تُطلق ضحكاتها
تحت ضوء الكلام
وهي تغمزني بينما يكذب الشاربون على صحّوهم .
الكؤوس التي انكسرت
لم يعد ممكناً
أن أنظفّها من غبار النميمة
أو أرتبّها
نقشةً
نقشةً
في الخزانة!!» . (ص 49)

العودة إلى الذاكرة تستدرج كثيراً إلى كتابة سيرتها ، هذه الغواية ، فنيّاً ، تتوسّل ضرورة التقاط الحركيّ في زمنها
والمشعّ من تفاصيلها ، واكتشاف قابلية إزاحتها من دائرة الثابت المُطلق إلى دورة الإنساني المتحرّك . هكذا تتعمّد
عملية الخلق الشعريّ بالتقاط الروح الكامن في زمن الأشياء والمتحرّك فيها ، لا الاكتفاء بالتفاعل معها كعالم
خارجي بصورته الكليّة الثابتة والتوقف عند روايته . مثال آخر على عناق زمن الذاكرة بذائقيّة خصوصية :

«فُرادي في الممرّ رأيتهم
وسمعت صيحتهم
فرادي
وانتظرت
كرمية في الظلّ
أحلم بالهواء
ممزّقاً . . .
لم
لم
أناد . . .!»

الحنين إلى كتابة سيرة الذاكرة، كثيراً، ما ينصاع إلى ذاتية إعادة اكتشاف تجليها في الذات الكاتبة / المؤرخة، واستنطاق أثرها في زمن جسد هذه الذات والنصّ معاً. فمكوث الأشياء في الماضي، وهجرة الذات إلى زمن ذاكرتها لا يقود بالضرورة إلى رحيل النصّ الشعري نكوصاً عن حركته في المستقبل، فالتأمل في أسئلة الماضي يجسّد حضوره وامتداده في الذات والنصّ، والحزن الرومانسي على زمنه لا يعني البكاء على أطلاله، وهنا الإحاطة بالماضي تُجسّد احتضان القادم عبر رجّ الذاكرة بتداعياتها وتوهّج انزياحاتها في الآني.

2- أسطورة العاديّ واليوميّ:

أ- «كان نبات الزينة

يحترث ظل الشجر أمام البيت

ويصعد أدراج المعبد . . محروساً

وقع حوافره السوداء يهزّ المذبح

حيث سيصل الثور وحيداً دون سهول القمح

ودون براري الجنة». (ص 115-116)

ب - «ألم تسمعي قبل منّي كلاماً كهذا الخليط العجيب

من الناس والرمل والماء؟

أم أن غيرك كانت هنا قبل!

أو ما الذي يحدث الآن؟!

هل كنت في البيت أمس

تطوفين بين المرايا الثلاث

وكانت ثيابك تحقّق

فيما أنا واقف في «الضحى»

بين «يس» و«الرعد» و«الشعراء»!». (ص 69-97)

ج - «لم يكونوا هنا

المواقد دافئة

والحرير على الأرض

. . رائحة النوم والقشّ تعمي المكان.

صوت ارتطام النباتات بالخيّل،

ما ظلّ . .

أو ما يشي بانهمار الدفوف .

لم يكونوا هنا
الموائد مرصوفة للجدار
الزجاجات فارغة كلّها
والكؤوس على حالها . .
مثل زهر قتييل كما في الرفوف» (ص 16)

نماذج تتقدّم نحو العاديّ واليوميّ في زمن الذاكرة: الشيء (نبات الزينة في مثال (أ) المقتطع من قصيدة «الجُزُر»، الطارئ اليوميّ (خصوصيّة حالة العاشقين في مثال (ب) المقتطف من قصيدة «ثياب تحقّق في المرايا» والمكان التفاصيل المكوّنة لصورته في المثال (ج) الذي يمثّل قصيدة «عودة 2») لتؤسّطه .
كثيراً ما يتعدّى استنطاق زمن الذاكرة كتابة سيرتها الخصوصية إلى جعلها أسطورة حال رفعها بتفاصيلها وإيقاعاتها وهوّاجسها إلى مستوى الملحمي، بالانفلات من حاسّة التفاعل مع الثابت، المجرد، بصورته الكلية القبليّة والانحياز إلى حساسية فعل حركيّ - تاريخي - إنسانيّ يُطلق زمن الذاكرة الخصوصيّ في فضاءات الزمن الكونيّ .
فالأشياء (نموذج أ) والحالات (نموذج ب) والمكان (نموذج ج) بعاديتها تتدخّل في النصّ الشعريّ مرفوعة على نبرة الحياتيّ - المعيشيّ لتفويض زمن التأمل في التاريخيّ - الإنسانيّ المتدفّق فيما وراء العالم العاديّ المقدّم، خصوصاً أن تعلق النصّ الشعريّ بالتفاصيل الحيّاتية يُحيله إلى عالم مقروء، مطرود من رحمة المجرد والمطلق الثابت، وتحميله المفردات الفارقة في ألفتها وعاديتها طاقات دلالية جديدة مُستمدة من خلق علاقات جديدة يجعلها تُشارك في كتابة زمنها التاريخيّ الممتدّ انطلافاً من إيقاعات الذاكرة .
حضور الإنسانيّ في حركة أشياء وحالات وجسد العالم الشعريّ المقدّم، على هذه الشاكلة، يقدّمها عنصراً دالاً على إيقاع داخليّ لحركتها في الزمن التاريخيّ، ويؤهلها للتقنّع، ما أمكن إلى ذلك سبيلاً، بالميزة التراجيدية، فالإنسانيّ في هذه الحالة ليس شاهداً على صورة الأشياء أو العالم غير الكليّ بصورته ورؤاه، بل مُجسد لأسطورتها في أسطورته الذاتية، في سعي لنقلها إلى الإنسانيّ الكونيّ . ومن هنا تغدو رواية ذاكرة الذات، وفن هذه التفاعلات، مقارنةً لذاكرة التاريخيّ وصورة لها حال مقدرتها على تجليها فيها واستمراريتها . وبهذا المعنى تصبح معاناة المكان في (نموذج ج) مثالا لا حصراً تمثلاً لمعاناة الإنسانيّ وتجسيداً لأسطورته .

* شاعر وكاتب فلسطيني يقيم في موسكو .

«ما أمكن خيائته ويسمى الألم» استفاضة الدال وفضاء المتخيل

محمد مدحت أسعد*

أشريعة القراءة تأخذ المنحى التنازلي من دال يستفيض، وافترض المعنى يتعدى من دال يسعى لبلورة مدلوله إلى دال يركن مدلوله، ويقبض على جمر المعنى، ما تشير هذه الكتابة إلى خلق مستعر وخرق مستمر لمعنى القول السائد أو المفترض.

I

يوفرُّ جهاد هديب في مجموعته «ما أمكن خيائته ويسمى الألم» لقارئه مغامرة تنطوي على خطر القراءة، أو إساءة القراءة، ليس سلباً بقدر ما هي انفتاح على اللامدرك، وغياب راهنية القول، وهذا ما أسعى إلى بلورته بوعي المتجلي. (دعني أخرق عادة القراءة).

العنوان ليس تعليقاً نصياً يمكن أن يُحيل إلى داخله ويقبض على دواله، أو اتصالاً أدبياً يمتلك خارجه، بقدر ما أمكن أن يكون مؤشراً إعلامياً، يتجاوز الحدود المصطنعة - الوهمية بين القصائد يتحسس عتمتها، يسري عبر المكان كغياب دال مؤكد ولا يُرى، ينهض متماثلاً مع الألم الذي نحسه ولا ندركه بصرياً. فالمتعالى النصي، أو ما اصطلاح بـ «المؤشر الإعلامي» بتعبير «بارت» سؤال محذوف جوابه، يشتغل بتأجيله. والعبارة الأخيرة تخص: «ما أمكن خيائته ويسمى الألم».

«أ»

ل

م

كتاب أملاه هاتفٌ على طفل يتهجى الأبجدية، مضى في البرية، حتى بلغ النبع، هارباً ممّا يخفق فيه، مُقبلاً إلى

ما يجهل» .

بهذا الرسم الكتابي، تتمثل صورة الكتابة الدالة على الفجيرة، وتذهب في التأمل، مما تتركه من فراغ قد يكون حسن الطالع الذي يجسد محاور المتن الشعري في هذه المجموعة، نظراً لتجليه الواضح في المتعالي النصي السيادي، وهو العنوان. وما لا شك فيه أن هذا الملمح الكتابي يذهب بعيداً عن افتراض المعنى الفوقي الذي يتمثله «القرآن الكريم» في بعض مفاتيح السور الكريمة، وفي الآية القرآنية: «ألم. كتاب أنزلناه. . .»، وليس تناصاً شكلياً، بصرياً، يمكن أن يُحيل إلى دلالة أو افتراض غيابها. فالدال القرآني نقطة عليا (والحديث هنا عن المفتتح) مقصي دواله، يتعلّق بالإعجاز، بينما يمكن للنص الشعري أن يمنح متلقيه مدلولاً نائهاً، أو دالاً انزلق في ردهة غيابه.

ومن هنا، فإنّ الرسم الكتابي الموسوم بالبعثرة المنظمة، أو التشكيل المقطّع أو المجرّأ الذي تمارسه الذات الناطقة لمحمول المتعالي النصي السيادي (العنوان)، هو وشم فاجع، واستجابة لما تحمله المجموعة من تشتت وتمزّق وضياح لذات تسعى إلى بلورة صورة مثال تعكس وجودها المستلب وتحرفه، وكأنّ مثال العنوان الدال على الاحتواء الوقي والهش، إضمار بصريّ خادع يتجلى بروزاً في نصوص المجموعة:

«لا ينقذ الشعر من حب

لا ألمه ولا غبطة تنتشل من ألم»

«وجهك على صفحة الخمر

أشرفت من ألم لا مفر منه

أيها الألم

الوحشة التي تبقت

لن تدخلها والفأس إلى كتفك

إنها غابتي

غسلتها الأمطار دائماً» .

في المقطع السابق يدرك منطوق الذات هشاشة اللغة التي تُردّ إلى سياق النفي والعزلة - صورة الدهشة المعبرة عن الفراغ، ومن ثم فإنّ هذا الهامش يشير إلى حضور مستلب لذات تكمن في خطابها القلق، وغياب للقدرة على نزع فاعلية الألم، ويتمثل ذلك في عبارة «لن تدخلها والفأس إلى كتفك» التي تشير إلى النفي المطلق، ومن ثم انسحابه إلى الهامش المشروط والمدرّك «والفأس إلى كتفك» .

II

مرايا الشعر لا تعكس الوضوح واليقين بقدر ما تشير إلى العزلة والاستلاب واغتراب الذات الدائم، فخطابها

مؤسس على انفصال الذات عن نفسها، وتشظيها وغياب التوازن، وهذا حضور بارز ومؤكّد كما تعلقو من تمرکز الفقد والفجوة . وليست العبارات السابقة تأسيساً خطائياً عاماً للمرايا الشعرية، أو ملمحها الإطاري، إنّما تركز إلى ما وفّرته هذه القراءة لهذا العمل كنتيجة، وليس كتصوّر مُسبق، ينزاح عن أفق التوقع .

إذاً، مرآة الشاعر تفتقد الصدق والحضور، ولأنّ هذا النفي في العبارة السابقة إثبات لشعرية المرآة، كما تتجلّى في نصوص المجموعة، وفي أكثر من موقع (سنشير إليها لاحقاً)، فهي تفقد الاتصال بالحضور - الصورة المنعكسة عنها، ولا تُرسل الأشياء كما هي، أو نسخها صورتها نموذجاً سلبياً، تجعل الرائي إلى نفسه منفصلاً عنها، ركيزتها الإخفاء والانفتاح على عوالم أخرى، يستحيل معها الانكفاء على صورة واحدة .

«مذ كسرت المرآة

وأنت أجمل» .

الوجود المتعيّن للمرآة حقيقة تعكس الأشياء، وفضاء غير مُتعيّن يُجسد هوية التصدّع، (أنا أنظر في المرآة، إذاً أنا موجود) . تلك حقيقة التجسيد، ولا أدري من دفع شبح الكزيجيتو الديكارتية إلى مخيلتي، والذي ألمحه ثانياً في رحم المقطع بطريقة مختلف، وبصورة معاكسة، تستدعي الفقد، (أنا أكسر المرآة، إذاً أنا أجمل)، ما تشير اللغة إلى لعبة الفقد والوجود، أو الحضور والغياب، فالحضور ارتداد إلى صورتها المشوّهة (تسبق الكسر)، وغيابها استعادة للجوهر وامتلاك ثرّ لهوية تنأى عن حضورها الفاجع . بقي أن أشير إلى هامش فراغي، وهو أن الوجود المتعيّن للمرآة، يشير إلى حقيقة مفزعة تنطوي على ذات تهجر وتكر نفسها .

«المرآة ليست شاهداً بريئاً
أظنها سرقت أشياء مما بطننا أمامها» .

النّفي صياغة وجودية على نحو ما، يحقق مدى التقابل، تبرز وعي الذات بالوجود المتعيّن (المرآة) . ملفوظ القول نتيجة تسبق التفاصيل . السطر الشعري الأول «المرآة ليست . . .» تؤكد النّفي، وهو خطاب مطلق ذو تَبَرّ عال، تلعب اللغة فيه على مبدأ التبرير الذي ينسحب إلى مقطع سابق فعلة الكسر «مذ كسرت المرآة» . السطر الثاني «أظنها سرقت . . .» يشير إلى وعي الذات بما هو فقدان يتأرجح بين الحقيقة والظنّ، ما يجعلنا نشير إلى حقيقة النسخ الفيزيائي، وهي أن صورة التفاصيل «أظنها سرقت . . .» نفي لما سبقها من تأكيد .

«قبلة تركتها الشفاه

على المرآة

مذ رآها القلب

عوى» .

بقدر ما تذهب المرآة في حيادها، كونها سطحاً لامعاً منبسّطاً، تشير إلى حضور مثال بما هو حضور؛ تعكس المرئي . . بقدر انفتاحها على غياب الشيء وتوسمه بالفقد . فلمح اللاتطابق الذي تمنحه رؤية القلب، تنسخ واقعا انفصالياً يشفّ عن تباعد وهجر يستدعي غياب الآخر تؤكدها الكتابة على سطح المرآة (صورة القبلة) .

«يذهب المرء في المرآة
كأنما يمضي إلى عرّافة
فلا يرى سوى السطح
فارغاً» .

يشير ملفوظ القول، في المقطع السابق، إلى وعي فوقّي يتجلّى بُروزه في الانقطاع بين الحضور (الوجود المتعيّن) أمام المرآة والغياب المدرك في المنفي الخالص والمدرك، أيضاً، في عبثيّة الحركة وتلمّس الفراغ . وما من شك أن سمة المفعولية طاغية في المقطعين السابقين، إلا أن هذا البروز يشف عن فاعلية للمرآة مدركة في محتوى المقطعين، وكأنّ حقيقة الذات تنكشف بغيابها في المرآة .

«لم تكن خوابيهم ممتلئة حين ذهبوا في الجبال، لكنّهم
حملوا فانوساً كي تتحاور الظلال مع عزلتها
ومرآة قديمة ينظرونها في الليل
فيبصرون خطوباً قادمة» .

يعبث الشاعر بسرّيّة اللغة، فيُفكك بعدها المعرفي وينحلّ النصّ الغائب إلى حضور خالص مثل نفي الرؤية في «فلا يرى سوى السطح»، إلى تأكيد في «فيبصرون خطوباً قادمة»، فالأوّل يشير إلى عتمة السطح والحاجز الصّادم، بينما الآخر يشير إلى الانفتاح، ويملك حيناً مفتوحاً على اللامرئي، مما يمتدّ غيابه إلى نبوءة المرايا، وفقد ما يتصل بالحضور وإدراك اللامتوقّع وعبوره . وتلك إشارة إلى نقطة عنى بها التفكيكيّون كثيراً في مقارباتهم النقدية، وهي أن الكتابة بوعي أو دونه، تُفكك نفسها، فما نلمحه منفيّاً في نصّ أو مُحْتجِباً أو دالاً يتعثر في عماء كصورة الرؤية في المرآة، والانكشاف على السطح الفارغ ينحلّ في نصّ آخر تتجلّى فيه البصريّة الخالصة، أو العبور خلف تلك الرؤية .

III

«يداك

يهدأ البحر بينهما لو تمسحين
على جبهته بنسى الغرقى موتهم
وينفطر الغرائب
عن وردة الألم» .

تشكّل المسافة الواضحة أو الرسم الكتابي الدال بين مفتتح المقطع «يداك» و«يهدأ البحر . . .» مفتاحاً بصرياً حاداً

لقراءة المقطع الشعري والاستئناس به . الفراغ المطلق عمودياً من الأعلى «يداك» إلى الأسفل «يهدأ البحر . . » ،
دال على التضخيم والبروز والانتهاه المعطى لليدين ، ومن ثم يفتح البياض بينهما «يداك . . يهدأ» وأفقياً يستوضحه
المعنى الواسع في «بينهما» الدال على القدسية والرهبنة والفراغ ، ثم «لو» التمني التي تُفضي إلى اللامدرك والتفضية
معاً .

«جفت القبله عن المرآة
مع ذلك لا تذكر الأعضاء عاداتها

للقلب
هذي ألبحة
دائماً» .

يسحب المقطع ظلّ كلماته عن الورق ، فيمارس كتابة بياض ، تركيب شائك ينمّ عن أبعاد ذات دلالات إيحائية
تتسم بالانفصال والتمزّق . ما الذي يقصيه؟ وما الذي يستثمره من هذا الفراغ؟ تلك لعبة الفراغ وإقصاء الظلال ،
فراغ تدلّه بحضوره الحاضر دوماً خارج الكتابة .

هذا الانقطاع المنفرد ما كان عبثاً ، وهو فسحة للوقف والتأمل لأنه انسحاب تبادلي من الظلال (الكلمات) إلى
الضوء (البياض) ، مع اطمئنان البروز الخالص الذي يفتح أو يعبر هذا البياض بشكل مهم إشارياً ، تؤكّده اسم
الإشارة «هذي» ، والعبارة استدرارك ممكن غيّبت أدواته «بل» ، بحيث تصبح الأداة المفترضة ، هي المكتملة والرابطة
بين المقطعين . إنها مقصية ، جل غيابها حضور فاضح للعبة الفراغ والتصحر الورقي .

في المقطع التالي المنتج ، إعادة كتابة هندسية أخرى تكسر النسق الفراغي ، الطويل والصامت :

«جفت القبله عن المرآة

مع ذلك
لا تذكر الأعضاء عاداتها

(بل)

للقلب
هذي

البحّة
دائماً» .

وفي مقطع آخر لافت، تظهر فيه سُحْب اللغة الكثيفة مع إقصاء دقيق وتام للفراغ: «وما أن أُنعبتنا بلادُ ناديناها حتى أخذنا الحبَّ إلى التجريد في الكتابة: نَظَر من شبابيك عالية ونحدّق جيّداً إلى فكرة الزمن، ثمّ نصدّق أنّ للغروب نحاساً إذ تكنسه العتمة توهن الليل فيما نشتف محاشي ليست أليفة، أو نتنظر ما لا نعرف كسائح في محطة هجرتها العربات وتطنّ فيها ذبابة مثل التي في رأس سكران» . بقدر ما يشفّ المقطع عن أبعاد دلالية تستثمره القراءة البصرية عبره وبوساطة اللغة المتحركة، تلعب علامات الترقيم على نسج دوال أخرى تكشف عن معنى مفترض، أو ما ينتجه ملفوظ القول/ النص . فإذا ما عدنا إلى المقطع وتتبعنا مسار علامات الترقيم في حضورها وغيابها، فإنّ المجلّي العام للقراءة البصرية تأخذ طابع الهاوية والسقوط السريع، خاصّة ما يستثمره الغياب الواضح لعلامات الترقيم، ما يُراكم التفاصيل بترادف فاجع . فما تلحُّ عليه القراءة (قبل) النقطتين الرأسيّتين (:)، تحذير يشير إلى هاوية وهاجس استشعار لذات تغرق في صمتها وعزلتها؛ «وما أن أُنعبتنا بلادُ ناديناها حتى أخذنا الحبَّ إلى التجريد في الكتابة: » . وإذا ما تتبعنا مسار المقطع كتابياً (بعد) النقطتين الرأسيّتين، نلاحظ أنّ حضور الفاصلة (،) تختص بالروية . ونلاحظ، أيضاً، الفعلين المضارعين المحصورين قبل الفاصلة (نظر، نحدّق)، (ثم) يتبعه الهبوط المتدرّج شيئاً فشيئاً مع غياب مؤكّد وتأمّ لعلامات الترقيم، خاصّة الفاصلة، ومن ثمّ النقطة في نهاية المقطع، وكأنّ الدالّ لغياب علامات الترقيم، هو سقوط نحو الهاوية، ذلك ما ترفده القراءة التي تبدأ من «ثم نصدّق أنّ الغروب . . حتى . . في رأس سكران» . هكذا تذهب اللغة بمرسوم لافت قبل / بعد .

IV

- 1- «أعودُ
بالصور
من مدافن تجاور . .
عساني أحدث ثغرةً لأغراض الحرب مع اليأس»

ثم في مقطع آخر من القصيدة نفسها:

- 2- «إنها الصور
عادت من مدافن تجاور قدر
ما تمدّ الأيدي»

أو:

3- «اختار لنفسه بُنيًا مال إلى الصفرة
وتوجس من أنفاس خبيثة
أطلقها البيت الذي انهدم»

وأيضاً، صورة أخرى من القصيدة ذاتها:

4- «هو بيت قديم
مذ أنقذته ألفة»

ما زال - للآن -

ينهدم».

تشير المقاطع السابقة إلى تقنيات كتابية شكلية، توقرت في القصّة والسينما، وإلى حدّ كبير في الرواية الحديثة. وبعودة إلى المقاطع السابقة المرقّمة، نلاحظ تقنية الحذف وممارسة إكمال المعنى، ما يشكك في المرجع المعرفي للقارئ. ولعبة الحذف والنسخ في المقطعين (1، 2) تجعل القارئ يستذكر المعنى المعلق في سقف الذاكرة، وتمنحه القدرة على الربط بين فواصل القصيدة ومتعرجاتها. في المقطعين (3، 4) تمارس الكتابة لعبة التبييض، بحيث أن المعنى المفترض في البيت الذي انهدم بصيغة الفعل الماضي، يُعاد تبييضه بصورة النفي الزمني لما هو ماضٍ، بصورة أخرى، لم تكتمل فيها حركة الهدم (ما زال - للآن - ينهدم)، نلاحظ التأكيد الواعي للجملّة المعترضة - للآن - التي تلمح إلى حضور المعنى وغياب السياق النحوي المرسوم لها.

في منحى آخر، تأسيس استعاري سوربالي واضح يسعى لقلب المألوف، وانسحاب ما هو متداول وشائع إلى العتمة والظلال، في تناص عميق والإشارة إليه واهية، يتم فيها تبادل الحواس مع الأطراف. أشير أولاً إلى المثل: «العين بصيرة واليد قصيرة»، ثم إلى المقطع الشعري التالي:

«يداه تحدّقان بالمارة

تتناوس يداي بعضها مثلما

تتحابّ عصفورتان».

V

أشرت قبل التوغّل في قراءة المجموعة والتورّط في الكتابة إلى: أن القراءة، أيّة قراءة، تنطوي على مغامرة التجوال الحرّ في تضاريس النص، في أفيائه وفيافيه، وتحليق مُستمر يهدف إلى اللمس والاقتراب، وهذا تعبير عام وشائع.

أمّا تلك المجموعة/ النصّ، فقد فرضت على قارئه مساراً يوتوبياً، عصف بالهاجع الثقافي، وبلبّل أفق انتظاره وتوقّعه، فتفتت وحدة القول، وتشتت مدلولاتها التي لم تكن حاضرة متعيّنة، بل حاضرة بغيابها، متمنّعة كالتّي يكشفها صمتها.

تلکم الكتابة التي تستفزّ التشنّز والمزق، فأنضجت رعشة الكتابة الحرّة.

VI

جهاد هديب . . أنت ميّت لا محالة!

* ناقد فلسطيني يقيم في نابلس .

إحالة : تعمدت إغفال عنوانة النصوص المتقطعة من المجموعة لأنها جزء من القراءة الحرّة والخاصة بي ، ولكي أترك للقارئ الآخر (ين) التجوّل الواسع والحرّ .

مناخات شعرية عربية

فيصل قرطبي*

العراق : عبد المطلب محمود : «بعض ما يمكن أن»(1) :
الخلق على شاكلة التفاح

بساطة ذكيّة يتعامل الشاعر عبد المطلب محمود مع اللغة في مجموعته الجديدة «بعض ما يمكن أن» إذ يهيم شفافية روحه الساحرة، وبراءة طفولته الأخاذة ليتربع بين يدي لغته أو تتربع هي بين يديه، بادئاً غزل صوف المعرفة . . والأفكار في جراح كلمات تشرّب من نومها على يديه . . ولا تستطيع إلا أن تكون سلسلة في تركيبها مبنى ومعنى ومشحونة بدرجة كبيرة من الصدق؛ ذاك الذي يترك لهائه على وفي حنجرة حروفها . لغة تنشد . . ترقص وترقص رغم وجع الفكرة أحياناً :

«سدّوا عليك الباب

تفاح من الشباك يفتح كوة

يأتي إليها الياسمين مع السنونو أول الغيش

استراح البدر بعد عناء ليلته الأخيرة

هسهس السعف الصباح

فأنشد الشباك للتفاح» .

لكن رقص الفرح، هذا المطعون بسخونة صدقه، يتعدى ذلك لنبش مخزون من السخرية العالية، تلك التي تضحكننا أحياناً وتبكينا أحياناً :
«الأيقون مندهشون

وهم ينظرون إليك بعين الرضا
للكأنك أصبحت من بينهم) . . .
والأنيقون يندهشون
لأنك رحمت - وجمع الصعاليك - تحرث في نصف بيت
لعلك تجعله مسكناً
ولكن سقفك أدنى إلى الأرض» .

فالصعاليك عندهم صبية رائعون . . «لا لشيء، إلا أنهم يحسنون التسلقَ والقفزَ مثل القطط، ومشاكسة الأمهات
على كسرة من رغيف تبقت لهم من عشاء نص» .
لكن نصف البيت الذي ضيِّعَ عمراً وبيوتاً من أجله يتحوّل في النهاية ليس إلى بيت كامل وإنما أصبح أكبر من
مملكة .

يقول في قصيدة «تفاحة الشعراء» تلك التفاحة التي تقاسمها الشعراء نهشاً:
«هلا استظل الضاعنون لئيلةً لئسامروا بدر الحديقة؟!
أم على التفاح سدوا كوة الأسرار؟
لا تأتي القصيدة؟! أم ستأتي?!» .

وهنا جمالية خاصة تتأتى من المعنى الكامن في مولودات الكلمات وتعانقها بالمقارنة والمجاورة، فالتفاح له دلالاته
الواضحة من خلال القول المعروف «تفاحة آدم»، وكلمة «استظل» هنا تعطي دلالة الهداء والسكون للمسافرين
كي يستريحوا ليلة و«يسامروا بدر الحديقة» و«كوة الأسرار» و«القصيدة» .
هنا نحن أمام سبعة عناصر أساسية، ولا ننسى (قداسة الرقم سبعة)، متناقضة ومتوافقة تصوغ العالم في كلا
الحالتين تتعانق وتتوافق . . تختلف وتتفق عبر العلاقة الذهنية بين معطى الموروث في فهم المعنى بين السفر . .
والسمر من جهة وبين السفر والاستظلال، وكذلك بين التفاحة وكوة الأسرار، مثلما هي العلاقة ماثلة، أيضاً،
بين بدر الحقيقة وكوة الأسرار هنا تتصارع هذه العناصر . . تتلاقح . . تنامي . . تتعانق وتفترق لتؤسس
ملامح عالم ذهني ومعرفي له دلالاته الإبداعية الواضحة، خصوصاً إذا ما وقف المقطع أنف الذكر عن سؤال
مفتوح على كل العناصر وعلى الشعر والحياة والشاعر .
«لا تأتي القصيدة؟! أم ستأتي?!»

هو سؤال الوجود بالنسبة للشاعر والمسافر، وكذلك هو سؤال الأسئلة لبدر الحقيقة وكوة الأسرار المفتوحة إلينا
من تفاحة آدم، أو لنقل حواء المؤنثة، كما القصيدة، وما السؤال عن إتيان القصيدة إلا سؤالاً يحمل في مضموره
تساؤلاً عن تفاحة آدم التي هي «حواء» والتي هي القصيدة في آن .
إنه سؤال يثير فينا رقة البوح . . وتعب السهر . . والتفكير في الأسرار ساهرين على بدر الحقيقة كالفلاسفة
الباحثين عن حجر الخلق، وهو أول سؤال معرفي للبشرية سؤال الوجود والعدم، وهذا بالضبط يتوافق ويتطابق
مع سؤال الشاعر عن تفاحة آدم .

«هل ستأتي؟ إنها مريم، أو عفراء، أو ليلي، أو بلقيس، أو شهرزاد، بل إنها القصيدة بلا منازع . . .»
بهذه الرمزية الشفافة والصادقة يتقاطع وعي الشاعر مع العالم وما يحمله من ظلم وظلام وقسوة سواء بالنسبة
للشاعر أو بالنسبة لشعبه، أيضاً، شعبه الذي قدم كل تضحيات ممكنة شعب الفرات ودجلة، دفاعاً عن بويب
السياب، وشباك وفيقة، وكذلك دفاعاً عن البوابة الشرقية للأمة العربية، لكن هذا الدفاع يتحول نشيداً على شفة
المغني:

«سيقول المغني:

- انتظرنني

تقول القصيدة:

خذني

على محمل الجدّ . . خذني

سأتيك لابسة ثوب نومي

لتصحو بين يدي . .

وتدلي إليّ . . بأنك ما كنت تعرفني

قبل هذا المساء . . .»

ثانية تمثل القصيدة المرأة، أو العكس، لكن هذا التمثل حدّ التطابق ينطوي على معرفة سياجه الحصين في الدفاع
عن وجودنا الذي يتمثل في الدفاع عن المرأة وعن القصيدة في آن .
فالقصيدة وحي . . والمرأة وحي، والدفاع عن الوجود، تتركز في كل مقولات وإشارات الوحي . . وإلاّ فقدنا
وجودنا طراً، ومن يستسهل الدفاع عن الأشياء الصغيرة في الحياة . . يستسهل الدفاع عن الأشياء الكبيرة . . إنّ
شاعرنا يربط هنا قضية المرأة كقضية إنسانية وحياتية بالأدب والشعر؛ لأنّ أمضى سلاح يمكن لنا تمثله هو الدفاع
عن المرأة بكل معنى الكلمة من عشق وأمومة وأخوة، وتفاحة الحياة والقصيدة التي تعني لنا وجودنا بامتياز .
بقي القول أن روح عبد المطلب الساحرة التي أعرفها . . هي روح وثابة فرحة دائماً، تغسل الغبار عن القلب،
وتمسح الدموع عن تعب الروح، إنها روح عراقية بامتياز، روح انطبقت من وسامة دجلة والفرات بثرائها وسخائها
وإصرارها على الحياة والدفاع عن هذه الحياة، وهذا ما يبدو جلياً في «بعض ما يمكن أن»، تلك المجموعة التي
تشكل سياجاً حقيقياً والدفاع عن بعض ما يمكن أن، والوقوف في وجه ما لا يمكن أن .
فلسطين: محمد حسيب القاضي «ثم رمادك في رقصة»(2):
جمرة الشعرية بنار الحكمة

لعلّ الدارس لإحدى مجموعات الشاعر محمد حسيب القاضي واقع لا محالة في أفخاخ المتعة . . تلك التي
تُحدث انقطاعاً عن سياق شعري مضى، إذ أنت في كل مرّة، ومع كل مجموعة جديدة، تقف وجهاً لوجه
أمامك . وأمام لعبة فنيّة شعرية حياتية، تأخذك إلى آخر مدى فيها، لعبة، تستعصي في كثير من الأحيان على
التأطر في المألوف والمعروف في القول الشعري، وشاعرنا «القاضي» له تجربة وباع طويل في شعر المقاومة

الفلسطينية، وفي الشعر بعامة، فهو تركيبة عجيبة، واختلاطٌ فذَّبَّ بين مألوفية الشعرية وحرائق حرارتها التي لا تنطفئ أبداً. فتارةً يطلع إلينا قديساً لأغاني الثورة الفلسطينية، وأخرى مشرعاً للهزائم الحياتية، عبر نصٍّ يشدُّ من أزرنا، وثالثةً يكتب بشكل جديد ومغاير ليسافر في بطن التاريخ والحضارة، ورابعةً يكتب جديداً، كما لو أنه يكتب لأول مرة قصائد ليس لها شكل محدد، وليس لعمقها ومعانيها أبعاداً تحد . . إنه وبعد تجربته الشعرية الطويلة قد حقق إنجازاً مهماً على الأقل في مجموعته هذه التي بين أيدينا «ثم رمادك في رقصة».

ويتمثل هذا الإنجاز في أنه سما بالقول الشعري إلى مصاف لا تهادن . . ولا تجامل، بل إنه أشعل جمرة الشعرية بنار الحكمة، وبذلك وصل نصه الجديد إلينا، كأنه عرّاف ليس معترفاً به، أو كأنه هو العرّاف بعينه، ولكن تشتعل في ثيابه الحرائق أينما حل ورحل .

لذلك قراءة مجموعته: «ثم رمادك في رقصة» لا تستطيع أن تتمحور حول منهج واحد بعينه . . أو وعورة قول، أو انسداد برهة إبداعية، وإنما يجب أن يُقرأ شاعرنا بالحواس الست؛ لأنه دخل مناطق الأكثر تشابكاً ووعورة . . وهي الارتفاع في ذهنية الشعرية إلى الحكمة، فلا بقيت هي حكمة . . ولا تحوّلت إلى شعرية خالصة:

«أرواح الملابس والنوافذ الكؤوس ملقاة

في خيال الغرفة

ثم البحر الذي لم يوجد، ظهر ميتاً تحت

اللمبة المسوسة».

وحتى نفهمه تماماً لا بدّ أن نعترف أنه شاعر يحوّل روح المعنى إلى معنى في الروح ثم يحيله ثانية إلى روح للمعنى، وبذلك فإننا نلحظه يعتمد المفارقة العالية في صوغ الأشياء والأسماء والأمكنة عبر نسيج روحي، ثم ما يلبث أن يعيد هذه الروح إلى روح الأمكنة ذاتها، وبالتالي فهو يشرّع حكمة جديدة في القول الشعري المنبني على مفارقات حادة وجارحة، . . مفارقات تجدلها بوحاً فسيحاً للتنقل بين المادي . . والروح . . دونما انقطاعات . . أو إرباكات . .

«كان أبي قبل السحر بقليل يصهل فوق

امرأته ثم انطفأ كموجة

ومنذ ذلك الوقت وأنا أسأل المرأة الغائبة

لماذا وضعت ساقاً في درب التبانة

ونسيت الساق الأخرى تحت الدلتا؟»

وهذا التنقل بين المادي والروحي، هو ذاته الذي يفضي بشاعرنا إلى أنسنة الأشياء من ملابس ونوافذ وكؤوس . . والبحر، أيضاً .

فهو لا يصوغ التفاصيل وحسب . . وإنما، أيضاً، يذهب إلى ظلال هذه التفاصيل، لتشكّل عبر النص طبقات للقول والمعنى الشعريين:

«سوف نصيخ بقم من الظل والرين

ونغد أيدينا إلى قطعة من السماء
في قعر الكأس
هل نستطيع أن نسافر أبعد منا
دون أن نستنبت الفكرة في القطن المبلل
بينما نجوس بين المطبخ والردهة
بلا سحابة من جلدنا؟
هل نلتقي على الحافة التي تتجوّف
في حين ينظر أحدنا إلى الآخر كأنه سقوطه الشخصي» .

على أن الكلام له ما تحته من كلام يشبهه، ولا يتلاقى معه، إنه كلام الكلام، أو لنقل كلام المعنى، أو من زاوية
نظر أخرى هو معنى الكلام . . أو معنى المعنى الذي يتطابق مع نفسه ولا يتلاقى مع ظلاله :

«نادراً ما يحدث هذا
مرة واحدة فقط
تحت الكلام أو ما يشبه الكلام الذي
يتلاقى
وطبيعة المرايا» .

إنّ حسيب القاضي شاعر يجدد . . ويتجدد دائماً مسحور بهدأة الكلام . . وحرائق شعرية عالية . . تعتمد
ظلال المعنى . . تلك الظلال التي من العسير قولها أو الوصول إليها . . وذلك عبر مفارقة جارحة . . ومجروحة
تنتفح على أبهى تناقضات المفردات بكل ما تحمل من مرارات وخسائر وحرائق، من هنا جاء حتى تركيب عنوان
المجموعة في هذا السياق الذي نتحدث عنه، إذ الدلالة الوسطى بين مفردتي الرماد . . والرقص هي تلك المساحة
الفسيحة بكل ما تحمل من معاناة ودموع ونشيج وبكاء، ونزق تحت الجلد . . وفوقه، نزيّف لأناس عاديين
بسطاء، وعشاق، ووطنيين، يبحثون عن قطعة من سماء حرية فوق أرض مزروعة بالجنون المدجج بالأسلحة،
وكذلك نزيّف لبحارة ومغامرين، وشعراء . . وأسماك ميتة؛ ومثقوبة كل ذلك في مفارقة خاصة حادة وهادئة
في آن :

«خفض من صوتك حين يتكلم الظل كي لا
ترتجف في يدي المفاتيح المطلية بالسخام
وحاذر الصفصاف قبل أن يسرق من
موتاك
هدأة ترايبهم
أولئك الذين حين نصغي نراهم، وحين
نتكلم

يختفون في الحال» . . .

المغرب: وفاء العمراني «فتنة الأفاصي» (3):
التمرد على القول وطرائقه

يجيئنا صوت وفاء العمراني عبر مجموعتها الشعرية الثالثة، «فتنة الأفاصي» بعد «الأنخاب» 1991 و«أين الأعلى» 1992 كنتيجة طبيعية وحمية للسفر، فوق الطرق والهواء، والتحرر من الجاذبية الأرضية، بل والتحرر من المكان . . . والزمان، والدخول ليس في المستقبل وحسب، وإنما السفر عبر فضاءات لا تحدها حدودُ نجوم وكواكب وأقمار .

وحال شعرنا العربي، عموماً هو إما إن يكون ترجمة لذكريات الماضي وتصويرها وحكايتها وإما أن يكون، من جهة أخرى، محاكاة للواقع وتفصيله أما الخيار الثالث فهو الذي رهن قصيدته بالمستقبل بعيداً عن تفاصيل الحاضر، أو سطوة أحداث الماضي، ويدخل بجدارية في هذا الخيار الثالث، عدد من التجارب الشعرية العربية المهمة، مثل أدونيس، وسعدي يوسف ومحمد بنيس، وغيرهم .

وتأتي وفاء العمراني ضمن ما يندرج في سياق شعرية عربية أطلق عليها تسمية «قصيدة المستقبل» . ولكن هل تقنع؟!

قصيدة المستقبل هذه التي أحكي هنا عنها، لا تنكئ على ذاكرة موجودة ومؤطرة، وإنما تحاول أن تؤسس لذاكرة جديدة من خلال قراءة المستقبل، إذاً هي، أي القصيدة، في انفصال تام عن المكان والزمان والأحداث، محاولة إعطاء معان جديدة للكلمات في حقل الصوغ الشعري ليعبر عن أبعاد حياتية ونفسية جديدة لدى الشاعر ولدى القارئ معاً .

وهذا برأينا، ما تحاوله الشاعرة المغربية وفاء العمراني في «فتنة الأفاصي» .

إذ من خلال عنوان المجموعة الذي هو حالة تسكن في التجريد بشقيها «فتنة» و«الأفاصي» تحاول بداية الهمس في أذن القارئ أنك لن تدخل إلى معارك وأحداث وذكريات وأساطير وحروب، وإنما سأسحبك من خيوط عروفاك إلى عالمي . . «عالم الشاعرة» الأبهى من ضربة شمس، والأعتى من بكاء الضوء .

و«الفتنة» هنا شيء لا يُحد ولا يُؤطر، وبالتالي فإنه عصي على الإمساك، بالضبط مثل حال «الأفاصي» التي لا نستطيع رسمها أو تحديدها، أو الإمساك بها إلا إذا وصلنا إليها . . كحال «الفتنة» تلك الهلامية التي لا نعرفها إلا من خلال الوقوع في برائيتها .

تستعجل شاعرنا وفاء العمراني القول الشعري ذاك المنسكب عليها / وفيها من فضاءات كونية منفلته، أيضاً، من جاذبيتها . . وبذلك تسرح مع التحليق في باطن القول الذي لا يقال، لتقوله . . ولكن على طريقتها الطرية أحياناً والجارحة في أحيان أخرى، المعذبة . . الهائمة الشاردة في أحيان ثالثة، فهي لا تركز إلى المهادنة . . مهادنة التجربة، بل تتمرد عليها . . لتصل إلى أقصى القول الذي يحفر عميقاً في الدم شعاراته الأخاذة:

«هكذا أتقدم المستقبل

لا أثقُ إلا بخطاي
إليك فوّضتني أيها الظنُّ
حواسي شاهدة علي
أنا حقيقة الآخرين
وهم . . مجازي
هكذا، أيضاً،
أخذلُ خذلان الخلالن
أتهجى أشكاله اللأسعة
أصوغ تاريخاً للعبور
مركبي تيه خلاسي
وأسئلة» .

إنّ اعتراف التيه هذا يقودنا إلى العناصر الأساسية المكونة لقصيدة وفاء العمراني والتي أستطيع أن أحصرها في
ثالث:

- الجسد بمكوناته الحسية والشعورية الإنسانية .
 - المستقبل والاندفاع بجنونية تفاصيله الغائبة .
 - والكون بكل تناقضاته وأنهاره وكواكبه وشموسه وأقماره وليله .
- وفي كل مكون من هذه المكونات الثلاثة بتفاصيله وتناقضاته واستعاراته، وبتواشج تصالي . . أو خصامي بين
عناصر هذه المكونات الثلاثة تمتد المساحة الشعرية لنص الشاعرة وفاء العمراني لتعرّفنا إلى أفق جديد لتناقض
القول الشعري مع الواقع، أو لنقل لعدم تصالحيّة هذا القول مع الواقع .
ذلك لأنّ الكثير من قراء وفاء العمراني . . سوف لا يستطيعون الدخول في هذا الحيز الخيالي الدقيق . . وبالتالي
الانتشاء في النص، وهي ليست ملامة على ذلك أبداً؛ لأنّ النص الشعري في إحدى تجليات تعريفاته هو إعادة
قراءة معطيات الحس الإنساني الكوني على نحو جديد:

«خطوي إلى ما لا يراني من فتنة الخطو

وقلبي بلا قرار

أنا سرّ هذا الوقت

أنا غير الجنون الراكع

غير السفر إلى المعلوم

غير المبني

غير المعنى

أفردت للتيه جناحي

لا أستسلمُ لا أتمغزي» .

وهذا الصمود والإصرار على عدم الإستسلام، صمود له وجهان الأول يقع، أو يتشكل في ذاته كصمود على التواصل، والثاني يكمن أو يتجسد في الـ «لا أتمغزى» = اللا معنى، كأنها تنفلت من الموضوع ومن المعنى . . إلى اللا معنى . . وهذا اللا معنى، هو بحد ذاته معنى جديد يتشكل ويتوالد في المساحة آفة الذكر التي أشرت إليها بداية؛ تلك التي تمتد بين الجسد الإنساني والمستقبل، والكون .

«أنا النار

بعضي زاد لبعضي

وشموخي رهان

أكثرُ العمر

احتجزتُ فيه النفس

للنفس

بنتُ وبانتُ بين دروبي

انتبذتُ الطرقَ كلها» .

نرى هنا، كيف يقود الإصرار على الصمود، وعدم الاستسلام إلى التمرد الأقصى، التمرد على الدروب كلها، حتى بما فيها التمرد على القول وطرائقه، إذاً فهي تسعى إلى الجديد دائماً، إلى النقي دائماً . . إلى الذي لم يتكرر، ولم يتعدد . . إلى الفردة بعضها الأولى عبر الكشف، وفي الكشف عن معطيات حميمية في الروح تلك التي تتجلى في أحسن حالاتها عبر الغريب والقصي مع الفتنة التي لا تحدد ولا تتحد وعبر الأقاصي، إنها فتنة الأقاصي فعلاً . . تلك الفتنة التي تعلمنا اجتراح الفرحة من تخوم الحزن القصية وتخوم ما وصلت إليها الأقدام أو طالتها الأيدي . . إنها تخوم تحلق عالياً في نشيد الخيال، ذاك المنفلت في فضاء حرية ليس لها حدّ أبداً .

* شاعر فلسطيني يقيم في بيرزيت .

(1) إصدار: المركز الثقافي الفلسطيني (بيت الشعر) - فلسطين .

(2) إصدار: وزارة الثقافة - فلسطين .

(3) إصدار: الرابطة - الدار البيضاء / المغرب .

غنائية تذكّر بماض جميل والفكرة تنتهي بصورة وصوت خاصين

جهاد هديب*

من غير جهة، تشهد الساحة الشعرية الأردنية «هبات» حقيقية لإصدارات شعرية حديثة . . فقد شهد النصف الأول من هذا العام، إصدارات أولى لشعراء شبان أكثر من سواهم، من بينهم الذي أرجأ النشر وأخره ليدخل إلى مساحة الشعر ناضجاً وممسكاً بأدواته منذ البدء .
من بين الجهات النشطة في الإصدارات الشعرية منشورات أمانة عمّان الكبرى التي تستعد لعام ثقافي شاسع : عمّان عاصمة للثقافة العربية العام (2002)، وتنشط في هذه الأثناء إصدارات وزارة الثقافة، لكن للشعر شأن أقل، والإعلاء من قيمة شأن يخصّ الدراسة والبحث . . غير أن الأكثر رواجاً ما زال كتاب يصدره الشاعر على نفقته الخاصة .

إعادة الاعتبار لرومانسية غنائية

إذا تنوّعت الرؤية في قصائد الديوان الواحد إلى رؤى عدة تصوغ القصيدة، وتكون أفضلاً يطلع منها الشعر بجملته بناه التركيبية والنحوية، فهل نسمي ذلك غياب سياق؟ إن صحّ ذلك فالأرجح أنه ما من سياق في «يسألونك عتي» الديوان الصادر حديثاً عن منشورات أمانة عمّان الكبرى متضمناً عدداً من القصائد التي تأرجحت بين تفعيلية وعمود، ألحقت بثلاثة نصوص نثرية لن يطالها الحديث في السطور اللاحقة، حيث جاء الكتاب كله في قرابة ستين صفحة من القطع المتوسط .

في بعض قصائده ينزع محمد سلام جميعان إلى الرومانسية، مذكراً بشعرية ثلاثينيات القرن الماضي (الماضي الجميل) في اشتباكها مع روح «نزارية» ذات السطوة:
«عن سيّد العاشقين تبوح

إذا أشعل الليل
فيك الحنين
وكنت على مرفأ الصمت وحدك
تغالب صحو الثواني
وطيف السهاد
إلى الحزن شدك» .

ثمة مكابدة تستجلب الغنائية شكلاً ورؤية . . مكابدة تجمع عاشقين في المخيلة، وتضع «مشكلة» ما في أحد الطرفين . وربما يصح القول في هذه القصائد إن الإيقاع التفعيلي محكم وممسوك إلى قانون ذاته أكثر مما أنه من صنيع الشاعر .

ويبقى ذلك ملحوظاً بالرغم من تجدد الرومانسية وانزياحها قريباً إلى رومانسية الهجران :

«فقولي
كيف هان الودُّ
وانقصفت
زنابقُ حلمنا الأحلى
وغابت خلفَ موج البحر
كوكبةٌ من الأصداف» .

في قصيدة «تسبيحة» الكلاسيكية تشرق شعرية أخرى تذكر بالآرث الصوفي العربي ، فتغمس الرومانسية الحديثة بإرث قديم :

«لماذا أضأت دمي بالخطايا
وقنديلاً عمري يضيء دمك»

وسوف تتضح هذه الرؤية في القصيدة العمودية التالية «ما أنت!»، حيث الإشراق والحدائث يتعانقان، وحيث عمود الشعر مطواع للمعنى، وهينٌ أكثر مما بدا سابقاً أو تالياً لهذه القصيدة، بل لعلها أجمل ما في الديوان :

«أنت بيت الروح يا أمّ المنى
فخذيني مثل طفلٍ من يدي

وادخلي بي في فرايس الهوى
إنني ضقت بسكنى جسدي» .

وفيما يلاحظ المرء جرأة الشاعر «جميعان» في تطعيم قصيدته بألفاظ وتعبيرات عامية: البنت الأمورة، ولد

مسخوط ، طوّلت عليك . . فكما لو أنّ رومانسيته كلّها في كتابه هي جملة علاقة مع امرأة معلوم بها أكثر مما لو أنها متخيلة أو مشتهاة :

«يا رب امنحني امرأة

تفترس حناياي

وتقدّ قميصي من قُبَل

وتقود خطاي

نحو امرأة أخرى لم يطمئ

أسرار أنوثتها إلّاي

موتني حبا يا رب

وقل لي :

من أي سلال الرمان المجنون

سأملأ يمناي؟؟»

أخيراً ، وفي غير قصيدة مثل «مرايا الانكسار» أو «تابوت الأسئلة» تصل اللغة بالمعنى والمخيّلة معاً إلى حدّ الانغلاق وإلى الشعور بمجانبة الغموض :

«منذ سنين

وأنا أحلم بامرأة

تنثر سكرها في شفة الوقت»

أو هذا المقطع من القصيدة نفسها :

«طالعاً من أين الصدف

أنادي التي أدخلتني

مرايا انكساري

ولم تنتبه

إنني قطعة من خزف» .

المشهد الشعري يبدأ فكرة

في إضمامة قصائده التي جاءت في كتاب حمل عنوان «في الماء دائماً وأرسم الصور» وتوزّعت على سبع وخمسين صفحة من القطع المتوسط ، صادرة مؤخراً عن منشورات أمانة عمان الكبرى . . في إضمامة قصائده تلك يتأرجح المشهد الشعري لدى الشاعر زياد العناني بين أن يكون فكرة وصورة .

إنّ ما يبدأ فكرة في أغلب القصائد ينتهي بصورة أحياناً جامدة شبيهة بصورة فوتغرافية، وأحياناً متحركة، من أوضح نماذجها القصيدة التي حملت الرقم (1)، وفي الغلاف الأخير للكتاب، والتي ربما أنها الأجمل :
«دائماً

وأنا أراهم
من خلف النوافذ المضاءة
أشعر بالحزن والوحدة .
العائلة : قصة البدء ،
تصدّقت بها
وجلست وحيداً
مثل عجوز
مثل عجوز
يملاً الحديقة بالدموع
والفجر» .

ولا يلحظ المرء أي أثر لشاعر آخر في قصيدة زياد العناني غير أنه نتاج جملة شعراء، وربما يصح القول إنه يمتلك مخيلة شعرية ذات معدة هاضمة . . أي أنّ المخيلة القرائية لا تنفصل عن التجربة المخيفة في الحياة بكل ما يحتدم فيها من مشاعر متنوعة أو متناقضة :

«أعيش القصيدة
ثم أكتبها
وفي ظلي
جملة شعراء ماتوا
ثيابهم
لم تزل عالقة في الخزانة» .

ويختتم العناني قصيدته هذه بالقول :

«أسنانهم
في علبة الماء ،
أصابعهم
تؤكد أنني دون أب
دون أب» .

قصيدة أخرى في «في الماء دائماً أرسم الصور» تشير إلى انشغالات «العناني» في أن يمتلك (حنجرة خاصة)،

بحسب عنوان أحد دواوين الشاعر «عاطف علي»، وتكشف جماليات البدء والولادة:

«كان أبي مشغولاً

في فحّ الأنوثة

حين أتيتُ

من عل

وفي يدي

عدّة أجراس

ومئذنة

وخریطة رمل

ومعركة

لن تنتهي».

لعلّ ذلك ما يمثّل تجربة «العناني» في راهنها . . أيّ النزوع الى نوع من التفكير الشعري المشطور بين التأمل والتخييل أكثر من انشغاله برسم المشهد، فالعناني يخبرنا بالمشهد أكثر مما يرسمه، مثلما هي الحال في النماذج السابقة وفي سواها.

ومثلما هو في مجموعته السابقة الصادرة أو آخر العام الماضي فإن الجرأة لا تنقص زياد العناني فهو يحرّر المشهد من ذاكرة العدم دون الحاجة إلى رقيب يمثّل تقليداً سائداً أو موروثاً ما، وربما لا مبالغة في القول إن «في الماء دائماً وأرسم الصور» هو امتداد للتجربة السابقة، وليس خروجاً عن مألوفها، بل جاء إضافة إليها.

ديوان أول . . الكلاسيكية ترتدي ثوب حداثة

لقد اختار درياً وعرة، فلم يبدأ عبد الله أبو جامع في ديوانه الشعري الأول «لن تشتكي وخصمك السلطان» متأثراً بشاعر بعينه أو بأفق شعري واحد . . ففي لغته تراه قد كتب بفعل تحفيز من قراءاته الكلاسيكية والحديثة في الشعر العربي، أو بفعل كل ما قدّر له أن يهضمه من قراءاته حتى بلغات أخرى، وهو الذي ما زال ابن ثلاثين سنة .

ورغم أن غلبة الكلاسيكية الشعرية تبدو أبعد أثراً في شعره فإن ما يلحظه المرء أن ذهابه باتجاه الحداثة كان ذهاباً باتجاه الشكل، إلى حدّ أنه في بعض شعره تبدو هذه الحداثة ورطة مثلما تبدو في غير ذلك نزوعاً حقيقياً نحو صوت خاص .

وربما يصحّ القول إنّ عبد الله أبو جامع وفي مطلع قصيدته «السبع العجاف» التي هي مطلع الديوان يصدم القارئ بنوع من غموض يمكن وصفه بأنه مجاني، فليس هو اشتقاق للذات الشاعرة من التجربة المخيفة، ولا هو بمكابدة عميقة مع اللغة:

لا بيوت له!
لا زمن!
سوى لسعة الذاكرة . . .» .

غير أن قصائد «أبو جامع» ، رغم ذلك القلق في اللغة وفي التجربة ، لا تخلو من التمعنات لا يكتبها إلا شاعر موهوب :

« . . . »
وهذا الذلّ تيس
ينطح الصوّان في رأس الجبل» .

مثلما أنّ بعضاً منها لا يخلو من صدق في الإحساس قد يلامس تجربة القارئ :

«يا أيّها العربيّ
لا تسترّجي منها قطرة
إنّ مرّة خذلتك بهتاناتها
خذلّني عمراً أمتك
خمسون عاماً أقتني خطواتها
ولم أر . .
سوى مسافة خيمتي
ومساحة أخرى
لمسافة خيبتك» .

وهنا يمكن للقارئ أن يجازف بالقول إن ثمة سبعة وعشرين قصيدة قد كتبها «عبد الله أبو جامع» ، كما لو يخوض تمريناً على كتابة قصيدته الأهم في الديوان ، وهي «مراجعة في الثلاثين» ، حيث اللافت هنا أنّ العام الذي لم يغب هو صنيع الذات الشاعرة الهاضمة التي تعيد إنتاج المشهد من حولها حتى يبدو العالم كله وقد انطبع برؤيتها عن نفسها وبوقفها من . . أي من العالم!

«ثلاثون تعوي أمام اليباب كذب

وتحكّي وراء الخراب كناية

ثلاثون عاماً ، . .

أفيس مسافات عمري سراب

وأرنو تجاه السديم

فتدمي فراغاً خطاي

ثلاثون عاماً وجسمي قطار ،

ووجهي تجاعيد مكسورة بالحنين
غريب كأنني عصيت فراديس ربي
فكأن الرحيل قضاي
ثلاثون عاماً
أرى الأرض تلقي
بأسفارها في طريقي . .
مطارات فوقني
مطارات تحتي
كأنني ورثت الدوار من الأرض
كي تستريح إلى غصن بان
وعادت جميع العصافير قبل الغروب
سواي . . .»

* شاعر فلسطيني يقيم في عمان .